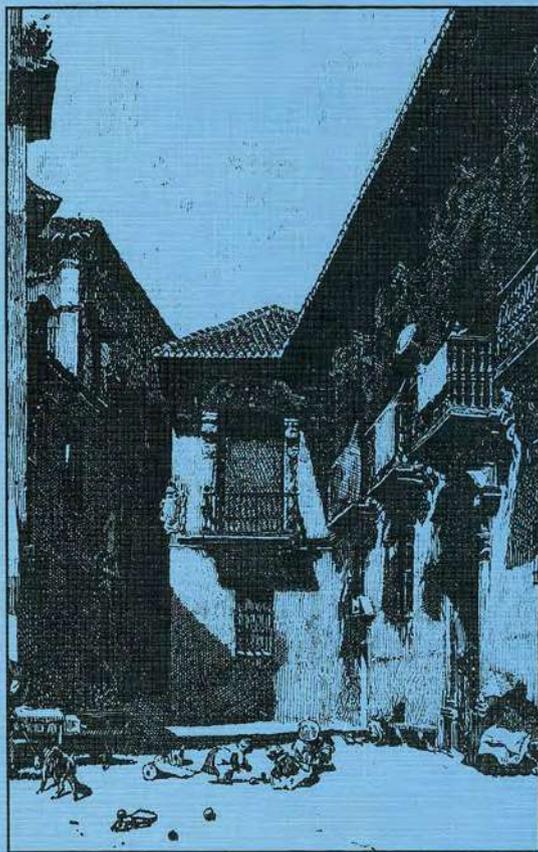


BOLETIN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
GRANADA

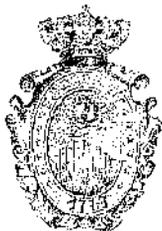


6 - 7

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA

BOLETÍN

6 - 7



1997 - 1999

En portada:

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

Secretaría:

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

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

Teléfono: 958 228 015

18001 GRANADA

Depósito Legal: GR - 110 - 1991

Imprime: Gráficas del Sur, S. A.

Boquerón, 6 - GRANADA

Intervenciones PÚBLICAS

| | |
|---|----|
| REFLEXIÓN SOBRE EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO Y MONUMENTAL DE GRANADA, por Manuel Sotomayor Muro | 7 |
| REFLEXIÓN SOBRE EL PATRIMONIO MONUMENTAL DE GRANADA, por José Manuel Pita Andrade | 23 |
| HOMENAJE CONMEMORATIVO EN TORNO A LOS CENTENARIOS DEL ESCULTOR JUAN CRISTÓBAL GONZÁLEZ Y DEL PINTOR FRANCISCO SORIA AEDO, por Domingo Sánchez-Mesa Martín | 39 |
| REFLEXIONES SOBRE LA CONTEMPORANEIDAD EN EL CENTENARIO DE FRANCISCO SORIA AEDO, por Ignacio Henares Cuéllar | 53 |
| EL CENTENARIO DE ÁNGEL GANIVET, Antonio Gallego Morrell | 63 |
| SOBRE FEDERICO GARCÍA LORCA Y LAS BELLAS ARTES, por Andrés Soria Ortega | 69 |

Artículos

| | |
|--|----|
| LA ALHAMBRA Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA, 1828-1871, por José Manuel Rodríguez Domingo | 81 |
|--|----|

Varia

| | |
|---|-----|
| EL ORIGEN DE LA ESCUELA DE TRES NOBLES ARTES Y LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE GRANADA, por Ana María Gómez Román | 115 |
| EL GRABAR DE LA IMPRENTA GRANADINA (SIGLOS XIX-XX), NUEVAS TÉCNICAS DE IMPRESIÓN Y NUEVOS PROCEDIMIENTOS DE GRABACIÓN, por Francisco Izquierdo Martínez | 129 |

| | |
|---|-----|
| LA CERÁMICAS POPULARES E HISTÓRICAS DE ÚBEDA, por Cayetano Aníbal González | 161 |
| DE LO SINGULAR Y SOBRESALIENTE, por Gonzalo Moreno Abril | 179 |
| LOS CURSOS INTERNACIONALES "MANUEL DE FALLA" EN LA COMISIÓN DE CULTURA DEL PARLAMENTO EURO- PEO, por José Palomares Moral | 183 |
| EL DEPÓSITO DE CERÁMICAS GRIEGAS DE LA CALLE ZACA- TÍN, por Juan Antonio Pachón Romero | 189 |

*M*emoria DEL CURSO

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Memoria Académica 1996-1997 | 195 |
| Memoria Académica 1997-1998 | 205 |
| Memoria Académica 1998-1999 | 217 |

*N*ecrológica

| | |
|------------------------------|-----|
| FRANCISCO LÓPEZ BURGOS | |
| JOSEFA BUSTAMANTE | 235 |
| FERNANDO BELDA | 241 |
| ÁNGELA MENDOZA EGUARAS | 245 |
| ELENA MARTÍN VIVALDI | 247 |
| | 251 |



PUERTA MONAITA, DE CONTRERAS

*REFLEXIÓN SOBRE EL PATRIMONIO
ARQUEOLÓGICO Y MONUMENTAL
DE GRANADA*

I. El patrimonio arqueológico. Alarma cultural

En Roma, millares de visitantes pascan por la *Via Sacra*, recorriendo el Foro Romano, desde el Arco de Tito hasta el de Septimio Severo, y admiran testimonios grandiosos de un pasado que es origen y raíz profunda de nuestro presente. No en vano, el Foro fue el núcleo originario y el centro vital de la capital de un Imperio que ha conformado nuestra lengua, nuestro derecho y, en general, nuestra cultura. La mirada va posándose sobre los restos de la gran casa de las Vestales, junto al airoso templete dedicado a Vesta, custodio de la llama perenne. Junto al templete, y en contraste con sus reducidas dimensiones, las grandes columnas del templo de Cástor y Pólux, los Dióscuros. El templo de César, las grandes basílicas Emilia y Julia, los *Rostra*, desde donde los oradores se dirigían al pueblo; el *Umbilicus Urbis* (centro simbólico de Roma), el *Miliarium aureum* (la columna de mármol revestida de bronce, erigida por Augusto para señalar el punto de partida imaginario de todas las calzadas del Imperio), la antiquísima inscripción bustrófeda, con caracteres arcaicos... ¡Cuánta historia presente a través de los siglos, verdadero patrimonio de la humanidad!

Como testimonio del fin de tanta gloria se alza allí todavía el último monumento levantado en el Foro: la columna en honor del emperador bizantino Focas. Ese año, 608, señala también el comienzo del abandono y la destrucción. Poco a poco los edificios

se desmoronan, la tierra se acumula entre sus ruinas, algunos de sus edificios se convierten en iglesias o en pequeñas fortalezas medievales y, a lo largo de los siglos, aquel lugar que fue lugar privilegiado, se convierte en el *Campo Vaccino*, campo de pastos para el ganado, moteado de hornos de cal que utilizan como materia prima los mármoles de las columnas, las inscripciones, los relieves y las estatuas que todavía afloraban o no requerían excesivo esfuerzo para ser exhumados.

Es probable que estos hornos de cal significasen entonces para algunos el progreso, en contraposición al conservadurismo estéril de quien pudiera apreciar todavía los valores de la historia. Lo cierto es que hay que esperar hasta el siglo pasado, el siglo XIX, para que una serie de excavaciones arqueológicas vuelva a rescatar el Foro Romano y se pueda conservar y contemplar, esperemos que para siempre, lo que nunca debió permitirse que yaciera bajo tierra o, lo que es peor, se sometiera a la destrucción y al expolio.

Y es que el descubrimiento del valor de la historia (y, por ende, de la arqueología), como ciencia humana, no dirigida finalmente al conocimiento del pasado, sino del presente, al conocimiento de nuestro entorno, como explicación de lo que hemos llegado a ser, es un descubrimiento muy reciente, tan reciente que todavía, para algunos está por descubrir. Todavía se pueden oír voces que plantean las relaciones entre el patrimonio histórico y el progreso como si se tratase de un dilema: o progreso o conservación estéril de restos arqueológicos del pasado.

Es evidente que, sobre todo en las ciudades históricas, que persisten en el mismo lugar durante muchos siglos, el conocimiento y, en su caso, la conservación del bien cultural que suponen los restos arqueológicos de su pasado, puede plantear problemas a las múltiples exigencias de su desarrollo vital. Pero el conflicto no es entre progreso por un lado, y conocimiento y conservación del patrimonio histórico por otro. El conflicto se produce entre dos aspectos del progreso. Hay que tratar de solucionarlo, pero sin perjuicios graves para el progreso material ni para el progreso cultural, ambos tratados, al menos, en pie de igualdad; sin perjuicios graves para los intereses privados, ni para el interés social que es la cultura.

Desgraciadamente, como en el caso del Foro Romano, durante siglos, tal conflicto ni siquiera ha existido. El interés privado ha campado por sus respetos y la sociedad ha desconocido tanto y ha apreciado tan poco el bien cultural de su propia historia, que, sin ningún escrúpulo, se han destruido para siempre millares de restos arqueológicos de todas las épocas y culturas, hasta el punto que hoy día es ya imposible conocer, y mucho menos contemplar, muchos aspectos de nuestro pasado. Si esos testimonios visibles de nuestra historia hubiesen sido debidamente respetados y algunos de ellos estuviesen todavía patentos, quizá se habrían evitado tantos cambios pendulares en la manera de concebirnos y juzgarnos a nosotros mismos y tantas tergiversaciones de nuestra historia, que es como decir tantas tergiversaciones de nuestro propio ser.

Granada tiene el privilegio y la carga de ser una de esas ciudades históricas, y con un pasado multimilenario. También Granada, como tantas otras ciudades históricas, ignorando, despreciando y destruyendo su historia sin consideración, se ha ignorado, se ha despreciado, se ha destruido a sí misma. Hasta principios de siglo, han ido cayendo demolidas, murallas, puertas, palacios, iglesias. Incluso un monumento histórico tan absolutamente excepcional como es la Alhambra ha tenido que ser rescatada de la desidia y del desinterés ya casi en nuestros tiempos. Si esto ha sucedido con sus grandes monumentos visibles y patentos a todos, no es de extrañar que los restos materiales de sus etapas anteriores, sepultados en su subsuelo, no hayan despertado interés hasta época recentísima, a pesar de ser los únicos documentos que pueden dar a conocer definitivamente los orígenes y los primeros siglos de existencia de nuestra ciudad. Un granadino ilustre, D. Manuel Gómez-Moreno Martínez, escribía en 1949: "Con el título de *Monumentos romanos y visigóticos de Granada*, publiqué en 1890 un trabajillo muy documentado y muy serio, como cumplía a mis veinte años, con miras al problema de Iliberri, sobre ideas de mi padre y al habla con Fernández Guerra, Hübner y Rodríguez de Berlanga... *No me atrevo a reimprimirlo ahora, cuando ni aun a mis paisanos interesa ello*".

Una vez que he citado a D. Manuel Gómez-Moreno, sería justo nombrar a otros ilustres granadinos, que también se intere-

saron y lucharon por despertar la conciencia histórica de sus paisanos. Pero mi atención quisiera concentrarla cuanto antes en nuestra situación actual, en lo que ha sucedido y sucede en Granada en nuestros mismos días, con el fin de contribuir con mi granito de arena a que en el conflicto o, mejor, en el diálogo que surge cuando se trata de conjugar el desarrollo urbano o los intereses particulares con el estudio o conservación del Patrimonio Histórico, se haga oír también la voz, tantas veces tímida o silenciada, del historiador o arqueólogo. Soy consciente de que cuanto voy a exponer lo hago desde un punto de vista determinado, parcial, no porque me falten deseos y propósitos de objetividad, sino porque es el punto de vista de quien por oficio y vocación fija su mirada principalmente en lo que es preocupación primordial de una de las partes en conflicto: la preocupación por que se conozca, y, en algunos casos, se conserve para todos nuestro Patrimonio Arqueológico.

No han faltado actuaciones arqueológicas en Granada desde los tiempos posbélicos. Muy pocas o casi nulas en los primeros años, hay alguna en los años 50, y algunas más en los siguientes, gracias sobre todo a la pujanza que van cobrando el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad, entonces de reciente creación, y el revitalizado Museo Arqueológico Provincial. Pero todavía no solamente no existe una actividad debidamente planificada, sino que las actuaciones son circunstanciales, aisladas y con un tímido apoyo por parte de la administración.

Un paso importante se da en España en 1985, con la ley del Patrimonio Histórico Español, aunque son ya también las administraciones locales las que se van ocupando de estos problemas. Así en Granada, donde ya existía un “Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Albaicín”, surge en 1985 el “Plan General de Ordenación Urbana”, que contiene normas específicas de actuación en áreas de interés arqueológico, dividiendo la ciudad en dos zonas arqueológicas: zona del Albaicín, de protección total, y zona disgregada para el resto, con protección preventiva. La Alhambra y el Generalife, como conjunto monumental de excepcional importancia que es, mereció siempre consideración aparte, y en 1989, “El Plan Especial de Protección y Reforma Interior de Alhambra y Aljares” vendrá a reforzarla. También en lo que se

refiere a la investigación arqueológica, la Alhambra constituye un sector privilegiado. Varias campañas de excavaciones a lo largo de los años han ido haciendo conocer mejor su historia y su desarrollo.

En 1984 tiene lugar la transferencia de competencias en nuestra materia a la Junta de Andalucía. Se presenta así la ocasión de comenzar de nuevo, libres de la inercia administrativa renuente a todo cambio, y pudiendo aprovechar la experiencia acumulada en la creciente actividad arqueológica de los últimos años. Y se comienza verdaderamente con nuevos bríos. El gobierno andaluz, a partir de 1985, exige proyectos previos a cada investigador, trata de coordinar mejor las diversas actuaciones, promulga normas reglamentarias, se suceden las "Campañas Anuales de Investigación Arqueológica", se formula el "Plan General de Bienes Culturales" para el período 1989-1995 y, finalmente, en julio de 1991 entra en vigor la ley de "Patrimonio Histórico de Andalucía".

En el interior de nuestra ciudad, ya en esta nueva época, se realizan no pocas intervenciones arqueológicas, de urgencia las más, sistemáticas algunas de ellas. Unas y otras dan buenos resultados. Por ejemplo: continúan las excavaciones comenzadas en la época anterior en el Albaicín, junto a las murallas ziríes, en el llamado "Carmen de la Muralla", de propiedad municipal, situado entre las citadas murallas, la Calle del Aljibe de la Gitana y la Placeta de los Olivos. Allí se obtienen los primeros datos ciertos sobre nuestra etapa protoibérica y su continuidad en época romana, y se saca a la luz un largo lienzo de muralla medieval con varias torres, todo anterior a las murallas que actualmente están allí visibles. Por los mismos años, excavaciones realizadas en otros solares del Albaicín, en las cercanías de la iglesia de S. Nicolás (actual centro de salud y solar destinado para la construcción de una Mezquita), apenas dan resultados, a causa de la deficiente calidad técnica de las actuaciones. Testimonios importantes del horizonte ibérico se obtienen, en cambio, en las excavaciones practicadas en un solar situado en la Calle María la Miel, esquina con la Calle Camino Nuevo de San Nicolás. Entre los años 1990 y 1991, excavaciones realizadas en la actual Avenida de la Constitución, con motivo de la construcción de unos

aparcamientos subterráneos, permiten estudiar y recopilar datos sobre la gran necrópolis islámica de Saad ben Malic, conocida ya de antiguo como un extenso cementerio que se extendía desde la Puerta Elvira hasta la actual Calle Real de Cartuja, Hospital Real, y Calle S. Juan de Dios. Estos resultados se completan con los obtenidos en 1991 en las excavaciones realizadas en la misma necrópolis, en el Hospital Real. Excavaciones como las realizadas en 1991 en la Calle Primavera, en el Zaidín, ayudan a conocer una de las Villas romanas del cinturón que rodeaba al *Municipium Florentinum Iliberritanum*, en la fértil vega del Genil. Nuestros conocimientos sobre el entramado urbano de la Granada Medieval se acrecientan gracias a los trabajos arqueológicos realizados en 1992 en el solar del Mercado de S. Agustín, o con el estudio del alfar de los siglos XI-XII de la Casa de los Tiros, etc.

Pero en la Dirección General de Bienes Culturales se siente la necesidad de coordinar y planificar mejor las actuaciones en las ciudades históricas y, en consecuencia, se pone en marcha el denominado “Programa de Arqueología Urbana”, llenando una laguna existente en el citado Plan General de Bienes Culturales. Era algo absolutamente necesario en una comunidad autónoma como la nuestra que cuenta con ciudades con tanta historia como Cádiz, Córdoba, Sevilla y Granada. Comienzan, pues, a ponerse en marcha en las diversas ciudades históricas andaluzas los “Proyectos de Arqueología Urbana”, destinados a tomar la iniciativa de la investigación, concibiendo la ciudad como un solo yacimiento arqueológico, que requiere, para ser conocido en su conjunto, una efectiva coordinación de todas las actuaciones y una imprescindible unificación metodológica en todos sus aspectos.

El “Proyecto de Arqueología Urbana” de Granada comienza a existir a finales del año 1993. Desde ese momento, hasta septiembre de 1996, la actividad investigadora en la arqueología urbana de nuestra ciudad llega a su máxima cota, en cantidad, calidad técnica y resultados. La situación queda mucho mejor controlada que anteriormente. En los cinco años que van desde 1988 hasta 1992 se habían realizado en Granada 247 obras con licencia municipal y solamente se habían practicado sondeos arqueológicos en 11 solares y seguimientos en otros 5. En los tres años escasos que ha estado operativo el Proyecto, se realizan en

los solares granadinos 100 intervenciones: 50 sondeos y 50 seguimientos. En el área más sensible desde el punto de vista arqueológico e histórico, que es sin duda el Albaicín, se obtienen datos relevantes de su época ibérica en actuaciones realizadas en el Aljibe de Trillo, San Buenaventura y S. Nicolás; de su época romana, en el Aljibe de Trillo, San Buenaventura, San Nicolás, Callejón de los Negros y Calle Elvira; de la época medieval, en la Calle del Santísimo, Calle Elvira, San Nicolás y Convento de Zafra; de la época nazarí, en la Plaza Larga, en la Calle del Santísimo, en San Buenaventura, Calle Elvira, Convento de Zafra, Callejón de los Negros, San Ildefonso y Cuesta de Gómez. En la zona centro se han recogido testimonios prehistóricos, romanos, medievales y nazaríes en la Gran Vía; ibéricos, romanos y nazaríes en Gran Capitán 14, etc.

Tanta actividad ha sido posible porque las leyes y planes especiales nacionales, de la comunidad autónoma y municipales regulan la actividad edilicia en la ciudad e imponen la obligación de una investigación previa en el solar en el que se va a construir, con el objeto de conocer el posible patrimonio histórico que yace en el subsuelo, para registrarlo y documentarlo, si existe, y permitir después la edificación, o para incluso conservarlo, si la entidad del hallazgo así lo requiere. Los innegables inconvenientes que estas condiciones legales llevan consigo obligan a la administración a agilizar al máximo los trámites, pero nunca pueden esquivarse por el simple método de suprimirlos.

Las ciudades históricas son generalmente mucho más extensas en la actualidad que en sus épocas anteriores. De ahí que sus diversas zonas actuales no se encuentren igualmente afectadas por el problema del conocimiento y eventual conservación de su patrimonio arqueológico. Esa es la razón por la que un buen proyecto de actuación arqueológica en la ciudad exige una zonificación bien delimitada que señale los diversos niveles de riesgo en cada zona y, en consecuencia, los diversos niveles de actuación.

Con muy buen acuerdo, pues, la administración andaluza, partiendo de los mecanismos jurídico-administrativos desarrollados por la "Ley de Patrimonio Histórico Andaluz" y de la subsiguiente creación del "Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz" decide estudiar y crear la "Zona Arqueológica de Gra-

nada” para incorporarla como tal a este Catálogo. El documento preparado definía la “Delimitación literal de la Zona”, que se dividía en cinco áreas perfectamente delimitadas: el área A comprendía el Albaicín; el área B, el Sacromonte, subdividida en dos zonas; el área C, la Alhambra y el Generalife, subdividida en tres zonas; el área D, el Centro, subdividida en dos zonas; y el área E, la Periferia, subdividida en seis zonas. Ajustándose a rigurosos criterios científicos, se fijaban tres diferentes niveles de protección, atendiendo a la densidad e importancia arqueológica de las diversas áreas y zonas.

Cuando todavía estaba en estudio, el documento fue filtrado e inmediatamente combatido, sin ninguna clase de matización. El periódico IDEAL del jueves 24 de agosto de 1995, publica la noticia con un titular a cuatro columnas, en el que se lee: “La Junta quiere realizar exámenes arqueológicos en todas las obras que se acometan en la mayor parte de Granada”. El concejal de urbanismo, según la misma noticia, califica el documento de “absoluto disparate”, la delimitación de la Zona “desmadrada y desproporcionada”, y considera absurdo proteger desde el punto de vista arqueológico un bien como la práctica totalidad de la ciudad de Granada. En estos juicios emitidos, siempre según la noticia publicada, no parece entrar en consideración ningún matiz sobre los diversos grados de actuación, que van desde la excavación arqueológica propiamente dicha, hasta un mero análisis de estructuras emergentes, pasando por sondeos, seguimientos o control de los movimientos de tierra, e incluso pura vigilancia. No es de extrañar que, al no percibir ningún matiz en las posibles intervenciones, concluyese el concejal de urbanismo que “el señor que quiera rehabilitar un edificio o construir uno nuevo, tendrá que someter su obra a un informe arqueológico previo, con el retraso que eso implica, que puede ser de meses”. En consideraciones más amplias, acusa a la Consejería de Cultura de “magnificar la Arqueología como ciencia y como disciplina, en detrimento del Urbanismo y la Arquitectura”.

Si esto se publicaba el jueves 25 de agosto de 1995, el día siguiente, en el mismo periódico y con el mismo resalte editorial leíamos: “Los constructores acusan a la Junta de maniatarles con su idea de realizar exámenes arqueológicos en las obras”. El pre-

sidente de la asociación de promotores y constructores de Granada coincidía con el concejal de urbanismo en lo del “solemne disparate” y proponía ideas para un mejor uso del dinero público, afirmando que Granada, Andalucía y España están llenas de monumentos cuyo estado de abandono resulta lastimoso. “Se caen por momentos —dice— por la falta de subvenciones para restaurarlos. Se destina dinero y esfuerzos para recuperar la Historia que está en el subsuelo, mientras se pudre la que permanece en pie”.

Una cosa queda clara, pues. El conocimiento de la existencia de un proyecto de estudio sistemático de la historia del urbanismo en Granada produce al instante una gran alarma en la concejalía de urbanismo y en el presidente, al menos, de la asociación de promotores y constructores de nuestra ciudad. Yo también me alarmo. No me alarmo porque el concejal de urbanismo y el presidente de los promotores y constructores expresen su preocupación ante los problemas que se crean cuando se hace un esfuerzo por coordinar sus intereses con los de la cultura y, más en concreto, con los del conocimiento histórico de nuestra ciudad. Me alarmo porque lo que de hecho se pide en esas manifestaciones es que se pueda construir sin saber siquiera qué es lo que se destruye, cuál es su valor y su significado. Me alarma comprobar que hay quien opina que mientras queden monumentos en pie en peligro de ruina, no haya por qué conocer y estudiar los monumentos y la historia de épocas más remotas, que permanecen enterrados en el subsuelo.

Estoy seguro de que la alarma en el área de urbanismo y la de los promotores, constructores y arquitectos, habrá ido aminorando en proporción y a medida del crecimiento de la mía. Mi alarma, ya existente con anterioridad, crece, sobre todo, a partir de mayo de 1996, mes en el que *IDEAL* publica los días 12, 13, 14 y 16 cuatro reportajes con llamativos titulares a cuatro columnas, dirigidos todos contra los componentes del “Proyecto de Arqueología Urbana” de Granada. No me toca a mí responder a las diversas acusaciones en ellos vertidas. Ya han respondido los responsables del proyecto, primeramente en el *IDEAL* del 23 de mayo, respuesta publicada sólo fragmentariamente y en forma de noticia; y dos días después, y en el mismo periódico, con un texto que se publica íntegro, firmado por todos sus responsables. Lo

que sí me toca a mí es constatar las alarmantes consecuencias que se han seguido de los anteriores ataques a la delimitación de la “Zona Arqueológica de Granada” y de estos nuevos ataques a los componentes del “Proyecto de Arqueología Urbana”. Porque, a partir de entonces, la situación ha cambiado yo diría que radicalmente.

Cuando parecía que la investigación del pasado histórico de Granada iba alcanzando el nivel que en otras naciones cultas ha alcanzado la del pasado histórico de muchas de sus ciudades, constatamos una desaceleración progresiva y hasta una marcha atrás tanto en la actitud de las autoridades a las que compete la protección de nuestro patrimonio cultural como en la misma actividad de los arqueólogos.

No me detengo ahora en las enormes dificultades que se han tenido que superar para salvar un monumento tan insigne como es la muralla protoibérica del Albaicín. Al fin parece que la muralla se salva por ahora de una destrucción que hubiera constituido uno de los mayores atropellos culturales de nuestro tiempo, nada escaso en ellos. Bien está lo que bien acaba y todos hemos de congratularnos. Solamente voy a enumerar algunos ejemplos de los que no podemos congratularnos y creo que son alarmantes.

En primer lugar, el documento para definir la “Zona Arqueológica de Granada” duerme hasta el momento el sueño de los justos. Por otra parte, restos importantes y significativos que se excavan se dejan de proteger. Así, en 1994 se realizan excavaciones en la plaza Mariana Pineda, nº 9, que permiten reconocer niveles de época ibérica y recuperar restos de un muro de época romana y estructuras importantes (tramos de muralla) relacionadas con el uso de la fortaleza de época medieval. A las propuestas de conservación no sólo no se responde, sino que, en la actualidad, tres años después de terminadas las excavaciones, el solar permanece en la situación en que quedó tras la intervención arqueológica, con los deterioros correspondientes a tanto tiempo de abandono. En la cercana Plaza del Campillo también fue recuperado un tramo importante de la muralla medieval. Los excavadores opinaron que merecía ser conservado o a lo sumo integrado: ya no existe. También son destruidos, en contra de los informes

técnicos, los importantes restos medievales descubiertos en la calle Santa Escolástica, esquina con la Plaza Girones. Por último, y para no extenderme demasiado, el caso más lamentable: el de la Calle de los Negros nº 8. Es un caso de tanta importancia, que voy a detenerme en él, porque, según mi opinión, no conviene que quede también el caso sepultado en el olvido, como ha quedado el importante monumento romano allí enterrado. El solar en cuestión está situado en pleno Albaicín, es decir, en un lugar de alto riesgo desde el punto de vista de la arqueología. Nuestro Ayuntamiento, consecuentemente, en la licencia concedida para construir allí una vivienda familiar, exigió la realización previa de sondeos arqueológicos. Pero a instancia de la propiedad, la Subcomisión de Plancamiento y Licencias del Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Albaicín decide cambiar el sondeo por un mero seguimiento de los trabajos. Se lleva a cabo el seguimiento y pronto tiene que intervenir la Dirección General de Bienes Culturales para ordenar la paralización de las obras, ante los indicios detectados de restos arqueológicos importantes. Las evidencias imponían una excavación más a fondo del solar, y así se hizo por un equipo perteneciente al Proyecto de Arqueología Urbana, desde el 28 de octubre al 20 de diciembre de 1996. Las reducidas dimensiones del solar, la cimentación realizada para zuncharlo y la obligación impuesta de dar por terminada la excavación antes de haberlo explorado en toda su extensión, no permitieron llegar a un conocimiento completo del yacimiento. Pero se trató de un edificio público o de una mansión familiar, lo que sí quedó claro es que lo hallado pertenecía a los restos de un edificio arquitectónico de gran envergadura, del que quedaban a la vista unos magníficos muros de sillares, estucados y con pinturas, con dos nichos y banco de mármol sostenido por una ménsula, parte de una piscina bien impermeabilizada, dos basas de columnas molduradas, etc. El edificio, datado estratigráficamente con toda seguridad en el siglo I, no era importante solamente por su propia entidad y monumentalidad. Lo era también por tratarse de la primera evidencia actualmente constatada de un edificio monumental de la ciudad romana de Iliberri. Y lo era además, porque su situación implica una mayor extensión de la que hasta ahora se le atribuía a la superficie ocupada por la Granada romana. La Comisión Provincial de Patrimonio Históric-

co en reunión del 23 de enero de 1997 se pronuncia por la integración de los restos hallados en la planta sótano de la vivienda que se va a construir, “dada la importancia del hallazgo para el conocimiento de la ciudad en época romana”. El 31 del mismo mes, y a propuesta del Delegado Provincial, se celebra una reunión, a la que asisten el Servicio de Investigación y Difusión del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura, técnicos de la Delegación Provincial de Cultura, representantes del Proyecto de Arqueología Urbana, técnicos del Ayuntamiento, la propiedad y el técnico redactor del proyecto de obra. En esta reunión se ratifica mayoritariamente la misma solución. El 10 de marzo, el arquitecto del Proyecto de Arqueología Urbana de Granada presenta avance de presupuesto para la conservación, acceso y visita de los restos hallados. Sorprendentemente, sólo dos días después, la Delegación de Cultura cambia radicalmente de propósito y propone a la Dirección General de Bienes Culturales que los restos no se integren, sino que se entierren con protección previa y se construya la casa sobre ellos. La Dirección General de Bienes Culturales ratifica rápidamente esta nueva solución que, también con inusitada rapidez, se ejecuta inmediatamente, sin que el PAUG tenga conocimiento ni tiempo de controlar la protección previa. En seguida se renuevan las obras de la casa, que sellará y ocultará definitivamente el monumento romano. Ni siquiera se ha podido concluir su estudio, como estaba previsto hacerlo en el proyecto de integración, en el sótano resultante, una vez realizados para la vivienda los muros de contención de tierras y medianerías en el perímetro del solar y el forjado de planta baja del edificio. En tan radical y, según mi opinión tan lamentable cambio de actitud, supongo que influyó sustancialmente la alarma creada por las denuncias del propietario y algunos vecinos sobre la inseguridad de los edificios colindantes, inseguridad certificada por dos arquitectos, en manifiesto contraste ambos con los dos informes realizados en la misma época por la Unidad Técnica de la Delegación, que aseguraban no existir peligro inminente. En todo caso, el peligro habría sido eliminado también al llevarse a cabo la integración del monumento en el sótano. La práctica desaparición de un monumento de tanta importancia, a pesar de haber sido reconocido y estimado como tal por las autoridades competentes, es un pésimo presagio para cualquiera que conside-

re un gran bien cultural y social el conocimiento y contemplación de nuestro patrimonio histórico.

El grupo de investigación que cumple con el encargo de estudiar la arqueología urbana de Granada continúa trabajando en una tarea previa tan importante como es la de realizar una carta de riesgo, exhaustiva en lo posible, de las diferentes zonas arqueológicas granadinas. Está ya realizada la de la Gran Vía-Catedral y se está haciendo la de San Matías-Realejo. Sin embargo, a partir del revuelo levantado por las campañas antes mencionadas, las intervenciones arqueológicas de dicho grupo han ido disminuyendo hasta cesar prácticamente. No han cesado con ello las excavaciones, sondeos y seguimientos en los solares en construcción, pero ahora se realizan sin una coordinación científica suficiente y, en algunos casos, con criterios a mi parecer no aptos para lograr un conocimiento profundo de la historia urbanística de nuestra ciudad.

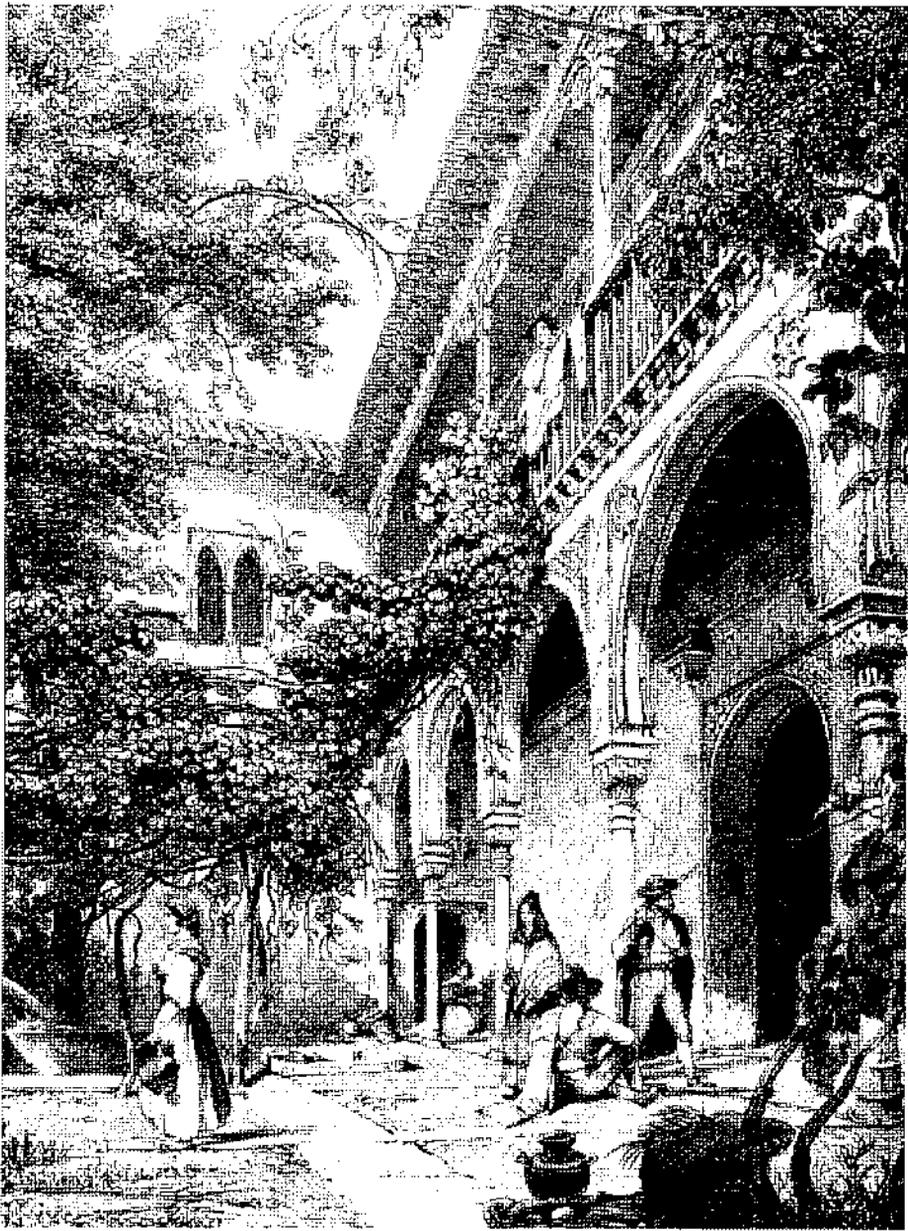
En el Plan Especial del Conjunto Histórico de Granada, del 29 de junio de 1993, se definía así la intervención arqueológica: *“Por intervención arqueológica se entiende, a los efectos previstos en esta normativa, aquella actuación realizada con metodología adecuada, cuyo fin sea el de estudiar, documentar o conservar estructuras inmuebles –emergentes o soterradas– o unidades de estratificación, de interés histórico”*. Y en las instrucciones particulares relativas a la protección del Patrimonio Histórico en la Zona Arqueológica de Granada se repite que las actuaciones de emergencia *“tendrán como finalidad el registro y documentación de la potencialidad estratigráfica de la zona afectada, así como evaluar la conveniencia de conservación de aquellos bienes muebles e inmuebles de interés”*. Es decir: en una ciudad histórica como Granada, lo primero que hemos de evitar es destruir y, mucho más, destruir sin siquiera saber con anterioridad qué es lo que destruimos. Pero la acción arqueológica, como se expresa en los documentos antes citados, ha de ir dirigida no solamente a que no se destruya indiscriminadamente, sino además y principalmente a estudiar, documentar y, en su caso, conservar todo cuanto pueda contribuir a conocer nuestra historia como ciudad, a conocer las diversas etapas por las que ha pasado, la extensión que ha

ido adquiriendo, cómo se articulaba en cada época su entramado urbano. Y esto sólo se puede realizar si se plantea una investigación debidamente planificada, debidamente coordinada y que aproveche los solares que quedan libres para saber qué género o qué géneros de ocupación urbana han existido en ese lugar a través de los siglos. Difícilmente puede cumplirse esta tarea si, como sucede en la actualidad, en detrimento de los sondeos, se multiplican los meros seguimientos, aun en zona tan sensible como la del Albaicín. Pocos datos fiables podrán recabarse de un seguimiento en el que ha sido una máquina retro-excavadora la que ha ido levantando las capas de áridos “por niveles estratigráficos”, hasta alcanzar los niveles estériles, por mucho que esto se haya hecho por indicación del equipo técnico. Poco podrá obtenerse con la mera observación de las fosas excavadas para las zapatas o para los zunchos de los cimientos. Pero todo esto, con ser poco, puede ser quizá algo. Lo que es nada, es contentarse con constatar que la solución técnica adoptada para la cimentación, por consistir en zapatas de reducidas dimensiones o en sola plancha de hormigón, no afecta a posibles niveles arqueológicos que ni siquiera se sabe cuáles son. En estos casos, en la actualidad desgraciadamente frecuentes, el arqueólogo se convierte en mero testigo de la inexistencia de un peligro de destrucción, pero los datos históricos constatables en el solar en cuestión se pierden para siempre.

El hecho de que estos procedimientos agilicen notablemente el proceso de construcción de nuevos edificios no significa que con ellos hayamos entrado en una fase aceptable de solución del perenne conflicto entre intereses particulares e intereses sociales, entre progreso material y progreso cultural. Ni mucho menos. Nos hallamos en un momento de manifiesta desprotección del patrimonio arqueológico.

Y termino. En Roma, en el Foro Romano, los testimonios arqueológicos y artísticos de su pasado sirvieron durante siglos como materia prima para caleras. En Granada, en el siglo XVI, sucedió lo contrario: las caleras del Sacromonte se convirtieron en falsos testimonios arqueológicos de un pasado que nunca existió. A las puertas del siglo XXI tenemos el derecho y

la posibilidad de superar definitivamente lo mismo las historias inventadas que el desprecio o el olvido de nuestra historia auténtica. La arqueología es un medio poderoso —en ocasiones único— para conseguirlo. De ahí nuestra alarma cultural, alarma que será estéril hasta que no se convierta también en alarma social.



*REFLEXIÓN SOBRE EL PATRIMONIO
MONUMENTAL DE GRANADA*

Señoras y señores académicos

Tengo que empezar expresando mi profundísimo agradecimiento a los miembros de esta Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias por haberme invitado a intervenir en este acto. El no pertenecer a esta Corporación (de la que forman parte entrañables compañeros y amigos) me permite abordar cuestiones, inevitablemente conflictivas, sin que mis palabras puedan afectar a los criterios que, sobre estos temas, hayan podido manifestarse en esta Casa. Hablaré a título absolutamente individual, sin involucrar tampoco a una institución hermana, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que pertenezco, y que en repetidas ocasiones se pronunció sobre problemas relacionados con la conservación del patrimonio artístico granadino; quiero puntualizar que lo hizo siempre con el más generoso afán de contribuir a su defensa.

Me cohibe un tanto intervenir tras la ponderada y brillante intervención de un ilustre numerario de esta Academia, don Manuel Sotomayor. Acabáis de escuchar las autorizadas reflexiones de uno de nuestros más rigurosos arqueólogos, granadino de adopción, que desde su Facultad de Teología de Cartuja ha venido realizando una ejemplar labor investigadora. No recuerdo cuántos años hace que le conocí, pero permanece viva en mi memoria lo que tal vez fue punto de partida de nuestra amistad, cuando llevó a cabo unas ejemplares excavaciones en unos hornos cerá-

micos situados a pocos metros del antiguo edificio que dicha Facultad ocupaba en el llamado Colegio Máximo. No puedo aventar ahora otros recuerdos; tan sólo quiero manifestar hasta qué punto me honra el honor que me habéis concedido de compartir, con el Padre Sotomayor, una reflexión sobre nuestro vapuleado patrimonio arqueológico y monumental.

Me dirijo a vosotros cuando acabo de cumplir 75 años, después de permanecer vinculado a Granada, con mayor o menor intensidad, desde hace 36. En octubre de 1961 me incorporé a la Cátedra de Historia del Arte de su Universidad, vacante por la muerte (en el mes de enero de aquel mismo año) de don Antonio Gallego Burín, figura relevante cuya memoria permanece indisolublemente unida a cuanto se relaciona con el pasado artístico de nuestra ciudad (que él supo estudiar y valorar con la mayor hondura) y también con las épocas recientes, ya que, como alcalde desde los comienzos de nuestra guerra civil hasta 1951, tuvo intervenciones decisivas en trascendentales reformas urbanas. Es obvio que sus vínculos con la tierra que le vio nacer se mantuvieron firmísimos a lo largo de la década que le quedaba de vida y en la que permaneció en Madrid como Director General de Bellas Artes.

El patrimonio monumental de Granada en 1975

Como he iniciado mis palabras evocando épocas pretéritas de mi vida en Granada, he pensado que podría resultar útil seguir internándome en ellas rescatando párrafos de un texto que escribí hace veintidós años y que contenía una apesadumbrada reflexión sobre el estado del patrimonio monumental de nuestra ciudad. Figuraba en la presentación de un fascículo de los Cuadernos de Arte, que publicábamos en la Universidad, y que contenía interesantes trabajos relacionados con “Los problemas de Granada como ciudad artística”. Recordemos que aquellos artículos veían la luz en una fecha clave, en 1975, año de la muerte del General Franco.

Decía entonces, en aquel número de la revista, que se abordaba “una cuestión necesitada de serena y enérgica crítica: la creciente degradación del acervo monumental de una urbe, declarada *ciudad artística* en 1929, que viene siendo objeto, en las

últimas décadas, de los más vergonzantes atentados. No basta que en la prensa se hayan denunciado muchos de ellos e incluso que en periódicos y revistas de amplia difusión quedara el eco de la voz popular, casi siempre impotente para impedir desmanes. Consideramos inaplazable iniciar, en el marco de un Departamento de Historia del Arte, el acopio de testimonios que consientan valorar en todas sus dimensiones el gravísimo problema.

Cuando el que firma estas líneas llegó a Granada en 1961[...], se percibían los primeros signos graves de inquietud; pero todavía los desafucos podían contarse con los dedos de la mano aunque algunos, como el derribo de la Casa Prioral en la Cartuja (1943) o la demolición de una casa en la calle de Barrecheguren, fueran sonados. Durante aquellos años empezó a manifestarse una irreparable crisis al no ser respetados, en diversas ocasiones, los dictámenes de la Comisión de Monumentos y al tergiversarse, cuando no a incumplirse, las ordenanzas municipales.

Fue en la década de los sesenta y en los años que corren de la del setenta cuando se produjo un auténtico desenfreno estimulado por la especulación del suelo y por una política urbanística más atenta a satisfacer las conveniencias de los particulares que el bien común. Sin embargo, actuaciones como la del Ministerio de la Vivienda creando el Polígono de la Cartuja, en la zona más idónea para la expansión de Granada, hubieran debido marcar una buena pauta con vistas al futuro. No cabe en estas líneas un balance de los múltiples deterioros sufridos ni quieren convertirse estas palabras preliminares en un acta de acusación contra instituciones y personas concretas. Ni se persigue aquí semejante objetivo ni sería fácil tarea fijar las causas y repartir responsabilidades dada la complejidad de los agravios padecidos por Granada.

Muy pocos años después de llegar a ella [seguía diciendo en aquel escrito] fui nombrado Comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Una de las primeras e ilusionadas tareas consistió en la estructuración de las zonas artísticas (contando con diversas ayudas [...]), por ser este un paso indispensable para potenciar la Real Orden del 5 de diciembre de 1929. Desde 1964 las normas que se establecían, sin manifiestas incompatibilidades con las ordenanzas municipales entonces vigentes, quedaron archivadas en un cajón del Ministerio [...]. El

que no pudieran aparecer las zonas artísticas en el Boletín Oficial [...] revela en qué medida los “intereses creados” tenían decisiva fuerza. Una vez más iba a resultar inoperante la legislación tan ejemplarmente encabezada por la Ley del 13 de mayo de 1933 y Reglamento del 16 de abril de 1936.

La frustración inicial fue seguida de muchas otras que no resulta grato recordar. Al presentar con carácter irrevocable la dimisión del cargo de Consejero Provincial de Bellas Artes en 1971 (habían desaparecido en el interregno las “Comisarias de Zona” y las “Delegaciones Provinciales”) no podían ocultar la tristeza que queda tras un esfuerzo bien escaso en frutos. Y, para ser sincero, a la pena por la inutilidad de las luchas emprendidas (sobre todo para evitar derribos de obras de indiscutible valor monumental) se unió la amargura de no haber emprendido otras aunque acreciese la nómina de batallas perdidas. Pienso especialmente en la Iglesia de la Magdalena, que pervivió durante una serie de años convertida en un comercio y acabó siendo víctima de la piqueta, levantándose en su solar unos almacenes multinacionales.

Contemplar cuanto se ha ido deshaciendo y “malhaciendo” [...] produce especial amargura. El deterioro de la ciudad se acusa desde los ángulos más diferentes. En conjunto la agresión más grave se produjo al multiplicarse los volúmenes de las casas de nueva planta, con grave daño para el paisaje urbano, aparición de horrendas medianerías y densificación de espacios antes esponjados con patios y jardines interiores. Se transgredieron las ordenanzas municipales [...]. Se abrieron angostísimas “calles particulares” surgiendo barrios enteros con viviendas hacinadas que repugnan las mínimas exigencias urbanísticas; la “arquitectura amontonada” que se prodigó en sectores del Camino de Ronda o de la Avenida de Cervantes produce verdadero escándalo. En todas partes (sin respetarse la proximidad de monumentos) fue alterándose la noble silueta de una ciudad que, con bellísimos miraderos desde la Alhambra, el Albaicín, el Mauror o el Realejo, exigía un cuidadoso tratamiento de los volúmenes y cubiertas en su parte llana. Las compartimentadas masas verdes de los cármenes fueron reduciéndose al recurrirse a trampas para construir donde no era lícito. Sectores enteros como la llamada “Huerta

del Cordero” modificaron, contra todo derecho, su estructura sustituyéndose los árboles por masas de ladrillo. Vulnerando también la más elemental legalidad se levantaron edificios en medio de plazas y aceras pretextándose fines benéficos, cuando precisamente por eso los beneficiarios tenían imperioso derecho (¡y más en el Albaicín!) a convivir en un entorno verde. La agresión al paisaje urbano no se detuvo ni siquiera en zonas que exigían de un modo tajante el mayor respeto, como las murallas. Así se levantaron 18 apartamentos en el Carril de San Miguel, delante de la llamada “Cerca de don Gonzalo” (de fines de siglo XIII), sin respetarse siquiera el proyecto aprobado por el Ayuntamiento y contra lo legislado por Bellas Artes.

Deprime analizar las pérdidas irreparables que hace muy pocos lustros mantenían una sobria fisonomía, peculiarísima de Granada. La arquitectura doméstica, en las casas de los siglos XVI al XVIII, había dejado una impronta de sencillez en las fachadas (como si se quisiesen mantener conceptos estéticos de raigambre nazarí —recordemos los “edificios lisos” de que hablaba Gómez-Moreno en el número 2 de Cuadernos de la Alhambra—), sólo enriquecidas con volados aleros, pequeñas torres y portadas de muy refinado barroquismo aunque fuesen de fecha avanzada. Creo que el llamado estilo “desornamentado” tuvo aquí cumplida definición. Los derribos de casas en las calles de Arandas (8 y 10), Elvira 120, San Jerónimo, Molinos (con la vergonzante destrucción de la “Casa de los Siete Moros”), San Matías, etc., demuestran la tremenda falta de protección en que se encuentran zonas urbanas llenas de carácter. Ni siquiera llegó a respetarse, en esta misma línea arquitectónica, el edificio cargado además de historia de la Sociedad Económica de Amigos del País, convertido en solar para levantar la Delegación Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia... imitando después la construcción primitiva: ¡en vez de restaurar manteniendo las fachadas auténticas, se optó por el “pastiche”!!.

[...] ¿Pudo evitarse la desaparición del “Corral de la Lona” en el Albaicín, tan rico en elementos de ascendencia musulmana y morisca? Así las cosas ¿cómo sorprenderse de que se hayan venido abajo creaciones modernistas como la de la calle del Gran Capitán? ¿Por qué no se ha podido recurrir a la colaboración

municipal mediante una declaración masiva de “monumentos locales” en consonancia con el Decreto de 22 de julio de 1958, modificado el 11 de julio de 1963?. ¿No sería factible, a nivel gubernamental, una protección a las viviendas de valor histórico artístico tanto en el orden fiscal como en el de su conservación? La ejemplar actividad iniciada en el seno del Colegio de Arquitectos con la creación del Archivo histórico y plasmada en la documentación recogida sobre el Barrio de San Matías, así como los estudios realizados para elaborar el plan parcial del Albaicín, ¿serán síntomas de una reacción responsable contra tantas agresiones?

[...] En algunos casos (pensemos en viejas puertas, escudos y pilares) cabrá hablar de una labor de saqueo realizada con absoluta impunidad. ¿Qué quedará de una ciudad que día a día va siendo expoliada de sus centenarias casas moríscas y cristianas, con sus patios y portadas, de sus recogidos jardines y de sus masas arbóreas? No le podrán quitar, al menos, su “dolorido sentir”.

La situación actual

He querido rescatar algunos párrafos escritos hace 22 años porque podrán servirnos para una reflexión sobre el estado actual de nuestro patrimonio artístico. Creo que el balance puede resultar hoy menos pesimista que ayer. Se ha legislado, a nivel nacional y comunitario, para conseguir defender con mayor eficacia los barrios históricos. Pero todavía queda mucho camino por recorrer. Anotemos, como daños irreversibles, la expansión de la ciudad hacia la Vega. La voz de alarma había sonado ya con la construcción, en dos extremos de ella, de los barrios del Zaidín y de la Chana. La apertura de la calle de Recogidas propició el afán de orientar hacia aquella el ensanche. Así quedaron, como prenda de errores urbanísticos, calles como la de Pedro Antonio de Alarcón o el mismo Camino de Ronda, que deberían hacerse concebido con pequeños volúmenes. Otros sectores de Granada padecieron reformas graves que afectaron, indirectamente, a barrios históricos contiguos. El acceso a la Gran Vía (entonces arteria vital de primera magnitud) se hacía a través de un hermosísimo paseo con frondosísima arboleda entonces llamado “Avenida de Calvo Sotelo” (hoy de la Constitución) y en el que acabó cometién-

dose uno de los más inicuos “arboricidios” que cabe recordar. Todo para alentar a los automóviles a penetrar en el casco urbano encontrándose, finalmente, con tremendos cuellos de botella como el de la calle de San Juan de Dios. No vamos a seguir señalando errores irreversibles. Digamos, como contrapartida, que la expansión de la ciudad en la zona de la Cartuja constituyó un gran acierto, aunque por desgracia en los nuevos barrios surgieran zonas conflictivas. Y para no caer en actitudes catastrofistas, hagamos una valoración serena del estado actual de la cuestión, ciñéndonos a unos cuantos aspectos del tema.

Los barrios históricos

¿Qué decir, para empezar, sobre el Albaycín? ¿Podrá conseguirse remediar la progresiva depauperación que ha venido sufriendo? Confesaré que, con relación a este barrio, mantengo un punto de optimismo aunque los que me escuchen puedan, con toda razón, sentirse profundamente escépticos. En lo que concierne a su conservación soy totalmente reacio a grandes y costosos planes de rehabilitación. La mayor eficacia podrá conseguirse mediante actuaciones puntuales, calle a calle y casa a casa; mejorando sobre todo la calidad de las viviendas. Resulta, eso sí, indispensable cuidar hasta el máximo cosas tan elementales como la pavimentación, que además de ser típica debe resultar cómoda, la limpieza, ocultar el cableado de las líneas eléctricas y telefónicas, y sustituir las horrendas antenas individuales de televisión por otras colectivas. Reconozco que el tema más peliagudo es el de las comunicaciones, agravadas por la servidumbre de los coches, tanto de los residentes como de los visitantes. Es en este campo donde se imponen los mayores esfuerzos de imaginación...

En otros barrios históricos de Granada resulta penoso comprobar su despoblación al huir de ellos los vecinos ante la falta de calidad de vida. No puedo encontrar palabras que permitan reprimir mi visión pesimista. Resulta difícil de comprender que, después de veintidós años, el barrio de San Matías (elegido entonces para realizar en él una actuación ejemplar) nos siga mostrando lugares tan degradados como la placeta del Cañaveral. Si enderezamos nuestros pasos más allá de Bibarrambla, podríamos llegar hasta el mercado de la Romanilla, víctima de una irresponsable reforma con su absur-

do palmeral. Cosas semejantes encontraríamos en otros muchos sitios, que no vamos a recorrer para no deprimirnos. Y sin embargo tengo fe (sin olvidar que fe es creer lo que no vimos) en que cabe todavía hacer mucho, y muy positivo, en pro de la rehabilitación de estos barrios. No creo que se consiga siempre mediante el estrechamiento de calzadas (aunque a veces resulte conveniente), ni dificultando el tráfico con enrevesadas e incongruentes medidas... que nada tienen que ver con las que pudieran resultar lógicas y disuasorias para reducirlo. Como en el Albaycín, sigo siendo partidario de actuaciones, cuidadas y puntuales, en cada calle y en cada casa.

La arquitectura doméstica

Creo sinceramente que, en relación con el panorama desolador que mostrábamos en 1975, las cosas, por lo menos, no han ido a peor en este apartado, aunque quede mucho por hacer. Antes de llegar aquí hubiera debido revisar el inventario, de más de cien casas de los siglos XVI al XVIII, realizado por mi antigua discípula Pilar Castillo Noguera, precisamente en el fascículo de Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada (correspondiente a 1974, pero impreso en 1975) en el que figuraban los párrafos nuestros que hemos transcrito. No sé cuantas casas habrán desaparecido desde entonces; pero quiero pensar que no habrán sido muchas. Labor prioritaria sería, en cambio, la de atender a su conservación, adaptándolas, a la vez, a las exigencias de nuestro tiempo, preservando fachadas, patios y escaleras abiertas a éstos; saneando cubiertas y salvando las habitaciones que mantuvieran sus primitivas techumbres. En los barrios históricos subsisten por fortuna, como verdaderas reliquias, algunas construcciones relevantes, que se beneficiaron ya de esta acción protectora: pienso en las sirven de sede al Colegio Notarial, al Conservatorio, a dependencias universitarias en la Corrala de Santiago, etc. Pero la acción protectora se hace especialmente necesaria en otros edificios mucho más modestos, cuyo mantenimiento constituye una pesadísima carga para los propietarios.

El patrimonio monumental de las instituciones públicas

En el apretado recorrido que estamos realizando dedicaré unas brevísimas palabras al patrimonio monumental de la Universidad. Nos llena de optimismo saber que está en buenas ma-

nos. Recordemos que no hace muchos años se concentraba, fundamentalmente, en el antiguo edificio de la Compañía de Jesús, donde se agrupaban todas las facultades y el rectorado; ahora ha quedado vinculado a la **Facultad de Derecho**. La de Letras se instaló (muy poco antes de llegar yo a Granada) en el llamado **Palacio de las Columnas** de la calle de Puentezuelas y que es una importante muestra de la relevante arquitectura doméstica de que hablábamos hace un instante. Sonado acontecimiento fue la incorporación al patrimonio universitario del **Hospital Real**; también queda dentro de él el edificio donde nos encontramos, la antigua **Madraza**, que sirve también de sede a esta Corporación. La adquisición de la mayor parte de los terrenos de la antigua Facultad de Teología para constituir el Campus de Cartuja tuvo como consecuencia un hecho peregrino del que estará mejor informado que yo el Padre Sotomayor: quiero recordar que en los trámites de compra se omitió el **Colegio Máximo**, que no llegó a registrarse porque debería derruirse; entonces todavía se pensaba que su estilo "neoárabe" carecía de interés artístico; por fortuna el derribo no se produjo y hoy no solo se aprovecha la construcción, sino que se valora desde el punto de vista monumental. También tiene interés, en esta misma línea, el llamado **Palacio del Almirante de Aragón**, en el Campo del Príncipe, hasta hace poco ocupado por el Hospital Militar. La nómina de edificios de interés histórico-artístico vinculados a la Universidad podría acrecerse; pero no es preciso; ratifiquemos la visión optimista sobre su conservación.

Junto a cuanto se vincula a la Universidad no cabe olvidar lo que pertenece a otras instituciones públicas. Pensamos en la **Chancillería** en el edificio del **Museo Arqueológico** y en tantos otros. Quedan todavía cuarteles que ocupan edificios de indudable valor monumental, como el que fue **Convento de la Merced**. Confiamos que, en su momento, podrán rescatarse y revalorizarse adecuadamente.

El patrimonio monumental de la Iglesia

En el recorrido que estamos realizando llegamos ante un apartado de capital importancia. Y es obvio que al aludir al patrimonio monumental de la Iglesia nuestro pensamiento y nuestra

mirada se proyectan, con absoluta prioridad, ante creaciones arquitectónicas tan señeras como el conjunto que integran la **Capilla Real**, la **Catedral** y el **Sagrario**; deseáramos verlos valorados como una unidad artística, fruto de una integración lograda a través de tres siglos, sin perjuicio de que sigan preservando, cada uno, su propia identidad. Y aunque los tres edificios necesiten atención y cuidado, sobre todo en lo que concierne a la conservación y restauración de su valioso acervo escultórico y pictórico, cabe mirar al futuro confiadamente. Al aludir a estos edificios, quiero tan solo que expresar mi satisfacción por el recientísimo acuerdo que se ha tomado para la limpieza y restauración del retablo mayor de la Capilla Real, contando con la colaboración de tres instituciones. Y pienso que en fecha no lejana podrán mejorarse cuestiones pendientes después de las actuaciones llevadas a cabo en ella. Algunas dieron origen a división de opiniones. Hay un tema pendiente: los cristales puestos en los huecos de la Lonja producen un efecto de escaparates de almacenes (como se ha dicho con toda razón); esto podrá subsanarse disponiendo unas rejillas semejantes a las que se ven en la planta principal.

