

BOLETIN

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
GRANADA

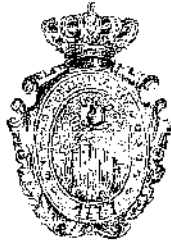


*Palacio de la Madraza, sede de la Real
Academia, según Mariano Fortuny*

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA

BOLETIN

4



1993 - 1994

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

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

Teléfono: 22 80 15

18001 GRANADA

Depósito Legal: GR - 110 - 1991

Imprime: Gráficas del Sur, S. A.

Boquerón, 6 - GRANADA

*I*ntervenciones
PÚBLICAS

PARA UN HOMENAJE A DON MARINO ANTEQUERA, por Domingo Sánchez Mesa	7
Entrega de la Medalla de Académico al profesor Rosenthal, por presidente de la Real Academia	19
CONCEPTO DE LO ESPAÑOL, por Earl Rosenthal.....	21
PERFILES PARA UN FESTIVAL, por Tomás Marco.....	35
Entrega de la Medalla de Honor 1993 a Antonio Navarro Linares	41
Respuesta de Antonio Navarro Linares	47

*T*estimonio

Manuel Reyes Ruiz / CAPILLA REAL: UN CAMBIO MÁS.	57
Antonio Gallego Morell / EN LA CAPILLA REAL.....	61
Román Fernández-Baca Casares / CAPILLA REAL DE GRA- NADA	65
Pedro Salmerón / LA INSTALACIÓN MUSEOGRÁFICA DE LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DE LOS REYES CATÓLICOS	69
José Manuel Pita Andrade / LAS PINTURAS DE LA SA- CRISTÍA-MUSEO	75
Ignacio Henares Cuéllar / RECUPERACIÓN DE VALORES Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO: EL MUSEO DE LA CAPILLA REAL	79
Domingo Sánchez-Mesa Martín / RAZONES PARA DISCRE- PAR	83
Real Academia de San Fernando / INFORME DE LA COMI- SIÓN DESIGNADA POR LA ACADEMIA SOBRE SU VIAJE A GRANADA EN LOS DÍAS 24 Y 25 DE ENERO DE 1992	89

Artículos

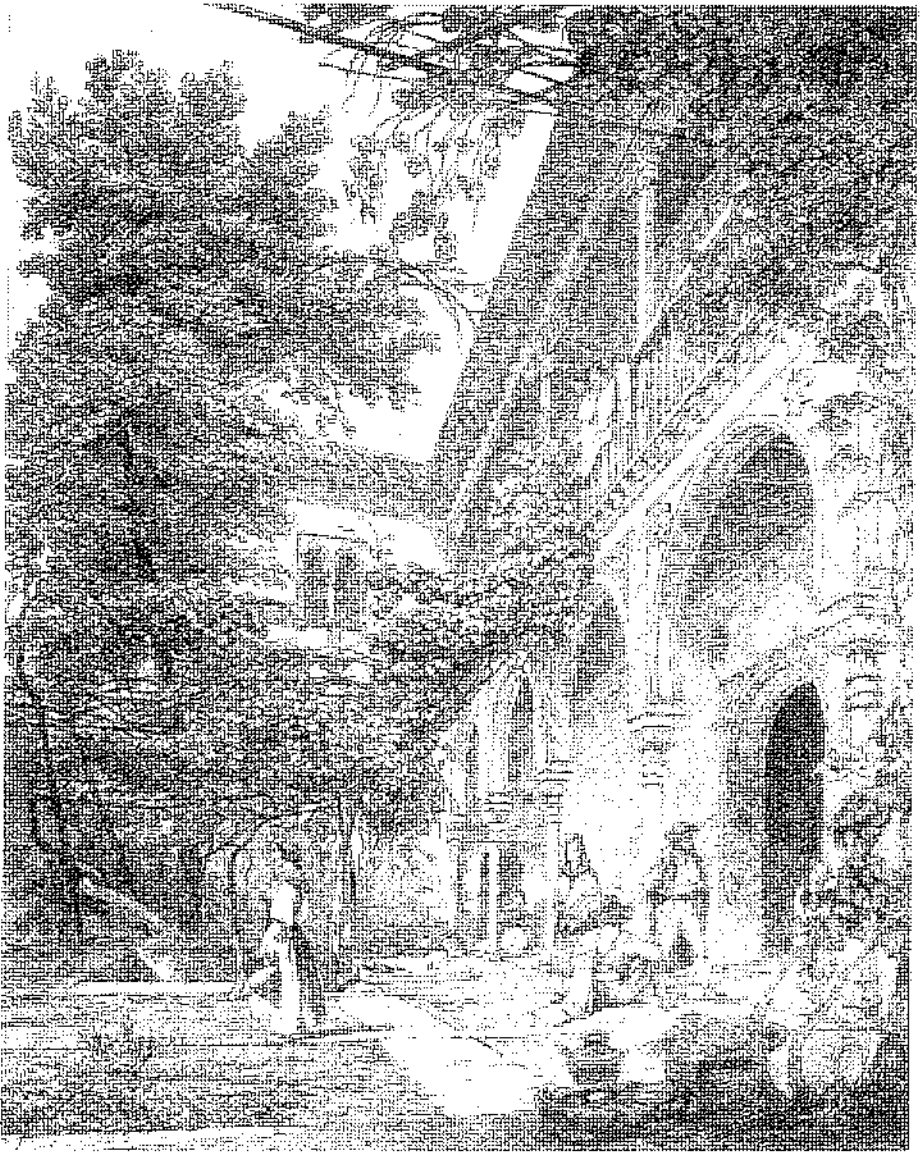
Juan Jesús López Muñoz / JOSÉ RISUEÑO Y LA DOLOROSA DE LAS TRES NECESIDADES	97
Juan Doblado Fernández / UN GRUPO DE ESCULTURAS DE LA PRIMERA ETAPA DE JOSÉ RISUEÑO EN LA IGLESIA CONVENTUAL DE SAN JOSÉ DE CÓRDOBA	121
Javier Ordóñez Vergara / PERCEPCIONES DEL URBANISMO ISLÁMICO DE LAS CIUDADES DE AL-ANDALUS	147

Varia

Ángela Mendoza Eguaras / Cronómetro solar del museo de la catedral de granada	161
Gonzalo Moreno Abril / El arte hoy	169
Andrés Soria Ortega / Tres extraordinarios premios	173

*Memoria
DEL CURSO*

Memoria Académica 1992-1993	179
Memoria Académica 1993-1994	187



PARA UN HOMENAJE A DON MARINO
ANTEQUERA

Excmos. e Ilmos. Sres.:

El Excmo. Sr. Presidente de esta Real Academia de Bellas Artes me designó en la última Junta Ordinaria, ya del pasado Curso Académico 1992-93, para que me ocupara de la lección inaugural del presente Curso, 1993-94, proponiéndome también tratara como tema de la misma, del Homenaje que la Academia tiene programado a su Presidente Honorario D. Marino Antequera García. Dicho Homenaje propusimos, debería consistir también en otra serie de actos y publicaciones; tales como la exposición y estudio de su obra como pintor y la recopilación y comentarios críticos de sus principales escritos como *Erudito* y *Cronista local*, *Historiador* y *Crítico de Arte*, porque si hay algún perfil definidor de la personalidad de nuestro Presidente esa es su polifacética actividad siempre en el mundo del Arte, aparte, claro está, de su hoy ya impresionante y admirable longevidad, porque, Señoras y Señores, se trata de un hombre nacido en Granada y para Granada, en los últimos años del siglo pasado -1897- y que aún hoy, ya casi también en los finales del presente siglo, y a sus 96 años nos lo encontramos, cuando hemos ido a visitarlo a su casa, sentado en su sillón de trabajo, rodeado de libros de arte, cuadros, fotos de pinturas y esculturas, de documentos gráficos y escritos, de páginas de la historia de esta ciudad a la que él siempre dedicó sus mejores horas, con la pluma, con los pinceles y con la palabra.

Esta precoz vocación por el arte, y su ya larga vida, hace de D. Marino un irreplicable archivo viviente de la historia granadina

del siglo XX; porque como pintor y erudito cronista, nos cuenta no sólo las páginas de una historia real, sino principalmente la de esos aspectos y perfiles sensibles que los hechos ocurridos tuvieron. Sus relatos de ambientes, rincones, costumbres y sucesos están vistos con los ojos del pintor que en sus descripciones como de cuadros, siempre nos destaca y acentúa lo que de estético y bello tiene el discurrir de la historia de esta ciudad, singular y única en tantas cosas y también valedora más allá de lo provinciano y pequeño.

Porque D. Mariano Antequera sabe de Granada, en especial, de la del siglo XX, mucho más de lo que de ella tiene escrito o pintado. Por ello, hace años, yo propuse a esta Academia que, facilitara el procedimiento adecuado para recoger sus recuerdos, historias, datos e incluso chismorreos de esos y aquellos mundillos y ambientes, cultos y populares, oficiales y privados, laicos y religiosos, porque es un trozo de nuestra historia viva, que para nuestro bien, tenemos que conocer y conservar. Algo de esto, pero de manera muy breve y concisa, es lo que yo conseguí que escribiera para el primer número de nuestro Boletín, en el que se insertó con el título de "Notas autobiográficas a mis 93 años". La lectura de estas páginas, son ya hoy, tres años después, una expresiva muestra de lo mucho que esta ya entrañable persona, significa para la historia reciente de esta ciudad de contrastes, de avances y retrocesos, de creaciones y de destrucciones, de rigurosos impulsos culturales y de asfixiantes olvidos y corrosivas vulgaridades de la peor e impersonal mediocridad, aburguesada y sectaria, tanto en lo social y político, como en lo económico y cultural.

Por todo lo que este hombre singular, castizo y culto, encierra del talante de lo granadino, bien merece que con actitud de homenaje, hoy la Real Academia inicie un nuevo curso, reflexionando sobre todos aquellos aspectos positivos que una vida tan particular nos ofrece, teniendo siempre a la vista, los medios, ambientes y circunstancias, desde los que nuestro homenajeadó, partió, para así mejor valorar sus méritos y también mejor entender las críticas que su obra, pensamiento y actitudes recibieron y siguen recibiendo hoy, cuando su calendario deshoja los 96 años.

Comencemos recordando que D. Marino, ingresó en esta Real Academia en la sesión del 28 de abril de 1945, tomando posesión de la medalla nº 14, y habiendo sido propuesto por el Conde de las

Infantas, D. Ramón de Contreras Pérez de Herrasti y D. Gabriel Morcillo Raya. Ocupó la vacante, por fallecimiento del pintor D. José María Rodríguez-Acosta González de la Cámara. Es decir son ya 48 años los que D. Marino lleva en nuestra Academia, y de ellos 15 como Presidente, ya que fue el 26 de enero de 1978 cuando fue elegido para dicho cargo, tomando posesión del mismo el 13 de marzo de 1978, y sucediendo así al anterior Presidente, el catedrático de Paleontología y Rector de nuestra Universidad D. Antonio Marín Ocete, que había fallecido el 29 de julio de 1972. Con anterioridad a este cargo, ocupó el de Tesorero, en épocas, como él bien nos lo recuerda, en que eran alto menguados y famélicos los presupuestos que había que administrar. La Real Academia sólo existía en el prestigio y categoría humanística de sus componentes, en la de su historia y en lo poco que con esos pocos dineros podía hacer.

Pero más que pretender traer aquí los muchos trabajos y servicios prestados a la Real Academia por D. Marino para en ellos justificar el homenaje que hoy le rendimos, quiero referirme, antes y principalmente, al hecho que su propia vida significa de pronta y total dedicación a la práctica ilusionada de la pintura, estudio y enseñanza del arte, venciendo contratiempos, siendo firme ante las adversidades, constante en el esfuerzo que estas prácticas, día a día exigen, y superando siempre con ilusión los desprecios, incomprendimientos, y hasta silencios y olvidos que estos enamoramientos acarrear.

Cuando él se decide a definirse, antes que nada afirma: "Pintor lo he sido toda mi vida"; y por ello considero que es desde esa óptica desde la que tenemos que entender sus demás actividades de profesor de Historia del Arte, historiador y cronista de Granada, periodista, crítico de Arte y Académico. En todos sus pensamientos plásticos y ejemplos explicativos de sus teorías estéticas, laten las referencias a las luces y los colores de la naturaleza, ya que ante todo D. Marino es un pintor paisajista. De sus recuerdos de infancia tiene en muy primer término las impresiones de aquellas sus primeras exposiciones visitadas aún con diez años en aquel Centro Artístico de la Plaza del Campillo Alto. Al referirlas escribe, como el que está volviendo a ver aquello que hondamente se le adentró: "Lo que entonces me llamó más la atención fue lo cálido del colo-

rido como efecto del crepúsculo y la verdad de lo representado". El recuerdo era de unos paisajes expuestos de Eugenio Gómez Mir.

Respaldan aún más estas confesiones de lo que es su vocación primera y principal, los relatos de sus primeras salidas, caballete al hombro, con 12 años, en busca del paisaje del natural. El Albai-cín con sus placetas, el Generalife —“... el más eficaz lugar para aprender a pintar paisaje granadino. Fue mi Academia de Bellas Artes”—.

Hasta incluso Vds. recordarán que cuando habla y describe una pintura, son sus manos las que acentúan sus afirmaciones, moviéndolas como si de pinceles se trataran.

Pero no quiero tampoco hacer aquí y ahora, algo que habrá que hacer teniendo sus cuadros a la vista y expuestos públicamente, para con ellos fijar muchas de sus profundas y rígidas militancias estéticas, a las que ha servido y sigue sirviendo de manera totalmente firme y convencida.

Como profesor de Historia del Arte, sucesor de D. Ricardo Agra-sot Zaragoza en la Escuela de Artes y Oficios, ha cumplido hasta su jubilación una ejemplar tarea, uniendo siempre su experiencia creati-va a sus comentarios y ajustadas descripciones formales de las obras de arte, conocimientos históricos y teorías estéticas alcanzados en esforzado y autodidacta currículum académico, logrado en los mejores ambientes y bibliotecas que la ciudad le ofrecía, seleccionando con libertad y sin las ataduras de unos estudios académicamente reglados, los maestros y las materias por él apetecidas.

Para mí supuso una singular y atractiva experiencia asistir, durante algunos períodos, como alumno a sus clases nocturnas, impartidas en aquel viejo caserón de la calle de Gracia, en un aula del último piso, decorada con una impresionante colección de foto-grafías de esculturas de los grandes maestros de nuestra escuela del XVI y del XVII, hechas por el gran fotógrafo Torres Molina y centrada por una enorme máquina de proyecciones, que parecía un auténtico cañón de guerra.

Yo por las mañanas asistía a las clases de la Facultad de Filosofía y Letras, por las tardes estudiaba mis asignaturas y por la noche, encontraba allí, en aquel ambiente entre talleres y clases,

unas muy originales versiones, siempre nacidas de la sensibilidad del artista creador y de sus personales emociones.

Contaba aquella clase con unas excelentes diapositivas, aunque en blanco y negro, y fundamentalmente referidas a los capítulos del arte de la antigüedad clásica, del mundo medieval español y del Renacimiento. Allí nos reuníamos el alumnado más variado y múltiple. Desde estudiosos de avanzada edad, maestros, guías de turismo, médicos, abogados, a universitarios en formación.

En aquel doméstico ambiente, D. Mariano impartía su programa por curso y durante una hora diaria. Recuerdo que la clase la daba delante de un micrófono de pie, ya que se transmitía por un sistema de altavoces a todas las aulas del centro, con la ingenua y chusca pretensión, por parte de la Dirección, de que los alumnos mientras dibujaban o modelaban pudieran seguir las explicaciones de la Historia del Arte. El contraste de estas lecciones, —siempre con abundantes referencias a los procesos técnicos de ejecución de las obras, en especial cuando se hablaba de pintura o con sugerentes descripciones de ambientes para la arquitectura y la escultura y espacios—, con la docencia recibida en la Facultad, fue para mí enormemente enriquecedor, al poder ser testigo de un claro proceso desarrollado en un verdadero laboratorio de arte, aunque en parte limitado en conceptos y medios. Dibujábamos, modelábamos y veíamos pintar y trabajar en los talleres. Esta labor diaria como profesor de la Historia del Arte quedó escrita en las numerosas generaciones de alumnos que por estas clases pasaron y quedaron como sedimento cultural en su formación directa. Nunca vi allí tomar apuntes, ni examinar a nadie. Todo se recibía directamente, siendo la contemplación de la obra proyectada en la pantalla y el seguimiento de las explicaciones, el auténtico proceso de estudio y aprendizaje. Al final, la regularidad en la asistencia y las charlas y coloquios iniciados espontáneamente después de las clases eran las que determinaban las calificaciones finales, que siempre eran buenas.

Pero los conocimientos y preparación de D. Marino como historiador también se ponían de manifiesto en sus conferencias y escritos; en especial en sus largos artículos periodísticos, fundamentalmente en *Ideal*, y en otras colaboraciones en revistas y catálogos, así como en sus intervenciones como responsable de comi-

siones organizadoras de exposiciones, de museos y de informes. Especial gratitud deben a D. Marino los responsables del Patrimonio de la Iglesia de Granada, a cuyo servicio ha estado tantísimos años, de manera particular primero, y después como activísimo miembro de la ahora casi extinguida Comisión de Arte Sacro. Sus opiniones y juicios, siempre que yo los oí, fueron sólidamente documentados, valientes, en su aspecto crítico, cuando así era el caso y valorativos y siempre respetuosos de la dimensión religiosa que dicho patrimonio encierra. Su credo de militancias y creencias que el nunca ocultó, siempre colocó a este arte en la dignidad de uso y de respeto, que como tal se merece.

Entre tanto habría que recordar respecto al patrimonio histórico-artístico de la ciudad, al que ha defendido y defiende en sus escritos y actuaciones como miembro de la antigua Comisión de Monumentos, como periodista y crítico de Arte y como Académico. La lectura de su libro-guía “Unos días en Granada”, es, ciertamente, un valioso y valiente testimonio de lo que este ilustre granadino ha sentido, defendido, enseñado y amado a esta ciudad; a su historia, a sus paisajes, a su alma al fin.

Granada, por ello representada democráticamente por su Ayuntamiento, bien puede reconocer esta vida a ella dedicada, ahora, que aún le tenemos entre nosotros. Espero que el actual mercado comercial político y periodístico de la cosa pública y local, que como Juan Teba escribía el pasado viernes en *Ideal*, “tiene que ver con la ciencia rigurosa lo que un huevo con una castaña”, tenga tiempo y luces y visión política y cultural, para, por encima de sectarismos y mezquindades, poner sobre el alma y aún sobre el cuerpo vivo, y lucido de este sempiterno granadino, la medalla de la ciudad ya para él solicitada. Por nuestra parte y en este aspecto, el ejemplo de D. Marino, tiene que obligarnos a escapar de posturas cómodas y silenciosas. Las Academias de Bellas Artes, desde la independencia que a la naturaleza de su misión le corresponde, deben ejercer con u opinión pública una necesaria función crítica y orientadora, valorando y aplaudiendo lo que bien se haga con nuestro patrimonio y propiciando los necesarios debates ponderados y críticos sobre los temas centrales de defensa, conservación y uso correcto de nuestro patrimonio cultural. Porque las Academias, como el intelectual independiente, también tienen el compromiso por encima de sus pro-

pios intereses materiales, de frecuentar el ejercicio de la crítica, incluso frente al poder democráticamente establecido. Esta práctica debe convertirse en una de sus premisas fundamentales. La crítica al poder que administra y se responsabiliza de nuestro patrimonio histórico artístico y ambiental, siempre, sea la que sea la ideología de ese poder, deben practicarla también las Academias, sin olvidar que al poder hay que estarlo sujetando siempre, porque suele tener la tendencia, o al olvido de estos temas, o a su tratamiento y manipulación, más que por lo que es, por lo que de imagen y propaganda pueda reportar. Así, junto a la siempre obligada y abierta colaboración, debe estar la ineludible actitud vigilante y protectora del patrimonio, de su conservación de su difusión y enseñanza. En esta línea, queremos recordar aquel pensamiento que afirmaba: "Pecar con el silencio cuando se debe protestar convierte en cobardes a los hombres".

Hago estas elementales reflexiones, al valorar los gestos y denuncias que en los escritos de D. Marino se hacen, describiendo lo que fue aquella Granada que él pintó y vivió, y las recuerdo aquí y ahora ante los peligrosos ataques que la imagen y patrimonio de nuestra ciudad actual y de hoy están sufriendo. Discutibles reformas de nuestras plazas, vulgarización de nuestros principales ambientes urbanos y paisajísticos en la ciudad y en el campo, tratados con tal falta de calidad en los proyectos y realizaciones, que peligran su propia personalidad y función de uso y de testimonio histórico. Desafortunados y pedantes elementos muebles, de estúpido y pobre diseño, están vulgarizando nuestros espacios más castizos y emblemáticos. Ahí están esas lamentables fuentes del Salón y de la llamada plaza de las Américas, al final del vergonzante Camino de Ronda. Quienes proyectaron y aprobaron dichas obras, bien merecen ser conocidos, para el presente y la posteridad, con sus nombres y sus fotos de frente y de perfil. Otro tanto nos ocurre con nuestros muscos, diariamente condenados a improvisaciones y a frívolas transformaciones y proyectos contradictorios de colocación y traslados: hoy aquí, mañana allí, y nunca bien en ningún sitio y mientras, medio cerrados y muertos, sin actividad, ni investigación ni docente. Es el caso de nuestro Museo de Bellas Artes del Palacio de Carlos V, cerrado y abandonado.

El patrimonio museístico, igual que el monumental y el histórico, no pueden ser sujeto de frívolas intervenciones como el re-

cientemente perpetrado por el Excmo. Ayuntamiento con el escudo histórico de la ciudad bajo el pretexto de unas discutibles modernizaciones, que en la mayoría de los casos sólo se justifican por inconfesables y oscuros intereses en el manejo de la imagen pública y de los presupuestos y en el obsesivo empeño de cambiar por cambiar todo, sin que el cambio aporte mejores soluciones que las ya existentes, a las que parece que intencionadamente se las olvida y abandona.

Y en todo este programa también venimos obligados a dignificar nuestras actividades con la innovación y defensa de lo realmente vivo por nuevo y cierto.

También homenajeamos a nuestra historia y pasado, aportando a ella nuestras inquietudes, aciertos y errores.

Relacionado con este vital y necesario discurrir académico quiero referirme por último, a la labor realizada por nuestro Presidente Honorario, como crítico de Arte desde hace ya más de 65 años, principalmente en la antigua *Gaceta del Sur* desde 1918 y desde su aparición en el periódico *Ideal*, diario al que tan intensamente está unida la vida e historia de nuestro homenajeado “periodista”, nombrado por ello Decano de la Asociación Española de Críticos de Arte, y condecorado con la insignia de oro y brillantes de la Asociación de la Prensa.

Él nos cuenta en algunos de sus escritos, concretamente en su intervención del día 29 de mayo de 1980, en el acto académico público y extraordinario celebrado por esta Real Academia, como homenaje al pintor granadino Gabriel Morcillo Raya, la compatibilidad con la que ejerció sus actividades más queridas: la de pintar y la de crítico, y dice: “Yo tenía puestas en la pintura todas mis esperanzas profesionales, defraudadas, no como ha escrito en alguna ocasión el profesor Orozco Díaz (Emilio), la infancia del cual anduvo como soldada entrañablemente a mi juventud, por cambiar el pincel por la lupa del crítico, puesto que durante 14 años fui pintor profesional y crítico, y aunque paisajista pinté muchos retratos”. Con esa aclaración de nuevo D. Marino, coloca sus preferencias vocacionales: primero pintor y después historiador y crítico. Pero este orden definió su punto de partida a la hora de enjuiciar valorativamente una obra de arte, igual que lo hizo, en la medida

de sus posibilidades, con la Historia del Arte. Sus presupuestos estéticos o módulos juzgadores han sido fundamentalmente El Naturalismo, la Belleza de credo académico y la técnica o perfección tradicional en el manejo del oficio. Y para entender y aceptar o no sus principios o sencillamente valorar su talante crítico, aunque no se coincida con ellos, hay que también ponderar su coherencia, al mantener en su pensamiento crítico una irremediable admiración por el arte que para él siempre debía ser conforme a unas normas inmutables y eternas (?).

Pero estos criterios fueron válidos mientras las artes tenían un módulo valorativo, y la objetividad y la jerarquía de los juicios críticos arrancaban de esos principios ideales que determinaban la calificación elogiosa o peyorativa de una obra de arte. La estimación en grados de percepción o de inepticia constituían la esencia de la labor de su crítica.

Pero con la aparición de las vanguardias y la gran revolución de principios de siglo, esa crítica se encontró con la imposibilidad de realizar coherentemente este tipo de valoración. Más que ninguna otra zona de la cultura, el arte se halla en la órbita del idealismo y carcece, por lo tanto, de referencia inmutable y externa que pueda servir de canon. Hoy el arte no sale nunca del espíritu del artista. Y, por consiguiente, la labor del crítico —mil veces más arriesgada y penosa que en épocas anteriores— consiste en introducirse en el mecanismo creacional de la obra de arte y desde allí, proclamar sus misterios y su génesis. Esto exige, por de pronto, una fluidez y maleabilidad en el crítico que le permita cambiar de clima juzgador ante cada nueva obra.

Desde la propuesta del naturalismo, nos figuramos la fácil tarea del crítico cuando el módulo referencial era la naturaleza. A través de toda la historia, las formas con más o menos variaciones artísticas aspiraban a reflejar la realidad. Cuando lo conseguían, cuando la obra de arte se convertía en la versión de esa realidad, merecía entonces todos los elogios. En las referencias antiguas a las obras de arte, los elogios máximos se conceden a las que provocan con mayor éxito la impresión del naturalismo. Y Velázquez se consagra como el pintor más excelso porque recoge lo que hasta entonces nadie se había atrevido a reproducir: la misma palpitación de final del siglo XIX, del que tanto bebieron los grandes

maestros de la escuela granadina, como López Mezquita, Rodríguez Acosta y el mismo Morcillo Raya, siempre la aspiración realista era una de las metas del arte.

Según estos principios la calidad óptima de una obra de arte consiste en su capacidad de resonancia y de vivencia en el espectador. Es decir en no agotarse en sus superficies, sino en cargar a estas superficies de futuro, de posibilidad de continuidad en el proceso temporal en que esas formas están situadas. Ya Lessing exigía como prueba de maestría la sugestión de los momentos siguientes al representado.

Así todas las maneras de los artistas han consistido en liberar a las formas de la inalterabilidad, para impregnarlas del tránsito de los minutos, reflejando incluso los avatares de la luz, viendo de las cosas nada más que su capacidad de reflejos, su sobre-haz de brillos que tiembla y se transforma a cada nueva mirada. El impresionismo ha conseguido con esto no paralizar los minutos, sino fluidificar las formas, haciéndolas tan mudables e instantáneas como el rayo solar. Hasta este momento, pues, el sistema juzgador de la crítica dependía de la sensibilidad del crítico para percibir la realidad, más en su misma esencia transmutativa y heraclitana que en su presentación concreta e inalterable. Profundizar en esta maleabilidad temporal, y sacar a los objetos inertes de sus siluetas es por donde empezó la gran crisis valorativa de esa crítica del natural aparente y de la perfección dibujística del objeto. Ahí se inició, trepidante la libertad vital del propio lenguaje plástico en lo pictórico y en lo tridimensional.

Otro módulo juzgador es la belleza. Pero hay que decir que, frente al ideal neoclásico y tradicionalmente académico de confundir arte y belleza, estos dos conceptos sólo en muy raros momentos de la historia se han identificado. La perfección basada en el arquetipo es el programa del clasicismo y fue la meta de las Academias. En ellos late la preocupación de eliminar todo lo que no sea medida justificada, relieve ineludible y pautado, ritmos que se cierran en su misma orgánica necesidad. Este modelo tuvo en Grecia su paradigma, limitándose la crítica a ajustar este modelo a las creaciones que querían encarnarla. Pero hoy, la palabra belleza, en tal sentido ha desaparecido de nuestros comentarios críticos. Hay que repetir la réplica de Picasso, aunque aún se escandalicen oídos

académicos, que ante la calificación de hermosa a una obra suya contestó: “Con el trabajo que me ha costado hacerla fea...”. No; la belleza no es tampoco un principio regulador de la labor crítica. Igualmente ha desaparecido también de nuestro léxico la palabra “sublime”, con todos los éxtasis que la acompañaban.

Un afán del arte por llegar a la entraña de lo más significativo circa unas formas asentadas precisamente, en la fealdad y en la distorsión. Y son los horizontes sombríos los que hoy recogen la inspiración de los artistas. Es difícil imaginarse por ejemplo ante un cuadro de Saura, seguidor del Goya terrible, unas líneas más heridas, unos rasgos más estirados y estranguladores. Como arañas de incisiva acidez como las llamó Camón. Es este el caso como tantos otros que consideran a la naturaleza y a la belleza como temas banales frente a la cruda presencia de las angustias del hombre.

Otro aspecto que tenían finalmente los que se dedicaban a la labor crítica, en la línea y creo en el que el que creyó D. Marino, como un subsuelo que parecía inmovible en su tarea estimativa, era la técnica. El dominio del oficio normado y de receta parecía un refugio en el que podían salvarse las enseñanzas del pasado. Pero hoy hemos visto que hay otros valores que están más cercanos a nuestra sensibilidad. Que la gracia, el carácter, los ritmos más inefables, pueden estar servidos por una técnica, deficiente. Y que hasta una técnica tradicional bien dominada y dominadora puede también dominar al artista y encerrar sus alas en el reposo de la sabiduría puramente artesanal. Hoy estamos presenciando el esfuerzo, a veces lindante con la genialidad, por aparentar ineptias e infantilismos, rompiendo todo lo que pudiera significar maestría y destruyendo todo residuo de aprendizaje escolar. Incluso se busca, creación de monstruos que lo son, no por su diabolismo, sino por no alcanzar la normalidad de las formas materiales.

En todo este compromiso para la crítica tradicional que se queda huérfana de sus elementos de medición, más queridos, como es la naturaleza, la belleza y la técnica, supuse un paso gigantesco la teoría de la “Kunstwollen” al intentar la valoración de la creación artística desde la misma voluntad creadora, investigando sólo principalmente la intencionalidad del artista, que exige una transposición del crítico al alma del artista, en la que busca la justificación de la obra de arte.

En esta dramática labor, en este enorme desamparo, y brusco cambio con la necesidad incluso de nuevas palabras, es el campo y mar tenebroso en el que ha venido navegando contracorriente nuestro hombre, sufriendo en esas refriegas, incluso, los sufrimientos de verse desbordado por unas dimensiones extrañas a sus ideales, y ciertamente lejanas a sus académicas convicciones y contra las que más de una vez arremetió de manera temperamental e iluminada.

Pero su obra como crítico local es sin lugar a dudas, tomo de consulta para conocer lo que ha sido y es, una de las páginas más controvertidas de nuestro arte, de nuestra escuela. Para bien o para mal su insobornable talante fijo, es perfil de referencia en las páginas de nuestra historia más íntima y cercana. Con ella permitió de manera duramente contrastada, que la valentía y el riesgo de la innovación, proteicamente creativa se diferenciara como ofrecimiento y propuesta de horizontes más reales, más auténticos y más arriesgadamente vivos.

Así con la controversia de su actividad como crítico, con la firmeza de su vocación y entrega por el arte, y con su insobornable amor por la Granada de siempre, D. Marino, hoy se nos ofrece como tema ya a estudiar y aprovechar para nuestra historia más íntima, cercana y peculiar.

*Palabras previas del presidente de la Real Academia
a la conferencia del profesor ROSENTHAL
con motivo de la entrega de la
Medalla de Académico
25 mayo 1994*

Ilustrísimos Señores Académicos.
Señoras y Señores:

Es un verdadero honor para esta Real Academia de Bellas Artes contar con la presencia del Ilustrísimo Señor Don Earl E. Rosenthal, profesor eminente del que, en estos días y en Granada, es vano repetir sus innumerables méritos y honores, entre ellos y muy próximo, el nombramiento de *doctor honoris causa* por la Universidad de Granada. Hecho que nos permite recibirlo en calidad de miembro de la Corporación y hacerle entrega de la medalla de académico correspondiente.

Del doctor Rosenthal se ha recordado, por voz de notables estudiosos, su aportación rigurosa y esclarecedora al conocimiento científico de la arquitectura del siglo XVI, competencia que, según el doctor Henares Cuéllar, “le condujo a elegir como objeto de su crítica arquitectónica e histórico-artística las obras maestras que el mecenazgo imperial dejara en Granada, ocupándose sucesivamente de la Catedral y el Palacio de Carlos V. De esta constante investigación sobresalen las dos grandes monografías, cuya densidad como rigor en el aparato conceptual y crítico de ambas obras, realmente excepcionales en la producción historiográfica del último cuarto de siglo, procuran de manera muy exacta la escala del esfuerzo investigador que la hizo posible”.

“El libro sobre la Catedral de Granada —añade el doctor Henares—, constituye sin la menor exageración una contribución historiográfica fundamental al conocimiento de la cultura del humanismo en Occidente” y, en concreto, ha aportado claves “para el conocimiento de nuestro pasado, y del rico legado renacentista, que resultan esenciales para la comprensión y correcta interpretación de una obra que, a pesar de su identidad, permanecía envuelta en grave oscuridad y significaciones. Por las vías más diversas, la interpretación de Rosenthal ha devenido una opinión popular, su pensamiento ha quedado definitivamente vinculado a nuestro patrimonio, al tiempo que éste se ha hecho más transparente y, por lo mismo, ha quedado humanizado, reintegrándose en lo social. A partir de su obra puede proclamarse que la apreciación histórica y estética del extraordinario complejo catedralicio, tan influyente en la ciudad y su cultura, es otra y considerablemente enriquecida”. Y lo mismo cabe añadir con relación al conocimiento documental y a la valoración crítica de la Capilla Real, admirablemente valoradas por las investigaciones del doctor Rosenthal.

En cuanto a su segunda monografía granadina, y tomando de nuevo la definición del profesor Henares en el discurso de presentación del señor Rosenthal en su investidura como doctor honoris causa, “el rigor crítico y la seguridad en los instrumentos filológicos y la comprensión estilística e histórico-cultural del profesor Rosenthal han permitido iluminar los fines y rasgos proyectuales y formales del Palacio de Carlos V, monumento bien representativo desde el punto de vista histórico y socio-político y bien enigmático y complejo desde el arquitectónico y estético.

Valga esta mínima referencia para dar la bienvenida a ésta su Casa al doctor Earl E. Rosenthal.

CONCEPTO DE LO ESPAÑOL

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia, Ilmos. Sres. Académicos, Señoras y Señores:

Agradezco a esta ilustre Academia su invitación para dar una conferencia en la Sala de los Caballeros Veinticuatro, en donde también me será impuesta la medalla de académico correspondiente, lo que representa un gran honor para mí.

Quizás parezca extraño en esta ocasión que no hable del Renacimiento, pero el tema de *lo español* en el siglo diecinueve es lo que realmente me atrae en este momento.

Me interesan no solamente los orígenes filosóficos e historiográficos del concepto de lo español, sino también porque esta búsqueda ha sido más intensa en España que en otros países europeos, y porque ha ocurrido más en las artes plásticas que en las otras.

Consideremos primero los orígenes en Alemania de los conceptos filosóficos pertinentes y, después, su introducción en España y su recepción, primeramente por los literatos y, al final, tendremos unas palabras sobre el interés, casi obsesivo, por "lo español" entre los historiadores de las artes plásticas.

Debemos recordar el estado de la crítica y de la historia del arte en la segunda mitad del siglo dieciocho. Todas las artes, pasadas y presentes, eran comúnmente juzgadas por las normas pseudoclásicas de la Academia francesa y sus imitaciones en toda Europa.

Desde este punto de vista, las únicas obras de arte dignas de estudio por escritores y artistas o críticos e historiadores eran las obras ejemplares de la Grecia clásica, del Alto Renacimiento italiano, y de la moderna Francia clasicista. Los demás fueron relegados al olvido. (Claro que siempre ha habido unos provincianos, incultos y chauvinistas, que alabaron una iglesia gótica o un retablo barroco, pero entre los educados, el gusto clásico reinó como lo supremo).

Las dos naciones que más sufrieron de la tiranía de las reglas clásicas fueron Alemania y España, porque sus artes florecieron en los periodos medieval y barroco. En ambos países, las élites afrancesadas denigraron la mayor parte de su arte nacional, con el resultado que las culturas alemanas y españolas quedaron marginadas y, se puede decir, que las dos naciones estaban sufriendo una “crisis de identidad”.

La oposición a lo clásico absoluto surgió a mediados del siglo dieciocho dentro de un grupo de intelectuales alemanes que estaban en desacuerdo con la Ilustración francesa, primeramente Lessing, Herder, Fichte, Schiller y Goethe. En contraste a los *philosophes* franceses, que se interesan en lo común que une a la humanidad, este grupo alemán buscó los rasgos que difieren a los pueblos, a unos de otros, con interés especial en lo castizo alemán. Para este grupo, la literatura alemana pertenece a un género no-clásico, como la inglesa y la española, de las cuales Voltaire decía que han sufrido por la falta de modelos y reglas clásicas. Concedió el gran francés que las dos literaturas resplandecían con pasajes brillantes, “que lucían como diamantes en el limo”. Para Lessing, fue precisamente la falta de reglas fijas y modelos venerados lo que explica estos diamantes en la literatura inglesa y española, porque en éstas valían más la imaginación y la espontaneidad.

Lessing, Dieze y media docena de sus amigos admiraban sobre todo la literatura española, de la que pensaban que daría el máximo estímulo a los literatos alemanes. Empezaron a reunirse y a traducir la literatura dramática y poemas españoles. Al final de los años 60 habían coleccionado una buena biblioteca en la universidad de Gotinga y además habían formulado un programa para el estudio de la lengua y la literatura española. Entre los estudiantes que se matricularon en Gotinga estaban Ludwig Tieck, los hermanos Grimm y los hermanos Schlegel. Más tarde, la prensa de Go-

tinga empezó a publicar libros sobre la literatura española, comenzando en 1804 con Bouterwek's [*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, del cual su tercer tomo fue traducido en 1829 con el título de] *Historia de la literatura española*, [y Johann Fiorillo's *Geschichte der Künste und Wissenschaften*, del cual su cuarto tomo de 1806 trata de los pintores españoles].

Otros alemanes, del mismo grupo, formularon un concepto nuevo de la historia, caracterizándola como interior, intelectual o espiritual, en contraste a la historia externa, política y social de la tradición clásica; y esta historia interna concedió un papel nuevo a las artes como depositarias de la vida interior de la humanidad. Parece que para las artes en la historia, el hecho crucial fue la revalorización de Herder del libro de Johann Winckelmann sobre la historia del arte de Grecia antigua, publicado en 1764.

Winckelmann fue anticuario aficionado que quería, en sus palabras “descubrir la naturaleza esencial del arte griego... que sirve y siempre servirá como modelo para las naciones civilizadas y capacitadas de gusto y de sentimiento”. Claro está para Winckelmann que el arte clásico permaneció como un universal absoluto. Definió la esencia del arte griego clásico como *edel Einfach* (simplicidad noble) y *stille Grösse* (grandeza serena) e identificó las circunstancias afortunadas que privilegiaron a los griegos a descubrir la belleza perfecta en la naturaleza. Entre otros, citó el clima benigno “que eleva las sensibilidades” y también él suponía que la república proporcionaba libertad política que permitía “la elevación del espíritu”.

Para Winckelmann, y muchos otros europeos, su libro confirmó su prejuicio clásico, pero la reacción de Herder fue distinta. Él reconoció que el anticuario había demostrado —sin saberlo— que el arte clásico era el producto de la geografía y de la vida social, política y filosófica de Atenas en el siglo quinto antes de Cristo. Como resultado de la cultura única ateniense, esta belleza clásica no debe presentarse como modelo para pueblos tan distintos como los egipcios, chinos o alemanes. [Herder declaró: “No somos griegos y no podemos convertirnos en griegos”. El arte alemán, dijo Herder, es la expresión de nuestra geografía y costumbres, y de nuestros valores, hazañas y aspiraciones, y las artes de los egipcios y chinos revelan los suyos. Hoy día todos aceptan estas ideas, pero en la

década de 1770 eran ideas revolucionarias para la práctica de la crítica tanto como de la historia.

Herder insistió también que, por estar enraizados en la cultura, estas artes pueden revelar el espíritu del pueblo y su cultura, y además esta función histórica valida el arte de todos los pueblos y de todos los tiempos. Desde Herder lo que *dice* el arte devino ser más importante que su forma, y para los alemanes, el propósito mayor de la historia del arte se convirtió en “saber nacional”. Para referirme a este complejo de ideas bosquejadas aquí adoptaré el término “Historicismo”.