Muy cerca de este monumental conjunto se encuentran el noble edificio de la **Curia** y el del **Palacio Arzobispal**. Y aquí sí que tenemos que mostrar nuestra grave preocupación. ¿Hasta cuándo va a subsistir una situación que se prolonga desde hace demasiados años, tras el desastroso incendio que todos recordamos? Urge la colaboración entre las autoridades eclesiásticas y civiles para remediar un estado de cosas más que lamentable. Pensamos que no debe dilatarse por más tiempo la restauración de ambos edificios y la instalación digna, en el primero, del Archivo y Museo diocesanos.

Si nos asomamos a **La Cartuja**, al **Monasterio de San Jerónimo**, a la **Iglesia y Hospital de San Juan de Dios** y a otros muchos templos podríamos hacer observaciones de muy diverso género; pero, por fortuna, en muchos casos su conservación es buena y en otros habrá posibilidad de encontrar remedios. **La Abadía del Sacromonte**, en cambio, me sigue preocupando muy de veras. Siento hacia ella especial querencia porque cuando llegué a Granada, una de las primeras cosas que hice fue inventariar sus fondos (utilizando una moto y con ayuda de mi mujer) y

montar, con muy buena voluntad y pocos medios, un museillo que se mantuvo decorosamente durante unos años hasta que se abrieron sobre la abadía robos y reveses sin cuento. Confiamos en que algún día se conseguirá su definitiva rehabilitación tras algunos pasos positivos que se han dado.

Llenan de inquietud (con pocas excepciones) los problemas de los **Monasterios y conventos de clausura**. Conservarlos no resulta fácil; son penosas las condiciones en que se desarrolla la vida dentro de ellos y esto hace lamentar que la defensa de un valioso conjunto de edificios con un acervo artístico mal conocido y de indudable interés no acabe de canalizarse adecuadamente.

Al concluir estas breves e incompletas reflexiones sobre el patrimonio monumental de la iglesia pensamos en la necesidad de vitalizarlo haciendo accesible la visita a templos y clausuras que están normalmente cerrados a cal y canto. Creo que las autoridades eclesiásticas y civiles deben de esforzarse por buscar una fórmula que (respetando las exigencias de culto y las reglas de vida monásticas y conventuales) hagan factible una política de puertas abiertas.

La Alhambra y su entorno

Nuestro recorrido concluye en uno de los más emblemáticos conjuntos monumentales de España y que, sin lugar a dudas, debe situarse a la cabeza de los considerados Patrimonio de la Humanidad, dándole a esta expresión, un tanto degradada, el máximo contenido. La Alhambra y su entorno han estado siempre en el punto de mira todos, convirtiéndose en un tema especialmente conflictivo, generador de continuas y agrias polémicas. Abordarlo resulta especialmente penoso. Uno de los más bellos conjuntos monumentales que existen, sirve además (digámoslo con profundo rubor) como escenario de enfrentamiento para los políticos de uno y otro signo y (lo que es si cabe más grave), para quienes creemos que los temas culturales deben de estar por encima de las contiendas de carácter político. Tomar una posición sobre sus problemas se quiere equiparar a tomar partido por un determinado partido, valga la redundancia. Si es "Patrimonio de la Humanidad" pienso que los criterios a seguir para su salvaguardia requieren un consenso cuanto más amplio mejor. Puede

haber cuestiones relacionadas con su conservación y mantenimiento que afecten más al municipio, o a la comunidad autónoma o al gobierno de la nación; la solución sería que las cosas de la Alhambra, como las del Museo del Prado, se consideren de Estado. Al expresarme así quiero abrir un camino de diálogo. Hace años se consiguió un acuerdo parlamentario (creo que sólo con la abstención de Izquierda Unida) para afrontar la reforma de nuestra primera pinacoteca.

Hablando con objetividad cabe decir que el balance de estos veintidós años que estamos considerando está lleno de caras y de cruces. No hay posibilidad aquí de hacer el recuento de unas y otras. Luces y sombras se acumulan cuando se quieren justipreciar las actuaciones sobre este conjunto monumental y su entorno. Fijándonos primero en el entorno, acuden a nuestra memoria viejas historias; como las de la urbanización que quiso hacerse cerca ya del cementerio y que obligó a una costosa expropiación; como la que puso en peligro el Carmen de los Mártires, cuando se quiso construir en él un hotel; como la relacionada con la asignatura pendiente (desde hace más de veinticinco años) de la expropiación del Carmen de los Catalanes, que hará factible la creación de un gran espacio verde para valorar Torres Bermejas, que la Fundación Juan March quiso adoptar para su rehabilitación; como la de la construcción de un horripilante aparcamiento (con nichos incluidos) que nos acerca al más horripilante todavía, nuevo e innecesario acceso al Generalife; como la del triste abandono que sufre desde hace una porción de años (con acceso vedado al público) uno de los más bellos miradores de Granada, la Silla del Moro, cantada por el ilustre arabista don Emilio García Gómez.

Antes de concluir nuestro recorrido por el entorno, resulta absolutamente insoslayable una referencia al Rey Chico, un edificio que daña gravemente a la vista cuando se contempla la Alhambra desde muchos lugares del Allabaycín. Desde hace muchos meses se le está dando vueltas a un tema realmente lamentable. Sigue resultando inexplicable que en su día, la construcción se autorizara con todos los pronunciamientos legales favorables. No se cual será el futuro. Pero cuanto concierne a él resulta bien lastimoso.

De puertas adentro hay que celebrar las actuaciones realizadas en la Alcazaba, aunque siga sin poderse ver la Puerta de las Armas. La bella exposición, *Al-Andalus*, que, coincidiendo con el quinto centenario de la rendición de Granada, ofreció como incomparable escenario los palacios nazaríes (realizada en colaboración con el Metropolitan Museum de Nueva York) fue realmente memorable. Tres años después (entre abril y setiembre de 1995), otra gran exposición, *Arte islámico en Granada, Propuesta para un Museo de la Alhambra*, resultó también lucidísima.

El **Museo de la Alhambra**, que ahora acaba de reabrir sus puertas, tras una muy noble e impecable reinstalación, es fruto de la vuelta al que, con este nombre, había tenido vida hasta 1962. En este año se había elevado su rango trocándose en Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán. Esta denominación llevaba aparejada que se mostraran en él testimonios de las creaciones legadas por el mundo islámico en toda la Península, desde Zaragoza hasta Andalucía entera, pasando por Toledo y Murcia. Ya sé que no podrían prodigarse las piezas foráneas a exponer. Pero las instalaciones de carácter didáctico (con maquetas de importantísimos monumentos) hubieran podido ser de primera magnitud. Se contaba para ello con los extensos edificios construidos, con fines museológicos, entre 1974 y 1975, junto al Generalife y que habían quedado perfectamente encajados y ambientados en el terreno. En su momento no fui partidario de que se hiciesen, porque en ellos se pretendía agrupar a varios museos de la ciudad que están bien repartidos en ella. Pero una vez realizadas las construcciones (y tras instalarse en ellas magníficas techumbres) escandaliza que no se hayan aprovechado. Con visión miope se rechazó el alto papel asignado a los museos llamados nacionales, por su carácter estatal, y así se llevó a cabo una lamentable "reconversión" en 1986. Se optó por utilizar como sede, junto a las edificaciones nazaríes, la planta baja del **Palacio de Carlos V**, una magnífica creación renacentista, antitética, por su forma y su espíritu, de aquellas, pero que se convirtió en maravilloso símbolo de convivencia de dos culturas. Previamente el edificio había vuelto a restaurarse. Lamentamos muy de veras que los aciertos logrados, al derribarse tabiques y conseguir espacios diáfanos, hayan quedado desnaturalizados por decisiones arbitrarias, como las de descarnar mu-

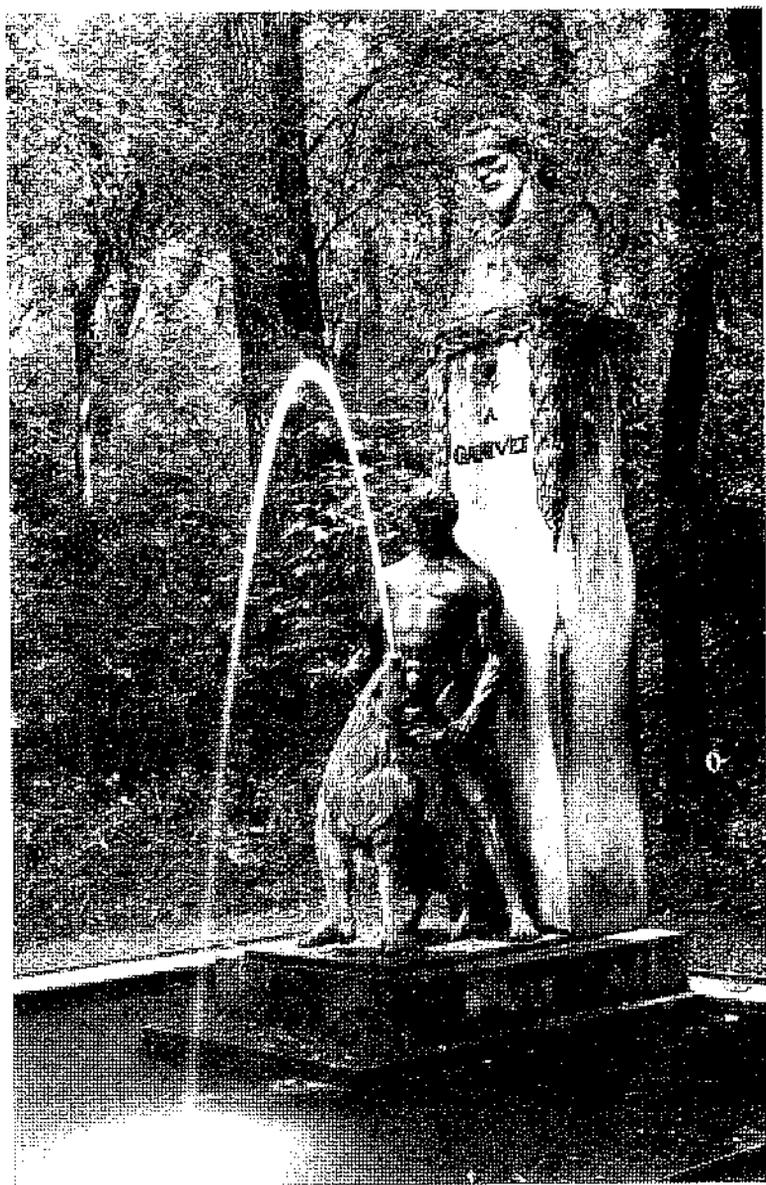
ros, destruir entreplantas previstas en el proyecto inicial, incorporar disonantes mármoles y, sobre todo, arrancar la carpintería de madera que se había puesto en las ventanas, sustituyéndola por fríos y asépticos vidrios que habrían dejado perplejo al gran creador de la obra, el arquitecto Pedro Machuca.

Celebremos que, al menos, se haya consentido dejar en su sitio, en la planta superior del Palacio de Carlos V, al Museo de Bellas Artes, que hubiera podido ocupar el edificio entero. Entre otras cosas mostraría todos los fondos que había cedido el Prado en depósito al Patronato de la Alhambra para su exhibición y que fueron vergonzosa y arbitrariamente almacenados. Otras colecciones cabrían también en los ámbitos de la planta baja. No perdemos la esperanza de que algún día el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán (que creemos sigue existiendo sobre el papel) ocupe los magníficos ámbitos con que cuenta junto al Generalife y el Palacio de Carlos V se dedique a exponer obras de arte desde el Renacimiento hasta nuestros días.

Dentro del recinto monumental, debo decir que desazona profundamente la drástica reducción de ámbitos accesibles cuando, paradójicamente, de haberse suprimido muchas barreras, hubieran mitigado sensiblemente las aglomeraciones. No tiene el menor sentido que el Patio de los Leones tenga que circundarse por un angosto corredor tras haberse suprimido, hace bastantes años, en la parte central, la zona ajardinada. Si de lo que se trata es de preservar la fuente y de que no se puedan tocar las cabezas de los felinos, podría hacerse el traslado de todo ello al Museo que alberga los fondos nazaríes, después de hecha la reproducción de todo acordada hace varios lustros. No puede accederse a la hermosísima cripta del Palacio de Carlos V, ni a los interesantísimos baños, fáciles de recorrer sin riesgo para su conservación, cuando se abrió un hueco de salida al fondo de los mismos. Con todos los controles que se quieran, habría que facilitar la contemplación, a las personas interesadas, del Peinador de la Reina y de las habitaciones de Washington Irving. El Patal solo puede verse de lejos y el interior de las torres son inaccesibles. Más grave todavía resulta que la parte alta del Generalife, con su escalera de agua y las memorias históricas que anidan en ella y consienten evocar un capítulo de nuestra literatura renacentista, siguen

clausuradas, tras un lamentable accidente ocurrido hace ya no sé cuantos años.

Concluyo reiterando mi profundo reconocimiento a esta Corporación. Seguiré (firmemente, desde fuera y con el mayor interés) sus actividades. Deseo que crezca cada día el alto papel que le corresponde desempeñar entre las instituciones culturales granadinas. Siempre además, con la profunda consideración debida a una ilustre Academia hermana de otras a las que pertenezco.



MONUMENTO A A. GANIVET, PLAZA DEL TOMATE, BOSQUE
DE LA ALIAMBRA, 1921

*HOMENAJE CONMEMORATIVO
EN TORNO A LOS CENTENARIOS
DEL ESCULTOR JUAN CRISTOBAL
GONZÁLEZ Y DEL PINTOR FRANCISCO
SORIA AEDO*

El escultor Juan Cristóbal

La Real Academia de Bellas Artes de Granada, me ha designado para que intervenga en el acto de conmemoración del primer centenario del nacimiento de los artistas granadinos Soria Aedo, pintor, y del escultor Juan Cristóbal González. Sobre el primero les hablaré a ustedes mi compañero de academia y de claustro universitario, profesor D. Ignacio Hcnares, y a mí me corresponde recordar, aunque también brevemente, la vida y la obra del segundo, cosa que hago gustosamente.

El escultor Juan Cristóbal, fue hasta su muerte, acaecida en Madrid en 1961, una obligada referencia, a la hora de hablar de la escultura granadina contemporánea. Tras su muerte su presencia y recuerdo siguieron estando y siendo realidad, principalmente gracias a sus obras, y de ellas dos en especial: las sentida, ajustada y castiza cabeza de "la Rafaela" de 1918, esculpida en mármol de Carrara y perteneciente al Museo de la Casa de los Tiros; y el afortunado y simbolista monumento al escritor y pensador granadino Ángel Ganivet en la olmeda de la Alhambra, en el paseo principal frente a la castiza fuente del tomate. Se inauguró el monumento el 3 de octubre de 1921, ejerciendo desde entonces como fiel testimonio de la fama y la gloria, íntima y a veces escondida, de ambos ilustres granadinos: el escritor y el escultor de su figura.

Aparte de estas dos obras, Granada conserva otras en distintos lugares y que ya fueron también estudiadas e inventariadas por distintos autores que se han ocupado sobre nuestro escultor.

Pero la historia y la fama de Juan Cristóbal se escribió también y fundamentalmente en otros escenarios nacionales e internacionales, de la mano fundamentalmente de dos especialidades esenciales para la estructura de esta época, como son “el retrato” y “el monumento público”. En ambos capítulos nuestro escultor ocupó un particular lugar con personalidad destacada y con ejemplar dignidad, manteniendo una línea en todo coherente con la tensa conjunción que la época marcaba entre las dinámicas de continuidad respetuosa con los sempiternos principios de la plástica escultórica, seguidora de la forma y la técnica como bases inmutables de la producción artística, y la otra que de manera decidida, deseosa de una especie de liberación de la energía creadora del artista, buscaba incluso una independencia de la creación artística respecto a la naturaleza y a la tradición, a la vez que intentaba conocer la realidad más profundamente.

Para el primer itinerario, que fue el que escogió nuestro escultor, existían artistas y obras claramente referenciales, como eran Rodín, Maillol, Bourdelle o Calrá, sin olvidar, para nosotros, la importante obra del andaluz Mateo Inurria.

En la segunda tendencia o itinerario, en el que se dieron las llamadas vanguardia europeas, practicaron artistas que mantuvieron un arte figurativo, con una actitud y temática humanística ante el arte, frente a otros que obsesionados por el problema espiritual o por una ideología del agotamiento de la esperanza vital, cayeron en la estética expresionista de los gritadores, de los visionarios, de los viscerales o de los místicos, entre los que militaron conocidos escultores desde el principio de nuestro siglo, como Ernst, Barlach, o después el propio Mariano Marini, Kolbe y la francesa Germaine Richier, que tras la segunda guerra mundial, afrontará de manera singular el tema de la fealdad y la repugnancia, hasta llegar casi a un regreso a lo mítico. Nada hiere a la sensibilidad del contemplador tanto como los broncees arañados y heridos de G. Richier de los últimos años de los cuarenta y los primeros de los cincuenta.

Y junto a estos caminos se desarrolló dentro de esta última tendencia desintegradora, opuesta al llamado arte tradicional, la propuesta de aquellos artistas que con el abstraccionismo buscaron sólo la expresión a través del mundo de las formas absolutas, válidas estas por sí solas, sin ser mediatizadas por un tema preexistente, por una realidad concreta, llegando así a las esculturas objeto, donde los propios elementos gramaticales de lo plástico se valoran como suficientes por sí esenciales para la obra final.

Pero estas tendencias transformadoras de la escultura del siglo XX, que llegaron desde la renovación a la revolución, ya habían partido del propio siglo XIX y principalmente de la mano de los pintores que practicaron la escultura. Casos como Degás, Renoir, Daumier, o aún más el propio Matisse así lo demuestran. Rodin en cierto modo fue el final y también el principio de ambas tendencias que como precursoras materializaron el inicio de lo que después surgirá con la admiración por lo arcaico y por lo primitivo.

Y si todo esto sucedía en París a principios de siglo, no fue así en España, y por supuesto menos en la ciudad de Granada, que fue precisamente en lugar en el que se inició la formación artística y humana de nuestro joven Juan Cristóbal, que había nacido en el pueblo almeriense de Ohancs el 5 de mayo del ya mítico año 1898, aunque esta fecha no está respaldada que sepamos por ningún documento, ya que los archivos municipales y parroquiales de aquella localidad se destruyeron en la guerra civil. Siendo niño vino a nuestra ciudad junto con su madre Micaela Quesada Carretero y con sus cuatro hermanos. Su padre Francisco González Plaza, aparece que tras vender unas pobres propiedades en el pueblo se marchó a Buenos Aires acosado por las deudas de juego y abandonando a la familia por completo.

En Granada se instalaron en casa de su tía Fernanda en el número 17 de la Calderería Vieja. En 1910, después de unos años de escuela pública, Juan Cristóbal entra a trabajar como botones y recadero en el Centro Artístico, donde también se daban clases nocturnas de pintura y de dibujo. Desde allí se inicia su esforzada, difícil compleja y fantástica vida, en la que no faltaron los contrastes y las sombras.

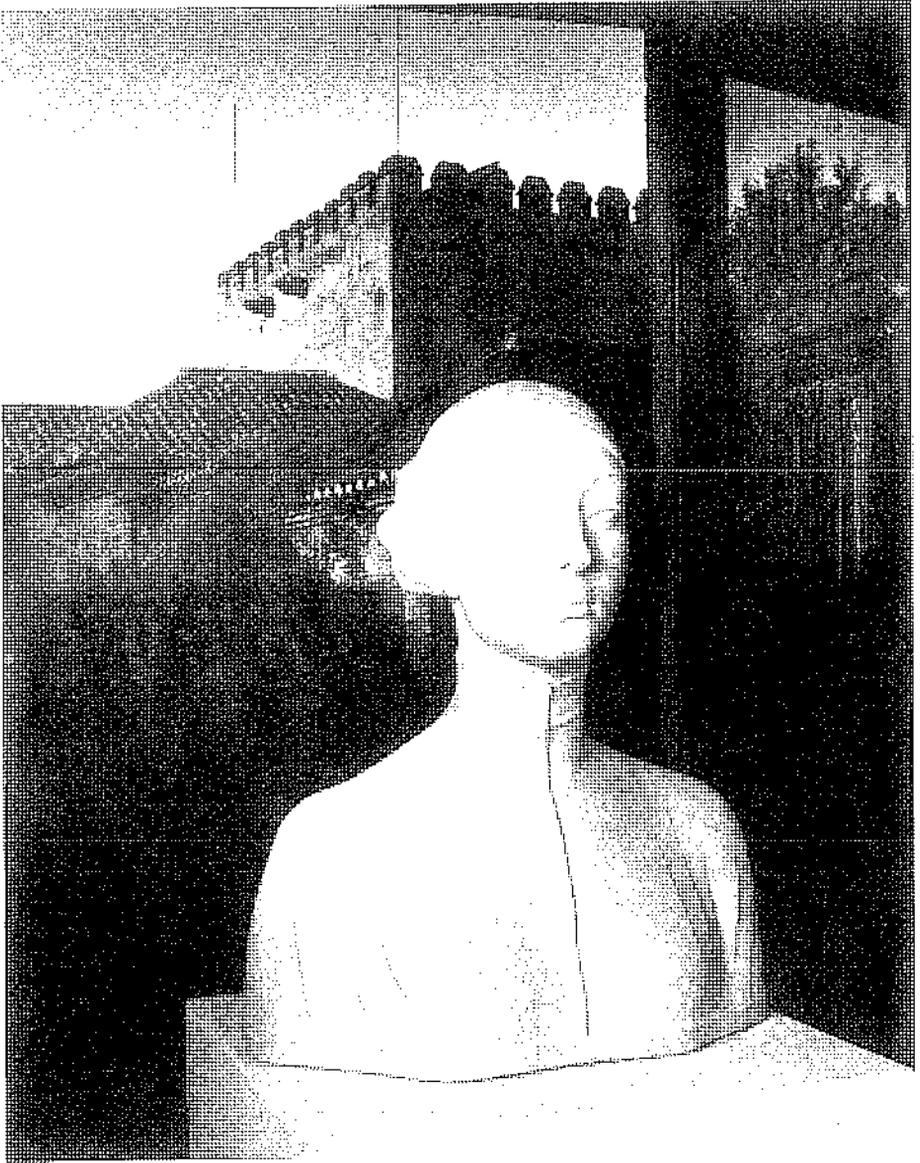
Alternando las clases de dibujo y modelado con el trabajo, aprende los primeros conceptos y técnicas de la mano del escultor granadino Nicolás Prados Benítez, que la enseñaría a montar el barro y copiar de modelos de escayola y también del natural, experiencias que le permitieron descubrir su habilidad innata y sus excelentes dotes de modelador en barro y también de retratista. Apenas con 16 años a lo vemos fotografiado en la revista *La Esfera* retratando el ilustre diputado granadino D. Natalio Rivas, por entonces Subsecretario de Instrucción Pública. Ya el año anterior, 1901, dio a conocer sus obras hechas en barro en el mismo Centro Artístico granadino. Los periódicos y las revistas de la época nos documentan sus primeros éxitos.

Una vez más, las becas del Ayuntamiento y Diputación de Granada, aunque míseras, sirven para que el joven escultor, de la mano del político, entre como aprendiz en el taller del famoso escultor Mariano Benlliure en Madrid, que ya por entonces, 1913, era reconocido como el más famoso creador de monumentos públicos y de retratos en España, estilo impregnado del más puro realismo efectista, pintoresco y decimonónico, pero nunca falto de corrección ni de llamativos virtuosismos en las técnicas del modelado, que después eran pasados a bronce, principalmente en Roma o con menor frecuencia a la piedra y al mármol, labor en la que intervenían numerosos colaboradores. También en este taller se trabajaba la madera.

Junto a estas experiencias prácticas sería también el gran Casón del Retiro, con su entonces Museo de Reproducciones Artísticas, el que le permitiría completar su formación, dibujando las obras maestras de la plástica clásica y renacentista.

A estos ambientes llegaban tarde y un tanto desdibujados, cuando no demonizados los ecos de aquello que estaba ocurriendo en París. España padecía un grave aislamiento aparte del atraso económico, social y cultural de todos conocido en aquel primer tercio del siglo.

Estos aires transformadores llegaron principalmente con los artistas catalanes del modernismo y que después se continuaron con la llamada escuela mediterránea para el mundo de la escultura, en la que siguiendo a Maillol destacaría el gran escultor

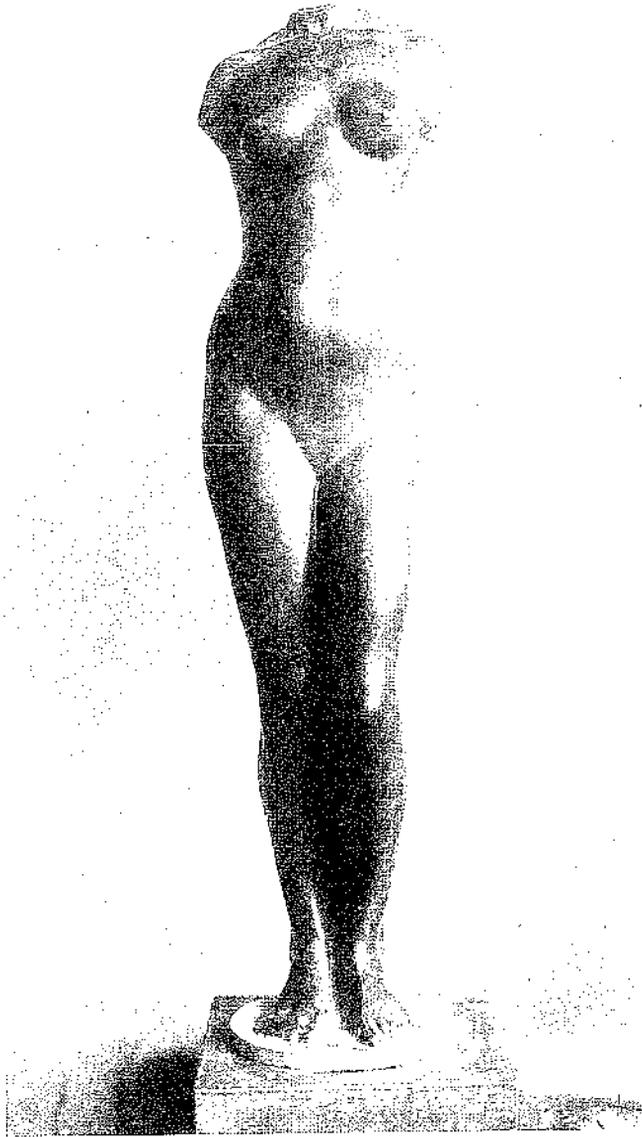


EXPOSICIÓN PALACIO DE CARLOS V, ALHAMBRA, MAYO JUNIO 1984

José Clará, que con su impresionante Diosa, nos dejará dicho lo que de verdad y nuevo había en su arte y escuela.

Para Castilla será más esencial la línea Bourdelliana y en los expresionismos centroeuropeos, presentes en las obras de Mestrovic, sin olvidar las debilidades por la tradición realista de la imaginería del siglo XVII. Desde el plano de las vanguardia, para nosotros habrá que remitirse a los verdaderos creadores en París de gran parte de la escultura del siglo XX, tales como Picasso y Julio González, ya que dentro de nuestro país no llegaron verdaderamente a existir, salvo aislados casos, como fue el escultor Alberto Sánchez y también el propio Ángel Ferrant que junto a Emiliano Barral y Mateo Hernández participaron en el famoso Salón de Artistas Ibéricos, en el Retiro madrileño en el año 1925, predominado las tendencias postcubistas y surrealistas, junto al más academicista Victorio Macho, que fue en parte como el creador del nacionalismo escultórico. Más que un renovador que eliminará los elementos tradicionales, fue el que los volvió a presentar aunque con nueva fisonomía, más atenta, eso sí, a la pura alma de los escultórico, que a lo narrativo y descriptivo.

Pero cuando Juan Cristóbal llega a Madrid en 1913, lo oficial y público marcha por los derroteros de la tradición cuando más tras un ajustado realismo. Lo que pervive del siglo XIX, tanto allí como en Barcelona así lo demuestra. Nombres como Venancio Vallmitjana, Jerónimo Suñol, Ricardo Bellver, creador en 1876 de una de las mejores esculturas públicas de fin de siglo, como es el famoso Ángel Caído del Retiro, afortunado de composición y airoso de perfiles, o el curioso caso del artista Agustín Querol, convertido en institución patriótica nacional gracias, como decía el profesor Gaya Nuño, al mal gusto de la época. El monumento a Quevedo puede servir de ejemplo. Mejor escultor que Querol, pero también convertido en institución al servicio de las políticas municipales y a las apetencias escenográficas del insaciable realismo efectista popular, es el escultor Mariano Benlliure habilísimo modelador, artista de ingenio y de fácil ejecutoria, une al gusto de la época, su tradición de levantino y en el barro hace lo que Sorolla en la pintura de luz y color, convirtiendo a veces las formas escultóricas en realistas reproducciones de una vida escenografiada. Pero entre toda su obra, ahora cada vez más



REPRODUCCIÓN DEL ORIGINAL EN BRONCE. HEREDEROS DEL ARTISTA. MUSEO DE BELLAS
ARTES. GRANADA

valorada, sobresalen éxitos de singularidad destacado como ocurre con el monumento al general Martínez Campos en el parque del Retiro en Madrid, realizado en 1907. Es sin lugar a dudas una de las mejores esculturas ecuestres de nuestro país, según concluye Josefina Alix Trueba en su trabajo sobre: "La escultura española de 1900 a 1936" publicado en el Catálogo de la Exposición celebrada en Madrid en 1985, y muy superior a todas esas otras obras que tanto admira el gran público, como son sus toros de lidia, sus gitanos y sus personajes castizos, vestidos como los de Sorolla con todos los detalles de los trajes regionales, tan condescendientes con lo anecdótico, pero tan fácilmente modelados y tan equilibradamente compuestos. Buenos ejemplos podrían ser el grupo escultórico y funerario del cementerio de Sevilla con el entierro del torero Joselito o incluso el dedicado al almirante Cristóbal Colón y a la reina Isabel la Católica en Granada, enriquecido con excelentes relieves de claro concepto pictórico.

Sobre esta herencia de lo decimonónico, sobresalen precursores aislados con tonos distintos y estilos diferentes; es el caso de los escultores Mogrobejo, Francisco Durrio y el singular andaluz Mateo Inurria, que materializa en su arte un paso decisivo hacia la renovación, principalmente desde su estancia en Madrid en 1913. Su espléndido torso femenino titulado *Forma*, es el triunfo del concepto plástico nuevo frente a la mera anécdota de los anteriores desnudos. Conocedor de Rodin progresa por senderos de la rotundidad de los volúmenes sin perder la emoción de lo vivo y de lo latente. Especial sensibilidad para la poesía plástica demuestra su escultura titulada *La parra* hecha en 1920, o el principal monumento ecuestre al Gran capitán en la plaza de Tendillas de la ciudad de Córdoba, del mejor recuerdo de la plástica renacentista y con la incorporación de la nota de policromía al realizar la cabeza del personaje en mármol blanco y el resto en bronce.

En el capítulo de la escultura monumental, hay que destacar la elegancia y figura del monumento al pintor Rosales en Madrid y el ya referido al Gran capitán en Córdoba.

Sobre esta aportación singular del citado andaluz el capítulo de los escultores catalanes queda aparte y perfectamente destacado. La obra de Clará es suficiente y sus desnudos femeninos

crean un prototipo de modelo mediterráneo, limpio, total y poderoso, en todo representante del nuevo espíritu "noucentista" tan animado por Eugenio D'ors. La gran escultura de la Diosa de Clará es un total manifiesto del nuevo concepto arquitectónico de hacer la nueva escultura.

Esta renovación en Castilla la materializarán los escultores Julio Antonio y los ya citados Victorio Macho y Mateo Hernández. A esta renovación castellana, o madrileña, ayudaron artistas que aunque nacidos fuera de Madrid se trasladaron a la capital de España formando parte de los círculos artísticos madrileños. Es el caso de dos singulares andaluces: Jacinto Higuera y nuestro Juan Cristóbal, que así se insertan ambos en una escultura renovada pero de clara tendencia realista y mucho de funcionamiento simbolista.

Nuestro escultor, sin maestro fijo, aprendió de todos y así se hizo asimismo junto a las reproducciones de las obras maestras de Donatello y de las grandes esculturas griegas, despertando en él gran admiración la plástica egipcia y oriental, ante las que claudica en confesable seguimiento.

Muy pronto y arropado por escritores y políticos, a los que retrata con admirable acierto, el joven artista nos sorprende con una de sus principales obras, como es el monumento al pensador y escritor granadino Ángel Ganivet, erigido en la Alhambra e inaugurado en el año 1921. Antes ya posiblemente en 1916, si esta fecha es cierta, realiza un bellissimo desnudo femenino sin brazos ni cabeza, del que existe una versión en el Museo granadino del Bellas Artes, que enlaza con la mejor plástica europea del momento. El monumento a Ganivet fue motivo de lamentables actitudes de la Granada sempiterna, y de las que se hace eco Melchor Fernández Almagro en la revista granadina *Alhambra* correspondiente al mes de septiembre de 1920. Allí se aclara que la obra fue posible gracias a la intervención del político Natalio Rivas, ya que de las veinte mil pesetas que importó el monumento, sólo dos mil salieron de los bolsillos de los "entusiasmados" granadinos que de esa manera tan pobre respondieron a la suscripción pública abierta para costear el homenaje a su cantado ídolo. Pero se cortas fueron las contribuciones, largas fueron las críticas, incluso de algunos señalados ganivetistas, que por otra

parte dejaron pública demostración de su incompetencias públicas en el Catálogo de la Exposición de la obra del escultor celebrada en el Palacio de Carlos V, en la Alhambra en 1984. “El tema del macho cabrío fue usado con simpleza, cuando no, con la mala sombra granadina”. Nada entendieron estas voces del ilustre abolengo clásico del tema, venido desde Micenas y presente en los mismos vasos de Corinto”, tal como escribía en el periódico La Publicidad, el escritor Mora Guarnido destacando los perfiles simbólicos de este animal báquico y satánico, barbudo y altivo, lujurioso y vivaz, que aquí lucha como instinto contra la razón, como la fuerza bruta e imprevisible contra la norma y el equilibrio. Es al fin un lucha de contradictorios, tal como se encuentra en los propios perfiles biográficos de Ganivet y en los contenidos de sus obras. En ambos planos sobresale siempre, y como tema recurrente su amor a Granada. “Nadie ha expresado mejor que Ganivet el ideal de una ciudad con vida orgánica y espiritual, autónoma con fines propios de cultura y un designio estético, por cuya virtud se haga la vida de sus habitantes más bella, más noble y más culta”, según escribe Melchor Fernández Almagro.

Ante este monumento que Juan Cristóbal ideó, aceptando el legado plástico y cultural de Rodin, dicho en su famoso desnudo de la Edad del Bronce de 1876, y el del mismo Bourdelle, por ejemplo en su Herácles, se pronunciaron declaraciones de principios e interpelaciones contra la destrucción de lo que esta ciudad es o debiera ser. “¿Es que a los granadinos les falta la conciencia de que son usuarios de un tesoro inapreciable de arte y de poesía? preguntaba Valladar. Y continúa: “Sería doloroso tener que contestar que en efecto es a conciencia la falta por entero. Y sería por tanto, verdaderamente dramático que monumento que la voluntad tenaz de D^o. Natalio Rivas y el arte de Juan Cristóbal han levantado a Ángel Ganivet, no signifique sino el ara abandonada de un culto sin sacerdotes ni creyentes”...“los mármoles y los bronce a quienes Juan Cristóbal ha sabido infundir, genialmente, la vida del arte, no pueden ser simplemente un recuerdo: tienen que se también un estímulo”. Y si esto escribía Melchor Fernández Almagro en Octubre de 1921, delante de la obra de Juan Cristóbal, fue José Francés quien en la Esfera de ese mismo año afirma: “La vida de Ganivet fue eso que el grupo escultórico inmortaliza: la lucha de un hombre desnudo contra un macho cabrío, que vencido momen-



LA RAFAELA, GITANA DEL SACROMONTE, JUAN CRISTÓBAL, 1915

táneamente, se rebela brusco y mortal contra el domador. Lucha de la voluntad contra el instinto, del cerebro contra el sexo". Y arriba queda glorificado y rematando el monumento, el profundo y pensativo busto del escritor en mármol blanco.

En el otro apartado, ya referido, de la obra del escultor, y dedicado al retrato, Juan Cristóbal demuestra una muy especiales cualidades y aptitudes, que le permiten tras sus primeras obras de tanteo traducir el natural en las mejores soluciones plásticas que el modelo le ofrece, enlazando así con la mejor tradición de los escultores retratistas europeos herederos de los escultores romanos y renacentistas. Donatello será su guía (véase el busto en mármol blanco y pórvido de "niño granadino" de 1918, y en su recuerdo estilístico realiza de honda sensibilidad y profundos contenidos humanos: es el caso del ajustado de dibujo y modelado, "tío Anselmo" de 1916, o la castiza "Rafaela" de 1918, ejemplo paralelo de aquellos retratos de "Bustos de a raza" que Julio Antonio creó en su corta vida, como fueron aquella "mujer de Castilla" de 1909 o "María la gitana" de la misma época.

Pero los retratos de Juan Cristóbal, excepcionales algunos como el del alcalde de Madrid Pedro Rico, de 1932, de especial fortuna, fundamentalmente en la solución que el artista le da al modelado suave y envolvente de los volúmenes, o el de Indalecio Prieto, de 1924, se poetiza con otros ejemplos como "la galleguita" de 1931, o el elegante de Ramón Pérez de Ayala de 1926. De singular significado son los trabajos en madera, con oportunas notas de policromía, como son el de Cervantes de 1929, el del torero Juan Belmonte, de 1942 y su propio autorretrato como Al farero, realizado en relieve sobre madera y policromado de 1938.

Finalmente y como conclusión a estos breves comentarios sobre "Juan Cristóbal en Granada" tendríamos que recordar cómo la obra de este escultor fue la que en 1984 cerró el ciclo de doce exposiciones que la universidad de Granada, a través del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, dedicó a los escultores contemporáneos granadinos, siendo ahora esta Real Academia de Bellas Artes de Granada la que recuerda también al escultor, al cumplirse, se realmente la fecha del nacimiento del artista fue la considerada como tal por su estudiosos, el primer centenario de su nacimiento en el pueblecito almeriense de Ohanes.

BIBLIOGRAFÍA

- GAYA NUÑO, J. A. *Escultura Española Contemporánea*. Colección Guadarrama. Madrid 1947.
- , *Arte del s. XX*. Vol. XXII de ARS HISPANIAE. Ed. Plus Ultra. Madrid 1977.
- MARÍN MEDINA, J. *La escultura española contemporánea, (1900-1978)*°. Ed. Adarcón. Madrid 1978.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. Y OTROS, *El escultor Juan Cristóbal en Granada*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de Carlos V en la Alhambra. Granada 1984.
- QUESADA DORADOR, E. *Juan Cristóbal González Quesada* ob. cit. 1984.



SORIA AEDO

IGNACIO HENARES CUÉLLAR

REFLEXIONES SOBRE LA CONTEMPORANEIDAD

En el centenario de Francisco Soria Aedo

En 1930 J. Corrales Ruiz escribía en *Madrid, el vanguardista y un gran pintor*: “Soria Aedo supo a tiempo buscar independencia y lo logró. Es un magnífico pintor, sin disputa, de los pintores de España más seguros y firmes en su carrera...”. Tras proclamar la modernidad de la pintura al aire libre, el iluminismo que practicaba Francisco Soria Aedo, el crítico madrileño afirmaba más adelante que el pintor “se dio cuenta de que la misión del artista está por encima del problema ridículo de la personalidad”. Un problema que moral y estéticamente va a definir en realidad los desarrollos y evolución progresiva de una obra ingente autocrítica, la que sin duda corresponde a un artista en permanente búsqueda de su identidad creadora, de una intensa personalidad, un rico mundo interior que en el espacio pictórico creado por Soria Aedo es reflejo de complejos movimientos identidades las generaciones artísticas del largo medio siglo que entre nosotros se desarrolló entre las continuas tensiones entre acción y reacción, entre tradición y modernidad, en un ámbito social, económico, político y cultural dominado por la idea regeneracionista, una elevada preocupación moral y estética que en el arte y la literatura alcanzará su clímax en la segunda década del Novecientos.

La Granada noventayochista en la que va a nacer Francisco Soria Aedo es el escenario de un antiguo debate, que va a prolongarse además hasta el presente, y que es el que se desarrolla

entre los límites de la nostalgia y los esfuerzos renovadores; un debate que a pesar de todo va a estar siempre presidido, en uno y otro sentido, por la idea del valor de la cultura en esta ciudad. En el centro de esta reflexión se halla igualmente, entre otras muchas claves, la que ya he citado, y que es el problema de la singularidad de lo artístico, la búsqueda creadora, que es búsqueda de la propia personalidad de cada autor; un auténtico problema, que es sin duda el de la propia trascendencia, y que fuera vivido sin duda con intensidad especial por Soria Aedo, artista de fama y de multitudinario reconocimiento entre nosotros, cuya existencia va a transcurrir dentro de las coordenadas morales y estéticas de un ámbito oficial cuya primordial característica es la del determinado culturalista.

En este sentido, lo que importa es constatar el alto grado de tensión ética y la pasión por la belleza que caracteriza la obra de un artista marcada por una serie de claras etapas en las que se reflejará el complejo proceso de formación, el alto grado de inspiración y el creciente y riguroso deseo de perfeccionamiento, una elevada tensión hacia la intensidad expresiva la progresiva liberación del color, y con éste, de la luz. La formación académica del pintor granadino se constituirá como una sólida y característica base en pintura a partir de sus primeros estudio en esta ciudad, en el taller del pintor cordobés Tomás Muñoz Lucena, entonces aquí afincado. El gusto por lo popular, la sobria herencia técnico-práctica posromántica serán las claves de estos inicios, sobre los que Emiliano M. Aguilera escribe en estos términos: "... Ante los ojos del que, transcurriendo los años, había de ser un notable artista, se abrían amplio horizontes... A medida que iba adquiriendo los conocimientos de la técnica pictórica, crecía su fervor por la pintura. En la adolescencia empezó a pintar sus temas predilectos. Primero bodegones y naturalezas muertas. Luego figuras, desnudos. Después, composiciones, donde había figuras y arbustos, frutos y flores".

Pero el momento más definitivo en la formación de Francisco Soria Aedo corresponde sin duda a 1920, año en el que comienza su aprendizaje en el estudio de José López Mezquita. "Mis propósitos eran ante todo no volver nunca a Granada. Volver a Granada hubiera sido como fracasar", afirmaba el pintor. La pro-

tección de Duque del Infantado será fundamental en esta primera etapa madrileña en la que la influencia de López Mezquita imprimirá carácter, de forma decisiva, en la obra del joven Aedo, de quien Cecilio Barberán escribe en 1934: "... No puede negarse que Granada, donde nació en 1897, hubo de influir poderosamente en su personalidad. Pero estas influencias suelen ser relativas. Su actitud pictórica, sus facturas, responden a la exteriorización de algo muy genuino, que él renueva con las aportaciones independientes que todo artista pone en ella para su supervivencia".

Cecilio Barberán, en su libro *Soria Aedo. Primera parte de una vida*, al hablar de supervivencia, otorga a la singularidad el valor del éxito, y sin embargo la unánime aceptación de la pintura de Francisco Soria Aedo del público y de la crítica durante décadas se debió precisamente a lo contrario, a lo riguroso del concepto tradicionalista que la práctica artística del pintor poseía. La independencia real de Francisco Soria Aedo no culminará hasta llegar a los últimos años de su vida, durante la década de los sesenta, cuando afirmaba en entrevista de un periódico malagueño en 1965: "No sé si me he renovado, pero sí que pinto con alegría. Que mi expresión es más sincera y que goza en hacerlo así. Precisamente esta pintura actual está más próxima a la clásica... Al crear mi obra he creado una libertad que permite al color no el servicio de la construcción, sino su independencia. Brillar en todo su esplendor. Esto es lo nuevo y en la inspiración es donde está el mensaje".

La permanencia de los valores éticos en la obra del artista va a hacer posible la simultaneidad de valores formales que sancionan en su obra personal y en su trayectoria como docente el fantasma de la exclusión y del rigor normativista. Una idea latente, una tensión hacia las alturas que va a mantenerse como una constante, como un valor seguro, un acicate sutil que emerge en muchas de sus obras a lo largo de los diferentes momentos de una carrera ascendente marcada por la sobriedad y el esfuerzo constante. Una dedicación absoluta en la que resplandece la idea de la búsqueda de la belleza, que va a partir formalmente del concepto estético velazqueño dominante en el ámbito de la pintura oficial española desde la etapa romántica y que Soria Aedo asumirá en su aprendizaje con López Mezquita, "artista con una condición de

sencillez madrileña que da a su arte estilo y atractivo y que añade a la simple ejecución *espíritu* de gracia y simpatía...” como escribe Manuel Abril en 1935, en *De la Naturaleza al espíritu*. Esta sencillez y espíritu surgen también en las obras de Soria Aedo, como es *Tipos árabes*, cuadro con el que obtiene segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924, y que es resultado del primer viaje del pintor a Marruecos. Este cuadro forma parte de una larga serie de obras de carácter (populista) en las que suman el costumbrismo populista y el imaginario orientalista heredado del romanticismo. Sobre *Joven árabe*, cuadro que responde también a estas características, escribiría E. M. Aguilera: “¿Un príncipe? ¿El heredero de uno de aquellos reyes moros de Granada que proporcionaron gloria y prestigio a la ciudad, último baluarte de los árabes de España? (...) Y la figura tiene por fondo un paisaje en el que se ven la murallas de la Alhambra y, destacándose de éstas, una de sus torres. *Joven árabe* es un bellissimo cuadro”.

Durante estos años alternará las clases de López Mezquita con otras de Dibujo en el Círculo de Bellas Artes, al tiempo que asiste al museo del Prado para realizar copias de diversas obras. La propia inclinación hacia la pintura velazqueña y, como se ha dicho, la de Rubens, será una constante que de forma evidente surge en sus cuadros. *Pepita*, hermoso desnudo expuesto durante estos días en Granada, revela sin duda el “recio temperamento de pintor” al que Bernardino de Pantorba alude en su texto sobre Aedo, del libro *Artistas andaluces*. Y continúa: “Es cierto que Soria Aedo, como Pedro Antonio (con quien tiene tantos puntos de contacto), y como otros pintores jóvenes de valía indudable, hallase aún en la fase evolutiva; pasa ahora por ese aprendizaje del oficio que muchos mozalbetes desdeñan, enterados de lo incómodo y penoso que resulta estudiar las cosas a conciencia, cuando tan fácil es, en este siglo de la velocidad, echar los pies por alto y declararse genio. Pero si alguna fe queremos tener en el arte del mañana, necesitamos pedírsela a la juventud que estudia con tesón idealista, a la que sabe consumir las horas enfrente de las gloriosas dificultades del arte, sin soslayarlas con “ismos” a la moda o extravagancias personales”.

En un ámbito de tan marcada elocuencia, la búsqueda de la propia personalidad creadora era sin duda un largo camino lleno



OBRA DE SORIA AEDO

de dudas y obstáculos. Pero incluso en obras denominadas “de género” de la primera etapa madrileña gravita una intención simbolista que es imposible eludir, y que la crítica del momento no advirtió –¿o ignoró?– al detenerse exclusivamente en la valoración de claves técnicas. Cuadros como *Abandono*, *Danza* o *Fauno galante* son evidencia de un deseo expresivo calladamente modernista que sin duda era reflejo de una paralela tensión subyacente en la obra de José López Mezquita, y de muchos artistas de un conjunto de generaciones que vieron duramente obstaculizados sus deseos de evolución, de auténtica libertad expresiva. El ámbito de la pintura oficial, el de las exposiciones nacionales, que entre nosotros contemplaba un panorama nunca confesados de cambio, convivía en el tiempo, que no en el espacio moral ni material, con el ámbito de una vanguardia que, más allá de nuestras fronteras, hacía posibles los sueños de quienes descubrieron la verdadera naturaleza espiritual de la realidad, y la versatilidad de su expresión.

A esta meta pudo llegar Soria Aedo a mediados del siglo. Si los retratos y los cuadros “de género” –curiosa definición que equipara obras de carácter mitológico y simbolista con escenas rurales o ciudadanas, de un casticismo oficialista en la que los caracteres del “hispanismo” o el “andalucismo” en su caso, son las notas a destacar– marcarían, según Cecilio Barberán, la primera etapa madrileña, la estancia del artista en Valencia determinará un profundo cambio en su pintura. La luz se hace presente de forma sustancial en cuadros que revelan el feliz descubrimiento de un nuevo aire, el de la plena mediterraneidad, la certidumbre final de que color y sobriedad –y esa es la verdadera y gran lección clásica– no sólo no son antagonistas, sino que son integrantes de una sola entidad telúrica y universal, la propia razón del arte, cuya finalidad esencial es el cumplimiento del mandato sentimental, el de la pasión por la creación en sí misma. Esta idea formaría parte de los graves riesgos esteticistas provenientes de la experiencia figurativa europea, y serían siempre rechazables por parte de la crítica oficial de aquellos años.

Y en este sentido hay que recordar que en torno al centenario, el de José María Rodríguez Acosta, cuya conmemoración entre nosotros tuvo lugar hace veinte años, en 1978, yo señalaba en

el catálogo de aquella exposición cómo los valores intelectuales y estéticos percibidos por los artistas del cambio de siglo eran para la crítica de la transición secular emblemas de la *degeneración*, tremendos agravios culturalistas que completaban un amplísimo y variado cuadro de horror antinoventayochista, una permanente obstaculización de las innovaciones formales y de su contrapartida expresiva. La generalización en nuestra cultura de estos valores de la reacción antirreformista bloqueó sin duda los posibles desarrollos entre nosotros de un verdadero movimiento simbolista que en el único caso de Romero de Torres pudo dar su fruto. José María Rodríguez Acosta, José López Mezquita, Francisco Soria Aedo... y muchos otros, se adelantaron de hecho en el ámbito de la pintura de ideas, en un terreno de símbolos que desde los estamentos oficiales fue rechazado o ignorado. El Simbolismo era obra de "degenerados o histéricos", o sencillamente no existía, no se practicaba. Obras de Aedo como *Fruto de amor* forman parte de un ideario plenamente simbolista, solo matizado por las miserias técnico-prácticas del eclecticismo posromántico o el travestimiento racial. La experiencia como única posible de la cultura, algo que yo señalaba también en aquel texto, y cuyo cumplimiento se da en el simbolismo, es sin duda una de las metas esenciales en la obra de Soria Aedo, como lo fue de tantos artistas nacionales que desarrollaron la totalidad de su obra dentro de nuestras fronteras.

La trayectoria del artista granadino va a cursar un itinerario excepcional, lleno de galardones y éxitos, del que son evidencias las continuadas exposiciones nacionales e internacionales y la unanimidad de la crítica. El paréntesis de la guerra civil, transcurre para Soria Aedo en Valencia, espacio abierto a la cultura universal, luminoso dintel de un nuevo mundo de ideas estéticas, que para el pintor granadino se centran en Sorolla, a quien el pintor granadino había conocido en su adolescencia, durante las visitas del gran genio valenciano a la Alhambra. "Sorolla es una laguna en la pintura española. Es uno de los pocos hombres que aparecen de tarde en explicarnos como es el mar. Hasta él, el mar era naufragios, olas, tempestades, todo un elemento de gran orquestación, un elemento trágico y grandioso, como una gran sinfonía. Pero llega Sorolla y nos habla de algo que no había visto nadie aún: el casamiento de la ola con la playa, de la transparen-

cia del agua sobre la arena mojada. Y eso lo consigue con una visión nueva de la luz... al darnos toda una teoría pictórica del agua... ha sido quien he enseñado al mundo a pintar el agua". En entrevista realizada en una emisora de radio valenciana, el pintor granadino se refería con un rico y personal análisis crítico de la pintura de Sorolla. La obra de Aedo, en la que siempre alenta la inquietud por el indefinible que subyace a la realidad, a pesar de la crítica de la "degeneración" antinoventayochista, que prodigó sus actividades hasta bien entrada la primera mitad de nuestro siglo, es por otra parte luminosa revelación de la singular hondura de una singular poética, un impulso creador dotado de un esencial lirismo, que emerge tanto en su pintura como en su palabra.

La cuesta de las arremangadas, cuadro que Soria Aedo presenta a la exposición nacional de 1945, pertenece a la etapa que el artista va a discurrir a esta ciudad, un largo espacio de casi una década para el pintor va a continuar siendo plenamente positiva profesionalmente, y en la que ya la materia pictórica comienza a ser para el objetivo fundamental de investigación, fuera de la norma académica. El contacto con el pleno mediterraneismo, los viajes y la relativización constante que se evidencia en sus primeras *Máscaras*, obras que son realizadas paralelamente a sus característicos retratos o escenas costumbristas, llevarán al artista a un espacio estético y espiritual que se revela en duda permanente, un febril deseo de avance y de ruptura que en sus últimas obras va a encontrar su plenitud, esfuerzo que un muchas ocasiones será bien entendido por la crítica: "Francisco Soria Aedo, pintor granadino, se encuentra en un momento evolutivo, siempre dentro de su característica de gran colorista. El movimiento abstracto ha ejercido su influencia en la paleta de Soria Aedo, que ha sabido aprovechar de él lo que hay de constructivo, es decir, la fuerza o delicadeza del color y el regusto por la materia. Soria Aedo, sin perder sus raíces en lo real, ha hecho algo más sintético su dibujo y su color. Pinta en anchas franjas de color, apoyándose en la realidad inmediata e idealizándola". El crítico anónimo comentaba en el artículo de prensa una de las exposiciones de Soria Aedo en la sala Eureka. Por su parte, A. M. Campoy señalaría en su texto de ABC sobre la muestra del pintor en el salón Cano: "...Creo que el verdadero protagonista aquí es



OBRA DE SORIA AEDO

el color, un color suntuoso y encendido, vibrante, absorbente, dominador de toda la composición, cuyos ritmos sustentan y enardecen sin dejar ni un pequeño espacio en reposo. Es un colorido fruto de largos años de experiencia, producto inconfundible de una paleta que consiguió alumbrarlo con originalidad. Nada hay aquí dejado al azar, todo da sensación de obedecer a una preceptiva meticulosamente aplicada, lo cual no impide que la obra de Soria Aedo tenga espontaneidad y desde luego, que se resuelva distintamente en cada caso, sin reiteraciones”. En Granada, Marino Antequera escribiría, en 1959, en “Ideal”: “... Unas máscaras destrozadas huyen de la lluvia. Este asunto en Solana hubiera resultado deprimente, denigratorio. En Soria la ruindad de las figuras se dignifica por un hacer de belleza inenarrable, por ese disolverse de la mascarada y anticiparse la ceniza que parece caer de los grises de un cielo en el que una sola pincelada de blanco puro abre como un hueco ilusionado a la esperanza”.

Desde la Cátedra de “Preparatorio de Colorido” de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Soria Aedo reinicia su actividad profesional en Madrid, a partir de 1947. La creciente modificación de su concepto artístico es significativa. La “crisis” a la que aluden algunos biógrafos no es sino el pleno desarrollo de las inquietudes que sin duda desde la adolescencia, y sin duda sin forma definida, sin expresión palpable, vibraban en el centro de una inspiración cuya intensidad y pasión se revelan en la esencial amplitud de las formas, en la vida del color y en la fuerza de la luz, valores esenciales en la pintura de uno de nuestros creadores de mayor proyección, un artista de la transición a la modernidad, que sin duda vivió su anuncio como un sueño quizás no cumplido sino en el espacio de ese color liberado de cualquier servidumbre que orientó a Francisco Soria Aedo hasta el pleno descubrimiento de la luz. Al final, como en el principio, hay que señalar que la búsqueda de una personalidad creadora tan elevada y compleja como la de Soria Aedo fue sin duda ejemplo de una evolución artística global que determinó las secuencias culturales de medio siglo, comprendido al mismo academicismo, tan omnipresente y tan mal conocido, que sólo ahora empezamos a asumir.

EL CENTENARIO DE ÁNGEL GANIVET

Al celebrar sesión la “Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias” en conmemoración de los centenarios de Ganivet —el de su muerte— y de García Lorca —el de su nacimiento— lo hace en torno a la fecha de noviembre de 1898 que es la del suicidio en Riga del cónsul de España en aquella ciudad Ángel Ganivet García. ¿Por qué cuando se arrojó exactamente a las aguas del Báltico el escritor granadino? El río Dwina es el nombre en ruso del río que atraviesa la ciudad a la que acababa de llegar Ganivet como cónsul de España, legación recién creada a instancias del propio Ganivet que en informe a su ministerio de Madrid estimaba que sería más provechosa para las relaciones comerciales entre España y Rusia que lo era entonces la de Helsingfors —en la que el prestaba más servicios— cuya clausura simultáneamente proponía. Ganivet se suicidó el 29 de noviembre de 1898; pero esa fecha era entonces la que correspondía al día que amaneció en Granada o en Madrid, porque los rusos, es cierto, de acuerdo con el calendario juliano era con el que contaban pero y a en Rusia había sufrido algunas modificaciones.

Hasta la reforma, en 1700, del calendario que propuso Pedro el Grande los rusos partían de la era de Bizancio y, según el sistema Bizantino el año empezaba el 1º de septiembre: ese día se denominaba el Vrutzelcto. Para hallar el Vrutzeleto se multiplicaba el número del ciclo solar ruso correspondiente al año por 5 y el producto se dividía por 4; del cociente entero de la división se halla el resto por defecto de la división por 7. Este resto da por la

tabla de los días de la semana cuyas primeras letras correspondían a las siete primeras letras del alfabeto ruso.

Cosa complicada el calendario ruso entonces vigente en Riga para que Ganivet calculase a qué día correspondía, en cada momento, ser en Granada cuya historia y vida llevaba puntualmente. Aquel día 30 de noviembre en España en el que aquí se conoce la noticia de su muerte era, según el calendario ruso el 18 del mismo mes, publicándose en la prensa su esquela en Riga fechada el día 21. Entre los dos distintos calendarios el sol de medianoche de Helsingfors, los negros cortinajes de las viviendas finlandesas para protegerse de los rayos solares, de la luz que, en cambio ennegrecía a partir del medio día las calles de la ciudad de Helsingfors había razones y condiciones para que Ganivet cada más solitario a partir de los treinta años se suicidase arrojándose al río e insistiendo arrojándose por segunda vez cuando ya lo habían rescatado de las aguas sus compañeros de travesía. Un pintor, Eduardo Kreisler, imaginó en un óleo el suicidio de Ganivet, que un día me sorprendió al entrar en una exposición que se exhibía en la rue de Tournon, en París.

Con motivo de su centenario se habla de un cierto olvido de su obra. Y es que cada día venían interesando más, tanto en España como en el mundo báltico los problemas relacionados con el misterio de su suicidio y lo que hubiese de realidad con los posibles amoríos con su bella profesora de sueco que el mundo de sus novelas o sus ensayos. Además el profesor Wis que se interesaba por su poesía en Helsinki lo hacía empujado por la fascinación de Mascha Djakojkai su joven profesora en sus días de Helsingfors. Cuando los finlandeses, en este año de su centenario nos ofrecen una película-reportaje de Ganivet de lo que más se habla en ella, y se ofrecen múltiples planos, es del Ganivet en sus relaciones con la bella Mascha inmortalizada en el soberbio retrato que se conservaba en el Museo del Ermitahe de San Petersburgo.

Algo similar a lo que acontece con Lorca que parecía que por delante de la increíble universalidad de su mensaje de creación literaria estuviesen los entresijos de su asesinato o hurgar demasiado en detalles de su homosexualidad. Cuando la suerte de Granada, en su haber cultural, es poder contar con dos escritores de la talla universal del poeta de Fuentevaqueros y de aquel niño que comenzó



MONUMENTO A GANIVET. JUAN CRISTÓBAL, 1920-1921

a crecer en la casa-molino de sus padres entre las aguas del Genil y las de la Fuente Gorda. Al margen del suicidio del asesinato, o de las interioridades sexuales de uno u otro. Porque con estas o entre estas circunstancias y sin ellas ambos nos legaron dos monumentos inmensos de creación literaria que colocan su nombres, con derecho propio, en el frontispicio de las letras de nuestra ciudad, aunque ambos coinciden también en triunfar extramuros de Granada y que Granada acabe por aceptar el valor universal de ambos legados.

Después de todo lo que se ha dicho este año sobre Ganivet y su obra desde los más variadas vertientes acaso hoy, al filo de cumplirse exactamente los cien años del drama del río Dwina sea más acertado repasar lo que esta conmemoración ha deparado en Granada y fuera de Granada.

Se han celebrado tres congresos Internacionales sobre Ganivet uno promovido por la Universidad de Granada y dos por la Universidad de Tampere (Finlandia) así como dos cursos convocados por la Universidad Internacional de Andalucía, en su sede de Baeza y otro por la Universidad de Granada en Almuñécar así como un curso sobre el 98, con especial atención a Ganivet celebrado en la Universidad de Andalucía en su sede de la Rábida. En Madrid se ha desarrollado un curso de conferencias sobre Ganivet en el Ateneo organizado por el Instituto Iberoamericano de Finlandia y una mesa redonda en torno a Ganivet como contribución al centenario de la Escuela Diplomática celebrado en su sede de Madrid. En Granada se celebró un ciclo de conferencias coordinada por la "Asociación Centenario Ángel Ganivet" del Colegio de Doctores y Licenciados, asociación que realizó un viaje a la ciudad de Estrasburgo informativo sobre los actos del centenario que se estaban organizando en España.

La Fábrica Nacional de Moneda y Timbre conmemoró los cien años de la muerte de Ángel Ganivet con la emisión de su serie "Centenarios" de un sello de 35 ptas, con tirada de 2.500.000 sellos autorizando un matasellos en Granada el 6 de octubre de este año 1998 como primer día de circulación y con motivo de la Exposición Filatélica sobre Ángel Ganivet organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Fundación Caja de Granada con la colaboración de la Sociedad Filatélica Granadina. En Madrid, dentro del ciclo "La España de hoy ante el centenario del 98", el Casino de Madrid ofreció una conferencia

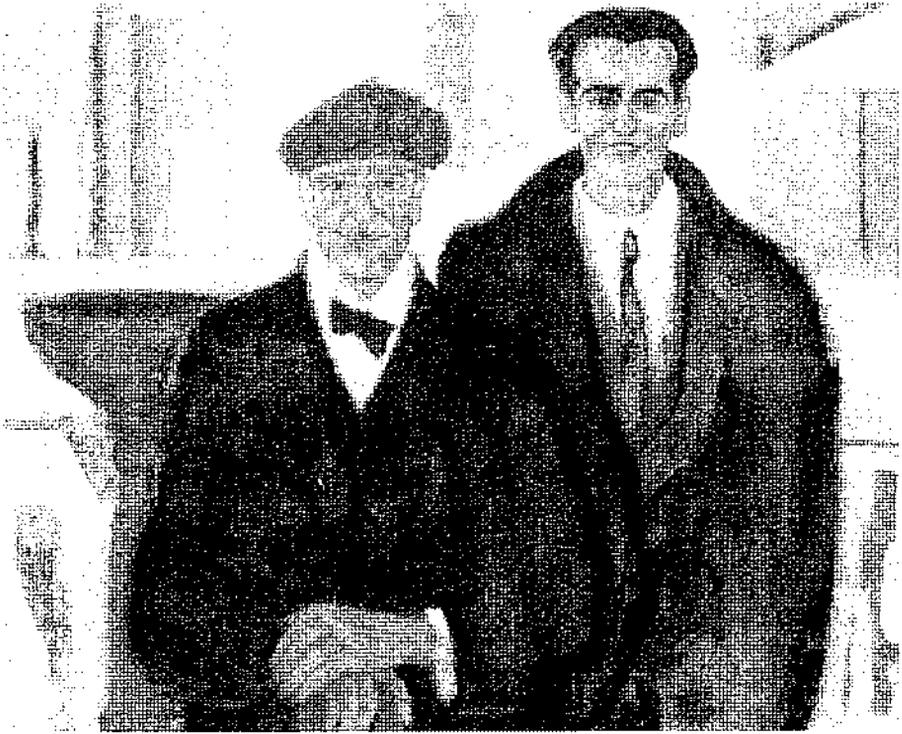
sobre Ángel Ganivet en acto ganivetiano que presentó el Presidente del Casino Embajador D. Manuel García-Miranda y Rivas, de apellidos tan relacionados con la figura del escritor granadino.

Colofón o culminación de todas estas actividades —a más de otras sensaciones de lecturas, conferencias, presentación de libros, proyecciones de la película citada— fue la Edición y Cultura del Gobierno y la Fundación Caja de Ahorros celebrada en la sala de Exposiciones de esta última entidad en sus locales de la Acera del Casino y posteriormente en la sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional de Madrid de la que se editó un espléndido catálogo.

También se ha celebrado una exposición sobre el taller fotográfico del artista finlandés Nyblín en la sala de exposiciones del Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet así como un ciclo de conferencias coincidiendo con la Exposición “Ganiveten el Atelier Nyblín” de la que se editó un cuidado Catálogo. También el Instituto de Enseñanza Secundaria Padre Suárez, de Granada, en el que estudió Ganivet organizó una exposición sobre “Ganivet y la vida en los institutos del fin de siglo” así como algunas conferencias. Otra original “exposición de arte floral” en homenaje a Ángel Ganivet se presentó organizada por la Federación de Floristas y Granada y Provincia y una valiosa Exposición ganivetiana de primeras ediciones de sus obras organizada por el Gremio de libreros artesanos con motivo del anual certamen que presentan anualmente en el Palacio de Bibataubín, este año ofrecido a la conmemoración del centenario de Ganivet.

Mención aparte merecía reseñar la publicación de los primeros volúmenes de sus obras completas editadas por la Diputación Provincial así como las reediciones o ediciones facsimilares de libros dedicados a Ángel Ganivet editados por la propia Diputación o por la editorial Comares o Servicio de Publicaciones de la diputación o dados a la estampa en su serie “Austral” por la editorial Espasa-Calpe de Madrid, así como el número extraordinario consagrado al escritor por las revista *Estramuros* o *Ficciones* de Granada, *Ínsula* de Madrid o *Rilce* de la Universidad de Pamplona.

En esta rica enumeración de realidades se suma hoy este acto de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada.



FALLA Y GARCÍA LORCA, POR F. IZQUIERDO, 1996

ANDRÉS SORIA ORTEGA

*SOBRE FEDERICO GARCÍA LORCA
Y LAS BELLAS ARTES*

Parece perfectamente natural la recordación solemne de un granadino ilustre en nuestra Academia. Y el conmemorarlo, una vez más al lado de Ganivet, añade una significación singular al acto de homenaje. Podría decirse que amplía y duplica las dimensiones de esta sede, llenándola, a un tiempo de aire íntimo y universal. Dos valores que pueden combinarse: igual que dos elementos simples en el laboratorio, sin perder sus cualidades específicas, prestando a este acto un relieve extraordinario.

No quisiera detenerme demasiado ante una cuestión que puede suscitarse. Lorca —lo mismo que Ganivet— nunca fueron académicos. En su vivir —corto y sobremanera variado— estuvieron al margen de las instituciones de este tipo, sin que tal actitud represente, de suyo, un significado especial, ni tenga que ver con la personalidad.

Pero, respecto a Lorca, tal vez hubiera participado en el llamado “academicismo primario”: el de las academias, tanto italianas como españolas de los siglos XVI y XVII (1). Indicadoras de una sociabilidad artística y literaria libre y amistosa: En cier-

(1) Véase nuestro artículo “Sobre el Pre-Aademicismo sevillano del Siglo de Oro (Notas sobre el *Libro de Retratos* de Francisco Pacheco)” en *III Congreso de Academias de Andalucía*, (Cádiz, 6, 7 y 8 Octubre 1983) *Comunicaciones a las Ponencias*, Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, 1986, pp. 111-117).

to modo, más allá de la tertulia. Pero impregnadas de anhelos y metas superiores: el Arte, la Poesía, la Ciencia...

Pesa mucho todavía entre nosotros (quizá por inercia de la educación recibida) la delimitación especialista. Sin embargo, en este punto, nada que objetar: Federico García Lorca, como todos sabemos, desarrolló actividades artísticas, *musicales, plásticas y dramáticas*, con profundísima entrega y asiduidad. Y, además, no —como en otros casos egregios sucede— por evasión o reposo compensadores, sino abiertamente, como plena y general comunicación. Una breve advertencia, antes de rematar estas palabras liminares. Han menudeado en estos días las celebraciones muy diversas, tanto de Ganivet como de Lorca. Todo, sin duda enormemente satisfactorio, aunque es inevitable y merece disculpa cualquier tipo de repetición o coincidencia.

Pese a las novedades que se pudieran y debieran ofrecer, operamos con elementos finitos: Vidas muy breves junto con obras muy ricas, complejas, geniales...

Por mucho que escudriñemos en ambos planos, hay un límite. La retórica petición de benevolencia, apunta a estas magnitudes —insisto— difíciles de olvidar.

Trataremos, por todo ello, de Lorca en su dinamismo artístico, de un modo sencillo y compendioso, donde la apretada cronología, mostrará, creemos, su devoción acendrada y su profunda entrega a la comunicación humana de las artes.

I

Cualquier aproximación sería al Lorca *músico*, requeriría un ciclo de disertaciones plurales y algunas monografías copiosas, elaboradas por creadores, musicólogos y críticos. Por tanto, como es de suponer, ausentes aquí.

En este campo, junto al nombre excepcional de Falla (tan tempranamente unido al del poeta, en una aventura de arte inolvidable y señera a través de los años), no hay que olvidar, sin embargo, a dos ilustres contemporáneos y amigos: Regino Sáinz de la Maza y Adolfo Salazar. Pues la precocidad, tantas veces referida a las vocaciones musicales aparecerá en Lorca, como ve-

remos, muy pronto mostrándose plena y ascendente desde sus primeros escritos, punto de partida de los textos testimoniales, inscritos de diversas formas en lo musical.

Entre los once y diecisiete años (1909-1915) parece ser que el poeta aprendió la guitarra, enseñado por su tía Isabel García Rodríguez y después, piano y armonía con Antonio Segura, citándose, además, el testimonio de alguna composición.

El año siguiente, 1916, fue de extraordinaria importancia para el joven estudiante. Un viaje de estudios universitario de la Facultad de Letras, realizado en dos etapas (primavera y otoño), llevó a Lorca, en la 1ª, por Andalucía (Baeza, Úbeda, Córdoba y Ronda) y en la 2ª a una excursión más amplia —que llegaría hasta Galicia—, visitándose especialmente Castilla: El Escorial, Ávila, Medina del Campo, Salamanca, Santiago... y después León, Burgos, Segovia y Madrid (2).

No vamos a insistir en la importancia de este viaje para Lorca. Ni tampoco en su inmediato resultado: la compilación de unas notas personales sugeridas por nuevos paisajes —sobre todo— y nuevas gentes.

Todos estos elementos parecen repetirse a compás y en un momento dado, comprendiendo a numerosos jóvenes que se ponen en contacto con tierras y personas desconocidas: Mas, por otra parte, este repetido ritual, tiene unas respuestas múltiples, variopintas. Y en nuestro caso, nos va a enfrentar con las primeras publicaciones lorquianas.

Es preciso apoyarse ahora en la cronología más ajustada, donde, naturalmente existe una correspondencia de *tiempo y espacio*. Y, en su comienzo, sirve a maravilla para denotar precocidad y disciplina (Términos en apariencia contradictorios, pero indispensables —creemos— en la actividad artística *musical*).

(2) Dirigida, como se sabe, por el Dr. Martín Domínguez Berrueta —catedrático de Arte— y el D. Alberto Gómez Izquierdo —catedrático de Filosofía— (este último, sólo en la gira andaluza), siendo también conocidos los nombres de sus compañeros.

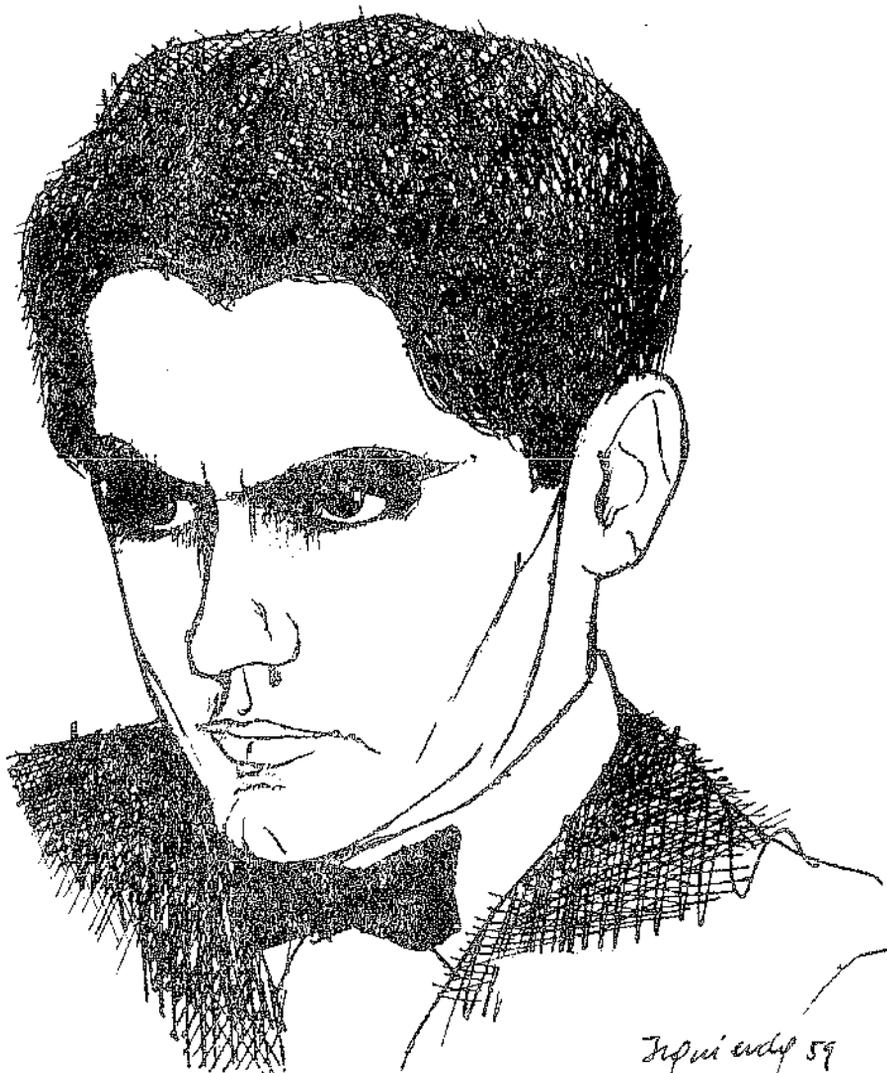
Se ha considerado esta precisión cronológica muy importante como guía para adentrarnos en estas, al fin y al cabo, primicias lorquianas. Y aquí es ahora necesario tener muy presente sobre todo, la bibliografía puntual más reciente –aumentada, lógicamente, a causa del centenario– y su posibilidad de revelar escritura original inédita.

No obstante, en ese punto de partida admitido en general, del año 1917 con la “Fantasía Simbólica” (con su precisa evocación al espíritu de Ganivet), en el *Homenaje a Zorrilla del Boletín del Centro Artístico*, aparece justamente *Divulgación. Las reglas de la música*, y texto firmado con las iniciales F. G. L. –contra el academicismo en pro de una arte ante todo, expresivo– sin que podamos detenernos más en su comentario (3).

Dejando aparte lo referente a su ubicación –diríamos– correcta, dentro de la bibliografía general lorquiana, significa una posición teórica que viene a aumentar esta *cuota musicológica* ya señalada: de ahí su elevado interés.

Pero vamos a adentrarnos ahora en *Impresiones y Paisajes* (Granada, Ventura, 1918). Es el primer libro de un escritor novel. Para su autor, una aventura inmensa. Para los lectores y sobre todo, para los críticos avezados al flujo libresco, un producto mixto. En este caso, el título –su primer signo llamativo– es corriente en más de una lengua, si bien, ingenuamente, una al sujeto y al objeto, presentando la dualidad de su contenido. Pero, pese a todos estos tópicos –agravados por la edición provincial y sus incorrecciones– el libro es sencillamente *importante*.

(3) En el artículo –fundamental– de Marie Laffranque “Pour l’étude de Federico García Lorca -Bases Chronologiques” en *Bu Hi*, LXV, 1963, se anota: 1917, 18 août: *Divagación. Las reglas de la música/...* (A paraître prochainement aux éditions Duell, Sloan and Pearce, New York (p. 336). En las notas cronológicas de la vida y de la obra de Federico García Lorca bibliografía notas al texto (aparece: 1917-.../31 de julio. Publica el *Diario de Burgos* el artículo La ornamentación sepulcral, la que siguen *Las monjas de las Huelgas* (7 de agosto), *Las reglas de la música* (17 de agosto)... (F. G. L. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, decimotercera edición, 1974, Vol. II, p. 1276 a) (El texto se recoge en estas O. C. - Tomo I de la ed. citada encabezando la serie artículos, con el título *divagación las reglas de la música* (pp. 1115-1118).



Federico S. L.

Inquiétude 59

1959

Es rico, singular. En un análisis ponderativo, tiene *partes* diversas, que podríamos simplificar, llamándolas, al modo barroco, *naturales y artificiosas*... Una de las más importantes y prodigadas, es la *música*. Y aparece con los signos, indelebles, de la experiencia, plasmados en un lenguaje lleno de propiedad y de precisión.

Pero, he aquí que su mensaje, tan granadino como su formato pleno de marcas artesanales, indicios coetáneos e inseguridad de los veinte años, es totalmente *poético*. A pesar de haber reunido estas contradicciones que se han advertido, *Impresiones y Paisajes* es una prosa que surge dominada y por la maestría del artista. Posee, además una historia particular que resumimos aquí.

Al esbozarse por vez primera la edición bonaerense de Obras Completas por Guillermo de Torre (Buenos Aires, Losada, 1942), el editor reúne en el tomo VII *Poeta en Nueva York*, 3 conferencias y 5 prosas póstumas, a lo que añade como “Apéndice”, 9 “Capítulos de *Impresiones y Paisajes (1918)*”.

En la “indicación de fuentes”, G. de Torre concluye su texto, señalando el valor de la obra: “su carácter primigenio”, añadiendo:

“señala el alba de su vocación literaria ya que hasta entonces, Federico García Lorca había pensado solamente en dedicarse a la música. Pero un viaje por las viejas ciudades castellanas /.../ despertó en él el gusto artístico de la expresión escrita...”

Hace una referencia a la selección de sus textos, para concluir mencionando la rareza del original, facilitado por el pintor granadino/sic/ Manuel Ángeles Ortiz (pp. 230-231).

Asimismo, es justo recordar hoy, el medio siglo (1948), de otra obra de procedencia argentina y de Guillermo Díaz Plaja (*F. G. L. Estudio Crítico*, Buenos Aires, Kraft, 1948), donde, al referirse a esta obra prima editada en Granada treinta años atrás, destacada “lo musical como *leitmotiv* frecuente”.

Podríamos colocar –por juego– *Impresiones y Paisajes*, con su musicalidad al lado de otra obra que almacena y madura música, aunque muy especial (esta vez, durante nueve años) el *Poema del Cante Jondo*.

Hay un rasgo de interés en *Impresiones...*: Es la aparición del autor. Un rasgo de narcisismo corriente, al parecer, en primeros escritos. Lorca se ha despegado de sus compañeros, al parecer, durante la estancia en Silos. Su protagonismo lo aísla para introducirnos en la comunicación de la música. Es la escena —citada más de una vez— de su encuentro con el monje organista y con otro monje. Está compuesta con naturalidad, al desgaire: reflejo de una escena vivida. El poeta, después de haber consignado la *severidad monumental del canto gregoriano*, es invitado a tocar en el órgano. Entonces interpreta:

“esa obra de dolor extrahumano, esa lamentación de amor patético que se llama el “allegretto de la séptima sinfonía” (4).

Revelándonos —pues de oído— que cuando va a llegar a los momentos de mayor patetismo... se olvida de lo que sigue. Entonces interviene el otro monje, enajenado por las notas sinfónicas, produciéndose una escena de gran pasión, pulcramente “dicha”, por el músico-poeta.

Pero no son sólo estos episodios que reúnen, al mismo tiempo, el realismo del claustro castellano concreto, con la onda evocada, típicamente *modernista*, en la que lo más profano se mezcla con lo religioso y lo místico, todo hecho ya *literatura*, servida, además, por escritores hispánicos y extranjeros de gran actualidad, que se mencionarán a lo largo del libro...

Diríamos que en el libro puedan claramente observarse, junto a ese *fondo musical*, traído por lecturas hasta la experiencia del joven músico —delator del tono pluriartístico modernista— las instantáneas de la música, el ritmo, los silencios en las abundantes referencias a los paisajes de Granada, que asimismo, nutren este texto de principiante. Todo un mundo narrado en *prosa*.

Sin embargo, en el casi inmediato *Libro de Poemas* (1920), podríamos hallar algunas acuñaciones muy elocuentes, en verso.

(4) Yo he recordado un texto narrativo, referido estrechamente a la obra de Beethoven: Eugenio Noel *El allegretto de la Sinfonía Séptima* (aparecido en 1915), leído posiblemente por el poeta en la ed. popular de *La Novela Corta*.

Los oídos privilegiados del joven poeta, han extraído música concreta –y natural– del paisaje:

“El sonido redondo de la noche sobre el pentagrama del infinito”

(Hora de estrellas en Libro de Poemas)

Marie Laffranque, la gran lorquista de Toulouse dijo –en 1967– que Lorca “iba de la música a las letras”. Y habría, finalmente que recordar cómo, hace cuarenta años (1958), se hizo una magnífica traducción al francés de *Impresiones y Paisajes*, por otros dos lorquistas insignes: Claude Couffon y André Belamich.

II

Como ya dijimos, no son mucho menos exhaustivos nuestros propósitos.

Si nos hemos detenido algo en la consideración de la *música*, sobre todo en *Impresiones y Paisajes*, ha sido para mostrar con los datos más fiables, ese tránsito del *músico al poeta*, sucedido a los veinte años. Según creemos, con todo rigor y pureza. Y prueba de ello son los dos grandes aconteceres artísticos de 1922 y 1923, con sus diferentes niveles comunicativos: el primero, público –nada menos que al aire libre– el Festival del Cante Jondo de Junio de 1922. El privado, en la casa del poeta, en la granadina Acera del Casino, en la fiesta de Reyes de 1923. Ambas celebraciones –sobre todo la segunda– relacionadas con las otras partes con los artistas, tanto músicos como plásticos.

En ambas manifestaciones, la participación del poeta fue muy activa. Dinámica e inquieta en alto grado. Y en la del Cante Jondo, no limitada al espectáculo nocturno de la Plaza de los Aljibes, sino proyectándose con segura prodigalidad.

También hemos dicho que ya están juntos, reunidos en la tradición local, nacional y universal Falla y Lorca desde estos extraordinarios años del Veintenio... Y, naturalmente la ciudad –Granada– con ellos, con participación individual, corporativa y masiva, en fin.

Todo esto –no es preciso repetirlo– puede bastar para la valoración de Lorca y las bellas artes. Presenta una actividad imponente si la miramos desde hoy. Pero aún ofrece más.

Puede decirse que se ha avanzado mucho entre su cincuentenario (1986) y el centenario y las celebraciones de ahora en cuanto a la *recepción* del artista. Ahora puédesse añadir otro progreso, de comprobación, por lo menos, más mesurable, la *comunicación*.

Obviamente, al hablar de comunicación, no nos referimos a la relación de Lorca con el público: ¡Tanto conocemos y acreditamos los *flashes*, que todos podrían caer en la acertada frase de otro poeta —Jorge Guillén— *Federico en persona...*! Pero inmediatamente pensamos en la *literatura oral* por un lado: las conferencias propias y las ilustraciones, los recitales de sus propios versos (el *Romancero...* o la grande elegía...). Y, por supuesto, la máxima comunicación: el teatro.

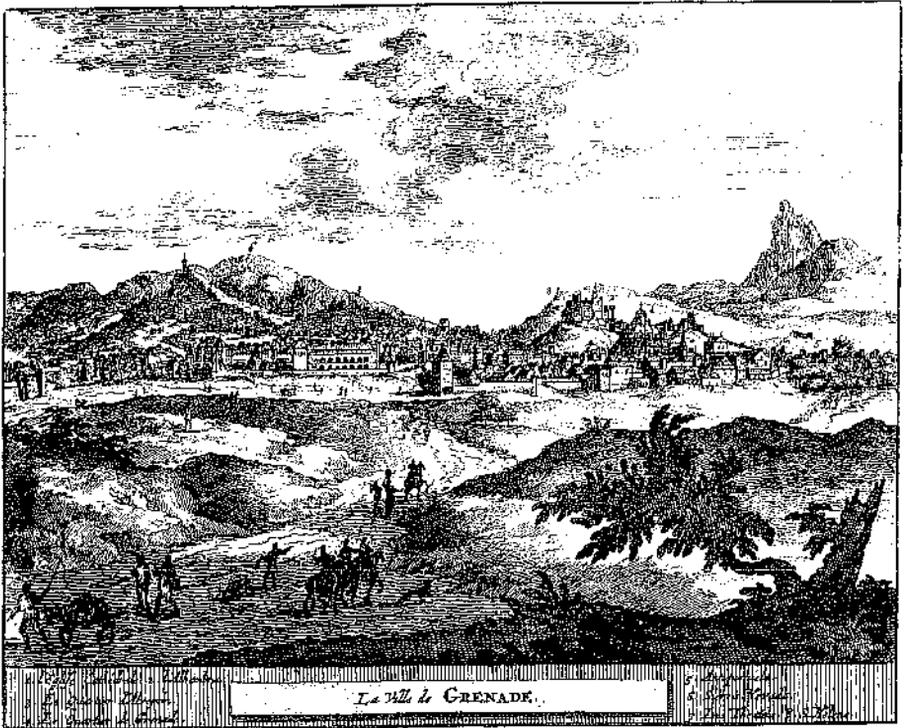
En ella, por dichoso azar (o *seguro azar* que hubiera dicho otro poeta) encontramos el doble perfil de Jano: sus propias creaciones —del fracaso estrepitoso, al primer triunfo (*Mariana Pineda*), hasta alcanzar ese teatro que creó sin llegar a conocerlo en bambalinas, voces cálidas y tramoya... Mengua fatal... aunque una gran mayoría indiscriminada tampoco alcanzó a paladear el teatro nuestro: Ese patrimonio común, que Lorca dirigió y difundió en aquella experiencia única de la Barraca. (Para verla en extensión, hay que abarcar con la mirada el mapa de España desplegado: de Granada a Jaca, de Villagarcía a Alicante... Un experimento único, genial...).

Muy poco vamos a decir respecto a la actuación *plástica*. El poeta considera su pintura rebosante de expresión: “como poesía pura o plástica pura a la vez” —según dice a Sebastián Gasch—. Pues son los catalanes, los *Amics de las Arts* (tras los cuales está Dalí) los que han llevado los dibujos lorquianos de lo privado a lo público.

Todo ese bullir de los años veinte —en el cual ordenamos con grandes y extraordinarios nombres españoles la avanzada de la pintura (Picasso y tras él Dalí, Gris, Miró... en el poeta refluje, sobre todo en las variaciones de su teatro... (Ya Helen Grant, en el Primer Congreso Internacional de Hispanistas —Oxford, 1964— otra manifestación “estrella” de la que se llamó “década prodigiosa”— puso de relieve *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*— como *aleluya erótica*, desenfadada y cómica...)

Los artistas polifacéticos a gran escala, no son corrientes. Y en casi todos los que enumeramos en las listas académicas, el ejercicio de una de las artes descuella por encima de las demás (así; el siglo pasado y en Francia, se acuñó “el violín de Ingres”...).

Las nuevas generaciones, la juventud de ahora, debe saber que tanto la música, como arte madrugador, la pintura de alborozo o la reunión sintética y viviente del teatro, acompañaron ¡ay! en la vida breve a un poeta creador con las palabras encumbrado y universal. Y es un gozo y un honor para esta Academia de Bellas Artes de la ciudad de Granada, proclamarlo ahora, con un vítor estruendoso y unánime, en su sede.



JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO

*LA ALHAMBRA Y LA ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE GRANADA
(1828-1871)*

*A D.^o Ángela Mendoza Eguaras.
In memoriam*

La actividad de tutela y salvaguarda de Patrimonio Histórico Monumental aparecería en España como uno más de los mecanismos políticos e ideológicos del Estado Moderno. La creación de instituciones cuya actividad estuviese dirigida a la protección y valoración de ese legado constituye un valor primordial de las políticas ilustradas dirigido a solventar las contradicciones que la práctica venía planteando. La voluntad proteccionista y la puesta un valor de deferentes actitudes hacia el arte del pasado, fundamentalmente el perteneciente al período medieval, sería propio del historicismo decimonónico como base sobre la que se asienta el liberalismo burgués.

En este contexto, el patrimonio hispanomusulmán irá adquiriendo una mayor presencia en la defensa de los calores nacionales que identifican y distinguen a España. Ello contaría con el interés que dicho pasado suscitaría en la conciencia europea en torno a 1800, extrayendo como esenciales una serie de principios coincidentes con la vertiente orientalista del pensamiento romántico. Serían de este modo los viajeros y escritores extranjeros los primeros en llamar la atención sobre la importancia de mantener fomentar unos recursos patrimoniales como señas distintivas de la individualidad nacional, remarcando en ello su carácter pintoresquista y denunciando el abandono y la indolencia con que éstos se mantenían.

LA TITULACIÓN ACADÉMICA DE ARQUITECTO Y MAESTRO DE OBRAS

La pertenencia al Real Patrimonio de la Corona de los palacios de la Alhambra daría lugar a ambigüedades que lejos de favorecer su conservación y valoración iría degenerando en una situación de insostenible abandono. Por otra parte, mientras mantuviera su condición militar, y la importancia estratégica de sus instalaciones y situación fuera menguando, la Alhambra si conducía peligrosamente hacia una pérdida de contenidos vitales. La importancia de las nuevas instituciones creadas para el estudio y conservación de este Patrimonio tardarían en advertir la situación del conjunto nazarí, preocupadas antes en no interferir en los intereses de la monarquía. Las limitadas competencias de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como institución matriz de la red de Academias de Nobles Artes instaladas en las principales ciudades del país, se ceñirían básicamente a la aprobación del título de arquitecto que facultaba para dirigir las obras de fortificación de la Alhambra.

Pero el cumplimiento de la normativa destinada a controlar la capacidad de los profesionales de la arquitectura planteaba no pocas contradicciones. Así, a comienzos de la década de 1840, la nómina de arquitectos naturales de Granada y ejercientes en la ciudad era verdaderamente reducida y confusa. Por otra parte, su actividad no era en todos los casos lo suficientemente amplia como para determinar de forma taxativa quiénes habían sido aprobados por la Academia de San Fernando, tal y como si deduce de la respuesta de la Academia de Nobles Artes de Granada a la solicitud del Jefe Político de la provincia en que se declaraba incapacitada para determinar con exactitud los facultativos, arquitectos e ingenieros, nombrados de acuerdo con la Real Orden de 28 de agosto de 1816 (1). Las fuertes oposicio-

(1) Archivo de la Academia de Bellas Artes de Granada (A. G. A.), libro 2. *Actas de Juntas Particulares (1826-1848)*, sesión de 30 de septiembre de 1840. En esta época eran arquitectos titulados y ejercientes en Granada Luis Osete, Baltasar Romero, José Contreras, Juan Pugnaire, Salvador Amador y Francisco Enríquez (Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (A. A. S. F.), libro 3-154); y maestros de obras, Antonio López Lara, Manuel de la Calle y Francisco Contreras Osorio.

nes a la medida por parte de gremiales y alarifes fue contestada por la Academia de San Fernando del siguiente modo:

“La academia siempre há procedido con mucho pulso en habilitar á los Profesores de Arquitectura, por no ser facultad de igual clase á las demas Artes pues si el Pintor y Escultor ejecutan una mala Pintura ó Estatua nó puede resultar mas perjudicial trascendencia que la perdida de su trabajo y quedarse con la obra, no asi el Arquitecto que fiada una casa ó edificio público á su pericia si carece de los verdaderos conocimientos del arte comete mil absurdos en su egecucion, imbierte infructuosamente crecidos caudales públicos q°. jamás puede remunerar, y lo q°. es aun mas doloroso expone las vidas de sus semejantes a parecer entre las ruinas como alguna vez há experimentado” (2).

Precisamente, a consecuencia de esta disposición encaminada al control de las titulaciones y formación de los futuros arquitectos, la Academia de Granada manifestaba su preocupación por el escaso interés en el estudio de arquitectura:

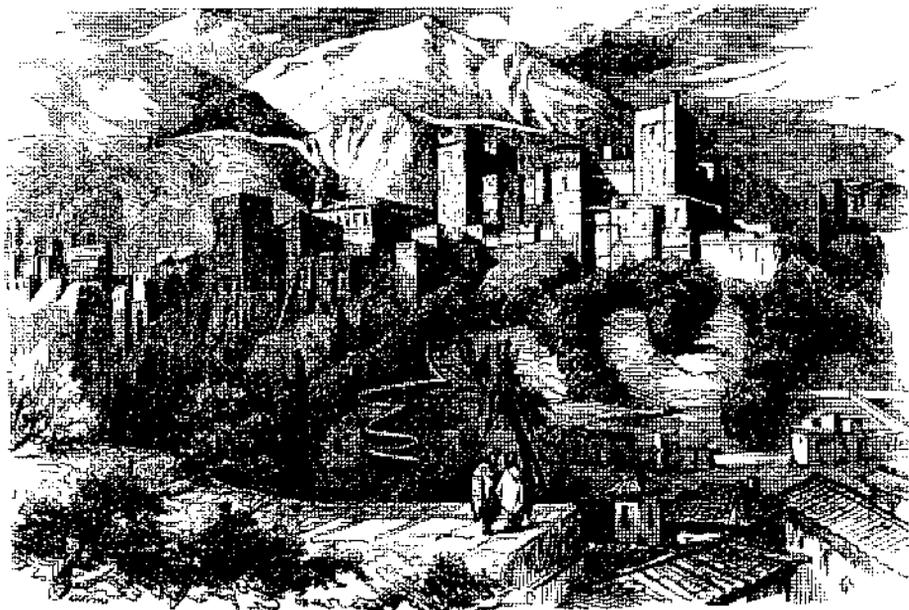
“Era muy sensible que la clase de arquitectura se miras casi desierta, despreciándose el cultivo de una facultad de tanta utilidad y necesidad, en que tanto hay que aprender, y en que la falta de conocimiento trae males de gran consideracion, entre ellos el inminente riesgo de la vida de los ciudadanos, por la falta de seguridad en los edificios” (3).

Las razones estriban en el hecho de que en 1816 la corporación granadina no contaba con las prerrogativas de Academia de Bellas Artes, y no gozaba por tanto del privilegio de examinar exclusivamente y conceder la titulación de arquitecto, que sólo correspondía a Madrid y Valencia:

“Mui luego de estar fundada la Academia notó la junta gubernativa la falta de asistencia a aquella clase [de Arquitectura] y trató de remediar este mal recurriendo repetidas

(2) A. A. S. F., libro 140-3. *Actas de la comisión de arquitectura (1806-1823)*, junta de 30 de julio de 1816.

(3) A. A. G., libro 11. *Actas de Juntas Ordinarias (1807-1849)*, sesión de 1 de octubre de 1816. En 1827 tan sólo había tres alumnos matriculados en la clase de arquitectura.



GRABADO DISEÑADO POR CEBERA
PARA EL "SEMINARIO PINTORESCO ESPAÑOL", 1836-1857

veces á S. M. clamando por la necesidad de estímulos que moviesen los jóvenes á dedicarse á tan útil estudio; la junta al esponer entonces con la mayor fuerza las razones en que apoyaba su solicitud, manifestaba sin rebozo los perjuicios que resultaban del abuso de darse títulos de Arquitecto ya por el Ayuntamiento de esta ciudad, ya por el gremio de Alarifes de ella, cuerpos incompetentes al intento. El patriótico celo de la Academia logró que S. M. movido de la verdad de sus esposiciones mandase por medio de tres R^s, ordenes (...) que p^r. ningún motivo continuasen espidiendo títulos aquellos cuerpos, reservando este derecho á la Academia de S. Fernando p^a. todo el Reino y á la de S. Carlos p^a. la provincia de Valencia” (4).

La necesidad ilustrada de la Academia por dotar a los profesionales de la arquitectura de la formación teórica de que carecían, pasaba por controlar directamente la concesión y revalidación del título. El hecho de que todo práctico de arquitectura debiera ser aprobado o revalidado su título por las instituciones citadas, no fue bien acogido por los albañiles y maestros gremiales. En Granada siete de estos oficiales siguieron en juicio en la Chancillería por el reconocimiento de sus facultades y poder seguir practicando su oficio, alegando que su avanzada edad les impedía el pasar de la revelación de la Academia de San Fernando. El tribunal falló a favor de los arquitectos y se les recogieron sus cartas de examen; acudieron entonces al Rcy solicitando se les permitiese tasar y reconocer, lo que fue negado a menos que se examinasen de maestros de obras (5).

Este es el caso de Antonio Agustín Garrido, maestro gremial que había sido Alarife Mayor y dirigido obras en la Alhambra desde comienzos de siglo, quien solicitaba de la Academia la revalidación de su títulos sin necesidad de examinarse de maestro de obras dada su avanzada edad. Pero puesto que había obtenido su titulación por

(4) A. A. C., libro 11. *Actas de Juntas Ordinarias (1807-1849)*, junta de 10 de noviembre de 1816.

(5) A. A. S. F., libro 3-141. *Actas de la sección de arquitectura (1824-1831)*, junta de 27 de noviembre de 131.

el Ayuntamiento de Granada con posterioridad a la Real Cédula de 1787 por la que se establecía el examen de la Academia de San Fernando, el asunto fue sometido directamente a la Corona (6).

El problema competencial entre arquitectos, ingenieros y maestros de obras no debía estar más claro en 1855, cuando por una Real Orden se procedería a deslindar las atribuciones de unos y otros. Resultado de las continuas quejas de los arquitectos por invasión de atribuciones por parte de otros profesionales originó la creación del arquitecto provincial. Hasta 1870 los maestros de obras podían serlo de catedrales, colegiadas, ayuntamientos y otras corporaciones y, por tanto, entender en sus obras, siempre que se tratase de poblaciones de menos de 2.000 vecinos, a falta de arquitectos.

La creación por Real Decreto de 1º de diciembre de 1858 de la figura del arquitecto provincial, nombrado por el Gobierno y a propuesta de la Diputación respectiva, fijaba con claridad los facultativos capacitados para intervenir en las obras de restauración de los monumentos artísticos e históricos, de acuerdo con el dictamen de la Comisión Provincial de Monumentos de respectiva, de la cual sería miembro nato. Durante el tiempo que Juan Pugnaire ocupó este cargo dirigió algunas obras de arquitectura de la Alhambra, si bien es verdad que también encontramos a Baltasar Romero hacia 1860 interviniendo en dichas obras. Este Decreto fue derogado en 1869, siendo nombrados los arquitectos provinciales directamente por las Diputaciones, y creada la figura del arquitecto municipal, dependiente del Ayuntamiento respectivo. La medida fue ampliamente criticada por el estamento profesional que veían en ella un peligro para su independencia profesional, especialmente en lo relativo al sistema de elección (7). Efectivamente,

(6) A. A. S. F., libro 3-142. *Actas de la sección de arquitectura (1832-1840)*, junta de 18 de mayo de 1832.

(7) Cfr. A. SANCHO ARANGO, *Defensa de la institución de los Arquitectos provinciales y de distrito creada por R. D. de 1 de diciembre de 1858*, Valencia 1869; vid. también, I. ORDIERES DÍEZ, *La restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid 1995; R. ANGUIITA CANTERO, *Ordenanza y policía urbana: los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*, Granada 1997.

en Granada tendría cierto eco el nombramiento de Mariano Contreras, a la muerte de Pugnaire, como arquitecto provincial y miembro de la Comisión de Monumentos, el mismo año en que obtuvo la titulación de arquitecto y sin experiencia alguna.

Las cuestiones de los arquitectos en Granada fue siempre un tema sujeto a multitud de intereses (8). Así, por ejemplo, en fecha nada temprana como 1887, la Academia Provincial de Bellas Artes se veía en la necesidad de cubrir un a vacante de académico de la selección de arquitectura, pero “teniendo en cuenta que esta capital existe tan solo por hoy el Arquitecto municipal mientras que son muchos los entusiastas por las Bellas Artes que aspiran a pertenecer a esta Academia y que ya por su ilustración, ya por su posición social podrían engrandecer el fomento de esta Corporación y su Escuela”, se eligió al historiador Francisco de Paula Villa-Real Valdivia antes que al arquitecto Juan Monserrat Vergés o a otros facultativos con no menos méritos, que conformaban una nómina nada despreciable a tenor de las obras realizadas en este momento en la ciudad (9).

Por otra parte, la Academia de Granada contaba con la facultad de aprobar los proyectos de obras públicas por las Reales Órdenes de 11 de enero de 1808, 1º de octubre de 1850 y 2 de junio de 1851. En 1858, el Gobierno resolvía que los ayuntamientos no podían proceder a la demolición, restauración o reparación de ningún edificio cualquiera que fuese, que por su mérito artístico y otras circunstancias mereciera considerarse como monumental, sin remitir antes un expediente al Ministerio de Obras Públicas con el correspondiente informe de la Academia de Bellas Artes o, en su defecto, de los profesores de arquitectura. El Ministerio de Gobernación adoptó entonces que la junta consultiva de policía urbana formulase un reglamento para la creación en todas las capitales de provincia y poblaciones importantes plazas de arquitectos titulares que dirigiesen las construcciones urba-

(8) Cfr. R. ANGUIA CANTERO, *La ciudad construida: control municipal y reglamentados edificatorios en la Granada del siglo XIX*, Granada 1997.

(9) A. A. G., *Actas de Juntas Generales (1875-1889)*, junta de 5 de junio de 1887.

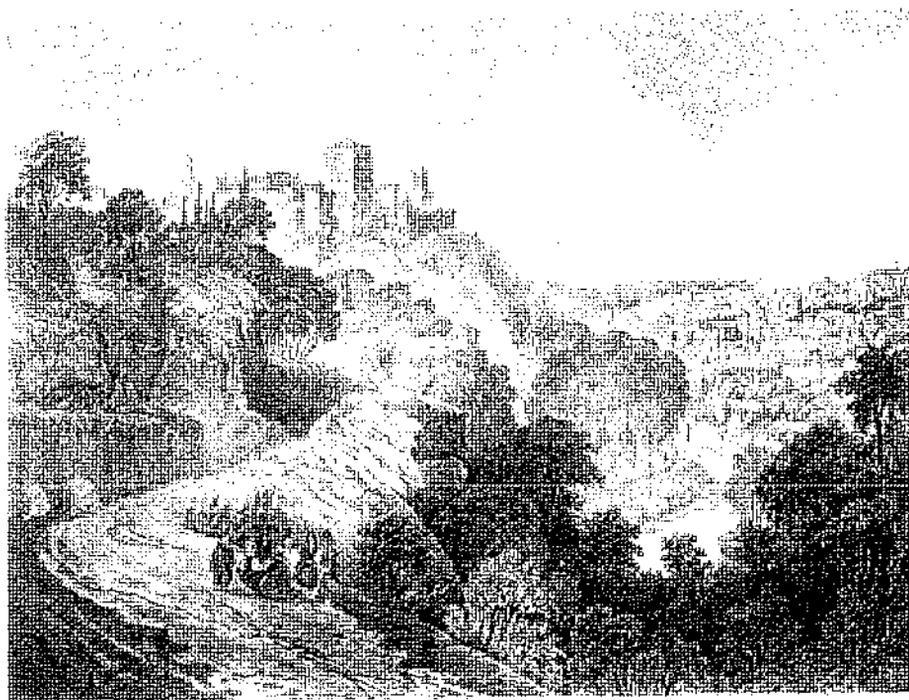
nas costeadas de fondos provinciales y municipales. Tales plazas, que debían estar convenientemente retribuidas para que los arquitectos no percibiesen otro emolumento de dichos fondos, serían de la provisión de la Corona a propuesta de la Real Academia de San Fernando.

Sin embargo, la pertenencia de la Alhambra al Real Patronato le adscribía a las normativas propias de lo Reales Sitios. La figura del arquitecto de la Alhambra no surge hasta 1828 con el nombramiento de José Contreras. Anterior a él encontramos a Luis Osete quien realizaría algunas obras de fortificación en el recinto por encargo del Gobernador de la Fortaleza, simultaneando esta dirección facultativa con su carácter de arquitecto municipal –junto con José Contreras– y profesor de la Academia de Nobles Artes. En este sentido, hasta la Real Orden de 5 de septiembre de 1859 no hallamos expresada la incompatibilidad en el desempeño del cargo de profesor de la Academia con otro retribuido como el de arquitecto municipal o provincial. Es el caso de Juan Pugnaire, arquitecto provincial, quien hubo de renunciar a su plaza de profesor de dibujo lineal y de adorno. El cargo de arquitecto de la Alhambra no sería de dedicación exclusiva hasta la llegada de Modesto Cendoya en 1907, pues su antecesor, Mariano Contreras, fue al mismo tiempo arquitecto provincial.

La polémica sobre la restauración estilística

El primero de los facultativos reconocidos por la Academia de San Fernando activos en Granada durante la primera mitad del siglo XIX sería **Luis Osete** (Orce, 1780-Granada, 1849), quien desde 1806 era director de matemáticas y teniente-director de la sección de arquitectura de la Academia de Tres Nobles Artes de Granada, en sustitución de Ignacio Tomás y José Sánchez del Olmo. Aunque aprobado de arquitecto por la Academia en 1828 (10), sin embargo, venía desempeñando labores constructivas y edilicias con cargo al municipio; ocuparía el puesto de

(10) A. A. S. J., libro 3-154; A. A. S. F., libro 3-155; A. A. G., libro 2. *Actas de Juntas Particulares (1826-1848)*, sesión de 11 de mayo de 1828.



LITOGRAFÍA DE FRANCISCO J. PARCERISA, 1850

Maestro Mayor de Obras de la Ciudad desde 1829 (11). Como uno de los pocos arquitectos facultados que ejercían en la ciudad, recibió el nombramiento de Arquitecto de las obras del Real Sitio y Fortaleza de la Alhambra, siendo sustituido por José Contreras. Su actividad en el monumento, durante los gobiernos de Montilla, Villaescusa y Serna, se limitaría a leves reparos y recalzos de muros, no constando los períodos concretos de estas intervenciones.

Por su parte, José Contreras Osorio (Granada, 1794-ca. 1868), hijo de un práctico gremial e iniciador de la saga que gobernaría la Alhambra hasta 1907, sería uno de sus profesionales de actividad más completa. La llegada de los Contreras a la Alhambra coincidiría con el auge de la “arqueología nacional” y la difusión del modelo alhambrista por medio de la literatura de viajes. Sin embargo, ni José Contreras, ni su hijo Rafael encontrarían en la arqueología el medio apropiado para desenmarañar los oscuros episodios del monumento. Cursó la carrera de Matemáticas en la Escuela de Dibujo, y comenzó a colaborar como aparejador con el maestro de obras José López de la Casa y Lara. Maestro de obras por la Academia de San Fernando desde 1827, se ocupó de todas las obras de parroquiales de la diócesis, y de la construcción del convenio de San Bernardo y de la iglesia conventual de San Francisco (Casa Grande) en Granada. Alcanzó el grado de arquitecto en 1833, y como arquitecto del Real Patrimonio se inició en una obra para la capilla de la Alcaicería y, especialmente, tras su nombramiento como responsable de las obras de fortificación de la Alhambra cargo que ocupó desde 1828 a 1845. Aquí es donde demostraría de manera incesante su preocupación por la restauración estilística, introduciendo a sus hijos Rafael y Francisco en la reproducción de adornos para la Alhambra y el Alcázar de Sevilla. De su período destaca la intensa polémica mantenida con la Academia de Gra-

(11) Archivo Histórico de la Ciudad de Granada, libro 168. *Actas capitulares*. Con motivo de la desamortización eclesiástica fue encargado de reunir todos los datos correspondientes a los arquitectos de los conventos suprimidos [A. A. G., libro 11. *Actas de Juntas Ordinarias (1807-1849)*, sesión de 17 de abril de 1836].

nada por la “anacrónica” restauración del pórtico meridional del Patio de los Arrayanes (12).

Una vez asumidas las competencias académicas sobre la conservación de los bienes de la Corona, muy menguado el carácter militar de la Alhambra y destinadas cantidades concretas para su mantenimiento desde 1830, las labores de fortificación irán perdiendo importancia para centrarse en los “grandes programas de restauración estilística” que abarcarán toda la centuria. La polémica de esta actuaciones será uno de los argumentos centrales que mantendrán vigentes las labores de salvaguarda y control de instituciones como la Academia de Nobles Artes de Granada primero, y la Comisión Provincial de Monumentos después. La primera disputa importante en la que se implicará directamente la institución afectará a la reforma de la galería alta del Patio de los Arrayanes, que amenazaba ruina inminente, así como la decoración de las naves laterales de dicho Patio, dirigidas por José Contreras, labores que se concluirían en diciembre de 1842. Durante la ejecución de los trabajos, se aprovecharon aquellas partes que estaban en buen estado y se procedió a la sustitución de aquellos elementos —columnas, arcadas, adornos, ventanas, ajimeces, aleros y celosías de madera— “todo ello copiado exactam^{te}. de sus originales (...) por su mal estado y carcomido de los tiempos”, restando tan sólo la cenefa de azulejos, reparos en la solería y algunos adornos de lapidería árabe (13).

(12) A. A. S. F., libro 3-157; A. A. S. F., libro 3-154; A. A. S. F., libro 3-155. Fue Arquitecto de Ciudad, desde 1840, diseñando el *Plano Geométrico de Granada* (1853) —calificado como el principal trabajo cartográfico de la ciudad realizado en el siglo XIX—, así como Arquitecto de Hacienda, entendido por tanto en las obras de acondicionamiento de los conventos desamortizados a las necesidades de la Administración. Precisamente las vicisitudes por las que atravesaron su proyectos para el arzobispo de Granada demuestra un cierto grado de impericia, característico de la arquitectura religiosa granadina del Ochocientos. Sobre su actividad como arquitecto diocesano, vid. E. GUILLÉN MARCOS, *De la Ilustración al Historicismo: Arquitectura religiosa en el Arzobispado de Granada (1773-1868)*, Granada 1990, pp. 285-294; sobre sus trabajos en la Alhambra, vid. J. M. RODRÍGUEZ DOMINGO, *La restauración monumental de la Alhambra (1827-1907)*, Granada 1997, pp. 41-42 y 106-122.

(13) Archivo Histórico de la Alhambra (A. H. A.), leg. 247-5. Vid., P. MARINETTO SÁNCHEZ, “La policromía de los capiteles del Palacio de los Leones”: *Cuadernos de la Alhambra* 21 (1985) pp. 84-89.

La intensidad de las obras de intervención vendría acompañada de una precipitada concepción de la restauración falta de todo rigor científico. La “irrespetuosa” labor de José Contreras en la Alhambra contó con la tajante oposición de la Academia de Nobles Artes de Granada. El detonante fue un artículo publicado en *El Espectador*, firmado por “una persona de conocido mérito artístico”, e inspirado por el arquitecto Francisco Enríquez Ferrer, donde se denunciaban las obras de la Alhambra. Así, en la junta ordinaria celebrada el 5 de junio de 1842 se presentó un duro informe elaborado por los profesores de la Escuela en el que se advertía acerca de la inconveniencia de los trabajos verificados por el arquitecto de la Alhambra en la galería superior del pórtico meridional del Patio de los Arrayanes, cuya techumbre de lacería se había cubierto “bajo una capa grosera de pintura al óleo”; y, especialmente, en el Patio de los Leones, donde desde 1837 se había procedido al raspado de mármoles con asperón eliminando de este modo los restos de policromía que aún conservaban, y erosionado los relieves de la Fuente de los Leones, “mutiladas las superficies esferoidales de la fuente, desportilladas las esquinas y perfiles de la inscripción del alrededor, borrados sus lazos y nexos, y perdidos sus adornos: el ignorante cincel del cantero ha desfigurado los ojos de los Leones haciéndolos mas profundos” (14). La Academia defendía la no eliminación de la pátina rojiza impuesta por el tiempo, “raudal inagotable de inspiraciones y entusiasmo”. Se llegaba a declarar la preferencia del estado anterior de incuria y abandono a la sustitución del monumento por un “edificio nuevo”, dado el deseo de Contreras “en imitar ese genero de ornato en los enmaderados, relieves y estucos” (15).

La Junta, “con el fin de evitar la perdida e inutilizacion de las preciosidades que en si encierran el palacio arabe”, nombró

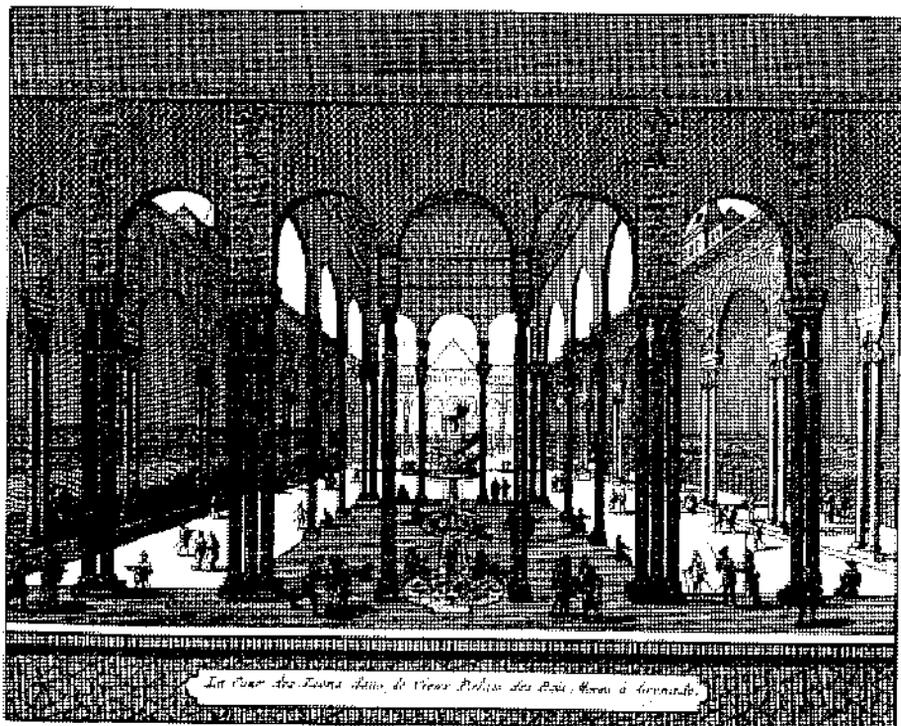
(14) A. A. G., libro 11. *Actas de Juntas Ordinarias (1807-1849)*, sesión de 5 de junio de 1842. Los firmantes del escrito eran las diferentes disciplinas cuya enseñanza se impartía en la Academia, es decir, Manuel González, por la escritura, Francisco Enríquez, por la pintura, Luis Osete, por la arquitectura, y Andrés Giraldo, por la estampa.