El Historicismo y el nuevo género no-clásico de la literatura informaron un famoso curso en la literatura occidental, que ofreció August Wilhem Schlegel a la Universidad de Viena en 1808. Ahora, siguiendo a Schiller, se llamó “Romantisch” al género no-clásico, y Schlegel se adhirió también a la opinión alemana contemporánea cuando afirmó que la literatura dramática de España era superior a la de los ingleses, ¡aun poniendo a Calderón sobre Shakespeare! —y eso llamó la atención de los ingleses. Sólo cuatro años antes Schiller había dicho: “Si de la literatura occidental quedara nada más que un solo drama de Calderón, una futura generación tendría la medida de la grandeza de la civilización europea”. Es irónico que mientras Calderón subía en la estimación de los alemanes, declinaba entre los clasicistas españoles.

Schlegel describió la forma romántica como “natural” u “orgánica”, porque viene de dentro, o sea del contenido o de la vida interior del alma cristiana, y este origen interno del arte romántico explicaba para él la intensidad de la emoción, la originalidad y la riqueza de la imaginación de la literatura española. También, Schlegel creía que la devoción excepcional a la religión, al honor y al heroísmo —o sea al “sentir caballeresco— presentían el ambiente ideal para la formulación del romanticismo, que él consideró como innato en España, con su máximo desarrollo allí.

Todas estas alabanzas pudieran haber sido ignoradas en España si no hubiera vuelto a Cádiz en 1813, como cónsul de la liga hanseática, Johann Nikolaus Böhl von Faber. Por razón de la fama de Calderón en Alemania, Böhl pensaba en quedarse en Madrid durante cuarenta y cinco días con el propósito de asistir a

la representación de unas de sus obras dramáticas, para su gran sorpresa, no había ninguna. Primero en Madrid y después en Cádiz encontró sólo desdén por la literatura española entre los españoles educados y por eso, en 1814, decidió traducir en el *Mercurio Gaditano* trozos del programa de estudios del curso de Schlegel.

[En su comentario, Böhl insistió en que las normas clásicas no revelan el pleno valor de la literatura española de la Edad Media y del siglo diecisiete, porque su contexto propio es el género romántico, y advirtió también que éste servía mejor que modelos franceses y clásicos a los jóvenes escritores españoles.]

La vehemencia de la respuesta clasicista fue inesperada.

Respondían a Böhl sólo los ultraclasicistas, porque (según Francisco Fernández y González en 1867) los lectores favorables a las ideas de Böhl no querían arriesgar la ira de los clasicistas. El más feroz fue José Joaquín de Mora, que declaró los dramas de Calderón “detestables” y “tan enemigo del arte como de la naturaleza”. Además condenó las alabanzas a Calderón y a Góngora como “la perversión más completa del gusto” y denominó al intruso alemán como “un vándalo moderno” venido a España para destruir el discurso civilizado en las artes. Negó que el sentir caballeresco fuera el sentir representativo del carácter nacional, y apuntó que “Calderón y sus contemporáneos pintaron a los caballeros como asesinos” atribuyéndoles “pasiones bajas y malévolas”.

La disputa de Böhl y Mora atrajo mucha atención, porque duró desde 1814 hasta 1820. Después de exasperar a media docena de editores de revistas locales, los disputantes empleaban folletos publicados particularmente. En Madrid se publicaron extractos en el *Diario de Madrid* y la *Crónica Científica y literaria*, y como estos periódicos eran los únicos no prohibidos por el decreto real de 1814, fueron leídos por muchas personas. Observó el editor del *Diario*, que no había nada extraordinario en el polémico gaditano excepto que los que denigraron a Calderón eran españoles y su único defensor fue alemán. Este aspecto divirtió también a los editores de periódicos en Edimburgo, Jena y París.

Mientras que Böhl y Mora era el más evidente de los proponentes del Historicismo y Romanticismo, había una docena de estudiosos alemanes en España que pudieron haber diseminado estas

ideas durante el primer tercio del siglo diecinueve. [Entre los más destacados están los hermanos Humboldt, Wolff, Grimm, Depping, Bouterwek, Schepeler y Schrack. Casi todos pasaron unos años en España estudiando la literatura y la historia española, pero se publicaron sus obras en alemán, que leían pocos españoles en aquel tiempo. Por eso, es probable que los españoles conocieran las ideas alemanas por medio de traducciones francesas o italianas].

El triunfo de Böhl fue evidente en 1828 cuando el joven clasicista Agustín Durán declaró su conversión al Romanticismo e Historicismo. Confesó que “por mucho tiempo he vacilado antes de decidirme a tomar a mi cargo la defensa de nuestro antiguo drama”. [Se supone por razón de la vehemencia de la oposición clasicista a Böhl]. Dijo que por haber medido la literatura española con la regla clásica en el pasado, “los españoles mismos lograron apagar la esplendorosa llama del genio nacional”. Aceptó también que la tardía Edad Media y el siglo diecisiete definen, en sus palabras, “el modo de ser, de ver, de sentir, de juzgar y de existir de los españoles”. Tomó por verdad que el romanticismo fue natural de España y que los alemanes no hicieron nada más que devolverlo a su punto de origen. Parece que Durán entendió y aceptó más de las ideas alemanas que cualquier otro de su generación.

Otros contemporáneos, animados por la declaración de Durán, anunciaron sus conversiones al Romanticismo y al Historicismo, pero ninguno fue tan comprometido con él. Más notables son: Donoso, López Soler, el duque de Rivas, Mesonero Romanos, Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa, y aún José Joaquín de Mora, quien así se declaró dos años después de la muerte de Böhl. Algunos de estos se convirtieron al Romanticismo en París o Londres, como exiliados de hasta ocho años. Este grupo, en consorcio con los viejos clasicistas del difunto Ateneo de 1820-23, acabó refundiendo esa institución en 1835 [otros desterrados, como Mariano José de Larra, se afiliaron cuando volvían a España].

Para saber de la recepción de estas ideas de Romanticismo e Historicismo entre el grupo del Ateneo, tenemos las noticias de sus cursos y conferencias y también sus artículos en una docena de revistas fundadas en Madrid, Barcelona y otras ciudades en las décadas de los 30 y 40. Entre ellos: *El Artista*, *No me olvides*, *El Seminario Pintoresco Español*, y *El Fandango*, y unos con nombres

más sobrios, *Revista Europea* y *Revista de Madrid*. La declaración de propósito en el primer tomo de estos nuevos periódicos afirman su dedicación a “dar a conocer” la literatura, las artes y la cultura española. El más enfático fue *El Fandango* que se declaró “un periódico puramente español, contra todo bicho extranjero”. Estas declaraciones revelan que en los años 30 muchos de los españoles afrancesados empezaron a valorizar y a defender su literatura y cultura nacional. Habían aceptado un credo básico del Historicismo: que el amor y la preservación de su propio patrimonio nacional es natural y aun saludable.

Como en España no se aceptaron enteramente ni el Romanticismo ni el Historicismo, tenemos que trazar la fortuna de los conceptos componentes de estos dos puntos de vista entrelazados. [Unos conceptos claves fueron aceptados, otros modificados o rechazados]. Este proceso envolvía dos generaciones; aquella que tuvo una formación clásica y se convirtió al Romanticismo alrededor de 1830, y la siguiente, que empezó a publicar en los años 50. Entre ellos, Francisco Fernández y González, Juan Valera, Giner de los Ríos, y Manuel Milá de Fontanals estaban más dedicados a las artes. Esta segunda generación era bastante menos afrancesada que la primera y más bien fundada en la filosofía alemana de la historia y las artes, como resultado de una nueva ola de filosofía alemana a mediados del siglo.

Los españoles de ambas generaciones aceptaron la clasificación romántica de la literatura española, y su formación en la tardía Edad Media con su realización en el siglo diecisiete, lo cual desplazó al dieciséis, que era el Siglo de Oro de los clasicistas. Aunque Mora y otros en 1814 se oponían a la caracterización de la literatura y la cultura española como caballeresca, “los literatos de los años 1830 la tomaban como válida para la épica medieval y los dramas del siglo diecisiete, pero no para su propio tiempo. [Como decía Milá en 1854, España ya no era más una sociedad guerrera, que tenía sólo “caballeros del palacio”]. Por 1850 el concepto de lo caballeresco fue representado por la figura emblemática del “caballero cristiano, [conservando así el énfasis en lo heroico sobre lo religioso. Ya en los años 1770 Herder había elegido a don Quijote como personificación de España, mientras Hegel prefería el Cid. Personificado o no, el caballero cristiano sobrevive entre los espa-

ños hasta hoy día, porque, creo yo, que resume muchos rasgos atribuidos a la nación española, especialmente por estudiantes de la historia política y la literatura, pero también por viajeros europeos. Los rasgos son: dignidad, sobriedad, estoicismo, lealtad al monarca y a la Iglesia, emparentando heroísmo, evangelización y fanatismo.

Aunque se aceptó la importancia del carácter nacional como fuente de originalidad, invención y sentimiento, la teoría crítica de los Románticos parecía demasiado vaga para servir al crítico o al escritor. La teoría romántica carecía de método, de reglas, y de las veneradas formas del clasicismo, en que la mayoría de ellos habían sido formados. Ya en los años treinta, Miguel Agustín Príncipe y Antonio Alcalá Galiano propusieron un compromiso que se llamaría “el justo medio”. En efecto, relegaron el contenido, o sea la expresión del espíritu nacional, a los Románticos, mientras se guardaron la forma bajo el escudo de los clasicistas. Este acoplamiento de Romanticismo y Clasicismo se encuentra en la descripción del poeta por Alberto Lista en 1838: “El verdadero poeta siente la inspiración, sin la cual nada es, y canta, pero vaciando el metal liquidado [sic] y ardiente que recibe en moldes conocidos y estudiados de antemano; porque así y sólo así producirá obras inmortales...”. No obstante la metáfora mixta, se ve que Lista no confía en la creencia romántica que la forma viene naturalmente del contenido emocional. El mismo año en *El Liceo*, Lista afirmó la pertinencia de las normas clásicas a la literatura romántica. Dijo “pocos pueblos tienen una literatura que esté fuera de los tiros de la crítica (la crítica clásica), y por eso conservará siempre la primacía la literatura del pueblo de Sócrates...”. Variaciones de este acoplamiento de Romanticismo y Clasicismo fueron continuadas por la Segunda generación de Valera, Giner y Milá, y más tarde, en los años 1880, fue confirmado por Menéndez y Pelayo.

Españoles preocupados con el estado débil de las artes en España fueron atraídos al reclamo alemán que el retorno a los mejores modelos nacionales podría revitalizar la literatura tanto como la cultura. En los años treinta escritores en todos los géneros literarios comprobaron esta tesis. Se ve esta prueba mejor en el teatro madrileño, donde aumentaron repentinamente el número de dramas del Siglo de Oro representados después de 1820. Antes de

esta fecha, casi todos los dramas eran franceses o escritos por españoles al modo francés, pero entre 1820 y 1833, se representaron ciento treinta dramas del siglo diecisiete —unos diez cada año—. Así los dramaturgos románticos tenían la rara oportunidad de verlos puestos en escena. [El más popular fue Tirso de Molina, seguido por Lope, Calderón y Morcoto]. Después de 1834, el interés en los dramas del Siglo de Oro declinó de repente. Alberto Lista, en su curso sobre la literatura española en el Ateneo en 1836 explicó que la vida social del pasado era “enteramente contraria” a la del siglo diecinueve, e insistió que la literatura de una época debe ser un cuadro perfecto de sus propias ideas, costumbres y sentimientos. El mismo año, Mariano José de Larra advirtió a los escritores a reflejar el presente y no resonar el pasado. Valera en 1871 escribió que se quiere el renacer del antiguo espíritu nacional pero “con nuevo, propio y no anacrónico pensamiento”.

Parece que los Románticos de los 30 no habían entendido la distinción alemana entre lo permanente y lo efímero en la vida de una nación. A mediados del siglo la mayoría de los españoles igualaban “españolismo” con “costumbrismo”. Se ve eso en la popularidad de los “artículos de costumbres” en el *Semanario Pintoresco* y otras revistas. Son breves ensayos sobre tipos sociales contemporáneos, como la maja, el manolo, o el aguador —a veces escritos jocosamente, otros satíricamente—. La colección más famosa es la de Mesonero Romanos, *Los españoles pintados por sí mismos*, de 1848. El costumbrista de más éxito, Mariano José de Larra, expresó la esperanza de que sus ensayos contribuyeran a mejorar el comportamiento social del vulgo, para quien a veces reveló desdén. Parece que las élites españolas no tomaban al vulgo como representativo del carácter nacional, como era “das Volk” entre los intelectuales alemanes.

[Vale notar que los costumbristas celebraban costumbres locales y por eso, alentaron el regionalismo por encima del nacionalismo].

Parece que la mayoría de los primeros románticos no encontraron desacuerdos entre Historicismo y dogma católico, pero en los años 40 Juan Donoso Cortés y Jaime Balmes empezaron a descubrir problemas. En un artículo de 1843, titulado, “La filosofía de la historia”, Balmes notaba la ausencia de Dios en la filosofía alema-

na. Donoso, citando la procedencia de Bossuet, insistió en que el Catolicismo ofrece una viable filosofía de la vida y la historia. En 1862, en una conferencia sobre nacionalismo al Ateneo en Madrid, Francisco de Paula Canalejas denunció el Historicismo por impiedad, blasfemia y panteísmo, y reconoció que el determinismo reduce al hombre a un “instrumento mecánico”, o sea a un autómatas, privado de su voluntad libre. Balmes, Donoso y Canalejas habían iniciado un atentado historicista en la psicología nacional, y en 1876 sus ideas fueron recuperadas por Menéndez y Pelayo, que identificó el Catolicismo como *la ciencia española*. España, dijo él, no hace falta de la filosofía alemana ni la ciencia europea. La fe católica sirve todas las necesidades de España. Fue la invariable castiza del alma española. La Fe motivó y mantuvo a España durante ocho siglos de lucha contra el Islam y otras “herejías” y, desde el descubrimiento del Nuevo Mundo, en su misión de evangelizar las Américas y aun las Islas Filipinas, y en tiempos modernos, en su oposición a la secularización, o la de-cristianización, de Europa. Menéndez identificó al catolicismo como la ideología española. Claro que el catolicismo está más profundo y más permanente que lo “caballeresco”, que definió el carácter de España por la mayor parte del siglo diecinueve y, además, el catolicismo resume fácilmente los rasgos nacionales que se agrupan alrededor de la figura del “caballero cristiano”.

Menéndez y Pelayo creía que los españoles mismos deben explicar su historia, cultura y psicología en vez de dejarla a los extranjeros, que entienden poco. Como sabemos surgió el número de publicaciones sobre “el alma de España”, pero no en seguida. En las dos últimas décadas del siglo diecinueve, encontré solamente diez publicaciones sobre este asunto: seis por extranjeros y cuatro por españoles. Durante la primera mitad del siglo veinte, sin embargo, he encontrado (hasta este momento) 65, de las cuales 40 fueron escritas por españoles, diez por alemanes, y 5 cada una por ingleses y franceses. Debemos reconocer que el interés por el “españolismo” y especialmente su identificación con catolicismo fue promovido a mediados del siglo veinte.

Con esto, termino esta breve revista de la recepción de los conceptos de Historicismo y Romanticismo por los literatos españoles. Creo que es evidente que en general se juzgaron estos concep-

tos desde el seguro punto de vista de dos absolutos: el dogma católico y las normas clásicas, que no desaparecieron tan pronto como muchos estudiosos creen. El Romanticismo se juzgó como demasiado licencioso y el Historicismo, como demasiado determinista. Aunque rechazaron algunas ideas secundarias, aceptaron la idea clave de un carácter nacional, único y constante, que tiene el poder de sustentar y vitalizar la vida cultural de una nación.

He dicho poco sobre las artes plásticas porque fue en la crítica y la historia literaria donde los alemanes introdujeron sus ideas románticas e históricas, y fue de la literatura y la historia política, no de las artes plásticas, de donde extrajeron su concepto del carácter del caballeresco español. Estas últimas trataban principalmente temas religiosos y, por eso, podían contribuir poco a la definición del carácter español como "caballeresco".

Pero las artes plásticas se enfrentaban con más obstáculos.

No había nadie en el siglo diecinueve con conocimiento suficiente de generalizar sobre las artes plásticas, ni individual, ni colectivamente, ni a nivel nacional, ni siquiera regional. Faltaban buenas ilustraciones gráficas y catálogos de colecciones reales, monásticas y privadas. Faltaban las "antologías" de los varios géneros de arte que ya tenían los historiadores de la literatura desde el primer tercio del siglo diecinueve. Las series "Recuerdos y Bellezas" y los catálogos monumentales tardarán mucho en publicarse y eran poco sistemáticos.

Encontramos otro obstáculo en la persistencia del prejuicio clásico contra las artes plásticas por emplear materiales labrados a mano en vez de la palabra "inmaterial". Como dijo Reinoso: "las artes (plásticas) no pueden expresar los pensamientos ni imitar el discurso de la conversación tan cabalmente como el habla". Es verdad que desde los años treinta algunos españoles concedieron a la arquitectura la capacidad de revelar la vida nacional, pero pocos intentaron leer lo que dice la arquitectura acerca de un pueblo. Quizás el primero fue Francisco Pi y Margall, quien en 1847 encontró en la arquitectura de los egipcios: "monotonía, inmovilidad y el horror al progreso" —todo muy a propósito de la cultura egipcia— pero creo que él sólo conoció su arquitectura a través de grabados y descripciones. En el caso de la arquitectura española que conoció

de forma directa, Pi y Margall no hizo ningún intento de leer “lo español” en ella, por lo que yo conozco. Esta anomalía quizá se explica por la observación de Pi y Margall que refiere que los egipcios carecían de una tradición literaria, y él tuvo que interpretar su carácter nacional a través de la arquitectura. Por tener una rica literatura, el caso de España fue distinto. En el siglo diecinueve la literatura fue la depositaria privilegiada de la cultura nacional, con la arquitectura en segundo lugar, la pintura en un distante tercero, y la escultura policromada ya no les decía casi nada.

El mayor obstáculo para la consideración de las artes plásticas como portadoras de la cultura nacional fue de índole histórico-filosófica. Según los historicistas, la literatura de género romántico fue inventada en España en el siglo XIII y desarrollado durante cinco siglos sin influencias ajenas significativas, mientras que las formas y técnicas de los sucesivos estilos en las artes plásticas empleados en España venían de fuera. En contraste con la historia de la literatura que ya se nacionalizó al principio del siglo XIX, la historia de las artes plásticas en España quedaban como unas extensiones de tradiciones artísticas ajenas.

Sin embargo, todos los extranjeros –tanto viajeros como estudiosos– quedan, desde su primer contacto con España, impresionados por la singularidad del carácter y psicología de los españoles. Los alemanes, al menos desde Andreas Schepeler en 1828, veían esta dependencia en las artes plásticas como una oportunidad de estudiar cómo un país de fuerte y distinto carácter nacionaliza formas y estilos extranjeros.

Sobre este proceso he encontrado pocos comentarios de españoles en el siglo diecinueve y los primeros comentaban acerca de otros países. Pedro de Madrazo habla de 1847 de la italianización de la escultura bizantina por los Toscanos en el siglo trece, y Manuel Milá y Fontanals reconoció, en 1854, esta capacidad entre los griegos antiguos. El primer español, que conozco, que reconoció la capacidad de hispanizar en las artes plásticas fue José Caveda, en su ensayo sobre la historia de la arquitectura española publicado en 1848. Sin sombra de escrúpulo, Caveda admitió que todos los estilos arquitectónicos empleados en España venían de otra parte, pero proclamó que los españoles los poseyeron “sin esfuerzo”, dándoles “un sello nacional”. Por desgracia Caveda no describió los rasgos de

este sello. Más tarde, en 1871, Juan Valera consideró este fenómeno en su artículo "De lo castizo de nuestra cultura". Valera creía que lo que una civilización toma de otra, se hace "castizo y propio por un pensamiento capital, por cierta fuerza o virtud informante, por un como fuego vivo y ardiente del espíritu popular, que derrite, funde y amalgama todos los elementos distintos y los reduce a una masa homogénea, y les pone el sello inmortal de su íntimo ser". El proceso que describió Valera es algo más intenso y aún ardiente que el de Caveda, pero ambos tenían el concepto de hispanizar formas y estilos inventados fuera de España. Pocos años después, en 1876, Menéndez y Pelayo identificó esta fuerza informante nacional como la Fe católica. Poco a poco el catolicismo desplazó a "lo caballeresco" como eje del ser español. Y con este cambio, las artes plásticas, dedicadas primeramente a funciones religiosas, encontraron su voz, ya, por fin, tenían algo significativo que decir sobre el ser español.

Hemos llegado al umbral que marca la entrada a la nacionalización de la historia de las artes plásticas, y ésta sería la próxima etapa de mi estudio acerca de "lo español" en las artes.

PERFILES PARA UN FESTIVAL

Quizá lo más complejo para cualquier festival de música sea encontrar su propio perfil, las características que lo distingan de los demás y que, en suma, no sólo le den personalidad sino que justifiquen la necesidad de su existencia más allá de un mero ornato más o menos cultural.

En los festivales especializados, el perfil lo suele otorgar la misma especialización. Los hay dedicados a la música barroca, a la contemporánea, a la religiosa, al piano y, en realidad, a todo lo imaginable. Ciertamente una especialización puede no justificar por sí misma al festival, pero sí le otorga una personalidad definida. Naturalmente, luego hay que hacerlo bien dentro de ese ámbito, pero no cabe duda de que los problemas son menores a la hora de determinar qué se debe o tiene que hacer.

El problema se presenta de una manera más cruda para los grandes festivales de contenido general, dirigidos a públicos de todas clases que no deben ser ignorados por minoritarios o masivos que resulten. Al ser generales, cabe en ellos todo, pero es la elección de los parciales de ese todo lo que presenta problemas y necesita de una idea precisa de Festival. Un festival de música y danza debe ofrecer precisamente música y danza. El problema es tener claro cuál y en qué porcentajes en cada caso.

No cabe duda de que las características de cada ciudad o región donde el Festival se celebra deberían ser tenidas en cuenta,

no sólo para la utilización de sus salas o monumentos, que es en lo primero que se piensa, sino en sus propias raíces culturales. Que el festival de Salzburgo tenga como motivo central a Mozart es algo que a cualquiera se le ocurre, pero, aparte de que lo difícil es saber qué se hace *además*, no todos los lugares lo tienen tan claro. En el caso de Granada es obvio que tiene tanto lugares propios como raíces autónomas. La utilización de los primeros, sea la Alhambra, el Generalife, el Palacio de Carlos V, la Catedral o el Auditorio Manuel de Falla, no ha faltado nunca e incluso en algunas ocasiones se está tratando de incorporar con imaginación lugares propios con un significado personalizado. No ha sido siempre tan claro el tema de la raíces culturales pues, la localización andaluza de la ciudad ha hecho que por tales se tuviera solamente el flamenco o la presencia de Falla como vecino ilustre que fue de la ciudad. Naturalmente que el flamenco tiene algo que ver con Granada, pero también otras músicas no tan a menudo cultivadas. Por ejemplo, la misma música árabe-andaluza, sin por ello olvidar que la raíz cultural de Granada no es sólo árabe o gitana. Mucho menos caso se ha hecho a su condición de gran ciudad renacentista o barroca, o a su carácter de centro de una corriente mística —y de otra poética— que también tienen su traducción musical. Todos esos ambientes musicales son *también* propios de Granada y deberían pertenecer al festival. La localización geográfica la hace naturalmente un foro de la composición andaluza y tanto esa geografía como la historia hacen de Granada un lugar ideal para representar a la música española. De hecho en la intención, más o menos vaporosa, de los fundadores del Festival, estuvo el que fuera un escaparate de la música española, papel que ha asumido muy desigualmente a lo largo del tiempo.

Pero la vocación internacional de un Festival, esté localizado donde esté, le obliga a compaginar sus características locales con esa internacionalidad. Tan malo es creer que el festival vive artificialmente de una total importación como que puede mantenerse por una aportación local que tiende fatalmente a convertirse en localista. Movimiento pendular y nada fácil entre la paleta local y la no menos paleta del internacionalismo a ultranza.

Dinamismo y anquilosamiento son los otros dos polos entre los que un festival se mueve; términos que se traducen en el peso

específico del repertorio con respecto a la creación. Un festival no especializado tiene la necesidad de presentar cosas nuevas —en creación o producción— tanto como de cultivar los grandes repertorios. En ambos casos, la imaginación es el arma única que puede llegar a vencer los inconvenientes y crear un equilibrio. Se necesita imaginación para crear cosas nuevas, de hecho la imaginación es lo que sustenta la creación, y saber cuáles son las apropiadas para cada caso. Eso sí, estando persuadidos de que hay que hacerlo. Y lo mismo ocurre con el repertorio, que es imprescindible atenderlo pero también hay que saber escoger. No todos los repertorios funcionan de la misma manera, o tienen el mismo sentido, en todos los sitios. Incluso es en el tema del repertorio donde más significación cobran las raíces locales. Una “Misa” de Juan de Anchieta para la coronación de los Reyes Católicos tiene mucha más significación en la Capilla Real granadina que un Palacio de los Deportes de Kansas City aunque en ambos sitios sea gran repertorio. Y lo digo a título de ejemplo obvio que no siempre tiene que funcionar de esta manera. Contrariamente, la nueva creación, aunque no debe olvidar las aportaciones válidas locales, tiene una indudable vocación universalista. Pero en ambos casos sólo una cuidada planificación y un justificado elegir podrán asegurar el acierto.

Los festivales de música han tendido en ocasiones a primar la interpretación sobre la obra misma. Esto es un error que un festival general debe corregir sin perjuicio de que los grandes intérpretes tengan su cabida y sean absolutamente necesarios. Lo que es absurdo es que el intérprete cuente mucho y la obra sea perfectamente sustituible. Y no me estoy refiriendo a nuevas músicas sino precisamente a las de repertorio. Porque un buen uso del mismo implica que su selección debe ser muy meditada y justificada y no lo que cada intérprete tenga en su repertorio en un momento determinado o le venga en gana hacer. No debe ignorarse que muchos festivales se programan así y no hay más que ver los resultados. Y no creo que en algunas de sus épocas el de Granada se haya escapado de tal circunstancia. El gran director de festival es el que decide las *obras* que debe hacer en cada caso —por un complejo entramado de elecciones y decisiones— y luego busca los intérpretes adecuados para ello. De esta manera, no se descartan los grandes nombres de la interpretación pero sí el que las programaciones obedezcan sólo a sus caprichos o conveniencias.

Aunque para el gran público sean las actuaciones y espectáculos la base absoluta del festival –y así debe ser– ningún gran festival que se precie descuida las actividades complementarias que pueden ser de lo más variado. Naturalmente, los encargos suelen estar en primer lugar en ese campo aunque más bien deberían formar parte de la programación de base. En cualquier caso, si están bien escogidos y acaban teniendo relieve, son lo que más hará por la historia del propio festival y sus referencias hacia atrás.

Pero un elemento que se va incorporando cada vez más a los festivales es el de los cursos. Estos pueden adoptar muchas formas y ser generales o especializados, pero siempre son cursos musicales que deben mostrar claramente su relación con la programación del festival y servirles de ilustración, apoyo y extensión. Es un hecho que la mayoría de los festivales que realizan cursos los tienen muy estrechamente ligados a la realidad de cada edición del mismo y dependen orgánicamente de la misma cabeza rectora. Estos cursos pueden realizarse a mucho niveles y comprender seminarios localizados o temáticos y su profesorado es móvil y cambiante en función de que el propio festival lo es y no debe dar siempre lo mismo.

Otro elemento complementario son los concursos que van desde el habitual de interpretación de algún instrumento a los de composición. Algunos festivales han incorporado concursos con personalidad como para no confundirse con los de ningún otro, como, por ejemplo, cuando el de Montreux incorporó los Premios del Disco que era una iniciativa totalmente diferente de las que se habían hecho habituales en otros certámenes.

Un campo muy fructífero en algunos festivales ha sido siempre el de actividades paralelas con el suficiente interés como para integrarse en el cuerpo general del festival pero prematuras para constituir su núcleo principal. En esa vía, se estimula la presentación de creadores e intérpretes locales o incluso de actividades propias del quehacer normal en la ciudad pues no olvidemos que un festival es por sí mismo una actividad excepcional localizada en el tiempo que viene a ser el resumen y la cúspide de la vida musical de una ciudad pero que nunca debería sustituirla. De esa manera, en una programación en paralelo, tienen cabida en el festival desde los conservatorios locales hasta otras instituciones que desarrollan su labor a lo largo del año y que no tienen por qué carecer de un papel decoroso en el festival.

Cualquiera de estas ideas que acabamos de esbozar, y muchas otras que cabrían con igual sentido, son aplicables a los grandes festivales aunque no todos han sabido hasta ahora aprovecharlas o ponerlas en práctica, pero es evidente que los más importantes apuntan hacia ellas como apuesta de futuro. Siendo el de Granada un gran festival es lógico que todo ello le sea también aplicable adaptando los correctivos que exigen siempre la propia idiosincrasia de una ciudad, un lugar o una trayectoria. Demasiados vaivenes, demasiadas ocasiones desperdiciadas, hacen que sea urgente el que el Festival ocupe nacional e internacionalmente un sitio que sólo a trompicones ha podido mantener algunas veces. Las expectativas de futuro no son malas. Ahora hay que esperar a que la realidad dé paso a la justificada esperanza.

Entrega de la
Medalla de Honor 1993

a

don Antonio Navarro Linares,
Director del Centro Cultural Manuel de Falla.
23 de junio de 1993

Excmas. Autoridades, Señores Académicos, Señoras y Señores:

La Real Academia de Bellas Artes *Ntra. Sra. de las Angustias*, al conceder la Medalla de Honor 1993 a don Antonio Navarro Linares, Director del Centro Cultural *Manuel de Falla*, cuya entrega solemne celebramos hoy, se siente enriquecida al asumir su nombre y prestigio, vigorosamente avalados por una extensa labor creativa y rectora, en la nómina preclara de granadinos consagrados en afán y ánimo al servicio de Granada.

Nacido en La Zubia, retiro espiritual de los nasaríes, pronto recalca en el cuartel de *los belicosos* del Matadero, campo de Marte para las apedracas infantiles donde combatió Ángel Ganivet, como mercenario de *los greñúos* de la parroquia de San Cecilio y donde adquirió moratones y descalabros Manuel Ángeles Ortiz, como guerrillero de *los beatos* del Sagrario. De ese reducto independiente de la umbría provinciana, concretamente desde la calle de San Isidro, el jovencísimo Navarro Linares sale a la puerta grande de Puerta Real para conquistar el patio, acaso todavía romántico, de la ciudad marcada por las llagas de una guerra absurda y acosada de dificultades de toda índole, entre ellas la intransigencia y su lastre despótico. Antonio contaba cómo, recuperando sellos vírgenes de sobres usados, se podían comprar golosinas, *resiclaje* (perdón por la palabra), *resiclaje* postal que, sospechamos, le valdría igualmente para adquirir los carretes *Agfa 6x9*, mínimos lienzos en

los que atrapaba la personalidad urbana y el encanto de los alrededores granadinos. Nos recuerda cómo pateaba las calles en busca de la fotografía artística, aquella luminosidad singular aliada a la ciudad y no la clásica imagen presidencial de la Alhambra. Tal vocación le lleva a conseguir el premio de paisaje en la 1ª Exposición de Primavera (Pintura, Escultura y Fotografía) celebrada en Granada. Mas, en la segunda edición del certamen, mayo de 1945, Antonio Navarro Linares, con 17 años, obtiene por unanimidad el Premio de Honor en Fotografía Artística. El jurado, verdadera elite de la cultura local, estuvo compuesto por Gallego Burín, presidente, Gabriel Morcillo, Emilio Orozco, Torres Molina, Capulino Jáuregui y Marino Antequera. Y una anécdota divertida. En el catálogo de la exposición, por imperativo sindical, los artistas figuraban como productores, peyorativa actividad que convertía irónicamente en agricultor al hijo del dueño de una finca o en aviador al que cumplía el servicio militar como soldado raso. Las jóvenes artistas, todas, se dedicaban a *sus labores*. Antonio Navarro Linares aparecía como mecánico, seguramente por manejar una máquina *Kodak*.

En esos años, nuestro homenajeadó comparte los estudios de Filosofía y Letras con los de composición artística y fotografía, sin dejar de concurrir a exposiciones nacionales y extranjeras, en las que consigue galardones. Granada comienza a mostrarle sus escasas lindes progresistas. Aparte la tramoya política, en muchos aspectos realmente ingenua, que cercaba cualquier proyecto innovador en el campo de las artes, existía esa otra reserva ciudadana, protegida por el guardaespaldas de la tradición, mejor diríamos del academicismo, que reducía el ámbito de las aspiraciones culturales hasta ahogar la rebeldía o el inconformismo de unos cuantos intelectuales y artistas. Es verdad, como decía Navarro Linares, que “con un gran esfuerzo de voluntad y vocación se superaban todos los obstáculos”. Y de impavidez, añadiría yo. Así ocurrió, de hecho, cuando un grupo de escritores y artistas granadinos ponen la primera piedra de la vanguardia local, un gesto de modernidad en la España de entonces, incluso anterior al movimiento catalán de *Dau-al-Set*, según testimonio de Carlos Areán y demostración documental de Antonio Aróstegui en su estudio *La vanguardia cultural granadina, 1950-1960*. Pero el estreñimiento provinciano acaba por desalentar a los pioneros y sólo queda la renuncia a la patria chica, es decir, la huida, la búsqueda de horizontes ciertos donde ver,

aprender y ejercer la creación artística sin ademanes vergonzantes ni zancadillas críticas. Antonio Navarro Linares se suma al éxodo de otros granadinos, entre los que me cuento, y, como primera estancia, elige Madrid, donde cursa estudios de técnica cinematográfica en la Escuela Oficial de Cinematografía. Desde Madrid, acuciado por el interés hacia el séptimo arte y amparado con una beca del Gobierno Francés, salta a París, a la meta de La Sorbona, donde realiza cursos de filmografía, psicología e historia del arte, para, por último, completar conocimientos en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, siendo el primer español diplomado en Dirección Cinematográfica.

De sus muchos trabajos fílmicos, hay que destacar el documental *El Greco*, entre los mejores de aquellos años, según la Unesco; prueba de ello es que obtuvo, en Italia, el premio al mejor documental de arte, y fue seleccionado por la Mostra Internazionale de Venecia y los festivales de Berlín y Edimburgo. A partir de ahí, colabora con prestigiosos directores de cine, como Augusto Genina, Luigi Zampa, Nunnally Johnson, Luchino Visconti, Frank Wisbar, etc., y Orson Welles, del que supervisó literariamente, para la televisión italiana, el documental titulado *En la tierra de Don Quijote*. Paralela a esta actividad ejerce la literaria y periodística, a veces íntimamente ligadas, pues escribe para revistas de cine y para la agencia Internacional Press Service, en este caso como corresponsal en los Festivales de Venecia. Y, por supuesto, no abandona aquella vocación inicial por la fotografía.

Llega 1965, realmente a poco tiempo de aquella escapada de Granada que le ha permitido incrementar un currículo impresionante, llega 1965 y es nombrado Secretario de la Academia Española de Bellas Artes, donde permanece 17 años, varios de ellos actuando como director en funciones. De su eficiente tarea en la Academia Española de Roma existe un reconocimiento de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, del cual extraigo dos párrafos. “Quiero agradecerte en primer lugar, dice el director general González Mesa, la forma extraordinaria en que has venido colaborando con esta Dirección General desde dicho puesto, así como la magnífica labor realizada por ti, justamente reconocida por las autoridades italianas al distinguirte con la Medalla de Oro de Roma”, y, más adelante, añade: “Además de todo ello, quiero

dejar constancia de la ingente labor que has desarrollado en la Administración de dicha Academia, así como destacar, en especial, la eficaz labor llevada a cabo por ti en la restauración del Templete de Bramante, joya del Renacimiento Italiano”.

Hemos de sumar que, gracias a ese afán de Navarro Linares por el buen funcionamiento de la misión cultural, en la más importante Institución del Estado Español en el extranjero, se le concediera el Premio Europa de la Academia Española de Roma. Afán que se materializó, además, en numerosas e importantes exposiciones de arte, en conciertos y en encuentros culturales. Por citar un solo ejemplo de exposiciones, recordamos la organizada en Roma con motivo de la restauración del citado Templete de Bramante, que inauguraron Sus Majestades los Reyes de España. Ese entañamiento cultural hispano/italiano, tejido personalmente por Antonio Navarro Linares, le hace acreedor al Diploma de Benemérito, dispensado por Roma, y a la Cruz de Alfonso X el Sabio concedida, en 1980, por los Monarcas Españoles.

Pasan los años y Antonio Navarro Linares, con un equipaje impresionante de méritos, se plantea el regreso a España desde el argumento de los estudios superiores de los hijos, argumento que se duplica con el mens confesado de la nostalgia, esa querencia insistente que nos acarrea de nuevo a las emociones y mimos del tiempo pasado. Así, Navarro Linares, como le pasó al que les habla, se lió el curriculum vitae a la cabeza y se vino para la tierra. Sucedió en 1984 y, estoy seguro, que pensaba en la vuelta hacia el descanso, hacia el no hacer nada haciendo lo que a uno verdaderamente le apetece, es decir, a trabajar para sí mismo. Mas, pensando en el retiro de Corvales, trampolín de la ensoñación. Pero, cuando uno dispone de antecedentes como los de Antonio Navarro Linares, resulta muy difícil refugiarse en el paraíso cerrado de la creación personal. De ahí que, apenas a los dos años, en 1986, haya de pagar la aduana de sus múltiples conocimientos y de su formidable experiencia como gerente de hechos culturales. O séase, lo nombran Director del Centro Cultural Manuel de Falla, que integra la Casa Museo, Fundación Pública del Ayuntamiento de Granada, cargo que desempeña en la actualidad y que, por su magistral gestión, permite a la Real Academia de Bellas Artes de Granada concederle la Medalla de Honor.

Él nos hablará ahora de esa entrega a favor de Granada, desde la dirección del Centro Cultural Manuel de Falla. Nosotros, la Academia, como la gran mayoría de los granadinos, agradecemos encarecidamente su dedicación, constante acierto en sus programas y la fe inagotable en el surco derecho de la obra buena. Ilustrísimo Señor Don Antonio Navarro Linares, muchas gracias.

FRANCISCO IZQUIERDO

Respuesta de
don Antonio Navarro Linares

Excmo. Sr. Presidente, Excmos. Sres. Académicos, Excmo. Sr. Alcalde, Autoridades, Señoras y Señores, amigos todos:

Quiero, ante todo, expresar mi gratitud para aquellos Académicos, que propusieron mi nombre para la concesión de la Medalla de Honor que esta ilustre Academia, bicentenaria, cargada de historia y buen hacer por las Bellas Artes y la Cultura en nuestra ciudad, se ha dignado otorgarme, así como, a quienes la apoyaron unánimemente. Esta distinción tiene para mí una gran importancia por mi condición de granadino que, después de tantos años de ausencia ha vuelto a su ciudad. El obtener este reconocimiento aquí, me llena de satisfacción y de orgullo.

Después de la glosa que desde la amistad me ha dedicado el Sr. Presidente, considero necesario exponer, aunque sea brevemente, lo que ha sido mi labor en el Centro Cultural desde mi regreso a Granada hace ya algunos años.

Venciendo una serie de dificultades que impedían mi retorno, vuelvo a ella por motivos familiares. Antes de mi regreso, en uno de mis viajes, solicité una visita para cumplimentar a nuestro Alcalde, D. Antonio Jara, y agradecerle personalmente la felicitación que me hizo llegar a Roma con motivo de la concesión de una Condecoración. En esta primera entrevista, el Alcalde demostró un cierto interés por mi actividad y por saber cuándo regresaría definitivamente, pues consideraba que habría que aprovechar la expe-

riencia de esos granadinos que habían estado tantos años ausentes de la ciudad. La cosa quedó así sin más, pero una vez ya en Granada, en nueva entrevista, me invitó a que visitara el Centro Cultural, que no conocía, y que le diera mi opinión sobre él, advirtiéndome que lo iba a encontrar “algo abandonado”, fue muy sincero en esa consideración.