(15) *Ibíd.*; A. H. A., leg. 247-5.

una comisión, compuesta por José Fuster, Francisco Pérez de Herrasti, Manuel González y Andrés Giraldo, que dictaminase sobre lo denunciado. En efecto, en la junta del 7 de junio, los comisionados se sirvieron informar que, si bien se estaban ejecutando en los palacios acertadas intervenciones, al mismo tiempo se producían otras de todo punto inconvenientes como el raspado de columnas o la colocación de una barandilla de hierro "del gusto moderno" en el pórtico alto de los Arrayanes, "por no estar en armonía esta clase de trabajo con el resto del palacio, siendo lo contrario un anacronismo". De nuevo, se encomendó a José Fuster Mayorga se entrevistase con el Gobernador de la Alhambra para hacerle ver lo inapropiado de lo ejecutado y la paralización de dichas labores; y que recabase si estas intervenciones se habían ejecutado con posteridad a la reunión mantenida con los responsables de la Alhambra, en cuyo caso resultaría del todo inútil cuanto la comisión se afanase por remediar (16). El responsable de la fortaleza, Juan Parcjo, atendió los requerimientos de la Academia, pero advirtiéndole la continuación de la limpieza de columnas por el defecto "chocante y desagradable" que producían las que ya se habían raspado con las que aún lo estaban. La corporación le remitió un oficio con el ruego de la urgente suspensión de dicha operación (17), dado que la Academia "no apetecía otra cosa que la integridad de un monumento artístico, único en su género, admiración de nacionales y extranjeros, y no hacer una vana ostentación de celo con perjuicio de opiniones respetables", y que se hicieran las restauraciones en alcázar nazarí "conservándole el carácter de antigüedad y asemejando en lo posible lo renovado a lo existente". Exigía al mismo tiempo la suspensión de los trabajos y la aplicación de un tinte ligero a las columnas que se había raspado, procurando asemejar la pátina que tenía el resto, "y que hace que todas las partes del edificio

(16) A. A. G., libro 11. *Actas de Juntas Ordinarias (1807-1849)*, sesión de 7 de junio de 1842; A. A. G., libro 2. *Actas de Juntas Particulares (1826-1848)*, sesión de 9 de septiembre de 1842.

(17) A. A. G., libro 11. *Actas de Juntas Ordinarias (1807-1849)*, sesión de 8 de junio de 1842.



Interno della Chiesa della Salute, di Venezia, veduta dalla Basilica, Merito di Giovanni Battista.

PIETER VAN DER A. A., 1707

guarden el orden, proporcion y armonia correspondientes". También recordaba debía omitirse la colocación de la balaustrada de hierro en la galería superior del Patio de los Arrayanes, "por no estar en armonia esta clase de trabajo con el resto del palacio, siendo lo contrario un anacronismo" (18).

Ante la polémica suscitada, desde la Real Casa se requirió la información correspondiente del Gobernador de la Fortaleza. Ésta fue más explícito en esta ocasión al declarar abiertamente la existencia de "una mano oculta" responsable del comunicado aparecido en *El Espectador*, acusando abiertamente a Francisco Enríquez Ferrer. La situación no era nueva, pues arrancaba de cuando Enríquez buscó la influencia de Jefe Político de la Provincia y del Tutor de la Real Casa para su nombramiento como arquitecto de la Alhambra, a lo que accedió Juan Parejo. Enríquez debía formar los presupuestos de obras conjuntamente con José Contreras, circunstancia que no agradó al primero, pues "por su semblante no le agradaba el estar acompañado". Tras reiteradas excusas en las que "no hacia mas q^e. entretener el tiempo", Contreras formó los presupuestos y las obras dieron comienzo. El resentimiento de Enríquez por haber quedado fuera de la dirección de las mismas justificaba así el descrédito sufrido, "p^s. es el q^e. tachado la limpia de las columnas, y en una entrevista casual q^e. tubo en el Palacio Arabe disputaron sobre esta operacion y aun le amenazo con poner un articulo comunicado en barios periodicos y segun los conceptos del estampado en *El Espectador* son suyos p^s. se le vio en relaciones muy estrechas con el Estrangero q^e. le firma, y aun hay q^e. se persuada haya tomado el nombre de este artista estrangero p^s. dar mas prestigio a su idea" (19). Al mismo tiempo, se justificaba la acción denunciada del raspado de las columnas del patio de los Leones ya que:

(18) A. A. G., libro 26. *Copiador de la correspondencia de la secretaría de la Academia (1826-1850)*.

(19) A. H. A., leg. 243 y 247-5. Francisco Enríquez Ferrer (Granada, 1813-antes de 1877), hijo del pintor Francisco Enríquez García, se distinguió como Salvador Amador por su precocidad en el conocimiento y práctica de la arquitectura. Formado en la Escuela de Dibujo de Granada, contó siempre con el elogio de la Academia por se aplicación y laboriosidad [A. A. G., libro 11. *Actas de*

“Se hallaban hemohesidas y una especie de verdin q^e. las hacia parecer de piedra tosca oscura, siendo de superior marmol blanco (...), y en los desconchados ai necesidad de ingerirles algunas piezas, y para q^e. estas y las columnas quedasen iguales fue de opinion el Arquitecto q^e. dirige las obras se limpiase p^r. q^e. no quedase oscurecido el rico marmol, prolectando darles a su tiempo un barni o polimento p^a. sacarles un lustre y color amarillento q^e. es el q^e. conserban las demas de los salones de dho. Palacio. El limpiar una cosa sucia se a tenido por desmerito y macsimo cuando es una piedra tan rica, los pabimentos de las salas de Abencerrajes, Dos Hermanas y el de los Baños son de la misma calidad de piedra q^e. las de las columnas, y se conserban blancos como si se acabasen de pulimentar y esta piedras siendo de la misma antigueda no se dice q^e. desmeresen, y si las columnas sucias por q^e. se dejan al igual de aquellas” (20).

Por último, el Gobernador concluía su informe a la Superioridad con la defensa de José Contreras, arquitecto (q^e. dirige las obras lo es de esta R^l. Fortaleza con nomb^{to}. R^l.; desde el año 7 lo es tambien de esta Cap^l. y el q^e. dirige todas las obras publicas por cuyos antecedentes conosera V. E. no es de los adocenados y si un artista q^e. goza buen concepto, por cuya razon no interrumpo sus proyectos p^s. reconozco su capacidad en su arte”. Al tiempo que si el Tutor consideraba debían quedar las columnas como estaban antes de la intervencion, “se pondra en ejecucion p^s. es operacion facil y sencilla el volverle el colorido q^e. tenía emanado de hallarse a la intemperie” (21).

Consiguientemente, desde Madrid se ordenó la suspensión inmediata de los mencionados trabajos. El Gobernador de la Alhambra contestó al requerimiento de la Academia agradeciendo al interés de la misma por la conservación del monumento, al tiempo que

Juntas Ordinarias (1807-1849), sesión de 2 de abril de 1833]. Fue nombrado teniente director honorario de la Academia de Nobles Artes de Granada en sustitución de su padre a comienzos de 1841 [A. A. G., libro 2. *Actas de Juntas Particulares (1826-1848)*, sesión de 31 de enero de 1841]. Por ciertas competencias personales en el desarrollo de su trabajo, marchó de Granada y, como arquitecto de la diócesis de Toledo, acometió la restauración del convento de San Juan de los Reyes.

(20) A. H. A., leg. 247-5.

(21) *Ibíd.*

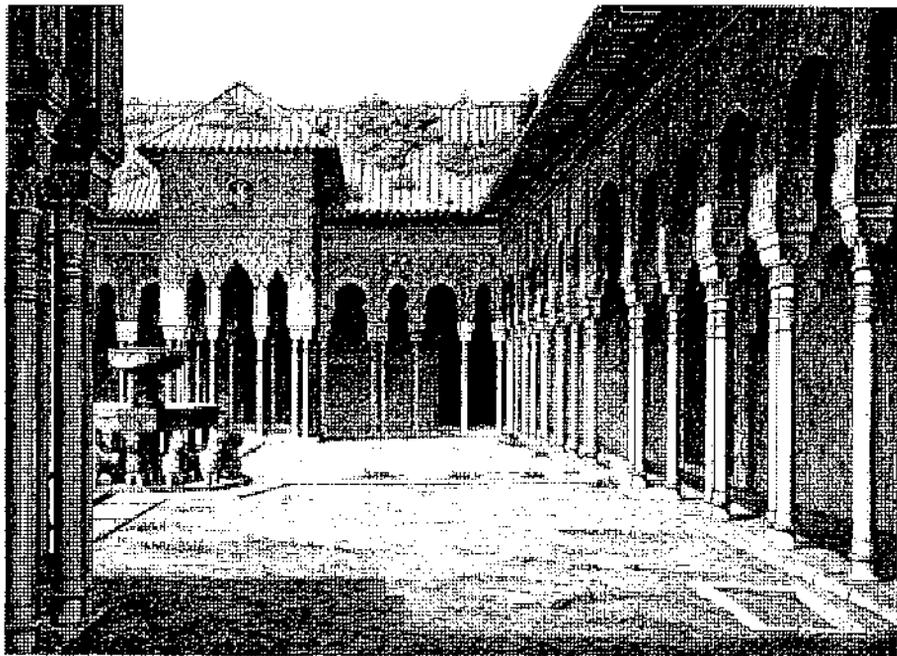
indicaba haberse ya verificado la interrupción del raspado de columnas, que se había llevado a cabo “por hallarse muy sucias y tener necesidad de reparar muchas de ellas con varias piezas del mismo marmol blanco, (...) dandoles un barniz a que quedasen del color de cera amarillenta q^a. es el q^a. tienen las de las salas del Palacio”. En clara alusión al artículo de *El Espectador*, aducía que toda esta cuestión obedecía más a la rivalidad entre profesores que al buen celo por la perfección de las obras, convencido de un interés en desacreditarlas, y observando inexactitudes en el dictamen académico como la pérdida total de la policromía de una capiteles que nunca lo estuvieron o la pintura al óleo de las techumbres, cuando se había dado al temple y aplicados los colores existentes en la Sala de Abencerrajes, “por no distinguirse sus primitivos”. Finalmente, proponía el nombramiento de una comisión que conferenciara directamente con José Contreras y participaran, en adelante, en el seguimiento de las restauraciones. La Academia no podía tomar sobre sí responsabilidad técnica alguna sobre la Alhambra, delegando en Ramón Laínez Carrasco y en Francisco Enríquez Ferrer el asesoramiento meramente consultivo (22).

La Academia y los vaciados de arabescos

Nombrado arquitecto honorario en 1840, José Contreras dimitió de su cargo cinco años después al no conseguir de la administración del Real Patrimonio su inclusión en la plantilla de empleados de la Real Casa. Mientras se nombraba un nuevo arquitecto, lo fue de forma interina su antiguo colaborador Antonio López-León Lara, encargado de formar los presupuestos de obras entre los años 1845

(22) *Ibídem*; A. A. G., libro 11. *Actas de Juntas Ordinarias (1807-1849)*, sesión de 20 de junio de 1842; cfr. M. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, *Guía de Granada 1892*, p. 58.

(23) Antonio López-León Lara (Granada, 1789-después de 1865) fue aprobado de maestro de obras en 1827, junto a José Contreras Osorio, por la Real Academia de San Fernando. Desarrolló parte de su actividad profesional supervisando la reparación de templos de la diócesis de Granada [cfr. E. GUILLÉN MARCOS, *op. cit.*, pp. 295-297], y desde 1828 trabajaría de forma gratuita para el Real Patrimonio. En 1831 sería nombrado, junto con Contreras, “Arquitecto del Real Sitio”, a pesar de no haber alcanzado más que facultad como maestro de obras, de ahí que su actividad fuera tan limitada. Cuando Baltasar Romero se jubiló en 1865, fue propuesto como arquitecto de la Alhambra, pero el Real Patrimonio lo rechazó.



EL PATIO DE LOS LEONES, DIBUJADO POR BERTY Y GRABADO POR BURY,
PARA LA OBRA DE GAILHABAUD "MONUMENTS ANCIENS ET MODERNES", 1850

y 1847 (23). En este año, la Alhambra perdió definitivamente la consideración de fortaleza militar y es designado como director de las obras de la Alhambra Salvador Amador (Granada, 1813-1849, alumno aventajado de la Escuela de Dibujo, quien tras estudiar en Madrid en la Escuela de Caminos y Canales, y “exponiendo á S. M. los estudios literarios de que se halla adornado, los de las ciencias matemáticas y dibujo, y su aplicación á la teoría y práctica de la Arquitectura”, recomendado por el propio Gobernador Civil de Granada, suplicaba le fuese concedida una dispensa de edad para obtener el título de arquitecto por la Academia de San Fernando, gracia que obtuvo en 1834 (24). Su breve actuación en el Real Sitio de la Alhambra se desarrolló entre 1847 y 1849, impulsándose notablemente la restauración de la Sala de las Camas en los Baños de Comares, obras iniciadas por José Contreras en 1828.

A la muerte de Amador, de nuevo quedaba vacante la dirección de obras del monumento, nombrándose entonces a Francisco Contreras Osorio (Granada, 1804-después de 1858), hermano del arquitecto anteriormente citado, quien tan sólo alcanzaría el grado de maestro de obras concedido por la Academia de San Fernando en 1832 (25). Su paso por las obras de la Alhambra fue

(24) A. A. S. F., libro 3-142. *Actas de la sección de arquitectura (1832-1840)*, junta de 19 de agosto de 1834; A. A. S. F., libro 3-154; A. A. S. F., libro 3-155. Miembro de la Comisión Científica Provincial encargada de constituir el Museo Público de la ciudad, ingresaría en la Academia de Granada como profesor honorario en 1844, con derecho a concurrir a las juntas ordinarias facultativas [A. A. G., libro 2. *Actas de Juntas Particulares (1826-1848)*, sesión de 23 de abril de 1844]. Junto con Juan Pugnairé, José Contreras y Baltasar Romero, sería arquitecto de la ciudad, encargándose de uno de sus cuarteles. Sustituyó a Luis Osete como director de la clase de arquitectura y matemáticas sólo durante unos meses pues le sobrevino la muerte el 9 de junio de 1849.

(25) A. A. S. F., libro 3-157. Presentó el diseño de pensado de una Universidad para la ciudad de Granada, para obtener el grado de arquitecto, pero fue suspendido por la Academia (A. A. S. F., libro 3-143. *Actas de la sección de arquitectura (1841-1846)*, junta de 17 de diciembre de 1845). Ello limitó considerablemente sus actuaciones pues al someter al examen de la Academia proyectos públicos como el de la cárcel de Iznalloz, éstos eran inmediatamente denegados al no venir firmados por un arquitecto. Sin embargo, en 1858, cuando elaboró el proyecto de restauración del convento de la Concepción de Granada, sí figuraba como arquitecto.

fugaz, y carecemos de suficientes datos para evaluar su actuación, pues en 1851 una desgracia familiar le apartó del cargo.

Pero la consagración de los principios de la restauración romántica no se produciría hasta el nombramiento de Rafael Muñoz (Granada, 1826-1890), hijo del arquitecto José Contreras Osorio, como “restaurador-adornista” de la Alhambra en 1847. Contra la errónea opinión que lo considera arquitecto, nunca llegó a examinarse de tal ante la Academia de San Fernando, sin embargo su labor al frente de las restauraciones del conjunto nazarí supeditaron toda intervención arquitectónica, invirtiendo crecidas sumas en la reposición de arabescos, cuya técnica de vaciado dominaba a la perfección. Su fuerte personalidad fue reduciendo las atribuciones no sólo del arquitecto, sino también del Gobernador de la Alhambra, hasta conseguir para sí la dirección omnímoda del monumento, con lo que el Estado oficializada una situación de hecho. A pesar de controlar de forma excluyente los entresijos de la gestión de recursos del monumento y de lo desacertado de muchas de sus intervenciones, contribuyó a detener en gran medida el proceso de deterioro a que se veía condenado el conjunto, así como difundió su conocimiento y aprecio por el resto de Europa a través de sus escritos y “vaciados de arabescos” (26).

La tradición en Granada de ejecutar reducciones a escala en estuco o escayola no volvió a vivir su resurgimiento hasta el

(26) Rafael Contreras Muñoz se formó en la Escuela de Dibujo, junto con sus hermanos Francisco y José Marcelo, entre 1837 y 1840, “en cuyos cuatro cursos dibujó con aplicación y aprovechamiento desde principios de la estampa hasta figuras de la misma, habiendo obtenido los premios pases consiguientes con sujeción al reglamento q^e. regia en aquella época y observado la conducta mas intachable” [A. H. A., leg. 247-6]. En 1865 accedió como miembro a la Academia Provincial de Bellas Artes de Granada, en su sección de “ilustración y amor a las artes”; su discurso de ingreso versó sobre *La especialidad de la arquitectura árabe en España, e influencia de este arte en los monumentos de Granada*; en 1885 fue nombrado consiliario. Perteneció a la Academia de Bélgica, fue vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, y miembro honorario del Royal Institut of British Architecture. Formó parte, igualmente, del grupo “La Cuerda granadina” adoptando el sobrenombre de “mojama”.

inicio de las restauraciones de la Alhambra en el siglo XIX y el atractivo turístico del “viejo palacio encantado”. El interés de los viajeros por coleccionar objetos decorativos que hubiesen pertenecido al alcázar, no pasó desapercibido a los granadinos ni a los encargados de su custodia. Se iniciaría así un largo proceso de expolio que acabó con buena parte de las decoraciones de la Casa Real. Este comercio ilegal fue alentado y ejercido abiertamente por algunos gobernadores de la Alhambra, llegando a exportarse gran cantidad de piezas a Londres y París. A mediados del siglo XIX se frenaron estas medidas, iniciándose el lucrativo mercado de las reproducciones. A falta de originales, y en función de su capacidad adquisitiva, los extranjeros compraban vaciados de yeserías, coloreadas o no, y modelos de capiteles, columnas, alicatados, etc. Durante toda la centuria existieron en Granada talleres de artesanos formados en las clases de modelado y vaciado de la Academia de Bellas Artes, primero con Diego Marín y luego con Francisco Morales, que se aplicaron en la elaboración de tales obras (27).

Los vaciados de arabescos, ejecutados según el perjudicial método “del apretón”, se aplicaron pronto a la restauración de los paramentos de la Alhambra, reponiendo aquellos fragmentos deteriorados o inexistentes. Este taller de vaciados era bien apreciado en Madrid y en Sevilla, a cuyo Real Alcázar se enviaron varias cajas de piezas para diferentes partes del mismo. Por otra parte, la moda, extendida por toda Europa, por la decoración neomusulmana acudió a menudo a los principales vaciadores de arabescos que trabajaban en Granada.

Mientras su padre dirigió las obras de la Alhambra, Rafael Contreras trabajó en la reposición de arabescos del pórtico meridional del Patio de los Arrayanes, a las órdenes del maestro

(27) Cfr. T. RAQUEJO GRADO, “La Alhambra en el Museo & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neozaríes”: *Cuadernos de Arte e Iconografía* 1 (1988) pp. 201-244; J. M. RODRÍGUEZ DOMINGO, “La Alhambra de Oriente: la restauración del patrimonio monumental hispanomusulmán y el medievalismo islámico”, en *Actas del XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México D. F. 1998, pp. 167-184.

Manuel de Salas (28). Dedicado Rafael desde 1842 a la reproducción a escala de la Sala de Dos Hermanas, fue finalmente presentada en 1847 a la Reina quien la recibió con tal admiración que le dotó con una cuantiosa gratificación, el encargado del Gabinete Árabe en el Palacio de Aranjuez, y el título de “restaurador adornista” de la Alhambra. La celebridad alcanzada con este trabajo explica el interés de Alejandro Dumas por visitar el taller del “señor Contrairas” cuando llegase a la Alhambra, y que tanto le habían recomendado (29). Como afirmarían algunos de sus más directos rivales, Rafael Contreras fue “dignísimo de tal cargo, por sus conocimientos en el arte moruno y más por la maestría con que supo reproducir la decoración de estos palacios”, pues con su intervención estos trabajos tomaron una importancia inusitada, dado que –como él mismo decla-

(28) Las obras ejecutadas por el peón Manuel de Salas, que era además profesor de albañilería, fueron siempre admiradas por su exactitud y belleza. Con motivo de la apertura del Liceo Artístico y Literario de Granada, el 18 d noviembre de 1839, se organizó una exposición artística en la que participaron Manuel González, Salvador Amador, Juan Pugnaire y Francisco Enríquez. De Salas presentó un modelo a escala de la Fuente de lo Leones que causó gran sensación [“Solemne apertura del Liceo Artístico y Literario de Granada, en la noche del 18 de noviembre de 1839”: *La Alhambra* 24-25 (1839) pp. 281-282].

(29) Cfr. A. DUMAS, *Impressions de voyage. De Paris à Cadix*, Paris 1847, p. 164. La especial protección que la Corona otorgó a sus decoraciones alhambristas para el Palacio de Aranjuez a partir de 1847, hizo que se extendiera rápidamente la moda del “gabinete árabe” por toda Europa; pudiendo considerarse como el máximo representante de la vertiente ornamental del “islamic revival” en España. Dejó muestras de su arte en los palacios de buena parte de la aristocracia madrileña y de la nueva burguesía enriquecida durante el período moderado. Los vaciados ejecutados primorosamente en su taller de la Alhambra participaron en *The Great Exhibition* de 1851 y en la Exposición Internacional de Amberes de 1855; y en 1867 se presentó a la Exposición Internacional de París también con modelos arquitectónicos de la Alhambra que le valieron la medalla de plata. Estas minuciosas reproducciones a escala fueron conocidas y apreciadas en Londres por arquitectos como Mathew D. Wyatt y Owen Jones; sus relaciones con Inglaterra quedan por su amistad con Sir Austen Henry Layard, a quien visitó en el verano de 1872 y con quien mantuvo correspondencia a propósito de la Alhambra [cfr. T. RAQUEJO GRADO, *El palacio encantado: la Alhambra en el arte británico*, Madrid 1990, pp. 186-187; J. M. RODRÍGUEZ DOMINGO, *La arquitectura “neóárabe” en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada 1997].

raría— la yeserías de los palacios “no se habían reparado antes por ignorarse es procedimiento de ejecución con los moldes de arcilla y madera” (30). Como afirmara Francisco de Paula Valladar, “Rafael Contreras no sólo salvó de la ruina el famoso palacio de los Alhamares; no sólo restituyó su carácter a aquellos edificios a los que la incultura había adosado tabiques, techos y paramentos que cubrían y ocultaba la verdadera forma arquitectónica y decorativa de patios, salas y galerías, sino que encauzó la opinión y destruyó cuento y consejas acerca del arte árabe en España, fijando sus verdaderos caracteres, especialmente en Córdoba, Sevilla y Granada” (31).

Otra importante aplicación de estos vaciados era la de servir a la instrucción de los alumnos de las Academias y Escuelas de Bellas Artes. Sus responsables pretendían extraer modelos de las yeserías de la Alhambra directamente de las mismas, práctica que había sido prohibida por el Real Patrimonio ante los perjuicios que se causaban en las decoraciones nazaríes. Las peticiones para sacar vaciados era incansantes, y continuas las negativas por parte del arquitecto Juan Pugnaire, alentado por Contreras quien veía un importante menoscabo en su “pequeña industria” si se accedía a lo solicitado.

Por su parte, la Academia de Bellas Artes de Granada, necesitaba de modelos para la clase de vaciado que dirigía Miguel Marín, volviendo a solicitar del Gobernador del Real Sitio permiso para realizar vaciados de arabescos de la Alhambra, lo que fue nuevamente denegado “en razón á estarle prohibido ter-

(30) R. CONTRERAS, *Del arte árabe en España manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales: La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita*, Madrid 1875, p. 208. Antes de la utilización del método galvanoplástico, los vaciados se ejecutaban con el sistema de moldes clásicos, compuestos de suficiente número de piezas y madres-formas para no dañar los modelos al ser desprendidos. Los yesos eran especiales para estucados, restauraciones y revestimientos, y no se hacía uso del mástico cuando se trataba de reproducir yeserías. Prueba de lo dañino de este proceso son elocuentes las sucesivas negativas que el Real Patrimonio dictó acerca de peticiones de Academias, Escuelas y particulares para obtener vaciados de la Alhambra.

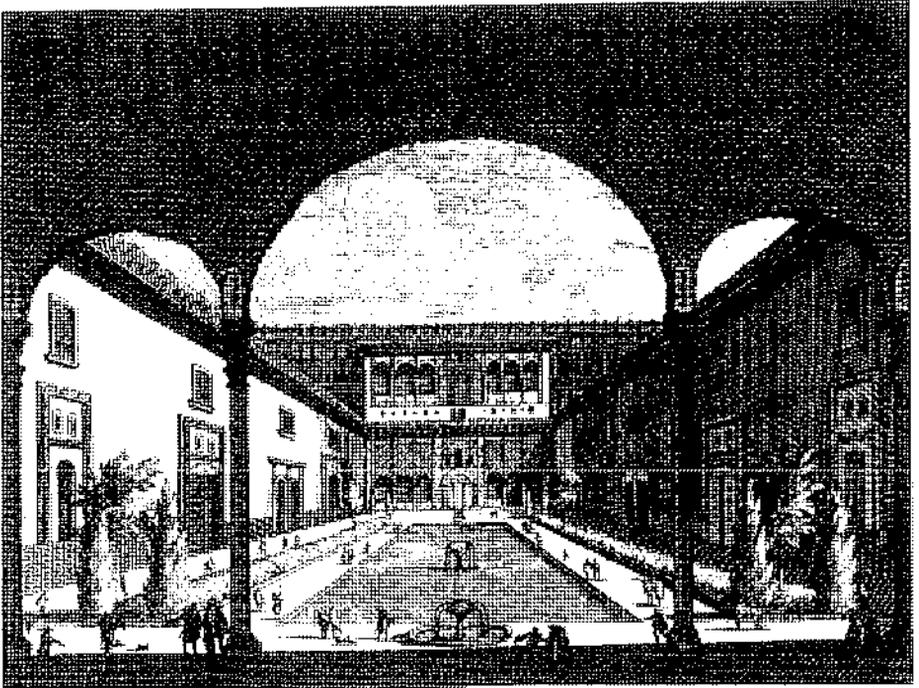
(31) F. de P. VALLADAR Y SERRANO, “Los hombres de la “Cuerda”. Rafael contreras”: *La Alhambra* 550 (1922).

minantemente y bajo la más estrecha responsabilidad” (32). No conforme, la Academia se dirigió entonces a la Reina solicitando sacar vaciados de los arabescos de la Alhambra y de los sepulcros de los Reyes Católicos en la Capilla Real. Mientras tanto, y abandonada su pretensión de hacer directamente vaciado del alcázar nazarí, la Academia consiguió en beneplácito del cabildo catedralicio y del mismo Arzobispo para vaciar los adornos renacentistas de la portada del Perdón de la Catedral, petición formulada ya en 1853 (33). Una vez finalizados estos trabajos se acometió la reproducción de la ornamentación gótica de la portada de acceso a la Capilla Real desde el templo metropolitano y de los relieves de los sepulcros de los Reyes Católicos, “con el objeto de formar una colección lo más completa posible, de lo notable que encierra Granada” (34). La Intendencia de la Alhambra para que informara, sin perjuicio de la Real Orden de 1º de julio de 1859. Rafael Contreras manifestó que lo solicitado por la institución granadina lo habían pedido anteriormente otras corporaciones, entre ellas la Escuela Espacial de Arquitectura, a los cuales se les negó el permiso por razones facultativas, y que “los vaciados de arabescos que se hagan por los procedimientos conocidos, manchan los originales antiguos, arrancan los escasos fragmentos de color y oro que aun se conservan, y hasta destruyen”, manifestando además cómo “la Academia de Granada puede obtener ejemplares árabes de los que existen todavía en las antiguas y ruinosas casas de moros, no obstante que sus discípulos estudian siempre que quieren en el Palacio árabe con más provecho que lo harían en las reproducciones

(32) A. H. A., leg. 247-4 (12632). La Academia elaboró en 1859 un presupuesto sobre el coste de la realización de vaciados de la Catedral, Capilla Real, monasterio de San Jerónimo y Alhambra que ascendía a 10.000 reales [A. A. G., libro 14. *Actas de Juntas Generales y de Gobierno (1859-1861)*, junta de 20 de noviembre de 1859]. Se comisionó al escultor Miguel Marín para que formara una nota de los “adornos del gusto árabe” que creyese debían y podían adquirirse. Recurriendo a uno de los talleres de vaciados que existían en Granada se hizo de 49 modelos por importe de 800 reales (sesión de 6 de noviembre de 1860).

(33) A. A. G., libro 14. *Actas de Juntas Generales y de Gobierno (1859-1861)*, sesión de 8 de diciembre de 1859.

(34) A. A. G., libro 14. *Actas de Juntas Generales y de Gobierno (1859-1861)*, sesión de 28 de agosto de 1860.



Vue d'une Cour du Palais et des Bains des anciens Rois Mores à Grenade

GRABADO DE VAN DER A. A., 1707

parciales que se solicitan” (35). Incluso fueron interrumpidos los trabajos de vaciado de los sepulcros de la Capilla Real, pues si bien existía a quebrar las delicadas aristas de los adornos, como ya había ocurrido. Una comisión de la Academia, integrada entre otros miembros por el arquitecto Juan Pugnare, se encargó de desmentir las graves acusaciones vertidas contra la institución, concediéndose, sin embargo, permiso a los alumnos que la Academia determinase para estudiar en el Palacio (36).

Años más tarde, la Escuela volvía a verse necesitada de modelos de estilo árabe. A comienzos de 1872 la Escuela de Artes y Oficios de Granada obtuvo de la Dirección General de Instrucción Pública autorización Pública autorización para sacar veinte vaciados de la Alhambra con destino a la enseñanza de artesanos, comisionado el propio Contreras por los profesores de aquella Escuela para llevar a cabo dichas reproducciones (37). Y Manuel Gómez-Moreno González, aun sin pretender formar una colección como la que poseía la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, proponía la reproducción de adornos de la Alhambra, Generalife, Corral del Carbón y otros edificios nazaríes de propiedad particular. Con ello se lograría “un gran enriquecimiento de modelos en vez de vivir reducidos, casi á los de nuestro Renacimiento”, y se podría proceder a su intercambio con los de otras escuelas nacionales y extranjeras (38).

(35) A. G. A., leg. 247-4. En efecto, en el verano de 1856, Jerónimo de la Gándara, creador de la colección de vaciados de la Real Academia de San Fernando, solicitaba trasladarse a Granada para continuar la selección de estos modelos para las clases de la Escuela Especial de Arquitectura, y cuya pretensión fue denegada [A. H. A., leg. 249-4].

(36) A. H. A., leg. 247-4.

(37) A. H. P. G., caja 68. *Libro de Actas de Sesiones de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Granada (1866-1874)*, sesión de 28 de enero de 1872.

(38) A. A. G. *Actas de Juntas Generales (1875-1889)*, junta de 24 de febrero de 1889. No sólo se sacaron vaciados de los adornos nazaríes, sino también de algunos elementos renacentistas del Palacio de Carlos V, especialmente, los bajorrelieves de los basamentos de sus portadas meridional y occidental, con objeto de enriquecer la colección de la Academia de Bellas Artes. Así, Miguel Marín realizaría los primeros durante los años sesenta y Francisco Morales González volvería a repetirlos en 1892.

A pesar de moverse con absoluta comodidad entre corporaciones e instituciones académicas, Rafael Contreras tuvo un primer enfrentamiento en 1859 con la Academia Provincial de Bellas Artes al mostrar ésta su disconformidad con el encalado dado al exterior de la Torre del Peinador, proponiendo se devolviese su anterior entonación. El Gobernador de la Alhambra expresó las razones que había tenido para demorar la reforma propuesta por la ilustrada corporación, fundamentalmente la escasez de fondos y la necesidad de atender la ruina de otros puntos del recinto (39). Finalmente se llevó a cabo, siendo recogida la noticia por la prensa del siguiente modo:

“El Gobernador de la Alhambra de Granada, según dice LA CORRESPONDENCIA, ha dispuesto se dé una tinta antigua monumental al *mirabe* llamado Mirador de la Reina de casa Árabe, y con ello ha quedado este pintoresco recinto más poético aun; solo falta que alguna que otra brochada de cal que existe en varias torres desaparezca del todo” (40).

Reparada la cuestión, una comisión de la propia Academia, integrada por Nicolás del Paso Delgado, Manuel Obrén y José Martín pasarían al palacio para examinar las obras de restauración que Contreras estaba dirigiendo en la Sala de los Reyes y dictaminar sobre la colocación de una estatua de Isabel II en la plaza de los Aljibes (41).

Durante estos años, la Academia de Granada expondría sus criterios cuando desde la administración del Real Sitio se le consultara, si bien no mostró un especial interés en interferir en las obras que Contreras y los arquitectos Juan Pugnairé y Baltasar Romero estaban llevando a cabo con el beneplácito del Real Patrimonio (42). Durante el período que abarca de 1857 a 1865 la

(39) A. A. G., libro 13. *Actas de Juntas Generales y de Gobierno (1856-1858), sesión de 11 de mayo de 1857.*

(40) LA ALHAMBRA, 4 de octubre de 1857.

(41) Archivo de Palacio, leg. 12018, exp. 40.

(42) Juan Pugnairé Rodríguez (Granada, 1807-1880) se presentó a los exámenes para el título de arquitecto junto a José Contreras, obteniéndolo en 1833, tras asistir a la Escuela de Dibujo entre 1826 y 1830, distinguiéndose en la clase de Arquitectura. En 1841 sería nombrado, por el municipio, arquitecto de uno de los

corporación granadina intervino puntualmente para informar favorablemente acerca del desalojo de aposentos, casas y torres, y su incorporación del recinto monumental, y sobre la adquisición del grupo de “raquíticas y miserables” viviendas que se extendían entre el Palacio de Carlos y la Puerta de la Justicia, “albergue de miseria que contrasta muy mal con los gloriosos monumentos de aquella fortaleza, cuya severidad y belleza debe respetarse” (43).

El traspaso de la tutela a la Comisión Provincial de Monumentos (1868-1871)

Tras la Revolución de septiembre de 1868, la Administración General de la Real Casa pasó a ser la Dirección General del Patrimonio de Monumentos Históricos y Artísticos de Granada –creada en 1844 y reorganizada en 1865– se apresuró a solicitar “la conservación y custodia del Palacio arabe de la Alhambra; las puertas

cuarteles de la ciudad. Impartía clases de aritmética y geometría en la Escuela de Dibujo, y publicó un *Manual de Perspectiva*, lo que valió el título de profesor honorario de la Academia de Granada en 1847. Catedrático en los colegios del Sacromonte y de Santo Tomás de Aquino, individuo de mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, a la muerte de Salvador Amador le sustituyó como director de Matemáticas y Arquitectura de la Academia de Nobles Artes; y cuando ésta pasó, en 1849, a se Academia Provincial de Bellas Artes ocupó la plaza de profesor de Delineación y Matemáticas primero, y de Dibujo aplicado a las Artes y a la Fabricación. Entre 1851 y 1856 dirigió las obras de la Alhambra, manteniendo una intensa disputa con el artista José Galofre por la restauración del Patio de los Leones, de la que la Academia granadina se hizo escaso eco. Si bien fue el arquitecto más facultado, junto con Salvador Amador, de los que ocuparon el cargo en el Real Sitio, las continuas interferencias de Rafael Contreras redujeron considerablemente su ámbito de autonomía. Por su parte, Baltasar Romero (Granada, 1795-después de 1872), hijo del maestro de obras Antonio Romero, y maestro albañil desde 1813, se formó entre 1816 y 1820 en la Escuela de Dibujo de Granada donde obtuvo diversos reconocimientos en la clase de Arquitectura. Examinado de maestro de obras en Madrid en 1827, obtuvo el grado de arquitecto por San Fernando en 1831. Al año siguiente mantendría su interés por sustituir Luis Osete en el puesto de Arquitecto Mayor de la Ciudad, y desde 1841 encargado de uno de los cuarteles en que se había dividido Granada. Entre 1858 y 1865 dirigió las obras de la Alhambra, en sustitución de Juan Pugnaire, interviniendo en obras ya emprendidas como el Patio de los Leones.

(43) A. A. G., libro 13. *Actas de Juntas Generales y de Gobierno (1856-1858)*, sesión de 12 de febrero de 1858.

llamadas del Vino y de la Justicia; y las Torres de las Infantas y del Homenaje, la Cautiva y de los Picos, así como la Vela y los Adarves”, lo que fue concedido en octubre de 1868 por el Gobierno Civil de la Provincia. Ello motivó una airada queja por parte del “Congreso de Administración y Conservación del Patrimonio que fue de la Corona”, al que seguía perteneciendo la Alhambra. La Comisión aclaró que con ello cumplía “con un deber de patriotismo y de amor al arte monumental” siguiendo el *Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos* (R. O. 24 de noviembre de 1865), no siendo su deseo asumir en ningún caso competencias administrativas, y aludiendo a un novedoso y fundamental concepto como será el de conjunto monumental, puesto “que por Alhambra no debe entenderse tan solo el Palacio arabe, ó este y los demas monumentos contenidos dentro del recinto, si no tambien sus pascos, jardines, alamedas y bosques (...) con su europea celebridad, su importancia histórica y artística y sus poéticos encantos” (44). Esta pretensión fue “muy bien acogida (...) por el Sr. Gobernador el cual les había dado, después, las mas lisongeras esperanzas y seguridades de que la Comisión sería la corporación á que se encomendase la custodia y conservación de los tan apreciados objetos”, nombrándose de nuevo una subcomisión para entregarse de todo ello, compuesta por Paso, Pugnairé, Marín, Moreno y Riaño, con la sorprendente ausencia de Contreras, quien se hallaba en Madrid, seguramente tratando de asegurar su continuidad al frente de la Alhambra. Finalmente, una comunicación de la Junta de Gobierno de la provincia, de 15 de octubre, encargaba a la Comisión “la custodia y conservación de los Monumentos Árabes, ecistentes en esta Ciudad que perteneciesen al R^l. Patrimonio”. De esta manera, se producía la sustitución competencial de la Academia Provincial de Bellas Artes por la citada Comisión de Monumentos.

Las Cortes, al designar en la futura ley los bienes del antiguo Patrimonio de la Corona, habría de constituir los que se destinaría al uso y grandeza del futuro monarca; sin embargo, había excluido los que en Granada poseía, resolviendo su pertenencia al Estado para su mejor custodia y segura garantía de conservación. Como consecuencia, en una larga e interesante ex-

(44) A. II. A., leg. 316-3.

posición la Comisión de Monumentos manifestaba el 9 de diciembre de 1869 su aspiración legítima de custodiar y vigilar la ortodoxia de las intervenciones en la Alhambra, destinadas a la recuperación de su “pasado esplendor” y la consideración puramente positivista del recinto como un monumental yacimiento de interés histórico, artístico y arqueológico. El citado informe, “que sin detalles prolijos sirviese para llamar la atención del Ministerio de Fomento, sobre el mejor sistema, que á juicio de esta Comisión, podría plantearse, para satisfacer el ilustrado propósito de amparar y perpetuar la Alhambra”, pretendía reclamar una eficaz atención sobre las condiciones topográficas del perímetro de la Alhambra, su estado actual, modo de conservarla y relación de los objetos más notables que la constituyen (45).

Por otra parte, se había encargado poco antes a Rafael Contreras la redacción de una memoria dirigida a las Reales Academias de la Historia y de San Fernando en la que quedase manifiesto el sentir de la Comisión porque la Alhambra no se viese sujeto a la política de expropiaciones del antiguo Patrimonio de la Corona que el Gobierno estaba llevando a cabo, de tal modo no se desmembrase el recinto “que se ha llamado siempre R^l. Fortaleza y Palacios de la Alhambra, con sus torres, jardines, alamedas y paseos”. Contreras expuso en la Academia de Bellas Artes de Granada, que a tenor de lo anteriormente dicho, la Alhambra no sólo estaba constituida por el alcázar, sino también por un extenso recinto que abarcaba bosques, jardines, aguas, adarves, puertas y ruinas, por lo que todo debía pasar de forma unitaria bajo la protección estatal; y “proponía que coadyuvando la Academia los esfuerzos de otras corporaciones, se sirviera acordar, elevar una instancia á S. A. el Regente del Reino, en suplica de que recomendara al Departamento que en adelante se encargara de la custodia y conservación de la Alhambra lo hiciera en la forma y espacio en que hoy está constituida, sin vender ni talar ninguno de sus accesorios, continuando la restauración de los monumentos árabes” (46).

(45) A. H. P. G., leg. 36, exp. 8.

(46) A. A. G., libro 16. *Actas de Juntas Generales y de Gobierno (1865-1870)*, junta de 3 de diciembre de 1869.

Efectivamente, en 17 de diciembre de 1869, desde la Regencia se recomendaba el Ministerio de Hacienda la consideración de la Alhambra como un conjunto monumental, y se exceptuara de la venta los jardines, bosques y otras dependencias accesorias (47). Finalmente, por la Ley de 18 de diciembre de 1869, se mandaban revertir al Estado todos los bienes y derechos que constituyeron el Real Patrimonio, para proceder a su venta. La precipitación del momento y la oportunidad de hacerse con un valioso patrimonio, no sólo artístico sino también económico, hizo circular órdenes contradictorias. De este modo, el Alcaide de la Alhambra hizo presente cómo el Consejo encargado de la administración, conservación y custodia de los bienes que fueron del Patrimonio negaba la autoridad de la Comisión sobre dichas propiedades. Finalmente, éstas quedaron fijadas y la Alhambra a salvo de su enajenación. Rafael Contreras, como nuevo director, sometería a la Comisión un informe de los trabajos realizados en el último semestre y una memoria sobre aquellos que debieran ser ejecutados; los presupuestos de obras de ornato, pintura y arqueología estaría firmados por Contreras, mientras que los correspondientes a la fortificación o intervenciones arquitectónicas deberían contar con la aprobación de un facultativo. La Comisión, que podía alterar el sistema contable establecido por el Gobierno, exigía el Director de la Conservación la justificación de las cuentas de gastos que sería examinada por una subcomisión integrada por tres individuos de su seno, y la transcripción de todas las comunicaciones que recibiera de la superioridad, relativas a las obras de restauración o a los trabajos de conservación en los que daba intervenir. Cada quince días, un individuo de la Comisión giraría la visita de inspección a la Alhambra, turnándose para ello los correspondientes de las Academias de la Historia y de San Fernando, y los representantes de la Academia Provincial, siempre por orden de antigüedad, según lo dispuesto por el reglamento aprobado por el Gobierno a fines de ese año (48). De este modo, la Alhambra

(47) A. A. G., libro 16. *Actas de Juntas Generales y de Gobierno (1865-1870)*, junta de 9 de enero de 1870.

(48) A. H. P. G., caja 68. *Libro de Actas de Sesiones de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artístico de Granada (1866-1874)*, sesión de 18 de diciembre de 1870.

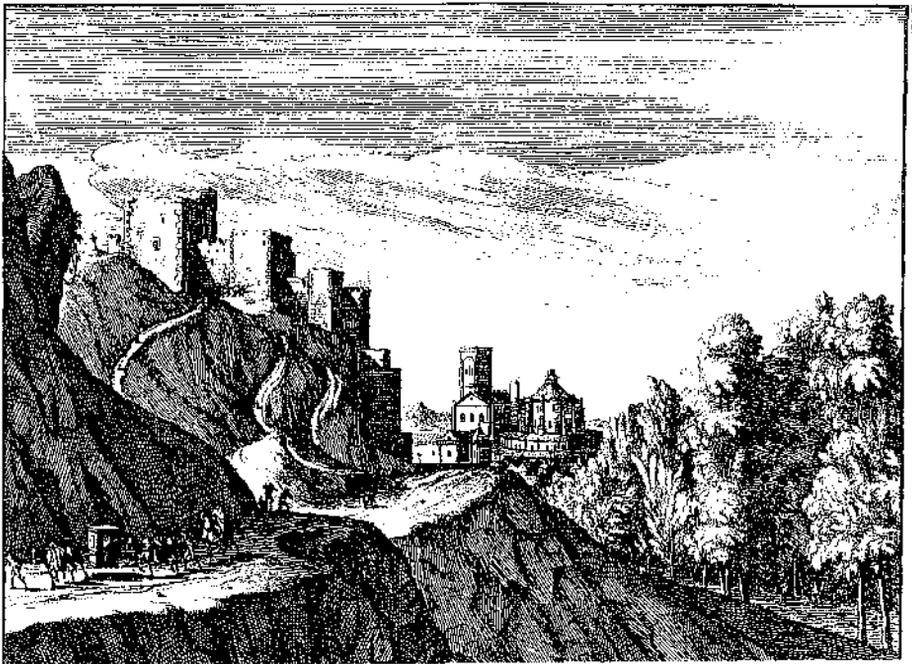
quedaba libre de una venta ignominiosa como los demás bienes que integraban el Real Patrimonio, mientras el Alcázar de Sevilla queda como Real Sitio.

Sin embargo, durante el traspaso al Ministerio de Fomento, no todo el recinto fue inicialmente considerado como un conjunto monumental, reservándose el Ministerio de Hacienda algunas propiedades que se permitió enajenar y dieron lugar a un largo pleito por su recuperación que no finalizó hasta el primer tercio del siglo XX. Se anunció la subasta en diciembre de 1870, lo que originaría un movimiento de oposición de la Comisión granadina para que ésta no se verificara y perdiera irremisiblemente la posibilidad de devolver a las Alhambra su “antigua integridad”. En unión con la Academia Provincial de Bellas Artes ambas corporaciones se mantuvieron atentas a los próximos acontecimientos; por lo pronto se habían suspendido las subastas, pero las fincas aún no estaban excluidas de la venta (49).

De esta forma concluía la intermitente, y en ocasiones efectiva intervención de la Academia de Bellas Artes de Granada en el control de las obras de conservación acometidas en la Alhambra, una vez que la Comisión Provincial de Monumentos asumió las competencias sobre el monumento. Tras una tímida y testimonial intervención en el proceso de creación del Museo de Antigüedades de la Alhambra, intervención en el proceso de creación del Museo de Antigüedades de la Alhambra, y de su Archivo Histórico, no volvería a aparecer con crecido protagonismo hasta la creación de la Comisión Especial en 1905, la cual marcaría el fin de la actividad personalista de la familia Contreras al frente del conjunto nazarí (50).

(49) A. A. G., libro 17. *Actas de Juntas Generales y de Gobierno (1871-1874)*, junta d 16 de abril de 1871. En la evitación de este hecho jugó un importante papel el diputado por Granada, Ricardo Chacón, quien presentó en 1871 el Congreso un proyecto de ley para que se eximiesen de la venta todas las fincas y objetos arqueológicos que se reservó la Hacienda cuando hizo la entrega del monumento al Ministerio de Fomento.

(50) Cfr. J. ÁLVAREZ LOPERA, “La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)”: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 29-31 (1977) pp. 1-221.



*EL ORIGEN DE LA ESCUELA
DE TRES NOBLES ARTES
Y LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA
DE AMIGOS DEL PAÍS DE GRANADA*

La situación de un individuo con dotes e inquietudes artísticas en una ciudad como Granada provocaba el hecho de que si quería explotar estas aptitudes y no caer la rutina del oficio de artesano necesitaba una adecuada formación que le garantizase una clientela cuyo gusto estaba cada vez más afin a los nuevos dictados estéticos, de ahí que la solución más conveniente fuese la de cursar estudios artísticos en la corte en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo cual suponía el traslado a una ciudad desconocida y para la que no siempre se contaba con el suficiente respaldo económico para poder proseguir estos estudios. Así lo hicieron muchos pupilos granadinos quienes se vieron obligados a trasladarse a pesar de que la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada intentara remediar este problema constituyendo una Escuela de Dibujo y auspiciando y patrocinando la concesión de premios generales aquellos discípulos más aventajados con la única intención de fomentar las artes y ejercer como un auténtico mecenas, en sentido colectivo, de estos artistas.

De todos ellos, fue quizá Antonio de Bada y Navajas el ejemplo típico de alumno que se vio obligado a dejar Granada con el fin de adquirir una formación más sólida, gracias a su propia formación familiar ya que su padre, el afamado José de Bada fue quien le animó a estudiar en Madrid con el objeto de que recibiera una sólida formación académica que le permitiera alcanzar sin ningún problema prestigio y notoriedad a nivel nacional. Esta labor

se vio gratamente recompensada en 1763 con la obtención del tercer premio en la clase de arquitectura, a la que pronto se le sumó en 1764 una pensión como arquitecto para inspeccionar las obras reales (1), y cuando años más tarde el nombramiento el 5 de mayo de 1768 como arquitecto de la plaza de El Ferrol (2). Al igual que Bada sobresalieron otros artistas se vieron obligados a acudir a la corte con el objeto de obtener un título oficial como fueron los casos de Tomás Ferrer y Navarrete, descendiente del pintor zaragozano Tomás Ferrer, y a finales de siglo Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez, nacido en tierras granadinas, que incluso llegó a ser académico de mérito en 1776, y algunos años después, en 1786 director de los estudios de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (3).

(1) Cfr. A. GALLEGO BURÍN, *El barroco granadino*, Granada Comarex, p. 113.

(2) Bada fue nombrado para esta plaza junto con Francisco Solinis y así lo comunicaron a la Academia:

“Manifestamos á V. S. nuestro ascenso con el q^e. se ha dignado S. M. elevarnos, en 5 de mayo á la clase de Architectos, con el mismo sueldo, por aora, pero q^e. en adelante nos concedera sus gracias, á proporcion de nuestros meritos. Se lo participamos á V. S. para q^e. lo haga presente a la R^l. Academia como el q^e. V. S. nos mande en este nuevo empleo” [A. A. S. F., leg. 13-2/1. *Académicos. Comunicaciones*, “Fran^{co}. Solinis y Antonio Bada ponen en conocimiento de Ignacio de Hermosilla, haber sido agraciados con la plaza de arquitectos del Ferrol (1768)”].

(3) A. A. S. F., (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) leg. 300-3. *Libro en donde se asientan los discípulos de esta Real Academia de San Fernando (1852-1778)*; A. A. S. F., leg. 301-3. *Libro de matrículas (1784-1795)*; A. A. S. F., leg. 303-3. *Libro de matrículas (1779-1802)*. **Antonio Quiñones** (admitido el 16 de noviembre de 1749, con 24 años, natural de Granada, hijo del maestro del arte de la seda Manuel Quiñones); **Manuel Montes** (octubre de 1757, natural de Granada, de 15 años, hijo de Juan Montes y Casilda Martínez); **Antonio de Bada** (mayo de 1761, natural de Granada, de 22 años, hijo de José y de Isabel Navajas); **Francisco de Olivenza** (25 de agosto de 1760, natural del Reino de Granada, hijo de Salvador); **Lorenzo Melgarejo** (5 de noviembre de 1752, natural de Granada, de 28 años, hijo de Miguel de Melgarejo, profesor del arte de la seda); **Lucas de Alcaraz y Barreda** (10 de octubre de 1775, natural de Granada, con 14 años); **Francisco Antonio Bata-ller y Ros** (octubre 1774, natural de la villa de Ugíjar, de 23 años); **Manuel Ponce de León** (1763, natural de Granada, de 16 años, hijo de Salvador y de Bárbara Bizcarete); **Joaquín Clemente de Miranda** (1 de septiembre de 1784, de Huéscar y con 17 años); **Tomás Ferrer y Navarrete** (5 de octubre de 1787, de Granada, de 15 años); **Manuel García Estévez** (11 de enero de 1788, de la

Sin embargo esta situación cambiaría en parte con la constitución de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada y en ésta convino se dieron las circunstancias necesarias para el nacimiento de un interés colectivo hacia el progreso de las ciencias, las industrias y las artes. Sus miembros, en su mayoría nobles y burgueses, fueron por tanto quienes motivaron la institucionalización de la enseñanza de las artes en la Granada a finales del siglo XVIII; de esta forma el ánimo de auspiciar no sólo las bellas artes sino también los talleres artesanales fue la tarea primordial que se impusieron estos hombres quienes además encabezaron su lucha bajo el interés común del mecenazgo colectivo. Así los socios de ese ilustrado organismo asumieron

villa de Pitres, con 26 años); **José Querol** (6 de abril de 1788, de Granada, con 13 años); **José González Valledor** (29 de octubre de 1789, natural de Granada, de edad 14 años); **Joaquín Felipe Casares Pastrana** (aparece matriculado en octubre de 1790, natural de Granada, con 26 años); **Juan Lapaz Pérez y Gómez** (27 de enero de 1791, natural de Santafé, de 27 años); **Miguel González y Bravo** (6 de octubre de 1792, de Granada, de 17 años); **Juan Alfonso Fernández de Castillo** (20 de octubre de 1794, con 14 años, de la Puebla de Don Fadrique); **Francisco de Paula Gómez y Bustos** (13 de febrero de 1794, natural de algarinejo, de 16 años); **Antonio Ruiz de Aguilar** (6 de noviembre de 1797, de Granada, 22 años de edad, hijo de Ramón y María Quesada); **Francisco de Paula Naranjo Requejo** (19 de octubre de 1795, de Granada, de 18 años, hijo de Francisco y Manuela); **José González** (10 de septiembre de 1795, de Loja, 18 años, pretendiente a la plaza de guardias de Corps de la Compañía española); **Juan Pablo Sebastián y García** (21 de febrero de 1797, natural de Tahal, hijo de Felipe y Ángela Antonia de Lezama); **Pedro de Robles Vidal** (11 de septiembre de 1795); **Sebastián Durán** (10 de febrero de 1799, de Granada, hijo de Juan y Antonio Bocanegra); **Juan Marín** (6 de noviembre de 1798, natural de Albuñuelas, de 20 años, hijo de Lorenzo Marín y de María Martínez de la Vallesta); **José Vallejo** (26 de noviembre de 1799, natural de Albuñuelas, de 20 años, hijo de Baltasar y Manuela de Ortega); **Baltasar Bellido** (30 de diciembre de 1800, de Padul, hijo de Manuel y de Tomasa Alechaga, con 25 años); **Jorge Ronquillo** (26 de enero de 1801, de 22 años, natural de Baza, hijo de Francisco y Bárbara García); **Juan Ortega** (11 de febrero de 1801, de Cogollos, hijo de Antonio y María García, de 24 años); **José Juan Foch** (8 de octubre de 1802, de Granada, 13 años, hijo de Santiago y Gertrudis Amich); **Manuel José Bravo** (15 de septiembre de 1800, de Montejícar, de 23 años, hijo de Juan y Ana Ávila); **Pedro Gómez de Zafra** (15 de septiembre de 1802, de Granada, de 14 años, hijo de Nicolás y Vicenta Bayón); y **Pedro José Osorio** (27 de octubre de 1802, 17 años, natural de Madrid, hijo del teniente coronel de Milicias de Guadix Alfonso).

el mismo papel que en otras poblaciones lo ejercieron personajes notables como Antonio Caballero y Góngora (Córdoba), José Taviara (Andújar) o Joaquín Fonsdesviela (Cádiz).

Como bien expresa Juan Luis Castellano, la relación entre la Sociedad y la Escuela de Dibujo fue bastante estrecha, puesto que “la administración de los fondos correspondía al segundo director, el amanuense era el mismo para la Sociedad y para la Escuela, y la junta directiva estará compuesta por varios socios. Poco después la Escuela intentará despegarse en cierta manera de la Sociedad a comienzos del XIX” (4). La denominada Escuela de Nobles Artes, después Escuela de Dibujo (1779), permanecería bajo los auspicios directos de la Económica hasta que finalmente en 1784 el rey les concede una asignación anual de unos 2.000 ducados lo que les permite iniciar una nueva etapa sin depender de forma directa de este organismo. Sin embargo fueron tres personajes los que influyeron notablemente en su creación: los pintores Diego Sánchez Sarabia –quien quedó designado como secretario de la misma– y Luis Sanz Jiménez, en representación de los demás artistas de su gremio así como de la escultura y arquitectura, y el canónico doctoral Antonio Martínez de la Plaza (5). Lo cierto es que Sarabia y Sanz Jiménez no habían creído oportuno acudir al “Congreso de los Capitulares” por considerar que quienes iban a atender mejor a sus fines eran los miembros de la recién creada Real Sociedad compuesta de los hombres más influyentes y cultos de toda la ciudad (6).

(4) J. L. CASTELLANO CASTELLANO, *Luces y reformismo: Las Sociedades Económicas de Amigos del País del Reino de Granada en el siglo XVIII*, Granada 1986, pp. 210-211.

(5) Antonio Martínez de la Plaza (Granada, ?-El Puerto de Santa María, 1800) fue colegial de Santiago y catedrático de Prima de Cánones, doctoral en Almería y en Granada desde 1771. En 1775 fue miembro fundador de la Real Sociedad Económica, Provisor, Vicario y Gobernador general con el arzobispo Galbán. El 14 de febrero de 1786 fue promovido para el obispado de Canarias y el 29 de noviembre de 1790 pasó al obispado de Cádiz y Algeciras. Fue llamado el “santo” por sus conocidas virtudes apostólicas.

(6) A. A. S. F., lib. 3-123. *Libro de Actas de Juntas Particulares (1776-1785)*, junta de 4 de mayo de 1777, f.º 5.

Fue en un extenso discurso leído ante la Real Sociedad, donde Sarabia y Sanz Jiménez expusieron como motivos principales para la constitución de un centro dedicado a la enseñanza de las artes el floreciente estado que había alcanzado las artes en Granada en siglos precedentes tal y como lo acreditaban los “preciosos monumentos” que se habían construido y el progresivo grado de decaimiento a que estaban llegando éstas:

“Y la deplorable decadencia en que se hallaban en el estación presente, concluyendo con que no si en menores los talentos; y la aplicacion de los modernos Profesores que la de los antiguos, no se descubria motivo, que no conspirarse á esperar fundadamente, que si el ardiente zelo por el beneficio público de la Sociedad los amparaba y daba fomento prontamente manifestarian con noble emulacion, que eran capaces de disputar á los antiguos las devidas alabanzas, que por todo el Reino; Y por quanto suplicaban á este Real Cuerpo que en prosecucion de su generales beneficencias se dignase tomar éste ramo tan util y tan necesario bajo su proteccion, y cuidado” (7).

Por tanto y ante tal exposición los miembros de la Económica aprobaron en junta pública de 18 de enero de 1777 el establecimiento de una Escuela dedicada como único fin a la enseñanza de las artes. Como director general de esta primera Junta quedó designado Diego Álvarez Bohorques, que a la sazón era brigadier, coronel del regimiento de Granada y maestrante y que además donó unos quinientos reales para su puesta en marcha, y como comisarios se nombraron a Joaquín Dávila Ponce de León e Ignacio Santisteban Pacheco de Padilla, teniente del infante Don Gabriel. Sin duda, fue fundamental el apoyo estos dos últimos caballeros, quienes proporcionaron no sólo el local sino también los materiales necesarios para las primeras clases. Igualmente todos ellos fueron auxiliados por el conde de Selvaflorida, Rafael Almería y Retamosa Martorell y Bolaños, quien tras haber obtenido recientemente su título nobiliario —el 20 de diciembre de 1777— deseaba enaltecer su linaje públicamente y qué mejor manera que apoyar la prosecución

(7) *Distribución de premios entre los profesores y discípulos de la Escuela de Diseño hecha en el año de 1779 por la Real Sociedad Económica de Granada, Granada 1779, pp. 1-2.*

de las bellas artes a través de esta Escuela desde posición privilegiada como miembro de la Junta de Caminos de los Reinos de Granada, Córdoba y Jaén, y como socio de la Real Sociedad (8). De esta forma, todos ellos tomaron a su cargo el suplemento de las crecidas cantidades precisas para mantener la primitiva Escuela mientras se recibía la esperada dotación real. Por consiguiente una vez constituida la Escuela de las Tres Nobles Artes se puso en conocimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cual convino que Antonio Ponz, secretario de la misma, enviase a modo de orientación a Diego Bohorques los estatutos fundacionales por los que se regía en régimen interno dicho organismo (9).

Finalmente los pintores Sarabia y Sanz Jiménez vieron recompensados su esfuerzo cuando el 26 de junio quedaba oficialmente la Escuela de las Tres Nobles Artes Pintura, Escultura y Arquitectura” (10); quedando establecidos los estudios por las noches

(8) Cfr. E. GUILLÉN MARCOS, “La Sociedad Económica de Granada en el s. XVIII: La escuela de Dibujo”: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 19 (1988) p. 109.

(9) A. A. S. F., lib. 3-123. *Libro de Actas de Juntas Particulares (1776-1785)*, juntas de 10 de agosto 1777:

“Se leyó una carta asimismo de Dⁿ Diego Sanchez Saravia en que me deba noticia de la abertura de los estudios de las bellas Artes en la Ciudad de Granada, y de la disposicion que hai en proteger y dotar dichos en la Sociedad de Amigos del Pais, formada alli mismo, cuyo Director General es el S^{or}. Dⁿ Diego Borques: todo con el fin de que yo lo comunicase a la Junta como lo hice, y conociendo esta que la Academia proyectada en Granada, no se quiere eximir de las leyes que prescriben los Estatutos de la de Sⁿ Fernando se acordó que yo enviase un exemplar de dichos estatutos al expresado S^{or}. Dⁿ. Diego Borques”.

(10) Previamente había recibido el apoyo de Antonio Ponz y así lo reconocía Sarabia en una carta enviada a este el 11 de junio de ese año:

“Muy Sor. mio de mi ma^{or}. estimac^{on}. con la q^e. recivi, atrasada, la de 20 de Mayo con q^e. V. nos favorece, q^e. hà sido de gran juilo p^{ra}. todos lo facultatibos y dé iual complacencia y estimac^{on}. â estos SS. de la R^l. Societ^d. quienes en su vista quedan reconocidos con el devido agradecim^{to}. muy asegurados en él mijor logro de esta consecucion, hasta su perfecto establecim^{to}. con la mediacion común, cuyo Decoro genio lo harà brillar igualm^{te}. en el presente empleo, como efectos de una propension natural âl fin de toda consecucion util y de esplendor. En esta confianza no omitiré cansar â VS. en lo q^e. ocurra consultar ô necesitar su Auxilio” (A. A. S. F., leg. 38-30/2. *Escuela de dibujo de Granada*).

“con gran quietud, silencio y decoro” (11). El acto de inauguración tuvo lugar en el teatro de la ciudad, al que siguió un refresco ofrecido por Bohorques director de esta nueva institución. Sarabia relataba así a Antonio Ponz tales hechos:

“El día 26 del pasado se abrieron los estudios de nras. Art^{es}. dando principio con el mejor árreglo que oy permite el desco de su establezim^{to}; para lo que buscò casa ôrportuna con sala âdecuada para el estudio del Natural; y ôtros compartimientos correspond^{tes}. a lôs demâs destinos. Citòse para el lobreguocer de referido dia, y con la concurrencia de notable numero de Profesores, y del Sr. Director principal dela R^l. Sociedad, y varios SS. de ella. Se âparto el Teatro ôcupando cada uno su lugar: y el Sr. Dⁿ. Dⁿ. Antonio Martinez de la Plaza, Canonigo Doct^l. de esta Metropoli, individuo del referido R^l. Cuerpo, se explico en una nueva breve culta ôracion excitativa, âl fin del mejor âprovecham^{to}. del estudio, decoro de las Artes, y honor de la Republica. La que concluida con singular âprovechm^{to}. del estudio, decoro de las Artes, y honor de la Republica. La que concluida con singular âceptacion del Auditorio, sè respondiò p^r. uno de los Profesores, dando las devidas gracias en nombre de todos a là Rcal Junta, de tanto esmero ârdor honorable en toda prevencion delos medios âctuados âl fin del logro con commodidad, y âprecio de los Profesores. Concluido el estudio, el S^{or}. Dⁿ. Diego de Bohorques Director principal de la Real Junta, hizo mas pausible el ôbstentoso âparato de la Apertura con un âgasajo de refresco mui prodigo y singular” (12).

En cuanto a las causas y circunstancias que motivaron a los individuos de la Real Sociedad a establecer esta Escuela dedicada a la enseñanza de la arquitectura, escultura y pintura no fueron otras que combatir en primer lugar la falta de formación de los artesanos en general y de los artistas en particular, y en segundo lugar inculcarles observación del dibujo, aritmética y geometría:

“Desde las primeras especulaciones en que se ocupó la R^l. Sociedad económica de Granada, se combenció evidentemente,

(11) A. A. S. F., leg. 38-30/2. *Fundación de una escuela de nobles artes de Granada*, “Comunicación de Diego Sánchez Sarabia sobre el establecimiento de la Escuela de Nobles Artes (1777)”.

(12) *Ibíd.*

de que la falta de Dibujo, y Geometria era una de las principales causas del atraso de nuestros artesanos, con esta firme persuasion, dirigió su primeros esfuerzos al establecimiento de una Academia ó escuela de las nobles artes, donde se exercitasen los profesores de ellas, y se enseñase el dibujo á los jobenes que quisieran á el, imponiendolos primero en la Arismetica y Geometria”(13).

Sin embargo, hasta octubre de 1777 el Consejo de Castilla no tuvo conocimiento formal de la fundación en el Reino de Granada por parte de la Real Sociedad de la citada Escuela, a la par el canónico Luis Martínez Salazar, solicitaba de la Academia de San Fernando su parecer (14). Esta última, en Junta particular celebrada el de octubre comunicaba que era necesario informar previamente a la Academia antes de construir cualquier centro docente dedicado a las enseñanzas de las artes según quedaba establecido en los propios estatutos fundacionales aprobados de Real Célula de 30 de Mayo de 1757 (15). Era obvio que la nueva institución fundada en Granada se había saltado algunas normas de obligado cumplimiento, como no comunicar previamente a la de San Fernando su intención fundacional, no propone los arbitrios necesarios para su funcionamiento y la formación y aprobación previa de unos estatutos. El informe elaborado por los Fiscales del Consejo de Castilla así lo creían, por lo que recomendaron a la Sociedad que si atendía

(13) A. H. P. G., (Archivo Histórico Provincial de Granada), cab. 209. *Estatutos para la Escuela de las Tres Nobles Artes (1785)*.

(14) A. A. S. F., leg. 38-30/2. *Comunicación de Antonio Salazar a Antonio Ponz (1777)*.

(15) Ponz respondió a Martínez que le remitía a los estatutos fundacionales, capítulo 33, página 91:

“No solo prohibo en mi Corte qualq^a. otro estudio publico de todas, y cada una de las tres nobles Artes, sino tambien mano que no se puedd fundar alguna en los Pueblos de mis vecinos sin que primero se me de cuenta por medio de la misma Acad^a. del establecim^{to}. que se intenta, de sus medios de subsistir, y metodo de governarse, pues en caso de estimarlo conven^{te}. no solo le conceder el permiso necesario, pero la participare los honores, y privilegios que le sean adaptables de esta Academia, a lo qual quiero que esen subordinadas todas las de esta especie que se funden en mis reinos” [A. A. S. F., leg. 38-30/2. *Escuela de Dibujo de Granada, “Respuesta de Antonio Ponz a Luis Antonio Martínez Salazar (1777)”*].

exclusivamente a una Escuela dedicada tan sólo a la enseñanza de las bellas artes, quizás podría alejarse de los objetivos iniciales de su establecimiento como eran el desarrollo de la agricultura, la industria y los oficios artesanales; por otro lado cuestionaban las atribuciones de la Academia de San Fernando a la hora de dictaminar sobre este nuevo tipo de escuelas siendo este tema asunto de Regalía (16).

Pese a todo, la Escuela siguió funcionando bajo la dirección de una Junta Preparatoria iniciándose oficialmente los estudios el día 27 de octubre de 1777 con tres alumnos matriculados: Vicente Núñez y Luis Sanz Jiménez y Diego Sánchez Sarabia (17). De tales circunstancias fue informado puntualmente Antonio Ponz por Sarabia:

“Debe poner en su noticia como Miercoles 27 de Oct^o. se abrieron los estudios en debida forma, precediendo Junta en q^o. se nombraron Directores interinos p^{ra}. todas três Art^s. Y algunos de los más aprebechados concurren Dibujos hechos p^t. el natur^l. y buenas esperanz^s. sucesivas, con el estudio: ynclinandose varios a trabajar algunas obras de colorido, y otros ha formår idias en gajo relieve q^o. hacer presentes en el Aula en tpô de Pascuas. Esta aplicacion y progresos aprecia mu^o. la R^l. Socied^d. esperando buen exito en la pied^d. de su Mag^d. Y la Junta preparator^a. de Artifices creèn q^o. p^r. medio de VS. y su buen influjo con la R^l. Academ^a. surtirà lo efectos favorables q^o. se desean” (18).

En ese mismo mes de noviembre los comisionados por la Real Sociedad Joaquín Dávila e Ignacio Santicsteban enviaban a Ponz una carta con el fin de que éste la entregase al conde de Floridablanca “à fin que se logren con su proteccion los fines tan utiles q^o. nos proponemos, dotandola competem^{ta}. p^r. q^o. si

(16) Cfr. F. ARMARIO SÁNCHEZ, “La Real Económica de Granada durante el siglo XVIII”. *Anuario de Historia Contemporánea* 10 (1983), pp. 31-55.

(17) A. A. G., (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias), libro 32. *Libro de matriculus (1777-1895)*; cfr. X. DE SALAS, *Noticias de Granada reunidas por Juan Antonio Ceán Bermúdez*, Granada 1966, p. 196.

(18) A. A. S. F., leg. 38-30/2. “Carta de Diego Sánchez Sarabia al secretario de la Academia de San Fernando (1777)”.

este auxilio no es posible subsista” (19). En esta carta quedaba explícito el deseo que la Real Sociedad había tenido al establecer esta escuela donde “los profesores de las tres nobles artes Pintura Escultura y Architectura pudiesen exercitarse, y restituirlas â aquel lustre, y esplendor, q^e. obttuvieron los siglos pasados, y aun â principios del presente de q^e. existen todavia en esta ciudad admirables monum^{tos}”, si bien no le era posible continuar amparándola si no era auxiliada por la Corona, por lo que proponían elevarla al rango de Academia a la vez que fuera dotada de un completo fondo vital para su permanencia. La respuesta de Floridablanca no se hizo esperar, dado que “la Academia informó mui acertadam^{te}. al Consejo sobre el particular, y q^e. el Rei no puede subministrar caudales para aquella fundacion”, por lo que era necesario que fuese la propia Sociedad quien buscase lo arbitrios necesarios para la subsistencia de ésta además de cambiar obligatoriamente la denominación de Escuela de la Tres Nobles Artes por la Escuela de Diseño hasta que “haya hecho los competentes progresos y tenga medios para su subsistencia” (20). Ponz así se lo comunicó a Santisteban y Dávila, añadiendo además que la Real Academia de San Fernando una vez salvadas estas circunstancias haría todo lo posible por la buena marcha de ésta. La Sociedad no tuvo más remedio que acatar este dictamen ámparándose en el celo que Ponz había demostrado al interceder continuamente por este organismo (21). Pese a todo, poco después la Sociedad Económica en junta general celebrada el 30 de enero de 1778 acordaba insistir de nuevo por lo que su secretario general,

(19) A. A. S. F., leg. 38-30/2. “Carta de Joaquín Dávila Ponce de León e Ignacio Santiesteban a Ponz (1777)”. Incluye otra misiva para el conde de Floridablanca firmada por esto mismos además de Diego Bohorques y el secretario de la Sociedad, Baltasar Ossorio y Calbache.

(20) A. A. S. F., leg. 38-30/2. “Respuesta del Conde de Floridablanca sobre la Escuela de las tres nobles artes de Granada al secretario de la Academia de San Fernando (1777)”. Se dio en la Junta particular de la Academia de Madrid el 18 de enero de 1778.

(21) A. A. S. F., leg. 38-30/2. “Respuesta de la Real Sociedad de Granada a Ponz (1778)”.

Jerónimo Moreno y Roca, enviaba una nueva misiva a Ponz el 11 de febrero de 1778 instando una vez más sobre el mismo asunto (22). Curiosamente en julio de ese mismo año Antonio Ponz fue nombrado miembro de la Rcal Sociedad, puesto que aceptó gustoso y tal y como se lo comunicó a Jerónimo Moreno y Roca el 11 de agosto:

“Muy Señor mio: Recibí quatro dias hace la favorecida de V.S. muy atrasada segun la data de 7 de Julio ultimo, en que me da aviso de haberme honrado la Sociedad Economica de esa Ciudad poniendome en la lista de sus ilustres individuos, y no hallando en mí un verdadero merito para tanta distincion, debo atribuirlo todo á la benignidad de los Señores que la componen. Ruego á V. S. que manifieste en la primera Junta mi verdadero reconocimiento, y deseos de concurrir á que se efectuen los fines de su institucion, como ya en parte he practicado algunas diligencias enlo perteneciente al ramo de las nobles artes, bien que hasta ahora no han tenido el efecto que esperamos” (23).

Ente tanto, algunos socios contribuyeron con la donación de material de trabajo como fue el caso del corregidor de Granada Francisco Milla de la Peña, académico de la Real Academia de la Historia y miembro de la Sociedad, quien ante la junta general celebrada el 11 de marzo de 1779 donaba la colección en siete volúmenes de *Los descubrimientos de Herculiano* para el uso de discípulos y sobre todo de profesores; tras haber expuesto previamente al Conde de Floridablanca la importancia de tal donación y la necesidad de obtener el permiso real por ser colección publicada bajo el mecenazgo regio:

“Mi cuñado Dn. Samaniego, marques de Sn. Juan de Tasso, que murió de consejero de Castilla y del extraordinario, me dejó siete tomos del Herculario con que la piedad del Rey N. S. (D. L. g.) le honró y distinguió; y haciendo yo la

(22) A. A. S. F., lib. 3-123. *Libro de Actas de Juntas Particulares (1776-1785)*, junta de 8 de marzo de 1778, f. 107 vº.

(23) A. H. P. G., cab. 209, libro 389, carp. 2. *Solicitudes hechas por varios señores para ingresar en clase de socios (1776-1845)*.

debida justa estimacion de tan apreciable obta y veneracion al soberano Autor de ella y Real mano que hizo esta especial gracia á dicho mi cuñado; y hallarme en una carrera transeunte despues de treinta años de servir en esto embarazosos empleos, sin hijos, herederos, no secadores, mas que mi muger hermana de dicho mi cuñado, y viendo que la Sociedad de esta Ciudad, Capital de este Reino de Granada (en que está inclusa Málaga mi Patria) no encuentro destino que pueda proporcionar á dichos libros por mi falta, sino el colocarlos en la dicha Sociedad á donde creo podrán ser útiles á esta y al publico, mayormente cuando reconozco lo que se aplican al fomento y adelantamiento de las tres Bellas Artes, y lo que los apreciarán; Pero para poder ejecutarlo recurro a V. E. á suplicarle se sirva presente al Rey N. S. por si fuese de su R^l. agrado que lo haga porque en otra manera nunca interin yo viva me pudiera separar de una alhaja que por todas circunstancias es de mi mayor aprecio, e estimacion y veneracion y que me divierte en los pocos ratos que los cargos del empleo me dan algun lugar”(24).

Una decisión muy acertada como así se lo comunicó Floridablanca por orden de Carlos III:

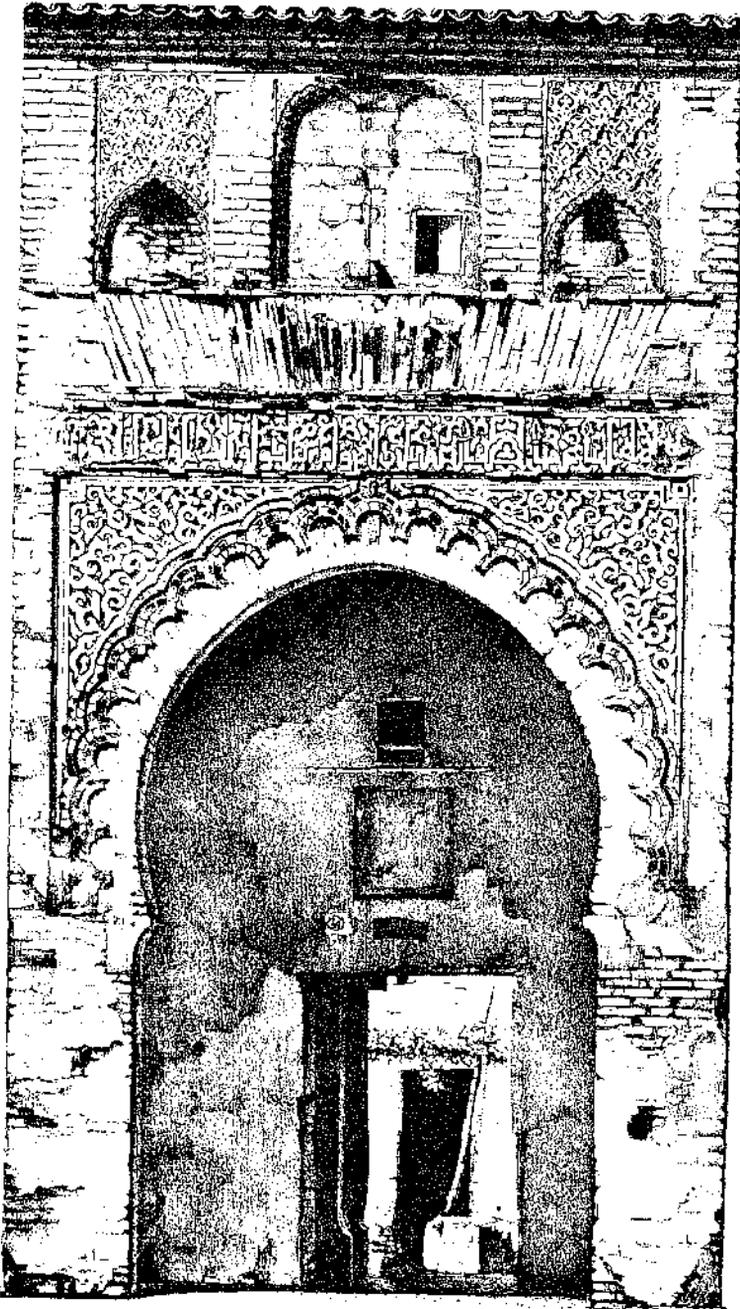
“Lejos de tener reparo el Rey en que V. S. deposite en la Real Sociedad Económica de esa capital los libros de las Antigüedades Herculanenses que heredó V. S. de su hermano, el marques de Sⁿ. Juan de Taso, celebrará que V. S. lo ejecute, acreditando su celo patriótico, y sus deseos de que tengan fomento las Bellas Artes, y el buen gusto en esa Ciudad, que es una de las principales del Reino”(25).

Por otra parte, los estudios prosiguieron sin ningún sobresalto, y a los primeros discípulos del curso 1778 y 1779 se les sumaron en 1780 dos nuevos alumnos más, José Hurtado y Antonio Torres;

(24) A. H. P. G., lib. 396. *Bellas Artes (1855-1880)*, “Expediente sobre la reclamación hecha por la Sociedad a la Academia de Bellas Artes, de la obra titulada Antigüedades Herculanenses. Copia de la carta enviada por Francisco de Milla al conde de Floridablanca, Granada febrero de 1779”. Al separarse la Academia de la Sociedad surgió un litigio en 1858 por la propiedad de este libro que se encontraba en el archivo de la primera.

(25) *Ibidem*, “Respuesta de Floridablanca a Francisco Milla (1779)”.

en 1781 lo hacía Gaspar López; y en 1782 cinco nuevos discípulos quedaban inscritos en el centro: José Villanueva, Francisco Vico, Manuel Jurado y Jacobo Sueña. En el año de 1783 de nuevo la lista se vio incrementada con otros cinco discípulos: José Enríquez, Vicente Camacho, Mariano Gálvez, Francisco Contreras y José Vullon. En 1784 lo hacía Cristóbal Benavente y José Durán, y el año siguiente Francisco Benavente, Bernardo Camacho y José Molina. A las clases de dibujo y escultura se le sumó a partir de 1779 las lecciones de arquitectura a cargo de José María de Castillejo.



LITOGRAFÍA DE F. CONTRERAS, 1865-70

*EL GRABADO DE LA IMPRENTA
GRANADINA (SIGLOS XIX Y XX)*

Nuevas técnicas de impresión y nuevos procedimientos de grabación

El grabado clásico, aquel que origina la imprenta mediante los *libros xilográficos*, sirve sumisamente a la industria tipográfica durante más de tres siglos. Actúa de comodín en todo caso, tanto como pórtico fastuoso de libros, cuanto como ornato de textos generales, incluidas letras capitales, marmosetes, orlas y colofones, aunque el valor informativo o ilustrador, en su aspecto docente, sea ajeno al contenido editorial. Salvo retratos de personajes, imágenes religiosas (no siempre) y escudos nobiliarios, las planchas raramente documentan la obra literaria. Sin embargo, cuando la lámina oficia de sí misma, autónoma y en mayor formato, recobra el carácter particular y la facultad estética. En este supuesto, el grabado se origina fuera de la imprenta, emana de los talleres de xilografía y calcografía y tiene nombre y apellidos. Ahora bien, reconociendo afinidades creativas y técnicas (métodos de incisión y tirada), la estampa independiente nada tiene en común con la fabricación de impresos. Y no supone que planchas labradas con destino a la tipografía carezcan de perfección entalladora y de finura artística. Prueba de ello son muchas maderas y cobres pertenecientes a las artes gráficas granadinas de los ss. XVI al XVIII.

No obstante, el panorama tradicional del grabado como adjetivo ilustrador de textos generales cambia radicalmente a comienzos del siglo XIX. No solo por renovación de lo útiles tipográficos sino por invenciones de sistemas grabadores. En 1799, Louis Rober construye una máquina para fabricar papel, aparato que arrum-

ba los artesanos pliegos de tina. Diez años más tarde, en 1810, surge la prensa mecánica, creación del alemán König y, en 1835, el danés Schultz realiza ediciones de amplia tirada con tal ingenio, de inmediato comercializado en serie y sustituto definitivo de la prensa manual, ardua y lenta. También en 1810, la litografía entra de lleno en los talleres de artes gráficas, mas como padrino de lujo para la grabación y estampación policroma, lo que le dará primacía de nuevo rico en las imprentas. La mejor textura de los papeles de fábrica, especialmente el satinado por presión, y la maquinaria de impresión dinámica, en algunos casos semiautomática, exigen la búsqueda y hallazgo de tintas apropiadas, especiales.

Para más abundancia, en el primer tercio del siglo XIX se implantan los grabados en acero y en cobre galvanizado, soportes de mayor vitalidad en las platinas, a los que gana la partida, en 1845, la xilografía sobre tacos duros (boj, peral, etc.) tallados con buril, método que permite perfiles suaves y, por lo mismo, medias tintas y sombreados semejantes a los obtenidos por el grabado matiz. Estos sistemas de entalle, los cuales conviven y reinan casi todo el siglo XIX, son marginados por la grafotipia, ideada por Clinton Hitecock, y por la fototipia, invento de Poitevin perfeccionado por Marechal y popularizado por Tessié du Motay a partir de 1865. Es la aparición del heliograbado cuyo mejor logro se conoce por fotomecánica, denominada autotipia por su creador Meisenbach (1881), procedimiento que jubila las precedentes prácticas grabadoras y que ha permanecido hasta nuestros días.

Con el abandono de las prensas manuales (los tórculos), del papel artesanal, de las tintas grasas y de otros avíos tradicionales en el arte de la reproducción, habría sido lógico que se perdiera el grabado que llamamos clásico. Al menos que degenerara su peculiaridad ante la presencia poderosa de mecanismos expeditivos para la creación de estampas, que sí afectaron, en parte desvirtuando el prototipo o fraguando talantes noveleros por impersonales en el arte de grabar. No fue así. Al contrario, se refugia en el estudio del artista y recupera la naturaleza inicial. Mas, los creadores que salvan la vieja usanza plástica se ciñen a la disciplina original, la recrean, la enriquecen, la dotan de expresiones modernas e, incluso, animan técnicas liberales que elevan el grabado y la estampación a categoría magistral.

La imprenta granadina, sin embargo, cruza la frontera de 1800 con el mismo equipaje tipográfico del siglo XVIII. Y, lo más desalentador, sin ánimo de progreso. Las herramientas de nuevo cuño y los materiales recientes para la impresión que, en esos años, transformarían las artes gráficas, llegan a Granada con morosidad exasperante. Tanta, que la prensa mecánica aparece al mismo tiempo que la litografía y el papel de calandria lo hace a la par de las planchas de cobre galvanizado. Y los responsables del atraso son los clanes de impresores, aquellas familias de tipógrafos que, en algunos casos, surgen a mediados del XVII y, en mayor medida, en el XVIII. Los Sánchez (Francisco, que durante una década trabaja en compañía de Baltasar Bolívar, Nicolás Antonio, Andrés y Antonio mantienen imprenta desde 1641 a 1750); los Velasco (Francisco García, Raimundo y Juan imprimen desde 1639 a 1720); los Gómez (desde Francisco Gómez Garrido a los Gómez Moreno, con talleres de 1695 a 1840). En los comienzos del siglo XVIII florecen otras estirpes, los De la Puerta, los López Hidalgo, etc., y, sobre todos, la de los Moreno, casta de impresores que solos, asociados y casados, en sentido sacramental, pervive hasta finales del XIX. Son firma comercial como Nicolás Moreno (hasta 1806), como Nicolás y Manuel Moreno (hasta 1825), como Puchol y Moreno (1821), como Moreno y Compañía (1830), como Moreno e Hijos (1831), como Viuda de Moreno (1835), como Viuda de Moreno e Hijos (1837), como Gómez Moreno (de 1819 a 1838), como Moreno Ruiz (1842 a 1846), etc. Los Gómez, descendientes de aquel Gómez Garrido, entran también en el diecinueve con Francisco Gómez Espinosa de los Monteros y siguen con Juan Gómez Espinosa, Manuel Gómez Moreno, Francisco Gómez, etc.

Tales patronos de las artes gráficas se aferran a los viejos hábitos y a los arcaicos útiles y no admiten el impulso novedoso del oficio. Basta echar una ojeada a la letrería y a las viñetas, tanto xilográficas como de fundición, para determinar su veteranía y basta un mínimo examen de los papeles y su estampación para advertir la inveterada pasta de molde y la inevitable huella de las "camas" de platina. Aparte la fatigadísima existencia de los recados de chibalete. La tacañería en la modernización de los talleres arrastra consigo la indigencia del grabado, colaborador servil de la tipografía. Así, los diseñadores y entalladores de láminas del siglo XVIII pasan la línea de la nueva centuria con el

arregosto técnico y la pobreza imaginativa de siempre y aún peor, con el encallecido ritual estético.

Cierto que estos grabadores *trabajan* la estampa suelta, casi únicamente “imagería de papel”, veras efigies de santos, y no con demasiado acierto, aunque la producción de copias fue abundantísima, a veces increíble en número si estimamos la mediocre resistencia de la planchas y la lentitud estampadora, pero de este negocio se beneficiaban las hermandades, cofradías y oratorios religiosos, no los autores de los grabados. De ahí que su labor estable se hallara en los talleres tipográficos. Trazaban letras capitales y marmosetes, tejían grecas e ingeniaban aliños gráficos capaces de aliviar las páginas mazorrales de las publicaciones. Eran bocetos con destino xilográfico o calcográfico que, por lo general, terminaban en “clisés” de fundición. Los impresos granadinos son un extenso catálogo de tales viñetas: símbolos de la justicia, de la religión, de la familia; alegorías de las bellas artes, de las matemáticas, de la agricultura, de la astronomía; iconos mitológicos, escenas bucólicas, ramos de flores y cestas de frutas; atributos de profesiones; escudos, blasones, trofeos, sellos y marcas. Tropología gráfica, en distintas versiones y con diversas técnicas de incisión o aleación, que peregrina por las prensas decimonónicas sobre cualquier tipo de impreso. Para quien indaga en publicaciones del siglo pasado, esa iconografía parabólica le resulta muy familiar y, con frecuencia, se pregunta por el autor de los grabados o, en su defecto, de los diseños.

En el tránsito del siglo XVIII al XIX es imposible aventurar nombres de grafistas, bien por el modo de dibujar, bien por la ejecución de las pequeñas planchas. Recordamos a Francisco García Navarro (trabaja hasta 1806), a Francisco Torres (lo hace hasta 1808) y a Manuel Jurado (hasta 1821). Estos calcógrafos, alguno labra la madera, con Manuel de Ribera, Josef Gómez (perteneciente a uno de los clanes de la imprenta local), Tomás Hidalgo (también del gremio de tipógrafos, Diego Guerrero, Merino y otros, procedían del XVIII y compitieron con Ballesteros, Castillo, Pérez y Algarra, elenco de entalladores a los que Gómez-Moreno acusa de “mamarrachistas”. Debemos reconocer, en su descargo, el vacío imaginativo de la época (repetían una y otra vez estampas de santos) y el nulo interés de las artes gráficas de Granada por el



PUERTA DE LAS GRANADAS, DE FRASQUERO, 1839

impreso con ilustraciones (“pittoresque” se decía entonces). No existían vehículos editoriales, ni siquiera “gazetas”, que insertaran grabados alusivos al textos, ese mínimo complemento gráfico de las noticias o lámina “iluminadora” sobre el asunto literario. Y ello ocurría por precariedad de los enseres tipográficos, los establecimientos, según señalamos antes, seguían elaborando con viejos bártulos, y por penuria económica, ya que las publicaciones encarecían con la inclusión de grabados fuera de pliego, en tirada aparte y uno a uno, y al encartarlos durante la encuadernación. De tal guisa, sólo quedaba una posibilidad a los grafistas, las portadas de los libros, y, a veces, ni eso, pues se resolvían caracteres de imprenta y orlas.

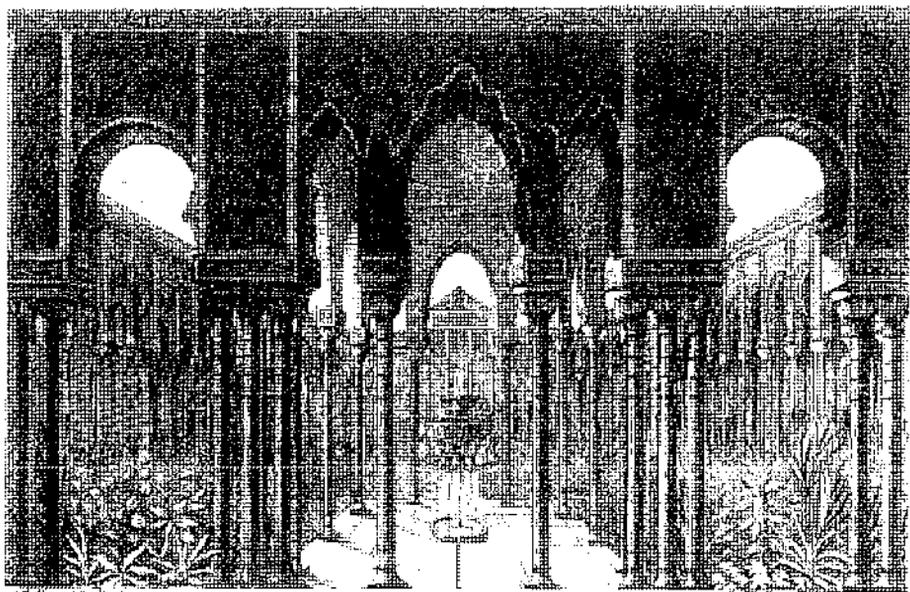
Esfumados en el olvido los citados transeúntes de una a otra centuria y menospreciados, con alguna razón, los que viven de la santería, un grupo de artistas granadinos, impreciso porque su única vinculación fue la Escuela de Dibujo de la Real Academia de Bellas Artes, decidió luchar contra la rutina y mediocridad creativa local. Don Antonio de Pineda, en su “Exposición analítica de las tareas mas señaladas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada”, leída en junta general para la inauguración de la segunda etapa de dicha entidad (1815), hace cuentas sobre el ambiente artístico granadino anterior y obtiene un saldo optimista. Dice, entre otras apreciaciones: “La Sociedad no quiere manifestar aquí el detalle circunstanciado de los afanoso trabajos y continuas inquietudes que sufrió por hacerse provechosa desde su instalación, derrocando con brazos fuertes mil envejecidas preocupaciones que detenían los adelantamientos de las Artes, pero al fin logró triunfar de los obstáculos que la ignorancia le oponía”. Continuaba: “Aún no bien cimentada, propuso a S. M., el establecimiento en esta Capital de una Escuela de Dibujo, la que ahuyentó bien pronto el error y la estupidez que se habían asentado en los talleres, pero los progresos de esta ventajosa Escuela obtuvieron los mayores aplausos para sus alumnos de Pintura, Escultura y Arquitectura, complaciéndose la Real Academia de San Fernando en la rapidez con que marchaba la Escuela de las Nobles Artes de Granada”. A partir de 1815, apagado el rescoldo de la presencia francesa y en el punto de partido para una nueva era artística, “se promovió activamente la perfección de la Escuela de Dibujo, logrando por este medio destruir la ignorancia y el letargo granadinos”, sentencia el señor Pineda.

En ese intervalo, desde 1776, en que se funda la Academia de Bellas Artes, a 1803, en que el excelentísimo capitán general Conde de Montijo echa una mano pecuniaria a los gastos de la Escuela de Dibujo, surgen varios nombres artísticos que habrían de promocionar la nueva etapa ligados al favor de la entidad artística. Son Luis Sanz Jiménez y Diego Sánchez de Sarabia, fundadores, con otros, de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, y Benito Rodríguez Blanes, buen dibujante y admirador de los grabados foráneos, concretamente de los franceses. Y junto al empeño progresista de estos destacan el arquitecto Luis Osete, y el vicedirector del ramo de Arquitectura Civil en la Academia, autor del proyecto del puente de los Vados en Santa Fe, por el que recibió un “premio con patente de socio de mérito”, y minucioso perfilador de edificios y rincones urbanos; Francisco Enríquez García, suplente de dirección de Escultura en la Academia, medalla de oro en pintura y organizador del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada; Josef Tomás, hábil diseñador que, con el tiempo, se refugia en el dibujo anatómico; y José Querol, apegado a la proyección neoclásica. Ambos terminan grabando en Madrid sin demasiada suerte.

Aunque no lo fue en realidad, el grupo lo alienta en el principio el citado Francisco Enríquez, notable dibujante que trazó varias estampas para Giraldo, incluso grabó y tiró algunas láminas. Vitalísimo retratista al óleo y autor de cuadros de asunto religioso, fue Director de la Academia de Bellas Artes de Granada, organizador del Museo Provincial y maestro de numerosos pintores, entre ellos sus hijas María del Carmen y Soledad Enríquez Ferrer. Aquella, dedicada preferentemente a la docencia y ambas al cultivo del retrato. Junto a Enríquez García, en ese conato de grupo artístico, estuvieron Cecilio del Corro, escultor y pintor, más tarde interesado únicamente en la miniatura; José Gutiérrez de la Vega, uno de los promotores del primer Liceo Artístico Literario, fundado en noviembre de 1839; Luis Muriel San Miguel, colaborador igualmente de Giraldo, mas adelante profesor de dibujo en Valencia, Málaga y Lisboa y autor del libro “Tratado de Antropometría”; Mauricio Álvarez de Bohorques, Francisco Aranda y Delgado (de estos tres últimos diremos mas extensamente) y Andrés Giraldo, acaso el verdadero animador de la renovación final, bien por su modo de hacer, bien por su manera de enseñar el dibujo en la Escuela de Bellas Artes.

Andrés GiralDOS llega a Madrid en 1808, seguramente huyendo de los franceses, según sospecha de Gómez-Moreno: fue alumno de la Real Academia de San Fernando y discípulo de Salvador Carmona y, sin duda, sobrino de José GiralDOS, grabador madrileño nacido en Toro (Zamora; 1737-1789). Andrés GiralDOS (Madrid, 1781; Granada, 1854) se instala en Granada y no se da a conocer como burilista hasta comienzos de 1813, libre de problemas con los invasores. Parece que esos cinco años, de los que no conocemos datos, anduvo en la guerrilla, al menos un jefe de montoneros llamado Vicente GiralDOS combatió a las tropas napoleónicas en las Alpujarras y, dicen, le acompañaba otro "GiralDOS mozo", quien pudo ser nuestro Andrés o un falible "Antonio" GiralDOS, incluido por Carrete Parrondo en el catálogo "La Estampa. Cinco siglos de imagen impresa". Decimos falible porque el tal "Antonio", que firmaba en Motril (Granada) a comienzos del siglo XIX, es Andrés GiralDOS, cuyas planchas, a veces, llevan rúbrica personal abreviada en "Exposición de grabados de autores españoles" organizada por la Asociación Artística Arqueológica Barcelonesa en 1880. Debieron intuir que la inicial A correspondía a Antonio. GiralDOS no solo grabó para hermandades granadinas sino para parroquias y cofradías de muy diversos lugares, son los casos de Almería, Alcalá la Real, Arjona, Dalías, etc., y, por supuesto, para Motril.

En 1814, después de adquirir un cierto prestigio con sus trabajos, es nombrado director honorario de grabado en la Escuela de Bellas Artes de Granada, incorporándose pronto al mundillo artístico local donde consigue la amistad y colaboración de los profesores, artistas y alumnos de la Academia. Fue, como indicamos antes, eje de la nueva corriente creativa, aunque sólo se expresara en el grabado y, según Gómez-Navarro, "sin genio ni originalidad". Y añade: "Las estampas de GiralDOS están bien grabadas, pero las mejores fueron dibujadas por Francisco Enríquez, porque GiralDOS no adelantó mucho en el diseño". En este caso, pensamos, don Manuel Gómez-Moreno y Martínez es injusto. Es cierto que Enríquez trazó estampas para GiralDOS, pero copiando obras ajenas, como la "Magdalena" de Mengs, mejorada notablemente en el grabado, o como "N^a S^a del Rosario", originada en Juan Ruiz Luengo. También colaboran con GiralDOS artistas de la categoría de Luis Muriel San Miguel, de este es una



DIBUJO DE F. ENRÍQUEZ, GRABADO POR ANDRÉS GIRALDOS, 1820?

vista del Patio de los Leones que Giraldo convierte en finísima miniatura; de Francisco De Bohorques, abocetador de rincones y patios albaicineros; de Enrique Nieto, hábil en la ejecución de alegorías, etc., y, por último, su discípulo Miguel Alfieri, quien le ayuda en la gran lámina de “N^a S^a de las Angustias”, especialmente en la base de la plancha, la que representa la Carrera de la Virgen.

Y decimos que don Manuel Gómez-Moreno y Martínez es injusto porque, entre las muchas estampas dibujadas y grabadas por Andrés Giraldo hay bastantes muy dignas, incluso excelentes, y basta recordar las de “Jesús del Mayor Dolor” (1822), “Patriarca San José” (1822). Su decadencia se inicia, paradójicamente, cuando es elegido miembro numerario de la Academia de Bellas Artes de Granada (1849) y profesor de dibujo lineal y de adorno en la Escuela (1853). Ejemplo de tal debilidad es el grabado “Cristo de la Salud”, de 1844, año en que, según Gómez-Moreno, dejó la calcografía. Es interesante que Giraldo, siendo la frontera aceptable entre los diseñadores del XVIII y los dibujantes de XIX, a pesar del enorme bagaje de “estampería devota” que firmó o dejó anónima, más de cincuenta grabados y alguno de gran formato, no determina la linde justa de la heterodoxia, del paso al tema profano, del rompimiento con las secuelas santurronas, siendo, seguramente, el primer artista “granadino” consciente que encara lo prosaico, lo que se muestra al alcance de la vista, sean gentes, lugares y monumentos, incluso abriga cierto gesto romántico en su obra de los años treinta, lo mismo en las figuras que en los paisajes pequeños tan delicadamente labrados. Pero Giraldo se aferra a la calcografía y le presta una fidelidad irrenunciable dejando pasar, con el mayor desinterés, la presencia de la litografía, el poderoso medio de reproducción que permite a sus compañeros y alumnos publicar y difundir las estampas en periódicos y revistas granadinas o en láminas sueltas con destino a la decoración. Andrés Giraldo, aunque sobrepasa en años a la implantación y desarrollo del grabado en piedra, permanece al margen de la nueva técnica y desaprovecha la oportunidad de un liderazgo artístico ya en sus manos.

Al fin, como consecuencia de los motivos apuntados y por mano creativa, la de los jóvenes innovadores, se produce la rup-

tura con el vicio común de la estampa de asunto religioso. No es que los nuevos valores artísticos renuncien a trazar y grabar imágenes en papel, lo hacen, indudablemente para sobrevivir, pero con menor dedicación y con una liberalidad ajena al tópico. Lo que desean es abrir la ventana o pasear la calle y retratar en vivo los modcos urbanos, las personas la calle y retratar en vivo los modcos urbanos, las personas y su entorno, hasta entonces menospreciados o faltos de carácter estético. Se interesan por una visión genuina de Granada, sin duda influenciada por la "verigrafía" extranjera, la de los viajeros que supieron captar, antes y durante el romanticismo, una imagen ciudadano persiguen el punto de vista absoluto, es decir, la Granada de los monumentos, de las plazas, de los jardines; la Granada de la historia, de los mitos y las quimeras; la Granada de andar por casa, la de las tareas domésticas, del trato social, de los usos y costumbres, de los personajes históricos y cotidianos (surgen los primeros retratos de escritores, pintores, militares, etc., en las portadillas de los libros o en series coleccionables). En la invención del mundo real, porque en la Granada de leyenda y del tópico, incluso y siendo la más conturbadora, existe garantía de autenticidad o, al menos, fianza familiar, siempre mas aceptable. Tal advenimiento del diseño de *indole vecinal*, por explicarlo sencillamente, se produce con el establecimiento de la litografía.

Desde que Senefelder redescubre y perfecciona el grabado en piedra (1796 y 1798) hasta 1834, en la que algunos impresores granadinos se deciden por el moderno sistema de estampación y adquieren útiles y maquinaria apropiados, la litografía lleva recorrido un largo camino. José María Cardano, militar y grabador, estudia en París y en Munich, aquí con Senefelder, el arte de la litografía y en 1819, por Real Orden, funda en España el primer taller de grabado en piedra. La *litografía de Madrid*, establecimiento público, aunque acogido a un departamento del Estado, permitió a numerosos artistas conocer y practicar el moderno sistema de reproducción gráfica. En el *Establecimiento litográfico de Madrid* se iniciaron Goya (firma de la primera litografía española: "Madrid, febrero de 1819"), Vicente López, José Ribelles, etc. En Barcelona se abren dos oficinas litográficas, la de Brusi (en 1820) y la de Monfort (en 1825). Al fin, sustituyendo a la *Litografía de Madrid* y al *Establecimiento Litográfico de Depósito*

General de la Guerra (ambos vivieron tres años, 1819 a 1821 y 1821 a 1823 respectivamente), nace el *Real Establecimiento Litográfico*, bajo la dirección de José de Madrazo (1824), pero no comenzó a funcionar regularmente hasta 1826, en que adquiere prensas, piedras, papel, lápices y tintas litográficas fabricadas en Munich y París. En este taller, donde trabajaron grabadores extranjeros y españoles, aprendieron el nuevo arte de grabar varios granadinos, entre ellos Francisco Aranda, Francisco Enríquez y los Pineda. Acaso estos artistas inducen a ciertos tipógrafos locales a fin de que se aventuren en el mundo de la estampación con piedra grabada. Así, los señores Amador y Cañas inician gestiones oficiales para obtener licencias de apertura como establecimientos litográficos y solicitan permisos de importación de materiales indispensables. El "Boletín Oficial de la Provincia", n° 138 (sábado 2 de abril de 1836), en el apartado de disposiciones de *Intendencia* pública "Sobre la introducción de efectos que es necesario traer del extranjero para la Calcografía y *Litografía*", texto que avala el *Gobierno Civil*, en el mismo "Boletín" y en la misma fecha con la orden 127 "Sobre el pago de derechos de los efectos que es necesario traer del extranjero para la Calcografía y la *litografía*", confirmación de las disposiciones publicadas en el mes de marzo anterior ("Boletín Oficial de la Provincia de Granada", n° 123). Instalado el nuevo arte de reproducción gráfica y realizadas pruebas, a veces experimentando con "efectos caseros", las prensas y el papel calcográfico, se ve que existen numerosos problemas de orden técnico. Tenemos el ejemplo de la revista "Alhambra". Esta publicación, en su n° 4 (12 de mayo de 1839), inserta la siguiente comunicación: "La necesidad de cumplir debidamente con nuestros suscriptores nos obliga a hacer en pocas horas el bosquejo litográfico que se acompaña a este número. Hasta el día se carece de lápiz (litográfico), tinta de impresión y otros útiles, por lo que rogamos a los mismos le reciban solo como un ensayo del objeto que nos proponemos, el cual no tardará en realizarse según los trabajos que está preparando la sección artística que al objeto se ha elegido entre los socios". La nota la firma "S. Amador", el dueño de uno de los primeros talleres litográficos granadinos, y "el bosquejo" referido es obra de Luis Frasquero y representa la Cuesta de Gómez con la Puerta de las Granadas. Tanto Salvador Amador como Luis Frasquero son so-



DIBUJO DE RETORTILLO, LITOGRAFÍA DE AMADOR, REVISTA ALHAMBRA, 1843

cios del Liceo y suscriptores de “La Alhambra”, periódico de Ciencias, Literatura y Bellas Artes, editado por la citada Asociación Literaria y Patriótica. En el nº 7 (2 de junio de 1839), visto que no cuajan del todo las litografías que *se ofrecerán* a los suscriptores, don Francisco de Paula Montells y Nadal, notable intelectual granadino, publica un artículo intitulado “A las Artes Industriales”, “fomentar las artes y las ciencias para contribuir a la prosperidad de la Patria”, después de elogiar la invención del pararrayos, del telégrafo, de los “cohetes á la congreve”, de la pila de Volta y del cemento artificial para construcciones hidráulicas, echa una ayuda a la revista “La Alhambra” y sus complejos ensayos de láminas ilustradoras con un párrafo que dice: “El grabado y la delineación hacen progresos en las manos de hábiles artistas, y genio profundo de Senefelder nos da a conocer la litografía”. Y la moraleja: “En vano se buscarán adelantos a la industria por medios improvisados y repentinos, en vano, repito, se verán al frente de nuestros talleres hombres inteligentes y laboriosos si de antemano no se han difundido los principios de la sana teoría”. Sin embargo, la revista “La Alhambra”, en sus cuatro años de existencia, solo sirve a los suscriptores nueve estampas litográficas, escaso caudal *artístico*, aunque su peripecia novedosa promovió el afán de los dibujantes granadinos por la moderna técnica expresiva.

La instauración del grabado en piedra, iniciada por el taller de Salvador Amador y seguida por las oficinas de Cañas y Brabo, que, en adelante, completaría Antonio Sánchez con su dinámico establecimiento de la Carrera del Genil, dotará a la imprenta granadina de cualidades y rango originales y permitirá la realización, junto con las estampas sueltas, de portadas para libros y publicaciones periódicas, de carteles, programas de espectáculos, mapas y planos, etc., incluso de formularios, facturas y recibos. La litografía gana la partida a las clásicas páginas de adorno, aquellas magníficas composiciones ejecutadas con elementos tipográficos, verdaderas obras estéticas debidas a la inspiración y habilidad de los cajistas. Y en esta época que nos toca recordar, las planas decorativas, montadas y ajustadas por los tipógrafos desde el influjo romántico, son ejemplo magistral de la generosidad y eficacia de los caracteres y viñetas tradicionales. Además, la litografía crea una figura nueva en

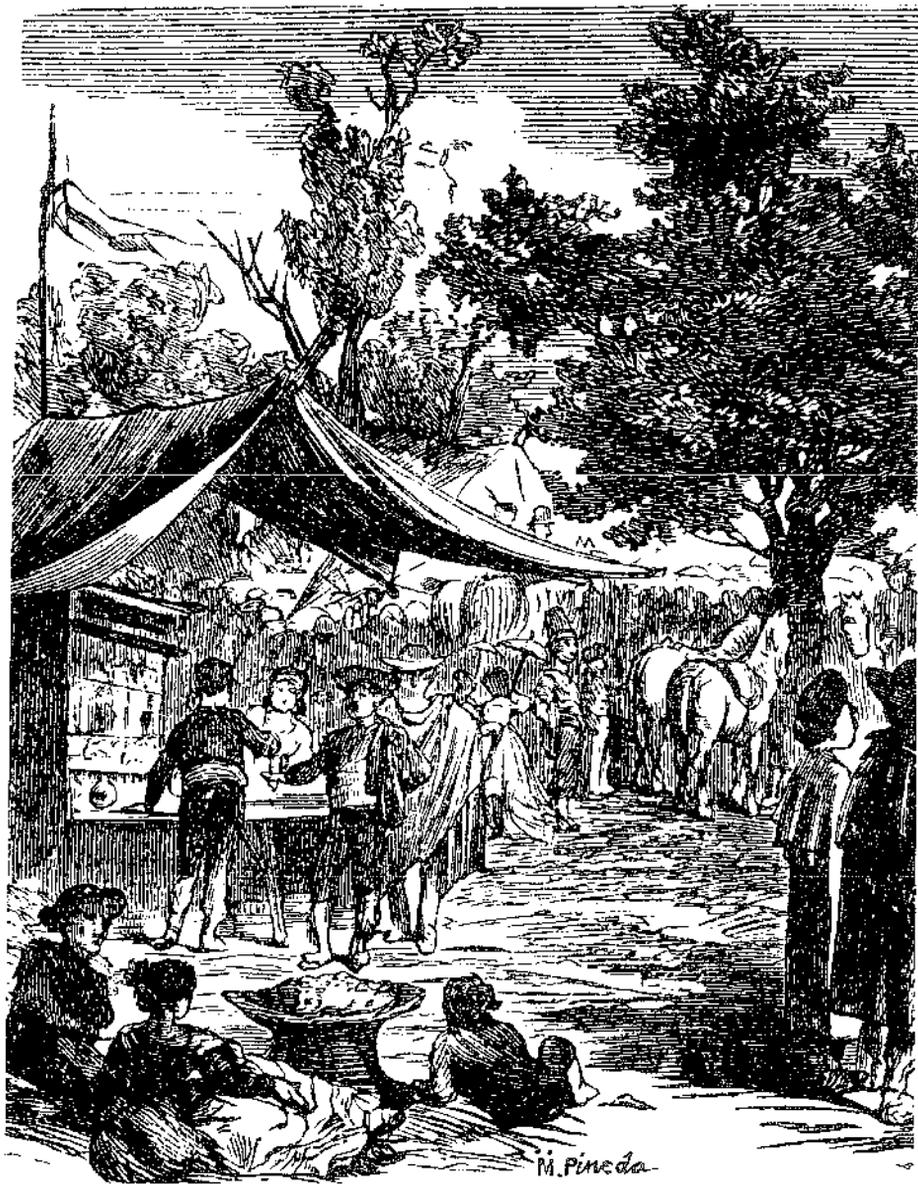
las artes gráficas, la del maquetador, o diseñador que decimos ahora, ese artista que concibe, esboza y trata la arquitectura última del impreso. Muchos dibujantes granadinos del primer tercio del siglo XIX ofician de maquetistas para publicaciones litográficas de mayor enjundia, como suplementos extraordinarios de revistas y carteles publicitarios.

Desde el cierre de "La Alhambra" hasta la aparición de "El Album Granadino" (1856) transcurren doce años de fórmulas y tanteos para convertir los periódicos en ilustrados, par enriquecerlos con láminas que hagan más atractiva su adquisición. La compleja aventura corre a cuenta de "El Abencerraje" (1844), solo incluye grabaditos, de "El Diablo" (1851), obsequia cuatro estampas a sus suscriptores, y de "La Catalineta" (1855), que sirve nueve litografías. Entre tanto, los dibujantes locales, aliados a los autores literarios, empiezan a "iluminar gráficamente" libros y folletos como de poemas y homenajes culturales. Ejemplos de ello son "Compendio de las aguas y baños minerales de Lanjarón" (1840), del licenciado Medina y Estévez, edición precedida por una panorámica litográfica del lugar dibujada por Francisco Enríquez, y "El tirador de pistola" (1854), tratado para el conocimiento y manejo de este arma escrito por Alfonso de Angulo, librito con cuatro litografías, en tamaño de 44 por 16 cm, plegadas, donde se muestran las piezas de la pistola las distintas posiciones del tirador. Aunque las láminas, por mor de la encuadernación, no conservan la firma del grabador ni del taller, suponemos, sin embargo, que fueron impresas en el establecimiento de Antonio Sánchez, ya que el editor del manual, José María Zamora, prefería trabajar con la oficina de la Carrera del Genil.

Existen varios e interesantes ejemplos de antologías poéticas. "Ayes del alma" (1857), de la señorita doña Eduarda Moreno Morales, con un retrato litográfico de la escritora debido a Miguel de Pineda, quien lo dibujó y grabó. De este mismo artista es otro retrato de la señorita doña Victoria Sáenz de Tejada, litografía que sirve de pórtico al libro intitulado "Poesías", del que es autora. Es curioso, casi todas las publicaciones líricas de la época llevan como título genérico "Poesías", al menos las pertenecientes a las jóvenes literarias. Así ocurre con otro libro de la señorita

doña Enriqueta Lozano Velázquez (cuando deja de ser señorita sustituye el segundo apellido por “de Vílchez”), “Poesías”, publicado en Jaén (1848). Es como si les fallara el ingenio o la inspiración para bautizar sus libros de versos y así denominan “Poesías” dos pliegos firmados por “la distinguida poetisa señorita doña Antonia Díaz Fernández (1856) y por la malograda señorita doña Concepción (Concha) Huete (1855), “azucena candorosa arrebatada por la muerte impía”. Si a esas señoritas poetisas sumáramos otras señoritas poetisas contemporáneas, tales la señorita Rogelia León, autora, entre varios libros, de “Auras de la Alhambra” (1857), la señorita doña Josefa Moreno Nartos y la señorita doña Enriqueta Zegrí, podíamos realizar una antología poética, bastante sorprendente, bajo el epígrafe “Parnaso de Señoritas”. Un gran porcentaje de estas jóvenes tardorrománticas fue víctima del “mal hético” (con H). También bautizaron con el original rótulo de “Poesías” las obras de algunos señoritos y sensibles vates como don Enrique Céspedes y Nieto, “querido primo” de la señorita Rogelia León, Andrés Avelino Benítez, expatriado en Madrid (1953) y don Manuel González.

Perdón, me he desviado del asunto, pues quería señalar que los poemarios de las señoritas León, Díaz Fernández y Lozano Velázquez se acompañan con sendos retratos litográficos. De la última, además, conocemos dos láminas, una de ellas firmada por Ginéz Noguera y estampada por Antonio Sánchez. También deseo recordar que al referirme a “pliegos” (hace unas líneas hablaba de ellos) hablo de cuadernillos de 16 8 páginas servidos por entregas semanales a los suscriptores, ya que todos los libros citados se vendían con tal sistema de abono. De ahí que, al final del volumen, figurase la “lista de señores suscriptores”, testimonio editorial que confirma las cortas tiradas de ejemplares. Un caso insólito en aquellos años es el “Ayes del alma”, de la señorita doña Eduarda Moreno, al que se abonaron 240 personas y adquirieron 300 tomos, pues algunos señores compraron más de un libro. Así lo hicieron el poeta José Salvador de Salvador, con 10 ejemplares, y don Avelino Bonet y Sanz con 25. La señorita doña Eduarda Moreno Morales supo promocionar su obra y, además de Granada (aquí consiguió 141 lectores), “Ayes del alma” viajó a Órgiva, Montefrío, Almería, Cuevas de Vera, Berja y Dalías (en esta dos ciudades coloca 24 y 41 ejemplares respectivamente),



GRABADO DE MIGUEL PINEDA

Adra, Málaga, Cádiz, Huelva, Sevilla, Madrid (21 libros) y Barcelona (30 ejemplares). La señorita doña Antonia Díaz Fernández no logró que su “Canto a la Resignación” sobrepasara los 125 compradores.

La salida de “El Album Granadino” (1856) abre espacio definitivo a la ilustración en los periódicos de la capital. Este semanario, fundado por Antonio Joaquín Afán de Ribera, tenía la redacción en la Litografía de Antonio Sánchez, el famoso taller de la Carrera del Genil heredero del de Salvador Amador y sede bulliciosa de los escritores y artistas afiliados al segundo Liceo (1847), presidido por Nicolás del Paso y Delgado. El hecho de usufructuar el establecimiento en piedra como complemento ilustrativo y, así, a los 42 números de la revista “El Album Granadino” acompañan otras tantas estampas que representan los mas diversos modelos, tanto las personas y sus hábitos como los paisajes y rincones urbanos. Los hermanos de Pineda, Antonio y Miguel, con Bueso, acaparan las imágenes grabadas de la revista. “El Album Granadino” es la afirmación contemporánea del testimonio creativo de los diseñadores locales.