Le llamé, una vez realizada la visita, y le dije: “que era un magnífico transatlántico, que estaba a la deriva y sin Capitán”, le pareció acertada la descripción y fue algún tiempo después cuando me habló de que se iba a poner en marcha la Fundación Pública Centro Cultural Manuel de Falla, creada por el Ayuntamiento, y que iba a proponer mi nombre como futuro Director. La Fundación se constituyó, fui nombrado Director y unos meses después tomé posesión.

Según me comentaron, parece que independientemente de mi Curriculum, al Alcalde le gustaron tres puntos: ser granadino, no pertenecer a ningún partido político, ni a ninguna “capillita” de la ciudad.

Cuando ya en los primeros días de mi estancia empecé a conocer por dentro el edificio, recuerdo algo pintoresco que me dejó perplejo. Asomándose desde la balconada de la Sala Rosa Sabater, y mirando hacia los jardines de abajo, noté que su parte izquierda estaba prácticamente convertida en un vertedero de tablas, cartónes, paneles y toda clase de residuos; y en la parte derecha había una masa verde que, cuando bajé para cerciorarme, me di cuenta que aquello no era césped, ni flores, ni jardín, sino un sembrado de habas.

Por lo tanto, la primerísima tarea fue la recuperación del Centro del estado de abandono en el que se encontraba, así como la de sus instalaciones e instrumentos.

En aquel entonces, leí algunas reseñas y comentarios que se habían hecho sobre el Centro: le llamaban la Pirámide de Keops, El Monstruo inútil, etc. Otros, con una opinión más acertada, decían que el Centro Falla, para ser lo que quiere ser, necesitaba de unos Estatutos, de un equipo responsable que lo pusiera en marcha, que desarrollara sus posibilidades con una programación rentable, culturalmente; eliminando elitismos, pero también

subproductos culturales, falsos populismos y proporcionando, al mismo tiempo, el servicio cultural público que la ciudad merece. Era una difícil labor, pero digna de acometer.

Esa era la situación en la que encontré el Centro y la opinión generalizada que se tenía en la ciudad sobre él.

Esta flamante y recién estrenada Fundación Pública que nuestro Ayuntamiento tuvo el acierto de crear, fue realmente el motor que hizo que se pusiera en funcionamiento el Centro.

A este punto, creo conveniente explicar lo que en realidad es el Centro Cultural, que está integrado por las siguientes instalaciones y dependencias.

Primero, la Casa Museo Manuel de Falla de la que es necesario hablar algo, porque, en realidad, todo lo que después se hizo parte de ahí. Como se sabe, es el pequeño "carmen" donde vivió D. Manuel de Falla, que fue punto clave de reunión para la vida cultural granadina de entonces y que se considera parte esencial del patrimonio cultural de la ciudad felizmente recuperada como homenaje al gran compositor y que la Corporación Municipal adquirió en 1962.

Por su estrecha vinculación con la ciudad necesitaba algo más que un recuerdo sentimental; por lo tanto la segunda etapa fue la de construir un Centro Cultural que llevara su nombre; pero pensando, al mismo tiempo, en el Festival de Música y Danza, porque si bien los patios árabes de la Alhambra y el renacentista de Carlos V proporcionan los admirables escenarios naturales y únicos que todos conocemos, no se podían librar de las eventuales lluvias. Construir una sala de conciertos moderna, no podía ser sólo el techo o el "paraguas" del Festival, por esa razón se tomó la decisión de hacerlo más versátil y de incluir también en el proyecto del edificio un Centro de Estudios integrado por 10 aulas, 10 estudios, sala de conferencias y de exposiciones; o sea algo realmente "útil" para la ciudad.

Todo este magnífico complejo no sería socialmente justificable si a su vez no se obtuviera de un poderoso instrumento con plena eficacia sobre la vida cultural granadina cuya finalidad primordial es la Música.

Y cuando el Patronato me confía su Dirección y pone en mis manos esta herramienta cultural granadina, lo primero de mi gestión fue darle vida y acercarlo a la ciudad de la que estaba realmente muy distante.

Yo creo que Granada sin la música sería como un arpa sin cuerdas; y una ciudad tan ligada a ella desde la figura señera de Falla, a través de su festival, y el curso Manuel de Falla que congrega a profesores y alumnos que vienen de diferentes países, parecía muy extraño que no tuviera una presencia constante de la música en la ciudad que sólo era parcialmente atendida por el Centro Artístico, la Catedral Manuel de Falla y Juventudes Musicales. Un crítico famoso escribió que Granada después del Festival, se convertía en un desierto y que había que esperar al año siguiente para poder disfrutar de buena música.

Se trataba, pues, de dotarla de una programación estable y, quizás lo más difícil, hacer que los granadinos subieran al Centro que estaba dormido ante la ciudad y los granadinos aletargados ante el Centro, pero sedientos de más música, sobre todo sinfónica.

Empecé a trabajar con gran esfuerzo, totalmente solo, pero con la mayor ilusión para llevar a cabo esa labor, esa responsabilidad, aportando con ella mi profesionalidad y experiencia de largos años en el mundo de la cultura, y ponerla al servicio de mi ciudad. Y también, por qué no decirlo, tenía la oportunidad de pagar una deuda pendiente con ella por mis años de ausencia. Soy más que sincero diciendo que no busqué ni busco, interés personal alguno en esa labor, a la que me entregué desde el principio con total dedicación y como repito, con la gran ilusión de hacer del Centro el gran protagonista de la vida musical de Granada durante los meses de Temporada.

El primer obstáculo a vencer era precisamente que los granadinos subieran al Centro, motivarlos, despertarles interés, y esto también tiene su pequeña historia. Se decía que, incluso con alguna buena actuación que se programaba en el Auditorio, acudía poca gente, y que a veces había más personas en el escenario que en la sala. Al revés de lo que se dice en Italia “piú gente in scena, piú gente in platea”.

Había que procurar un medio de transporte que estuviera disponible a la salida de los conciertos, ya que a esas horas de la noche no hay servicio público de autobuses.

Esta ciudad nuestra tiene, como todas, sus virtudes y sus defectos. En cuanto a estos últimos, sus habitantes tienen uno que no es precisamente animar al que está animado, sino todo lo contrario.

Decía Federico que “Granada vive de fantasía, está llena de iniciativas, pero falta de acción”, así es que poner unos autobuses, y además gratis, era una fantasía. Tuve que luchar contra lo utópico y lo rutinario, pero se consiguió.

Dentro de esos planteamientos tendentes a intentar la cobertura de la demanda cultural y a estimularla, creando una actividad musical permanente, planteé la programación estable de la temporada de conciertos dividida en ciclos de Otoño-Invierno, de Octubre a Febrero, y la Primavera Musical, de Marzo a Mayo, con un sistema de abonos muy asequible.

La programación del Centro, se confecciona siempre con criterios de calidad, está dirigida a un público muy amplio e introduce variedad de repertorios, de formaciones sinfónicas, de cámara, vocales-instrumentales, y abierta también a otras músicas y tendencias como puede ser la Opera de Cámara, solistas de renombre, Jazz, espirituales, etc., siempre idóneas para la celebración en el Auditorio y todo bajo el común denominador de la calidad.

Se ha conseguido así acercar al conocimiento y disfrute de la música, al mayor número de ciudadanos posible que han acogido con entusiasmo creciente las programaciones del Centro y éstas rápidamente han adquirido un gran prestigio, reconocido no sólo en Granada sino también fuera de ella. Cada nueva temporada se ha ido consolidando y va en constante expansión.

Del balance de esta actividad a lo largo de sus 6 temporadas anuales, las siguientes cifras hablan por sí solas; y de la aceptación y del entusiasmo de los granadinos, son ellas las que tienen que hablar.

De 40 abonos y 9.935 espectadores en 1988, pasamos a 388 abonos y 22.507 espectadores en 1992, alcanzando la cifra de 565 abonos en la primavera musical de este año.

No creo exagerado al decir que la internacionalidad de Granada y su prestigio musical, se ha acrecentado con la programación del Centro. Por aquí, en estos años, han pasado los mejores conjuntos de todo el mundo, desde Suecia a Japón. Hemos dado más de 100 conciertos, y representantes de 28 naciones han pasado por Granada. Las orquestas y solistas que nos visitan, y que son verdaderos embajadores culturales de sus países, se llevan una imagen espléndida tanto del Centro Cultural, de su funcionamiento y organización, como de nuestra ciudad y su público. Así lo confirman sobradamente los escritos que nos dejan después de sus actuaciones.

De todo esto resulta evidente que la Fundación Pública de nuestro Ayuntamiento ha cubierto el vacío que existía antes de su creación, en esta importantísima parcela cultural, y la programación, forma ya parte del entramado socio-cultural de nuestra ciudad.

Pero toda esta labor y todo lo que se ha conseguido hasta ahora, con mucho esfuerzo y prácticamente sin infraestructura, no hubiera sido posible sin la creación de la Fundación totalmente granadina y sin el inestimable apoyo de sus presidentes, el de D. Antonio Jara, primero, que con una clara visión del problema de la inoperancia del Centro, fue el gran impulsor de la misma y con su descentralización ha quedado demostrado ser la mejor fórmula, la más viable y eficaz para el progreso de la Cultura.

El de nuestro actual Presidente y Alcalde D. Jesús Quero, que desde sus comienzos formaba ya parte del Patronato y siempre ha apoyado y respaldado con entusiasmo la actividad y gestión del Centro Cultural.

En realidad todos los componentes del Patronato, el fundacional y el de ahora, conocen muy bien su trayectoria desde que partimos de cero, consiguiendo, con recursos limitados, los máximos resultados.

Debo decir que no tuve condicionamiento alguno en mi gestión, actué con libertad de acción y creo que eso ha sido una poderosa razón del éxito.

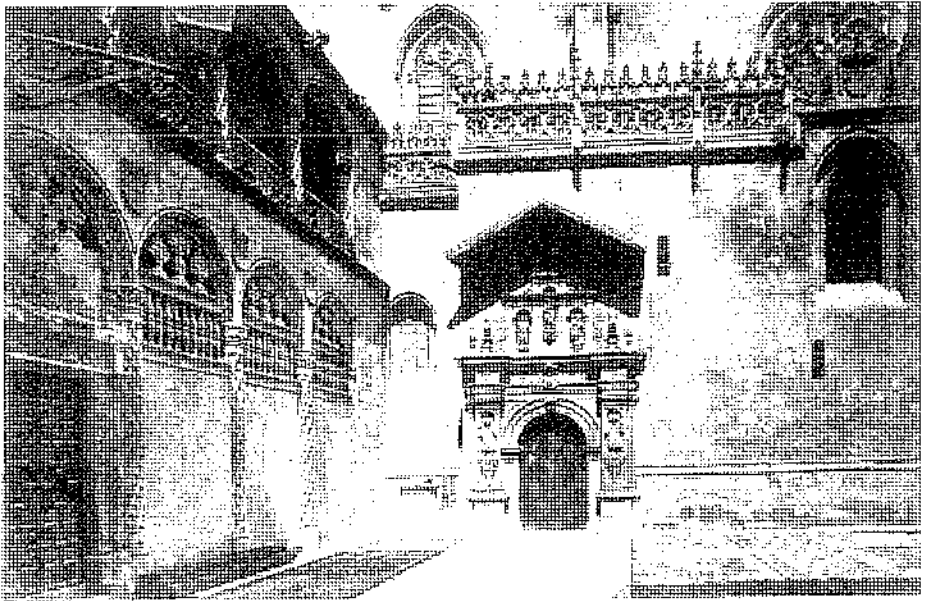
Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al exiguo equipo compuesto por una Secretaria en la persona de Cristina

Martínez Cañavate, un Administrador, a media jornada, José Luis Conde y a la encargada de la Casa Museo, María Luisa Pretel. Todos, con dedicación y entusiasmo, llevamos el ingente trabajo que supone sacar adelante el Centro sin apenas infraestructura y por supuesto, a esos miles de granadinos fieles a la música y a la oferta que, desde el Centro Cultural, les hacemos.

El abanico cultural del Centro se terminaría de abrir si se hubieran podido incorporar a esta actividad el Centro de Estudios, con sus cursos de alto perfeccionamiento musical, tan necesarios en nuestro país. Si bien antes no fue posible por limitación presupuestaria, ahora tampoco se pueden realizar, pues sus magníficas aulas se han convertido transitoriamente en oficinas. Esperamos que pronto se vuelva a disponer de ellas a fin de darles el uso idóneo para el que fueron diseñadas.

Por último, quiero citar las palabras de Ovidio con el que, por similitud de sentimientos, nos sentimos identificados los granadinos que durante años hemos estado ausentes de nuestra ciudad. Ovidio expresa así el recuerdo alejado de su amada Roma:

El recuerdo de la ciudad ausente es como una herida siempre abierta que sólo se margina cuando se vuelve. Lejos, uno siente como una sed incalmable que te quema por dentro y solamente se sacia cuando al regresar, se bebe en sus fuentes.



CAPILLA REAL "GUÍA DE GRANADA" DE GALLEGO Y BURÍN

CAPILLA REAL: UN CAMBIO MÁS

Después de meses de obras, la Sacristía que alberga el Museo de la Capilla Real ha abierto sus puertas. No está terminado el programa de restauración de elementos museales.

Por eso se presenta una obra incompleta. Pero es suficiente para una nueva contemplación que da lugar a estas reflexiones.

Los cambios que se han hecho son el último eslabón de una larga cadena. La historia de la Capilla, edificio ornamentación e institución es muy azarosa.

El siglo XVI es el siglo de la plenitud. Nace con los Reyes Católicos, con la sobriedad de la que quiso ser sepultada “vestida en el hábito del bienaventurado pobre de Jesucristo San Francisco”. Florece, se adorna y engrandece con el Emperador. Es el enterramiento de una dinastía de gestas gloriosas. Se reafirma pero no avanza con Felipe II que mira a El Escorial y Simancas.

El XVII trae una decadencia que durará hasta mediado el XVIII. El templo se ornamenta al gusto barroco. Para renovar se sacrifican algunos elementos primitivos: el retablo renacentista de Jacobo Florentino cede su sitio al nuevo retablo barroco de la Santa Cruz. Cambia el ambiente de la Sacristía que pierde el relicario llamado “retablo de la Reina I” junto con unos conjuntos escultóricos que adornaban la reja primitiva de separación en dos ámbitos. En el XVIII el edificio se enyesa y se pinta de verde follaje y

molduras. Suprimido esto a finales del XIX, sólo en parte nos imaginamos el templo del XVIII: perdidos los tapices que lo decoraban con aire cálido, cambiadas las vidrieras pintadas de ambiente suave por los transparentes de gran luminosidad, cubierta la piedra con yeso.

Mediado el XVIII, resurge la Capilla. Fernando VI se identifica con la fundación y se propone recuperarla.

Pero el final del XVIII y primera mitad del XIX trae nuevas turbaciones ligadas a los cambios políticos, a las dificultades económicas y a un profundo cambio en las relaciones Iglesia-Estado. Únase el expolio francés, el envejecimiento del edificio que queda a la vista cuando se hunden las bóvedas de la Sacristía en 1827, y el robo de platería en 1834.

El Concordato de 1851 terminó con sus singularidades, la hizo institución diocesana y la asentó en una discreta posición. Así, desde unas perspectivas nuevas, fija una nueva base más pobre en medios y personas, para un mantenimiento deseado por Isabel II, visitante en 1862 de una Capilla empobrecida.

La restauración trae un equilibrio en la vida de la Capilla. Hay un nuevo factor positivo: nace el interés por la investigación histórica por la restauración artística, por lo museístico. Se manifiesta esta orientación desde los años del IV Centenario. Fue ocasión para obras benéficas, quizá no tanto como se esperaba. Quedan como fruto las primeras publicaciones científicas.

Con el XX crece el interés por la Capilla y se desarrolla el turismo. Se publican nuevos estudios. Se resalta el significado espiritual de la Capilla para la conciencia hispánica. En este ambiente, impulsada y dirigida por don Antonio Gallego Burín, se hace en 1945 una gran reforma. El Concordato de 1953 no supone novedades para el régimen de la institución. Pero a partir de mediados de siglo crece el interés turístico y los estudios. La proyección internacional crece con ello y con la salida de algunas obras para exposiciones. Se valora especialmente la colección de pintura flamenca.

En los últimos años la Capilla es una importante imagen de la Iglesia y ciudad de Granada para los visitantes, los que la visitan con un interés artístico y los que buscan unas fuentes de sen-

tido y de valor, muchos hispanos de ambos lados del Atlántico. El interés que suscita la figura de la Reina Católica polariza en mucho este sentido espiritual de la visita a la Capilla.

En esta evolución ha habido factores variados y sensibles. Uno ha sido la situación de la economía española en estos siglos. Otro influyente decisivo ha sido las cambiantes relaciones Iglesia-Estado en España. En cada tiempo la valoración social de la significación de las personas y la obra de los fundadores y del simbolismo de la Capilla se han dejado sentir. Han influido también las tendencias artísticas sucesivas que han ido dejando en la Capilla la huella de sus creaciones.

Un factor notable de cambio de imagen ha sido la pérdida de parte de la riqueza original por el uso, el desgaste del tiempo, el desinterés y la falta de recursos para un mantenimiento adecuado. Después de tantos avatares es de admirar cómo han llegado a nosotros las piezas más llenas de valor. También ha influido la escasez de espacio que siempre ha tenido la Capilla, sobre todo cuando tenía un personal tan abundante, y la constante búsqueda de mejor acomodo.

Así, una constante de la Capilla han sido los frecuentes cambios que le han dado una imagen en cada época. Se podría describir una Capilla medieval, otra renacentista, otra barroca.

A esta historia hay que sumar lo realizado en los últimos años: reparación y consolidación de las cresterías y otros elementos exteriores, rehabilitación de la Lonja y del Musco y programa de restauración de obras artísticas, en especial pinturas y tejidos. Han sido realizadas por la Junta de Andalucía.

Se ha hecho nueva instalación eléctrica a iluminación con el patronazgo de la Fundación Sevillana.

Paralelamente, el Cabildo ha acometido diversas operaciones complementarias. Aún resta hacer la habilitación de la sala capítular en el Archivo y de diversas capillas como lugar para mostrar algunos elementos artísticos que buscan su acomodo.

Obras y cambios constantes muestran la Capilla como un ser vivo. Es una institución viva, un árbol que, renovado para no morir, se muestra como perenne síntesis de nuestra historia y como

muestra de nuestra personalidad como pueblo: aquí la evolución de siglos de nuestro arte. Aquí una fe profunda amparada en la muerte por la oración y por las más bellas imágenes de los misterios cristianos de salvación.

El comienzo de la nueva etapa es una llamada imperiosa a cuidar y transmitir los valores que todo lo anterior encierra. La ligereza, la superficialidad, la falta de respeto, son peligros terribles y ciertos de banalización y desacralización. Cabildo, empleados, guías, restauradores y visitantes deberían sentirse comprometidos en ello.

El resultado que se muestra es satisfactorio, mas no completamente.

Seguramente ninguna humana obra lo es. Queda el consuelo de que lo incompleto puede completarse y lo reversible puede corregirse.

EN LA CAPILLA REAL

La Capilla Real de Granada es, sin duda, el monumento más simbólico y emblemático —son dos aspectos no siempre coincidentes—, de esa nueva concepción de España que comenzó a abrirse paso en torno al 1500; la Real Cédula de Medina del Campo disponiendo la construcción, a mano derecha de la Capilla Mayor de la Catedral, de otra para enterramiento de los Monarcas, es de septiembre de 1504. Aquellas piedras que comenzaron a labrarse del gótico declinante más elegante, sobrio y refinado encerraron, la cabo, las esencias del más puro y fascinante Renacimiento en el que se funden tradiciones castellanas, alientos que legan de Italia, auras de los Países Bajos y el arrebató de las aventuras americanas de Colón, pero todo con la medida franciscana —en cuanto al gasto—, que sabía imponer la Reina en todas sus empresas. Surge la Capilla como gesto inicial de una Granada nueva que empaña de Renacimiento la Edad Media cristiana que no llegó a cuajar aquí y ese gesto enlaza con el arte decadente de la Alhambra que siguió a los tiempos de su máximo esplendor. No estamos ante una muestra de lo granadino en su doble vertiente artística e histórica; la Capilla es una de las más integradoras iniciativas de lo español y con más proyección universal.

Toda la América que habla la lengua española —cuyas normas Nebrija ofreció en sus primicias, a la reina Isabel—, tiene por suya la arquitectura inicial del Maestro Enrique Egas; por suya la belleza de los sepulcros reales de Fancelli y de Ordóñez con la tradi-

ción a sus espaldas de muchos abolengos renacentistas y conscientes, al labrarlos, de la grandeza y singularidad que encerraba la cripta sobre la que se alzaron, cripta tan sobriamente aligerada y conservada de cualquier ganga temporal hace más de cincuenta años; y por suya, tienen también las Américas que hablan español, el mecenazgo de la Reina sobre *su Capilla de Granada* a la que legó pinturas sobre tablas, símbolos de realeza, retablos, libros, tapices, ornamentos y trofeos, caros recuerdos familiares... Y todo —traza arquitectónica, rejas, pinturas, obras escultóricas, valiosas tablas flamencas—, constituyeron un Museo de honda y larga gestación con vocación de proyectarse así al otro lado del mar Océano desvelado por el Gran Navegante. Porque toda la Capilla Real es un gran Relicario-Museo y todo el Museo es una Capilla que como tal se planteó, ya desde su cédula fundacional, a la cabeza de la Catedral como las que con menos amplitud, desde luego —lo escribió Pita Andrade con soltura y conocimiento—, se consagraron a Don Alvaro de Luna en Toledo, al Condestable Hernández de Velasco en Burgos o a los Vélez en Murcia —que tanto recuerda a la del Condestable—, y que denota las personalidades de los primeros Fajardos estudiados con tanto cariño por Marañón. Pero en ese conjunto en el que la de Granada se integra, sólo ésta tiene sentido y evocación auténticamente nacional y proyección muy por encima de la austeridad que presidió, por voluntad de los Monarcas su erección y voluntad de estilo.

En Granada, Capilla, Sacristía y Coro —en donde se cruzan gótico, plateresco y renacimiento—, constituyen un conjunto no desgajable, a su vez, de otro más complejo: Catedral de Siloé, Sagrario con traza de Hurtado y remate de Bada Capilla del Maestre Egas... y todos esos conjuntos no pertenecen —hay que insistir—, tanto al arte y a la historia específica de Granada sino que, por su honda significación histórica y artística—estudiada, documentada y siempre traída a cuento desde los Gómez Moreno a Gallego Burín—, es patrimonio universal. Por eso, cuantas intervenciones o iniciativas alteren lo que está en el recuerdo de la humanidad desde grabados, artistas, literatos o historiadores y críticos de arte, deberán llevarse a cabo, como se realizaron las de hace más de medio siglo —de las que tuve la suerte de ser testigo presencial a pie de obras, hechas con la máxima contención de gasto y de lujo que el estilo

franciscano de la Reina y, acaso, la tacañería del Rey, impusieron cuando la Fundación— y como, sin duda, se habrán hecho las actuales, después de concienzudos estudios, informes y consultas pero manteniendo siempre ese criterio de unidad entre ese Templo-Capilla de una sola nave, Sacristía-Librería que perdura a lo largo de la tradición local —y es lo que se universaliza—, ganando en significación una simple copia de Pradilla ante la cercanía de una tabla de Meininling o de la corona de la Reina, que *largas colas de visitantes de la Exposición Universal de Sevilla se empeñaban en admirar como auténtica* por mucho que se les dijese que sean — como la espada del Rey o el cofre de las joyas—, simples copias.

La Capilla Real es un Museo vivo porque *Museo* son también los impresionantes féretros de la cripta, las piezas únicas en nuestro arte de los sepulcros en los que se emplearon —escribe la pluma castiza de Gómez Moreno—, “carretadas de mármol de Carrara”, los retablos, los relicarios, al coqueto espejo de la Reina y los libros que los Reyes trasladaron a Granada antes de que la rigidez y visión centrista del Monarca del Escorial decidiese dejar congelada la elección de Granada como panteón de los Reyes españoles: entonces comenzaron las frustraciones granadinas que enfurecieron a sus gentes en las calles con ocasión del centenario de 1992, frustraciones que volvieron a reavivarse con ocasión de los varios centenarios de este 1992 —La Toma, Colón, Nebrija— que pasaron tan de largo por nuestra ciudad. Pero ahora vuelve a abrir sus puertas la Capilla Real y es hora de agradecer a quienes hicieron posible fijar la atención en este protagonismo que se tiene ganado Granada cuando se escudriña y se medita en el nacimiento de la España moderna. Adentrándonos en la Capilla Real de Granada entramos en 1993: centenario del Rosellón y la Cerdeña, del segundo viaje de Colón.

ROMÁN FERNÁNDEZ-BACA CASARES

(Director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico)

PRESENTACIÓN DEL MUSEO-SACRISTÍA DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA

Desde hace tiempo, la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente viene realizando una actividad de conservación y restauración sobre el conjunto de la Catedral de Granada. Ha sido una labor sistemática promovida por la Junta de Andalucía, con la colaboración del Cabildo Catedralicio y la dirección técnica de los arquitectos Pedro y Federico Salmerón Escobar.

Independientemente de las labores de conservación del inmueble, se consideró oportuno la ordenación de los espacios y visitas al conjunto monumental, y especialmente al área que ocupa la Capilla Real.

La necesidad venía determinada por la adecuación de estos espacios, la conservación de las colecciones que alberga y la afluencia de 500.000 personas al año.

El arquitecto Pedro Salmerón solicitó al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.) ayuda en instrumentar los estudios y metodologías pertinentes, para asegurar científicamente el proyecto de conservación de las distintas colecciones, en evitación de riesgos y desde el rigor preciso. Para ello, como institución de reciente creación, acudimos a aquellas otras instituciones nacionales e internacionales (Instituto Centrale per il Restauro de Roma, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, Institute Royale du Patrimoine Artistique de Bruselas,

Universidad Libre de Bruselas y Universidad de Granada) que pudieran asesorarnos convenientemente, además de acercarnos a otras formas de actuar sobre los bienes culturales.

Para mayor precaución, creamos una Comisión científica internacional que ha seguido puntualmente y con su aprobación el desarrollo del proyecto.

El objetivo fundamental ha consistido en presentar las colecciones y los espacios en un museo actual modélico en su vertiente conservativa y estable ambientalmente, que modificara el progresivo deterioro al que determinadas obras de arte estaban sometidas.

El nuevo concepto de conservación preventiva tan extendida en toda Europa, consiste en estabilizar los ambientes donde se encuentran los bienes culturales. La evidente interacción que se produce entre los ambientes degradados y la materia constitutiva de los bienes culturales, constituye uno de los factores de riesgo más importantes y de mayor incidencia en el Patrimonio Histórico-Artístico. Por tanto, estabilizar el ambiente que rodea a las colecciones ha sido prioritaria y preventiva realizada para la más perfecta conservación de estas obras tan valiosas. Condiciones térmicas, de humedad relativa, incidencia luminotécnica, así como otros factores determinantes, han sido investigados y controlados en dos años de estudios y ajustes necesarios.

El diseño del nuevo museo, dirigido por Pedro y Federico Salmerón, ha implementado todos estos estudios científicos de carácter interdisciplinar, habiendo resultado el costo de esta actuación museográfica sensiblemente inferior a la cuantía que una intervención de estas características habitualmente representa, y donde han participado las instituciones mencionadas anteriormente para una museografía más correcta, bajo la coordinación y supervisión del I.A.P.H.

Además este proyecto ha permitido:

a) Realizar un diagnóstico general de la colección, contando para ello con los métodos e instrumental científicamente más avanzados. De esta forma se ha podido determinar con absoluta precisión qué tratamientos de conservación requieren o han requerido estos bienes muebles.

b) Llegar a un conocimiento histórico-artístico más profundo de la colección. Este conocimiento aportado por las técnicas de examen (radiografías, reflectografías I.R., fotografías especiales,...) y por el análisis de la composición material de los bienes (soportes, pigmentos, aglutinantes,...); han supuesto la revisión o configuración a través de estudios comparativos de las autorías y escuelas actualmente establecidas. Por lo tanto, esta nueva metodología viene a incorporarse y enriquecer la metodología tradicional del conocimiento de los bienes muebles.

c) Establecer en base al conocimiento más perfecto la nueva filosofía del museo y de la colección, en el espacio previamente estabilizado.

d) Localizar y tratar la documentación generada en el proceso de búsqueda de datos históricos, para que esta información pueda quedar posteriormente en la Capilla Real para futuras investigaciones.

Esta primera actuación del I.A.P.H., concluida parcialmente, se ha realizado en Granada. Es un trabajo de investigación concretado en una realidad viva del Patrimonio Histórico -visitada por 500.000 personas anualmente- con la vocación de resolver los problemas existentes desde criterios que son exponentes del pensamiento cultural más actualizado y para dar un determinado servicio.

En esta perspectiva entiende el I.A.P.H. la investigación. Investigación aplicada a la realidad compleja y difícil del Patrimonio Histórico y a sus problemas concretos.

Un proyecto de carácter interdisciplinar tan complejo y ambicioso ha supuesto un continuo debate y confluencias de opiniones, superado solamente desde la visión más genérica y consensuada de la Comisión científica.

Quisiera, finalmente, agradecer su colaboración:

Al Cabildo de la Capilla Real de Granada, por su cariño y confianza depositada y a su asesor, don José María Pita Andrade.

Al Instituto Real del Patrimonio Belga, al Instituto Central de Restauración de Roma, al Instituto de Conservación y Restaura-

ción de Madrid y a las Universidades Libres de Bruselas y de Granada por su asesoramiento y colaboración mantenida y a todos los profesionales y becarios que desde colaboraciones o desde el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico han hecho posible este Museo y en especial a Pedro y Federico Salmerón Escobar.

*LA INSTALACIÓN MUSEOGRÁFICA DE
LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DE LOS
REYES CATÓLICOS*

Durante los trabajos de la 1ª Intervención Ordinaria en el Conjunto Catedralicio de Granada, promovidos en el período 1990-92 por la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía con la colaboración de la Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, el edificio de la antigua Lonja situada junto a la Capilla Real, se recuperó como espacio único, eliminando las divisiones que se colocaron en los años cuarenta de este siglo. La apertura de la Lonja tanto en su interior como en su relación con la calle la ha convertido en la sala de acceso a la Capilla Real y será en un futuro próximo la sala de presentación del Monumento.

La otra actuación llevada a cabo es el nuevo acondicionamiento del espacio del Museo-Sacristía de la Capilla Real destinada a albergar la colección artística de los RR.CC. La doble función de este espacio es el condicionante más importante de la instalación; todos los especialistas han estado de acuerdo con un mandato histórico de los RR.CC., en la cédula de 1528, por el que se expresa "Primeramente mandamos que en la Yglesia Catedral de Nuestra Señora Sancta María de la O de la Çiudad de Granada, se faga una honrrada capilla a la mano derecha de la Capilla Mayor de la dicha Yglesia, en la qual sean, quando la voluntad de Nuestro Señor fuere, nuestros cuerpos sepultados la quel dicha Capilla se a de llamar de los Reyes e será la bocaçión de Ssant Johan Bautista e Ssant Johan Ebangelista, e que se faga una buena sacristía para

servicio de la dicha Capilla, en la qual dicha sacristía se han de guardar perpetuamente los hornamentos e plata e otras cosas que nos mandaremos dar. Asy para el servicio de la dicha Yglesia Mayor commo de la dicha nuestra Capilla y la manera que dello se ha de servir la dicha Yglesia Mayor y la dica nuestra Capilla sea la que hordenaren entre sy el Cabildo de la dicha Yglesia Mayor y el capellán mayor e capellanes de la dicha nuestra Capilla”.

Aunque la Sacristía de la Capilla Real no ejerce el papel vinculado a la sociedad civil de toda sacristía parroquial, tiene el carácter ritual que la vincula al oficio religioso, permaneciendo en la nueva instalación un mueble cajonera de gran tamaño para albergar las vestimentas litúrgicas. El nuevo mobiliario destinado a la colección parte de este requerimiento y armoniza en sobriedad con los criterios del mobiliario de la toda la sede. Se utiliza madera de roble tintada en oscuro, vinculada como material a las tablas pictóricas siempre ejecutadas en este tipo de madera, se prescinde de la caoba y nogal, maderas utilizadas con frecuencia en el mobiliario religioso por la dificultad de obtención de ambas en la actualidad.

Por otra parte nos pareció fundamental que toda la instalación museográfica estuviera ligada a la idea de los donantes, con una valoración intimista de las piezas. La Capilla Real, a pesar de la riqueza de su patrimonio mueble, es un ámbito austero, compuesto de una nave mayor terminada en un gran retablo. La nave se corta con una espléndida reja que aísla el trasepto o crucero, donde están los enterramientos de los RR.CC. y de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, para caracterizarlo como *Aula Regia* subvirtiendo el papel propio de la nave mayor en cuanto a la celebración del rito religioso. La idea de toda capilla funeraria está ligada al recuerdo de sus fundadores después de su muerte y los objetos donados, forman parte de ese ambiente solemne y retirado o ausente del mundo exterior.

La sala del museo-sacristía debía limpiarse de los recubrimientos que cubrían las paredes a base de terciopelo rojo guarnecido con orlas doradas, que se habían colocado en los años cuarenta tanto por ambientación como por evitar la restauración de los parámetros pétreos muy deteriorados. La intervención actual ha de-

jado la piedra como único material constituyente en paredes y bóvedas, ha eliminado las diferencias de nivel en el suelo y la división fija que partía en dos el espacio, colocando finalmente un pavimento de travertino de Almería con tonalidades doradas como la piedra del edificio.

La colección tiene piezas de gran valor, y se agrupa en varios soportes: pintura sobre tabla de roble, madera (caoba o pino) policromada o dorada en esculturas y retablos, tejidos, orfebrería y papel. La complejidad de esta estructura material ha impuesto fuertes condicionantes desde el punto de vista de conservación, que han influido poderosamente en la organización del museo-sacristía.

La sala, de 11 m², debía albergar toda la colección a pesar de sus reducidas dimensiones. Se divide en dos ámbitos, en el primero, vinculado visualmente con los cenotafios de los RR.CC. a través de la puerta de acceso, se instalan las preseas u objetos preciosos más íntimamente ligados a los fundadores. En el eje de los cenotafios se coloca una vitrina piramidal revestida en cobre con los símbolos de la realeza: el cetro, corona y espada. Frente a la puerta se coloca la cajonera de las vestimentas litúrgicas y sobre ésta el espejo de la reina convertido en custodia. Flanqueando la puerta de acceso se instalan las vitrinas con los objetos personales de la reina Isabel: el misal y el cofre-joyero. Desde una esquina preside la sala una vitrina realzada con un gran atril con la cédula de los RR.CC. de 1504 para la creación de la Capilla Real y la de Estatutos y Constituciones de la Capilla Real firmada por Carlos V en 1528, estos documentos procedentes del archivo de la Capilla Real se exponen por primera vez y son algo más que una curiosidad histórica ya que además de constituir la base fundamental del templo y por tanto parte imprescindible de su estructura material, son testimonio excepcional de los fines de la Capilla Real y su sacristía y al mismo tiempo creadoras del rito civil y religioso que se vincula a la conquista de la ciudad en 1492, que en forma de procesión anual se celebra en la ciudad todos los 2 de enero de cada año.

En el eje mayor de la sala está una gran vitrina con otros elementos simbólicos de gran interés para la lectura de la colección, los estandartes del ejército de los RR.CC. y el altar de campaña, la asociación de ambos en la vitrina, aunque con una separación vertical, se debe a la monumentalidad de las piezas, a

su idéntica estructura material; tejidos, a su desarrollo como tapices o banderas aptos para colocar sobre un soporte plano y al doble papel religioso y militar, partes esenciales en el desarrollo de la conquista y en la formación del estado absolutista que se produce con la unificación de España. La zona de acceso se completa con un lignim crucis (relicario de diseño exquisito), objetos litúrgicos de orfebrería (existe también un cuerpo de madera) y las vestimentas donadas por la Emperatriz Isabel a la CR (una dalmática, una casulla y una capa pluvial). El terno de los RR.CC. (una casulla y dos dalmáticos) no se ha podido instalar por los graves deterioros que presenta en la actualidad.

En el otro extremo del eje principal de la sala se instala el retablo de Jacobo Florentino presidiendo la colección pictórica de los RR.CC. Este retablo ha tenido varias ubicaciones en la CR, la última, procedente de la intervención de los años cuarenta, en el *Aula Regia* rompiendo con la austeridad del lienzo ciego de un trasepto que estaba claramente direccionado por la nave mayor a través del gran retablo de Vigamy y la reja del maestro Bartolomé. El retablo forma su estructura sobre varias piezas pictóricas de gran valor, entre las que sobresale el tríptico de la Pasión de Die-rick Bouts, la mejor, sin duda alguna de toda la colección. El retablo preside el museo-sacristía tanto por su valor como pieza artística como por su componente religioso. Su emplazamiento, separado del muro, permite el estudio de su arquitectura y la colocación o retirada de las tablas para su restauración que únicamente pueden ser desmontadas desde atrás. Una vez finalizada la restauración dentro de varios años, la comisión internacional que hace el seguimiento del proyecto, decidirá la instalación definitiva.

La luz natural de la sala se ha tamizado para evitar el soleamiento directo sobre las piezas y los reflejos sobre sus vitrinas, esta luz se refuerza con unos reflectores que bañan suavemente desde la cornisa el plano alto de los parámetros y las bóvedas nervadas, apoyándose en las tonalidades claras de la piedra. En este ambiente de luz tenue cada objeto tiene su atmósfera especial, quedando destacado individualmente a través de iluminación propia, también muy suave, acentuando su baja intensidad en los objetos más delicados como el papel, el pergamino o los tejidos (50 lux). Para conseguir una correcta iluminación con estos niveles lumínicos es

necesario difundirla de manera uniforme para lo que se emplea como procedimiento básico el transporte de la luz a través de un cuerpo transparente como el metacrilato que actúa como una *guía de luz* y deja la fuente de calor alejada del objeto (otro de los problemas de la conservación). La utilización de este material al debidamente tratado nos permite situar una cortina de luz uniforme desde una distancia pequeña, cuestión básica para esta visión particularizada del objeto. Se ha evitado así interrumpir el espacio de la sala mediante focos descolgados o desde la cornisa, excepto en el caso del retablo de Jacobo Florentino, para que el protagonismo de la arquitectura de la sala tenga se mantenga discretamente al igual que ocurre en toda la Capilla Real.

En el caso de la orfebrería, que admite niveles más altos y más irregularidades en la iluminación se ha recurrido a múltiples cabezales que lo iluminan desde ángulos diferentes dando todos los matices que requiere la superficie de las piezas. Este último procedimiento, aplicado especialmente al cofre y al espejo convertido en custodia de la reina Isabel, sirve para envolver el objeto sin usar luz reflejada, destacando así sus perfiles volumétricos y todos los matices y colores de su superficie. Las fuentes de luz en todos los casos (fibra óptica y guía de luz) son lámparas dicróicas, que producen una luz extraordinariamente pura, y potencias reducidas de 20 y 40 vatios que tienen una baja emisión de calor. Con una potencia total instalada en el museo muy baja.

Dentro de los aspectos técnicos del museo-sacristía debemos destacar el control de la humedad y temperatura. Un año antes de iniciar el desmontaje de la anterior instalación, se procedió, mediante colaboración con el *Istituto del Restauro de Roma*, a medir las variables de temperatura y humedad del museo-sacristía y de toda la Capilla Real (nave y coro) mediante un sistema de sondas conectadas con un ordenador. El recinto mejoraba incluso la estabilidad de la Capilla Real, que de por sí ha demostrado unas condiciones excelentes para las obras de arte. El corcho y el tejido que cubría la sala tapando las paredes, actuaba como material tampón retirando o cediendo humedad al ambiente, estabilizándolo en suma. La nueva instalación deja en compensación más superficie de corcho que permite mantener las condiciones ambientales, como han demostrado ya las medidas realizadas durante los trabajos de re-

novación del museo-sacristía. Estas medidas continuarán a lo largo de dos años más y a través de la terminal colocada en la Lonja se podrá mostrar el estudio a los especialistas o estudiosos que acudan en este período de tiempo. En definitiva las condiciones ambientales del recinto quedan confiadas a sistema pasivos (piedra, madera y corcho), al control de la entrada-salida del aire en la sala y la baja emisión de calor del sistema de iluminación.

En el diseño del museo se han tenido muy en cuenta los problemas de conservación, ya que las piezas deben mostrarse no sólo en condiciones adecuadas para su contemplación, sino también para que permanezcan en el tiempo con toda su riqueza formal y cromática y esto solamente es posible con un tratamiento riguroso del discurso de la conservación.