A partir de Andrés Bernaldo de Quirós, Francisco Enríquez García y Cecilio del Corro, que encontraron respuesta expresiva en el grabado, hasta la última etapa del romanticismo acogida por “El Album Granadino”, existe una generosa nómina de dibujantes, en general pintores y en especial grabadores, que contradicen su habitual carácter artístico cuando realizan casualmente el diseño o la ilustración. Sucede con Mauricio Álvarez de Bohorques, discípulo de Enríquez, académico de mérito de la Real de Bellas Artes de San Fernando y organizador del Museo Nacional de Estado (1845), bien distinto si dibujaba, por el placer espontáneo de perfilar ilustraciones o estampas, a cuando emprendía obras mayores de énfasis neoclásico. Y ocurre con Leopoldo López de Gonzalo, inspirado en el estudio a lápiz y justo en la litografía (es autor de las series de grabados “Blasones de España”, “Reyes contemporáneos” y “Estado Mayor del Ejército”), pero limitado en sus óleos de vislumbre histórico o en sus composiciones realizadas al pastel. También en Luis Muriel San Miguel, atrapado por la huella calcográfica, sofisticada, de Bernaldo de Quirós, incluso por las “efigies devotas” que trazó para el madrileño, pero demostró un

fino sentido diseñador ante el grabado, acaso el que mejor entendió el traslado del boceto original a plancha para la reproducción múltiple. Francisco Aranda y Delgado (1807-1853), discípulo y colaborador de Muriel, quien, antes de dedicarse a la escenografía y el mural (teatros de Zaragoza, Madrid, Valencia, Barcelona, La Habana y Méjico, donde murió del cólera, y pinturas al fresco en iglesias y palacios, entre estos de los Duques de Rivas y los de los marqueses de Gaviria y Santa María), trabajó con Madrazo y, junto a él y Gandaglia, produjo numerosas litografías, algunas de tema granadino, que se publicaron en la revista "El Artista". Aranda recrea "la manera francesa" y, en este momento, tenemos presentes los grabados litográficos inspirados en el patio de la mezquita del Salvador (Albayzín), en la Puerta de Bib-Rambla, en la Plaza Nueva, etc.

Aranda da lugar entre sus paisanos a una suerte gráfica que, con distinta dedicación, atraerá a Luis Fernández Guerra y Orbe (1818-1890), uno de los fundadores del Liceo, en cuya sala expuso con cierta frecuencia, y siendo un maestro del dibujo, aparte de diseñar los uniformes de la Armada Española, colaboró en publicaciones ilustradas de alcance nacional y con asiduidad en "El Semanario Pintoresco Español", las más popular de las revistas de la época. Y atraerá asimismo a Luis Frasquero, igualmente socio del Liceo, autor de la primera estampa ofrecida por la revista "La Alhambra", titulada "Puerta de las Granadas", quien invertirá cinco años (1839-1844) en dibujar los monumentos granadinos. Hizo veinticuatro litografías, algunas notables, como las de "El mirador de Lindaraja", "Patio de los Leones" y "Sala de las dos hermanas". Existe una panorámica de Granada, vista desde la antigua ermita de San Antón, realmente interesante. Desde este lugar se han realizado distintos paisajes con destino a la grabación, uno espléndido de Henry Swinburne y otro no menos espléndido, litográfico, de José Vallejo (1821-1882), el malagueño que anduviera un tiempo en Granada. Y Cipriano Retortillo, alumno de la Escuela de Dibujo y también fundador del Liceo, buen dibujante, pronto se sintió atraído por el grabado, en concreto por la litografía, técnica que se ajustaba a su trazo limpio, seguro, definidor, y ejemplos de ello son las reproducciones de los bajos relieves del Palacio de Carlos V y del retablo principal de la Capilla Real, una vista del compás de Santa Isabel la Real y un perfil

nítido de la Alhambra. Y los hermanos Noguera Fernández, particularmente Ginés, académico de San Fernando, conservador del Museo Provincial y director de la Escuela de Bellas Artes, hábil en el uso de las medias tintas apoyadas en recios esquemas de aire cubista. Y Paulino de la Linde, discípulo de Eugenio Lucas y, por lo mismo, inclinado a los lienzos de argumente histórico (pintó diversa batallas), costumbrista y necrorromántico (dos de sus cuadros se titulan “Cementerio de Granada durante el cólera de 1834” y “Asesinato en una noche de luna”), a pesar de lo cual grabó planchas cuyas figuras recuerdan gestos populares afines a Girault de Prangey. Y Luis Muriel Amador, hijo de Muriel San Miguel, con el que estudió pintura, pero terminó escenógrafo y uno de los más dotados para la decoración escénica, tanto, que compuso infinidad de telones ambientales para representaciones en los teatros Jovellanos, Real, Circo, Novedades o de la Zarzuela, en Madrid, de este último fue uno de sus creadores. Algunos diseños de trajes y decoraciones para la escena se trasladaron a estampas.

Los hermanos Pineda, Antonio y Miguel, fueron, quizá, los más insistentes en la reproducción litográfica con marchamo ilustrador. Antonio produjo, en el taller de Cañas, una serie de láminas con motivos monumentales y callejeros de Granada, no demasiado felices en el uso del lápiz litográfico o, posiblemente, en la estampación. De sus estampas pueden salvarse ciertos interiores (“Baños de Mohamed V”, “Patio de la Chancillería” y alguna otra). Miguel, en cambio, manipuló todos los sistemas de grabación, desde la xilografía a la litografía, incluyendo el acero tratado con buril, el paisaje, la composición y cualquier discurso artístico con un moderno instinto informativo. En su obra se advierte, sin duda, el reflejo de las láminas editadas en Madrid y Barcelona y la influencia directa de los grabados que publican las revistas nacionales, debidos a Calixto Ortega, Joaquín Sierra, Bernardo Rico e Ildefonso Cibera. Pero Miguel de Pineda adopta un talante peculiar, decidido, que le anticipa a Gustavo Doré, singularmente en hechos costumbristas, de los que es fiel notario gráfico. Esta sinceridad diseñadora le permite servir originales para entalladores foráneos que, en sus talleres de grabado, reproducirán en planchas xilográficas o de madera para la impresión tipográfica. Así sucede con maestros como Rico y Ciberna, los

cuales incluyen la firma del artista junto a la propia como grabadores. De Miguel de Pineda existen numerosos trabajos, bien de retratos de personajes contemporáneos, bien de motivos urbanos, folclóricos, etc., hasta de índole crítica o caricaturesca.

También asumirán la afición al grabado José Contreras Muñoz, alumno de la Academia de San Fernando y de Federico de Madrazo, fue director del Museo de Córdoba y profesor en la Escuela Superior de Pintura de Madrid, interesándose por la decoración escénica (teatros Lara y Novedades de la capital de España). De su asistencia a la Calcografía Nacional quedan diseños y estampas de tema granadino ("Corral del Carbón", "Puerta de Monaita", etc.). Y Eduardo García Guerra, también alumno de la Real Academia de San Fernando, fue presidente de la sección de artes del Liceo y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Granada, basando su obra pictórica en pintura de pequeño formato, en dibujos y en diseños para la estampa que nunca firmó. García Guerra, amigo del "clan" artístico del Liceo (Gómez-Moreno y González, Martínez de Victoria, Sanz del Valle, Contreras, etc.), fue maestro de Barrecheguren, Marín, Gómez Mir, Latorre, etc., grupo que integró el primer Centro Artístico fundado por Francisco de Paula Valladar y Serrano y Agustín Caro Riaño.

Hasta la década de los 60, los dibujantes-ilustradores granadinos gozarán de una muy particular edad de oro, en parte aliñada por la emotividad tardorromántica y en parte encarecida por el desdén o la repugnancia a todo lo advenedizo. Es decir, fingen el arregosto de la atmósfera del romanticismo, incluso respiran ese ambiente al compás de los escritores y artistas que visitan la ciudad y al amor de los libros y estampas que esos viajeros publican para certificar la legendaria nostalgia granadina, pero se mantienen en sus querencias tribales, aunque en este caso sean recientes. De ahí que los dibujos y grabados de los dos primeros tercios del siglo XIX posean esa rara condición que los hace, si no distintos a sus contemporáneos, sí específicos. Perteneciendo a diversos autores y a variadas tendencias tienen la afectación que los define como "penibéticos", por explicarlo con un solo término.

Pero entre los años 1865 y 1875 se originan dos hechos que atañen virtualmente a nuestros artistas del buril. El primero de especie mecánica, trascendental para las artes gráficas, al que

denominan fotograbado (nos referíamos en el comienzo de estas notas a la evolución del invento a través del nombre: grafotipia, fototipia y autotipia). Durante una década, los parisinos controlan el mercado del procedimiento técnico, la “photogravure”, y París es el taller múltiple que surte “clichés” a la imprenta europea, en particular a España. El fotograbado, que permite la realización maquina de planchas clisadas con todos los atributos del aguafuerte, a veces tratadas con intención de facsímil o copia casi idéntica, llega tarde a los talleres tipográficos locales, aunque son los periódicos, en este supuesto, los que introducen en Granada la fotomecánica. Una vez establecido, el fotograbado margina a la litografía, la cual se refugia en el “arte gráfico” con presunción de lujo y pasa al mundo del impreso cromático con vocación *comercial*: láminas sueltas para la decoración, carteles llamativos para la publicidad y portadas de libros, ámbito este último en el que decayó la xilografía e, incluso, la calcografía. Pero el fotograbado también acosa a las planchas labradas en acero y en cinc y acaba por desterrarlas de la tipografía. La mano de obra artística realizada con buril o mordientes y destinada a publicaciones periódicas o eventuales, de las que ha vivido a lo largo del XIX, se recluye en producciones netamente personales, o lo que es lo mismo, en la creación de estampas con toda su originalidad, en lo que hoy entendemos explícitamente como “grabado”. En Granada, pues, los diseñadores pasan a la “creatividad artesanal” u obra gráfica con identificación primigenia.

El otro hecho, de notable influjo y dividido en dos fases, afecta sensiblemente a la “manera de hacer” tradicional de los dibujantes y grabadores granadinos, a aquellos “estilos” nacidos de Aranda y de Pineda. El hecho auna las visitas de Mariano Fortuny (1870 a 1872) y de Joseph Pennell (1894), maestros del dibujo y de su transcripción a grabado. Los impactos producidos por la peculiar y novedosa interpretación iconográfica de ambos artistas son tan enunciativos, tan relevantes para el espacio dibujístico, que los grafistas locales se rinden a su fuerza innovadora y se tornan fieles discípulos, hasta donde es posible la fidelidad sin demasiado genio. Mariano Fortuny llega a Granada en junio de 1870, se instala de inmediato en la *Fonda de los Siete Suelos*, luego vive en distintos edificios, y ocupa gran parte de su tiempo en experiencia con la cerámica de reflejos metálicos y en la fabricación de armas, tratando de asimilar los

viejos artificios del damasquinado, bruñido, nielado y dorado del acero, sin descuidar la búsqueda de piezas antiguas en almacenes de compraventa y en olvidadas colecciones particulares. Cuando halla un objeto artístico de importancia, enseguida lo reproduce el lápiz o tinta y, dice un biógrafo, “esta suerte de dibujo le era tan familiar que la empleó como en pincel, como el buril, como el lápiz en obras bellas e inimitables”. Esa seguridad y perfección en los apuntes es la que admiran los artistas granadinos, con los que Fortuny hace amistad y alguno de ellos le acompaña en sus correrías por la ciudad. Pasado el afán inicial por la cerámica hispanomorisca, por las armas y por “la caza arqueológica”, Fortuny se sumerge febrilmente en la captura de la naturaleza granadina a través de la pasión pictórica. Y lo hace con increíble precisión y poderoso vigor en los estudios del natural. Basta recordar las transcripciones a grabado de “Vuelta a convento” (1871), “Almuerzo en la Alhambra” (1872), etc., y, sobre todo los bocetos de “El Borracho” (1870), “Arcabucero” (1871), etc. Los apuntes previos, de fina creatividad, deslumbran a pintores y dibujantes granadinos y se origina la primera conversión estética local. Cuando parece que cede el virus de la fascinación provocada por Fortuny, ocurre un nuevo contagio, muy semejante aunque más ceñido a la ilustración propiamente dicha. Se debe a Joseph Pennell, el pintor británico que visita Granada a fin de acopiar esbozos y perfiles de sus monumentos y lugares urbanos para documentar gráficamente “The Alhambra”, de Washington Irving, en la primera edición de MacMillan y C^ª, que se haría en Londres el año de 1896. Joseph Pennell permanece en la ciudad durante 1894, con esporádicos viajes a Sevilla y Málaga, y en ese año logra más de 300 dibujos, todos magníficamente perfilados, lo que es posible gracias a su extraordinaria espontaneidad artística. De tan amplia serie de apuntes se incluyen en el libro 227, de los cuales 135 corresponden a la Alhambra y el Generalife, 60 a Granada capital y 32 a sus alrededores. Un exhaustivo recorrido gráfico por todos los ámbitos de la urbe, quizá el más agotador repertorio iconográfico de la capital y sus alrededores que jamás se haya emprendido. Además, desde puntos de vista inéditos hasta entonces y una ejecución diáfana y minuciosa a la vez que atraído de inmediato el interés de los dibujantes locales.

La vitalidad y justeza de los diseños de Fortuny y Pennell, singular en cada uno pero rayanos en esencia interpretativa, de-

jas una impronta firme en los artistas granadinos. Huella que asumen y practican con fruición los pintores del último tercio del siglo XIX, en un caso, y que amalgaman gran parte de los del comienzo de este siglo, en el otro. Entre aquellos, por citar unos nombres, figuran José Larrocha, Isidoro Marín, Enrique Marín, Diego Marín, José María Fernández-Piñar, Eugenio Gómez Mir, Juan Rivas, Julián Sanz del Valle, Tomás Martín Rebollo, Manuel Ruiz Guerrero y los que practicaron asiduamente el grabado, como Ernesto Gutiérrez (magistral xilógrafo), Julián del Pozo y José Sádaba. Entre los segundos, Mariano Bertuchi, Miguel Horques, Carlos Moreu Gisbert, Manuel Tovar (más tarde destacado humorista gráfico), Joaquín Capulino, José Moya del Pino y Antonio Garrido del Castillo. Alguno de ellos, por mayor inclinación al dibujo y por su dilatada actividad creativa, abarca ambas fases de influencia, es el caso de Rafael Latorre, cuyos dibujos de juventud recuerdan el aire de Fortuny y los de comienzos de siglo, durante unos años, siguen la pauta de Pennell. Y, por supuesto, los artistas que demuestran una identidad peculiar y franca, como José María López Mezquita, Ismael González de la Serna y Hermenegildo Lanz, donde los rastros de algún influjo, si los hubo, se diluyeron pronto.

Ya en el siglo XX, la imprenta se vale en exclusiva de medios mecánicos para la reproducción gráfica. El fotograbado, que ha conseguido la máxima perfección con la trama de puntos y una notable resistencia de las planchas, aparte de una rápida ejecución y, por tanto, bastante más rentable económicamente, cuyo destino en principio era obtener clisés para estampar en relieve (los característicos moldes montados en tacos de madera), de inmediato debe acudir y servir a dos nuevos procedimientos de impresión, el huecograbado y el hueco-offset, que, como sus nombres indican, utilizan el sistema de grabado en hueco sobre el metal. El mismo procedimiento de grabación y estampación de la veterana calcografía, solo que en estos casos consagrado, sobre grandes planchas, a amplias tiradas en máquinas plana o rotativas. El huecograbado, con el que se obtienen distintos tonos o intensidades de una misma tinta, mas o menos denso según la profundidad tramada de la plancha, son capaces de remedar o simular con justeza a la litografía en un caso y al aguafuerte en el otro, y si en este, en offset, la incisión es de trazo o de línea, el

mimetismo puede engañar, incluso cuando a propósito se imprime sobre huella o impronta pura del mismo clisé, sobre la estampación en seco de la plancha.

Ante el progreso y refinamiento de los medios mecánico de grabación y tirada, que no dejan de innovarse durante este siglo, los artistas apasionados por las artes gráficas regresan, casi vergonzantemente, a las prácticas solitarias de taller y recuperan en su más nítida originalidad la xilografía, la calcografía, la punta seca sobre acero, etc. Además, libres de premisas o de trabas impuestas por los establecimientos tipográficos, no solo laboran con total independencia sino que ensayan nuevas maneras y experimentan con materiales inusuales, como el linóleo, el vidrio, la pizarra, el caucho y, más recientemente, con plásticos flexibles (p. e. el metacrilato). Es rescatada la serigrafía, antiquísimo invento oriental y hoy uno de los cuatro grandes procedimientos de reproducción gráfica, y se amalgaman y manipulan los tradicionales, especialmente la calcografía, sacando a luz las *maneras*, modalidad peculiar de tratar una lámina metálica, así a la *manera negra*, a la *manera pastel*, etc. y adicionando productos extraños: arena, azúcar, sal, betún, tintas dulces, etc. En la soledad del estudio, a la espera de efusión en su carácter alquímico, el grabador indaga en cualquier camino posible de la estampa sin despreciar técnica espuria o remiendo heterodoxo (recreación calcográfica sobre plancha de tipografía), elevación a grabado de autor de prueba mecánica, hoja de descarga de tinta o simplemente papel utilizado en la limpieza de rodillos, las llamadas maculaturas. Tal liberalidad de acción, a veces sorprendente, consigue que el grabado permanezca sano y salvo en nuestros días.

Sin embargo, el admirable y deslumbrador adelantamiento de la reproducción fotomecánica en el primer cuarto de siglo, oculta la dedicación afanosa de los grabadores creativos, hecho menos notable en Madrid, Barcelona y Valencia donde florecen genios del grabado contemporáneo, muchos de ellos llegados de la periferia peninsular. Es la etapa de los grandes nombres: Ricardo Baroja, Espina, Pellicer, Esteve Botey, Nogué, Picasso, Regoyos, Nespereira, Castro Gil, Navarro, nuestros paisanos Ernesto Gutiérrez y José Sánchez Gerona, etc., a los que deberíamos sumar indiscutiblemente Iturrino, Gutié-

rez Solana, Bores, Vázquez Díaz y tantísimas otras firmas plenamente contemporáneas. En Granada se ha producido un vacío importante en el arte de grabar, salvado testimonialmente por escasos artistas, pocos, habiendo sido esta ciudad pionera del grabado y de reconocido prestigio en los siglos XVI y XVII, sin descuido alguno durante las centurias siguientes, antes al contrario manteniendo la pasión por tan genuino y gratificante medio de expresión artística. Vacío cubierto, en parte, por la personalidad de Hermenegildo Lanz. Él, casi en solitario, llena esa etapa de silencio gráfico (1917-1944), no solo con fervorosa entrega a la estampa sino con talento innovador, peculiarmente creativo. Diseñó carteles, portadas de libros, placas conmemorativas en cerámica, ilustró textos y pintó retratos y paisajes, pero Lanz era sencillamente grabador. Desde 1913 a 1930 y, luego de un tiempo vacante, 1944, dibuja, graba y estampa más de ochenta láminas: 50 aguafuertes y 35 xilografías (en pequeños tacos), 21 de ellas agrupadas en una carpeta titulada *Estampas granadinas*, la serie más conocida de sus grabados, y una litografía. Sus maderas, según el crítico José Francés (1928), “descubren usos insospechados y atractivas facilidades, buscando una cierta austeridad factual que quizá sea muy oportuna frente a la impertinencia amistosa o el decadentismo preciosista”. Pero el despertar se produce, aunque tardío, con la implantación del Taller de Grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta, dirigido por José García de Lomas, en el que se prepararon para las artes gráficas fincas pintores, escultores y dibujantes. Fundado en 1973 como taller experimental, departieron enseñanzas en él Renato Brusaglia, profesor de grabado en la Universidad del Libro de Urbino, y Robert Dutrou, grabador/estampador de la Fundación Maeght. De la dirección de José García Lomas surge un núcleo importante de calcógrafos que dignifican artísticamente a Granada y de esa amplia nómina, casi setenta alumnos, podemos señalar a Miguel Rodríguez-Acosta, promotor del Taller de la Fundación que lleva su nombre, Dolores Montijano, Teiko Mori, Cayetano Aníbal, Sánchez Muros, Villegas Forero, Julio Espadafor, Benito Prieto Cooussent, Eduardo Fresneda, Luis López Ruiz, Vicente Brito, y tantísimas otras firmas con latitud nacional. Casi todos ellos participan en exposiciones originadas por el Taller: *Obra del Taller en la Fun-*



XILOGRAFÍA DE H. LANZ

dación Rodríguez-Acosta (1974), *La obra gráfica de la Fundación Rodríguez-Acosta* (1976), *14 Grafikere far Fundación Rodríguez-Acosta* (Copenhage, 1978), etc., Y concurren a exposiciones colectivas que promocionan la estampa gráfica en diversas ciudades: *Grabadores granadinos* (Málaga, 1975), *El grabado en Granada* (Madrid, 1981), *Grabadores Andaluces Hoy* (1981-83, itinerante).

Tras la clausura del Taller de la Fundación (1979) y activado el interés de los artistas locales es natural que se funden nuevos estudios de grabado, unos oficiales y otros particulares. Llegando al unto de que, según afirma Galera Andreu, "Granada es la ciudad que más tórculos posee de toda España, unos 22". Así, artistas procedentes del Taller de la Fundación crean el *Grupo Aldar* (1979), impulsado por García de Lomas y Cayetano Aníbal y compuesto por Dolores Montijano, Juan Manuel Brazam, Teiko Mori, Francisco Ramírez y Francisco Izquierdo. Este colectivo realiza varias muestras, entre ellas la *Semana Cultural* en Loja (1980) y el *Centenario de Pablo Picasso* en Almería (1981). Años más tarde se erigen el *Taller de las Gabias* (h. 1985) y el *Taller Experimental de Grabado El Realejo* (1986). El primero, animado por Eduardo Fresneda, emprende exhibiciones de distinto carácter, tales *Pintura y Escultura* (Montijano, Fresneda y Siere), *Pintura y cerámica* (Hita y Morales) y *Perfil de un taller*, con alguna otra aparición pública. Entre el Taller de Las Gabias y el Taller Experimental de Grabado El Realejo existe una estrecha colaboración en cuanto a impresión y distribución de estampas.

En el Taller Experimental de Grabado *El Realejo*, aparte los nombres de los fundadores, decanos de la calcografía granadina, como García de Lomas, Dolores Montijano, Rosario García Morales, Teiko Mori, Cayetano Aníbal, Eduardo Fresneda, etc., han trabajado Brazam, Manuel Vela, etc., y, junto a los fundadores, excepto García de Lomas, componen el resto del equipo Luis Orihuela, Julián Amores, María Peña y Francisco Izquierdo. El Taller *El Realejo* ha producido distintas series de estampas tanto para suscripciones como para carpetas. De esta últimas editó *Loxa* (1986), *Cinco versiones gráficas de Salobreña* (1989), *Viento del Sur* (1990), *El Olvido y la Memoria* (1990), *El Curso de los Meses* (1995), *Las Rutas del Legado Andalusi* (1995), Además, ha

efectuado exposiciones el colectivo tales como "Homenaje a Julio Espadafor" (1987), "Grabadores SS. XIX y XX" (Granada, 1990), "Grabadores en Granada" (Gr. 1991), "Gráfica en Granada" (Alicante, 1991), "El arte de grabar en Granada" (Valladolid, Palencia, Soria y Ávila, 1991), "Granada ante el 92" (Gr., 1992), "Grabadores granadinos" (San Juan de Puerto Rico, 1992), "Grabadores granadinos" (Kober-Shi, Japón, 1993), "Mirando a Miró" (Gr., 1993), "El arte de grabar en Granada" (Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 1993), "12 grabadores vinculados a Granada" (Ceuta, 1994), y la misma muestra en Melilla, Nador y Alhucenas (1995). Durante 1996, con el título genérico *Taller de El Realejo*, expone en Úbeda, Jaén, Loja, Granada y Motril. La obra gráfica del Taller está presente en la Calcografía Nacional, Museo de Arte Moderno de Santo Domingo (R. D.), Museo de Ermitage (San Peterburgo), Galería de Arte de Minsk (Bielorrusia), Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella), Real Academia de Bellas Artes de Granada, etc. y en numerosas colecciones particulares y oficiales.

Paralelos a estos talleres funciona el Taller de Grabado *Sureste*, creado por Manuel Gil y los hermanos Conde, el cual estampa magníficas obras. Manuel Gil es el autor granadino, aunque nacido en Porcuna (Jaén), que opta por la lámina documento, sobremanera en perfiles de ciudades, y los hermanos Jesús y Antonio Conde, miembros igualmente del Taller *Sureste* y magníficos grabadores. Y funciona el Taller *Heylán*, consagrado en mayor medida a la estampación. Y numerosos estudios particulares enriquecidos con tórculos que, en los pasados años, han producido infinidad de estampas técnicamente diversas pero signadas por el afán creativo.

En este último tercio del siglo XX, junto a los grabadores citados, debemos recordar nombres famosos en ámbito de la pintura que no rehusaron el encuentro con el grabado, antes bien, los practicaron y obtuvieron espléndidos resultados gráficos. Es el caso de José Guerrero, quien realizó gran parte de su obra a medias entre Nueva York y Madrid, y de Antonio Rodríguez Valdivieso, afincado en Madrid desde los años cuarenta, como los es igualmente Manuel Rivera, autor de series litográficas, instalado en la capital de España hasta su muerte. Entre los que optaron

por permanecer en Granada figuran Manuel Maldonado y Miguel Rodríguez-Acosta, dos categóricas firmas de la pintura y notables grabadores, el primero asistente a las prácticas del Taller de la Fundación y el segundo, como dijimos antes, fundador del estudio de Cetti Meriem. Otro gran pintor, vuelto de Madrid a su Granada adoptiva (nació en Estepona), Manuel del Moral, ha demostrado con creces su maestría calcográfica.

Decíamos en otro somero estudio sobre el grabado en Granada que sería conveniente establecer una nómina de artistas que, no cierta asiduidad, practican la calcografía y la litografía, incluso la serigrafía, que participan en ediciones de estampas, colaboran en carpetas o suscripciones y exponen regularmente su obra gráfica, bien individualmente o en muestras colectivas. Y añadíamos que la relación sería compleja, porque, seguramente, no existe hoy en Granada pintor, escultor o dibujante que haya rechazado la experiencia gratificadora de un arte cuyas técnicas permiten la investigación más apasionada y los resultados más satisfactorios. Sin embargo, es de justicia traer aquí a los jóvenes, ya con una obra gráfica importante y obviamente los representantes más cualificados del arte de grabar para el futuro granadino. Entre ellos, Valentín Albardíaz, Alejandro Gorafe, Juan Carlos Ramos, José Manuel Darro, Manuel López López, Jesús Ibáñez Ferrer, José L. Jiménez Brobeil y un largo excétera.

Disociada la imprenta del grabado artístico, y no parece probable un nuevo hermanamiento con la tipografía (no existe sino como práctica testimonial) o con cualquier otro procedimiento de reproducción industrial, es de agradecer que la obra gráfica, labrada y estampada por el propio artista, haya regresado a su condición inicial. Con lo cual, hoy, Granada debe sentirse orgullosa de albergar una magnífica nómina de artistas grabadores. Acaso la más soberana de su historia calcográfica y con toda seguridad de las más interesantes del solar hispano.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA DE FRANCISCO IZQUIERDO SOBRE LA IMPRENTA Y EL GRABADO

Libros

- GRABADORES GRANADINOS: *Edit. Marsiega*, Madrid, 1974.
XILÓGRAFÍA GRANADINA (S. XVII): *Edit. Marsiega*, Madrid, 1975.
GUÍA DE LAS GUÍAS DE GRANADA: *Edit. Marsiega*, Madrid, 1976.
APOGRAFÍA Y PLAGIO EN EL GRABADO DE TEMA GRANADINO: *Ed. Junta de Andalucía*, Sevilla, 1982.

Artículos, prólogos, conferencias

- HISTORIA DE LA IMPRENTA GRANADINA: *'Estafeta Literaria'*, Madrid, 1973.
EXEQUIAS POR EL LIBRO DE PAPEL: *Monforte de Lemos, Ministerio de Cultura*, 1978.
LIBROS Y LECTODOMÉSTICOS: *1ª Feria del libro en Teruel*, 1979.
EL PUNTO DE VISTA EN EL GRABADO DE TEMA ANDALUZ: *"Andalucía en la estampa"*. *Grabados de los ss. XVI al XIX. Junta de Andalucía*, Sevilla, 1984.
AGONÍA DE LAS ARTES GRÁFICAS: *VI Feria del libro en Granada*, 1987.
NOTAS A LA TIPOGRAFÍA GIENNENSE: *Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén, 1989.
EL VENDEDOR DE LIBROS: *IX Feria del libro en Granada*, 1990.
DIBUJANTES GRANADINOS DEL ROMANTICISMO: *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Granada*. 1991.
ANDRÉS GIRALDOS Y JUAN CARRAFA: *"Acerca de unas dudas sobre tres grabados"*. *Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén, 1991.
APOGRAFÍA EN LA ESTAMPA DEVOTA GRANADINA: *Boletín 2 de la Real Academia de BB. AA. de Granada*, 1991.
EL GRABADO GRANADINO: *"Granada ante el 92"*. *Un proyecto cultural Granada*, 1992.
EROTISMO DEL LIBRO ANTIGUO: *I Salón del Libro Antiguo de la Ciudad de Granada*. Granada, 1994.
PATRIMONIO ROMÁNTICO EN LA IMAGEN DEL LEGADO ANDALUSÍ: *"El Legado Andalusi"*. Granada, 1994.

Otros textos

- HISTORIA DEL GRABADO EN ESPAÑA, DE ANTONIO GALLEGO: *Ed. Cátedra*. Madrid, 1979.
ESTAMPAS. CINCO SIGLOS DE IMAGEN IMPRESA, DE VV. AA.: *Ministerio de Cultura*. Madrid, 1981.
HISTORIA DEL LIBRO, DE SVEND DAHL: *Alianza Universidad*. Madrid, 1983.

- LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA Y LA CARICATURA EN LA PRENSA GRANADINA DEL SIGLO XIX. DE M. A. GAMONAL TORRES: *Diputación Provincial*. Granada, 1983.
- HISTORIA DE LOS PERIÓDICOS GRANADINOS (SS. XVII AL XIX), DE E. MOLINA FAJARDO: *Diputación Provincial*. Granada, 1979.
- FUENTES IMPRESAS Y BIBLIOGRÁFICAS PARA LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE GRANADA, DE CRISTINA VIÑES: *Diputación Provincial*. Granada, 1986.
- 60 AÑOS DE ARTE GRANADINO (1900-1962), DE ANTONIO ARÓSTEGUI: *Servicio de Educación y Cultura*. Granada, 1962.
- HISTORIA DE LA IMPRENTA ROMÁNTICA EN GRANADA, DE ESPERANZA GUILLÉN MARCOS: *Diputación Provincial / Universidad de Granada*. 1991.
- GRANADA ANTE EL 92. UN PROYECTO CULTURAL, DE VV. AA.: *Universidad de Granada*, 1992.
- EL GRABADO. HISTORIA DE UN ARTE. VV. AA.: *Skira, de Carroggio*, 1981.
- DICCIONARIO DE TIPOGRAFÍA Y DEL LIBRO, DE J. MARTÍNEZ DE SOUSA: *Ed. Labor, Barcelona*, 1974.
- GRABADORES EN GRANADA: *La General*. Granada, 1990.
- LA VANGUARDIA GRANADINA, DE ANTONIO ARÓSTEGUI: *(Inédito)*.

*LAS CERÁMICAS POPULARES
E HISTÓRICAS DE ÚBEDA*

Uno de los factores que contribuyen con más eficacia de los rasgos culturales, pensamiento y evolución de una sociedad es su lagado material y, entre sus diversas formas, la cerámica ha sido uno de los fósiles rectores que nos ha facilitado innumerables claves para llegar a entender el comportamiento de un pueblo y, en algunos casos, el documento casi único del que se ha podido disponer para acercarnos al conocimiento de ciertos grupos sociales.

En el puente que va desde el objeto utilitario al decorativo y artístico, la cerámica en Úbeda ha ocupado un lugar siempre de excepción entre la serie de actividades artesanas ligadas a la propia historia de la ciudad como la forja, la cantería, las labores de esparto, etc.

La cerámica desvela en el proceso de su producción un bagaje cultural que, desde lo antropológico a lo socioeconómico, responde a unas características propias, desarrollándose una tipología específica además de unos ritos y modos con impronta muy especial, derivándose de todo ello una particular terminología muy rica, con resonancias históricas, que persiste actualmente en su mayor parte, desafiando las innovaciones que corresponden más a aspectos y objetivos decorativos o puramente creativos que a los funcionales de sus orígenes y donde el arte era consecuente a lo esencial.

El estudio de la producción cerámica de Úbeda está aun por hacer. Aunque existen numerosos escritos recogidos en diversas publicaciones, nunca se le ha dedicado un estudio monográfico

sistemático con la profundidad que merece el tema y, aun así, las referencias lo han sido, casi en la totalidad, dedicadas a las producciones actuales de carácter popular o aquellas otras, innovadoras con sello eminentemente ornamental, que se desvían de la tradición para crear nuevas formas, o dar a las históricas otro concepto, al no atenerse a las pautas marcadas por la necesidad de su propio uso.

Las labores actuales, aun en las formas más sofisticadas, se desarrollan dentro de las técnicas llamadas al “alcohol de hoja” o de vidrio transparente, en diversos tonos de color, según el óxido metálico empleado, siendo los más comunes el verde de óxido de cobre, melado o negruzco de manganeso y que se aplican sobre el objeto directamente o sobre un baño previo de barro líquido, blanco o rojo. También, en menor medida, se fabrican algunas piezas simplemente bizcochadas, es decir sin vidriar. Esas técnicas son las que realmente se conocen de Úbeda y a las que se les ha prestado verdaderamente atención, considerándolas como las tradicionales y únicas elaboradas en la historia reciente de la ciudad desde su conquista y que corresponderían a la vajilla común o a piezas de diversos usos, agrícolas, industriales o como elementos de la construcción. Así aparecen restos dispersos al remover el subsuelo de la ciudad en los cimientos de viejas casas, junto con otros fragmentos que son los testigos de otras épocas, tanto prehistóricas como de todos los momentos que han ido configurando lo que es el presente cultural de la ciudad.

Junto a las que componen el conjunto de cerámicas reconocidas como de manufactura local aparecen, circunstancialmente, otras de vidriado estannífero u opaco con pinturas realizadas sobre cubierta y a las que, comúnmente, o se las identifica como salidas de los hornos ubetenses, siendo muy escasas las noticias que se tienen de ellas en las que se las supone de esa procedencia.

Es en las series populares en donde podemos encontrar los rasgos medievales de la herencia hispano-árabe con una terminología que no puede ocultar sus raíces: “zaida”, “alcuza”, “albañal”, “alcolla”, “atanor”, “azumbre”, “cuerdo”, “azarcón” y tantos otros integrados en la más significativa carta de naturaleza, aunque en el presente los objetivos de esas vasijas o artefactos no sean coherentes con las formas que diseñó el

ingenio popular, en clara identificación con su destino, como se ha dicho.

La ornamentación de las vasijas, como piezas populares, solía ser muy simple, generalmente en platos, consistente en punteados, círculos concéntricos, espirales, líneas onduladas o cenefas, que se realizan por el procedimiento de "borda" con la "lavativa" y barro blanco muy líquido (barbotina), dibujando sobre el barro rojo. Modernamente se utilizan otras formas de decoración, como los calados, recuerdo de algunos objetos hispanos-árabes, pibeteros, o la ornamentación que, consistente en rebajar a un segundo plano el fondo de los motivos decorativos determinando así una doble coloración al eliminar el baño de blanco superficial, tiene sus antecedentes en las cerámicas excisas prehistóricas consiguiendo una mayor riqueza de colorido y claroscuro, dentro de la simplicidad de estos recursos.

Un tema típico es el del gallo, como elemento central en los platos o cuencos, que parece ser el resultado de una lectura de El Quijote referida a un pintor de Úbeda llamado Orbaneja que pintaba un gallo "...de tal suerte y tan mal parecido que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: éste es gallo..."

Muchas de las piezas actuales, al asimilarse a objetos decorativos, utilizan grañas, relieves o improntas sobre ellas que llegan a invadirlas hasta el "horror vacui" e incluso sus dimensiones se extreman hasta lo descomunal convirtiéndose, de este modo, en objetos de lujo alejados de la humilde producción de su origen, especialmente en los platos. De todas formas, podemos encontrar aún los tipos que señalan las pautas de lo que se identifica con lo tradicional popular, a veces con algunas variantes, como en los vidriados de algunas piezas que fueron, funcionalmente, solo bizcochadas: cántaro, botijas, etc.

Un aspecto importante de la producción es el que corresponde a sus valores antropológicos y etnológicos que se deducen de las secuencias de su proceso, desde la "pisa" de barro hasta la salida del horno de las piezas ya conocidas. Cada una de las faenas, cada uno de los utensilios, tiene las resonancias y la significación que les ha ido dando la propia historia de los mismos marcada por la experiencia. Aunque se hayan auxiliado los alfareros de algún que otro artefacto más o menos mecánico, las

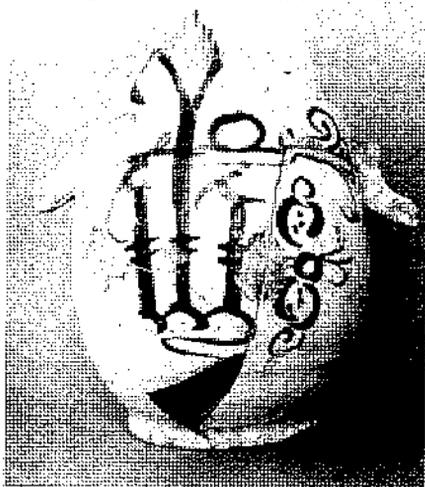


FOTO 1. JARRO FRAILERO, EN AZUL DE COBALTO SOBRE BLANCO, CON CENEFA DE LA SERIE COMBINADAS DE "ROLEOS" Y "PUNTEADA". (RESTAURADO)

FOTO 2. JARRO FRAILERO, EN AZUL SOBRE BLANCO, DE LA SERIE DE "INSECTOS"

FOTO 3. JARRO FRAILERO, EN AZUL SOBRE BLANCO, CON EL TEMA DEL "J.H.S." DE GRAFÍA GÓTICA

operaciones se hacían, y aún en la mayoría de los casos se hacen, a mano, en el sentido más estrictamente artesanal.

Una variada terminología acompañada tanto a las distintas operaciones como a los instrumentos y elementos. En el torno: la cabeza, el árbol, el gorrion, la estribera, la alfangía, etc...; en el horno: escudo, la capilla, el gollete, el poyetón, el coccedero, la bravera, el cobertijillo y muchas más. También las distintas faenas tienen sus nombres legados de la historia: "hacer el arte" (ruedo de asiento de los platos o vasijas) con la "alharía", "echar la poza" (colocar los cacharros en el poyete del cárcabo), "la zalea", el "sobao"... que conforman todo el lenguaje popular de raíces profundas y antiguas.

La riqueza de ese léxico es sorprendente y uno de los personajes más destacados del oficio, exponente de los que era el alfarero integrado en lo que se entiende por tradicional, Pablo Martínez Padilla "Tito", lamentablemente desaparecido el pasado año, lo dominaba con una especial sabiduría y gracia.

Las distintas faenas también tienen sus reglas desde antiguo y la práctica es la que ha hecho que se establezcan así. La operación de "enhornar", por ejemplo, se realiza comenzando por la fila de cántaros, hasta coronar antiguamente con "bacinillas", rellinando los huecos con alcancías y juguetes, pasando por la colocación de lebrillos en "pabellones", con un claro sentido organizativo dictado por la experiencia. Esa misma experiencia es la que preparaba el llamado "bulto" de cántaros, en número de diez, para el transporte en caballería, que es uno de los ejemplos del ingenio desarrollado en este oficio.

El cierre del horno siempre ha constituido un verdadero rito, ya que del resultado de la cochura dependen tantas horas de trabajo. La puerta del coccedero se sella con "tamo" o flor de paja (la que lleva al aire a dos o tres metros de la parva, según el decir de "Tito"). Una vez sellado el horno, se traza una cruz con barro y "tamo" en la puerta del "cárcabo" (hogar que se ha cargado con leña y orujo) y santiguándose el alfarero recita: "Alabado sea se ha Santísimo Sacramento del Altar. En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Por siempre sea bendito y alabado. El Señor te quite lo que te sobre y te ponga lo que te falte". Después prende fuego al horno, poniendo todas sus esperanzas en el desarrollo de la faena.

“Velar” el horno es una experiencia importante y un espectáculo sorprendente, en especial en las noches de verano, ver rugir el fuego por la “bravera”, subido en el techo de la “capilla”, o bóveda.

Después de veinte horas de temple y tres días de enfriado, es un momento feliz el de la apertura del horno al comprobar la buena cochura por el sonido metálico de las piezas al golpearlas.

La alfarería en Úbeda ha escrito muchas páginas de historia que, independientemente de la que se pueda encontrar en los archivos, queda en la memoria de generación en generación. “Tito” era un archivo en persona, conocía miles de historias y de anécdotas, sobre el oficio y sobre los personajes que son sus protagonistas. Contaba de los tinajeros: “... Marcos López que fue el último o Juanico ‘el Curro’ del siglo XIX del que se dice fue un gran maestro...”, de los que le llegaron a él de boca en boca, o de otros muchos que trató personalmente como “Juan García ‘el Goma’, porque era perro y la goma es perra...”, o de “Manuel Muñoz, ‘el Feo’, hombre muy raro que rompía los cacharros que estaba haciendo, si alguien lo veía, para que nadie aprendiera...”. Su saber era el que condensaba el de esa larga nómina de gentes dedicadas a uno de los oficios más añejos. Nómina que alarga actualmente con nombre de familias o sagas que siguen produciendo labores cerámicas más o menos fieles a las tradiciones, o adoptando líneas de trabajo renovadoras en las que se traducen, a veces, influencias foráneas: Góngora, Alameda, Millán y, por supuesto, los “Tito”, Juan y Paco con los que ya colaboran sus hijos, ... y otros más.

Si estas manufacturas populares cerámicas son bien conocidas, aunque no suficientemente estudiadas, especialmente las antiguas, otras labores que ya no se producen son prácticamente ignoradas, incluso por los estudiosos de estos temas (1). Son las producciones de cerámicas pintadas sobre cubierta en donde se emplean vidriados con estaño y óxidos colorantes que, en algunas series, llegan a la

(1) El autor de este artículo ya hizo referencia de ello en: “El museo de cerámica andaluza de Úbeda” en Ronda de Miradores n.º 2, 1984 y en el *Diario de Jaén*, 8 de Febrero de 1984.

policromía de piezas. Vasijas que, de estas características, han aparecido regularmente en el subsuelo de la ciudad al abrir cimientos para la construcción o por otras circunstancias o, incluso, conservadas en el ajuar doméstico de algunas familias que, sin indagar su procedencia, se han identificado como importadas.

Algunas noticias, sin embargo, rastrean en una posible paternidad ubetense. En "Cerámica y vidrio" (2), Ainaud de Lasarte considera que podría atribuirse a Úbeda una pila bautismal del Musco de Cerámica de Barcelona, fechada en 1658, que fue regalada por un vecino de Úbeda a la iglesia parroquial de Mancha Real, relacionándola con un plato del Museo Arqueológico Nacional con fecha de 1657.

Por otra parte, Natacha Seseña que, con Rüdiger Vossen, excavó en las cascoterías de antiguos alfares, llegó a la conclusión de que efectivamente hubo una producción de cerámica estannífera en Úbeda que consideró no llegó a durar mucho tiempo "...porque no se encontró el punto exacto de la cochura o bien la arcilla no era buena para el vidriado con estaño" (3), refiriéndose solamente a producciones con decoración en azul.

En 1979, con motivo de la construcción de una granja en terreno de antiguos alfares, quedaron al descubierto, al abrir las zanjas para la cimentación, las cascoterías de desecho de hornos que cocieron en otros tiempos cerámicas de vidriados estanníferos. A la amabilidad del dueño de los terrenos, D. Francisco Medina León se debe el que pudiera ser recuperado gran cantidad de tuestos que, junto a los que se han podido ir controlando de diversas procedencia (4), van permitiendo establecer una primera clasificación sobre tipología, te-

(2) Ver: Ainaud de Lasarte J., "Cerámica y Vidrio". Ars. Hispaniae. Madrid 1952, pp. 197-222.

(3) En: Seseña, N., "Barros y Lozas de España". Madrid 1976, p.134.

(4) Hay que agradecer la colaboración prestada en la recuperación de fragmentos a quienes se han sentido atraídos por el tema; entre ellos, Paco Castro, Antonio Almagro Alises, Paco "Tito" y, muy especialmente, Juan "Tito" y su hijo Juan Pablo quienes con su sensibilidad y celo han hecho posible que no se pierda un material que es fundamental para el estudio que se pretende de este patrimonio cultural.

mas decorativos y empleo de óxidos colorantes, abriendo el camino para poder diseñar las teorías sobre las distintas series, épocas o influencias, basadas en los paralelos con labores conocidas y suficientemente estudiadas de otros centros alfareros españoles, o de otra nacionalidad.

Las series más numerosas son las que utilizan el azul de cobalto para la decoración de las vasijas con motivos que, en las más antiguas, desarrollan temas de inspiración morisca como atauriques, retículas, tabas, vírgulas, o trazados geométricos (estrellas, espirales etc.). La tipología de estas piezas es de pequeño tamaño con formas de perfil troncocónico como catavinos de reverso sin vidriar, tetón central y ala plana limitada por baquetón (fig. 1) o platos de fondo plano con pared casi recta y el ala estrecha (fig. 2) y algunas otras formas que en sus desarrollos nos llevan a considerarlas situadas cercanas a las de otros centros en el límite de lo medieval. Otros de fondo acucado y ala de perfil cóncavo (fig. 3) son ya de momentos más tardíos, correspondiendo a paralelos de labores talaveranas o trianeras del s. XVI con temas decorativos en el ala de eses, crecientes, roleos, volutas u otras de clara identidad con las producciones de esos centros y con algunas catalanas o turolenses, que alcanzan hasta el segundo tercio del siglo XVII.

Especialmente abundantes y característicos son los jarros llamados fraileros que, compuestos de un cuerpo globular u ovoidal, un cuello en tronco de cono invertido, y dos asas, debieron de fabricarse atendiendo a una gran demanda, posiblemente de los numerosos conventos existentes en la ciudad por esas fechas, al ser una vasija de uso común en ellos, de donde es probable le venga el nombre. La decoración de estas piezas se suele desarrollar, generalmente, en una banda en el cuerpo y otra, más estrecha, en el cuello donde se registran los temas ornamentales que, en la mayoría de los ejemplares hallados, corresponden a paralelos de las series talaveranas de "roleos" (foto 1), "punteada" etc., o se decoran con crecientes solos o alternados con azucenas estilizadas, o solo azucenas alternadas con otras invertidas de clara filiación aragonesa. En otros casos el motivo llena toda el cuerpo y cuello con un abigarrado conjunto de flores e insectos (libélulas, lagartijas, ranas, escorpiones, moscas, etc.) (foto 2) que tienen antecedentes en cerámicas de Teruel, Talavera y en algún centro italiano

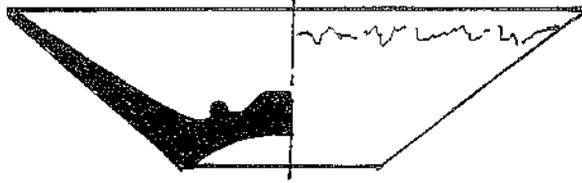


FIG. 1
FIGURA 1



FIG. 2
FIGURA 2



FIG. 3
FIGURA 3



FIG. 4
FIGURA 4

como Deruta, ya en los últimos años del siglo XVI o primeros del XVII. Más escasos son los restos de estas mismas vasijas en que la decoración está resuelta con atauriques de los llamados carnosos, encerrados en metopas, o emplean como motivo el JHS de grafía gótica (foto 3) en los dos frentes del cuerpo que, en estos ejemplares, es más voluminoso. La variedad de motivos es mucha apoyándose, en la mayoría de ellos, en los conocidos de la época.

Otras de las formas más comunes de las series azules de esos momentos, que parecen corresponder desde mediados del siglo XVI hasta principios de XVII, son platos, escudillas (de orejas, simples o de chapelet) y cuencos. Los platos, de los que ya se ha hecho mención, tienen el ala marcada por arista que la separa del fondo y sus dimensiones los relacionan más con fuentes que para el servicio individual. Los temas de sus pinturas ocupan el ala y centro del fondo, en círculo de mayor o menor extensión limitados por un flete (foto 4), siendo los mismos que los de los jarros fraileros.

Algunos fragmentos, asociados a cuencos y jarros, de decoración azul en el fondo que reservan los motivos en blanco, se pueden relacionar con piezas de Teruel de gustos moriscos del siglo XVI pero que, al ser escasos los hallazgos, suponen una corta producción difícil de estudiar como serie clasificable.

Variantes de las series azules son las que emplean, junto con el azul, tonos de amarillo y anaranjado en motivos de inspiración talaverana o trianera en series bien conocidas y fechadas a fines del siglo XVI de “hojas partidas”, “habichuelas” o de “botones-flor”, a las que algunos autores niegan su paternidad sevillana y otros las suponen salidas de los talleres cercanos a Tomás Pésaro que contrató enseñar “la loza de Pisa” en Sevilla a los olleros de Triana. Estas series llamadas también “punteadas”, aunque esa denominación se emplea más para las azules, suelen tener en el centro del plato o cuenco, encerrada en un círculo, una representación figurada que en Úbeda, con cierta frecuencia, es el busto de un personaje de perfil con tocado a la italiana y en los tonos antedichos (foto 5) y, en otras ocasiones, motivos florales.

La continuidad de las piezas decoradas con azul de cobalto en el siglo XVII supone un cambio en las formas de las vasijas, especialmente en los platos que pasan a tener el fondo plano y el ala vuelta de perfil convexo a la cara y sin arista que la separe

del fondo (fig. 4). Los temas se hacen más barrocos perdiendo, en gran parte, los rasgos mudéjares, en el acercamiento a las labores del centro de moda, Talavera. En las orlas se repiten con frecuencia temas utilizados en formas anteriores y se introducen los de pabellones, círculos concéntricos... o la conocida como "orla castellana" que, de sabor oriental e introducida a través de la cerámica de Delft, es muy común en Talavera en los inicios del siglo XVII, prolongándose en Úbeda bien entrado el mismo.

Las decoraciones de las piezas cerámicas en azul se continúa hasta el siglo XVIII, ya que se encuentran restos de algunas labores que emplean motivos inspirados en los de otros centros de esas fechas, como son los de la serie de "hclochos" talaveranos (foto 6), de fines del XVII al XVIII y los de clavcles muy prodigados en Manises, bien fechados en el XVIII.

Los centros de los platos, cuencos o escudillas llegan con frecuencia a perder la rigidez de estar encerrados en círculos y se adornan con diversas representaciones. Animales (pájaros, ciervos,...) (foto 7), escudos, temas florales ...o, incluso, bustos de personajes en donde ya se emplea el sistema de aguadas en el color para darle diversas valoraciones y conseguir, de esa manera, el claroscuro, ya netamente barroco, son motivos que se van incorporando al repertorio de estas series más tardías.

Quizás, de las mismas fechas que las correspondientes a las atribuidas a Talavera, Puente del Arzobispado y, posiblemente, Sevilla, sean el conjunto de piezas que emplean la combinación de la "serie tricolor" (azul, naranja y manganeso) y que se sitúan a caballo entre los dos siglos pero en Úbeda debieron de fabricarse entrado es siglo XVII. De esta serie se han podido recuperar pocos fragmentos en tricolor sobre blanco, pero no así sobre cubierta en color verde turquesa, que va a resultar muy pródiga en los alfares ubetenses y poco en el resto de los españoles, aunque es común en algunos centros italianos como Siena. Los motivos sobre blanco, de lo recuperado, son pájaros, escudos...; sobre turquesa el motivo que se repite con frecuencia, casi el único de lo conocido, es el de un grupo de tres hojitas con azul, rayados en anaranjado y contornos en manganeso, situados en el centro de un círculo del fondo del plato que suele ser de pequeño tamaño, a la vuelta y orla castellana.

A partir de mediados del XVII, casi con certeza, se realiza en los alfares de Úbeda una serie policroma que utiliza los colores azul, morado, amarillo, anaranjado y verde en un conjunto de vasijas que tienen una mayor variedad de formas: tinteros, tazas, tazones, especieros, vasitos o jícaras, floreros (?) y las que corresponden a platos, cuencos... etc., de las series anteriores, desapareciendo los jarros fraileros que son sustituidos por jarras con vertedero, y otras más parecidas a las coetáneas valencianas o talaveranas. La orla de los platos de esta serie se organiza, generalmente, en espacios separados unos de otros por una especie de barras que recuerdan a los triglifos que, en otros casos, se convierten en matas de largas hojas o, también, en elementos ovales con barras en su centro. Los espacios, o metopas, se tratan con temas diversos de inspiración floral. A este tipo de orla se la conoce como “orla genovesa”, quizás por considerarla de esa procedencia, y se aplica tanto sobre cuencos y platos de cubierta blanca como a los de esa especial coloración, tan común en Úbeda, azul turquesa (foto 8).

Los motivos de los centros de las piezas abiertas, como se había venido haciendo hasta ahora, suelen encerrarse en círculos y es muy frecuente la representación de pájaros amarillos entre una abigarrada flora de vivos colores. También, en algunos fragmentos, aparecen libélulas, grullas, etc.

Aunque no muy abundantes se encuentran en las cascoterías fragmentos de pequeñas piezas de decoración azul oscuro sobre cubierta azul celeste que, en algunos casos, agredan también toques de blanco o amarillo. Esa combinación de colores no es nada frecuente en los alfares españoles aunque se conocen algunas piezas o paneles de azulejos en Talavera en el siglo XVII. En cambio son comunes en Venecia (Italia) o en Alcobaca (Portugal).

Extraños resultan un conjunto de fragmentos de platos de pequeñas dimensiones, vasitos, hueveras (?) y otras piezas no identificables, con decoración en ilustre metálico que se apartan absolutamente de los tipos conocidos españoles, remitiéndonos a otros de inspiración italiana como la antes nombrada “orla genovesa” y que los podríamos situar hacia mediados del siglo XVII (foto 9), no dudando de la paternidad de dichas labores dadas las circunstancias de su hallazgo. Quizás sea este conjunto el más sorprendente dentro

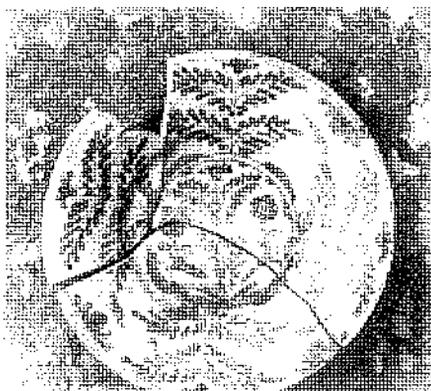
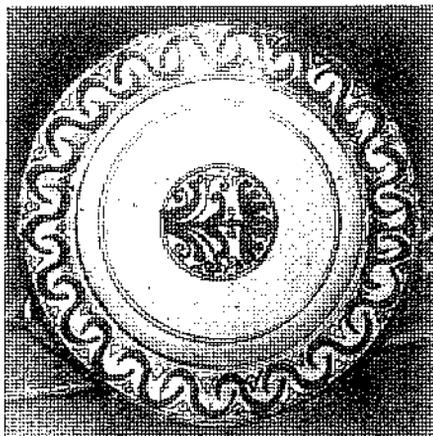


FOTO 4. PLATO. EN AZUL SOBRE BLANCO, DE ALA DE PERFIL CÓNCAVO Y FONDO ACUENCADO. EN EL ALA TEMA DE "ESSES" Y "AZUCENAS" ALTERNADAS
FOTO 5. CUENCO, EN AZUL Y AMARILLO SOBRE BLANCO, CON ORLA DE LA SERIE DE "HOJAS PARTIDAS" Y CENTRO CON BUSTO DE PERFIL ITALIANIZANTE. (RESTAURADO)
FOTO 6. PLATO, EN AZUL AGRISADO SOBRE BLANCO, DE LA SERIE DE "HELECHOS"
FOTO 8. CUENCO, CON DECORACIÓN POLICROMA SOBRE CUBIERTA VERDE TURQUESA. TIENE "ORLA GENOVESA" EN COMPOSICIÓN DE METOPAS. EN EL CENTRO, UN PÁJARO EN AMARILLO. (RESTAURADO)

de las labores de cerámicas pintadas de Úbeda, a pesar de los exiguos del número de fragmentos que no permiten, por ahora establecer una teoría firme.

Junto con los fragmentos de gran calidad técnica y artística se recuperan otros que resultan de una manufactura más descuidada y dibujos más simples y groseros, con motivos de pájaros o de trazado geométrico con raíces mudéjares. Estas piezas, aunque realizadas con cubierta estannífera, son de un claro sabor popular utilizando los tonos de color de los dibujos en verde, azul, morado, o en combinaciones de azul-morado, verde-azul o verde y morado. Su datación, por la asociación con los fragmentos que se han descrito anteriormente, podría situarse en el siglo XVII con dudas respecto a la duración de estas labores.

De otros hallazgos de cerámicas, recuperados de limpiezas de fosos, pozos o escombreras antiguas, no se pueden deducir conclusiones sobre su procedencia si no corresponden en todas sus características a los encontrados en los antiguos alfares como deshecho de los mismos, aunque en muchos casos se pueden datar apoyándose en los paralelos de otros centros cerámicos conocidos y bien estudiados.

Las notas documentales que van apareciendo en los archivos de Úbeda (5) van despejando muchas de las incógnitas sobre las labores que se hacían en los alfares de la ciudad, sobre su tipología, sus destinos y sobre los hombres del oficio. Así, en un documento de 1574, se registra la venta que un “oficial del barro”, Antón Ruiz, hace a un vecino de Antequera de: “...seis hornos de bedriado bueno de dar e recibir / blanco e pintado que sintiende jarros taças e taçones / e porçelanas y platos grandes e jarros de fraile y de pico / y saleros e saleras e taçonçillos y de lo grande y çerrado hos / tengo de dar sesenta docenas en cada horno que junto con el / demas bedriado chico van a ser dosçientas y ochenta do / çenas diez mas a m^os...”. También sobre azulejos, tan común

(5) Parte de esta documentación ha sido dada a conocer por Vicente Ruiz Fuentes en “La cerámica renacentista ubetense: apuntes al estudio de su producción y difusión”. Actas de las Segundas y Terceras Jornadas de Humanismo y Renacimiento. Úbeda. Septiembre de 1993 y Mayo de 1994 pp. 333 y ss.

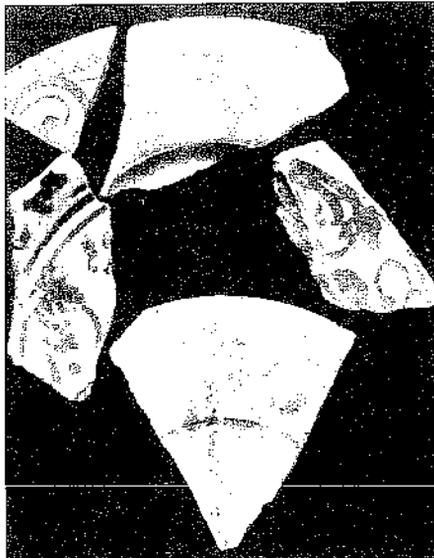


FOTO 7. FRAGMENTO DE UN PLATO, EN AZUL SOBRE BLANCO, DE ALA VUELTA. EN LA ORLA DESARROLLA DOS BANDAS, UNA DE "PABELLONES" CON AZUCENAS Y GRUPOS DE TRES PUNTOS, Y LA OTRA ES LA CONOCIDA COMO "ORLA CASTELLANA". EN EL CENTRO, UN CÉRVIDO SALTA SOBRE UNA LÍNEA DE TIERRA ENTRE VEGETACIÓN

FOTO 9. DIVERSOS FRAGMENTOS DE PEQUEÑOS PLATOS, EN LUSTRE METÁLICO DORADO SOBRE BLANCO, CON DECORACIÓN EN EL ALA DE "ORLA GENVESIA"

de aplicación a la arquitectura de esos momentos, en otro documento de 1562 se establece el compromiso por los “oficiales del barro” Marco López y Miguel Pimentel, con un “...vº de la / villa de terrinches en el campo de montiel...”, de la cochura y vidriado de azulejos que parecen estar ya fabricados en bizcocho según se desprende del citado documento: “...teneis formados a secos / para se coçer e dar colores vrºs propios mill e ciento e quaren / ta pieças para açulejos los quales vos el susodho gº Rodriguez / quereys acabar de haçer e le dar coles e coçerlos q las colores / destos dhos açulejos son blancos e negros e açules e amarillos...”. Documento en el que también se mencionan “...aliçeres...” y “...piletras...” (?) que se contratan “...por cocer e dar color de negras...”.

De otros documentos se deduce la distinción entre alfareros que trabajaran el tipo de cerámica que corresponde a las que han llegado hasta nosotros como las que actualmente se identifican de Úbeda, es decir bizcochadas o vidriadas al “alcohol de hoja” o de plomo, y aquellos otros que desde el siglo XVI, al menos, hasta el XVIII, labraron cerámicas vidriadas al estaño. Así aparecen como “oficiales del barro pardo”, unos, y “oficiales del barro blanco”, los otros. Respecto a los materiales para poder fabricar vidriados en blanco, la serie de escritos referidos a la compra de estaño así lo atestiguan. Uno de 1599 reseña la que le hace Cristóbal Redondo, “oficial del barro”, a Pedro de San Martín, veinticuatro de Úbeda, de “...4 a de estaño en barra...”.

Otro de los datos de interés es el de la distribución y venta de esas cerámicas vidriadas conservándose en el archivo de la ciudad algunos registros de ventas en Córdoba, Écija, Málaga, etc. y uno curioso en el que un tal Domingo Sánchez de la Cueva dice que: “...dio a juª Rodriguez vçº que fue desta çiuª seis cargas / de bedriado blanco en cierto preçio... / ...y estando en la benta del dho be / driado en la çidad de granada murio...”.

También, de 1628, se conserva otro documento en que Ximénez Patón (6) hace referencia a las labores cerámicas que se

(6) Ximénez Patón, B., “Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén”, Jaén 1628 (Ed. facsímil, Jaén 1983) fols 14 v. y 15 r.

realizaban en este tiempo: „y pues se trata de alabar sin exceder la verdad un punto como requiere la fidelidad de la historia y la tierra por se la tierra tal y como es la especie de argila y que en esta tierra se gasta de ella misma de que da buen testimonio el mucho y buen vedriado verde y blanco que se labra en la Ciudad de Ubeda en la calle que dicen de Valencia que siendo muy larga es toda de oficiales y varreros que proveen muy grande destos Reynos de vedriado si no tan bueno como el de Talavera algo inferior algo inferior y suficiente de bueno...”, siendo posible que se haga distinción de las dos tonalidades de cubiertas, la blanca y la que hemos considerado como muy característica de Úbeda: la verde turquesa.

Por la serie de vasijas y fragmentos que se han podido estudiar, la cerámica pintadas sobre cubierta de los alfares ubetenses tienen calidades de fabricación que van desde algunas vasijas de una gran finura, casi porcelánica y que no tendrían que envidiar a las mejores de Talavera, hasta las de manufactura mas basta y decoración pintada ligera y popular, ya mencionada.

Teniendo en cuenta la gran importancia social política y económica de Úbeda a partir de fines de la Edad Media, con una nobleza instalada en la ciudad que construye grandes mansiones y espléndidos edificios religiosos, no es difícil deducir que una labor artesana de antecedentes moriscos y objetivos populares derive a una producción de mayor calidad y riqueza, consecuente a la demanda de esa sociedad, siguiendo los modelos que se van forjando en los grandes centros alfareros como Talavera, Puente del Arzobispo, Teruel, Sevilla, etc. o, incluso, de fuera de nuestras fronteras: Siena, Savona, Sangarano, Venecia, Deruta, etc.

A partir de mediados del siglo XVII se inicia un proceso de decadencia de las estructuras socioeconómicas que culminará con la pérdida del esplendor que había llevado a la ciudad a desarrollar momentos florecientes para las artes y las artesanías que las complementan. La cerámica no escapa a esta pérdida de valores y, hacia mediados del siglo XVIII, se dejan de realizar los vidriados sobre cubierta de estaño y se limita la producción a los métodos cuya base es el empleo del plomo en el vidrio, que es el que se ha seguido utilizando hasta hoy. Se comienza entonces a importar obra valenciana, talavcranana, aragonesa, catalana o sevillana

etc. siendo, poco a poco, olvidada la cuna de tantas piezas que, actualmente, se encuentran en museos y colecciones sin determinar su adjudicación, o consideradas de otras procedencias.

El estudio, detallado y con rigor científico, del material se está realizando en la actualidad (7), aunque serían necesarias excavaciones sistemáticas en las antiguas cascoterías de los alfares así como prospecciones con sondeos en los terrenos en que se suponen se puedan hallar restos de los mismos.

Como colofón, habría que superar el reto que supone recuperar para la ciudad de Úbeda, y para su historia, un patrimonio que le pertenece y que se sumaría, enriqueciéndolo, al que ya posee en la cerámica popular y al, diverso y espléndido, del panorama de la española.

(7) El estudio para su publicación se está efectuando por el autor de este artículo y por los doctores en historia, Carlos Cano Piedra, autor de diversos trabajos sobre cerámica andalusí, y Vicente Ruiz Fuentes, que aporta la documentación de archivo.

DE LO SINGULAR Y SOBRESALIENTE

Es verdad, nadie lo discute, que la humanidad progresa al tirón que ejercen sobre ella los valores sobresalientes. Pero existe una peligrósima confusión sobre cuales son éstos y en qué medida se alojan en las cosas que nos rodean. Y es que su determinación no es fácil y, tal vez por eso, la mayoría poco fina y manipulada, se deslumbra y entusiasma haciendo crecer el precio de lo llamativo (que no es lo mismo), hasta límites insospechados, mientras no repara en los valores auténticos.

Esta idea, válida con carácter general, se me impone hoy pensando en los problemas de las ciudades monumentales, concretamente en la oportunidad que supone la revisión del Plan General Urbano de Granada, porque la belleza y monumentalidad de esta ciudad no se mantiene sobre un sustrato mayoritariamente pueblerino, propenso a deslumbramientos e influencias, lo que lleva tiempo impidiéndole una valoración justa y buen entendimiento de lo que tiene entre manos.

Así, llevamos ya muchos años empeñados en construir y derribar, sin una idea clara y aceptada. Con lo que, una buena parte de lo que se hace, se suma a la dominante masa de la vulgaridad creciente. Mientras, siempre igual, se presentan los planes sucesivos como, al fin la panacea de nuestros males.

Ya en 1956, estudiaba entonces en la Escuela Superior de Bellas Artes, asistí ilusionado al homenaje y entrega de la Medalla de Oro de la Academia de San Fernando a Gallego Burín como

promotor del primer Plan Urbano de Granada. No podía sospechar que en 1961, encabezando un grupo de amigos sensibles y responsables, habríamos de promover una muy larga y documentada campaña para que, aprovechando la prevista revisión de dicho plan, se corrigieran los alarmantes daños que, por distintos motivos, se estaban produciendo en su aplicación.

Desde entonces, han sido largos los esfuerzos tratando de evitar actuaciones tozudamente desafortunadas: desatendidas alegaciones a distintos planes, escritos sobre temas candentes, llamadas de atención sobre los peligros que amenazan a edificios, plazas y placetas, rincones y miradores (tantas mágicas aperturas al paisaje brutalmente cerradas).

Así es como los logros que definían esta ciudad se han ido destruyendo a favor de solucionar homogeneizantes de oficina formularia, descargando la responsabilidad en unas normas frías y distantes, en un juicio entre cuotas de poder, en vez de atender a una adecuada valoración en cada caso.

Se ha renunciado a diálogos de altura, a estudios serios, a concursos; a escuchar opiniones que al mayor nivel, con sensibilidad y talento, puedan conducir a la concreción de ideas básicas y de conjunto, a las que se supedite toda decisión posterior. Que, para no se desvirtuada, tendría que ser aplicada por un órgano cualificado y justo, lejos de toda mediatización política, aunque sólo sea por aquello de que no se puede ser juez y parte.

Creo que es obligatorio decir que en la resistencia a dotar a la ciudad de un instrumento decisorio de la categoría, autoridad e independencia que necesita, está el centro de la gravedad de los males que padece. Claro que esa resistencia procede de un enfoque equivocado a nivel nacional, arrastrado y más profundo, en el que priman intereses políticos económicos difíciles de marginar y revueltos, con lo que debería ser una clara y cuidada labor tutelar sobre el patrimonio histórico y cultural. Por que el Estado ha asumido esa importante responsabilidad, precisamente para garantizar su adecuado cumplimiento, habría que atender al peso de las ideas, no resolver por congresos o votaciones muy ricas en número, en vez de atender a la adecuación y calidad de sus componentes.

Para mí está claro que para decidir en asuntos tan complejos y golosos como los que suscitan las decisiones en este terreno, más tratándose de una ciudad monumental, hace falta un órgano muy capacitado, con ideas claras, justo, operativo y eficaz. Lo que no se consigue por el número, si no por la calidad de sus componentes. Al final, como en toda empresa, el resultado es reflejo del valor de la persona que la conduce.

Al llegar aquí me parece necesario señalar la necesidad de la presencia en ese órgano de decisión de una cualidad generalmente desentendida, cuando no mal interpretada: la sensibilidad. Entre las facultades relevantes del hombre ésta funciona por un camino distinto, más profundo y directo, como un atajo. En su versión buena, es como una vía de doble dirección, ascendente, en cuanto nos hace llegar al conocimiento a través de sensaciones, y, de retorno, porque al interesarnos, nos hace volver y entrar en la esencia de lo que nos ha afectado. En su cultivo, con más o menos participación del raciocinio, es donde nace la creación artística.

El problema está en que, siendo ajena para muchos y poco manipulable, su presencia incómoda y se quiere hacer ver como algo enfermizo y sin sentido. Pero, aunque su entendimiento presente dificultades para personas que pueden ser muy válidas en otras disciplinas, es algo preciso para entender cosas que han llegado a existir precisamente por su participación.

Los planes urbanos, que con carácter general pueden ser defendibles, tienen entre sus principales defectos el que se muestran incapaces de suplir la carencia del conocimiento que mueve la creación, no la fomentan y, en su rígida aplicación, la postergan.

Según puede verse, aún se producen peores consecuencias cuando, para conseguir "efectos colaterales", se alteran las normas violentando derechos adquiridos y dando lugar a la idea de que eran caprichosas. También es verdad que la aplicación de consignas demasiado rígidas invocando igualdad, pueden conducir a la calle amurallada que crece encarcelando nuestro espíritu en una vulgaridad degradante y empobrecedora.

Tal vez sería bueno documentar bien lo dicho, apoyándolo en casos concretos, con lo que se confirmaría la verdad que nos asiste. Lo que siempre puede hacerse. En cualquier caso quisiera eliminar todo matiz político y personal, más que nada porque, tratándose de una historia vieja, con muchos personajes, habría que valorar muy justamente los papeles representados.

Para acabar, insisto en lo que me parece primordial y más importante necesidad, la de superar la reconocida confusión y falta de ideas sobre lo que es y tiene que ser Granada, empezando por reconocer los logros que hicieron de ella una ciudad monumental de primera importancia. Es elemental y sencillo ver como empezó en la sensible elección de su emplazamiento, no he dicho sencilla por que hubo sucesivos desplazamientos; se confirma el acierto en la disposición del caserío, la forma de colocar sus elementos sobresalientes, sobre una trama bien conjugada de elementos singulares y distintos. En fin, se trata de buena arquitectura al margen del tiempo.

Luchemos hoy para que, en lo que se haga, no se entienda la actualidad como un logro fugaz, improvisado y sin futuro; que se prime y se exija la calidad y adecuación con lo existente, desde el buen entendimiento y respeto de lo que es singular y sobresaliente. Todo será poco para que los habitantes de Granada y sus sucesores sigan gozando del ennoblecedor tirón de su afluencia, tengan la oportunidad de crecer físicamente y en personalidad en un ambiente de privilegio, sin tener que renunciar a lo que también es su empresa más floreciente: el prestigio y belleza de su ciudad.

JOSÉ PALOMARES MORAL

Director de los Cursos Internacionales "Manuel de Falla"

**LOS CURSOS INTERNACIONALES
"MANUEL DE FALLA"
EN LA COMISIÓN DE CULTURA
DEL PARLAMENTO EUROPEO**

Con motivo de las gestiones llevadas a cabo para solicitar una subvención a la Comisión de Cultura del Parlamento Europeo, el pasado mes de Mayo, el director de los Cursos Internacionales "Manuel de Falla" fue invitado a participar en una sesión de la Comisión de Cultura, Juventud, Educación y Medios de Comunicación del Parlamento Europeo, la cual tuvo lugar el día 18 de Junio, bajo el título: "Promover la música en Europa: el papel de la Unión Europea".

A continuación, se ofrece el texto de su intervención en dicha sesión.

Para quienes dedicamos nuestra actividad profesional a la Educación Musical y a fomentar, desde la gestión cultural, el acceso a las carreras musicales, es particularmente significativo que la educación y la enseñanza de la Música entren a formar parte de las discusiones técnica de esta Comisión, como mecanismo de análisis de los problemas existentes y estudio para aplicar ayudas que permitan corregir las desigualdades.

La enseñanza musical, profesional y general, en casi todos los países de la Unión Europea ha mantenido una continuada presencia en sus sistemas educativos; sin embargo, en España, nuestra experiencia es todavía reciente.

Tan reciente como nuestro sistema democrático. Hace veinte años también (en el curso 1977-78) se incorporó por primera vez la Música con asignatura común en la enseñanza secunda-

ria obligatoria, aunque no existía la música en la realidad escolar de niveles previos ni superiores. Paralelamente, la enseñanza profesional de la música recaía en los Conservatorios Superiores cuya actividad ofrecía resultados desiguales.

Desde entonces se han realizado considerables esfuerzos por normalizar la situación de la educación musical, siendo los más actuales la promulgación de las nuevas leyes educativas que incluyen la música como área de conocimiento obligatoria en al enseñanza general, y que reconocen por primera vez el rango superior de los estudios profesionales, que hasta ahora había sido repetidas veces cuestionado. Igualmente, se ha cerrado el ciclo formativo de estudios musicales universitarios con la diplomatura, licenciatura y doctorado.

Pero todos estos progresos son insuficientes debido a que:

1°. En la Educación Obligatoria (niveles de Educación Primaria –de 6 a 12 años– y de Educación Secundaria – de 12 a 16) aún no se ha normalizado en la práctica la incorporación de la Educación Musical debido, fundamentalmente, a la falta de planificación y a la falta de presupuestos para llevarla a cabo.

2°. Se ha descuidado el diseño de un Bachillerato Artístico (de 16 a 18 años) con presencia de contenidos musicales).

3°. Existe una gran carencia de profesorado que atienda las enseñanzas musicales en estos niveles educativos.

4°. Las titulaciones y estudios musicales universitarios, son de tan reciente incorporación que aún no se han comprobado su resultados.

5°. La enseñanza de los Conservatorios no ha conseguido despegar, porque las previsiones legales y demás actuaciones normativas aún no se han desarrollado convenientemente.

Sin embargo, desde hace tiempo se está produciendo una gran demanda musical como se demuestra en el hecho de que los Conservatorios están masificados; lo cual no es bueno, porque perjudica la calidad de la enseñanza profesional. Como ejemplos, la ratio profesor/alumno es muy elevada, el tiempo de atención semanal a los alumnos es muy escaso, los programas no se pueden dinamizar, y el profesorado se ve casi obligado a renunciar a su carrera artística.

Quienes padecen la consecuencias de esta situación son, en parte, la propia sociedad al no poder acceder a la cultura musical, y por otra los profesionales que quieren dedicarse a la Música, porque muchos tienen que completar su formación en otros países.

Junto a la implantación del nuevo sistema educativo, se han ido creando orquestas en distintas ciudades y comunidades autónomas españolas a las que se han incorporado músicos de diversas nacionalidades. La falta de práctica orquestal —por la carencia de orquestas de jóvenes en los centros educativos— y la calidad interpretativa tanto técnica como estilística, son las dificultades formativas más palpables que se encuentran en nuestros músicos, lo cual les dificulta el acceso a estas agrupaciones orquestales.

Con la intención de corregir esta situación y ofrecer a los futuros músicos profesionales una formación adecuada, se impulsó la Joven Orquesta de España, y a partir de ella se intentan reproducir estos modelos en las distintas Comunidades Autónomas.

También se han desarrollado otras acciones formativas no regladas y más aisladas, como son las convocatorias de cursos de perfeccionamiento, que vienen a contemplar la formación de nuestros estudiantes con ofertas educativas específicas y llevadas a cabo por músicos de reconocido prestigio internacional.

Entre otros, se encuentra los Cursos Internacionales “Manuel de Falla”, que están integrados en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, y cubren las enseñanzas superiores de la música en un alto nivel de perfeccionamiento para contribuir a completar y orientar con el máximo rango la cultura musical. Entre sus contenidos se atienden especialmente a los problemas más actuales de creación, interpretación, investigación, pedagogía musical y otras actividades interdisciplinares.

Por otra parte, también hay un numeroso núcleo de aficionados que desarrollan actividades musicales dentro, sobre todo, de la música coral y de las agrupaciones que procuran mantener las tradiciones de la música popular.

Teniendo en cuenta nuestra experiencia y conociendo las diferencias que nos separan de la mayoría de países de la Unión

Europea, esta Comisión debería estudiar una serie de medidas que contribuyeran a corregir tanto las desiguales culturas provocadas por la falta de tradición, como las socioeconómicas y territoriales.

Estas medidas habría que dirigir las hacia los dos grandes núcleos de atención prioritaria, como son:

A. La Educación musical en el régimen general de las enseñanzas.

B. La Educación musical profesional-acceso a carreras musicales.

Para corregir la descoordinación de los recursos y las actuaciones de los poderes públicos en el desarrollo de los proyectos de interés general, sería necesario:

1. Hacer que se aplique convenientemente la legislación educativa vigente. Las actuales leyes educativas incorporan una dimensión de la educación musical que no tiene precedentes en España. Su contenidos deben desarrollarse urgentemente.

2. Atender de forma adecuada la formación inicial y permanente del profesorado de Educación Musical de todos los niveles del sistema educativo obligatorio.

3. Facilitar la carrera profesional del profesorado de los Conservatorios y Escuelas de Música.

4. Dotar de las infraestructuras y recursos adecuados a todos los centros que atienden enseñanzas musicales.

5. Establecer convenios/acuerdos con las empresas correspondientes para facilitar la adquisición de recursos (instrumentos, partituras, bibliografía, discografía, videografía, software educativo musical, etc) para la formación musical.

6. Fomentar, impulsar y desarrollar proyectos que procuren la colaboración y participación de las instituciones que tienen competencias directamente relacionadas con la Educación y la Cultura.

7. Aspirar a desarrollar programas plurianuales coherentes, según las necesidades reales de los países miembros, con carácter permanente, analizando, revisando y corrigiendo todas aquellas acciones que sean susceptibles de mejora.

8. Ampliar la presencia de la Música en los medios de comunicación con carácter divulgativo y didáctico.

9. Estimular, incentivar y potenciar la participación, colaboración, y el mecenazgo de instituciones y/o empresas para que ofrezcan su apoyo a las iniciativas y proyectos relacionados con la enseñanza de la música.

10. Dotar de Becas a los estudiantes más destacados para que puedan acudir a los centros más prestigiosos de enseñanza musical.

11. Dirigir la atención a los sectores de población que no han tenido acceso a una educación musical general (personas mayores de 50/55 años) y que sin embargo suponen un núcleo importante de ciudadanos en constante crecimiento.

Estas medidas conllevan acciones que deberían provocar la consiguiente movilidad de los usuarios y sus actividades, para darlas a conocer en el conjunto de países comunitarios y favorecer el conocimiento y enriquecimiento recíproco que estos intercambios posibilitan, y que desde nuestro punto de vista se podría llevar a cabo:

a. A través de programas que faciliten el intercambio ente músico en formación, tanto de intérpretes y compositores, como de investigadores y docentes.

b. Mediante la convocatoria de actividades formativas puntuales de gran repercusión (Congresos, Cursos, Seminarios, Encuentros, Talleres, Jornadas, etc.) en las que participen los mejores modelos educativos que permitan enriquecer el conocimiento y experiencia de los estudiantes.

c. Convocando discursos (de composición, interpretación, investigación, de proyectos educativos) que fomenten la participación y den a conocer los jóvenes valores de cada disciplina.

d. Diseñando y establecimiento circuitos de conciertos para jóvenes intérpretes (solistas, grupos de cámara, agrupaciones vocales y orquestales).

e. Llevando a cabo la publicación, divulgación e interpretación del trabajo de los compositores noveles.

f. Divulgando el intercambio de experiencias y los trabajos de investigación entre los musicólogos y docentes.

g. Ampliando el intercambio de programas musicales producidos por los medios audiovisuales (Radios y Televisiones) de los países europeos, y

h. Facilitando los contactos entre los diversos centros educativos europeos (Universidades, Escuelas Superiores de Música, Conservatorios, etc) mediante los convenios oportunos para permitir el conocimiento e intercambio de las experiencias musicales que se desarrollan en cada país.

EL DEPÓSITO DE CERÁMICAS GRIEGAS DE LA CALLE ZACATÍN

La reciente recuperación de un conjunto de cerámicas griegas en un solar de la calle Zacatín vuelve a poner de relieve la importancia que en el mundo antiguo tuvieron las importaciones de productos alfareros (1) y más concretamente helénicos, dentro del complejo mundo de la colonización griega en la Península (2). Pero el hallazgo ha levantado cierta polémica en su interpretación al ser un conjunto masivo de vasos y fragmentos de otros, poco frecuente en las excavaciones arqueológicas.

Por un lado, el lugar del hallazgo supone un relativo alejamiento del lugar de habitación prerromano de Ilíberis, lo que podría descartar que se tratase de una necrópolis, como la del Mirador de Rolando (3), donde se encontraron también copas griegas áticas. De todos modos ese alejamiento no deja de ser ficticio porque todavía no ha quedado clara la extensión de la ciudad ibérica en cotas más bajas de la colina del Albaicín y, del mismo modo que existen

(1) Risueño, B. y Adroher, A., "La cerámica de importación en el registro arqueológico", *Florentia Iliberritana*, 1, Granada, 1990, pp. 373-387.

(2) Rouillard, P., *Les grecs et la Péninsule Ibérique du VIII^e au IV^e siècle avant Jésus-Christ*, Publications du centre Pierre Paris, 21, Paris, 1991.

(3) Arribas, A., "La necrópolis bastitana del Mirador de Rolando (Granada)", *Pyrenae*, 3, Barcelona, 1967, pp. 67-107; Pastor, M. y Pachón, J. A., "El Mirador de Rolando. Una prospección con sondeos estratigráficos", *Florentia Iliberritana*, 2, Granada, 1991, pp. 377-399.

indicios de enterramientos en la calle Pavaneras, nada hace descartar su existencia en la calle Zacatín, aunque la cercanía al río Darro haría bastante problemática esta interpretación. Es más, la reciente recuperación de una posible muralla del siglo VII a.C. en San Miguel Bajo hablaría de la extensión del hábitat hacia cotas más bajas en dirección suroeste, acercando la zona residencial desde esas fechas en adelante hacia lugares más cercanos a la Vega y al valle del río, donde sí pudo establecerse una necrópolis.

Por otro, constituyendo un argumento mucho más sólido, las circunstancias del hallazgo no arrojaron indicios claros de tipo mortuorio, dada la ausencia de restos quemados que acompañan las tumbas de época ibérica en las que se han encontrado cerámicas griegas (4) y que exponen la costumbre funeraria de la cremación. Esto descartaría tanto la existencia de una tumba como la de *silicernium*, *ustrinia* (5) o *bustum*, lugares que denotarían respectivamente el sitio concreto donde se depositaban los restos quemados de la vajilla usada en el banquete funerario, el espacio de cremación del cadáver y la zanja de ofrendas o de evacuación de detritus funerario. En todos esos casos la presencia de carbones y cenizas hubiesen acompañado siempre lo hallado.

Las características propias de lo recuperado, englobando cerámicas de figuras rojas y de barniz negro, que en principio responderían al momento de máxima expansión de los productos áticos, indicarían una fecha a lo largo del siglo IV a.C., aunque el estudio particular de los vasos permitirá una mejor precisión cronológica. La tipología cerámica detectada, con presencia de cílicas (6) y otras formas características de rituales funerarios y

(4) Blánquez, J. y Rouillard, P., "El vaso griego en los ritos funerarios", *Los iberos. Príncipes de Occidente*, Catálogo de la Exposición, Barcelona, 1998, pp. 121-123.

(5) García, R., "Ritos funerarios y muerte en la cultura ibérica", *El mundo ibérico: una nueva imagen en los albores del año 2000*, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1995, p. 72 ss.

(6) Bardenas, P. y Olmos, R., "La nomenclatura de los vasos griegos en castellano. Propuesta de uso y normalización", *Archivo Español de Arqueología*, 61, Madrid, 1988, pp. 61-79.

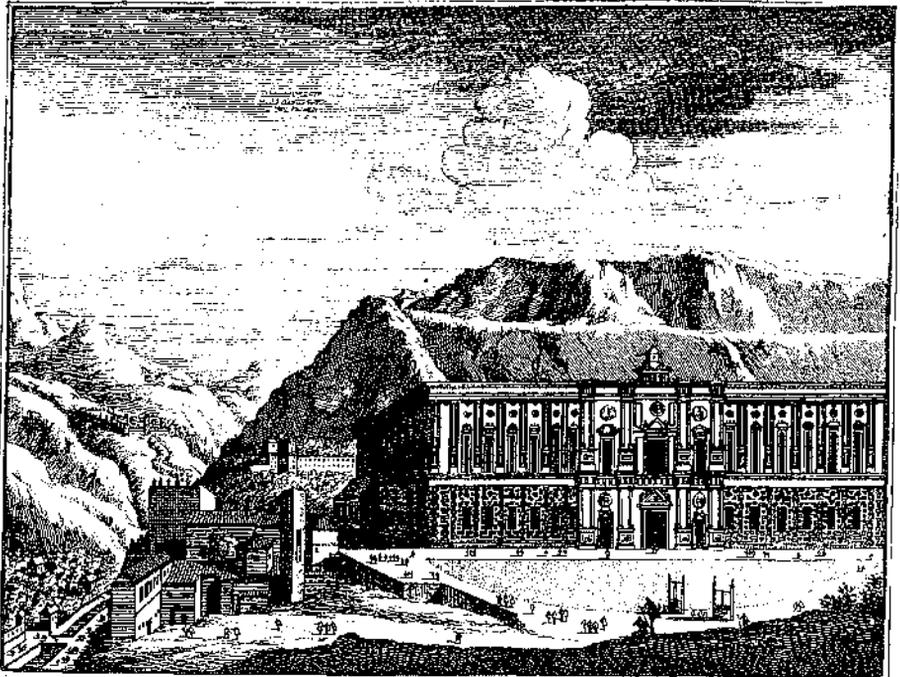
festivos importados por los griegos, aunque nos remita de nuevo a la liturgia de la muerte también alude a la trascendencia de otras actividades de carácter religioso en el que la ofrenda a los dioses requería el uso de determinados vasos cerámicos. En este sentido, los iberos rendían culto a ciertos elementos de la naturaleza como las cuevas o las aguas, realizando ofrendas —generalmente exvotos— que depositaban en los lugares sagrados, pero también multitud de cerámicas y utensilios diversos, como ocurrió en el pozo ritual de El Amarejo (7), existiendo una tradición anterior que explica un culto misterioso a las aguas en las que se depositaban ajuares en los ríos, fundamentalmente armas, ya desde el Bronce Final (8).

En el caso del Zacatín, la inexistencia de una fosa perforando el fondo limoso donde se encontraban las cerámicas explicaría que el paquete arcilloso que sellaba el conjunto se formó después de realizada la deposición, por lo que parece evidente prescindir de la idea de tumba o zanja ritual y pensar mejor en un abandono intencionado o no y directo en el Darro. El peso del conjunto dispondría las cerámicas en el fondo y el paso del tiempo fue cubriendo de limos el conjunto hasta quedar como se ha encontrado. Solo una exhaustiva investigación fisico-química del relleno que se integraba con las cerámicas y de las arcillas que rodeaban el conjunto podrían indicar un mismo o diferente origen y aseverar la certeza de algunas de las hipótesis planteadas.

En suma, sólo cabe esperar que el hallazgo sea estudiado y publicado en breve, pues un conjunto de cerámicas griegas de tal magnitud hacen de la Granada prerromana otro jalón imprescindible para el conocimiento de la cultura material griega en la Península, las rutas de distribución comercial de esas cerámicas y las costumbres de sus gentes cuatro siglos antes del cambio de Era.

(7) Broncano, S., *El depósito votivo ibérico de El Amarejo. Bonete (Albacete)*, Excavaciones Arqueológicas en España, 156, Madrid, 1989.

(8) Ruiz-Gálvez, M., "Depósitos del Bronce Final: ¿Sagrado o profano? ¿Sagrado y, a la vez, profano?", *Ritos de paso y puntos de paso. La Ría de Huelva en el mundo del Bronce Final Europeo*, Complutum Extra, 5, Madrid, 1995, pp. 21-32.



Vue du Palais bâti par les Rois Chrétiens à GRANADE, considéré par devant.

MEMORIA ACADÉMICA

1996-97

*Leída en el Acto Académico celebrado el día 15 de Noviembre
con motivo de la inauguración del Curso 1996-97*

La actividad académica se inició el 3 de octubre con la celebración de la Junta General Ordinaria que estuvo presidida por el Sr. Izquierdo Martínez quien dio la bienvenida a la Corporación, al mismo tiempo que comenta la actividad de la Academia en el Curso anterior que dejó algunos proyectos sin ver la luz. Por otro lado el Sr. Presidente anima a los Sres. académicos para que continúen luchando por las ideas de nuestra ilustre casa, lo que realmente nos influyó en su día para desear formar parte de la Corporación.

En esta junta el Secretario General informó de la propuesta presentada para cubrir la plaza académica de arabista correspondiente a la Medalla nº 6, cuya convocatoria se efectuó en su día.

Se acordó fijar el acto de homenaje de la Corporación a Manuel de Falla, miembro que fue de esta Real Academia, como acto simbólico de la clausura del cincuentenario de su muerte; este recuerdo consistiría en la confección de una medalla conmemorativa que sería presentada en el Carmen del Ave María, financiando la Fundación Caja de Granada parte del proyecto.

Entre los nombramientos y distinciones recaídas sobre los miembros de esta Corporación, caben destacar el Título de Hijo Adoptivo de Arjona a D. Francisco Izquierdo Martínez por sus méritos científicos, artísticos y humanos, y el nombramiento de D. Antonio Gallego Morell como Académico Correspondiente de la Academia Española de Nueva York.

Este mismo día se celebró Junta General Extraordinario para elegir al Secretario General por renuncia del Sr. García Román, quien prestó sus servicios a la Real Academia en este cargo durante diez años. Procediéndose a la votación, salió elegido el Sr. Palomares Moral, por lo que el Sr. Presidente lo proclamó Secretario General.

El 7 de noviembre se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez quien destaca el gesto del Sr. Cayetano Aníbal, que ofreció generosamente a la Academia el diseño y modelado de la Medalla conmemorativa del homenaje a Falla. En esta Junta se debatió el sentido, objetivos y funciones de las comisiones permanentes de trabajo para una posterior constitución. Igualmente se recordó que el órgano positivo propiedad de la Academia, está pendiente de instalación y se sugirió que sería oportuno encontrar un espacio civil donde ubicarlo, como el lugar más adecuado.

También tuvo lugar este día la Junta General Extraordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez, con el fin de cubrir la plaza vacante de Arabista, correspondiente a la Medalla nº 6 y para la que había sido presentada la propuesta de D. Emilio de Santiago Simón, por los Sres. Académicos Orozco Díaz, García Román y Henares Cuéllar. Habiendo obtenido la mayoría exigida, el Sr. Presidente proclamó académico electo a D. Emilio de Santiago Simón.

El 15 de noviembre se celebró un acto académico con motivo de la Inauguración del Curso 1996-97 en el que intervinieron el Académico Secretario General, Sr. Palomares Moral, quien leyó la memoria académica del curso anterior, y el Sr. Henares Cuéllar quien leyó un discurso que versó sobre “La conservación del Patrimonio Histórico en la Andalucía de fin de siglo”, clausurando dicho acto el Sr. Presidente.

El 5 de diciembre se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que se planificó el homenaje a Manuel de Falla y se aprobó la vacante correspondiente a la Medalla nº 2, con el perfil de Grabador. También se informó de la posibilidad de intercambio de exposiciones entre las Academias de Bellas Artes de Andalucía, como propuesta presentada por el Presidente de la Academia de Cádiz.

A continuación se celebró Junta General Extraordinaria bajo la presidencia del Sr. Izquierdo Martínez al objeto de construir las Comisiones Permanentes, en la que se acordaron por unanimidad las siguientes: Arqueología, Artes Plásticas y Visuales, Música, Patrimonio Monumental y Urbanismo, y Publicaciones y Bibliotecas.

El día 11 de diciembre falleció el escultor D. Francisco López Burgos, académico de esta Corporación.

El 18 de diciembre se celebró el acto institucional presidido por el Sr. Izquierdo Martínez en el que se entregaron medallas conmemorativas del cincuenta aniversario de la muerte de Manuel de Falla. El acto comenzó con una rueda de prensa celebrada en el Aula "Rosa Sabater", del Centro Cultural "Manuel de Falla". Seguidamente, en la Casa-Museo de Manuel de Falla, se hizo entrega de medallas al Presidente del Gobierno de la Nación en la persona del Gobernador Civil, Sr. Urbano; al presidente de la Junta de Andalucía, en la persona del Delegado Provincial de Cultura, Sr. Moratalla; al Ayuntamiento de Granada, en la persona del Concejal de Cultura, Sr. Camacho; a la Casa-Museo "Manuel de Falla", en la persona del Sr. Navarro, y a la Fundación Archivo "Manuel de Falla" en la persona de la Sra. García de Paredes. La medalla correspondiente a Sus Majestades se envió a la Casa Real, y la que se destinó a la Fundación Caja de Granada por sufragar el coste de la fundición y grabado de textos, se entregó posteriormente al Presidente de la entidad financiera.

El 14 de enero se publicó en el Boletín Oficial de la Provincia de Granada la convocatoria de la plaza de Numerario correspondiente a la medalla nº 2, destinada a un Grabador.

El 16 de enero se celebró Junta Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que quedaron constituidas las Comisiones Permanentes, se felicitó al Sr. Pérez Siquier por la exposición antológica de sus fotografías en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y al Sr. Franco Manera por la reciente concesión de la Medalla a las Bellas Artes; igualmente se informó del hallazgo de unas ruinas romanas en una casa del Albaicín.

Se informó de los contactos establecidos con el Instituto Cervantes de Tetuán, a través de su director Sr. Francisco Co-

rral, y con la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz con objeto de estudiar encuentros e intercambios institucionales para organizar cursos, seminarios y muestras artísticas.

Este día visitó el edificio municipal de la Delegación de Cultura en la calle Gran Capitán, para estudiar la posible ubicación del órgano de esta Real Academia. Junto al Concejal de Cultura, Sr. Camacho Evangelista, y los técnicos municipales que lo acompañaban asistieron los miembros de la Comisión de Música Sres. García Román y Palomares Moral, y también el Sr. Alonso, organero que se encargaría del montaje de instrumento. Vistas las condiciones de este espacio, conocidas las intenciones municipales de rehabilitar el uso del recinto como una sala polivalente, y oídos los comentarios de los arquitectos sobre las obras que se van a realizar, sus fases y plazos de ejecución, el Concejal de Cultura, Sr. Camacho Evangelista manifiesta la conveniencia de establecer un calendario para acordar la redacción de un documento que incorpore los aspectos formales de la instalación, uso y mantenimiento del órgano, teniendo en cuenta que ambas instituciones, en este caso, tienen por objeto estimular la promoción y difusión de la cultura musical en Granada.

El 6 de febrero se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez. En esta Junta se dio lectura al informe emitido por la Comisión de Arqueología que trata de los restos romanos hallados en un solar del Albaicín, en el que se destaca el sentir y preocupación de la Real Academia de Bellas Artes de Granada por todos aquellos acontecimientos que atañen al conocimiento y conservación de nuestra riqueza histórica y cultural; el texto pone de manifiesto la importancia de la aparición, por primera vez, de un dato fehaciente e indiscutible del asentamiento romano en esa zona, y considera que la solución más conveniente y segura para su conservación como patrimonio de todos los granadinos, sería integrarlo en el edificio que se pretende construir en el solar afectado. Continúa el informe reconociendo al notable avance que se está produciendo en Granada gracias al esfuerzo de los arqueólogos, y muestra su esperanza para que se sigan practicando excavaciones previas a toda construcción en el Albaicín, debido a la posibilidad de que puedan albergar partes nucleares de la antigua Iliberri, como ha ocurrido

también con los hallazgos en vías de realización en las cercanías de la iglesia de San Nicolás.

Se acordaron los perfiles de las plazas vacantes existentes aceptándose el de escultor para la medalla n.º 8 y el de competente en arte para la medalla n.º 18. Se nombraron los portavoces de las Comisiones Permanentes, quedando como se indica: Arqueología, Sr. Almagro Gorbea; Artes plásticas y visuales, Sr. Sánchez-Mesa Martín; en la de Música existirá una coordinación conjunta; Patrimonio monumental y urbanismo, Sr. Gallego Morell; y, Publicaciones y bibliotecas Sr. Henares Cuéllar.

Finalmente, se dio la bienvenida al nuevo Arzobispo de Granada, Sr. D. Antonio Cañizares, deseándole todo tipo de venturas en su labor pastoral.

El 13 de marzo se celebró Junta Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que se informó del Plan General de Bienes Culturales de Andalucía, enviado por la Consejería de Cultura a esta Academia, estableciéndose un plazo de treinta días para que las Comisiones Permanentes indiquen las sugerencias y observaciones que estimen pertinentes sobre la redacción del proyecto.

Se comunicó el acuerdo del Instituto de Academias de Andalucía del día 24 de enero, por el que se distinguió al Sr. Moscoso Martos, Numerario de esta Corporación, en atención a las circunstancias académicas, humanas y artísticas que en él concurren.

Se estimó conveniente nombrar una comisión para estudiar la revisión de algunos artículos del Reglamento de Régimen Interior para que contribuyan a facilitar y agilizar el funcionamiento actual de la Corporación; esta comisión quedó constituida por los Sres. Izquierdo Martínez, García Román, Almagro Gorbea y Palomares Moral.

Se informó de la recepción de la propuesta de Sr. D. Cayetano Aníbal para ocupar la plaza vacante que correspondía a la Medalla número 2, destinada a Grabador, y presentada por los Sres. Izquierdo Martínez, del Moral Hidalgo y Corredor Martínez. También se recibió comunicación del Sr. de Santiago Simón,

en la que informó del título de su discurso de ingreso en esta Real Academia, manifestando su deseo de ser contestado por el Sr. Henares Cuéllar, y sugiriendo los comienzos del próximo curso 1997-98 como fecha oportuna para su ingreso.

Se mostró el malestar que produjo la eliminación arbitraria de algunos párrafos del informe que se remitió al diario IDEAL sobre las excavaciones romanas en el Albaicín. Igualmente, se lamentó la desafortunada opinión que sobre este tema emite el Sr. Gómez Segade en el diario LA CRÓNICA.

Se dieron a conocer fotografías de la construcción del edificio del Rey Chico al pie de la Alhambra, y se solicitó información de las polémicas en torno a este edificio, para iniciar una reclamación ante la UNESCO.

Debido a la continua utilización que se viene haciendo de los fondos documentales de esta Academia para la realización de tesis doctorales y otros trabajos de investigación, se estimó conveniente solicitar a las instituciones o personas que requieren de nuestros fondos documentales, que aporten sus trabajos a la Academia.

El día 20 de marzo falleció el Académico Numerario de esta Corporación D. Fernando Belda Mendoza.

El 3 de abril se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que se informó del amplio rechazo popular por la construcción del nuevo edificio del Rey Chico, que en esta ocasión ha sido bien destacada por los medios de comunicación, y a la vez se informó de las dificultades existentes para posibles correcciones sobre el edificio, debido a que la obra goza de todas las licencias y parabienes por parte del Ayuntamiento.

Se debatió sobre el Plan de Bienes Culturales 1996-2000, publicado por la Junta de Andalucía, como instrumento para racionalizar y perfeccionar la actuación de la administración cultural de Andalucía, llegándose a manifestar por la Corporación el malestar provocado por la existencia y los contenidos de esta publicación que generan, desde la Administración de Cultura, un desequilibrio territorial en Andalucía debido a las in-

versiones injustificadas que favorecen claramente a unas ciudades y perjudican seriamente a otras, por la falta de contenidos respecto al patrimonio arqueológico de la Comunidad Andaluza, y por la carencia de una evaluación del Plan anterior 1992-96. Posteriormente se acordó redactar los informes correspondientes elaborados por la Comisiones Permanentes para enviar a la Junta de Andalucía.

La corporación mostró su preocupación por el estado del monumento más antiguo, visible y palpable de Granada, los restos de la muralla proto-ibérica (de los siglos VII-VI a. C.) que se encuentran en el Albaicín a punto de perderse.

A continuación se celebró Junta General Extraordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez con el fin de cubrir la plaza vacante de Grabador, Medalla nº 2, con la propuesta de D. Cayetano Aníbal González, presentada por los Sres. Izquierdo Martínez, del Moral Hidalgo y Corredor Martínez. Tras haberse efectuado dos votaciones reglamentarias sin haber obtenido la mayoría prevista para la elección de la propuesta presentada, se acordó la celebración de una posterior sesión.

El viernes 4 de abril se llevó a cabo la entrega de la Medalla de Honor 1996 que recayó en la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, a la que asistió el Alcalde D. Gabriel Díaz Berbel. Recibió esta distinción el Superior General, Fray Pascual Piles, interviniendo en nombre de la Corporación el Sr. Sánchez-Mesa.

El día 19 de abril se celebró el día del Instituto de las Academias de Andalucía. Al acto asistieron casi todos los presidentes de las Academias de Andalucía y numerosos miembros de ellas, e intervinieron los Excmos. Sres. D. Miguel Guirao Pérez y D. Eduardo Roca Roca. En este acto académico se hizo entrega de la Medalla de Honor del Instituto a los Sres. Clavero Arévalo y Moscoso Martos, finalizando con un breve recital de Dúo Picasso.

El día 26 de abril falleció D^a Josefa Bustamante Garés, pianista Académica Numcraria de esta Corporación.

El 8 de mayo se celebró Junta Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez, en la que se informó del debate sobre la Alhambra organizado por la Asociación de la Prensa, y se elaboró

un comunicado para aclarar que esta Academia lleva insistiendo desde 1990 ante las autoridades y opinión pública no sólo por los problemas más actuales originados con el edificio del Rey Chico, sino por los de la Alhambra en general, que atañen al recinto, a los arreglos previstos, al urbanismo, apartada de la polémica política suscitada, mostrando su profundo respeto por el patrimonio monumental y recordando la ausencia de respuesta y resultados por parte de las autoridades y responsables competentes.

Igualmente, se mostró la preocupación por otras actuaciones que afectan al patrimonio monumental y arqueológico, como el aparcamiento proyectado junto a la muralla del Albaicín, la demolición de una casa morisca en la plaza del Abad, y la suerte que pueda tener la muralla proto-ibérica (de unas dimensiones de 4 metros de altura, 27 metros de largo y 6 metros de espesor) que hay junto al solar donde está prevista la construcción de la mezquita. En opinión del Sr. Sotomayor el murallón ibérico el mejor monumento de ese tipo, y sería otro de los motivos de interés que se encuentran en Granada que habría que visitar; esta muralla debe protegerse porque en caso contrario irá deteriorándose poco a poco. La preocupación de la Corporación es mayor, habida cuenta de lo acontecido con la decisión que ha tomado la Delegación de Cultura de macizar la casa del Albaicín, cuyo estudio habría sido fundamental para el conocimiento del urbanismo romano en Granada.

El Sr. Henares Cuéllar como coordinador académico del foro del debate del Plan General de Bienes Culturales justificó que este se creó para mejorar, reformar y rebatir sus contenidos, e indicó que hay problemas de desigualdades y de territorialidad no resueltos, estando unos temas mejor tratados que otros; comentó que se han elaborado muchos informes y se han presentado muchas alegaciones, y advirtió que la administración puede poner un sistema demagógico en marcha, como puede ser: consultar y no se receptiva a las consultas. También reconoció las destacadas intervenciones de Sr. Salmerón Escobar en las sesiones y debates del Plan General de Bienes Culturales.

La medalla de Honor 1997 se concedió a la Orquesta Ciudad de Granada, propuesta avalada por los Sres. García García, García Román y Palomares Moral.

A continuación se celebró Junta General Extraordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez con el fin de cubrir la plaza vacante de Grabador, con la propuesta de D. Cayetano Aníbal González, presentada por los Sres. Izquierdo Martínez, del Moral Hidalgo y Corredor Martínez. Tras haberse efectuado las dos votaciones reglamentarias sin haber obtenido la mayoría prevista para la elección se declara vacante la Medalla nº 2.

Se celebró Junta General Ordinaria el día 5 de Junio por Sr. Izquierdo Martínez en la que se aludió nuevamente a las desmesuras que se están cometiendo en Granada contra el patrimonio monumental, entre las que destacan la emprendidas en relación con la conservación de la Alhambra, la construcción del edificio del Rey Chico y la Muralla Ibérica de Albaicín, lamentando el abandono de comunicar una vez más ante la administración y ante la opinión pública lo que está sucediendo. Es Sr. Sánchez-Mesa informó de la exposición que se inauguró el día 16 de junio, en la que se presentó el legado de D. Benito Prieto a la Facultad de Bellas Artes.

Se felicitó al Secretario General por la conferencia que ofreció ante la Comisión de Cultura del Parlamento Europeo.

Se acordaron los siguientes perfiles para las plazas vacantes: Arqueólogo, Escultor, Grabador, Músico y Pintor, y se convocar todas las plazas para cubrir las vacantes existentes.

Se informó que la edición del Boletín estará preparada para el próximo otoño, y también del comunicado de apoyo que esta Real Academia envió al Ayuntamiento de Granada con motiva de la capitalidad cultural del año 2003.

Se informó de la muerte del historiador y académico correspondiente de esta Corporación Sr. D. René Taylor.

El día 12 de junio se celebró la conferencia “En torno a la fotografía” que impartió el Sr. Pérez Siquier, fruto de la colaboración de esta Corporación con los Cursos Internacionales “Manuel de Falla”.

Este curso hemos asistido a la pérdida de los compañeros de Corporación que ganaron su descanso llevando su arte a otros espacios infinitos.

También hemos sufrido con los hechos que se están produciendo contra el patrimonio arqueológico y monumental de Granada.

Esta Real Academia, como órgano consultivo ante la instituciones públicas trabaja para promover mejoras y progresos en la Bellas Artes, por eso lamenta la desidia y la calma con la que algunas instituciones están permitiendo estos lamentables usos que están facilitando una pérdida y un desequilibrio en el patrimonio artístico andaluz, y expresa con esperanza su deseo de merecer para Granada la titularidad de ciudad artística y cultural que nunca deber perder.

MEMORIA ACADÉMICA

1997-98

*Leída en el Acto Académico celebrado el día 13 de Noviembre
con motivo de la inauguración del Curso 1998-99*

El curso académico 1997-98 se inició el 2 de Octubre con la celebración de la Junta General Ordinaria que estuvo presidida por el Sr. Izquierdo Martínez quien dio la bienvenida a la Corporación, al mismo tiempo que resumió las actividades de la Academia en el Curso anterior, e invitó a los Sres. Académicos para continuar dinamizando la vida de esta Institución promoviendo actos públicos y proyectos en consonancia con los objetivos de esta Real Academia de Bellas Artes.

En esta Junta se debatieron especialmente los problemas más recientes relacionados con las desmesuras contra el patrimonio histórico monumental granadino, con tres asuntos esenciales: la Muralla Ibérica de la plaza de San Nicolás –junto a la construcción de la futura Mezquita–, la Alhambra y el Generalife, y el edificio del Rey Chico. Otros motivos de discusión se centraron en torno a los once años que lleva instalado un andamio en el Monasterio de San Jerónimo, la venta del Carmen de San Antonio, y la construcción del polideportivo que la Universidad de Granada está construyendo frente al Monasterio de Cartuja.

También se mostró inquietud por los legados recibidos por el Ayuntamiento, como son los de Manuel Maldonado y Max Moreau, y los cármenes de este último artista y el de los Mínimos.

En cuanto a los actos para el próximo año 1998, se recuerdan como acontecimientos importantes los ya tratados en ante-

riores Juntas, que se refieren a los centenarios de los escritores Angel Ganivet y Federico García Lorca.

Se destaca la comunicación recibida de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía en relación con la Muralla Ibérica del Albayzín y la construcción de la Mezquita, en la que se informa del retranqueo del templo islámico, de unos cuatro metros, para preservar la Muralla.

Igualmente se da a conocer el estado del contencioso administrativo contra el Ayuntamiento sobre la Mezquita y las causas por las que se emprendió esta acción, que no fueron otras que el cambio de perfil urbanístico y el impacto del edificio sobre la panorámica tradicional del Albayzín.

La corporación felicita al Sr. Gallego Morell por su viaje a Estrasburgo para recabar apoyo del Parlamento Europeo en el centenario de Ángel Ganivet, atención y ayuda que prometieron el presidente de la Cámara Europea, Sr. Gil Robles, y el comisario, Sr. Marcelino Oreja.

El 1 de noviembre falleció el compositor Ilmo. Sr. D. Francisco Guerrero Marín, que fue Académico Correspondiente de esta Corporación.

El 6 de noviembre se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez quien comenta la noticia publicada hace unos días en la prensa local por la que se informa que el Tribunal Superior de Justicia de Andalucía rechazaba el contencioso administrativo impuesto por la Real Academia de Bellas Artes de Granada, y sentencia que el proyecto de la Mezquita de la Plaza de San Nicolás es legal; esta comunicación afirma que el Tribunal Superior de Justicia de Andalucía señala que el Plan General de Ordenación Urbana permite que los planes especiales, como el del Albayzín, establezcan cambios de uso. Sin embargo, a pesar de la publicación de esta resolución del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía, aún no ha llegado a esta Real Academia la sentencia oficial. Asombra que exista una filtración a la prensa, por lo que significa de partidaria o política en detrimento de la Real Academia, y esta Corporación desconozca la sentencia. Continúa indicando el Sr. Presidente que, además, resulta paradójica la falta de claridad en todo este

asunto, sobre todo, teniendo en cuenta que no se ha publicado una nota, enviada por recomendación de la Junta de Gobierno de la Real Academia, en la que se respondía al comunicado del periódico y el la que se decía cómo esta Real Academia aún no tenía participación oficial del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía, hecho que imposibilitaba una réplica institucional de esta Corporación.

Se informa en estos días en que se está terminando la obra del “Rey Chico”, de la recepción —el día 24 de octubre—, de una carta del arquitecto D. Miguel Fisac, quien manifiesta lo siguiente: “Pongo en conocimiento de esta Real Academia que, con esta fecha, le he enviado al Excmo. Sr. Alcalde de Granada el siguiente fax: *Me adhiero con máximo interés a la protesta generalizada sobre el Rey Chico, para que con su demolición pueda repararse el inadmisibile emplazamiento en el que se ha autorizado construir*”.

El Sr. Izquierdo Martíncz anuncia la propuesta que el Ayuntamiento de Granada, a través de su concejal de Cultura, ha transmitido a esta Real Academia para que estudie un posible acuerdo con el fin de gestionar el futuro Museo de Arte Contemporáneo de Granada.

El Secretario General informa que se publicaron las plazas vacantes en el Boletín Oficial de la Provincia el pasado día 22 de octubre, por lo que existe un plazo de treinta días para proponer nuevos Académicos Numerarios para los perfiles de Arqueólogo, Escultor y Grabador.

Se felicita al Ilmo. Sr. D. Miguel Moreno Romera por la exposición antológica de sus esculturas inaugurada el día 20 de octubre en el Centro Cultural Puerta Real de la Fundación Caja de Granada.

El 15 de noviembre se celebró un acto académico con motivo de la Inauguración del Curso 1887-98 en el que intervinieron el Académico Secretario General, Sr. Palomares Moral, quien leyó la Memoria Académica del curso anterior, y los Sres. Pita Andrade y Sotomayor Muro ofrecieron sendos discursos en torno a la “Reflexión sobre el patrimonio arqueológico y monumental de Granada”, clausurando dicho acto el Sr. Presidente.

El 27 de noviembre tuvo lugar el solemne acto de ingreso del Ilmo. Sr. D. Emilio de Santiago Simón que leyó el discurso titulado “La Alhambra de Emilio García Gómez: Travesía nómada desde otro tiempo”, y fue contestado en nombre de la Corporación por el Ilmo. Sr. D. Ignacio Henares Cuéllar.

El 4 de diciembre se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que se dio la bienvenida al Ilmo. Sr. D. Emilio de Santiago Simón al incorporarse como nuevo Académico Numerario en esta Corporación, con el deseo de que su labor en ella responda a las expectativas que en su día se vislumbraron cuando fue propuesto para su ingreso.

Igualmente se tomaron los siguientes acuerdos: institucionalizar la publicación de los discursos de inauguración de cada curso académico, y proponer al Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade como Académico de Honor de esta Real Academia de Bellas Artes por su distinguida personalidad.

Se comunica que se ha enviado al Director General de la UNESCO, Excmo. Sr. D. Federico Mayor Zaragoza, y respondiendo a su petición, un informe de la actitud y criterio de la Real Academia de Bellas Artes de Granada sobre el edificio de “El Rey Chico”.

Se felicita al Ilmo. Sr. D. José García Román por la obtención el pasado día 19 de noviembre del Premio Nacional de Música.

El Ilmo. Sr. D. Antonio Almagro Gorbea informó de la visita que cursó para conocer las dependencias y característica del edificio que la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Granada tiene en la calle Gran Capitán para conocer la posible instalación del órgano de la Real Academia en este local y su participación en la gestión de la Sala de Exposiciones.

El secretario General informa de las propuestas presentadas para cubrir las plazas vacantes convocadas en el B.O.P. el pasado día 22 de octubre, y son las siguientes:

Para la plaza de Grabador, a la que le corresponde la Medalla n.º 2, han sido presentadas dos propuestas: D. Cayetano Aníbal González, que viene presentado por los Sres. Académicos García García, del Moral Hidalgo e Izquierdo Martínez, y D.^a Dolores

Montijano, que viene presentada por los Sres. Académicos Moreno Romera, Henares Cuéllar y Orozco Díaz.

Para la plaza de Escultor, a la que le corresponde la Medalla n.º 3 existe una única propuesta: D. José Antonio Castro Vilchez, que viene presentando por los Sres. Académicos Sánchez-Mesa, Moreno Romera y Corredor Martínez.

Para la plaza de arqueólogo, a la que le corresponde la Medalla n.º 18 hay una única propuesta: D. Fernando Molina González, que viene presentado por los Sres. Académicos Mendoza Eguaras, Sotomayor Muro y Soria Ortega.