LAS PINTURAS DE LA SACRISTÍA-MUSEO

El más hondo y decisivo testimonio de amor a Granada nos lo ofreció Isabel la Católica en su testamento. En el umbral de su muerte, el 12 de octubre de 1504, cuando le quedaban 45 días de vida, dispuso que su cuerpo reposara en la colina de la Alhambra, en el Convento de San Francisco, mientras no se concluyera la Capilla que un mes antes habían fundado ella y el rey Fernando (adosada a la cabecera de la Catedral) para cobijar sus cuerpos. Con gran generosidad, tanto en la cédula del 13 de septiembre, como en las cláusulas testamentarias, se traslucía la voluntad de la Reina de dotar con la mayor largueza el templo funerario donde, junto a los féretros y cenotafios se guardarían los objetos más queridos coleccionados en vida. Se donaban a la regia capilla pinturas, tapices, preseas, ornamentos, reliquias y libros. A casi cinco siglos de distancia hay que lamentar las depredaciones y despojos que mermaron gravemente un copioso acervo, aunque también debemos reconocer que, tras la muerte de Isabel, tanto por parte de Fernando como del nieto, el emperador Carlos, no dejaron de enriquecerse los fondos de la Capilla. Y todavía, durante los siglos XVII y XVIII, se produjeron nuevas aportaciones con los altares-relicarios de Alonso de Mena y ostentosos retablos barrocos.

Lo que queda del generoso legado se concentró, fundamentalmente, en 1945, en la Sacristía que, manteniendo su función se convirtió además en Museo gracias al noble empeño de Antonio Gallego Burín. Este doble carácter subsiste *tras las sustanciales*

reformas realizadas, merced a la magnificencia de la Junta de Andalucía, según proyecto del arquitecto Pedro Salmerón. Al unificarse los espacios (antes yuxtapuestos, pero disociados) dedicados a la Sacristía y al Museo, ha sido factible una redistribución de las piezas en tres ámbitos, con nuevas vitrinas y módulos, que ahora se pueden contemplar con mayor holgura y mejor iluminación. Nos fijaremos solamente en las pinturas que se distribuyen en dos ámbitos a partir del que sostiene las preseas (destacando entre ellas la corona y el cetro de Isabel, la espada de Fernando, el espejo-custodia, la arqueta y el relicario con el “culignum crucis” tejidos y misal miniado.

El conjunto de las pinturas queda presidido por el llamado “Retablo de la Santa Cruz”, cuyo cuerpo principal aparece ocupado por tres bellísimas tablas que componen un tríptico de gran calidad (con “El Descendimiento” en el centro, “La Crucifixión” a la izquierda y “La Resurrección” a la derecha), obra indudable de Dierick Bouts (h. 1420-1475), mientras que en el banco del retablo y en el medio punto que lo corona se distribuyen óleos atribuidos a Jacobo Florentino y a Machuca. La arquitectura del altar tiene un gran interés porque nos muestra, en fecha muy temprana, una estructura y ornamentación renacentistas. Sólo cabe vincular a la memoria de la Reina Católica las magistrales tablas flamencas. El retablo había sido instalado por Gallego Burín en el crucero del templo: la decisión tomada entonces resultó acertadísima, ya que ennobleció un muro donde antes se encontraba la copia reducida de “La Rendición de Granada” de Pradilla, de interés meramente anecdótico. El traslado se llevó a cabo tras madura reflexión era indispensable desmontar la obra para restaurar su arquitectura (labor que se llevó a cabo de modo impecable) y las pinturas, que sólo pueden extraerse por la parte posterior. El altar preside ahora el testero de la Sacristía, contribuyendo a sacralizarla; se separa del muro lo indispensable para el desmonte de las tablas; nada impediría, concluida la restauración, la vuelta al lugar de origen. Este ha podido quedar dignificado con una magnífica y puntual copia antigua (fecha hacia 1500) de “El Descendimiento” de Van der Weyden, cedida en depósito por el Patronato del Museo del Prado. Respetando y comprendiendo el punto de vista de quienes prefieren que el retablo de Dierick Bouts se mantenga en el templo, nos parece que ahora aglutina de un modo perfecto el eje longitudinal de la Sacris-

tía-Museo, presidiendo con la mayor dignidad el resto de las pinturas de la Reina Católica, colocadas en asépticos módulos de madera.

La distribución de las tablas en los referidos módulos admita diversas soluciones. Respetando la adoptada, no hemos de ocultar que hubiésemos preferido ver seleccionados los cuadros de mayor calidad, de maestros flamencos de primera magnitud, luciendo sin apreturas en el mismo ámbito del retablo. Así, los nombres de Van der Weyden y Memling convivirían con el de Bouts, dejando al margen disquisiciones eruditas sobre originales y réplicas, que deberán decantarse, pausadamente, en publicaciones científicas, antes de reflejarse en las carteleras de los óleos. En torno al estilo de los tres grandes pintores citados giran otras obras que tendrían sitio en otros ámbitos. Hecha esta leve salvedad, celebremos que pueda admirarse, reunido, un interesantísimo acervo pictórico cargado de fuerza evocadora, ya que casi en su totalidad pertenece al generoso legado de la Reina. Subrayemos que donó a su Capilla un conjunto de obras de devoción en su mayor parte contemporáneas e incluso coetáneas a ella misma. Los maestros que las pintaron vivían cuando ella nació y, una buena parte, realizaron sus obras muy pocos lustros antes de ser adquiridas. Isabel fue así solidaria del arte de su tiempo. Otra cosa será discernir en qué medida valoró aquellas pinturas en un plano exclusivamente devoto o también artístico. Que sintió preferencia por el arte neerlandés no nos cabe la menor duda. De las treinta y cuatro tablas de la Sacristía-Museo, que pudieron ser suyas, la inmensa mayoría se vincula a la escuela flamenca o hispano-flamenca. Hay dos, importantísimas italianas: una, sin duda, de Botticelli; otra próxima al Peruginio. Otras dos que los inventarios llaman de Grecia, se realizarían en talleres italo-bizantinos del siglo XV. Dos artistas reciamente españoles, aunque en su obra se descubran huellas flamencas o italianas, hacen acto de presencia en la colección: Pedro Berruguete y Bartolomé Bermejo. No caben, en esta apresura la visión global, más precisiones. Es indispensable acercarse a la Sacristía-Museo para comprender cómo este conjunto de pinturas, con calidades diversas (hemos defendido que no se hurtase a la contemplación ninguna obra), añade a su interés artístico notas de subido valor testimonial, como cuanto atesora la Capilla Real.

*RECUPERACIÓN DE VALORES Y
CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO: EL MUSEO DE LA CAPILLA REAL*

La decisión de exponer al público las tablas flamencas en los años cuarenta constituye un acto plenamente moderno, que resultará de la competencia científica y el profundo amor por el patrimonio granadino de los dos grandes maestros de nuestra historiografía, don Manuel Gómez-Moreno Martínez y don Antonio Gallego Burín.

A tal efecto se concibió en la vecina Sacristía un espacio museístico destinado a acoger la colección, que desde el siglo XVII había permanecido guardada en los altares-relicarios del crucero, convertidos en verdaderas cámaras del tesoro, con una consideración que por su extraordinario valor histórico y religioso quedaba asimilada a la de los preciosos relicarios allí mismo conservados. Su exposición a los fieles se reservaba a fechas muy especiales y con carácter litúrgico. Su nueva ubicación constituyó el más decoroso resultado de una conjunción de factores como el profundo conocimiento histórico y la altura de miras de sus inspiradores, unidos a las limitaciones técnicas y económicas que vivía la sociedad del momento. Este espacio escenográfico, consecuencia del gusto de la época tanto como de una respetuosa actitud ante el patrimonio que estaba destinado a acoger, ha tenido una doble eficacia. Por una parte creó un ambiente propicio para la conservación de la colección; todos los expertos han coincidido en valorar el extraordinario acierto empírico que el aislamiento con corcho de los muros ha supuesto en el proceso de mantenimiento. Por otra, este espacio ha

tenido una eficacia expositiva y perceptiva durante prácticamente medio siglo, que nos permite afirmar, pese a las objeciones que hoy se le puedan hacer en materia de iluminación, visibilidad o conservación desde la actual cultura museográfica, que ha asegurado durante tan amplio lapso un margen digno para las tablas y una percepción extraordinariamente participada, que si bien desde el punto de vista visual no era la óptima sí imponía una segura comprensión simbólica del conjunto, si bien exacerbada ideológicamente.

Ninguna de estas razones ha palidecido a lo largo del proceso de conservación y readaptación realizado en la Sacristía-Museo de la Capilla Real. Esta primera instalación ha sido siempre valorada por el respeto que desde el punto de vista historiográfico y conservacionista merece objetivamente, ha permanecido siempre con un valor ejemplar siendo considerada como un importante hecho socio-cultural a emular.

Casi medio siglo después la intervención en la Capilla Real granadina que ahora se concluye obedece al deseo de actuar con métodos e instrumentos modernos de tutela al servicio del patrimonio histórico y la sociedad granadina. Han cambiado medios y soluciones, pero permanecen el espíritu y el respeto a un conjunto de tan altas significaciones políticas, religiosas y artísticas. Hoy como entonces la operación posee un ámbito y una escala bastante vastos y obedece a una ambiciosa estrategia cultural. En los años cuarenta el montaje del Museo en la Sacristía se incluía dentro de una operación restauradora y urbanística, que comprendía junto a la atención al emblemático legado regio la restauración de la arquitectura de la Capilla y la creación de un característico entorno, de un marcado historicismo, como el de la calle Oficios, que ha condicionado la comprensión contemporánea de un centro excepcional de nuestra vida social y cultural, que une el pasado nazarí a la prometedora realidad gótica y renacentista de la Granada moderna de los inicios y a la crepuscular del Barroco setecentista. Y además es una página excepcional de un discurso urbano en que conviven muy próximos ideales religiosos, instituciones políticas, actividades económicas y centros escolares.

Ahora la reinstalación del Museo es la consecuencia plenamente coherente de un proceso que se inicia con el Plan Andaluz

de Catedrales y los trabajos en el conjunto catedralicio granadino: de la rehabilitación arquitectónica se ha llegado a la importantísima colección de bienes muebles conservada en la Capilla Real y a los problemas de su instalación museística. Creo que es la más correcta solución en una atenta filosofía de la conservación del patrimonio, sobre cuya unicidad y sobre la necesidad de una estrategia globalizadora son totales los pronunciamientos teóricos y prácticos. Y muy antigua la idea de que se habían privilegiado los problemas de la restauración arquitectónica sobre las necesidades del patrimonio mobiliario, sin duda alguna debido a la complejidad y dispersión de éste y a la carencia de especialistas y de una tradición moderna.

Los fines que han presidido el programa de la rehabilitación y reinstalación de la Sacristía-Museo y su colección no han sido otros que el conocimiento histórico, la conservación del rico patrimonio y la puesta en práctica de nuevos modos de función social de la obra de arte. No tardarán en ver la luz los resultados de la investigación historiográfica y encargada por el A.A.P.H. a especialistas de prestigio internacional y al equipo de jóvenes profesionales formado por la misma institución. Quienes hemos tenido acceso a los mismos a través de la Comisión Técnica, o de los cursos organizados por el I.A.P.H. y la Universidad de Granada, podemos anticipar una valoración extraordinariamente positiva y asegurar que se ha producido un considerable enriquecimiento en nuestro conocimiento sobre la colección de tablas flamencas: La contribución de la profesora Périer, de la Universidad Libre de Bruselas, va a suponer una definitiva puesta al día al respecto, participando de las corrientes internacionales de la investigación y partiendo del uso de los más modernos medios técnicos. Si bien es cierto que cambiarán algunas de las atribuciones tradicionales, ello no supone desdoro por la colección, que por el contrario ve confirmado su singular valor estético e histórico, al tiempo que en cierto sentido éste se renueva al mostrarse algunas de estas obras como posiblemente realizadas en España por maestros flamencos o de esta formación, exhibiendo una singularidad expresiva y una gran calidad artística que probablemente las conviertan en testimonio de lo que pudo ser el punto de partida de una pintura española desarrollada a partir del gusto flamenco tardomedieval. Análogamente la labor del profesor Bianchi significa un esclarecimiento de la historia,

autorías y calidades de las obras de origen italiano del legado, que contribuye asimismo a su puesta en valor.

Pero no es nunca el trabajo historiográfico el objeto único de un proyecto de conservación, puesto que en la tutela conocimiento e intervención son dos momentos inseparables de un sólo acto. De ahí el carácter multidisciplinar exigible para los equipos que han de integrar conocimiento y técnicas muy diversas en la acción de recuperación y consolidación de valores muy varios que es el objetivo de la tutela. La colaboración con el I.R.P.A de Bruselas o el Instituto Romano del restauro por parte del I.A.P.H. ha inaugurado un modelo de trabajo en el ámbito del patrimonio que esperamos contenga un amplio futuro.

Todas las etapas de la intervención se han sometido a una disciplina conservacionista, es decir, atención a los valores de toda índole entrañados en este patrimonio, consideración del Museo dentro del conjunto, que configura un discurso único en el que a la hora de conservar y exponer nada puede subordinarse o preferirse. Ello equivale a afirmar que arquitectura, rejas, cenotafios, retablos y cada una de las obras del legado han de ser objeto de una única metodología conservadora que reconozca y respete por igual valores religiosos, históricos y estéticos, y que por lo mismo el éxito de la intervención consiste en asegurar la vitalidad y continuidad de estos valores, mantener con todo su vigor las exigencias funcionales y espirituales del culto en la Capilla Real y establecer una nueva forma social de accesibilidad a la cultura.

La recuperación del libre espacio de la Sacristía gótica, los trabajos museográficos y de limpieza e instalación de la colección regia constituyen un ejemplo modélico de este espíritu y la mejor expresión de la voluntad que ha inspirado a la Iglesia, a través del animoso Cabildo de la Capilla Real y a la Junta, que ha actuado en nombre de la sociedad andaluza y granadina.

RAZONES PARA DISCREPAR

Atiendo la invitación que se me hace para colaborar en esta serie de trabajos breves, dedicados monográficamente al tema de las controvertidas reformas de la Capilla Real de Granada; y lo hago, siendo consciente de que voy a ser la voz disonante entre un conjunto de colaboraciones de maestros, compañeros y amigos, en su gran mayoría autores y responsables políticos y profesionales de las referidas reformas. Posiblemente aquí con mis palabras se intente cubrir el necesario cupo de contrastes de opiniones públicas —ajenas a las del equipo autor—, que estas importantes reformas exigen y que, por supuesto, deberían ser, cuando menos, más compensadas con la participación de otros especialistas locales y no locales que, además, ya señalaron en su día los discutibles criterios y soluciones que se estaban aplicando en las obras de la Lonja y que también se contenían en el entonces proyecto de reforma de la Sacristía-Museo. Dichas opiniones fueron tildadas o de reaccionarias o de simples rabietas localistas, cuando no de programadas maquinaciones y campaña orquestadas contra el arquitecto autor del proyecto.

Sin hacer mío cada uno de los puntos del informe que emitió la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los valoro en su justa medida y aún más ahora que conozco los resultados finales. En éste y en cualquier otro tema bienvenidas sean cuantas opiniones contrastadas se nos ofrezcan por profesionales competentes, aunque nos venga desde más allá de Despeñaperros o desde más allá de los Pirineos.

Un enfoque global

Parto de la idea de que el tema que nos ocupa de las reformas del conjunto monumental de la Capilla Real no se debe centrar en un sólo itinerario que termine en un modernísimo museo, sino en todo un conjunto arquitectónico ideado y por ello dedicado fundamentalmente al culto, y en segundo lugar, y a posteriori, como espacio cultural y turístico. Hace ya muchos años vengo recabando –desde la antigua y una suprimida Comisión de Arte Sacro– de los ilustres cabildos (catedralicio y de la Capilla Real) una solución que permita los itinerarios interiores –de culto y de visitas–, en todo el conjunto de la Catedral, Capilla Real y parroquia del Sagrario, sin tener que entrar por una puerta, salir por otra a la calle, para volver a pasar por otra, también con taquilla de venta de entradas. La propia evidencia histórica espacial e iconográfica a ello conduce. Léase la bella inscripción sostenida y puesta en boca de la Fe y la Justicia de la monumental Puerta del Perdón en la calle de la Cárcel: “concedimos ambas estos pueblos a los Reyes Católicos; encerramos en este templo sus cuerpos y llevamos a los cielos sus almas...”; o el programa iconográfico de la no menos bella puerta principal de la Capilla Real centro de la Catedral o la de los pies que comunica con el Sagrario. Quédense ya atrás y para siempre los antiguos pleitos y contiendas entre los propios cabildos y, sin que ninguno pierda su personalidad y la práctica de sus cultos particulares, procúrese alcanzar una imagen de cordura y armonía, incluso en lo económico.

La reforma de la Lonja

Sin poder hacer aquí puntualizaciones históricas, quiero aplaudir la idea de recuperar todo el espacio unitario de su interior. Ahora bien discrepo totalmente con el tratamiento dado tanto a los huecos abiertos al exterior, como a los materiales de solería, carpintería, herrajes y mobiliario. Por un principio básico y elemental, internacionalmente admitido en la teoría de la restauración, tal y como afirma Cesare Brandi, máximo representante de la denominada restauración crítica y fundador del Instituto Centrale del Restauro de Roma, “que la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsifica-

ción histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo”.

Los huecos abiertos en la Lonja por el arquitecto Pedro Salmerón son una desafortunada invención en sus proporciones que, desgraciadamente, no riman con la estructura de toda la fachada. Mi propuesta —equivocada o no—, la dejé ya escrita en 1990. Entonces afirmé sobre el antiguo interior de la Lonja: “... solución inadecuada y mezquina que degrada la propia nobleza del espacio, que debiera recuperar su posible imagen original de logia abriendo los arcos en su totalidad”. La solución dada la encuentro indecisa y, como también dije, más bien propia de los cercanos escaparates de Cortefiel, donde tan adecuadamente encajan los anuncios de rebajas. Jamás hubiera apoyado las otras soluciones del dintel de la puerta que comunica con la Capilla, ni la mezquina escalera, de pedante baranda, de diseño inoportuno y falto de sensibilidad para la ambientación de tan importante lugar.

La remodelación de la Sacristía y el Museo

Hoy, tras las reformas, compruebo que ha primado la idea de museo sobre lo demás, incluso en detrimento del propio contenido iconográfico del templo, tan bien entendido en 1945, con la instalación en el testero norte del crucero del gran retablo de la Santa Cruz, original de Jacobo Florentino, con el impresionante tríptico de Dierick Bouts, que aquí situado aunque incompleto, constituía una síntesis de todo el discurso iconográfico de fe en la salvación presente en toda la Capilla, tanto por la sobria monumentalidad de sus proporciones, como por el contenido iconográfico de las pinturas. La instalación lograda “con insuperable acierto”, según los más importantes y reconocidos maestros de la Historiografía del Arte español. Ahora, y según parece con el último asentimiento de los capellanes reales, todo ello ha sido caprichosamente desmontado para ser trasladado al nuevo museo en donde, de manera incomprensible, se ha colocado a unos 50 cm. del suelo, rompiendo así las proporciones arquitectónicas de los propios módulos del retablo.

Para sustituir tan bello conjunto arquitectónico y pictórico, se ha colocado en su lugar una copia del “Descendimiento” de Van der Weyden, perteneciente al Museo del Prado. Independientemente de

la calidad pictórica de la copia traída en depósito a Granada, su tamaño y tono cromático no alcanza a lucir ni a rellenar el hueco dejado por el conjunto del retablo de la Santa Cruz, quedando ahora tan importante espacio de la Capilla Real un tanto desmantelado y pobre. Tal despropósito se ha completado con la colocación en el espacio de la antigua Sacristía de una chocante solería de mármol travertino –en sustitución de las amplias losas de mármol de Macael– y de unas divisiones transversales excesivas establecidas por unas lujosas vitrinas, de discutible diseño, y color en especial la central en forma de pirámide, en la que expone la corona y el cetro de la Reina y la espada del Rey. En esta ambientación totalmente museística, nada dice ya la única cajonera que se ha dejado de la antigua Sacristía, ahora totalmente anulada en favor del museo, que así se convierte en pieza principalísima de todo el monumento. Este criterio incluso se ha mantenido con la instalación en la misma nave de la Iglesia, junto al espacio de la puerta principal, de dos grandes vitrinas de exposición que en cierto sentido distorsionan el propio contenido del templo como espacio concebido sobre todo para el culto.

Al final, bienvenido sea todo lo que se haya hecho, a nivel preventivo, para una mejor conservación de la colección de pintura, ya que no ha sido necesaria una mayor intervención, pero insisto en que también se podrían haber atendido estos aspectos técnicos de conservación sin perder ese “aura” que lo anterior ya tenía y que tan bellamente armonizaba con esa sobria y en nada ostentosa ambientación de la Iglesia, centrada por los excelentes cenotafios –tan maltrechos en sus detalles–, y los ricos y parlantes retablos renacentistas y barrocos. Pero mucho de lo que todo esto era hasta ayer mismo, ya sólo queda en la memoria y en los documentos gráficos. El negocio de lo político y la fuerza del poder y del dinero, que también con el arte y la Iglesia se enredan, son ya otros puntos y aparte.

Tal como el tema merecía, no se produjo nunca un debate seriamente abierto y científicamente contrastado. El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, con abundante presupuesto, monopolizó desde el comienzo de proyecto, tanto los estudios previos como después, las intervenciones llegando incluso al final con gestos de peligrosa frivolidad, a negar o cambiar las atribuciones de

las principales obras de la Real Colección. Afortunadamente los responsables de este importante patrimonio pictórico, suspendieron las proyectadas intervenciones por los restauradores del referido instituto, en las tablas flamencas. Con el tiempo y con seguridad, habrá que agradecer a quien con prudencia y firmeza esto aconsejó, aún más teniendo a la vista lo realizado en las reformas e intervenciones arquitectónicas.

*INFORME DE LA COMISIÓN
DESIGNADA POR LA ACADEMIA SOBRE
SU VIAJE A GRANADA EN LOS DÍAS
24 Y 25 DE ENERO DE 1992*

En la Capilla Real de la Catedral de Granada y en el edificio anejo de la Vieja Lonja, se están llevando a cabo unas intervenciones arquitectónicas que, cuando menos, merecen una atenta reflexión. Es tanta la importancia de este monumento, que alberga los restos mortales de los Reyes Católicos y de sus hijos Doña Juana y Don Felipe, que el hecho no puede pasar desapercibido.

El propósito de estas obras es utilizar el espacio de la antigua lonja en planta baja para entrada de los visitantes a la Capilla Real, adquisición de billetes y formación de grupos de turistas. Además se llevarán a cabo obras importantes en la gran Sacristía, para instalación del Museo de pintura flamenca que reunió sobre todo la reina Doña Isabel.

Primero vamos a referirnos a las obras de la Lonja. Para lograr los propósitos apuntados se han derribado varios tabiques divisorios, con objeto de lograr un amplio salón y se han abierto grandes huecos al exterior. Lo primero, abrir el gran salón, es razonable y conveniente, lo segundo es más discutible, pues desfigura la fachada de La Lonja tal y como últimamente había llegado a nosotros.

Esta fachada, compuesta de dos pisos, es un ejemplo muy característico de la arquitectura isabelina y sus modelos tardogóticos. Sería, en principio, una lonja abierta y sus dos pisos de arquerías sobre columnas funiculares lucirían como en muchas

composiciones claustrales. Es una pena que no pueda volverse a la solución abierta, que sería la de los primeros tracistas entre los que se nombra a Enrique Egas, a Jerónimo de Palacios y Pedro de Morales. De esta incierta autoría nos habla Miguel Angel León Coloma, erudito estudioso de La Lonja. Este edificio iniciado hacia 1518, nos sorprende por su acusado castellanismo que nos traslada sin querer a imágenes de Ávila o de Segovia. Las bolas o pomas abulenses son claro indicio. Un eco rezagado del lenguaje de Juan Guas, también está presente. Las columnas torsas de la lonja son iguales a las del piso superior del patio del Palacio del Infantado de Guadalajara.

Esta fachada pronto empezó a alterarse al cerrar los arcos unas rejas pétreas formadas por series de balaustres renacentistas de piedra. ¿Quién hizo ésto? No lo sabemos. Debió ser un maestro de obras con más desparpajo que filosofía. Pero, tan pintoresco desatino resulta muy gracioso y anima mucho la corta fachada a la calle de los oficios donde la composición está completa.

Una acertada solución sería volver a las rejas pétreas abalaustradas en la fachada principal. No sería ninguna invención, porque el precedente está claro y la visión romántica del pequeño compás de la Real Capilla sería propia de un David Roberts o de un Villamil.

Pero si ésta posibilidad no puede aceptarse por prejuicios puritanos de los actuales criterios en restauración de monumentos, lo mejor sería volver a la solución semicerrada y por debajo de la línea de balaustres cuajar los paños entre columnas con muros ciegos.

Lo que es del todo impropio son los grandes huecos rasgados de cristal que recuerdan los escaparates comerciales y que banalizan una fachada con tanta alcurnia y nobleza como la de la lonja. Además, tampoco se justifican estos huecos para aumentar la luz de la sala baja de la Lonja, que tiene más que suficiente con la que entra por la parte alta de los arcos a través de los balaustres.

La arquería superior, con sus bellos pretiles, sus columnas isabelinas y sus arcos rebajados, no plantea ningún problema y su cerramiento de cerrajería no compite con el marco arquitectónico.

Otro tema importante es el de la carpintería, por cierto de bajísima calidad, que se está utilizando en este edificio. Hay que considerar que la lonja es un edificio de pequeñas dimensiones pero de indudable lujo ornamental, sin duda por la dignidad del lugar donde se asienta. Prueban ésto sus hermosos artesonados: el de la planta baja de castones octogonales y el de la planta alta de par y nudillo, siguiendo los más exigentes principios de la "carpintería de lo blanco". Frente a estos excelentes artesonados la nueva carpintería empleada en La Lonja es de lo más trivial que puede verse en viviendas fabricadas en serie. Tanto las cancelas o cortafríos, como los cercos de las ventanas que cierran las celosías de balaustres son de una madera de color claro que resalta mucho en aquel ambiente severo. Por lo menos, sería necesario entonar esta carpintería con los artesonados y mobiliario antiguo, como las grandes cajoneras de la sacristía.

La carpintería de la portada principal, que cierra un hueco plateresco muy delicado, es de un diseño pretencioso y sin tradición española. Lo mejor sería en este caso colocar una puerta de tabla-zón lisa con bellos clavos de bronce o hierro, alguazas y algún aldabón antiguo que puede hallarse en el comercio de antigüedades. Tal y como está la carpintería lo único que hace es empobrecer un edificio cuyos valores históricos y artísticos exigen un máximo respeto al pasado, una gran sensibilidad y un conocimiento artístico basado en la experiencia de haber intervenido en edificios históricos.

Al llevar a cabo esta reforma, la comunicación de La Lonja con la Capilla Real se hace por medio de una puerta situada al lado derecho del testero norte de la gran sala, puerta que adolece de un dintel vacilante y confuso que habría que simplificar. Por un extraño prurito de sinceridad, en esta puerta se han dejado los cargaderos de hierro visto sin saber cuál es el motivo de esta sofisticación. Esta puerta para nada necesitaba cargaderos metálicos y menos aparentes. Se trata de aquéllo que condenaba maese Pedro cuando decía "llaneza muchacho: no te encumbres; que toda afectación es mala".

Como existe un cierto desnivel entre la Sala de La Lonja y la Capilla Real, ha sido necesario salvarla por una pequeña escalera: bien planteada y dispuesta, pero con una barandilla de hierro que

es otro caso de condenable afectación. Su diseño impropio y pseudoindustrial es totalmente ajeno al ambiente del lugar. Debería sustituirse esta barandilla por un pretil de piedra, de poca altura, completamente liso y terminado en su parte superior en forma de medio círculo.

Al mismo tiempo que surgen las reformas a que acabamos de aludir, se inician obras importantes en la gran Sacristía, para la mejor instalación de la asombrosa colección de pintura flamenca que reunió, sobre todo, Doña Isabel de Castilla, la Reina Católica. El tema es de gran responsabilidad y su solución exige prudencia y reconocida competencia. La Capilla funeraria de los Reyes Católicos, con sus extraordinarias obras de arte, no es un monumento local e incluso traspasa los límites de un monumento universal, donde palpita el eco de la historia, cuyas ondas llegan a una América, lejana y ya presentida en estos lugares.

Es, por lo tanto, responsabilidad de todos acertar en este caso o por lo menos poner todos los medios para lograrlo. Es necesario conciliar en el futuro museo, las colecciones de pintura con la exhibición de otras preesas reales entre las que destacan la corona y cetro de la Reina Católica y la Espada del Rey Don Fernando. Guiones, pendones, dalmáticas, ternos y casullas, con acompañamiento de orfebrería litúrgica, forman el más elocuente concierto que parecen escuchar en actitud orante sus protagonistas, Isabel y Fernando, en sendos retratos debidos al escultor Felipe Bigarny.

No es fácil conciliar en una Sala tan diversas obras de arte sin que, por otro lado, no se rompa la unidad. Existe la pretensión como estuvo en su día, de plantear una compartimentación de la sala-sacristía, como si esto fuera una imposición inexcusable. Sin llegar a ésto, una inteligente disposición de las obras, ¿no podría obviarse ésta compartimentación o hacerla más flexible?

Por eso, el problema exigiría un concurso de especialistas que aportaran ideas interesantes, algo que no sería difícil teniendo en cuenta los grandes pasos que se han dado hoy en día en la instalación de exposiciones y en general en el campo de la museografía.

Por lo que se pudo ver a través de los planos se plantean muchas dudas. Los dibujos no son elocuentes y reflejan más porme-

nores técnicos que aspectos que nos pudieran dar una visión de conjunto. Por ello, se hace necesaria, imprescindible, una maqueta, a escala grande, 1:20, por lo menos, que dé una completa impresión de realidad.

Según información recibida, se ha desechado la idea de colocar en el testero principal, presidiendo la sala, el tríptico de Dierick Bouts, que actualmente está colocado en el crucero norte de la Capilla, con insuperable acierto. Si no es así, opinamos que debe desecharse.

Para terminar, diremos que nos parece peligrosa la forma de exhibir la corona y cetro de Doña Isabel y la espada de Don Fernando, en una especie de facistol de cristal, alambicado en su concepto, como pieza de máquina, e ingrato en sus cortantes líneas, que ocultan una iluminación innecesariamente artificiosa.

Los nobles símbolos de la realeza, pierden su histórica magnitud para convertirse en objetos presentados con excitante manipulación propagandística.



*JOSÉ RISUEÑO Y LA DOLOROSA DE
LAS TRES NECESIDADES*

La tradicional atribución a José Risueño de una Dolorosa de vestir que se encuentra en la actualidad en la iglesia parroquial de Sta. Ana de Granada se ha visto recientemente confirmada por un documento hallado en el interior del candelero de la imagen, durante una acción de restauración. Las pesquisas sobre la veneración de esta Dolorosa en otros tiempos bajo la advocación de las *Tres Necesidades*, nos acercan a las circunstancias vitales de su autor, andando un camino que muchas veces se olvida en la historia del arte, como es el del perfil humano del artista.

Historiografía de la atribución

La Dolorosa de S. Gil ya aparece unida al nombre de Risueño en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez (1), junto a otras obras de nuestro artista en el mismo templo. De aquí debió tomar la noticia el conde de Maule para su *Viaje* (2). Allí la vieron igualmente Lafuente Alcántara y Giménez Serrano. Éste último señala que la Virgen de las Tres Necesidades mantenía capilla propia en la que

(1) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, por la Real Academia de S. Fernando en la imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, t. IV, p. 202.

(2) CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás (Conde de Maule): *Viaje de España, Francia e Italia*. Cádiz, 1812, t. XII, p. 208.

colgaba un cuadro de Felipe Gómez de Valencia, cuyo tema no especifica pero que pudo ser con mucha probabilidad un pasaje de la Pasión (3).

Para esta iglesia ya había trabajado Risueño al realizar un *San Jerónimo penitente*, hacia 1698. Fueron momentos de gran actividad artística en esta parroquia. En 1704 Mateo Sánchez de Eslava finalizaba el retablo de la capilla mayor, que había comenzado José Sánchez, dorándolo Sebastián de Benavides. En 1716 se concluía la construcción del cancel de la iglesia, a cargo del carpintero Francisco Márquez y el tallador Ignacio Hernández (4). También hacia 1720 se hacía obra en el retablo de ánimas, realizado por Silvestre de Navas en 1622 (5), del que era fama que para su dorado se empleó metal precioso extraído del río Darro (6).

Ya en el siglo XIX, el saqueo del templo por las tropas francesas anuncia el desenlace final que no es otro que su demolición, por decreto de la Junta Revolucionaria, en 1869 (7). La parroquia y lo que quedó de sus obras de arte pasaron entonces a la iglesia de santa Ana. Allí vio esta imagen Gómez-Moreno en la capilla más cercana al presbiterio del lado del Evangelio, seguramente en una hornacina que ocupa hoy un Cristo resucitado sobre un Yacente en preciosa urna del siglo XVII (8). Ambas imágenes, Dolorosa y Yacente, eran las titulares de la hermandad del Entierro de Cristo y Ntra. Sra. de las Tres Necesidades, que residió en la parroquia de

(3) LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel: *El libro del viajero en Granada*. Granada, impr. y lib. de Sanz, 1843, p. 248; GIMÉNEZ SERRANO, José: *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada, impr. de Puchol, 1846, p. 313.

(4) *A(rchivo del) I(nstituto) G(ómez)-M(oreno)*, leg. CXXIX, fol. 61 v.

(5) *Ibid.*, leg. CXVIII, fol. 370.

(6) VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA, Juan: *Paseos por Granada y sus contornos (...)*. Granada, impr. de Nicolás Moreno, 1764 (ed. facsímil en Granada, Universidad, 1993), t. II, paseo XI, plana 6ª. GIMÉNEZ SERRANO consideraba los retablos de esta iglesia como “furibundos” (*op. cit.*, p. 313).

(7) GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo*. Granada, impr. López Guevara, 1884, pp. 21 y 22.

(8) GÓMEZ-MORENO, M.: *Guía de Granada*. Granada, impr. de Indalecio Ventura, 1892 (eds. facsímil en Granada, Universidad-Fundación Rodríguez-Acosta, 1982 y 1994), t. I, p. 409.

S. Gil y se extinguió en el siglo XIX. La Dolorosa hoy ocupa altar en el lado de la Epístola, en lugar vecino al de la *Virgen de la Soledad* de José de Mora.

La atribución ha seguido siendo sostenida en nuestro siglo por Gallego Burín (9) y María Elena Gómez-Moreno (10) y confirmada sin lugar a dudas por el Dr. Sánchez-Mesa en su monografía sobre este artista (11). Por nuestra parte, ya hemos apuntado con anterioridad la vinculación de Risueño con la hermandad de las Tres Necesidades (12), lo que estrechaba aún más la relación entre el artista y esta imagen.

El proceso de restauración y el hallazgo del documento

Las labores de restauración y conservación comenzaron en noviembre de 1993 en la Facultad de Bellas Artes de Granada, bajo la dirección de la profesora Ángela Rojas Santos (13). Durante su examen e intervención no se han detectado deterioros de consideración en la mascarilla de la imagen, cuya policromía se encuentra en buen estado de conservación. Únicamente presenta un ligero repinte en uno de los lados de la cara; al tratarse de sutilísimas veladuras, de cuidadosa aplicación, se ha pensado incluso en un retoque posterior del propio artista. Por lo leve de su efecto, se ha decidido no retirarlo. También se ha procedido a la limpieza de las manos originales, entrelazadas según la moda de la de época, y de bellísima factura, aunque ahora en desuso.

Donde sí se han detectado daños estructurales ha sido en el armazón o candelero de la imagen, de ejecución poco esmerada.

(9) GALLEGO BURÍN, Antonio: *El barroco granadino*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956 (ed. facsimil en Granada, Comares, 1987), p. 85.

(10) GÓMEZ-MORENO, M^a Elena: *Breve historia de la escultura española*. Madrid, Dossat, 1951, p. 157.

(11) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, Universidad, 1972, pp. 171-172.

(12) "La imaginería procesional de la Semana Santa granadina: fe y arte", en *Semana Santa en Granada*. Sevilla, Gemisa, 1990, t. 1, p. 342.

(13) Las notas que siguen provienen de un breve informe, firmado por la responsable de la restauración, dado a conocer en el transcurso de una conferencia informativa en el mes de marzo de 1994.

Ante esto, ha sido necesario proceder a la consolidación de las piezas que lo conforman. Precisamente, al extraer una de las tablas casi desprendida, para su mejor reposición, se descubrió en la parte posterior del candelero una cavidad en la que se hallaba el documento, mezclado con serrín y virutas. Se trata de un trozo de papel verjurado, de color hueso, con unas dimensiones de 9,1 x 10,5 cms., que se encontraba doblado, amarillento y manchado de cola, revelando un breve texto: *Joseph Risueño. Año 1718*".

Tras su autenticación indudable, tanto a través de análisis de laboratorio como por el examen de expertos, ha sido sometido a un proceso de limpieza por el equipo de la profesora Teresa Espejo. Posteriormente, el documento ha sido montado entre dos "passe par tout", uno de ellos calado con una ventana para permitir su lectura, orificio en el que el documento queda protegido por un acetato, elementos todos ellos, lógicamente, no agresivos para el mismo. Finalmente, ha sido reintegrado a su posición original en el interior del candelero de la imagen.

El hallazgo documenta definitivamente la autoría largamente sostenida de esta imagen y revela la fecha exacta de su ejecución, hace ahora doscientos setenta y seis años. Presenta, además, la singularidad de ser la primera escultura firmada conocida de este artista, siendo también la primera ocasión en que aparece un documento de estas características en imágenes de la escuela granadina, hecho frecuente, sin embargo, en otras, como en la sevillana.

El tema de la Dolorosa en José Risueño

El tema de la Virgen dolorosa ha alcanzado gran extensión en el arte cristiano en general y en el español en particular. Es fundamentalmente la veneración medieval a estos pasajes, propagada por la Orden Servita que se funda en el siglo XIII y por la extensión de los rezos del Vía Crucis y del Santo Rosario, la que impulsa el desarrollo de los temas iconográficos de María en la Pasión. Después de Trento, llegarán a parecer inconvenientes algunos de estos temas e incluso se negará que la Virgen vertiera lágrimas, siguiendo el aserto de S. Ambrosio: "*Stantem illam lego, flentem non lego*" (14). Sin embargo, serán tipos iconográficos confirmados

(14) Leo en el Evangelio que Ella está de pie, pero no que haya llorado" (Cfr. MÂLE, E.: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*. Madrid, Encuentro, 1985, p. 30).

por su éxito en la devoción popular, gozando también de singular favor a causa de su afirmación antiprottestante. Aportación fundamental de la iconografía contrarreformista será la Dolorosa aislada, independiente de cualquier pasaje concreto de la Pasión, resaltando así su función singular e insustituible en la tarea redentora de Cristo (15).

En Granada, el tipo de Dolorosa más abundante –al igual que en el caso del Ecce Homo– es la de busto o media figura, que viene a representar, en palabras de Orozco, “una interpretación lírica del tema épico del dolor (...). Son imágenes de emoción comunicativa, cuyo sentimiento se nos filtra sin violencias, pero que nos hacen sentir con ellas, junto a ellas, su profundo dolor y su inmensa soledad” (16) en el ambiente íntimo de la capilla, como lo demuestran las bellas imágenes, plenas de exquisita sensibilidad, de Mena y Mora.

Ello no obsta la existencia de Dolorosas de vestir, como es el caso de la que nos ocupa. La costumbre de vestir las imágenes de la Virgen se extendió durante el siglo XVI, en un cambio estético que hizo vestir a las imágenes medievales y concebir otras ex profeso para ser vestidas. El paso del tiempo las fue cargando de aditamentos y postizos de intención naturalista, que alcanzaban la plenitud de su efecto en la procesión barroca y que aún hoy subsisten en el gusto de la devoción popular.

Precisamente, la *Dolorosa de las Tres Necesidades* es la única de vestir que hasta la presente se encuentra en el catálogo de José Risueño. En este tema se muestra nuestro artista cercano a José de Mora, como demuestra el busto de Dolorosa de la Capilla Rcal,

(15) MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada, Universidad, 1989, pp. 278-279. En el caso granadino, el culto a la Virgen determina desde un principio una plástica devocional de inicios foráneos tardogóticos que conocerá un fecundo desarrollo en el Barroco (vid. el capítulo “Las primeras imágenes de devoción en la Granada cristiana”, en LÓPEZ MUÑOZ, Juan Jesús et alii: *Granada y el Cristo de San Agustín. Notas de historia, arte y religiosidad para la Semana Santa de Granada*. Granada, 1994, pp. 159-174).

(16) OROZCO DÍAZ, Emilio: “Devoción y barroquismo en las Dolorosas de Pedro de Mena”, en *Goya*, núm. 52 (1963), p. 235.

mucho tiempo atribuido al escultor bastetano por la directa influencia formal que sobre esta imagen ejerce su *Virgen de la Soledad* de la iglesia de Sta. Ana (17). También influjo moresco presenta en la de la Casa de los Pisa. Sin embargo, Risueño adapta la severidad de Mora a su blando modelado y a sus ansias de humanidad en la figura, con lo que alivia la gravedad de aquél, pero permaneciendo siempre inmerso en las coordenadas de intimismo y expresión contenida que caracterizan la interpretación de los temas de dolor en el Barroco granadino. Incluso posee en su catálogo una versión pictórica del tema (hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao), que al parecer proviene de la propia iglesia de S. Gil, donde formaba parte de un Calvario junto a un Crucificado de talla y un S. Juan de pintura (18). El profesor Sánchez-Mesa fecha el lienzo hacia 1705 (19), quizás para el retablo mayor que se concluía un año antes (20).

La Dolorosa de Sta. Ana (ahora venerada bajo el título de *Nuestra Señora de la Esperanza*) también participa de los caracteres que acabamos de describir. Gusta Risueño de un modelado blando, fruto de su estudio previo en barro, con el que logra mayor espontaneidad y naturalismo. Ésta es la clave de la profunda humanidad en la expresión de sus imágenes, como en este caso. No obstante el menor valor que supone el cuerpo de candelero y no tallado, su rostro denota un gran empeño del artista en un óvalo perfecto que ha merecido que M^a Elena Gómez-Moreno la considere como “la más bella imagen de vestir de Granada” (21).

En efecto, sublima el dolor de la Pasión en una faz de extraordinaria belleza y cuidado modelado, que contrasta sus planos en una perfecta valoración del natural. Demuestra aquí el profundo sentido plástico de la escultura para Risueño, que crea diversidad

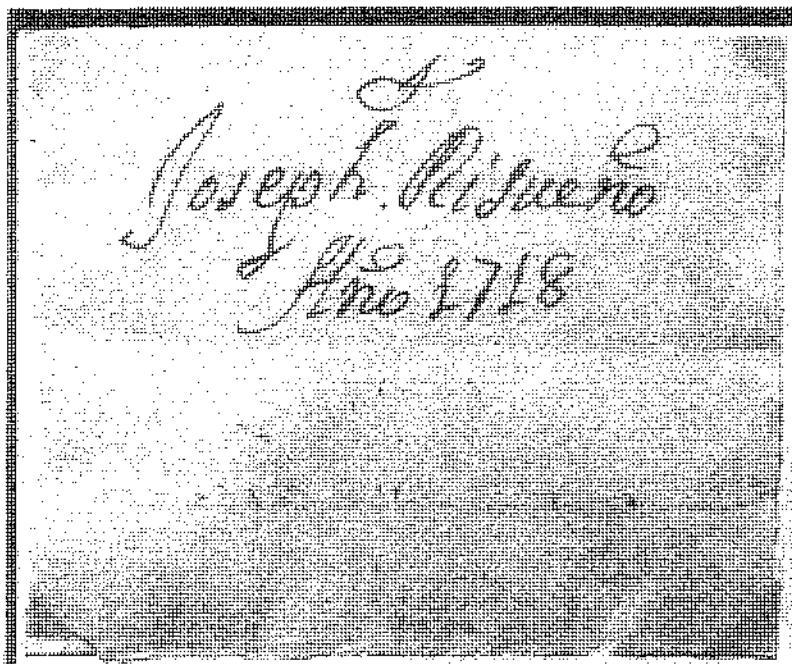
(17) GALLEGO BURIN, A.: *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada, Facultad de Letras, 1925 (ed. facsímil en Granada, Universidad, 1988), pp. 169-170.

(18) GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia y guía de los museos de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 159. Este museo adquirió la Dolorosa y el S. Juan compañero en 1917.

(19) SÁNCHEZ-MESA MARTIN, D., *op. cit.*, pp. 273-274.

(20) Vid. nota 4.

(21) GÓMEZ-MORENO, M^a E., *op. cit.*, p. 157.



Joseph Risueño
Año 1718

FIRMA DE RISUEÑO. DISPOSICIÓN ACTUAL, TRAS SU RESTAURACIÓN, DEL DOCUMENTO HALLADO EN EL INTERIOR DEL CANDELERO DE LA IMAGEN DE NTRA. SRA. DE LA ESPERANZA.

de perspectivas para sus imágenes, aunque posean un punto de vista principal. En este caso resulta este extremo aún más interesante si tenemos en cuenta que, como veremos, la Dolorosa de Sta. Ana se concibió desde un primer momento para procesionar. Tampoco conviene olvidar que aquí no existe el efecto plástico de la toca que rodea el rostro en la de la Capilla Real, siguiendo el modelo de Mena y, más ajustado aún, de Mora, sino que toda la valoración de volúmenes se debe únicamente al propio modelado de sus facciones, más acusadas al inclinar la cabeza hacia la derecha.

El trazo de las cejas, la blandura de las mejillas que se endurecen en aproximación a la boca, los labios que se contraen ligeramente y la mirada afligida y perdida de pesados párpados son los recursos que Risueño emplea en la recreación del dolor. A ello acompaña la policromía —en buen estado de conservación— de tonos cálidos, que sombrea, contrasta y modela, coadyuvando a la intención general de humanización que no supone otra cosa que un acercamiento al fiel que actualiza el recuerdo del drama de la Pasión. Sin duda, es a esto a lo que Ceán hace alusión al considerar esta imagen “hecha con tanto acierto que se ve muy expresado el dolor y aflicción que tal paso pedía” (22).

Hay que destacar en ella una cierta originalidad con respecto a los modelos de su maestro Mora. Diríase que es un tipo diferente de aflicción, un dolor más exteriorizado —aunque siempre contenido— que el ensimismamiento de las Dolorosas de Mora, cuyo pesar parece aprisionado en la sombra del manto que le circunda el rostro. Sin duda, la estética procesional influye en nuestro artista que parece ensayar algo diferente a las otras versiones conocidas del tema. Recordemos que en el Barroco la imagen invade la calle, propiciando la pública contemplación: es la procesión. Si la imaginaria religiosa intenta dar concreción e inmediatez a lo sagrado, el fin último de la procesión es el sometimiento de lo profano, de lo cotidiano, por lo divino y sobrenatural que lo purifica y santifica.

Precisamente, la adaptación a la estética procesional de nuestros días motivó el cambio de sus manos originales que, como bien

(22) SALAS, Xavier de: *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada, Universidad, 1966, p. 42.

señala Sánchez-Mesa, resultan "rígidas y poco blandas, no perdiendo por su dibujo la dureza y sequedad de la madera" (23). La ausencia de las entrelazadas originales impide la plena comprensión de la composición de la imagen, al abrir la separación de los brazos y mitigar el efecto de la inclinación de la cabeza. Las manos se conservan, como se ha dicho, y resultaría conveniente su reposición, al menos durante la permanencia de la imagen en su capilla.

Hemos esbozado ya los posibles antecedentes de la imagen; si repasamos los consecuentes, observaremos cómo el tema de la Dolorosa no vuelve a alcanzar tal hondura y exquisitez. Una sola excepción es salvable: la *Piedad o Virgen de las Angustias* de Sta. María de la Alhambra, obra de Torcuato Ruiz del Peral, siendo el resto de Dolorosas atribuidas al accitano (en la Magdalena, en S. Justo y Pastor) muy inferiores. En artistas posteriores, las representaciones se mantienen formalmente bellas pero frías y carentes de mayor emoción, como es el caso de Manuel González (Dolorosa del Sacromonte y Soledad de Sto. Domingo).

Finalmente, caben aún algunas reflexiones más en torno a esta Dolorosa de Sta. Ana. La datación de esta imagen en 1718 nos revela un momento singular de apogeo en la carrera del artista y un punto de inflexión en su vida familiar. De un lado, el 1 de diciembre de 1717 contrae matrimonio en segundas nupcias con doña Jerónima María de Aguirre. Se desposan en la parroquia de Santiago y se velan en la de S. Gil, trasladándose el nuevo matrimonio a la limítrofe parroquia de Sta. Ana. En el plano profesional, esta imagen se realiza entre dos encargos de gran empeño para nuestro artista. En 1717, el cabildo catedralicio le encarga la decoración escultórica de la portada principal del templo metropolitano, ejecutando el relieve central de la Anunciación que proyectó Alonso Cano. Poco después, hacia 1719-20, realiza trabajos para el gran retablo de la parroquia de S. Ildefonso (24).

Por otra parte, es ésta la única escultura firmada por el artista y la primera conocida entre las Dolorosas de vestir granadinas. Si bien es cierto que los caracteres generales de la imaginería granadina se inclinan más por una imagen de devoción para la

(23) SANCHEZ-MESA MARTIN, D., op. cit., p. 171.

(24) Vid. *ibidem*.

intimididad de un oratorio, esta obra viene a reforzar la tesis de que, como es lógico suponer, nuestros principales escultores también cultivaron la escultura procesional, tan unida a las devociones de la época (25). De todas maneras, parece que fueron encargos menores por el inferior valor de la imagen de vestir y frecuentemente mal pagados, debido a los interminables pleitos que sostenían y, a veces, los menguados caudales de que estas corporaciones disponían. Por ello, el estudio de las Dolorosas granadinas de vestir se presenta complicado a causa de la falta de noticias en torno a ellas y al confusionismo en sus atribuciones. En raras ocasiones, por tanto, nos encontramos en disposición no sólo de identificar su autor y la hermandad que la veneraba, sino de conocer las circunstancias que rodearon la ejecución de la imagen.

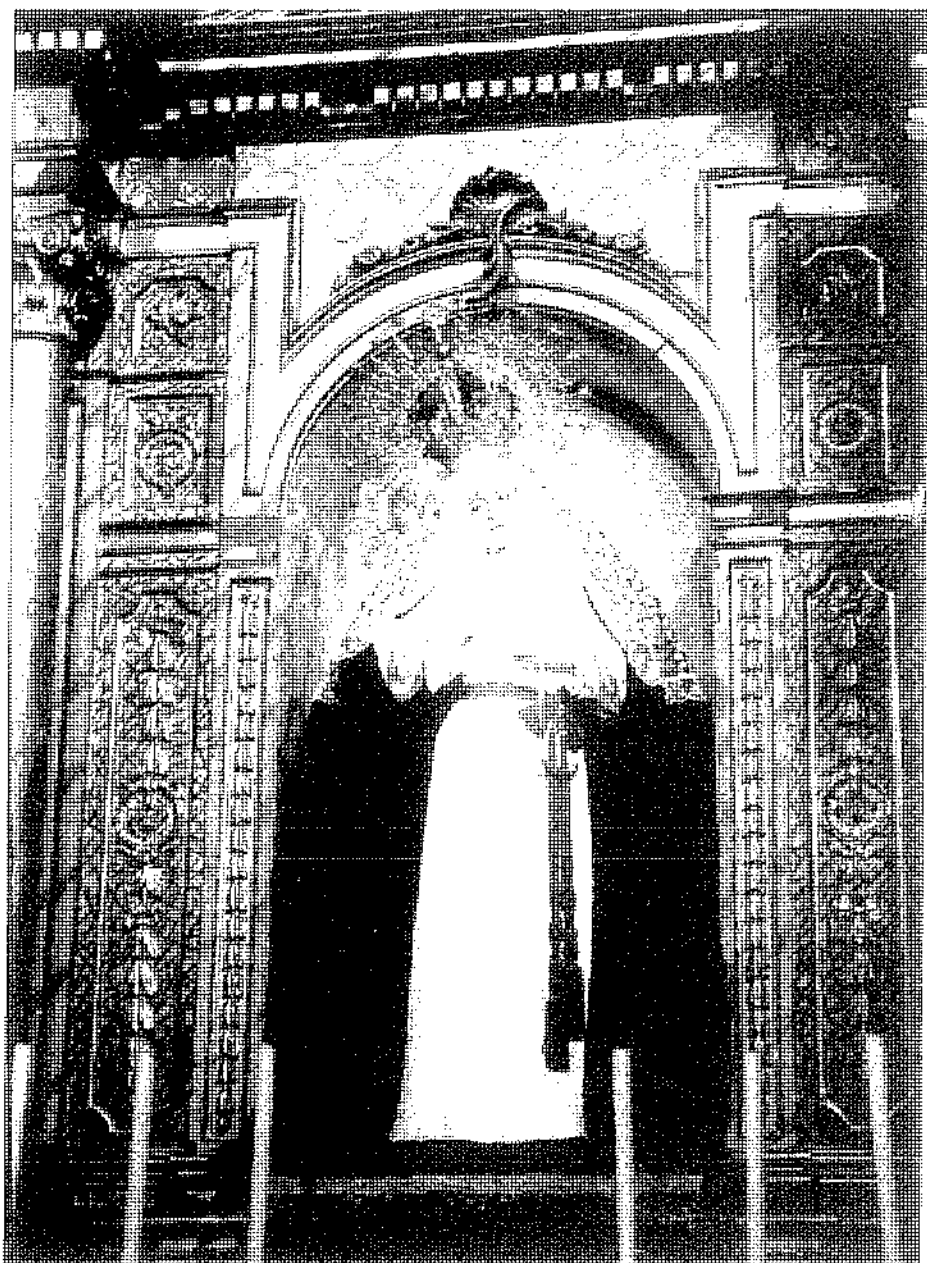
José Risueño y la hermandad de las Tres Necesidades

La fundación de la *cofradía del Santo Entierro de Cristo y Nuestra Señora de las Tres Necesidades* (26) data, según el cronista Henríquez de Jorquera, de 1615, haciendo estación “el viernes santo a las dos de la tarde, sin que saliese en ella ninguna gente de acote, sino en forma de entierro con frailes de todas órdenes y clerecía” (27). Su origen está en una antigua asociación de culto a la Dolorosa en la iglesia de Santiago a la que se agrega el misterio del Santo Entierro, siendo aprobadas sus reglas el 16 de abril de 1616. En 1640 pasó, según Lachica, a la iglesia de S. Gil. El gacetillero trinitario explica la advocación de la Dolorosa porque “padeció su

(25) Procede citar una Dolorosa de vestir, atribuida a José de Mora por Gallego Burín, que se veneraba en el Oratorio de San Felipe Neri de Baza. Llegó allí en 1702 y pereció en 1936, dando nombre al Oratorio, conocido popularmente como iglesia de los Dolores. Las fotografías conservadas delatan su parentesco formal con la Dolorosa de Risueño (GALLEGO BURIN, A.: *José de Mora ...*, pp. 164-165; MAGAÑA VISBAL, Luis: *Baza histórica*. Baza, 1977, vol. II, p. 542).

(26) Al respecto vid. LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis: *Contrarreforma y cofradías en Granada. Aproximación a la historia de las hermandades y cofradías en la ciudad de Granada en los siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral (ed. en microfichas). Granada, 1992, p. 800; debo al prof. LOPEZ el conocimiento de la documentación que a continuación se cita.

(27) HENRIQUEZ DE JORQUERA, Francisco: *Anales de Granada*. Granada, Facultad de Letras, 1934 (ed. preparada sobre el manuscrito original por Antonio Marín Ocete; ed. facsímil en Granada, Universidad, 1987), vol. II, p. 599.



VIRGEN DE LA ESPERANZA, ANTES DE LAS TRES NECESIDADES.
JOSÉ RISUEÑO, 1718. GRANADA, IGLESIA DE SANTA ANA.

original en el Calvario las tres necesidades: la una de no tener quien le descendiese el divino cadáver de la cruz, la dos el carecer de paños sepulcrales con que amortajarlo y la tres la falta de sepulcro” (28). Era una hermandad penitencial abierta, aunque entre sus hermanos se contaba un alto número de escribanos.

Precisamente, en la nómina de hermanos de esta cofradía se encontraba nuestro artista. Ya hemos expuesto su vinculación con esta parroquia, en la que moraba y para adorno de cuyo templo trabajó, siendo incluso mencionado en los libros parroquiales de finales del XVII como “maestro de fábrica” (29). Es lógica, pues, en el contexto del ambiente religioso de la época, la pertenencia de Risueño a una hermandad de penitencia, al igual que otros artistas; (30) seguramente pertenecería a alguna más, fundamentalmente sacramental o de ánimas, las más extendidas en aquellos tiempos. En ello le acompañarían miembros de su familia, como veremos más adelante. Hay que tener en cuenta, también, que su prestigio social era creciente gracias al apoyo que le dispensaba el arzobispo Ascargorta y a su propia trayectoria profesional. Todo

(28) LACHICA BENAVIDES, Fr. Antonio: *Gazetilla curiosa, o semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*. Granada, 1764 (ed. facsímil en Granada Alhaida, 1986), papel IX, hoj. 1-1 v.

(29) SANCHEZ-MESA MARTIN, D., *op. cit.*, p. 170.

(30) Como bien es sabido, Alonso Cano ocupó en 1647 el cargo de mayordomo en la Hermandad de Ntra. Sra. de los Siete Dolores de Madrid, cofradía de los artistas madrileños (LLAGUNO Y AMIROLA, Emilio: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*. Madrid, 1829, t. IV, pp. 157-159; LAFUENTE FERRARI, Enrique: “Borrascas de la pintura”, *Archivo Español de Arte*, t. XVII (1944), pp. 93-94; WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, Alianza, 1983, p. 30).

Pedro de Mena, por su parte, era cofrade de la hermandad del Real Hospital de la Caridad de Málaga (ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914 - ed. facsímil en Málaga, Universidad-Colegio de Arquitectos, 1988, p. 82), además de realizar diversos encargos para cofradías (SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: “Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena”, *Archivo Español de Arte*, n.º 159 (1967), pp. 245-262; ROMERO TORRES, José Luis: “El artista, el cliente y la obra de arte”, en *Catálogo de la Exposición “Pedro de Mena. Tercer Centenario de su muerte. 1688-1988”*. Málaga, 1989, p. 99).

En Granada, numerosos artistas pertenecieron a la cofradía del Hospital del Corpus Christi, cuyo detenido estudio tenemos en preparación.

ello culminaría en el seno de esta corporación al ocupar José Risucño uno de los puestos de mayordomo para el año 1718, fecha en que aparece firmada la Dolorosa de Sta. Ana. Accedía al puesto, precisamente, en el año en que, tras contraer segundas nupcias, marcha a vivir a la cercana collación de Sta. Ana.

Sin embargo, no es sino hasta dos años después cuando en la documentación sobre esta hermandad aparece mencionada por primera vez la nueva imagen de la Dolorosa, aunque sin nombrar a su autor. Debido a un expediente abierto en el Arzobispado y conservado en el Archivo de la Curia granadina, conocemos las circunstancias en que se presentó la imagen (31).

Los mayordomos para el año en cuestión, 1720, eran D. Alonso del Castillo, D. Juan García de Guzmán, D. Sebastián de Acosta y D. Francisco Moreno. La razón del cambio de imagen, según se declara en el mencionado expediente, era urgente y obvia:

“(…) la santísima Ymagen de nucstra scñora que tiene dicha hermandad, respecto de su mucha antigüedad y ser la caveza y manos de pasta, está mui deteriorada y desconchado el varnis, de forma que no se puede descubrir para vestirla por estar yndezente, y respecto de la poca subsistenzia que tiene dicha caveza, está atravesado el cuerpo con una vara de yerro gruesa para que pueda mantener el mucho peso del manto nuevo, por lo qual se teme alguna desgrazia con el dicho peso o movimiento de las Andas, quando se lleva en prozesión. Por cuias razones y para la maior dezenzia se (h)a hecho otra nueva Ymagen con la caveza y manos de madera, vastantemente fuerte y de permanenzia, con grande perfección y dezenzia, aún más propia para el fin que tiene por el título de las tres nezesidades y más dolorida y apropiada que la Santísima Ymagen antigua (…)”.

Había gustado a la hermandad la nueva hechura, salvo “solamente dos de sus hermanos que dan a entender no ser deste parecer”, por lo que se resuelve pedir al Vicario arzobispal –había sede vacante tras el fallecimiento del arzobispo Ascargorta– que mandara al Fiscal general de la curia para que reconociera ambas

(31) Expediente en *Archivo Eclesiástico de la Curia de Granada*, leg. 17F, pza. 46.

imágenes e informara sobre la pertinencia de colocar la nueva imagen en la capilla, trámite que se efectuó el 20 de marzo de 1720.

En dicha fecha, el licenciado D. Jerónimo Navarro, Fiscal General del Arzobispado, reconoció “la que antiguamente se veneraba en dicha Yglesia” y la nueva, y “(h)abiendo reconocido los rostros de una y otra ymagen, (h)alló que el de la nueva de madera es muy propicio del mysterio o título de las tres nezesidades (32) y que mediante sea todo el cuerpo de talla tiene más proporción para sustener el peso del manto que la hermandad tiene costeadado para la santísima ymaxen, sin que pueda tenerse riesgo alguno, como prezisamente se puede tener puesto en la dicha ymajen de pasta, para lo qual, por mi persona reconozí el peso del dicho manto”.

Acto seguido, el propio Fiscal presidió un cabildo de hermanos en el que éstos se pronunciaron sobre la cuestión. Fueron veintisiete los hermanos que votaron. Entre ellos no se encontraba José Risueño, imaginamos que ausente por ser parte implicada, pero sí su hermano Juan, además de los cuatro mayordomos de aquel año. Sólo tres hermanos apoyaron la antigua imagen, mientras el resto—Juan Risueño (33) incluido— votaba favorablemente a la nueva, haciendo petición tres hermanos de que se construyera una urna para guardar la imagen antigua que quedaría desplazada de la capilla de la hermandad en beneficio de la nueva Dolorosa. También se aprobó realizar una cuestación entre los hermanos para

(32) La opinión es casi idéntica a la expresada por CEÁN BERMÚDEZ (vid. nota 22).

(33) Existe un Juan Risueño, hermano del artista, que en la documentación de la época aparece comúnmente mencionado como del arte de la seda y al que José y su primera esposa, Juana Durán de los Cobos, apadrinan una hija en 1707 en la parroquia del Sagrario, de la que procedía la familia Risueño (vid. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *op. cit.*, p. 335). Conocemos, sin embargo, otro Juan Risueño que en el Catastro del Marqués de la Ensenada aparece también mencionado como Juan López Risueño, vecino de la parroquial de S. Matías y de oficio tallador (*Archivo de la Real Chancillería de Granada*, Catastro de Ensenada, lib. 316); éste aparece en los libros de fábrica de la parroquial de S. Gil firmando un recibo en 1720 por una obra en el retablo de la capilla de Ánimas de dicha iglesia (A. I. G.-M, leg. CXVIII, fol. 400 v.). Parece muy probable que el cofrade de las Tres Necesidades sea el propio hermano del artista, quizás a través de éste.



VIRGEN DE LA ESPERANZA. DETALLE.

costear la mencionada urna, recaudándose ya en el mismo cabildo 195 reales.

Pero, a pesar de todos los pronunciamientos favorables, el auto del Provisor y Vicario General del Arzobispado quebró la voluntad de los hermanos. Lo decretado fue: “que la santa ymagen con dicha adbocazion que tenia antigua se coloque y ponga en su capilla como lo (h)a estado (h)asta de presente y se (h)aga la prozesion de penitencia que acostumbra con la santa ymagen que nuebamente se (h)a hecho y dicha por aora se quede en las andas (h)asta que por su merzed otra cosa se mande, cuia nueva ymagen su merzed está pronto a pasar a bendesirla (...).

El hecho de que transcurran dos años entre la ejecución de la imagen y su presentación en la hermandad abre interrogantes de difícil resolución y que causan, cuando menos, extrañeza. El estar fechada la imagen en el mismo año en que Risueño ocupa la mayordomía esto es, en 1718, invita a pensar en que esta imagen constituyera una limosna “en especie” donación necesaria ante el manifiesto deterioro de la imagen de pasta antigua. El retraso de dos años en ser presentada a la hermandad, permaneciendo aún sin bendecir, parece indicar un temor a las reticencias de algunos hermanos, como de hecho las hubo, e incluso por parte de la autoridad eclesiástica que, a pesar de la voluntad expresada por el cabildo de hermanos, se opuso a la colocación de la imagen en el altar. Debemos recordar, en este sentido, que en 1719 fallecía el arzobispo Ascargorta, gran mentor de José Risueño. La presencia en el cabildo de D. Juan de Aguirre, que compartió la mayordomía con nuestro artista en 1718, pronunciándose en contra de la imagen de Risueño, también induce a pensar en alguna disputa de tipo personal.

Incluso parece haber alguna ligereza por parte de los hermanos, pues si interpretamos *ad literam* el texto del decreto del Provisor, diciendo que la imagen antigua “se coloque y ponga en su capilla como lo (h)a estado (h)asta de presente”, parece que éstos ya habían trasladado la nueva a la capilla sin la previa y necesaria autorización.

Por otro lado, el ligero repinte que se ha detectado durante la restauración en el rostro de la imagen y que se ha pensado que pudiera deberse al propio artista, pudo corresponder a un momento

posterior a la ejecución de la imagen y previo a su presentación en la hermandad, con un lapso de dos años de diferencia.

De cualquier modo, es razonable suponer que la imagen fuera donación de su autor. Lo avala su pertenencia a la hermandad y que en la documentación sobre la misma no se mencione gasto alguno por la nueva hechura. Puede extrañar la ausencia de alguna referencia sobre el autor de la imagen o un agradecimiento por la donación, salvo que el artista quisiera que fuera anónima. El anonimato pudo tener una simple motivación devocional o alguna otra causa al hilo de lo comentado. Incluso la firma fechada del escultor en el interior del candelero parece confirmar un especial interés de Risueño por legar su autoría en la intimidad del armazón. Por otra parte, la escasa calidad de éste, no demasiado sólido ni bien construido, quizás de apresurada fabricación, puede indicar que no es respuesta a un encargo exigente sino una donación en la que los detalles no se cuidan hasta el extremo.

Finalmente, podemos enriquecer estas noticias con algunos datos más referidos a la hermandad. Se conocen algunas relaciones del orden del cortejo penitencial de la cofradía del Santo Entierro de Cristo y Nuestra Señora de las Tres Necesidades, entre ellas la de 1718, el año de la mayordomía de Risueño, la cual conocemos por referencias pues no ha podido ser localizada (34).

Entre las hermandades penitenciales de la Granada moderna existían tres fórmulas de efectuar pública estación: la de disciplina

(34) La de 1718 es la descripción más antigua de las tres que se conocen; sin localizar, obtenemos referencias de ella en GUTIÉRREZ, Miguel: "Literatura granatense. El Santo Entierro (1718)", en *La Alhambra*, t. XVI (1913), pp. 544-546 y 565-567.

Las otras dos son posteriores: *A la Angerona triste, cercada de dolores, con el atributo de las Tres Necesidades, consagra cultos de ternura fiel su hermandad siempre ilustre de la parroquial del Señor San Gil, en ocasión de salir por las Calles y Plazas, como la Esposa Santa, como inquiriendo noticias de su amada Prenda Difunta ...* Granada, impr. de Joseph de Puerta, 1742; y *Descripción breve y compendiosa de la Funeral Pompa, con que a el compás de los suspiros, y a sentidas ráfagas del dolor, dispuso la Procesión del Entierro de Christo N. Señor, su antigua, noble y fervorosa Hermandad de María Sma. de las Tres Necesidades ...* Granada, impr. de la SS. Trinidad, 1743, siendo ésta la única; firmada de las tres, por E. P. J. R. D. L. C. M.

(la más antigua y generalizada), la procesión de las “cruces” (los hermanos portaban cruces a imitación de Cristo) y la procesión en forma de Entierro, que era la que organizaba la hermandad de las Tres Necesidades (35). Era, sin duda, la fórmula más suntuosa, con gran variedad de adornos y elementos simbólicos, alcanzando el culmen de su boato en el siglo XVIII.

Al cargo de mayordomo, que ocupa José Risueño, correspondía preparar y, a veces, costear la procesión anual. En este caso, la mayordomía era cuádruple, a fin de compartir cargas y obligaciones. En el año 1718 compartían la mayordomía, junto a José Risueño, D. Juan de Aguirre, ministro de corte; D. Juan de Cuadros, escribano real y de la intendencia de correos; y D. José Gómez, armero mayor del presidio de la Alhambra. Los mayordomos también costeaban la edición de estas descripciones de la procesión, apareciendo, eso sí, convenientemente mencionados sus nombres en las portadas y recibiendo calificativos de corte laudatorio en su interior, en medio del tono superlativo y panegírico que presidía este tipo de textos. El anónimo descriptor de 1718 ensalzó a Risueño y a los otros tres mayordomos con los epítetos “*leones, Anteros generosos y famosos Eteoces*” (36).

El cortejo procesional se componía de tres pasos (estandarte, Entierro de Cristo y Dolorosa), convenientemente sazonados por figuras bíblicas, alegóricas e históricas y jeroglíficas. Con ello, “el catolicismo combativo de la Contrarreforma asume la defensa de los sentidos y, por lo tanto, la validez del mundo visible que es la imagen y semejanza del mundo invisible” (37). Esto venía a justificar la compleja utilización de recursos estético-escénicos que se ponían al servicio del mensaje religioso. La intención es, pues, evidentemente catequética a base de elementos pedagógico-festivos. El fin último de adoctrinamiento de la masa podía tropezar con la dificultad de su comprensión lo que se revela en el cuidado puesto por el orden expositivo y claridad de ideas, acompañándose

(35) SZMOLKA CLARES, José: “Origen y evolución de las cofradías pasionistas”, en *Expiración. Cien años de una cofradía de Jaén*. Jaén, 1988, p. 243.

(36) GUTIÉRREZ, M., *op. cit.*, p. 546.

(37) MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, Universidad, 1990, p. 72.

durante el desfile por cartelas, en verso o en prosa, que explicaban la representación.

El argumento principal expuesto en este tipo de manifestaciones era el drama de la Redención del género humano en el Calvario. Para ello, se utilizaban dos ideas principales, la manifestación del poder de Dios, creador y juez, por un lado, y el dolor y luto universales por la muerte de Cristo, por otro. Ambas tenían como objetivo ofrecer la meta de la salvación, posible a través de ejemplos de edificación.

El primero de los pasos era, como va dicho, el del estandarte. En 1718 lo portaba el caballero D. Francisco de Carvajal y Vargas, acompañado por D. José de los Ríos, general de las galeras, y D. Gonzalo Zegrí, general de la costa, así como por otros representantes de la nobleza.

Completaban el paso las representaciones contrapuestas de los vicios o pecados mortales y de las virtudes, con personajes alusivos. Por los primeros, estaban representados la soberbia, la avaricia, la lujuria, la ira, la gula, la envidia y la pereza, a quienes acompañaban Judas y la muerte con su guadaña. Las segundas se representaban por ángeles, al frente de los cuales marchaba S. Miguel, y allí formaban la humildad, (38) la largueza, la castidad, la paciencia, la caridad, la diligencia, la templanza y el amor de Cristo.

Ésta era una de las representaciones de mayor efecto moral a nivel de catarsis colectiva, pues venía a reafirmar la majestad divina y el triunfo de la fe en una contraposición en la que la virtud termina siempre por derrotar al vicio. En este sentido se pueden señalar los siguientes binomios de vicios-virtudes: soberbia-humildad, avaricia-largueza, lujuria-castidad, ira-paciencia, envidia-caridad, pereza-diligencia y gula-templanza. Por su parte, el traidor Judas y la Muerte eran vencidos por el amor de Cristo y el abanderado de la virtud, el arcángel S. Miguel, fiel abogado de las

(38) GUTIÉRREZ cita esta virtud como *humanidad* pero probablemente se trata de un lapsus *calami* y debe referirse a la *humildad*. (GUTIÉRREZ, M., *op. cit.*, p. 545)

almas en el día del Juicio Final, que las conducirá a su definitiva salvación; de ahí, su asociación al culto de ánimas.

En el segundo paso formaban una escolta de cincuenta y cinco soldados romanos (capitaneados por Cristóbal Fernández), la Cruz parroquial, representaciones de comunidades, religiosas, cien hermanos y devotos con hachas, los siete patriarcas (José, Benjamín, Isaac, Moisés, Abel, Noé y Josué), ocho hombres armados y enlutados, doce chías, los asistentes al Entierro de Cristo (esto es, José, Nicodemo y la Magdalena), cinco reinas de Israel (Judit, Ester, Abigail, Débora y Sabá) a las que correspondían los cinco sentidos corporales y, por último, las hijas de Jerusalén representadas por siete niñas, precediendo ya a la urna del Cristo yacente.

Con la escolta de soldados romanos comenzaba el elemento histórico del cortejo. Constituían un vistoso componente del mismo que actualizaba históricamente el paso que se representaba a continuación. Según la descripción de la procesión de 1743, “iban publicando la Guerra contra la Jerusalén ingrata, en donde apoderada en la muerte del Redemptor con la injusticia, la crueldad (h)avía desterrado la piedad, abrigando en su corazón la falsedad” (39). Era éste un elemento bastante frecuente en las procesiones de la Andalucía barroca e incluso en Granada aparece en otra hermandad coetánea, la de Nuestra Señora de la Soledad y Entierro de Cristo, que residía en el convento de Ntra. Sra. de la Cabeza de Carmelitas Calzados. Sin embargo, también fue motivo de abusos y escándalos; así, en un informe de 1769 se declaraba:

“Es ya muy notable el abuso que (h)ay en los armados que van en las procesiones del Entierro de Christo, que siendo ellos por lo regular unos pobres trabajadores, se verifica ya llegar el gasto de esta prevención en cada persona a cien pesos; es irrisible en ellos la invención de turbantes, plumages y penachos, que excediendo su altura de seis o siete varas y siendo el armamento de madera, además de que su vista sólo causa risas, emulaciones, concursos y alborotos, a los que los llevan les es insuperable carga, con que exponen tan vanamente su salud y aún la vida. Se sabe de persona, de las que salieron así en el presente año, que para prevenir fuer-

(39) Vid. nota 34, p. 5 de la descripción de 1743.

zas estuvo sin ayunar y alimentándose de carnes en toda la quaresma". (40)

Tan peligroso resultaba que, según afirmaba un coetáneo, "a muchos de ellos tenían que sostenerlos con horquillas largas, pues el aire los llevaba, cuyo motivo hizo que el Sr. Arzobispo Barrocta los prohibiese por haber aquel año hecho un grande aire y cayeron los más de los armados en la esquina de la Catedral, de cuya causa murieron algunos de ellos" (41). Sin embargo, parece que aún en la época de Risueño los abusos no eran tan manifiestos.

Seguía a éste el elemento eclesiástico. Figuraba representado este estamento por la cruz parroquial, significando la ubicación de esta hermandad en sede parroquial —la única hermandad penitencial del momento que no residía en sede conventual—, y las comunidades de religiosos. A continuación figuraban cien hachas, ofrendas de cera. En esta época, la cantidad y calidad de la cera gastada eran índices de solemnidad en este tipo de manifestaciones.

Se continuaba con un nuevo elemento histórico y simbólico: los siete patriarcas, cuyos nombres mencionamos más arriba. De nuevo, se aludía a la relación entre Dios y el pueblo de Israel, para señalar las continuas infidelidades de éste y la sucesión de anuncios de la venida de Cristo, figura central de este paso.

Proseguía el cortejo con signos y alegorías de la muerte, compuestos por ocho hombres armados y enlutados, doce chías y el grupo de José, Nicodemo y la Magdalena. Se reforzaba con ellos el sentimiento de luto del fúnebre cortejo. Especialmente relevantes son las figuras de las chías. Se ha relacionado su origen con antiguos acompañamientos de entierros y con los anunciadores de los reos del Santo Oficio. Podían aparecer tanto con hachas, como con tambores y bocinas y siempre con señales de duelo. Vestían la "chía", una especie de beca larga o manto de luto que caía desde la

(40) *Archivo Parroquial del Sagrario*, leg. 28.

(41) ÁLVAREZ, Tomás A.: *Excelencias de Granada...*, manuscrito (ha. 1787), fols. 295-297. Los trajes de los *armados* eran costosos, según este cronista, "grandemente puestos con unos plumajes de más de ocho varas de alto y a proporción la anchura, con su escudo, en que llevaban hecho de perlas, diamantes y esmeraldas algunos misterios de nuestra fe (...)".

cabeza hacia los brazos, rematándose con una rosca en la cabeza y con faldones sobre pecho y espalda. Con menor popularidad que la de los armados, estos curiosos personajes creaban la necesaria atmósfera de dolor y luto que la cercana presencia de Cristo muerto requería, sobrecogiendo con los sones destemplados de sus instrumentos. El grupo de José, Nicodemo y la Magdalena, por su parte, representaba a los asistentes al sepelio de Cristo.

Seguía una nueva alusión a la historia del pueblo judío y, en concreto, a sus padecimientos. Formaban grupo las cinco reinas ya referidas, los cinco sentidos corporales y las plañideras hijas de Jerusalén, en número de siete, que rememoraban su encuentro con Jesús en la calle de la Amargura (42).

No aparecía como colofón un elemento añadido posteriormente –según las descripciones de 1742 y 1743– y es la figura del diablo o la de la muerte, o ambas, encadenadas, precediendo al sepulcro.

Ponía fin a esta sección el paso de la urna de Cristo yacente. Se conserva aún en la iglesia de Sta. Ana y es una preciosa obra ejecutada en ébano, concha, plata y bronce que está firmada por Manuel Valdés en 1675 y remozada por el mismo en 1691, según reza una inscripción en la coronación de la urna.

Por último, figuraba cerrando el cortejo el paso de la Dolorosa. La imagen iba precedida en 1718 por doscientas cincuenta hachas, sin ningún acompañamiento de figuras simbólicas, salvo un ángel que recogía el extremo del manto detrás de sus andas. El manto era negro, al igual que las túnicas de los cofrades. Esta sección aparecía mucho más simplificada con respecto a las anteriores y representaba meramente el acompañamiento al duelo de María y del mundo entero por la muerte de Cristo. A cambio de esta sencillez, era la sección con mayor acompañamiento de hermanos, frente a las anteriores, más pedagógicas y representativas.

Así concluía un vistoso y numeroso cortejo, en el que podían participar cerca de medio millar de personas, cuya finalidad catequética se veía complementada por un sentido de representación

(42) Lc 23, 28-31, anunciado en Os 9, 14 y Os 10, 8.

social que conducía a que en él participaran la nobleza y el clero, junto a los propios cofrades, que constituían el núcleo básico. En la centuria siguiente, se unirán también las autoridades civiles. Los significados a nivel social de este tipo de cortejos se reforzaban por los propios itinerarios de las hermandades, que recorrían una serie de hitos urbanos, harto significativos, como eran las principales fundaciones conventuales de la ciudad —muchas veces realizando estación en su interior—, la plaza Nueva —sede de la Chancillería—, la plaza de Bib-Rambla —plaza mayor de la ciudad, poseedora de miradores para la adecuada contemplación de estos cortejos y testigo de múltiples eventos— y la propia catedral, sede metropolitana (43).

Por otro lado, el programa teológico desarrollado a lo largo del cortejo demuestra claramente una supervisión de la autoridad eclesiástica que intentaba así ejercer una labor de control sobre las estaciones de penitencia pública, a raíz de los escándalos y abusos que habían provocado y provocaban las disciplinas. En esta nueva concepción, la plasmación estética de este programa debía requerir el concurso de artistas, más aún si, como en el caso de Risueño, eran cofrades, participación de artistas que es conocida en otras celebraciones de fiestas religiosas (44).

Conclusión

El apunte biográfico y artístico que ofrecen las líneas anteriores sobre José Risueño nos acercan al perfil humano del artista y nos encuadran su obra en el contexto sociocultural de su época. El

(43) Para éstos y otros aspectos vid. BONET CORREA, Antonio: "La fiesta barroca como práctica del poder", en *Diwan*, núms. 5-6 (1979), pp. 53-85; y OROZCO PARDO, José Luis: "Fiesta barroca", en *Gaceta de Antropología*, núm. 4 (1985), pp. 34-36.

(44) La primera noticia conocida sobre la actividad artística del pintor Pedro Atanasio Bocanegra, por ejemplo, es precisamente su concurso en 1661 con Ambrosio Martínez de Bustos y Miguel Jerónimo de Cieza en la pintura de los altares de la Plaza de Bib-Rambla para las fiestas del Corpus Christi de Granada (OROZCO DÍAZ, E.: *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada, Facultad de Letras, 1937, p. 27; la fuente es VELLA, Juan Antonio de la: *Carta en respuesta de otra de D. Bartolomé de Vitoria en que me pide le haga relación de la Fiesta que esta muy noble ciudad de Granada celebró al Santísimo Sacramento en este año de 1661*. Granada, Baltasar de Bolívar, 1661).

carácter marcadamente religioso y estamental de la sociedad del Antiguo Régimen encuentra en la procesión barroca una de sus más caracterizadas manifestaciones. La plasmación perceptible de los ideales religiosos, la expresión de la jerarquía social, el boato, el recurso escénico, la apelación a la eficacia de la imagen visual, los sentidos como principal cauce de entendimiento, conforman en las manifestaciones públicas del Barroco un todo complejo en el que también los artistas desempeñan su papel. Como en el caso de la imagen procesional, supone esta praxis una respuesta artística a un medio en el que operan la adecuada comprensión de las prácticas contrarreformistas junto a la propia experiencia religiosa personal. Son todos ellos, por tanto, elementos presentes en el imaginario del artista a la hora de concebir sus obras.

Resumen

La tradicional atribución a José Risueño de una Dolorosa de vestir (hoy bajo el título de la Esperanza) en la iglesia de Sta. Ana de Granada se ha visto finalmente confirmada por un hallazgo documental. La imagen fue titular en tiempos pasados de la cofradía de las Tres Necesidades, a la que perteneció Risueño. Las noticias que nos han llegado de esta corporación nos permiten excepcionalmente conocer las circunstancias de realización de la imagen y, más aún, indagar en su contexto sociocultural, encuadrando la obra de este artista en las manifestaciones religiosas públicas del Barroco.

**UN GRUPO DE ESCULTURAS DE LA
PRIMERA ETAPA DE JOSÉ RISUEÑO EN
LA IGLESIA CONVENTUAL DE SAN
JOSÉ DE CÓRDOBA**

El convento de San José, vulgo San Cayetano, de PP. Carmelitas Descalzos de la ciudad de Córdoba, fue fundado en 1586 en la iglesia de San Roque, junto a la Mezquita Catedral, siendo Vicario Provincial San Juan de la Cruz. Posteriormente fue trasladado en 1614 junto a la puerta del Colodro, donde sigue actualmente (1). La iglesia conventual, construida entre 1614 y 1656, ha sido amplia y detalladamente estudiada en diversas obras (2).

Nuestro estudio se centra en el retablo mayor que preside la iglesia conventual, y más concretamente en el grupo de esculturas que aparecen en él. El retablo ha sido estudiado y analizado pormenorizadamente por M^a Ángeles Raya Raya (3). En el libro de Becerro aparecen algunas fechas de la ejecución del retablo mayor:

– En el Priorato del P. Fr. Martín de San Elías, en febrero de 1677 “se dio principio al Retablo del Altar Mayor, y quedó hecho el sotabanco con sus credencias y todo el Banco del Retablo con su

(1) *Libro de Becerro*. Archivo de la Comunidad, fol. 2; Puerta, S. *Los Carmelitas Descalzos en Andalucía (1893-1970)*, Sevilla, 1970.

(2) Ortí Belmonte, M.A. *Córdoba Monumental, Artística e Histórica*, pgs. 377-387; Sebastián S., *Contrarreforma y Barroco*, pgs. 246-249.

(3) Raya Raya, M.A. *El Retablo en Córdoba durante los siglos XVII-XVIII*, especialmente pgs. 144-151; *Retablo Barroco Cordobés*, que alude al retablo en numerosas ocasiones a lo largo de la obra.

depósito en medio, con su media naranja que hace un cuerpo, que es el último” (4);

– siendo Prior el P. Fr. Alonso de la Encarnación (1680-1682) “adelantó mucho la obra del Retablo Mayor, en que gastó más de cuarenta ducados” (5); “desde el día en que entró hasta que salió, prosiguió el Retablo, en que se ha gastado en su tiempo en maestro, oficial, madera, clavos y engrudo, 4.130 reales que ha buscado de limosnas entre diferentes personas” (6);

– con el P. Fr. Luis de San José (1688) “se siguió el Retablo Mayor hasta la cornisa” (7);

– en el Priorato del P. Fr. Marcos de los Reyes (1697) “donó el Retablo hasta las baras de las columnas. Pero para para esto consumió algunos capitales de memorias, y no pocos” (8).

– el P. Prior Fr. Pedro de San José (1701) “donó el Retablo del Altar Mayor de las columnas abajo” (9).

Estos son los únicos datos que aparecen en el libro de Becerro referidos al Retablo Mayor, permaneciendo en el anonimato los nombres de los artífices de la obra, dato muy frecuente en la época. También poseemos otro dato de interés que no aparece en el libro de Becerro, el día 27 de octubre de 1691, Francisco Ruiz de Paniagua se compromete junto con sus hijos, Pedro y Diego, a realizar el último cuerpo del retablo mayor, siguiendo las directrices de Fr. Juan del Santísimo Sacramento, pintor carmelita descalzo que trabajó abundantemente para este convento de San José (10).

Ahora bien, si el retablo ha sido perfectamente estudiado, no ocurre así con las esculturas que lo ornan, que han permanecido en el olvido por parte de la crítica, incluso en la exposición con

(4) *Libro de Becerro*, fol. 254 vto. Los datos tomados del Libro de Becerro se publican por vez primera.

(5) id., fol. 254 vto.

(6) id., segunda relación de priores, fol. 238 vto.

(7) id., fol. 255.

(8) id., fol. 255 vto.

(9) id., fol. 255 vto.

(10) Catálogo de *Antonio del Castillo y su época*, pg. 189; Raya Raya, M.A. *Retablo Barroco...*, pg. 39.

motivo del IV Centenario de la Muerte de San Juan de la Cruz (11). Referente a las mismas sólo se dice que son obras de gran belleza (12) y anónimas contemporáneas del retablo (13). Ningún dato aparece sobre ellas en el Libro de Becerro.

El plan iconográfico del retablo es el siguiente: en la hornacina central del primer cuerpo, preside la imagen de la Virgen del Carmen, flanqueada por las de San Juan de la Cruz, a la derecha, y la de San Ángel de Sicilia, a la izquierda. En el segundo y último cuerpo aparece la imagen de San José en el centro, y a los lados, los profetas Elías y Eliseo, a la izquierda y derecha respectivamente. La iconografía del retablo responde a una intención clara: la exaltación de la Orden del Carmen, desde sus orígenes más remotos en el profeta Elías, hasta la época de la ejecución del retablo en la que San Juan de la Cruz era aún Beato.

Estando la iglesia conventual dedicada a San José, su escultura ocupa la hornacina central del ático; en el camarín del primer cuerpo y en el mismo eje que la anterior está situada la imagen de la Virgen del Carmen, ambas devociones ocupan el puesto central en la Orden del Carmen Descalzo. La figura de María es el modelo para el Carmelo desde sus orígenes (14). Se consideraban fundadores de la Orden carmelitana los profetas del A.T. Elías y su discípulo Eliseo, por tanto, aparecen flanqueando la imagen del titular en el remate. Ambos personajes nos llevan a un plano histórico de la Orden lejano en el tiempo. No ocurre así en el primer cuerpo del retablo, donde está ubicada la escultura de San Juan de la Cruz, reformador de la Orden junto a Santa Teresa de Jesús y Vicario Provincial durante la fundación de este convento; al otro lado, la escultura de San Ángel de Sicilia, mártir carmelita cuyo culto se propagó muy rápidamente entre los carmelitas, además en el Capítulo General de 1610 se convierte en titular de los conventos de Andalucía. Así, en el primer cuerpo, se representa un plano histórico más cercano a la realidad del convento y de la provincia carmelitana. Vemos cómo el desarrollo iconográfico está en consonancia

(11) Catálogo *Iconografía y Arte Carmelitanos*, Junta de Andalucía, 1991.

(12) Ortí Belmonte, o.c., pg. 385.

(13) AA.VV. *Córdoba capítulo 2*, pg. 248.

(14) AA.VV. *Santos del Carmelo*, pg. 154.

con el alcance iconológico del retablo, ya que en él se desarrolla la historia de la Orden carmelitana (15).

Estudio de las Esculturas del Retablo

Pasamos al análisis de las esculturas de dicho retablo mayor, exceptuando la de la Virgen del Carmen que es una imagen de candelero del siglo XVIII (16), sustituye a la primitiva, también de la misma centuria, que actualmente se halla en una capilla lateral del convento de Santa Ana de Carmelitas Descalzas de Córdoba (17). Ambas imágenes no responden al plan original del retablo, igual que el actual camarín y tabernáculo del retablo.

Escultura de San Juan de la Cruz

Se halla situada en el lado derecho del primer cuerpo, en una hornacina muy plana que se forma desde una peana en cuyos extremos se colocan unas pilastras que sustentan un arco de medio punto. La escultura (ca. 163 x 66) presenta las características habituales en su iconografía: vista el hábito marrón y capa blanca de la descalcez carmelitana, llevando calzado típico de esparto, contempla la cruz que porta en su mano izquierda, mientras la derecha la apoya en el pecho. El pie derecho se adelanta levemente dando a la escultura un ligero movimiento cuya fuerza se concentra en la bella cabeza que, inclinada hacia la derecha, mira fijamente la cruz. Si esta representación iconográfica es frecuente, se impuso más rápidamente aquella que lo muestra como escritor extático que mira al cielo recibiendo la inspiración divina, sosteniendo en su mano izquierda el libro y en la derecha la pluma.

Ambas representaciones, San Juan contemplando la cruz y San Juan escritor, son los dos tipos más frecuentes que encontramos en su iconografía (18). Nos muestran la personalidad de este Santo que “fue un hombre de mediano cuerpo, de rostro grave y

(15) Raya Raya, M.A. *El retablo en Córdoba*, pgs. 148-151.

(16) Díaz Vaquero, M.D. *La Virgen en la Escultura Cordobesa del Barroco*, pgs. 106-107.

(17) id., pgs. 106-107; AA.VV. *Córdoba Capital 2*, pg. 243.

(18) Moreno Cuadro, F. *San Juan de la Cruz a través de la imagen*, pgs. 47-120.



SAN JUAN DE LA CRUZ.
IGLESIA CONVENTUAL DE S. JOSÉ DE CÓRDOBA

venerable, algo moreno y de buena fisonomía; su trato y conversación, apacible, muy espiritual y provechoso para los que le oían y comunicaban”, así nos lo retrata el P. Eliseo de los Mártires (19).

La escultura, cuya policromía ha sufrido alteraciones, está realizada completamente en madera, presenta ojos de cristal y se asienta sobre una peana de base exagonal, al igual que el resto de las esculturas, excepto San José. La policromía en tonos marrones y cremas presenta una franja realizada en oro al igual que el resto de las esculturas. A primera vista permite encajarla en la escuela granadina de finales del siglo XVII. El autor conoce las creaciones de esta escuela en este periodo, cuyo representante más destacado es José de Mora (1642-1724) (20). Se puede dividir su actividad artística en cuatro etapas: los primeros trabajos (1665-1667), periodo cortesano (1671-1680), la madurez (1680-1704) y la crisis final (1704-1724) (21).

Para nuestro estudio nos interesa principalmente las dos últimas etapas, sobre todo la madurez. La escultura que nos ocupa presenta múltiples similitudes con algunas de las que realiza Mora en el periodo de madurez. Así, el San Francisco de Asís que se encuentra en el crucero de la iglesia granadina de Santo Domingo, “es el San Francisco mejor ejecutado y sentido que de Mora conocemos” en opinión de Gallego Burín (22). La disposición de esta escultura es precedente de nuestro santo carmelita, sólo varía su inclinación de la cabeza hacia su derecha, mientras que la de San Juan de la Cruz que estudiamos lo hace hacia su izquierda para mirar a la Cruz. Pero en ambas la mano izquierda sostiene la cruz, la derecha se apoya en el pecho y adelantan el pie izquierdo, en San Francisco, y el derecho en San Juan de la Cruz, para contrarrestar el movimiento de la cabeza. A este periodo de Mora pertenecía también el San Pedro de Alcántara del convento de la Presentación de Guadix (Granada) que Gallego Burín sitúa en tor-

(19) Crisóstomo de Jesús, *Vida de San Juan de la Cruz*, pg. 407; AA.VV. *Santos del Carmelo*, pgs. 320-351.

(20) cfr. Gallego Burín, A., *José de Mora*, Universidad de Granada, 1988.

(21) AA.VV. *Escultura y Arquitectura Españolas del s. XVII*, Summa Artis XXVI, pgs. 192-205.

(22) Gallego Burín, A., o.c., pg. 87.



SAN ÁNGELO DE SICILIA.
IGLESIA DE S. JOSÉ DE CÓRDOBA

no a 1690 (23), al igual que el San Pascual Bailón del convento de Santa Isabel de Granada, ambas esculturas guardan relación con la que nos ocupa. Sin olvidar el San Francisco Solano de la iglesia de San Francisco y la serie de esculturas del convento de San Pedro, todas en Priego de Córdoba. Estas esculturas podrían haber servido como modelo o realizadas coetáneamente a la del santo carmelita como veremos después.

Escultura de San Ángelo de Sicilia

Se encuentra en el lado izquierdo del primer cuerpo. Se halla representado con los atributos habituales en su iconografía: viste el hábito carmelita (que lo diferencia de San Pedro Mártir, dominico), una cimitarra en la cabeza, una palma en la mano derecha (donde puede llevar ensartadas tres coronas, en la escultura no aparecen) y una cruz en la izquierda.

Este santo carmelita llegó a Sicilia con otras religiosos que emigraron desde el Monte Carmelo, y en esta isla murió, asesinado en Licata por los “infieles”, en la primera mitad del siglo XIII. Viajó posiblemente a Roma. Estas son las únicas noticias que tenemos de él, enriquecidas posteriormente por múltiples leyendas de milagros y viajes. Fue muy venerado tras la divulgación de su vida atribuida a Enoc (24).

Esta escultura, con las mismas características que su compañera, nos recuerda modelos del taller de Mora. Así, el San Juan Capistrano realizado por Mora para el desaparecido convento granadino de San Antonio, y que, según Gallego Burín, “debe corresponderse, en cuanto a fecha, con las del convento de San Diego de Guadix, con una de las cuales (el San Pedro de Alcántara) guarda estrecha relación” (25). Esta escultura granadina que se halla actualmente en la Capilla Real de la ciudad, nos vuelve a situar en el mismo periodo de Mora de las esculturas anteriores, y que ha podido servir como precedente al San Ángelo. La disposición de manos, cabeza y pie izquierdo es igual, presenta el cabello en

(23) id., pg. 183.

(24) AA.VV. *Santos del Carmelo*, pgs. 243-247.

(25) Gallego Burín, A., o.c., pg. 181; AA.VV., *Summa Artis XXVI*, pg. 200.



SAN JOSÉ: DETALLE.
RETABLO DE LA IGLESIA CONVENTUAL DE S. JOSÉ DE CÓRDOBA

menudos y movidos mechones, del mismo modo que las esculturas carmelitanas. El movimiento y plegado de la capa y capucha del santo carmelita mártir nos lleva a otra escultura de José de Mora, el Santo Domingo de Guzmán del crucero de su misma iglesia granadina, cuya disposición de pliegues, en concreto la capa que recoge bajo su mano izquierda será usada por el escultor del San Ángel. Esta escultura del santo dominico pertenece al mismo periodo de madurez de Mora (1680-1704) (26).

Escultura de San José

Nos ocupamos a continuación de la escultura más impresionante del conjunto, el San José, titular del templo y que preside desde la calle central del último cuerpo del retablo. Es tal vez la escultura que más luz nos ha aportado sobre la posible autoría de las esculturas del retablo.

La devoción a San José, que arranca desde la época medieval, toma gran impulso en el siglo XVI gracias a Santa Teresa de Jesús, que coloca la Reforma del Carmelo bajo su patronazgo (27).

En la escultura que analizamos, el joven San José porta al niño en su brazo izquierdo, mientras con el derecho sostiene la vara florida. Presenta una bellísima policromía en su estado original, la túnica de tonos violetas y el manto en tonos marrones. El niño aparece en una graciosa postura en actitud de dirigirse al espectador, tanto la composición como la policromía nos llevan a la escuela granadina de finales del siglo XVII, anunciando los primeros años de la centuria siguiente.

La escultura recoge todo el legado anterior de la escuela granadina del seiscientos. El precedente más lejano es el San José de Cano-Mena que procedente del convento del Ángel granadino se conserva en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. Este santo de gran fuerza y destreza “se nos impone como si de una rotunda

(26) Gallego Burín, A., o.c., pgs. 186-187.

(27) cfr. sobre la devoción e iconografía josefinas: Orozco Pardo, J.L., *San José en la Escultura Granadina*; Catálogo Pedro de Mena, pgs. 32-41; Moreno Cuadro, F., *Iconografía de la Sagrada Familia*.

forma miguelangesca se tratara" (28). En este San José interviene Pedro de Mena, sobre todo en la ejecución del precioso niño (29), que ha inspirado al autor de nuestro san José. Del mismo Pedro de Mena recoge ecos esta imagen del retablo carmelitano, en concreto de su pequeño santo Patriarca de San Nicolás de Murcia, en la disposición del manto, la cabeza y la elegancia de la escultura, además de las desaparecidas de las iglesias de San Felipe y del Carmen Descalzo de Málaga (30).

El Niño Jesús que lleva San José se entronca con los preciosos ejemplos que se realizan en Granada en la segunda mitad del seiscientos. El primero es el niño que porta el San Antonio de Padua de la Iglesia de las Angustias de Granada que fue realizado por Mora para el convento de San Antonio en torno a 1685-1690 (31).

Este niño del San Antonio sirvió como modelo al del San José de la Iglesia de la Magdalena de Granada. Escultura cuya atribución oscila entre José y Diego de Mora. Así, para Gallego Burín se trata de una obra de Diego que compara con el San Antonio anterior (32); Hernández Díaz también lo asigna al menor de los Mora (33). Sin embargo, para José Luis Orozco la escultura pertenece a José de Mora (34). Nos hemos detenido en el estudio de esta obra porque es claro precedente o de realización coetánea al San José que estudiamos. Su autor ha conocido esta obra y le ha imprimido un estilo peculiar más barroco.

Con estos precedentes arranca José Risueño, formado en el taller de los Mora, taller en el que los artistas aúnan la escultura y la pintura, como destacó el mismo Cano. Para Sánchez-Mesa "es

(28) Orozco Pardo, J.L., o.c., pgs. 86-87; Catálogo *Centenario de Alonso Cano en Granada II*, pg. 51; Wethey, H.E., *Alonso Cano Pintor, Escultor y Arquitecto*, pg. 150.

(29) Orueta y Duarte, R. *La Vida y Obra de Pedro de Mena y Medrano*, pgs. 114-118; Catálogo *Pedro de Mena*, pg. 148.

(30) Catálogo *Pedro de Mena*, pg. 236; Orueta y Duarte, R., o.c. pgs. 200-202.

(31) Gallego Burín, A., o.c., pg. 186; AA.VV., *Summa Artis XXVI*, pg. 200.

(32) Gallego Burín, o.c., pgs. 210-211.

(33) AA.VV. *Summa Artis XXVI*, pg. 207.

(34) Orozco Pardo, J.L., o.c. pg. 117.

ciertamente, este capítulo una singularidad de la escultura barroca andaluza donde destacan desde pintores policromadores... a pintores de lienzo... José de Mora, Pedro de Mena y José Risueño, quienes destacaron como policromadores de sus obras” (35). En la imaginería Josefina de Risueño destaca la realizada para San Ildefonso de Granada, con recuerdos de Cano y Mena que renueva dándole un movimiento más barroquizante propio del XVIII (36).

La suavidad de los rasgos del rostro del San José de Córdoba se ponen en relación con el que se halla en el Museo de Bellas Artes de Granada realizado en la última etapa del artista (37), muy distante de la escultura de la iglesia de San Ildefonso. Dentro del grupo de esculturas del Santo Patriarca del círculo de Risueño destaca el que se halla en la iglesia granadina de los Santos Justo y Pastor, cuyo Niño es muy similar al que estudiamos (38). Situamos aquí el San José de las Carmelitas Descalzas de Granada cuya autoría se mueve entre Diego de Mora y Risueño (39).

La escultura cordobesa va encajando en la escuela granadina del último tercio del siglo XVII, más cercana a Risueño que a los Mora, aunque su influjo permanece.

Escultura del Profeta Elías

Si respecto a las esculturas anteriores hemos podido arrojar cierta luz, no ocurre así con la del profeta Elías que, aunque revela la misma técnica que sus compañeras en cuanto a la cabeza, manos y disposición de la túnica, se diferencia de sus compañeras en la composición excesivamente barroca.

Se halla situada en el lado izquierdo del último cuerpo. Elías, defensor del monoteísmo de Yahveh en el A.T., está en conexión con la Orden del Carmen desde sus orígenes. El nacimiento y desarrollo de la devoción a Elías se debe probablemente al origen de

(35) Sánchez-Mesa, D., *Historia del Arte en Andalucía VII*, pg. 71.

(36) Sánchez-Mesa, D., *José Risueño. Escultor y Pintor Granadino*, pg. 221.

(37) id., pg. 225; Orozco Pardo, J.L., o.c. pg. 121.

(38) Orozco Pardo, J.L., o.c., 120.

(39) id., pg. 123; Catálogo *Iconografía y Arte...*, pg. 70.



SAN FÚAS, DE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ DE CÓRDOBA

la Orden en el Monte Carmelo y su recuerdo allí conservado. Poco a poco la figura de Elías se fue haciendo más significativa en la espiritualidad de la Orden. Esto se une a la leyenda, después desarrollada, de una vida eremítica continuada en el Monte Carmelo desde Elías hasta las Cruzadas.

Los temas más difundidos de su iconografía son la subida al cielo en el carro de fuego, Elías alimentado en el desierto y el sacrificio en el Monte Carmelo (40). Aparece Elías en la escultura cordobesa, vestido con túnica marrón ceñida con cingulo de piel de cordero, del mismo tejido que el gran manto que cae desde los hombros, símbolo de su vida eremítica (también por su relación con San Juan Bautista, del que se consideraba precursor) (41). El profeta levanta su mano derecha donde porta una espada de fuego que indica su celo por el Dios único y verdadero, que resalta por la mirada llena de fuerza y coraje. En la mano izquierda sostiene un libro que hace alusión a su carácter de inspirador de la vida eremita, del que puede considerarse auténtico precursor.

La escultura presenta una composición decididamente barroca. Su movimiento nos lleva a fijarnos en la expresión fuerte del rostro, a ello contribuye el brazo levantado que da soltura al manto, contrastando con la caída más suave en el resto de las esculturas del retablo. Su precedente más remoto lo encontramos en el San Elías de Pedro de Mena, realizado para el convento de Carmelitas Calzados de Granada y que se encuentra en la Catedral de la ciudad, así como el realizado para la sillería del coro de la catedral malagueña (42).

Esculturas con esta fuerza volveremos a encontrar en Risueño, especialmente el San Jerónimo de Santa Ana de Granada (43). Al mismo periodo de la anterior pertenece el San Antonio Abad de San Ildefonso de Granada, *“es obra ya de calidad, aunque aún no*

(40) AA.VV. *Santos del Carmelo*, pgs. 190-214; cfr. López Melus, R.M., *El Profeta San Elías*.

(41) Catálogo *Iconografía...*, pg. 130.

(42) Catálogo *Pedro de Mena*, pgs. 179-180, 210; Orueta y Duarte, R., pg. 129 y 153.

(43) Sánchez-Mesa, D., *José Risueño...*, pgs. 170-171.

manifieste el arte más personal del artista, sino que permita relacionarla con soluciones técnicas y de enfoque del arte de los Moras" (44). Esta escultura de San Antonio Abad nos lleva al estudio de la última obra del conjunto cordobés.

Escultura del Profeta Eliseo

Esta escultura completa el último cuerpo del retablo mayor. El profeta Eliseo, discípulo y heredero del espíritu de Elías, es también una "prefigura" de Cristo, muchas de sus acciones y milagros son figura de las que realizará El Salvador después. Su iconografía es invariable: se le representa calvo (en la Biblia se nos narra que unos niños se burlaron de él), vistiendo túnica marrón, manto de piel de cordero y cingulo también de piel. Como atributos puede llevar una vasija de aceite, una jarra de agua o un bastón (como lo hace la escultura que analizamos). El motivo más habitual en las representaciones del santo es la escena en que Eliseo recibe el manto de Elías, mientras éste es arrebatado al cielo (45).

La iconografía de Eliseo no aparece en los grandes maestros de la escuela escultórica granadina del Barroco. Sólo hay piezas anónimas en los conventos y monasterios de la Orden carmelitana formando grupo con la del profeta Elías. La escultura que estudiamos no se separa tanto de las obras ya analizadas de este retablo, su composición no es tan movida como en San Elías. Con su mano derecha recoge el manto, formando pliegues muy similares a los que presenta San Ángel del mismo conjunto. Con la mano izquierda se apoya en un bastón. La disposición del manto, el modelado de la barba y cabello nos hablan del mismo autor de las obras anteriores, escultor que nos acerca al modelado en barro. Los paralelismos con las mismas esculturas analizadas en el caso de Elías también se extienden a esta obra.

Posible autoría del conjunto

Las múltiples relaciones analizadas con modelos del taller de los Mora, nos lleva a centrarnos en la influencia y actividad de este

(44) *id.*, pgs. 167-168.

(45) AA.VV., *Santos del Carmelo*, pgs. 289-296.

taller y en la novedad que aporta el joven Risueño. Poco a poco van saliendo a la luz las distintas obras que procedentes de talleres granadinos se reparten por Córdoba y los núcleos de Lucena, Priego, Montilla, etc. *“El taller, como crisol de arte, fue una auténtica institución de naturaleza artístico-empresarial en donde, no sólo se producía, sino que se aprendía y vivía, ya que en la mayoría de los casos tuvo un carácter familiar... el oficio se transmitía en el ámbito familiar, dando lugar a verdaderas familias de escultores, como fueron los Mena, los Mora, los Roldán... siendo el matrimonio el gran vínculo para afianzar la continuidad de los talleres de escultura”* (46).

En el taller de los Mora, Alonso Cano ejerció una influencia considerable. Ya en Pedro de Mena vemos que, no sólo recogió la inspiración en las esculturas de Cano, sino que también acudió a su pintura. José de Mora es el que ofrece más afinidades con el arte de Cano. El Racionero llega a Granada cuando José es aún niño, a su orientación artística se acoge también su padre Bernardo, lo que trae consigo la separación de la influencia del taller de Alonso de Mena. *“Todo lo que en las últimas obras de Cano alentaba de emocionada inquietud mística lo recoge y extrema Mora hasta la más alta y aguda exaltación desmayada y alucinante”* así describe D. Emilio Orozco la influencia decisiva de Cano en Mora (47).

Cuando Alonso Cano vuelve a Granada en 1652 para tomar posesión de su plaza de Racionero de la Catedral, el taller predominante en la ciudad es el de Alonso de Mena, dirigido por su hijo Pedro desde su muerte en 1646, aquí se encontraba trabajando Bernardo de Mora. Serán Pedro y luego José de Mora los que se acojan al magisterio de Cano (48). Cano trabaja con toda intensidad en la catedral granadina y por ello todo lo que realiza, Mora lo conoce *“son, pues, las impresiones de Cano las que, desde muy corta edad, Mora recibe; impresiones continuas y siempre renova-*

(46) Sánchez-Mesa, D., *Historia del Arte...*, pgs. 46-47; Henares Cuéllar, Y., *La Escultura en la Sociedad y el Pensamiento Barrocos*, Catálogo Pedro de Mena, pgs. 21-31.

(47) Catálogo Centenario de Alonso Cano en Granada II, pg. 18.

(48) cfr. Sánchez-Mesa, D., *Los Estilos de Pedro de Mena*, Catálogo Pedro de Mena; Orueta y Duarte, R., p.c., pg. 67.



RETABLO DE LA IGLESIA CONVENTUAL DE SAN JOSÉ DE CÓRDOBA

das, por conducto de su padre y de su pariente Mena, a quienes une el entusiasmo por el maestro” (49).

Cuando Mena marcha a Málaga en 1658, el taller de Bernardo se convierte en el principal de Granada (ausente Cano por los pleitos con el Cabildo Catedral), trabajando junto a su hijo José que contaba 16 años, en este mismo año nace su otro hermano Diego (1658-1728). Bernardo y José los encontramos trabajando conjuntamente en la portada de las Angustias de Granada hacia 1665 (50).

José de Mora regresa de Madrid en 1680, y en el taller de su padre comenzaría a intervenir su hermano Diego. José se une al taller, en 1684 fallece Bernardo, probablemente cada uno de los hermanos se dedicó a trabajar por separado ya que no aparecen unidos sus nombres en contrato alguno y además viven: José junto a la parroquia del Salvador y Diego en la de San Miguel. Para gallego Burín esto no significa que Diego se apartase de las enseñanzas de su hermano José, “debió Diego alcanzar mejor fortuna que José; pero, en cambio, su fama de artista no logró sobrepujar, ni aún igualar, la de su hermano, quien fue su verdadero maestro” (51).

José de Mora recogió de su “maestro” Cano el ansia de perfección, su elegancia, su gracia. Pero Mora marca una transformación y acentuación expresiva acorde con el desbordamiento del último barroco. Esta huella de Cano perdurará también en la obra de Diego, que es prolongación en cierto modo del arte de su hermano donde se gana más en lo decorativo y externo, perdiendo fuerza e intensidad interior (52). Así, la línea marcada por Cano, de idealización e ingenio, se mantiene en Granada gracias a esta familia de escultores (53).

(49) Gallego Burín, A., p.c., pg. 66; Sánchez-Mesa, D., *Historia del Arte...*, pg. 53.

(50) Gallego Burín, A., o.c., pgs. 67-68.

(51) id., pg. 79.

(52) Catálogo *Centenario de Alonso Cano...*, pg. 19.

(53) cfr. Magaña Bisbal, D., *Una familia de escultores: Los Mora*, E.E.A., tomo XXV, 1952; Sánchez-Mesa, D., *Historia del Arte...*, pgs. 233-234.

Toda esta relación de escultores y de talleres en la ciudad de los cármenes es de gran importancia para el grupo de esculturas que estudiamos. A estos años de actividad artística se une el principal discípulo de Diego de Mora, José Risueño (1665-1732), aunque su tarea deriva del Racionero Cano y más directamente de José de Mora, con quien probablemente debió colaborar. En la realización de las esculturas del retablo mayor de Córdoba, como hemos visto, se tienen presentes creaciones de José de Mora, pero en ellas se advierte un nuevo concepto del barroco más expresivo y vital, aspecto que creemos vendría dado por el nuevo hacer de Risueño. En ellas observamos una progresión: si las esculturas del primer cuerpo, San Juan de la Cruz y San Ángelo, son más fieles a Mora, no ocurre así con el San José, donde aparecen técnicas más propias del modelado en barro, como se observa también en las expresivas cabezas de Elías y Eliseo.

Según los datos del libro de Becerro, el retablo entre 1677 y 1688 se concluye hasta la cornisa. En torno a estas fechas, finales de los ochenta y primeros de los noventa, se podrían haber encargado las esculturas de San Juan de la Cruz y San Ángelo. En ellas podríamos descubrir las gubias de Risueño que sigue aún muy de cerca los modelos de José de Mora (en la década de los ochenta realiza las esculturas de Sto. Domingo, San Francisco, San Juan Capistrano, San Antonio de Padua, etc., ya comentadas). No podemos descartar una posible colaboración de Diego, ya que nos encontramos a ambos trabajando en las esculturas realizadas en 1688 para la capilla del cardenal Salazar, en la Catedral de Córdoba, sobre modelos de José de Mora.

Las obras de la Catedral cordobesa revelan más en su factura el sello de taller que la mano personal de Mora (54), exceptuando la de Santa Teresa de Jesús que es obra personal del maestro. Posiblemente se tratan de esculturas realizadas por Diego sobre modelos de José, donde intervino Risueño, en ellas podríamos encontrar los primeros pasos del joven escultor, ya que se percibe ser trabajo de principiante que copia modelos (55). Ahora bien, en las esculturas del retablo carmelita no encontramos obras de mediana

(54) Gallego Burín, A., o.c., pg. 178; AA.VV., *Summa Artis XXVI*, pg. 200.

(55) Sánchez-Mesa, D., *José Risueño...*, pg. 154.

calidad como son los fundadores de la capilla Salazar, sino que son creaciones con más soltura (tratamiento de las telas, cabellos, manos, etc.), de composición más acertada, muy lejanas de la frialdad de las obras catedralicias que caen en una técnica amanerada y repetida.

Otro conjunto salido del taller de los Mora y donde se percibe la huella de Risueño se halla en la iglesia conventual de San Pedro de Alcántara en Priego. En algunas de las obras realizadas por Diego de Mora, como el San Francisco, que presenta un modelado más blando y una policromía de tonos más cálidos que se relacionan con la obra de Risueño. Además se fechan en torno a la misma época que proponemos para las esculturas del retablo carmelita (56). Las esculturas carmelitanas, al igual que la Virgen Niña de la Iglesia de San Pedro de Priego (57), pierden rigidez en favor de una mayor blandura en el modelado.

Las similitudes con las obras del primer periodo de Risueño (1678-1693) son muchas, no sólo con las pequeñas obras del Sacromonte de Granada, sino también con las representaciones de las santas Isabel de Hungría y de Portugal del crucero de San Antón de Granada, donde la gracia de las figuras y la caída de las telas se acercan a nuestras obras. Pero destaca la semejanza con las representaciones de San Juan Bautista de la catedral granadina y, sobre todo, el de Nigüelas (Granada), realizado en barro, cuya disposición de manos y cabellos, la expresión del rostro conseguida por las cejas y la boca entreabierta son similares a la de nuestras esculturas (58). Una pieza que se debate entre la autoría de José, Diego y Risueño es el San Juan de Dios de Santa Ana de Granada, que nos vuelve a situar en modelos de Mora pero con unas características que se alejan del maestro (59). A esto se une la policromía de la cabeza y manos realizada en tonos más cálidos y naturales, que la alejan del hacer de los Mora.

(56) Moreno Cuadro, F., Mudarra Barrero, M., *Escultura barroca en Priego*, pgs. 50-55, 66; Paláez del Rosal, M., Rivas Carmona, J., *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la Ciudad*, pgs. 378-381.

(57) Sánchez-Mesa, D., *José Risueño...*, pg. 154.

(58) id., pgs. 158-161.

(59) AA.VV. *Summa Artis XXVI*, pg. 207.

El contrato de Francisco Ruiz Paniagua en 1691 para realizar el último cuerpo del retablo bajo Fr. Juan del Stmo. Sacramento nos situaría a finales de la primera etapa de Risueño y comienzos de la segunda (1693-1712) bajo la protección del arzobispo D. Martín de Ascargorta.

El San José que corona el retablo nos acerca definitivamente al arte de Risueño. Los recuerdos de Mora se podrían percibir en la composición, pero es tal la novedad de la obra, que se distancia de sus predecesoras y del arte de Diego de Mora. Esto es evidente si observamos el San José de la Asunción de Priego que es obra de algún seguidor de los Mora (60) y de menor calidad. Si observamos el Santo Patriarca de la iglesia de Sto. Domingo de Lucena, realizado por Diego de Mora en 1720, vemos que destaca en la policromía y en lo devocional, pero es muy pobre en lo que a composición se refiere (61).

En nuestra escultura, la disposición elegante de la figura, el manto que le rodea, aparecen repetidos en otras obras de Risueño como la Virgen del Rosario y el San Juan Bautista ambas de la Cartuja granadina y de su segunda etapa. La suavidad y firmeza del rostro nos lleva al santo del Museo de Bellas Artes de Granada. Pero es el Niño el que centra la mirada del espectador, que destaca entre la policromía, donde los tonos violetas y rojizos contrastan con la tela encolada que enmarca la figura desnuda del Niño. Este tipo de Niño aparecerá a lo largo de la producción del artista, sobre todo en sus famosas esculturas en barro.

El rostro del Niño nos acerca al de la Virgen Niña de Priego y al infante que muestra la bella Virgen del Rosario de la Cartuja granadina. El santo se adelanta levemente girando su rostro para contemplar el bellísimo Niño que dirige su mano derecha al que lo contempla, mientras con la izquierda se apoya en el brazo izquierdo de San José. En esta escultura alcanza Risueño la misma armonía de policromía y modelado que lograba en sus famosas obras en barro. Como afirma Sánchez-Mesa, *“el color es algo más que el*

(60) Moreno Cuadro, F., Mudarra Barrero, M., *Escultura Barroca...*, pg. 62-63.

(61) Moreno Cuadro, F., *Iconografía...*, pg. 153.

mero acercamiento a la realidad y al natural, y que actúa como elemento plástico que incide en la elegancia de los ritmos, en las proporciones de las partes, en la blandura del modelado o en la ingravidez e impulso rítmico de todo el conjunto” (62).

Unos pequeños toques de oro a modo de encajes, realizados con pincel y con purpurina de oro, que bordean el manto y la túnica, tan usual en los Mora y Risueño, son los únicos detalles que resaltan en la preciosa policromía (63), consistente sólo en colores lisos prescindiendo de adornos. La tela encolada es uno de los recursos más usuales en nuestro escultor, que los utiliza desde su primera etapa hasta el retablo mayor de San Ildefonso de Granada. Todos los elementos de esta escultura se integran formando un conjunto armonioso, de confirmarse nuestra atribución nos encontraríamos ante una de las esculturas de San José más bellas en la producción del artista y del último barroco granadino.

Las esculturas que flanquean a San José, los profetas Elías y Eliseo conservan igualmente la policromía original. Aquí vemos desde una composición más barroquizante como el San Elías, hasta otra más sosegada como el San Eliseo. Ya vimos los recuerdos de esta escultura con el San Jerónimo de la parroquia granadina de Santa Ana, donde el santo penitente levanta el brazo derecho en teatral actitud y donde la técnica de barrista vuelve a estar presente al trabajar la madera. Esta técnica se percibe en la talla de la barba y cabellos del profeta Elías, así como en la hechura de los ropajes.

Sin embargo, en la escultura del profeta Eliseo la composición es más armoniosa desde todo el conjunto. La policromía, al igual que en el profeta Elías resuelta en tonos marrones y cremas, ayuda a destacar la bella cabeza que tiene características casi de modelado en barro. Vemos cómo estas dos esculturas se separan un tanto de las anteriores pero, al mismo tiempo, se percibe en ellas la misma mano del conjunto.

Todo el conjunto de las cinco esculturas sería bueno contemplarlas al natural para poder analizar todos los recursos técnicos

(62) Sánchez-Mesa, D., *Historia del Arte...*, pg. 56.

(63) cfr. Sánchez-Mesa, D., *Técnicas de la escultura policromada granadina*.

de talla y policromía que la altura no nos permite precisar y así emitir un juicio más exacto y acertado. Sólo se han podido medir aproximadamente las dos esculturas del primer cuerpo (163 x 66). La alteración de la policromía en estas dos esculturas y los pequeños desperfectos requieren una restauración que esperamos llegue en un tiempo cercano.

Nuestra hipótesis se podría resumir del siguiente modo: en este conjunto descubrimos un joven Risueño que realiza, en clara dependencia con los Mora pero aportando aspectos claves de su estilo, las esculturas de San Juan de la Cruz y San Ángel de Sicilia; que toma la iniciativa con estilo propio en el bellissimo San José y que ejecuta con colaboración las esculturas de los profetas Elías y Eliseo. Encargadas posiblemente a finales de la década de los ochenta o primeros de los noventa del siglo XVII, fechas en torno a las cuales el artista trabaja independientemente, aunque aún es muy difícil precisar los límites entre la primera producción del Risueño y la de su maestro Diego de Mora. Hemos visto diferencias sustanciales entre el conjunto carmelita y la producción del menor de los Mora, por esta razón nos inclinamos a atribuírselo al joven Risueño. Además hay que tener en cuenta que las influencias del taller de los Mora perduran en Risueño por lo menos hasta 1690 (64).

Quien contempla las esculturas de este retablo descubre lo que afirma Sánchez-Mesa de la obra del artista, *"la frescura, y en algunos casos lo minucioso de su técnica, hacen de sus personajes sujetos que nos atraen sobre todo por su prestancia agradable"* (65). Esculturas a las que el artista ha imprimido una gran dosis de humanidad y naturalidad, distanciándose de la intensidad interior de los Mora, aquí encontramos la aportación del joven Risueño que desarrollará a lo largo de su obra y que vemos ya en este conjunto del retablo mayor del convento de San José de Córdoba.

Esta hipótesis no nos resulta ajena, ya que hemos observado al taller de los Mora con el joven Risueño trabajando en Córdoba en la capilla Salazar. Además, los Carmelitas Descalzos, sobre todo

(64) Sánchez-Mesa, D., *José Risueño...*, pgs. 61.

(65) Id., pg. 76.

de Andalucía oriental y de la provincia de Córdoba, encargaron a los talleres granadinos de los Mora y Risueño la ejecución de importantes obras que aún hoy podemos contemplar en sus lugares de origen o en distintos emplazamientos. Por tanto, no sería nada extraño que la comunidad de Córdoba encargase la realización de las esculturas a estos talleres granadinos y en concreto al de Risueño, ya que lo hacían otros conventos de Andalucía y dado el contacto existente entre las distintas casas y la innovación que suponen sus esculturas, los frailes descalzos de Córdoba optasen por recurrir a estos talleres granadinos.

Quisiera mostrar un sincero agradecimiento al P. Prior y a mi comunidad por su interés y apoyo, al P. Prior y comunidad de Granada y a D. Domingo Sánchez-Mesa por haber prestado generosamente su tiempo y dedicación para que este trabajo salga a la luz.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Córdoba Capital 2*, Caja Provincial, Córdoba, 1993.
- AA.VV. *Escultura y Arquitectura Españolas del s. XVII*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- AA.VV. *Santos del Carmelo*, Librería Carmelitana-EDE, Madrid, 1982.
- CATÁLOGO *Antonio del Castillo y su época*, Diputación de Córdoba, 1986.
- ” *Centenario de Alonso Cano en Granada II*, Universidad, Granada, 1970.
- ” *Iconografía y Arte Carmelitano*, Junta de Andalucía, Granada, 1991.
- ” *Pedro de Mena (1628-1688)*, Junta de Andalucía, Málaga, 1989.
- CRISÓSTOMO DE JESÚS, *Vida de San Juan de la Cruz*, BAC, Madrid, 1982.
- DÍAZ VAQUERO, M.D. *La Virgen en la escultura cordobesa del Barroco*, Cajasur, Córdoba, 1987.
- GALLEGO BURÍN, A. *José de Mora*, Universidad, Granada, 1988.
- LIBRO DE BECERRO, Archivo de la Comunidad, PP. Carmelitas Descalzos, Córdoba.
- LÓPEZ MELÚS, R.M. *El Profeta San Elías*, Amacar, Onda (Castellón), 1986.
- MAGAÑA BISBAL, L. *Una familia de escultores: Los Mora*, A.E.A., Tomo XXV, 1952.
- MORENO CUADRO, F., MUDARRA BARRERO, M. *Escultura barroca en Priego*, Priego (Córdoba), 1993.
- MORENO CUADRO, F. *Iconografía de la Sagrada Familia*, Cajasur, Córdoba, 1994.
- “San Juan de la Cruz a través de la imagen”, *Rev. San Juan de la Cruz*, nº 7, Úbeda, 1991.
- OROZCO DÍAZ, E., *Unas obras de Risueño y de Mora desconocidas*, A.E.A., Tomo XLIV, nº 175, 1971.
- OROZCO PARDO, J.L. *San José en la escultura granadina. Historia de una imagen artística*. Facultad de Letras. Granada, 1975
- ORTÍ BELMONTE, M.A. *Córdoba Monumental, Artística e Histórica*. Diputación. Córdoba, 1980.
- ORUETA Y DUARTE, R. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Universidad. Málaga, 1988.
- PALOMINO DE CASTRO, A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Aguilar. Madrid, 1947.
- PELÁEZ DEL ROSAL, M., RIVAS CARMONA, J., *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la Ciudad*. Priego (Córdoba), 1986.
- PUERTA PÉREZ, S. *Los Carmelitas Descalzos en Andalucía*. Sevilla, 1970.
- RAYA RAYA, M.A. *El Retablo en Córdoba durante los ss. XVII y XVIII*. Monte de Piedad. Córdoba, 1980.
- *Retablo Barroco Cordobés*. Cajasur, Córdoba, 1987.
- SÁNCHEZ-MESA, D. “El Arte del Barroco”. *Historia del Arte en Andalucía VII*. Gever. Sevilla, 1991.
- *José Risueño. Escultor y Pintor Granadino*. Universidad. Granada, 1972.
- *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada, 1971.
- SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y Barroco*. Alianza. Madrid, 1989.
- WETHÉY, I.E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Alianza. Madrid, 1983.

*PERCEPCIONES
DEL URBANISMO ISLÁMICO:
LAS CIUDADES DE AL-ANDALUS* (*)

Cuando nos acercamos al análisis de las ciudades de Al-Andalus navegamos en un medio que nos lleva a contrastes extremos: de lo mágico de las poéticas descripciones de literatura arábigo-andaluza a la constatación práctica de los fragmentados restos que nos descubre la arqueología. Aun en los casos en que poesía y realidad física se pueden aunar en un ejercicio de confirmación, permitiéndonos conocer en esencia las claves del urbanismo islámico, la tensión entre lo sentido y lo percibido —entre la metáfora y lo físico— marca una distancia que el análisis histórico-artístico debe saber entender, ya que, en el fondo, de lo construido a lo soñado se establecen una serie de definiciones sobre la ciudad, o el conjunto monumental que, sumadas, personalizan el enclave (1). Sírvanos de ejemplo nuestro conocimiento de Granada y de la Alhambra a través de la descripción que de ella hace Ibn Zamrak: *Detente en la explanada de la Sabika y mira a tu alrededor: / la ciudad es una dama cuyo marido es el monte. / Está ceñida por el cinturón del río y las flores / sonrén como alhajas en su garganta... / Mira las arboledas rodeadas por los arroyos: / son como invitados a quienes escancian las acequias... / La Sabika es una corona sobre la frente de Granada, / en la que querrían incrustarse los astros. / Y la Alhambra (¡Dios vele por ella!) / es un rubí en lo alto de la corona...*

(1) GARCÍA GÓMEZ, E.: *Cinco Poetas musulmanes*, citado por SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.: *La España musulmana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, tomo II, pág. 523.

Es por ello que nuestro acercamiento al urbanismo hispano-musulmán, a las ciudades de al-Andalus, quiere hacerse desde un método que nos permita profundizar en su conocimiento a partir de las fuentes y la verificación de esta información a través de las que nos aporta su realidad, en cuanto a distribución espacial y características arquitectónicas.

Como modelo para tal ejercicio hemos escogido la *Geografía de España* de Idrisi (2), autor de la primera mitad del siglo XII (3), que pormenoriza el suelo de la Península Ibérica a partir del conocimiento directo de ella (4), de referencias recabadas de la tradición clásica (5), así como de otros geógrafos hispano-musulmanes que le precedieron (6), contando además con las que le facilitan viajeros, comerciantes, etc. coetáneos (7), que completan de este modo el panorama de la geografía urbana y física de su época (8).

La lectura parte de la base del establecimiento de unas claves, ya fijadas por la bibliografía especializada (9) sobre el urbanismo islámico, que radican en:

(2) Utilizamos la traducción del clima IV de Blázquez, publicada en IDRISI: *Geografía de España*, Valencia, 1974. La obra *Nuzhat al-mustaq*, traducido como *Recreo para quienes deben recorrer el mundo*, ha sido contrastado con la traducción de HADJSADOK, M.: *Al-Idrisi*, Paris, Publisud, 1983. Para los itinerarios hemos seguido *Uns al-muhay* (Solaz de corazones y prados de contemplación) estudiado por ABID MIZAL, J. y publicado como *Los caminos de al-Andalus en el siglo XII*, Madrid, C.S.I.C., 1989.

(3) Una bibliografía actualizada sobre el geógrafo árabe se encuentra en el citado libro de Mizal. También hemos seguido la información existente en OMAN, G. "Idrisi", *Enciclopedia de L'Islam*, tomo VIII, Paris 1971, pg. 1058-1061, DUBLER, C.: *Al-Andalus*, nº XIV, 1949, pg. 59-122; nº XXX, 1965, pg. 89-137.

(4) DUBLER, C.: "Idrisiana Hispánica: probables itinerarios de Idrisi por al-Andalus", *Al-Andalus*, XXX, 1965, pg. 116.

(5) VALLVÉ, J.: "Fuentes latinas de los geógrafos árabes", *Al-Andalus*, XXXII, 1967, pgs. 241-262. MOLINA, L.: "Orosio y los geógrafos hispano-musulmanes", *Al-Qantara*, V 1984, pgs. 63-92.

(6) Sobre la influencia de Razi en Idrisi ver: ALLEMANY, "La geografía de la Península Ibérica en los escritores árabes", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 3-4, 1919, pgs. 154 y s.s., VALLVÉ, J. *División territorial de la España musulmana*, Madrid, C.S.I.C., 1986, pg. 67.

(7) DUBLER, C.: "Idrisiana...", pg. 95, nota 12 y nota 13.

(8) ALLEMANY, "Ob. cit."

(9) Los estudios sobre el urbanismo islámico son cada vez más numerosos, para este trabajo hemos seleccionado la información contenida básicamente en:

- El concepto del fenómeno urbano en el Islam,
- las unidades fundamentales de la ciudad islámica,
- los criterios de valoración en torno a la calidad del medio y
- las constantes básicas adaptadas a las circunstancias del momento histórico.

En cuanto al primer punto, como ya desarrolló el profesor M. Acien, hay que imbricarlo estrechamente con los elementos definitorios de la formación social islámica, que se basaría, según su teoría, entre la hegemonía de lo privado y el mundo urbano, elementos que se enlazan entre sí mediante la ciudad "entendida como el lugar donde se efectúan los contratos, es decir, las transacciones privadas, garantizadas por todo el aparato jurídico a su servicio y, en caso de necesidad, por el aparato policial" (10). Este dominio de lo urbano es un aspecto en el que coinciden todos los investigadores, por encima de criterios y metodologías, y que no estamos en el lugar para desarrollar pero sí en el de confirmarlo a través de la geografía del centí.

El primer aspecto que pone de manifiesto su obra es el protagonismo del enclave urbano, en detrimento de descripciones de tipo físico-geográfico que, cuando se hacen, dependen siempre de un núcleo urbanizado. Se citan 518 topónimos entre 273 caminos secundarios y 59 rutas nuevas, dos rutas fluviales y otras marítimas (11) (lámina 1).

Prácticamente todo el texto radica en la enumeración de ciudades, clasificadas en grandes, medianas y pequeñas en función, no tanto de su densidad de población o extensión territorial, sino por su categoría, que depende más bien de otros criterios de valoración, priorizando generalmente los aspectos económicos.

Para Idrisi, las consideraciones tradicionales acerca de la importancia del enclave se disuelven, poniéndose de relieve en cambio

TORRES BALBAS, L.: *Ciudades hispanomusulmanas*, Madrid, s.a.; LACARRA, J. M^o: *Estudios de Alta Edad Media Española*, Valencia, 1971, FUSARO, F.: *La città islamica*, Firenze, Ed. Laterza, 1984, AL-FARABI, Abu Nasr, *La ciudad ideal*, Presentación M. Cruz Hernández, Trad. M. Alonso, Madrid, 1985.

(10) ACIEN, M.: "Madinat al-Zahra en el urbanismo musulmán", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, vol. 1, Córdoba, 1987, pgs. 11-26 (12).

(11) VIGUERA, M^o J.: Prólogo a la obra de MIZAL. *Ob. cit.*, pag. 9.

el hecho en sí de su existencia. Lo sustancial radicaré pues en el ser del ente urbano, de ahí que se detenga tanto a ciudades valoradas por su categoría histórica (Lisboa, Mérida, Toledo, Zaragoza...), como en simples apeaderos que marcan jornadas de descanso en las rutas (Faisana, Alocaz, Dos Hermanas... (12), enumerándose y estableciendo entre ellas las distancias correspondientes, ya sean ciudades, villas, ventas, castillos, molinos, torres y alquerías, de donde se deduce que la comprensión del papel de lo urbano se base en su funcionalidad con respecto a los aspectos socioeconómicos.

En la espesa maraña de núcleos urbanos y rutas de enlace (caminos, vías, ...), "elementos de unificación geográfica" como los denomina Vallvé (13), los molinos se señalan como unidades generadoras de producción agrícola a través del agua (14) o como referencias topográficas en las rutas fluviales (15), los castillos como puntos estratégicos de protección, tanto del elemento humano como del área circundante controladora de una determinada producción (agrícola, minera..., de ahí que las torres sean también tenidas en cuenta (16), las ventas/posadas como apeaderos que marcan secuencias en las rutas (17), las alquerías como representantes de un medio de producción que ponen de relieve la estructura de propiedad que caracteriza al territorio (18).

Estas unidades urbanizadas nos ofrecen, a modo de vista aérea, un mapa ibérico en el que se define Al-Andalus en base al fenómeno de la expansión urbana el cual, si mantenemos el criterio esta-

(12) "Faisana, donde hay una mansión o parada... después Alocaz, villa donde hay parada...". IDRISI: *Ob. cit.*, pags. 14-15.

(13) *División...*, pg. 177.

(14) Por ejemplo en el caso de Talavera, que entre sus cualidades de ciudad importante se destaca la variedad de su producción puesta en relación con "... un gran número de molinos que elevan sobre las aguas del río". IDRISI: *Ob. cit.*, pg. 178.

(15) "... el que quiera ir por agua de Sevilla a Córdoba, se embarca en el río y le remonta, pasando por los molinos de az-Zarada,... por los molinos de Nacih...". *Ob. cit.*, pg. 200.

(16) Como en el caso de Medellín o Alcántara, p. 171, 172, o La Rábita, p. 188.

(17) Vid. nota 12 y p. 190 sobre Adra.

(18) Murniedo, reunión de varios despoblados rodeados de huertos regados por agua corriente, p. 182 y p. 193 sobre las de Jaén, que crían gusanos de seda.

blecido sobre este aspecto en el mundo islámico, ha de ser interpretado como sinónimo de "desarrollo" (19) (lámina 2).

Este concepto de valoración debe relacionarse con los objetivos de la obra, tanto por parte de su promotor, Roger II, como de su autor. El primero, marcando como línea prioritaria del proyecto el carácter científico, en este caso interpretado por la exhaustividad de la información sobre el suelo de la península, así como por la fidelidad del dato, refrendada a través del conocimiento directo, como queda expuesto en esa minuciosa enumeración. El segundo, personalizando su visión desde una postura de nostalgia y exaltación de su tierra y cultura.

Quiere esto decir que la *Geografía de España* de Idrisi, en su desarrollo, supone la materialización de este concepto, donde el sentido de lo urbano se plasma plenamente, manteniéndose en la contextualización esa asociación a la idea de desarrollo mediante el expansionismo.

Sería aventurado especular, a partir de estas conclusiones, sobre el mantenimiento de una filosofía afín al modelo abbasí por parte del autor. No obstante, encontraría justificación en cuanto en el siglo X, con Abd al-Rahman III y su promoción urbana en Madinat al-Zahra, se confirma esta política, urbanística y conceptual, en al-Andalus (20). La permanencia durante el período taifa podría explicarse por la ascendencia de Idrisi, que conduciría a su vez, y en lo que a urbanismo se refiere, a una lectura del s. XII donde encontramos un planteamiento dual, representado por la postura continuista de lo califal frente a los conceptos de los invasores almorávides/almohades (21). Evidentemente, una hipótesis abierta a confirmación y dependiente del desarrollo de los estudios sobre este período en al-Andalus, sobre todo a nivel arqueológico.

El Andalus del geógrafo ceutí se mueve sobre presupuestos económicos, que no militares o religiosos más propios de la política

(19) ASTHOR, E.A.: *Social and economic History of the near East in the Middle Ages*. London, 1976, p. 89, cit. por: ACIEN, M.: "Ob. cit.", nota 13.

(20) ACIEN, M.: "Ob. cit.", nota 15.

(21) TORRES BALBAS, L.: "Unidades artísticas de Al-Andalus y Berbería en el siglo XII. Expansión del arte andaluz". V *Exposición de pintura africana*. Madrid, C.S.I.C. Instituto de Estudios Africanos, 1954, pgs. 51-73.

norteafricana, entendiéndose la economía, o la transacción comercial, como el factor primordial en la definición del enclave urbano.

Esta reflexión nos sirve para enlazar con el anunciado del segundo apartado, esto es, el conocimiento físico de los enclaves a partir de las unidades fundamentales de la ciudad islámica y en función de aquellos elementos que se individualizan en el texto.

Si seguimos la tesis de F. Fusaro, no existe una forma propiamente dicha de ciudad islámica (22), sino que el Islam aporta respuestas formales diversas ante las necesidades materiales concretas que se plantean. Sin embargo, todas ellas poseen elementos que dan lugar a unidades constantes que, como denominadores comunes, caracterizan la ciudad islámica; es el caso de la fortificación (cercas, puertas, castillos...) que cubriría, por una parte, las necesidades defensivas y, por otra, las de consolidación/mantenimiento, que podemos traducir desde áreas comerciales (zocos, alcaicerías...) a edificaciones ex profeso (alhóndigas, atarazanas...), pero también alquerías como unidades agrícolas que sirven de enlace entre el mundo rural y el urbano, materiaizadoras del equilibrio entre ambos sectores; por último, el agua, su control y uso en espacios asociados a la agricultura o al abastecimiento urbano que, generalmente, traducen bajo el concepto de lo paradisíaco, según veremos más adelante (23).

En esta clasificación quedan excluidos otros aspectos como puedan ser los político-religiosos y los lúdicos, donde entrarían mezquitas, madrazas, baños, o cementerios que, si bien suelen estar presentes como constantes, en la obra de Idrisi disuelven su importancia al resultar meras y escasas citas y no constituir unidades de identificación del lugar. En cambio, sí encontramos que su texto responde a la teorización que sobre la ciudad ideal islámica hace Al-Farabi (24), para quien la correcta planificación de una ciudad

(22) *Ob. cit.*

(23) Como ejemplo recordemos la descripción de Orihuela, que nos confirma esta conclusión: "Los muros de Orihuela del lado del O. son bañados por este río (río Blanco), un puente de barcas da acceso a la villa. Está defendida por un castillo muy fuerte construido sobre la cumbre de una montaña y está rodeado de jardines y huertos juntos unos y otros, que producen frutas en cantidad prodigiosa. Allí se goza de todas las comodidades de la vida. Hay bazares alquerías", p. 183.

debe tener en cuenta la asociación de ésta con la vida en sociedad, lo que generará “espacios especializados” que se resumen, en el plano de lo concreto, en madina, mezquitas, zocos, baños y ocasionalmente arrabales (25), mientras en nuestro texto se mantiene ese nivel más abstracto enunciado anteriormente.

En las descripciones que hace Idrisi se aprecia que es precisamente la mención de estos espacios “sociales” y especializados lo que le interesa, pasando de ahí a una escueta descripción de elementos personales que definirían la ciudad en el plano arquitectónico. Esto puede tener relación con la carencia del sentido de la monumentalidad individual, característico de los islámico. Sólo de las ciudades “históricas” como Toledo, Mérida o Zaragoza se hace una descripción más precisa, pero en clave de lo maravilloso y siguiendo la literatura tradicional clásica (26). Al hablar de Mérida se precisa su grandeza en función de los numerosos vestigios de otras épocas, resaltando el acueducto y una curiosa construcción que denomina “la cocina” “... colocada encima de la sala de recepciones del palacio, el agua llega ahí por medio de un canal de que quedan aún trazas, bien que ahora esté seco. Se colocaban platos de oro y plata que contenían toda clase de manjares en el canal, por encima del agua, de tal modo, que conducidos por ésta llegaran a colocarse delante de la reina, y entonces se depositaban en la mesa” (27); de Toledo enumera sus numerosos tesoros, entre los que destaca las coronas de oro de los visigodos o la mesa de Salomón, construida “según dicen, sobre una esmeralda de una pieza” (28). Curiosamente, tanto de esta ciudad como de Mérida o Zaragoza, se detiene en la descripción, a modo de elementos excepcionales de arquitectura y de ingeniería, de los acueductos (Toledo y Mérida) y puentes (Zaragoza) (29).

(24) ARUNASIR AL-FARABI, *La ciudad ideal*, presentación M. Cruz Hernández, trad. M. Alonso, Madrid, 1985, p. 82-83.

(25) TORRES BALBAS, L.: *Ciudades hispanomusulmanas*, Madrid, s. a., 2 vol.

(26) VALLVE, J.: “Fuentes...”.

(27) IDRISI, *Ob. cit.*, p. 71.

(28) *Ibid.* p. 179.

(29) *Ibid.* p. 180-181.

De estas unidades que caracterizan la ciudad islámica, ya aludidas con anterioridad, Idrisi dedica especial atención al sentido de la fortificación, citando en cada enclave la presencia, o no, de murallas e invitándonos, a través de ellas, a cualificar el lugar (30), aspecto éste que analizaremos más adelante y desde otra perspectiva de lectura. Sin embargo, hace escasas referencias a edificaciones concretas; se habla de baños o de fondas pero a lo más que llega es a enumerar las 970 que poseía Almería (31). Siendo la mezquita una unidad indispensable y el edificio más significativo y monumental de un lugar, apenas hay referencias a ellas. Se constata su existencia en Jaén y Lucena, ésta última seguramente por su excepcionalidad ya que llama al lugar como “la ciudad de los judíos” (32). Asimismo, dedica atención a la de Algeciras, llamada la de “las Banderas” porque “... se cuenta que allí fue donde se reunieron los estandartes de las tribus cuando celebraron consejo”, haciendo referencia a los primeros momentos de la invasión (33) y, evidentemente, por su carácter emblemático. Esta idea del símbolo se desarrolla plenamente en la de Córdoba, única ciudad que se describe con detalle y devoción, “... la capital y metrópolis de España y asiento del califato entre los musulmanes... (hoy destruida por la discordia... no hay, sin embargo, villa más célebre en toda España”. De toda ella es la mezquita la clave de identificación y también de al-Andalus, en su pasado y en su presente. Lo detallado de su recorrido y la precisión de sus partes y elementos decorativos hacen que, por el rigor descriptivo, la valoración aumente, porque “... entre todas las musulmanas no tiene quien la iguale, tanto por la belleza de su arquitectura y la grandeza de sus dimensiones como por sus adornos” (34). Este espíritu de nostalgia nos vuelve a hablar de la vinculación de Idrisi con lo califal y taifa y nos lo distancia de la mentalidad de los nuevos invasores.

Las ciudades, en general, se personalizan por su contexto geográfico. Se enumeran arrabales, como los de Málaga, Murcia,

(30) De Tarifa dice que son de tierra, de Saltis que no tiene, sin embargo de la mayoría se especifican sus materiales: Algeciras: piedra y cal, Tarragona: mármol, Huelva: piedra...

(31) Ibid. p. 189.

(32) Ibid. pgs. 194 y 197.

(33) Ibid. p. 166.

(34) Ibid. p. 202-204.

Almería... (35), mercados donde los hay, que suele ser en la mayoría de las poblaciones y así se constatan como signos de valoración por ser sinónimos de progreso, densidad de población, riqueza económica o simplemente justificar la existencia del lugar (36), baños, o posadas indicando actividad comercial y por lo mismo abundancia como el citado caso de Almería o apeaderos y, a veces, su caserío, como el de Zaragoza de "... calles anchas y edificios hermosos" (37) y poco más. Por los datos precisados no podemos adquirir un conocimiento exacto de los enclaves, aunque el resto de la información sí nos permite hacernos una idea más precisa.

Para Idrisi, el factor **medio** se convierte en el más importante y la ubicación en el territorio adquiere prioridad en la identificación del espacio urbanizado. Las referencias geográficas como ríos, montes, colinas, cerros, valles, mar, ensenadas, istmos, etc. son el marco que acoge al complemento de casas, zocos, baños y fortalezas que son, sucintamente, las unidades arquitectónicas o espaciales que se consignan. Sírvanos de ejemplo la descripción de Almería que nos la visualiza "... edificada sobre dos colinas, separadas por un barranco o rambla, donde hay también edificios habitables. En la primera de estas colinas está el castillo, famoso por su fuerte posición; en la segunda, llamada monte Laham, está el suburbio. Toda ella está rodeada de muros con multitud de fuertes", o la de Granada, de la que dice que "está atravesada por un río llamado Darro. En medio corre el río de las Nieves, que se llama Genil y tiene su origen en la cadena de montañas llamada Solair o montaña de la Nieve" (38). Estas descripciones nos marcan los primeros perfiles identificadores del lugar que, luego, quedarán enriquecidos con otros datos, de carácter económico casi siempre,

(35) Málaga: "... junto a la ciudad hay dos grandes arrabales, el uno se llama el de Fontanella, el otro se denomina el de los comerciantes de paja", p. 191. Murcia: "De ella depende un arrabal floreciente y bien poblado que... está rodeado de murallas y de fortificaciones muy sólidas", p. 185. Almería: "Por el lado de poniente está el mayor arrabal, llamado arrabal del aljibe o depósito de agua, rodeado de murallas que encierran en su interior un gran número de mercados, edificios, posadas y barcos", pgs. 188-189.

(36) Se suelen citar solamente y a veces se activan como en Huelva de donde se dice que hay "Bazares donde se hacen negocios", p. 166.

(37) *Ibid.* p. 180.

(38) *Ibid.* p. 189 y 194-195.

cuando se apunta su industria o economía dominante. Así, de la isla de Salti se destaca el trabajo del hierro "... penoso pero muy común en puertos de mar", la del azafrán en Guadalajara, la de la seda en Almería y Jaén, la naviera en Algeciras, la de los higos en Málaga o la del olivo en Sevilla.

Lo que nos parece más interesante es que los lugares se hacen vivos con esas constantes referencias a la actividad comercial, citándose constantemente los animados zocos y las numerosas posadas, que determinan la mayor o menor importancia del lugar.

Debemos detenernos en este aspecto porque, como ya hemos hecho alusión, el centro de interés de esta Geografía es el factor económico, sobre el que giran los criterios de valoración. La densidad de población también se hace consecuencia de ello, bien generada por el comercio local, bien por la industria o agricultura de la zona. Generalmente la asociación entre productividad y agua es constante, por lo que se puede afirmar que el líquido elemento y el factor económico son las dos unidades de valoración para el autor.

La presencia del agua, en ríos que riegan vergeles (39), generadores de zonas de molinos (40), contenida en pozos de aguas dulces (41), favoreciendo el poblamiento denso en zonas rurales creando zonas de regadíos (42) e incrementando la calidad de los frutos nos define el territorio en clave de lo extraordinario por asociación a valores de prosperidad y desarrollo, y en general de expansión.

Pero si estas cuestiones son las tradicionales en la cultura islámica, el momento histórico preciso de la redacción de la obra, nos transporta a una Península Ibérica políticamente y a un al-Andalus sometido a continuas presiones, tanto por parte de los cristiano como de los nuevos invasores del norte de África.

(39) "Los jardines que rodean Toledo están regados por canales sobre los cuales hay establecidos ruedas de rosario destinadas al riego de las huertas, que producen en cantidad prodigiosa frutos de belleza y una bondad extraña", p. 179.

(40) Vid. ruta de Sevilla a Córdoba por el río, p. 199.

(41) Como los de Málaga, p. 191.

(42) Vid. p. 191.

Este contexto político puede ser el responsable de la atención prestada al elemento de la fortificación. Ya hemos hecho referencia al tratamiento que dado a las murallas, hasta el punto que por su alusión constante se hacen elemento de definición. Menor importancia se da a las puertas, a pesar de constituir signos de monumentalización a las cercas y materialización del sentido de enlace. Si se enumeran y describen las de Córdoba o Algeciras –ya hemos hecho referencia al tratamiento de singularidad que reciben estas dos ciudades– mientras se eluden las de otros sitios.

La única construcción que constituye una constante es el castillo. En el capítulo primero donde se hace el planteamiento de la obra en base a la distribución de la península Ibérica, al enumerar sus provincias y ciudades siempre se hace constar la existencia de puntos fortificados. De Osuna, por ejemplo, dice que “... comprende castillos tan grandes como villas, tales como Lora y Osuna” (43). Además, la fortificación de la ciudad constituye el primer punto de definición urbana, generalmente en clave de exaltación del lugar, como por ejemplo en Granada de la que se dice: “... El que hizo de ella una villa, fortificándola de muros y construyó su castillo fue Abu-Zeneta, al que sucedió Badís, su hijo”. Está claro en el texto que la condición de ciudad la adquirió con estas construcciones. Jaén, precisamente, se hace importante por su castillo “... de los más fuertes”, llegando a un alto grado de prestigio en Qátara a la que Idrisi convierte en “... una de las maravillas del mundo ...”, asociando ingeniería, defensa y agua a través de su fortaleza/puente: “Es una fortaleza construida sobre un puente. La población habita en esa fortaleza, donde está al abrigo de todo peligro, porque sólo se la pueda atacar por el lado de la puerta” (44).

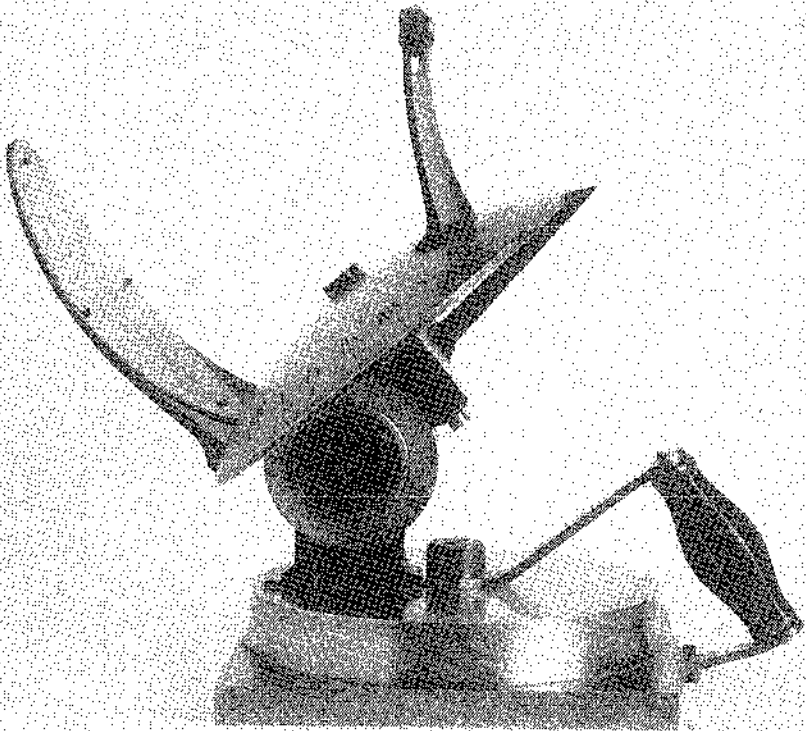
Los ejemplos nos llevarían a una enumeración tan amplia como la propia obra de Idrisi porque el esquema “situación física”/“elementos urbano-arquitectónicos”/“producción”, es el padrón que se aplica a cada lugar, lo que nos conduce, más que a su conocimiento, a su identificación, perfilándonos las imágenes codificadas de las ciudades de andalusíes en el siglo XII.

(43) Ibid. p. 162.

(44) Ibid. p. 172.

Se podría llegar a la conclusión, con todo ello, que Idrisi percibió aquellas notas, generalmente aportadas por el territorio, que dotaban de personalidad a los núcleos urbanos, prescindiendo de otros datos no elaborados por el recuerdo o por la impresión de contactos ocasionales y que, por lo mismo, constituyen las llamadas más claras y fuertes de un espacio, hasta el punto de convertirse en invariantes que superan las transformaciones estructurales – arquitectónicas– que los procesos históricos refieren en un lugar.

Si a través de este tipo de descripciones no podemos acceder en un conocimiento concreto del enclave urbano durante este período, las fuentes, en este caso los libros de viajes o descripciones geográficas, sí nos ayudan a entender algunas premisas del urbanismo islámico.



*CRONÓMETRO SOLAR DEL MUSEO DE
LA CATEDRAL DE GRANADA*

Este objeto interesante me fue mostrado por D. Juan Alfonso García, Canónigo Organista de la Catedral de Granada y Académico Numerario de la de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias. Se conserva en la Catedral cuyo Patrimonio Artístico tiene a su cargo, como Conservador, D. Juan Alfonso.

Con gran interés he estudiado la pieza para su catalogación y con ello facilitar su conocimiento y finalidad al visitante del Museo, si es que la pieza se expone al público, y para dar a conocer a los interesados en instrumentos científicos astronómicos la existencia de éste en la Catedral de Granada.

En primer lugar, sometí la pieza a una minuciosa limpieza, llevada a cabo en el Museo Arqueológico de Granada por D. Rafael Gómez Benito, Restaurador del Museo, al que agradezco desde aquí su trabajo importante y desinteresado.

Después traté de encontrar la bibliografía oportuna a lo que me ayudó la Directora del Museo de la Ciencia de Madrid, D.^{ña} Amparo Sebastián a quien agradezco enormemente su colaboración.

Se trata de un CRONÓMETRO SOLAR, construido en París por E. DUCRETET. Creo que se puede fechar hacia la mitad del siglo XIX.

El cronómetro solar fue inventado y nombrado así por M. FLECHET, hacia el segundo tercio del siglo XIX. Para ello modificó y perfeccionó los logros que se habían conseguido, con anterioridad,

en otro instrumento llamado CRONÓMETRO ECUATORIAL. El cronómetro solar es de mayor precisión que el ecuatorial.

Los cronómetros solares se construyeron en Francia y Alemania.

Para comprender mejor el fundamento y funcionamiento de este aparato creo que es conveniente recordar y tener en cuenta varios conceptos y términos que recogemos a continuación (1).

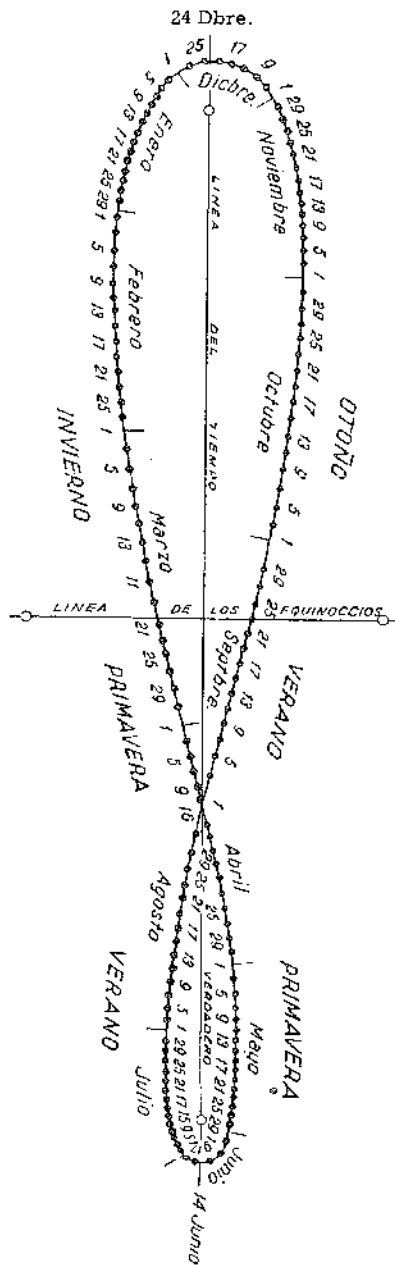
Día solar verdadero. Desde la más remota antigüedad, los hombres han medido el tiempo y regulado sus actos mediante la observación del movimiento diurno del sol, lo han dividido en 24 horas y han llamado *día solar verdadero* al tiempo transcurrido entre dos pasos consecutivos del sol por el mismo meridiano. Es mediodía verdadero cuando el sol se encuentra en su paso superior y media noche verdadera cuando está en el inferior.

Meridiana o gnomon es una varilla vertical que puede proyectar su sombra sobre un plano horizontal en el que se traza una recta que marca el mediodía verdadero cuando la sombra de la varilla coincide con ella. La meridiana marca, pues, el mediodía verdadero.

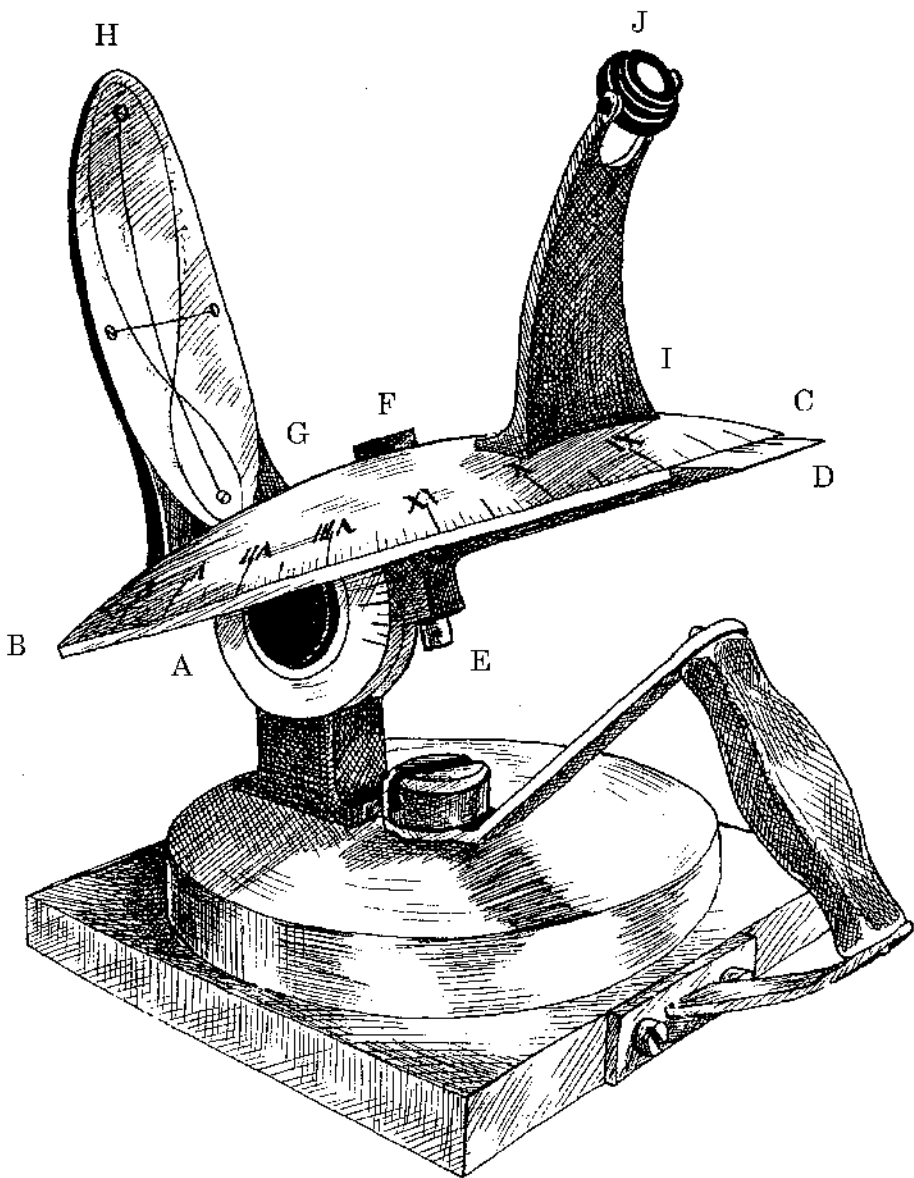
Día solar medio. La duración del día solar verdadero no es el tiempo exacto en que la tierra da una vuelta sobre su eje sino un tiempo más largo porque al mismo tiempo la tierra habrá avanzado algo en su movimiento de traslación y porque la velocidad de la tierra en su órbita no es constantemente la misma sino que, en invierno, va más aprisa que en verano, debido a que dicha órbita no es una circunferencia sino una elipse. De esto resulta que la fracción de vuelta que La Tierra debe girar diariamente de más, para completar el día solar, varía de una estación a otra y, por lo tanto, entre dos días solares consecutivos no hay siempre un mismo intervalo de tiempo. Como sería muy complicado hacer experimentar a los relojes esta variación, se ha adoptado como unidad de tiempo el *día solar medio*.

Ecuación de tiempo. La meridiana. En cada día del año hay una diferencia entre el día solar verdadero y el día solar medio,

(1) CALVET, Enrique: *Las maravillas del Cosmos*. Astronomía General divulgada. Madrid (s. a.).



TRAZADO DE LA MERIDIANA
DE TIEMPO MEDIO



DIBUJO DEL CRONÓMETRO SOLAR DEL MUSEO
DE LA CATEDRAL DE GRANADA

excepto el 16 de abril, 14 de junio, 1 de septiembre y 24 de diciembre en que coinciden. El intervalo que separa el mediodía verdadero y el mediodía medio recibe el nombre de *ecuación del tiempo*.

Los anuarios astronómicos publican tablas dando para todos los días del año la equivalencia entre ambas clases de tiempo.

La meridiana marca el mediodía verdadero; pero puede trazarse la *meridiana de tiempo medio* uniendo con una línea los sucesivos puntos del plano en que se proyecta la sombra de la varilla en el momento del mediodía de tiempo medio. La forma del conjunto es una especie de 8 alargado que corta a la meridiana en tres puntos, 24 de diciembre, 14 de junio y 16 de abril-1 de septiembre. Para marcar dicha curva se requieren las observaciones correspondientes a dichos días y luego una el 30 de cada mes, con lo que se tienen prácticamente todos los demás puntos.

Descripción del cronómetro de La Catedral

Consta de una *peana* de 14.7 cm. de lado y 1.1 cm. de altura. Sobre ella un *disco* de 13.7 cm. de diámetro y 1.9 cm. de altura. Ambas piezas están sujetas por un grueso tornillo central de 2 cm. de diámetro y 1.5 cm. de altura y sirven de soporte a las partes más importantes de que consta el instrumento, además de ser el apoyo de un asa lateral, sujeta mediante dos vástagos, aplicados al tornillo central y a la pared de la peana, que sostienen un eje forrado de madera. Esta pieza, el asa, parece que ha sido añadida después ya que falta en los reproducidos en estudios que hemos consultado y, por otra parte, no añade nada a la estética del aparato, sino todo lo contrario, aunque sí contribuye algo al mejor manejo de la pieza, desde el punto de vista de su traslado de un lugar a otro.

Cuatro partes importantes componen el instrumento:

1º. Sobre el disco de la base va aplicado, radialmente, al lado opuesto del asa, una *pieza circular fija A* (5.55 cm. de diámetro; 1.7 cm. de grueso) que lleva señalados los 90 grados del primer cuadrante. Esta pieza mide el giro del casquete esférico que va encima y puede ser orientado en sentido vertical, horizontal o inclinado. Mide la latitud del lugar.

2º. Un disco macizo y ligeramente abombado *BC* lleva indicados en su superficie convexa, en números romanos, los 24 espacios que corresponden a las horas (XII + XII) y las fracciones de hora; cada espacio está dividido en 4 partes, representativas de los cuartos de hora, y, en su mitad, el número 30, correspondiente a las medias horas. Este disco descansa sobre un diámetro fijo terminado en un apéndice, que sobresale del borde del disco, y lleva grabado un *nonio D*, con las indicaciones 0 y 5. Al girar el disco sobre su eje el nonio señala la hora correspondiente. El disco, por tanto, tiene dos movimientos giratorios; uno sobre su eje y el otro sobre la pieza circular con el cuadrante.

3º. Sobre el borde de la superficie del disco, al nivel de las XII, se alza un apéndice vertical metálico, de superficie cóncava, sobre la que va una placa metálica, de forma elipsoidal, que lleva aplicada la *meridiana del tiempo medio*. Sobre su superficie figura también la leyenda E. DUCRETET-París, el constructor y la ciudad donde se fabricó. Esta placa metálica es la pantalla destinada a recibir la imagen del sol.

4º. Sobre el borde opuesto al anterior, otro apéndice vertical metálico, ligeramente inclinado hacia el exterior del casquete esférico, sirve de soporte a un disco cuyo centro presenta un orificio ocupado por una lente que puede girar sobre su diámetro, para dirigirla hacia el sol.

Las piezas están fabricadas, al parecer, en bronce, en hierro y en latón plateado.

Funcionamiento

1º. Se coloca el instrumento de forma que el eje *EF* del disco sea paralelo al eje del mundo. Esto se consigue marcando en el cuadrante *A* la latitud del lugar. (La latitud de Granada es 37º).

2º. Se gira el disco de manera que el rayo de sol, a través de la lentilla *J*, caiga sobre la meridiana *GH*.

3º. La observación de la meridiana da el tiempo medio y la fecha.

4º. La observación del nonio *D*, mediante la lectura de la graduación situada delante de él, da la hora verdadera.

BIBLIOGRAFÍA

DELAUNY, M. CH.: *Cours elementaire d'Astronomie*. 7^e edition, revue et complétée par M. Albert-Levy. Paris, 1885.

TURNER, GERRAD L'E: *Nineteen-Century Scientific instruments*. London, 1983.

EL ARTE, HOY

Actualmente el juicio sobre el arte, que tendría que estar vivo y candente, parece como extraño y paralizado. Pensemos que se trata de algo cuya valoración es y siempre ha sido difícil, nunca definitiva. Inicialmente difícil, por su naturaleza distinta a la de las cosas de uso obligado y más frecuente, medibles y pesables, pero, sobre todo porque se trata de un producto vivo, fluyente e inagotable, tan denso como perdurable; abierto a interpretaciones cambiantes, que sólo se justifica en la medida en que puede llegar a destinatarios distintos y distantes.

Se necesita reposo y entrega para descifrar una cosa que, como el hombre que es a su vez origen y destino, está condicionada, incluso determinada, por ideas y situaciones cambiantes. Distanciamiento que se acrecienta vertiginosamente en esta época de radicales y profundas transformaciones, que, a la vez que ha establecido el culto a la tolerancia, de hecho, impone unas formas de vivir y, en buena parte, nos exime del ejercicio de pensar, ante la más cómoda aceptación de ideas y consignas servidas. Todo lo cual nos lleva a estar dentro de lo que se llama consumismo y supone la dependencia del dinero.

Es parte de la situación la elevación y preponderancia del poder económico y, coincidiendo con él, un gran auge del interés por el arte. Lo que ha contribuido a que se dispare, hasta límites insospechados, tanto la producción artística, como la diversificación

de la misma, que hace difícil la identificación como obras de arte algunos de los recientes productos.

Situación en la que parece obligado pedir la recuperación del razonamiento perdido, cuando estamos ya lejos de la orilla, no sé si para bien o para mal, eso habrá que verlo; en una realidad compleja y peligrosa por la intervención de elementos nuevos e influyentes, que hasta hoy eran ajenos al mundo del arte. Lo que ha dado paso a un estado de confusión que tiende a hacerse crónico.

Arrastrando esta preocupación, por razones personales, me impresionó y puede ser la justificación retardada de este artículo, la polémica que, a principios del verano pasado, suscitaron las declaraciones de Tapies a *ABC*. Supe la marejadilla que se avecinaba, que he seguido molesto por el rumbo dado a la misma. No conozco a Tapies, aunque aprecio su obra, pero sí he sido compañero y mantengo una cordial relación con cuatro de los otros aludidos. Precisamente, por esos días, planeaba ir a ver la exposición de "Antoñito".

Pero aplacemos los juicios parciales que, de hacerlos, habrían de ser largos y muy medidos, lo que ahora nos alejaría hasta perder el hilo de la cuestión; sí, tengo que expresar mi estupor y decepción al ver cómo se trataba de juzgar la obra de un pintor en función de su posible clientela. Lo que supone el intento de implantar unas normas que ocultan las razones que son la médula del arte, para tratarlo como un producto más, apto para la comercialización.

Actitud que, siendo molesta para todos, se hace insoportable para los que se han formado y madurado en el sano ejercicio de tratar de entender lo que les rodea, aprendiendo a ver desechado prejuicios y exigiendo justificación para sus apreciaciones. Porque el saber en arte no se consigue con recetas y, los cómodos asesoramientos que ahora se nos brindan, al tiempo que fomentan la demanda, rebajan los niveles de exigencia que son consustanciales y vivificadores para la creación.

Es verdad que no todo el mundo goza de tiempo y vocación para recorrer lo que es el mejor camino, pero largo. Igualmente es cierta la dificultad para el entendimiento de algunas de las mani-

festaciones del arte de hoy; como, cogido por las teorías de vanguardia, se está lejos de poder valorar el pasado. Pero, sea como sea, si se acepta para todos el mismo noble cobijo que supone la idea y el prestigio que envuelve el concepto *Arte*, estamos obligados a concretar unos puntos de coincidencia, suficientes como para poder atender a una cierta valoración comparativa.

Ésta es una empresa en la que, más que el resultado, interesa el funcionamiento. Nunca se podrá llegar a conclusiones definitivas que, por otra parte, equivaldrían a una paralización o desentendimiento, cuando lo que se requiere es una actitud viva, receptiva; independiente, pero crítica; ni olvidadiza ni nostálgica. Nunca ajena a lo que se está fraguando en cada momento, porque ese distanciamiento es fatal para el florecimiento del Arte.

Porque la obra se justifica en su capacidad de comunicación, debe nacer libre de bloqueos, interferencias o prejuicios. Así como, después, requiere ser juzgada con un firme propósito de acierto. Todo lo cual es tan difícil de alcanzar plenamente, como es necesario se procure, con el mantenimiento de foros cualificados e independientes, capacitados para el diálogo y, en último término, para emitir un juicio razonado.

En definitiva, se trata de afrontar la responsabilidad de dar luz al escenario actual. Es evidente que la dificultad que esta actuación entraña, está impidiendo que se afronte, pero hay que arriesgarse. Me parece obligado para las personas y entidades que ostentan una clara representación en el mundo del arte.

TRES EXTRAORDINARIOS PREMIOS

La Unesco ha declarado “Patrimonio de la Humanidad” a tres lugares andaluces: el Parque de Doñana, la Judería de Córdoba y el Albaicín de Granada.

Lo más importante, aparte de esta mención triple de Andalucía con alcurnia universal, es la diversidad de los espacios. Podría decirse que van en línea recta de la Naturaleza al Arte.

1.- El Parque, antes Coto de Doñana, por su nombre primero, señalaba haber sido durante mucho tiempo, un sitio de caza, revelando así esa relación del hombre con los parajes naturales, de un prolongado sabor primitivo. Relación atávica, que puede rodearse de cualquier tipo de literatura y que siempre mantiene su impronta: el dominio del hombre sobre los animales. Lo que supondría hoy, casi al final del segundo milenio, asumir por parte humana, la enorme carga de la depreciación absolutamente viciosa que ahora se olvida al proyectarse en consideraciones sociales. (Muy cerca de estas marismas, ha habido siempre otros terrenos primarios: los de pastoreo de reses bravas).

El entero conjunto, da color único a toda esta zona de Andalucía Baja. Tierra de belleza extraña, latifundios, leguas a caballo. Brumas y calimas atlánticas bordeando por el Oeste al gran río, navegado por todos los barcos y que se echa en el Océano por caños, lucios y arroyos... Es muy fácil aquí una evolución histórica en todos sus períodos, muy importante. Pero conviene no olvidar que

lo concedido ahora, prescinde de esos valores. La excepción premiada es actual, ecológica. La muestra más rotunda de advertir a la colectividad y al individuo, de la poderosa fragilidad de la madre naturaleza, ya amenazada por todos los parricidas.

2.- La Judería de Córdoba... Ahora estamos en un recinto urbano, en una ciudad muy antigua. Pero no queremos ser turistas, visitantes de asteriscos. Dejamos innumerables alicientes que nos rodean por todas partes, para dar paso a una breve meditación sobre un capítulo ejemplo y desbordante de "historia de la cultura".

Imaginando la regresión temporal, hay que mirar, si es posible, con ojos de geólogos las calles blancas, las piedras testadas y sus gentes. Afanadas, engolfadas en sus tareas ordinarias.

La lección es solemne. La Judería remite a un filósofo, Maimónides. Los edificios llevan al más conocido, universal y admirable: La Mezquita. Allí hay un *mimbar* y altares cristianos. Se puede observar a las tres religiones en el esplendor visible, que es sin embargo, *punta de iceberg*. Porque debajo de estos contactos deslumbrantes, ejemplares, se hallan las culturas minoritarias hundidas en el tiempo, ejemplos para quienes estudian las Ciencias Humanas en toda su variedad. (La recién agrandada Córdoba visigoda, que refuerza a la Córdoba de los Álvamos, los Pelayos, las Victorias, las Marinas mozárabes y que, ascendiendo a la superficie, llevan a las ciudades dobles, muertas y abandonadas, como Medina Azahara...

Todo esto –tan repetido en galopada retórica– aquí será sorpresa continua del arqueólogo, que levanta la vista del subsuelo fecundo hasta las "altas torres" del poeta.

(Los jefes magníficos, el vencedor militar, el gran filósofo, el poeta del amor... Dadivosos a menos llenas, representan el compacto "patrimonio de humanidad" y guardan el necesario equilibrio –por fuerza, inestable– tan avaramente concedido a los humanos, de la amistosa tolerancia y, sobre ella, la contemplación...).

3.- Por último, el tercer espacio es el Albaicín. Sólo nombrarlo, lo hace más famoso y resonante que los otros dos. Por todas partes y como denominación única. Y la imagen que suscita, tiene

también en su conjunto, un aire inconfundible. Sus contornos no son, al parecer, limitados. Más bien surgen, imprecisos entre los cerros.

El encumbrado Albaicín del Romancero, es proclamado por el arte que domina a todas las demás: por las voces, gritos o musicaciones de la poesía. El glorioso arrabal se destaca al ofrecer un módulo que es, sobre todo, de tradición viva. Naturalmente: puede ser visitado, recorrido. Avistado desde cambiantes perspectivas, siempre encantadoras, enajenadoras. Ha sido pintado, dibujado, captado por las cámaras... Pero, lo mejor de su oferta es vivirlo.

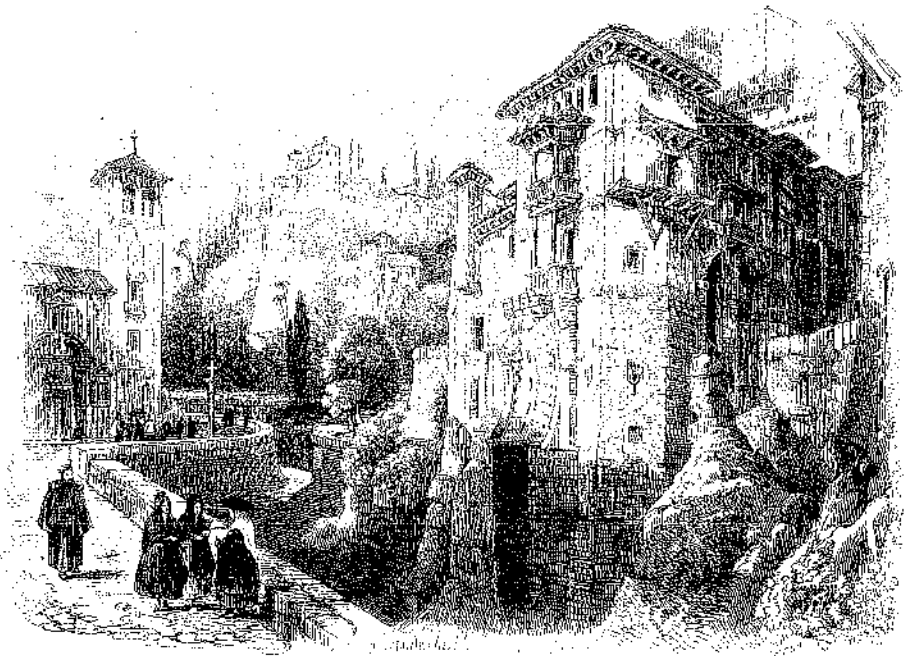
Ha tenido ¡cómo no! —y conserva su historia propia: murallas, puertas, aljibes, torres. Su caserío alterna todavía, con las viviendas, los espacios abiertos y exhibe, como singulares y características, sus cármenes... Y por su callejero —de entrañables denominaciones varias— siempre hubo una genuina e indiferente vida popular. Y, además: el ritmo albaiciner no es igual al del resto de la ciudad, es diferente.

Conserva, como hemos apuntado, algo venido de muy atrás, en el tiempo más quizá que en el espacio. Esta nota tradicional, sólo significa una permanente transmisión de valores que son poéticos, creativos y por ello, engloban a las demás artes.

Enseñan, ante todo, los modos de vivir en libertad y otorgan este espíritu al conjugar, casi siempre lo común y lo individual, ese equilibrio tan raro que parece satisfacer las apetencias más universales.

En lo concreto, habría que subrayar el desarrollo de esta conducta artística, contraída a importantes fechas y que está dominada, en este siglo, por la figura de García Lorca, a partir de 1918 (*Impresiones y Paisajes*). (Tema del que me ha ocupado, a varios niveles, al menos en tres ocasiones, por lo que me dispense de repetirlo). Sin embargo, en la cronología del poeta, hay que insistir en dos fechas más: 1925 y 1931. La última corresponde a la edición del *Poeta del Cante Jondo*. La primera —local— de hace justo setenta años, reproduce en la revista *Reflejos*, 5 páginas de *Albayzín*, ilustradas con 9 espléndidas fotos —abstractas— de un destacado albaiciner, Rogelio Robles Pozo.

4.- En los tres *espacios privilegiados*, hay una dualidad de presente y de pasado (naturaleza-historia-arte). Puede ser confrontación –creemos– dialéctica, competitiva y, por supuesto, problemática. Pero nunca ajena al deber de la convivencia y del abrazo.



MEMORIA ACADEMIA

1992-93

*Leída en el Acto Académico celebrado el 25 de octubre de 1993,
con motivo de la Inauguración del Curso Académico 1993-92*

La actividad de la Academia se inició el 8 de octubre con la celebración de la Junta General Ordinaria. En esta Junta el Sr. Presidente trazó las líneas maestras del nuevo curso, notificando a la Corporación la designación de nuestra Academia como anfitriona en la Inauguración del Curso del Instituto de las Academias de Andalucía. El Sr. Orozco Díaz leyó la Necrológica de Fray Darío Cabanelas y cuyo extracto consta en el Libro de Actas que a continuación se transcribe: “Y tengo que recordarlo ahora, no en su perfil de sabio –que doctores tiene la Universidad para ello–, sino en su aquel acendrado perfil de humildad y apartamiento franciscano...” “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...” “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 solo 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...” “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 recordaremos. Entró con compostura, habló con ciencia, fue parco en hablar, y salió de su vida en paz. Y yo añadiría, y en gracia de Dios". En esta Junta General el Sr. Morales Henares presentó su dimisión como Censor, procediéndose a la elección de dicho cargo que recayó en el Académico Sr. Moreno Abril. También se dio conocimiento de la donación por parte del Sr. Moreno Abril. También se dio conocimiento de la donación por parte del Sr. Antequera García, Presidente Honorario de esta Real Academia, de un retrato suyo pintado por Max Moreau, de una acuarela de Capulino y de "La Guía de Granada" de Gómez Moreno. Por otra parte, el Sr. Izquierdo Martínez, Presidente de esta Academia, hizo entrega de dos grabados de su autoría para que fueran incluidos en los fondos de nuestra Institución.

El 5 de noviembre se celebró Junta General Extraordinaria en la que fue elegido Académico Numerario D. Mateo Revilla Uceda, Director del Patronato de la Alhambra y Generalife, siendo avalada la propuesta por los señores académicos D. Antonio Moscoso Martos, D. Manuel del Moral Hidalgo y D. Francisco Izquierdo Martínez. En este mismo día se celebró Junta General Ordinaria en la que el Sr. García García entregó a la Academia un ejemplar de la publicación "Ocho lieder" de su autoría.

El 6 de noviembre se celebró un funeral por el alma de Fray Darío Cabanelas.

El 7 de noviembre se celebró en la sala de Caballeros XXIV la Inauguración del Curso del Instituto de las Academias de Andalucía que presidió D. Eduardo Roca Roca. La lección inaugural correspondió a D. Francisco Izquierdo Martínez cuya disertación versó sobre "Granadinos autores de una sola novela". Antes intervino el Secretario General del Instituto D. Joaquín Criado Costa. El acto se clausuró con un recital de la Coral Ciudad de Granada dirigida por D. José Palomares Moral que interpretó un breve programa sobre la Antología Polifónica del siglo XV.

El 24 de noviembre se celebró el Acto Académico de la Inauguración del Curso. Tras la lectura de la Memoria Académica por el Secretario General D. José García Román, intervinieron los Sres. D. Manuel Sotomayor y Muro y D. Antonio Aróstegui Megías que

disertaron sobre "Arqueología y progreso" y sobre "La vanguardia granadina" respectivamente, cerrando el acto D. Francisco Izquierdo Martínez.

El 25 de noviembre se celebró una mesa redonda sobre el "Festival Internacional de Música y Danza: Presente y futuro", a la que asistieron como ponentes D. Rafael Fernández Píñar, Concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Granada, D. Mateo Revilla Uceda, Director del Patronato de la Alhambra y Generallife, D. Antonio Martín Moreno, ex-Director del Festival, D. Juan José Ruiz Molinero, crítico de música y Danza de Granada, siendo moderada la mesa por D. Manuel Orozco Díaz. En este mismo día el Sr. Ruiz Molinero reflexionó sobre el Festival a través de un artículo en la prensa que tituló "El Festival que no viene".

El 3 de diciembre se celebró Junta General Extraordinaria en la que fue elegido académico numerario el escultor D. Juan Antonio Corredor Martínez que venía propuesto por los Sres. Moreno Romera, Sánchez-Mesa Martín y Del Moral Hidalgo. En este mismo día se celebró Junta General Ordinaria, en la que se emitió informe favorable a la Declaración de Monumento Histórico-Artístico a favor de la Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Natividad en Jamilena, provincia de Jaén.

El 18 de enero se celebró Junta General Ordinaria en la que se aprobó el Reglamento de la Medalla de Honor en relación con unas reformas de su articulado. También se emitió acuerdo favorable para la declaración de Bien de Interés Cultural en favor del Yacimiento "Peñas de los gitanos" de Montefrío, provincia de Granada, y se rogó a la Administración que adoptase medidas urgentes de protección para esta zona arqueológica tan importante y excepcional, incluida desde el punto de vista ecológico. La Corporación acordó dirigirse a la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía al objeto de que se lleve a cabo la transformación de la Azucarera Ntra. Señora del Pilar de Motril en museo, para la que emitió informe favorable para la declaración de Bien de Interés Cultural.

El 27 de enero falleció el Numerario de esta Corporación, D. Fernando Morales Henares.

El 4 de febrero se celebró Junta General Extraordinaria en la que se eligió académico numerario al fotógrafo D. Carlos Pérez Siquier que fue presentado por los académicos Sres. Izquierdo Martínez, García Román y Salmerón Escobar. También se celebró Junta General Ordinaria en la que el Sr. Rodríguez-Acosta Carlström leyó la Necrológica del Sr. Morales Henares y cuyo extracto consta en el libro de Actas que a continuación se transcribe: “Era, sin duda, un personaje taciturno y a un tiempo efectivo; 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...” “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...” “Y termino a modo de epitafio, con unos versos de Pedro Soto de Rojas en una rima dedicada al silencio que dice: Hijo prudente del temor callado/ y la tiniebla muda, “hermoso 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”. A esta junta asistió el Académico correspondiente D. Cristóbal Halffter Jiménez que se encontraba en Granada para dirigir a la O.G.C. y para formar parte del Jurado del Premio de Composición “L. de Narváez”. Se informó de la adquisición por compra del libro “Viaje por España” de Davillier.

El 3 de marzo tomó posesión D. Fernando Belda Mendoza que leyó el discurso “Reflexiones ante un paisaje de Granada”, contestándole en nombre de la Corporación D. Rafael Revelles López. El Sr. Belda donó un lienzo de su autoría a la Academia.

El 4 de marzo se celebró Junta General Ordinaria en la que se notificó la donación de once obras entre grabados, dibujos y pinturas al temple de Dolores Montijano, Teiko Mori, M^a José de Córdoba, Rosario García Morales, Tremedad Gnecco, Carlos Villalobos y Julián Amores. Fue invitado a esta Junta el Sr. Concejal de Cultura para comentar el Proyecto del Consorcio Granada para la Música.

El 11 de marzo tomó posesión D. Antonio Almagro Gorbea, arquitecto, cuyo discurso versó sobre “La Alhambra dibujada. Un recorrido por la planimetría histórica del monumento”. En nombre de la Corporación le contestó el Sr. Salmerón Escobar. El Sr. Almagro Gorbea donó a la Academia una colección de publicaciones.

El 1 de abril se celebró Junta General Ordinaria en la que se dio noticia de la solicitud de pase a Académico Supernumerario del Académico Sr. Revelles López acogándose al art. 5º de los Estatutos, lo que se aceptó, procediéndose a convocar la vacante.

El 29 de abril se celebró Junta General Ordinaria la Medalla de Honor 1993 recayendo en D. Antonio Navarro Linares, Director del Centro Cultural “Manuel de Falla”. La propuesta venía avalada por los Sres. García García, Mendoza Eguaras y Soria Ortega. En dicha Junta el Sr. Almagro Gorbea presentó la ponencia sobre la incoacción de expediente para la Delimitación del Conjunto Histórico de Granada, la que se aprobó. También fue aprobado un escrito corporativo sobre el Consorcio Granada para la Música que vio la luz en *Ideal* el 16 de mayo.

El 24 de mayo se celebró sesión informativa sobre El Conjunto Histórico de Granada a la que asistieron los miembros del equipo especial presididos por el Sr. Salmerón Escobar.

El 25 de mayo se dio a la luz pública un escrito de la Corporación sobre “La delimitación del Conjunto Histórico-Artístico de Granada”.

El 3 de junio se celebró Junta General Extraordinaria para elegir dos vacantes de numerarios de la sección de Arquitectura y Música. Al no darse el “quorum” exigido en el resultado de las votaciones, se suspendió la sesión, posponiéndose la votación para otra Junta convocada a tal efecto.

El 3 de junio se celebró Junta General Extraordinaria en la que se eligieron los siguientes académicos correspondientes: D. Antonio Fernández-Cid de Temes, propuesto por los Sres. Orozco Díaz, García García y García Román; D. Miguel Castillejo Gorraiz, propuesto por los Sres. Izquierdo Martínez, López Vázquez y García Román; D. Miguel Cruz Hernández, propuesto por los Sres.

Soria Ortega, Gallego Morell y Mendoza Eguaras, y D. Adriano Marqués de Magallanes, propuesto por los Sres. Prieto Coussent, Del Moral Hidalgo y Mendoza Eguaras.

También se celebró Junta General Ordinaria en la que se nombró la comisión para estudiar la remodelación de la estación de ferrocarril y confeccionar el informe preceptivo. Se aprobó en esta sesión la publicación *Capitel* a modo de informativo mensual. Se acordó dedicar la lección inaugural del curso 1993-94 a D. Mariano Antequera García, Presidente Honorario, designándose para este cometido al numerario D. Domingo Sánchez-Mesa Martín. Se propuso al compositor D. Manuel Castillo Navarro-Aguilera para el Premio Jacinto Guerrero destinado a la creación musical. Se aprobó el envío de una carta de adhesión al Sr. Rector de la Universidad de Granada por la creación de la Escuela Superior de Arquitectura de Granada. Y finalmente, se nombró la Comisión para estudiar el Plan Especial y emitir el consiguiente informe. El 22 de junio se celebró el día de las Academias de Granada. El Acto Académico fue organizado por la Real Academia de Medicina y Cirugía del Distrito de Granada. Ostentó la presidencia del acto D. Eduardo Roca Roca, Presidente del Instituto de las Academias de Andalucía y de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Granada. Dictó una conferencia el Dr. D. Miguel Ciges Juan sobre "Heterodoxias y falsos caminos en Medicina". Por la tarde el Sr. Sánchez-Mesa Martín dirigió una visita documentada a la Capilla Real, reflexionando sobre la problemática de la restauración del monumento.

El 28 de junio se celebró solemne acto para entregar la Medalla de Honor 1993 a D. Antonio Navarro Linares. Por el Ayuntamiento asistió el Sr. Alcalde, D. Jesús Quero Molina. Tras la intervención del Sr. Navarro Linares, le contestó en nombre de la Corporación el Sr. Izquierdo Martínez, Presidente de esta Real Academia.

Y para concluir, creo que se debe incluir un dato que afecta a la modesta economía de la Institución, ya que se ha dedicado gran parte de la subvención que la Junta de Andalucía nos tiene asignada a la reforma del despacho de la Presidencia y a sanear otros espacios.

Esta Memoria refleja sólo una parte de la labor desarrollada por los Numerarios. Atrás quedan muchas horas de debate en la Sala de Juntas, horas que, en un porcentaje muy alto, han estado alimentadas por la pasión y el amor al Arte y a Granada. Quedan bastantes proyectos por realizar, pero no falta entusiasmo y dedicación en la Corporación para ofrecer el tiempo que haga falta al objeto de conectar lo mejor posible con lo que la sociedad de hoy demanda y exige”.

JOSÉ GARCÍA ROMÁN
Secretario General

MEMORIA ACADÉMICA 1993-94

Leída en el Acto Académico celebrado el día 3 de noviembre de 1994, con motivo de la Inauguración del Curso Académico 1994-95.

La actividad académica se inició el 7 de octubre con la celebración de una Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez, quien dio la bienvenida a la Corporación al mismo tiempo que le deseó un Curso pleno de actividad entusiasta, haciendo especial hincapié en la obligación de nuestra Academia de estar presente con su testimonio y trabajo en la sociedad granadina y andaluza. El Sr. Orozco Díaz presentó el Boletín nº 3 con el siguiente sumario: Trabajos originales, Colaboraciones, Testimonio, Academiae Acta, Memoria, In Memoriam y Laus Deo. Se nombró la nueva comisión de publicaciones integrada por el Sr. Presidente, D. Francisco Izquierdo Martínez, y por los vocales, D. Antonio Moscoso Martos, D. Antonio Gallego Morell, D. Domingo Sánchez-Mesa, y D. Antonio Almagro Gorbea.

El 25 de octubre se presentó a los medios de comunicación el Nº 1 de CAPITEL, Suplemento del BOLETÍN de la Academia, que cuenta con la colaboración económica de la firma HIPERCOR. En la Sala de Caballeros XXIV se celebró el Acto Inaugural del Curso Académico que presidió D. Francisco Izquierdo Martínez. Tras la lectura de la Memoria Académica por el Secretario General, Sr. García Román, intervino el Sr. Sánchez-Mesa Martín quien leyó el discurso de inauguración titulado "Para un homenaje a D. Marino Antequera". El acto concluyó con la presentación oficial del nº 1 de CAPITEL.

El 4 de noviembre se presentó el N^o 2 de CAPITEL y se celebraron dos juntas, extraordinaria y ordinaria. En ésta última se dio conocimiento a la Corporación del proyecto de edición del Catálogo del Fondo Artístico de la Academia, gracias a la colaboración de la firma HIPERCOR. Se acordó que se propusiera al Director del Festival Internacional de Música y Danza la recuperación de la Misa del Festival, suprimida sin explicación alguna durante su mandato.

El 10 de noviembre tomó posesión como académico de número D. Mateo Revilla Uceda, cuyo discurso versó sobre “El Oriente como revelación de la Antigüedad en la pintura romántica francesa”, contestándole en nombre de la Corporación el Sr. Presidente, D. Francisco Izquierdo Martínez.

El 2 de diciembre se celebró Junta General Ordinaria en la que se dio conocimiento a la Corporación de varias donaciones, entre otras, de una carpeta de grabados de los artistas Pedro Pons y Pons y Ángel Ramazzi Fernández, animadores del taller de grabado XALUBINIA, en Salobreña, y de un ejemplar del libro CROMOPLAXGRAFIA, grabado en color por una sola plancha, del que son autores. La Editorial AZUR, con destino a la Academia, donó el facsímil “Verdadera declaración de las monedas que se han hallado en un edificio antiguo, que se ha descubierto debajo de tierra en la Alcazaba de Granada, por febrero de 1624”, de Miguel de Vergara Gavira (Madrid, 1624), y también un ejemplar del libro IZQUIERDO (Dibujos de 1945 a 1975), del que es autor Antonio Aróstegui. También fueron donadas a la Academia dos carpetas de la serie Album de los Papeles del Carro de San Pedro: Las seis fotografías más antiguas del Albayzín (1851 y 1854) y Panorámicas del Albayzín (siglos XVI y XVII), recogiendo la primera, fotografías y la segunda, grabados.

Este mismo día se celebró el debate sobre la Mezquita que se pretende construir junto a la plaza de San Nicolás, siendo moderada por D. Domingo Sánchez-Mesa Martín. Compusieron la mesa los señores D. Renato Ramírez Sánchez, autor del proyecto, D. Francisco Javier Gallego Roca, arquitecto, D. Antonio Tastet, abogado especialista en derecho urbanístico, D. José García Ladrón de Guevara, escritor, D. Emilio de Santiago Simón, profesor de la

Universidad de Granada y D. Luis Curiel Aróstegui, Presidente de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Granada, que figuró como entidad colaboradora del acto. Este asunto ocupará varias sesiones de la Academia.

El 14 de diciembre tomó posesión como académico de número D. Carlos Pérez Siquier que leyó un discurso titulado "Tiempos de fotografía", y le contestó en nombre de la Corporación D. Francisco Izquierdo Martínez.

El 27 de diciembre esta Academia presentó ante el Excmo. Ayuntamiento de Granada un Recurso de Reposición contra el Acuerdo del Pleno de 26 de noviembre de 1993, que aprobó el estudio de Detalle de la Parcela en que se proyecta la Mezquita del Albayzín. Las razones aducidas por la Academia son las improcedencias en derecho de la construcción de la Mezquita a la luz del Plan General de Ordenación Urbana de Granada, del Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Albayzín y del Estudio de Detalle del Proyecto. En el párrafo 3º de la conclusión del Recurso se apunta: "Es importante hacer constar que esta Real Academia de Bellas Artes siempre ha respetado, respeta y respetará profundamente cualquier clase de ideología, opiniones y credos religiosos, fueren del tipo que fueren...". El 13 de enero se presentó el Nº 3 de CAPITEL y se celebró Junta General en la que se trató muy extensamente la actitud de la Academia en relación con el proyecto de construcción de la Mezquita.

El viernes 14 de enero falleció, a la edad de noventa y seis años, nuestro Presidente Honorario D. Marino Antequera García, cerrándose una inestimable crónica viva de la ciudad de Granada. Su cadáver fue velado en la sala de Caballeros XXIV.

El 28 de enero se celebró Junta General Extraordinaria para estudiar el recurso sobre la construcción de la Mezquita y también con el fin de analizar los comentarios en la prensa relacionados con el asunto que nos ocupa. Se presentó el Nº 4 de CAPITEL.

El 3 de febrero se celebró Junta General Ordinaria en la que se aprobó dedicar en el Boletín nº 4 un homenaje a modo de miscelánea al que fuera durante tanto tiempo presidente de esta Corporación, D. Marino Antequera. Se leyó también la memoria de D.

Marino que le correspondió a D. Manuel Orozco Díaz quien, entre otras cosas, dijo: “Su gran virtud sobre todas, su dedicación al culto inveterado de sus creencias religiosas y devociones a Granada y su contenido artístico. Acercarse a Marino fue siempre como abrir una ventana a la Granada amarilla y lejana, dorada entre la bruma y la fantasía, en la que la ciudad era más humana, casi familiar, y se nos representaba como un gran guiñol inocente, con sus hombres egregios y también sus fantasmones y crispines, que hacían su papel de pedantes en el tinglado de la vieja farsa (...). La Academia recibió de él importantes donaciones. Su bondad le hizo donar a los pobres su propio piso. Acaso sea esa su respuesta a los dardos que recibiera desde alguna tribuna o carnaval satírico (...). Desde lo más profundo de mi corazón, demando de vosotros mis compañeros de hoy, el recuerdo permanente a su ejemplo de buen hombre, hombre bueno, que bajo este crucifijo nos intentó enseñar bondad, ética y al fin sabiduría, esa sabiduría y esa bondad en la que Beethoven reconocía como el único signo de lo excelso”.

El 3 de marzo se celebró Junta General Ordinaria en la que se trató de nuevo el asunto de la Mezquita al recibirse una información relacionada con la anterior Corporación municipal que contradecía los acuerdos de la actual. Se comunicó también a la Corporación la donación de varios dibujos del académico Prieto Coussent, informándose también de su voluntad de dejar en un futuro su obra a la Academia. Se presentó el N^o 5 de CAPITEL.

El 11 de marzo tomó posesión como académico numerario el escultor D. Juan Antonio Corredor Martínez que leyó un discurso titulado “Breves consideraciones sobre la Escultura”. En nombre de las Corporación le contestó D. Manuel Orozco Díaz.

El 17 de marzo se celebró la mesa redonda “La Música en la LOGSE” que fue moderada por D. Reynaldo Fernández Manzano, Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, y en la que intervinieron como ponentes D^a Manuela Mira Sirvent, profesora de Educación Musical de Educación Primaria; D. Nemesio García Carril, profesor de Música de Instituto; D. Miguel Quirós Parejo, director del Conservatorio Superior de Música de Granada; D. José Palomares Moral, profesor de Música de la Facultad de Ciencias de la Educación y D. Juan R. Muñoz Muñoz, asesor de

Música del Instituto Andaluz de Evaluación Educativa y Formación del Profesorado.

El 7 de abril se celebró Junta General Ordinaria en la que se trataron temas de interés, incluido el de la Mezquita.

El 22 de abril se celebró una Junta General Extraordinaria para tratar el Recurso planteado por esta Real Academia en relación con la posible construcción de la Mezquita, la situación de dicho Recurso y acciones a adoptar. En este sentido la Corporación acordó que el Sr. Abogado compruebe los datos del informe y analice las dudas de la Academia, y que también cuente con el dictamen de los arquitectos de la Corporación.

El 12 de mayo se celebró Junta General Ordinaria en la que se aprobó la creación del Premio Nacional de la Crítica a la Creación Musical, premio que se pondría en marcha cuando se contase con los medios necesarios.

El 25 de mayo se celebró Junta General Extraordinaria para llevar a cabo la renovación estatutaria de la Junta de Gobierno y que afectaba a los cargos de Vicepresidente, Secretario General y Tesorero, siendo elegidos D. Antonio Almagro Gorbea, D. Fernando Belda Mendoza y D. Pedro Salmerón Escobar.

Este mismo día se celebró Junta General Extraordinaria al objeto de someter a votación de la Corporación las modificaciones de algunos artículos de los Estatutos. También hubo un acto académico para hacerle entrega de la Medalla de Correspondiente al profesor Earl E. Rosenthal.

El 9 de junio se celebró Junta General Extraordinaria en la que fueron elegidos Académicos Honorarios la pianista D^a Alicia de Larrocha, candidatura que fue avalada por las firmas de los Sres. García García, Orozco Díaz y García Román, y el investigador D. Earl E. Rosenthal, cuya candidatura fue avalada por la firma de los Sres. Sánchez-Mesa Martín, Gallego Morell y Soria Ortega. Fueron elegidos también los siguientes Académicos Correspondientes: D. José Antonio Muñoz Rojas, presentado por los Sres. Moreno Abril, Gallego Morell y Soria Ortega; D^a María Tercsa Sauret Guerrero, presentada por los Sres. Sánchez-Mesa Martín, Sotoma-

yor Muro y Gallego Morell; el pintor D. Martín Prado Foenquinos, presentado por los Sres. Del Moral Hidalgo, Corredor Martínez e Izquierdo Martínez; el Compositor D. Franco Donatoni, presentado por los Sres. Orozco Díaz, García García y García Román, y el compositor y director de orquesta D. José Ramón Encinar, presentado por los Sres. García García, Orozco Díaz y García Román.

También se celebró Junta General Extraordinaria para elegir al Secretario General por renuncia razonada del Sr. Belda Mendoza. Ante ciertas dificultades, que por obvias no se comentan, la Corporación solicitó al actual Secretario General que continuara en sus funciones el tiempo que fuera preciso, a pesar de su voluntad expresa de no ser reelegido.

Se celebró otra Junta General Ordinaria para conceder la Medalla de Honor y que la Corporación otorgó a la Sección de Publicaciones de la Universidad por la Colección "Archivum". También se estudió un proyecto de creación de una plataforma relacionada con una Escuela Superior de Música, en colaboración con otras entidades, para poner en marcha cuando sea más favorable la situación económica.

El día 15 de junio se inauguró en el edificio del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, y organizada por esta Real Academia, la exposición Arte Joven Marroquí patrocinada por Papelera de Tetuán, que acogió obras de alumnos del Instituto Nacional de Bellas Artes de Tetuán, antigua Escuela de Bellas Artes que fundara el pintor granadino Mariano Bertuchi, y obras de sus profesores y artistas consagrados que se formaron en dicho Instituto.

Éste es el resumen de las actividades desarrolladas por la Real Academia de Bellas Artes de Granada que de nuevo, por qué no incidir, reclama más apoyo de la Administración Autonómica y Local, y de las entidades financieras para poder llevar a cabo los proyectos que la Corporación estime puedan ser más importantes para nuestra sociedad.

JOSÉ GARCÍA ROMÁN
Secretario General