La Corporación felicita al Sr. Izquierdo por su nombramiento como Hijo Adoptivo de la Ciudad de Arjona.

A continuación se celebró Junta General Extraordinaria bajo la presidencia del Sr. Izquierdo Martínez para la elección de Académicos Correspondientes, quedando proclamados los siguientes:

- D. Antonio Arribas Palau, Arqueólogo.
- D.^a Mercedes Roca Roumens, Arqueóloga.
- D. Manuel López Payer, Arqueólogo.
- D. Robert Snow, Musicólogo.
- D.^a Victoria de los Ángeles, soprano.
- D. José Luis Turina de los Santos, Compositor.
- D. Antón García Abril, Compositor.

Este mismo día se celebró otra Junta General Extraordinaria para proceder a la votación de la propuesta de modificación de los artículos 17º y 18º del Reglamento de Régimen Interior. Tras un debate y cambio de impresiones sobre los textos remitidos de los citados artículos, se estima conveniente considerar las matizaciones recogidas por las intervenciones de varios Sres. Académicos y se recomienda cambiar la redacción, dejando para una próxima Junta General Extraordinaria la mencionada propuesta de modificación del Reglamento de Régimen Interior.

El 4 de diciembre se celebró el acto institucional presidido por el Sr. Izquierdo Martínez en el que se entregó la MEDALLA DE HONOR 1997 a la Orquesta Ciudad de Granada. El acto comenzó con la intervención del Sr. D. Josep Pons, director artístico de la Orquesta, al que le siguió el discurso leído en nombre

de la Corporación por el Ilmo. Sr. D. José García Román, titulado: “Una orquesta de Granada para el mundo”.

El 8 de enero se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que se sugiere entre otras actividades la de llevar a cabo una exposición de fotografías de Martínez de Victoria, propuesta presentada por la Ilma. Sra. D.^a Ángela Mendoza Eguaras, y la convocatoria de una mesa redonda en torno a los hallazgos arqueológicos, su uso y destino, que propone el Ilmo. Sr. D. Antonio Almagro Gorbea.

En Junta General Extraordinaria este mismo día 8 de enero se nombran Académicos Electos a los Sres. D. Fernando Molina González, D. José Castro Vílchez y D. Cayetano Aníbal González para cubrir las plazas vacantes de Arqueólogo (Medalla n.º 18), Escultor (Medalla n.º 3) y Grabador (Medalla n.º 2) respectivamente.

El 6 de enero se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez. En esta Junta el Sr. Almagro Gorbea interviene, para recordar respecto al protocolo que esta Real Academia sólo debe aceptar en la presidencia a S. M. el Rey, o a aquellas autoridades que tienen una relación directa con esta Corporación, como pueden ser el Presidente de la Junta de Andalucía, el Consejero de Educación y Ciencia y, en todo caso, el Presidente del Instituto de las Academias de Andalucía, sin que eso suponga desmerecer la cortesía hacia otras autoridades que acudan a los actos de esta Corporación.

El Sr. Martínez Izquierdo informa a la Corporación de la cuidada edición del discurso leído por el Sr. García Román con motivo de la entrega de la Medalla de Honor de esta Real Academia de Bellas Artes a la Orquesta Ciudad de Granada, que ha sido publicado por la Fundación Caja de Granada. Recuerda que la subvención de la Junta de Andalucía aún no se ha recibido, y aún no se tienen noticias este año. El Sr. Presidente felicita a los Sres. Pérez Siquier y López Vázquez por sus respectivas exposiciones, al Sr. García Román por la partitura que le ha sido encargada por la Junta de Andalucía, el Sr. Sotomayor Muro por su homenaje académico y al Sr. Salmerón Escobar por su reciente publicación.

A continuación se trató de las acciones de la Plataforma Ciudadana en defensa de la Alhambra y por la demolición del Rey

Chico, y de las nuevas manifestaciones de la UNESCO en cuanto al cambio de uso. En este sentido la Junta de Gobierno estimó conveniente redactar una carta abierta dirigida a las administraciones local, autonómica y nacional, y a los medios de comunicación, elaborada por el Sr. Almagro Gorbea, que contó con el sentir unánime de la Corporación. El Sr. Almagro Gorbea centró sus argumentos e intenciones en los aspectos estéticos, que son los que ha soslayado la UNESCO; en esta carta se cita un artículo que hace referencia a la expoliación, que no se ha utilizado jamás, pero que en este caso afecta a la pérdida o destrucción de alguno de los valores de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español. A continuación se abrió un debate en torno a este asunto, en el que el Sr. de Santiago Simón expresa el malestar que ha producido la falta de coherencia de la UNESCO por no haber enviado a Granada a los especialistas adecuados para estudiar este asunto, ya que se ha echado en falta la presencia de especialistas en arte, en arte musulmán, urbanistas, etc., y continúa diciendo que la UNESCO ha tenido una delicada falta de respeto con una ciudad histórica como Granada, puesto que el entorno paisajístico de la Alhambra ya está deteriorado; en ningún momento ha habido un reconocimiento a la labor de Torres Balbás y García Gómez, personas *sine qua non*, la Alhambra no existiría. Otra intervención del Sr. Almagro Gorbea sobre las intenciones de la Administración manifiesta que los políticos están faltando a su responsabilidad, porque está claro que en este caso se están vulnerando bienes comunes, y no se puede esperar que las competencias de cada administración implicada mantengan la ambigüedad que hasta ahora están mostrando. En el fondo, continúa su argumento, subyacen dos grandes problemas de difícil aceptación por los políticos: el dinero que se necesita para zanjar la situación, y las responsabilidades políticas que nadie quiere reconocer.

Interviene el Sr. D. Santiago Simón que expone su preocupación por el cementerio del siglo XI, localizado en el Cristo de los Favores. El interés de estos hallazgos es básico, ya que no existe ninguna información en los textos árabes que indique tácitamente la descripción de Granada.

Otros asuntos tratados en esta Junta fueron los relacionados con la restauración y limpieza del retablo mayor de la Capilla

Real, la restauración de la muralla que hay junto a Fajalauza, diversos aspectos sobre la construcción de la Mezquita junto a San Nicolás, y las consultas sobre la ubicación del órgano de la Real Academia.

Por último el Sr. García García hace entrega a la Biblioteca de la Real Academia de un ejemplar de la edición de su Antología Polifónica, recientemente editada por la Diputación Provincial.

Este mismo día 6 de febrero se celebró Junta General Extraordinaria en la que se nombró como Académico Honorario al Excmo. Sr. D. Manuel Pita Andrade.

Presidida por el Sr. Izquierdo Martínez, se celebró Junta General Ordinaria el 5 de Marzo, en la que se informó de las repercusiones que ha tenido la carta enviada por esta Real Academia a las administraciones y a los medios de comunicación sobre la polémica del edificio del “Rey Chico”: el texto se leyó en la clausura del Seminario “Albayzín: Acción integral de revitalización”, se publicaron resúmenes en los periódicos como “ABC”, “El Mundo”, “El País” e “Ideal”, y ha producido un efecto de mayor sensibilización en el Ministerio de Educación y Cultura, en la Real Academia de San Fernando y en el Ayuntamiento de Granada, originando en este, la moción que se ha llevado a pleno para expropiar, por urgencia, el edificio del “Rey Chico”. De todas formas, la Real Academia de Bellas Artes de Granada seguirá haciendo todo lo posible en el asunto, y se ha reconocido su preocupación por el Patrimonio Histórico Cultural y su entorno.

El Sr. Presidente ruega a los Sres. Numerarios la aportación de artículos para la edición de nuestro Boletín número 6 y recuerda que el año de los centenarios de Ganivet, García Lorca, Juan Cristóbal y Soria Aedo facilitan que exista materia literaria suficiente e interesante para completarlo.

Se volvió a comentar la marcha de las obras de la Mezquita del Albayzín, mostrándose la preocupación de la Corporación por considerar de similar importancia el tratamiento de este asunto que el del edificio del “Rey Chico”, porque, al parecer, va a ser un caso anómalo más de los que estamos constatando últimamente en Granada, pues se va producir una alteración que afectará tanto al paisaje y a la estética, como al planteamiento urbanísti-

co de la zona, y se aclara unánimemente que nadie está en contra de la construcción de la Mezquita, como ya se ha manifestado sino de su ubicación.

También se trató de las actuaciones, criterios, materiales y técnicas que se están siguiendo y utilizando para la restauración de distintos edificios de Granada, como las fachadas de la Calderería, las de la Carrera del Darro, o los encalados del Albayzín.

El Sr. García Román informa que se va a constituir una Comisión entre la Caja General y el Arzobispado para el seguimiento de la restauración de los órganos, y se pone a disposición de la Real Academia por si pudieran surgir dudas al respecto.

Se celebró Junta General Ordinaria el 2 de abril, en la que el Sr. Presidente se interesa por el Centenario de Ángel Ganivet, siendo el Sr. Gallego Morell quien informa de los actos celebrados y anticipa los que se van a realizar, entre los que destacan los ciclos de conferencias en diversos centros académicos y científicos nacionales e internacionales, exposiciones (de fotografía, filatélica de los sellos de ultramar, de sus expedientes académicos), presentación y reedición de publicaciones varias, y congresos en Granada y en Finlandia.

Se informa al Pleno de las convenciones mantenidas con el Sr. Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Granada, para acordar la instalación del órgano de esta Real Academia en el Centro Cultural Gran Capitán aclarando que ha sido remitido un borrador de convenio entre ambas instituciones como documento de estudio para, en su caso, llegar a un posible acuerdo.

También se debatieron nuevamente los problemas relacionados con el edificio del "Rey Chico" y con los problemas paisajísticos que provocará la construcción de la Mezquita en el Albayzín.

Por último, el Sr. Presidente felicita al Sr. Almagro Gorbea por su nombramiento como director de la Escuela de Estudios Árabes.

Presidida por el Sr. Izquierdo Martínez, la Junta General Ordinaria del 7 de mayo debatió el proyecto previsto para la construcción de la torre del Hotel Zaida, del arquitecto Siza que podría producir una nueva polémica por el impacto urbano que

provocaría respecto al panorama de Sierra Nevada. En este debate se coincide en la importancia para Granada de contar con obras de destacados arquitectos, siempre que no generen polémicas y no violenten el contexto urbano en el que se van a edificar.

En nombre de la Corporación, el Sr. Presidente felicita al Sr. Pérez Siquier por su reciente elección como PERSONAJE IDEAL 1997 de Almería, distinguido por el diario regional IDEAL.

El Sr. Izquierdo Martínez informa además de la carta enviada por el Instituto de las Academias de Andalucía con fecha del día 17 de abril, en la que se comunican los acuerdos adoptados por el Director General de Universidades e Investigación de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, para tratar del pago de las subvenciones de dicha Consejería a las Academias de Andalucía. El Pleno manifestó su disconformidad contra tal decisión lamentando su sentido, y abogando por encontrar soluciones a las limitaciones impuestas desde la Consejería de Educación y Ciencia al capítulo de subvenciones para las Academias de Andalucía.

Se propone a D. Emilio de Santiago Simón como representante de esta Real Academia en la Comisión de seguimiento del Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Albayzín.

Se adopta el acuerdo de reflejar para el próximo curso académico las conmemoraciones más destacadas del año 1998 con actividades en torno a García Lorca, Ganivet, Juan Cristóbal y Soria Aedo, sugiriéndose que se lleven a cabo por los Sres. Gallego Morell, Soria Ortega, Henares Cuéllar y Sánchez-Mesa Martín.

Se felicita a los Académicos Correspondientes Sres. Carmelo A. Bernaola, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Tomás Marco, por su nombramiento como nuevos Doctores "Honoris Causa" por la Universidad Complutense de Madrid.

Por último, se comunicó la visita el pasado día 27 de abril del musicólogo Robert Snow y Académico Correspondiente, a nuestra sede, ofreciendo a la Biblioteca de esta Real Academia una copiosa documentación (partituras, artículos, transcripciones, etc.), fruto de sus innumerables trabajos de investigación en torno a la música hispánica de los siglos XVI y XVII, entre los que se encuen-

tran publicaciones de Rodrigo de Ceballos, Gaspar Fernandes, Juan Esquivel de Barahona, Polifonistas de la Catedral de Guatemala, editadas por las Universidades de Chicago, Detroit, y Fundación Calouste Gulbenkian, entre otras prestigiosas instituciones.

Se celebró Junta General Extraordinaria el 7 de mayo para renovar los cargos de Vicepresidente y Tesorero, recayendo en los Ilmos. Sres. Almagro Gorbea y de Santiago Simón respectivamente.

Se celebró Junta General Ordinaria el 4 de junio, en la que el Sr. Presidente recuerda en esta última sesión del Curso Académico 1997-98 los actos públicos previstos para el primer trimestre del próximo Curso, entre los cuales menciona la toma de posesión como Numerarios los señores Castro Vilchez y Aníbal González, y también serán entregadas las Medallas de Honor 1998. El Sr. Izquierdo Martínez informa de la publicación de los discursos pronunciados en la inauguración del presente Curso por los señores Pita Andrade y Sotomayor Muro.

A continuación el Sr. Presidente felicita al Sr. García Román por el estreno de la "Fanfarria para un Centenario", encargo de la Junta de Andalucía con motivo del centenario de García Lorca, que fue estrenada simultáneamente en treinta municipios andaluces.

Como recuerdo por el fallecimiento el pasado 9 de marzo de la poeta Elena Martín Vivaldi, el Sr. Santiago Simón le dedicó un sentido y emocionado recuerdo.

El 4 de junio, en Junta General Extraordinaria se procedió a la votación de las dos propuestas presentadas para la Medalla de Honor 1998, dando como resultado la concesión de esta distinción a D. Manuel Titos Martínez y al Parque de las Ciencias.

A continuación tuvo lugar la mesa redonda "Arqueología y ciudad: la conservación de los restos arqueológicos", en la que participaron los Sres. D. Francisco Contreras Cortés, D. Fernando Molina González, D. Alejandro Pérez Lastra, D. Manuel Sotomayor Muro, D. Miguel Valle Tendero, y un representante de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, (excusando su

ausencia el Sr. Delegado Provincial), en la que actuó como moderador el Sr. Almagro Gorbea.

El 9 de junio fallecieron la Ilma. Sra. D.^a Ángela Mendoza Eguaras, Académica Numeraria y Bibliotecaria de esta Corporación, y el musicólogo Ilmo. Sr. D. Robert Snow, que fue Académico Correspondiente de esta Corporación.

Esta Real Academia, como órgano consultivo ante las instituciones públicas trabaja con muy pocos recursos para promover mejoras y progresos en las Bellas Artes; por eso lamenta la desidia y la calma con la que algunas instituciones están permitiendo el abandono y la pérdida del patrimonio artístico andaluz, y expresa con esperanza su deseo de merecer para Granada la titularidad de ciudad artística y cultural que nunca debe perder.

MEMORIA ACADÉMICA

1998-99

*Leída en el Acto Académico celebrado el día 11 de Noviembre
con motivo de la inauguración del Curso 1999-2000*

El curso académico 1998-99 se inició el 8 de octubre con la celebración de la Junta General Ordinaria que estuvo presidida por el Sr. Izquierdo Martínez quien dio la bienvenida a la Corporación, al mismo tiempo que resumió las actividades de la Academia en el Curso anterior, e invitó a los Sres. Académicos para continuar dinamizando con los objetivos de esta Real Academia de Bellas Artes.

Tuvo un emocionado recuerdo para la Ilma. D.^a Ángela Mendoza Egúaras, académica numeraria y Bibliotecaria de esta Real Academia fallecida el pasado mes de junio, lamentando la pérdida de esta mujer infatigable que estuvo entregada a la vocación de toda su vida, y se declaró vacante su plaza, medalla número 20, y el cargo de Bibliotecario que ocupaba.

Igualmente, recordó el fallecimiento, también el mes de junio, del Ilmo. Sr. D. Robert Snow, musicólogo estadounidense y académico correspondiente de esta Corporación que donó unos importantes materiales a la Biblioteca de esta Real Academia, fruto de sus investigaciones sobre la música española.

En esta Junta se debatieron especialmente los problemas más recientes relacionados con el Plan General de Ordenación Urbana, la revitalización de la Casa de Zafra, la posibilidad de reconstruir el edificio nazarí del Maristán, la preocupación por la llamada Puerta de Granada, en Neptuno, la construcción del futuro edificio en el hotel Zaida, las construcciones en el mirador de Rolando y el

polideportivo de Cartuja y los edificios para las futuras residencias de estudiantes junto al Monasterio de Cartuja. También se manifestaron otros más generales e igualmente destacados, como la construcción en la zona del Fargue por el Valle del Darro, el Plan especial para el Albayzín y las excavaciones que allí están teniendo lugar; en la zona de la actual estación de ferrocarriles, se evidencia que los informes que emitió en su momento esta Corporación no fueron considerados, ya que la conservación de la única vista de Granada desde la vega no se contempla expresamente en el Plan.

La Corporación felicitó al Ilmo. Sr. José García Román por el estreno de sus obras “La Estrella de Sevilla” y “Ante las ruinas de Oradour-sûr-Glane”, en los Festivales Internacionales de Teatro de Almagro, y de Santander, respectivamente.

El 5 de noviembre se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez, en la que se informó de las gestiones llevadas a cabo ante la Dirección General de Universidades e Investigación de la Junta de Andalucía para aclarar el ingreso pendiente de las subvenciones de los años 1995 y 1997, sin que hasta el momento se conociera respuesta alguna.

La Corporación se interesó por el estado actual de la Casa-Mueso de Manuel de Falla y de sus accesos por la cuesta de la Antequeruela, y se convino trasladar esta preocupación al Ayuntamiento y al Centro, dada la falta de ayudas para la seguridad y mantenimiento de la instalación.

Se dio a conocer el calendario de Actos Académicos de inauguración del nuevo curso, homenajes conmemorativos, ingresos de nuevos académicos y Medallas de honor 1998.

Se felicitó al Ilmo. Sr. D. Antonio Gallego Morell por la reciente celebración en Granada del Congreso Internacional sobre Ángel Ganivet.

Este día se celebró Junta General Extraordinaria para elegir el cargo de Bibliotecario que recayó sobre el Ilmo. Sr. D. Emilio de Santiago Simón.

El 13 de noviembre se celebró el acto académico con motivo de la Inauguración del Curso 1998-99 en el que intervinieron el Académico Secretario General, Sr. Palomares Moral, quien leyó

la Memoria Académica del curso anterior, y los Ilmos. Sres. D. Antonio Gallego Morell y D. Andrés Soria Ortega quienes ofrecieron sus discursos en torno a los "Centenarios de Ángel Ganivet y García Lorca", respectivamente, clausurando dicho acto el Sr. Presidente.

El 3 de diciembre se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que informó de las entrevistas celebradas con el Sr. Moratalla Molina, delegado de Cultura de la Junta de Andalucía, y con el Sr. Pérez Ortiz, Concejal de Relaciones Institucionales del Ayuntamiento de Granada, así como el Pleno del Instituto de las Academias de Andalucía.

Respecto a la primera entrevista, el Sr. Presidente comentó que el Sr. Moratalla Molina se interesó por los problemas y proyectos de esta Corporación, así como por los sistemas de financiación y subvenciones que se reciben, ofreciéndole el Sr. Izquierdo Martínez una información detallada de las funciones de la Real Academia de Bellas Artes y de sus proyectos, como la publicación de monografías sobre artistas granadinos, exposiciones especiales, creación de premios a jóvenes artistas, pintores, escultores, músicos, arquitectos, etc., y la erección de una Galería Permanente de la Estampa Granadina o Museo de Grabado con taller adjunto de estampación en el que se podrían impartir clases de calcografía. Ante el interés del Sr. Moratalla Molina por estos proyectos y por los problemas de financiación, el Sr. Presidente invitó al Sr. Delegado a una sesión informativa posterior en esta Real Academia.

Por otra parte, en la visita mantenida con el Sr. Pérez Ortiz mostró su atención particular por las actividades de esta Real Academia, inclinando su interés hacia la publicación de libros sobre temas granadinos; en su intención de colaborar institucionalmente, el Sr. Presidente propuso la publicación del Catálogo del Archivo y la Biblioteca, y del Catálogo de los Fondos Artísticos de la Real Academia, a lo que el Sr. Concejal contestó afirmativamente solicitando al mismo tiempo que se le presentase un presupuesto de ambas ediciones, y los originales y la maqueta de dichos libros, con la promesa de enviarlos a imprenta.

Igualmente el Sr. Izquierdo Martínez sugirió también la edición del Catálogo de la Estampa Devota Granadina, práctica-

mente completo, que serviría para adjuntar a la exposición “grabados de devoción” locales, para la que finalmente se ha conseguido subvención extraordinaria de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.

En el Pleno del Instituto de Academias de Andalucía celebrado el día 28 de noviembre en la Facultad de Medicina de Granada, se trataron varios asuntos, especialmente las ayudas y subvenciones a las Academias Andaluzas. Se comunicó a las Academias que a partir de ahora, las subvenciones y las ayudas extraordinarias funcionarán automáticamente, sin necesidad de justificaciones previas, sino *a posteriori*, como sucedía antes.

En esta sesión, el Sr. Pezzi también rogó al Pleno de Academias de Andalucía que informará positivamente sobre la creación de la Academia de Buenas Letras de Granada, así lo hizo, aún antes de que se solicite nuevamente su constitución, ya que la anterior petición había perdido su valía por silencio administrativo.

Se acordó solicitar al Instituto de Andalucía que aclare los criterios por los que abona las subvenciones a cada una de las Academias, y se estimó conveniente y necesario que esta Real Academia solicite directamente ayudas para proyectos al Ministerio de Educación y Cultura.

Por otra parte, se sugirió la edición de un anuario de Académicos Numerarios y Correspondientes en el que podrían incluirse datos actualizados de los académicos, reflejándose una breve historia.

También se creyó convenientemente publicar el trabajo hecho por la desaparecida Sra. Mendoza Eguaras, al que le falta el Catálogo de la Biblioteca y algunas fichas.

Se llegó al acuerdo de invitar al Sr. Delegado de Cultura de la Junta de Andalucía en una reunión de esta Real Academia para darle a conocer la preocupación que esta Real Academia tiene respecto a las competencias de su Delegación que están relacionadas, con la conservación y las actuaciones que se están produciendo en la Alhambra, Generalife, Silla del Moro, la arquitectura paisajística de Granada; y al mismo tiempo, se trataría de tener información directa del Sr. Delegado e intentar buscar

una colaboración institucional sobre los proyectos artísticos en Granada.

El Sr. Almagro Gorbea informó de la visita de las excepciones de Santa Isabel La Real, aclarando que se confirman restos muy marginales (cerámica, fundamentalmente) de época ibérica y romanos, aunque no hay estructuras romanas. También dio cumplida cuenta de la finalización de la excavación del ala occidental del Maristán, informando de la aparición de bastantes elementos de decoración de la fachada como ataurique y otros elementos singulares, habiendo salido igualmente restos de los cimientos, siendo el mejor estado de conservación, el que corresponde a los pilares del patio, lo que permite suponer que las galerías del patio ya debían estar cerradas en el siglo XVI.

A continuación, este día 3 de diciembre tuvieron lugar los homenajes conmemorativos en torno a los centenarios de Francisco Soria Aedo y de Juan Cristóbal González, con sendos discursos a cargo de los Ilmos. Sres. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín y D. Ignacio Henares Cuéllar.

El 4 de diciembre se celebró el acto institucional presidido por el Sr. Izquierdo Martínez en el que se entregó la MEDALLA DE HONOR 1998 a D. Manuel Titos, interviniendo en nombre de la Real Academia el Excmo. Sr. Presidente D. Francisco Izquierdo Martínez.

El 10 de diciembre tuvo lugar el solemne acto de ingreso del Ilmo. Sr. D. Cayetano Aníbal González, que leyó el discurso titulado "El grabado calcográfico" y fue contestado en nombre de la Corporación por el Excmo. Sr. Presidente.

El 11 de diciembre se celebró el acto institucional presidido por el Sr. Izquierdo Martínez en el que se entregó la MEDALLA DE HONOR 1998 al Parque de las Ciencias. El acto comenzó con la intervención del Director del Parque de las Ciencias, Sr. D. Ernesto Páramo, al que le siguió su discurso del Ilmo. Sr. D. José García Román leído en nombre de la Corporación.

El día 15 de diciembre tuvo lugar el solemne acto de ingreso del Ilmo. Sr. D. José A. Castro Vílchez, que leyó el discurso de

entrada titulado “Antonio Martínez Olalla, escultor y maestro” y fue contestado en nombre de la Corporación por el Ilmo. Sr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín.

El 7 de enero se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que se dio la bienvenida a los Ilmos Sres. D. Cayetano Aníbal González y D. José Castro Vílchez por su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Granada y su primera asistencia a la Junta General, y quedaron incorporados a las Comisiones Permanentes de Arqueología y de Artes Plásticas y Visuales, respectivamente.

El Sr. Izquierdo Martínez expresó la conveniencia de finalizar el Catálogo del Archivo y de la Biblioteca de esta Real Academia para proceder a su publicación, trabajo que continuará D.^a Mercedes Mendoza Ladrón de Guevara, sobrina y estrecha colaboradora de la Ilma. Sra. D.^a Ángela Menoza Eguaras, nuestra compañera desaparecida recientemente. El Sr. Presidente propuso también recuperar Capitel. Además, solicitó datos e informaciones sobre las excavaciones del Albayzín.

Se informó a la Corporación de las cartas enviadas a los Académicos Honorarios, Ilma. Sra. D.^a Alicia de Larrocha, Ilmo. Sr. D. Earl Rosenthal, e Ilmo. Sr. D. Manuel Pita Andrade, para tratar de establecer un calendario de ingreso de cada uno de ellos.

Se informó también del envío de la documentación solicitada por la Consejería de Educación y Ciencia (Certificados y fotocopias de facturas) para justificar las subvenciones de los años 1995 y 1997.

El Sr. Corredor Martínez propuso llevar a cabo una exposición de los artistas plásticos de esta Real Academia en la Casa de los Tiros.

El Sr. García Román se interesó por la marcha de las gestiones realizadas para la instalación del Órgano de la Real Academia.

El Sr. Almagro Gorbea informó que la UNESCO solicitó información sobre la Mezquita del Albayzín.

Se felicitó a los Sres. académicos numerarios Ilmos. Sres. D. Juan Alfonso García García y D. Miguel Moreno Romera por los

nombramientos que el Ayuntamiento de esta ciudad les otorgó como Hijo Adoptivo de la ciudad de Granada y Medalla de la Ciudad de Granada, respectivamente. También felicitó a los académicos correspondientes Ilmos. Sres D. Ramón González de Amezua y D. Antón García Abril por su respectivas Medallas de Oro al Mérito de las Bellas Artes.

En Junta General Extraordinaria este mismo día 7 de enero se nombraron Académicos Correspondientes a D. Javier de Navascués y Palacio, Arquitecto y Pintor; D. Francisco José Presedo Velo, Arqueólogo y Egiptólogo, y a D. Emilio Casares Rodicio, Musicólogo.

El 21 de enero se mantuvo el encuentro institucional con el Sr. Delegado de Cultura de la Junta de Andalucía, Sr. Moratalla Molina, en la sede de esta Real Academia, en el que se trataron temas de la actualidad artística de Granada, así como de los problemas de mayor sensibilidad respecto a la conservación del patrimonio histórico y monumental de Granada, tratando de encontrar espacios de diálogo, asesoramiento y colaboración institucional, reiterando la necesidad de mantener estas relaciones en beneficio del patrimonio de nuestra ciudad.

El 6 de febrero se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez. En esta Junta el Sr. Presidente mostró su satisfacción por la visita y el diálogo que el Sr. Moratalla Molina mantuvo con los miembros de esta Real Academia, reiterando su agradecimiento por esta oportunidad; en un encuentro posterior con el Sr. Delegado de Cultura, él mismo recordó el compromiso de preparar la exposición sobre "La estampa devota granadina", para la cual se cuenta con la ayuda solicitada a la Junta de Andalucía; el Sr. Presidente destacó la importancia que tienen estos proyectos, dado el carácter inédito de los mismos, y la significación que supone la realización de un inventario del grabado devoto o de la estampa religiosa granadina que permita reunir las veras efigies de los patronos celestiales que recibían y reciben culto, en iglesias, conventos, oratorias, ermitas, etc., en el que figuren las hermandades y cofradías promotoras de la devoción a tales imágenes y, sobre todo, los nombres de diseñadores, grabadores, retocadores y talleres de estampación de Granada, desde los siglos XVI al XIX.

El Sr. Izquierdo Martínez también habló con el Sr. Moratalla Molina de la preparación del anteproyecto para la creación de una Galería de la Estampa en Granada, que sería el Museo de Grabado en el que se reuniría obra gráfica de todas las épocas, conteniendo esencialmente, obras de artistas locales; aunque no existe una idea definitiva sobre su ubicación, el Sr. Moratalla Molina se interesó por dar solución a este futuro museo tratando de buscar un edificio apropiado entre los pertenecientes a la Junta de Andalucía. Este proyecto es de mayor envergadura, ya que la responsabilidad de su creación, organización, montaje y gestión correspondería íntegramente a la Real Academia; mas, si a la Galería de la Estampa, se suma el Gabinete de Estudios, un Taller de Estampación y las enseñanzas calcográficas.

Se aprobó emitir un informe de apoyo para la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, para evitar la reforma de la Catedral gaditana con obras de restauración en la cúpula del crucero, a la que se le pretendía añadir un nuevo cuerpo que no tuvo jamás.

El Sr. de Santiago Simón informó de la devolución de documentos que la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía remitió a esta Real Academia, en la que se incluyen los originales que se le remitieron y las copias de las facturas que nos pidieron para justificar las subvenciones de años anteriores, indicando que precisan los originales de estas facturas.

A continuación leyó la carta que la Secretaria de Estado de Cultura —del Ministerio de Educación y Cultura— envió a esta Real Academia para ofrecer información y ayuda para facilitar la concesión de alguna subvención estatal para la Academia de Granada.

Otros asuntos tratados en esta Junta fueron los relacionados con la elaboración de un Capitel monográfico sobre el edificio del “Rey Chico”, las inquietudes por ver una exposición de Velázquez en Granada, la preocupación por el estado de deterioro en que se encuentra la casa adosada al Cuarto Real de Santo Domingo, el abandono de la Casa de los Girones, y el proyecto de la Silla del Moro.

Se hizo alusión al estudio de las modificaciones que deberían introducirse en el Reglamento de Régimen Interior para regular la ausencia continuada de varios miembros de la Corporación a las Juntas Generales.

Presidida por el Sr. Izquierdo Martínez, se celebró Junta General Ordinaria el 4 de marzo, en la que se informó del Encuentro que se pretende convocar la Real Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife con motivo de la conmemoración del 150 aniversario de la firma, por Isabel II, del Decreto por el que se establecen las Academias de Bellas Artes. Este Encuentro tendría lugar en aquella ciudad el 31 de octubre.

El Sr. Presidente dio cuenta de la fiesta anual que el Instituto de Academias de Andalucía celebra en Cádiz, comentando que es interesante nuestra presencia allí porque se tratará el tema de las ayudas oficiales a las Reales Academias, y porque se hablará del informe, para la Consejería de educación y Ciencia, sobre la creación de la Academia de Buenas Letras de Granada, según acuerdo tomado en el anterior pleno celebrado en la sede de la Academia de Medicina de Granada.

Para el catálogo de Fondos Artísticos, el Sr. Aníbal González está dispuesto a colaborar en estas tareas con el fin de contemplar las fichas que faltan, y realizar las diapositivas de las obras, proporcionando los negativos y el revelado.

Se informa de las conversaciones mantenidas con el Director del Museo de Bellas Artes, para mantener colaboraciones decididas con esta Real Academia.

En cuanto a la monografía sobre la "Estampa devota granadina", que también publicaría el Ayuntamiento y completaría la Exposición de la Casa de los Tiros, el Sr. Aníbal González y el Sr. Presidente muestran su disposición para trabajar en ella. Ya hay fichados 235 grabados de la Casa-Museo de los Tiros, y en los próximos días, después de concretar fechas, se repasarán las estampas reseñadas y añadirán las que pueden por localizar; habrán de agregar 100 láminas de colecciones particulares y las que existan, no repetidas, en el Archivo del Palacio de los Córdoba.

En cuanto a las obras que están teniendo lugar en el Palacio de la Madraza, el Sr. Presidente informa que no hay motivo de preocupación para mantener la sede de la Academia en este edificio, ya que éstas son de cubiertas y recuperación de espacios para actividades universitarias.

El Sr. Sánchez-Mesa Martín mostró su interés por realizar una muestra sobre procesos escultóricos a causa de su importancia didáctica para quien se interese en el proceso de elaboración de la obra de arte en sus distintas fases de elaboración. El Sr. Aníbal González aportó la iniciativa de hacer algo similar en el arte del grabado.

Se dio lectura a la carta del Académico electo D. Fernando Molina González que, por razones de índole académica y personal, solicita prórroga para su ingreso en esta Real Academia, informando que su discurso se titularía “La gestión del Patrimonio Arqueológico granadino: Historia y perspectivas”, sugiriendo los comienzos del próximo curso como fecha más adecuada para el acto de ingreso.

Tras las gestiones llevadas a cabo estos últimos días, y dando respuesta a las comunicaciones mantenidas con la Sra. de Larrocha a través de su representante en Madrid.

El Secretario General informó del día más adecuado para llevar a cabo el ingreso como Académica Honoraria de la Sra. D.^a Alicia de Larrocha, fijándose para el jueves, 29 de abril a las 8 de la tarde en el Auditorio “Manuel de Falla”, sugiriendo como propuesta para la contestación en el acto de ingreso al Sr. García Román. La Sra. de Larrocha ofrecerá un breve recital compuesto por las siguientes obras: Albayzín, de I. Albéniz, Andaluza (de las 4 Piezas españolas) y la Fantasía Bética, de Manuel de Falla.

El Sr. López Vázquez sugiere que el Sr. Aníbal González realice diapositivas de los fondos de la Academia como inventario.

El Sr. Sotomayor Muro sugiere la continuación de la publicación de CAPITEL.

El Sr. Sánchez-Mesa Martín informó que el Arzobispado proyecta llevar a cabo una Exposición sobre Alonso Cano para el año 2001, de la que ha sido nombrado Comisario.

Se celebró Junta General Ordinaria el 8 de abril, en la que el Sr. Presidente comunicó la información de dos subvenciones de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, a través de la Universidad de Granada, para actividades y adquisición de material diverso o libros. Continuó informando que la

Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, siguiendo la iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de Tenerife, con motivo de cumplirse el 150 aniversario del decreto que otorga carácter jurídico a las de Bellas Artes, propone un encuentro de las andaluzas de Bellas Artes y una exposición colectiva de artistas de esas cuatro entidades regionales, exposición que se recorrería las sedes de dichas corporaciones.

El Sr. Izquierdo Martínez comunicó también que en la última Junta de Gobierno del Instituto de las Academias de Andalucía se acordó informar favorablemente la solicitud de creación de la Academia de Buenas letras de Granada, de acuerdo con la ley 7/85 de los Estatutos del Instituto, iniciativa que originó, promovió y gestionó el Sr. García Román, lo cual nos congratula porque tal iniciativa la hayan promovido compañeros en la de Bellas Artes.

En cuanto a la recuperación de CAPITEL, en la pasada Junta General del 4 de febrero se sugirió un número monográfico sobre el edificio del "Rey Chico". Teniendo en cuenta los artículos publicados por miembros de esta Academia, algunos otros de firmas competentes, cartas y opiniones de personajes importantes como Fisac y Moneo, incluso el juicio de la Academia de San Fernando, junto con el parecer de esta Junta General a lo largo de sesiones en los dos últimos cursos, se podría contar con una publicación necesaria y esclarecedora del maremagnum político organizado en torno al edificio, que, al parecer, permanecerá como muestra de la estulticia de los responsables de patrimonio monumental y ambiental de Granada.

Sobre las preocupaciones mostradas por los Sres. Sánchez-Mesa Martín y de Santiago Simón en Juntas anteriores sobre el deterioro de las casas del escritor Maurell y de los Girones, sólo se sabe que la de los Girones se va a rehabilitar para una asociación femenina dependiente de la Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía, pero no se tienen noticias de la vivienda de la cuesta del Cuarto Real de Santo Domingo.

Se mostraron voces de preocupación sobre el Cuarto Real de Santo Domingo, por el estado de abandono en que se encuentra el edificio, por las casas moriscas de Guadix, por los criterios estéticos adoptados en las nuevas casas de la cuesta de la Alhacaba.

Se informó de la única propuesta presentada en tiempo y forma para la Medalla de Honor 1999 en favor de D. Antonio Iglesias Álvarez, por los Ilmos. Sres. García García, García Román y Palomares Moral.

Se ofrece la información de las últimas gestiones llevadas a cabo para la toma de posesión de los Académicos Honorarios, actos previstos para los próximos días 29 de abril y 4 de mayo.

El Sr. Almagro Gorbea informó a la Corporación de su nombramiento en el Patronato de la Alhambra, por el Ministerio de Educación y Cultura, junto al Sr. D. Antonio Orihuela.

Se felicitó a los Sres. Guirao Pérez por su distinción por el Diario Ideal, y al Sr. García Román por los espléndidos resultados de la Semana de Música Antigua que dirige.

El 29 de abril tuvo lugar en el auditoria “Manuel de Falla” el solemne acto de ingreso de la Ilma. Sra. D.^a Alicia de Larrocha como Académica Honoraria a la que le corresponde la Medalla A que ofreció un breve recital en el que incluyó *Improntu en el Generalife*, de Xavier Montsalvatge, *El Albayzín*, de Isaac Albéniz, y *Fantasia bética*, de Manuel de Falla. En nombre de la Corporación contestó el Ilmo. Sr. D. José García Román.

El 4 de mayo tuvo lugar en esta sede el solemne acto de ingreso del Ilmo Sr. D. Earl Rosentahl como académico Honorario al que le corresponde la Medalla B que leyó el discurso de entrada titulado “Los primeros pasos de la recepción del romanticismo y el españolismo en España”. En nombre de la Corporación contestó el Ilmo. Sr. D. Ignacio Cuéllar.

Se celebró Junta General Ordinaria el 6 de mayo presidida por el Sr. Izquierdo Martínez quien recordó la favorable acogida que han tenido los actos de toma de posición como Académicos Honorarios de la Ilma. Sra. D.^a Alicia de Larrocha y del Ilmo. Dr. D. Earl Rosenthal, agradeciendo a los Sres. académicos la asistencia a estos actos públicos, y felicitando al Secretario General por la organización de dichos actos.

Se procedió a la votación de la única propuesta para la Medalla de Honor 1999, recayendo esta distinción en D. Antonio Iglesias Álvarez.

Se comunicó reincorporación de la Sra. D.^a Mercedes Mendoza las tareas de apoyo que venía realizando en nuestra Biblioteca de esta Real Academia.

El Sr. Orozco Díaz entregó a la Biblioteca de esta Real Academia sus tres últimos libros, cuyos títulos son: Ángel Barrios. Biografías Granadinas. Editorial Comares; *Antonio Cano, pintor y humanista*. Meditación en torno. Colabora en la edición la Caja General de Ahorros de Granada; y, *Ángel Ganivet y García Lara*. Biografía abreviada. Ayuntamiento de Granada.

Se celebró Junta General Ordinaria el 4 de junio, en la que el Sr. Presidente indicó el final del Curso Académico, aunque la gestión de la Junta de Gobierno deberá seguir tratando los asuntos pendientes durante el verano.

Recordó que el curso 1998-99 ha sido muy activo en todos sus aspectos, y añade que la asistencia de los señores académicos a las Juntas Generales y a los actos académicos hay que considerarla estimulante y, sobre todo, sus intervenciones y consejos por tantas cuestiones tratadas en este lugar. Añadió, que la Real Academia no sólo ha ganado en responsabilidad, sino que ha demostrado además, disposición y agudeza para discernir sobre los problemas que atañen al patrimonio histórico, artístico, monumental y ambiental de Granada, actitud que, en cierta manera, ha sido prestigiada ante la opinión pública.

A continuación detalló el conjunto de actividades llevadas a cabo durante el curso que ahora finaliza, destacando los temas que han preocupado constantemente a esta Corporación como han sido los relacionados con la Alhambra, el Generalife, la Silla del Moro, el edificio del "Rey Chico", el Cuarto Real de Santo Domingo, el paisaje urbano y ambiental granadino; recordó la invitación cursada y atendida por el Delegado de Cultura de la Junta de Andalucía, Sr. D. Enrique Moratalla, en la que prometió consultar a la Real Academia sobre proyectos y realizaciones de dicha delegación, así como la búsqueda de colaboraciones con ciertas entidades oficiales y privadas para materializar proyectos propuestos por esta Corporación, lamentando que esto no se haya cumplido, y habiendo dejado pendientes de llevar a cabo propuestas como la exposición de fotografías de Martínez de Victoria o la

de la Estampa devota granadina. Continuó destacando el Sr. Presidente los actos académicos más importantes de este curso a los que asistió numeroso público y permitió a la Real Academia de Bellas Artes de Granada estar presente de forma notable en el ambiente cultural granadino, aunque no en todos los casos la respuesta de los medios de comunicación fue llamativa.

El Sr. Presidente hizo alusión a la precariedad económica con la que hay que afrontar todos estos compromisos, debido al retraso en la concesión de las subvenciones anuales ordinarias y extraordinarias, lo que limita el desarrollo de los proyectos que se diseñan. Aunque queden asuntos por resolver, como las peripicias administrativas y burocráticas de las subvenciones, el yacimiento del Zacatín, las actuaciones en el Cuarto Real, las normativas y ordenanzas sobre el casco histórico de la ciudad, el futuro de Jesús del Valle y la cuenca del Darro, etc., el curso que finaliza ha respondido, con mucho esfuerzo, a los deseos de cuantos componemos la Corporación.

El Sr. Presidente manifestó en nombre de la Corporación, su más sincera adhesión al homenaje que se brindará a nuestro querido compañero Ilmo. Sr. D. Benito Prieto Coussent en el Ayuntamiento de Granada por varias instituciones.

El tesorero, Sr. de Santiago Simón, informó de una nueva solicitud de ayudas a proyectos académicos cursada al Ministerio de Educación y Cultura, y de la devolución de la documentación que se envió en tiempo y forma para la gestión de las subvenciones a la Junta de Andalucía, justificando que estaba incompleta.

El Sr. Izquierdo Martínez anunció que el acto solemne para la entrega de la Medalla de Honor 1999, será el próximo día 30 de junio sugiriendo que intervenga en nombre de la Real Academia el Sr. Palomares Moral.

El Sr. de Santiago Simón solicitó que se le exima del desempeño del cargo de Tesorero por simultanear éste con el de Bibliotecario, dado que las circunstancias a las que llevó esta situación han cambiado, respecto de la composición actual de la Corporación.

Se informó de la entrega de catálogos y del libro que el Sr. Corredor Martínez ofrece a la Biblioteca de la Real Academia.

Se produjeron intervenciones para conocer particularidades sobre los hallazgos de restos griegos que han aflorado muy cerca de la superficie en el Zacatín; datan del siglo III, e informan, posiblemente, de un resto funerario; se trata de un depósito abundante de ofrenda en el que se han encontrado cerámicas de barniz negro y cerámica ibérica sin decorar, que responde a las características de una necrópolis.

Igualmente se debatió sobre los sucesivos proyectos del Campus de la Salud y su relación con la Vega de Granada, la estación de ferrocarril, la fuente de la Caleta, las opiniones y decisiones en torno a las esculturas de Granada y los criterios estéticos para situarlas en la ciudad, la publicidad que se coloca en los edificios históricos y monumentales, y las actuaciones que se han llevado a cabo en la Alhambra.

El 30 de junio se celebró el acto institucional presidido por el Sr. Izquierdo Martínez en el que se entregó la MEDALLA DE HONOR 1999 al Ilmo. Sr. D. Antonio Iglesias, interviniendo en nombre de la Real Academia el Ilmo. Sr. D. José Palomares Moral.

Con este acto finalizaron las actividades del Curso Académico 1998-99.

MANUEL OROZCO DÍAZ

IN MEMORIAM
A FRANCISCO LÓPEZ BURGOS

Me resistí siempre, me resisto hoy, a que el testimonio, íntimo, intrasferible, humano y profundo, figure en el orden del día como un trámite administrativo y protocolario. Y tengo que hablar en primera persona rompiendo el pudor espiritual que siento y es virtud o defecto de mi escritura humana que nadie me atribuye.

Otras veces la Academia me ha demandado este trámite en el que uno no sabe si construir un discurso o abrir es corazón como se este tuviera —lo dijo el poeta— “vidricritas de cristal”. Y siempre me incliné por esa ventana transparente, que corre el riesgo de aparecer como una página literaria.

Con el año en su agonía, vino a morir el escultor, el granadino, el Académico y el amigo, Francisco López Burgos. La REAL ACADEMIA DE BELLA ARTES NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS, debe escribir en su libro mayor este nombre de un artista que enalteció su vocación y el arte de la ciudad que le vio nacer.

Nació vivió y vino a morir en el viejo Barrio de la Magdalena que fuera como la avanzada de la urbe, hacia el verde mar de la Vega campesina y abierta al esplendor luminoso del infinito horizonte. En ella, y como un acantilado, la ciudad contemplaba el tapiz de verdor, sobre el que río Genil se extendió como un alfange de plata. El barrio de La Magdalena era el rompeolas de ese perdido mar de esmeralda.

Pero todo eso murió también en aquel Plan de Ordenación Urbana que naciera en 1949 y cubrió de cemento el verdor del campo y los maizales levantados como lanzas invasoras de belleza.

Desde esa calle de Horno de Marina, donde naciera, a la de Gracia donde vino a morir, la vida de nuestro amigo y compañero transitó entre la Vieja Escuela de su padre, Eduardo López Peso, Nuestra Señora de los Dolores, y su vocación por la escultura.

Eran los años felices y renovadores en los que la pobretona enseñanza pública propició y para bien, la abundancia de escuelas privadas para alumnos de la burguesía en las que grandes maestros impartieron cultura, saber y educación.

Recelaba la vieja burguesía de las doctrinas liberales que el siglo XIX trajera a la España Isabelina, lo que obligó y no solo en Granada, a esos frontispicios de las escuelas y academias civiles con nombres archi católicos. Y así y en esos viejos caserones semi palacios granadinos surgieron escuelas como la del Sagrado Corazón de Jesús, en la Plaza de Castillejos, que dirigía Don Joaquín Alemán en la que aprendería Lorca, Mariscal, Afán de Ribera... O la de Jesús Nazareno, en el Postigo del Zarate que dirigía Don Joaquín Jiménez, en el que aprendimos mis hermanos y yo mismo junto a los Guglieri, los Valdecasas, los Almagro.

El Colegio de Nuestra Señora del Carmen en la Calle de Laurel de San Matías, otro viejo y noble caserón entre prostíbulos y que dirigía Don Enrique Pérez Sesmero, de prestigiosa vida docente y oscura doble vida privada.

Toda la nómina santoral presidía esos templos de la enseñanza no regida por el clero y las Órdenes religiosas.

Cambió Don Eduardo de local instalándose en el 32 de la Calle de Gracia con su Academia Nuestra Señora de los Dolores en donde la familia López Burgos comparte la vida familiar con la de los alumnos y maestros. En ella iniciaron su andadura Manuel Sola, Fernando Almansa, Antonio Mesa...

Y en ese caserón palacio, vivió López Burgos su infancia de niño que soñaba en miguelángeles y alonsos canos. Con su amplio Zaguán, su patio de columnas y fuentequilla árabe, aquella casa Colegio representaba el último testimonio de una edad y

unos tiempos felices en los que una burguesía de altos vuelos y privilegios, cedía su vida hidalga a la nueva conquista de los tiempos, la cultura. Y en ella el escultor se enfrenta al barro y la madera como materiales expresivos de su arte.

Pronto dejaría la disciplina de la letra por la del carboncillo y el escoplo. La vieja tradición santera y escultórica le llegó desde los talleres de Navas Parejo, Prados, Espinosa, Garnelo, Mariño, y luego de los independientes Olalla, y Antonio Cano renovadores de la estética del nuevo siglo.

Pero no es del artista sino del hombre, de su paisaje, de quien quería dejar el testimonio de mi dolor y del vuestro en mi palabra. Unos días después de su muerte quise visitar sus lugares de hombre solitario y derrotado, y lo contemplé en el recuerdo cuando bajaba todas las mañanas a la Plaza de Gracia desde su casa próxima y se sentaba en este banco bajo los árboles desnudos.

Con la mirada lejana contemplaba el vuelo de las palomas y de los niños en la algarabía de la naturaleza y el sol, como bajo un fanal urbano de esplendor luminoso. Era un hombre sentado al sol, sencillamente, solo.

Pero era mi amigo a quien los recuerdos y el llanto oculto, horadaban su corazón y su existencia. Se llamó Francisco López Burgos, y ejerció de gran artista y de gran amigo; habitó entre nosotros y un día de este lluvioso invierno dejó huérfano y yerto el banco de la Plaza de Gracia en el que esta mañana, lluviosa y desapacible, he venido a su encuentro. No estaba allí mi amigo. Ya no estaba. Tuvo una cita de urgencia con la muerte, y me dejó plantado, mientras los árboles desnudos como san sebastiannes —heridos los costados— desgranaban la lluvia o el llanto acaso, sobre los troncos.

Uno edifica cada día en la memoria los recuerdos. Recordar el volver a la memoria del corazón el tiempo que nos dejamos atrás y la vida misma ya derramada en el, y con el perdida para siempre.

Esta mañana Paco, mi amigo, no estaba en ese banco de la Plaza de Gracia. Pero estaba la bendita memoria del corazón. Y

hablamos entre el bullicio urbano y las palomas. La gente iba a lo suyo apresurada. Las palomas a la pitanza, insaciables. Nosotros, Paco y yo, como fantasmas hablábamos de nuestras cosas.

De los que le “perdonan” ser un escultor figurativo o intransigente con los ignorantes. De los que desdeñan el esfuerzo y el aprendizaje en el arte. Hablaba yo esta mañana yo con él de aquellas cosas, de su obra... aquellos soberbios retratos de Vicente Escudero, Maldonado, Macetón... ¡A ver quién los mejora!

De aquellas niñas de las mecedoras de Marbella, o su obra de imaginaria rompedora de vicios decadentes y enraizada a nuestro tiempo; se sus Cristos... hablábamos de nuestra Granada de histriones y de inciensos y ...olvidos. Pero él estaba de vuelta de casi todo, del arte, de la vida misma. Era un hombre de regreso, de vuelta a si mismo, de la vida también.

Me preguntaba Juan Alfonso en el Cementerio, que de qué había muerto nuestro amigo Paco. “De tristeza, le dije, de hastío, Juan”.

Cuando Paco pierde a su hijo Eduardo, cierra la luz de su ventana mañanera, y desvía la mirada hacia la luz del ocaso. Algo le instala en el silencio y el tedio que le convierte en este Paco que tengo a mi costado en la memoria del corazón. Pasa los recuerdos como vagos delfines sobre el oscuro mar de la memoria en la que me contemplo en aquellas tarde de Villa Paulina, cuando bajo los álamos del bosque de la Alhambra estrenábamos la primavera y la alegría junto a los amigos, Alfonso, Antonio, Fernando, Bernardo, Manolo, Miguel, Nicolás, Pepe, Emilio, Luis...

¡Aquellas tardes junto al mar de los boliches, al que Paco Cirre todos los veranos volvía desde Detroit donde era profesor, a estar entre nosotros y hablar de Granada, de sus amigos de la Revista *Gallo*; Federico, Manuel López Banús, Gómez Arboleya, Luis Jiménez; y yo de los míos, Bernardo, Manolo, Fernando, Antonio, Luis.

¡Qué cosas hemos vivido Paco! Aquella terraza de tu casa frente al paisaje de la Antequeruela; aquel estudio en el que moldeabas el escudo que en bronce se integraría en el Monumen-

to a Colón; aquel traslado de la Columna y la Virgen del Triunfo al emplazamiento con la fuente... Mi retrato y tu Cristo, que siempre me recordaba a tu hijo Eduardo, como tus vírgenes a Margarita y Miryan, tus hijas, que tienen verdes los ojos.

Pero el banco de la Plaza de Gracia no tiene memoria ni recuerdos. Eso se pierden las cosas sin alma. O, acaso lo, ganan porque los hombres son como estatuas que edifican sobre la memoria su existencia. Arquitectura itinerante es el hombre habitado de fantasmas y sueños.

También, Paco, hay hombres sin alma sin recuerdos, sin amigos, hombres que son sencillamente cosas, cantos rodados por las aguas turbias de los ríos sin alma, sin tibias soledades del hombre, sin chopos, sin alondras. Uno siente no saber expresar el dolor de otra forma; no saber escribir. El silencio sería mi mejor homenaje... pero... estoy hablando solo.

Ya ves Paco, el banco de la plaza te esperaba y, estoy hablando solo a las palomas... estoy hablando solo... con lo que queda del hombre en sus amigos. El recuerdo.

Por esto tu desgana, tu hastío te alcjó de la gente. Tu solo con Dios y su silencio. Tu solo adelantado de nosotros. Tu, huésped del gran silencio, acaso epifanía, mientras esta mañana en este banco, tu refugio, algo de mí reclama tu presencia.

Ahora vendrán los enciensarios. Yo no se que decir esta mañana de un día de diciembre, frío, desapacible. Por eso estoy sentado en este lugar de tu Granada, la que de niños habitamos, solo que más tonto y como mostrenca.

Sigue la vida de la gente hacia ninguna parte. Aquella señora que arrastra la bolsa de congelados y de acelgas, el pan, el vino, el botellón de agua y esas cosas...

Aquel niño con su perro que espanta a las palomas. Aquella hermosa, madura, y rubia mujer, que dibuja su perfil sobre el muro y nos mira desde lejos, al paso.

Pasa la gente todos los días que van a la oficina o a la Iglesia. Vuelan las palomas y locos los gorriones sinvergüenzas de las Plazas. Pasa la vida tonta de todos los días.

Queda solo este banco vacío. Este lugar o referencia de un hombre, un amigo que ha muerto. Mientras, cae la lluvia desde un cielo inclemente que humedece mis ojos y deja estremecida la última hoja que hace temblar la brisa en la más alta rama del árbol más desnudo. Un hombre ha muerto. Un artista, un amigo.

Siguen volando las palomas, llueve, y el banco está vacío. Así de sencillo y cotidiano y eterno, Paco.

JUAN ALFONSO GARCÍA GARCÍA

IN MEMORIAM
A JOSEFA BUSTAMANTE

Doña María Josefa Bustamante Garés ingresó en esta Real Academia de Bellas Artes “Ntra. Sra. de las Angustias” en la sesión solemne que tuvo lugar el 14 de noviembre de 1985, a sus 79 años, cuando su vida había iniciado ya el prolongado declive que le fue consumiendo poquito a poco. Fue elegida a sabiendas de que apenas podría ejercer una actividad académica normal, comprendiendo los académicos de aquellos años que de alguna forma debía reconocer esta corporación sus méritos artísticos y subsanar anteriores olvidos y errores.

Había nacido Doña Pepita –como cariñosamente se le nombraba– en el número 8 de la deliciosa Placeta de las Flores, o de las Pasiegas, el 20 de octubre de 1906. Fue bautizada en la parroquia del Sagrario el 18 de noviembre del mismo año. Desde muy pequeña se detectaron en ella excepcionales cualidades para la música. Inició los estudios de piano en la granadina *Escuela de Música de la Real Sociedad de Amigos del País*, prosiguiéndolos en la *Escuela Municipal de Música* de Barcelona, siendo discípula de Joaquín Cassadó, y concluyéndolos en el *Real Conservatorio de Música* de Madrid, con Pilar de la Mora y José Cubiles como principales forjadores de su personalidad interpretativa. Al finalizar sus estudios consiguió los máximos galardones a que podía aspirar: el *Premio extraordinario fin de carrera* y la *Medalla de oro “Pilar de la Mora”*. Poco después, en 1930, se le adjudica, por unanimidad del jurado, el prestigioso *Premio del concurso internacional de la Fundación “José Barranco”*, de Málaga.

Era un arranque de una carrera pianística que se auguraba brillante. Desde 1930 a 1933 despliega con éxito una intensa actividad como concertista, según el testimonio de las crónicas y críticas de la época. Granada, Málaga y Madrid fueron las ciudades que presenciaron sus más clamorosos éxitos. Singular significación tuvieron sus intervenciones en los *Conciertos del Corpus* granadino de 1930, actuando con la *Orquesta Filarmónica de Madrid*, bajo la batuta de Bartolomé Pérez Casas, en el *Palacio de Carlos V*, interpretando Pinos de Roma, de O. Respighi, y El Amor brujo, de M. de Falla; así como, al año siguiente, con la orquesta sinfónica, con la dirección de E. Fernández Arbós, interpretando *Noches en los Jardines de España*, de M. de Falla.

El Centro Artístico de Granada le rindió en 1931 un cálido homenaje en señal de gratitud por sus numerosas actuaciones para dicha entidad. (Hasta diez conciertos he podido contabilizar entre 1926 hasta 1933). En dicho homenaje pronunció unas palabras Don Eduardo Alcalde, Presidente de la Sección de Música, en las que justificaba el homenaje a tan “preclara artista”, habida cuenta de los “resonantes y repetidos triunfos (en esta ciudad y fuera de ella)”. Y se refiere después a “su extraordinaria fuerza emotiva, su limpia ejecución, su fiel manera de interpretar las diversas escuelas, y su personal e inimitable manera de decir y frasear (que es donde principalmente se revela el temperamento de un artista), aparte de su técnica diáfana y correcta”. A estas palabras del fino músico que fue Don Eduardo Alcalde, quiero adjuntar las de otro gran músico granadino. Don José María Guervós, quien escribió sobre ella con ocasión de un concierto celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 13 de diciembre de 1930: “Casi una niña, bajita, delgada, nerviosa, pero nervio potente, dinámico, rítmica avasalladora, gran sonido, sensible, diáfana en la técnica por su claridad, rapidez, con turbulencias desbordantes...”.

Estas citas nos pueden ayudar a vislumbrar las dotes que poseía aquella jovencita pequeña y delgada, capaz de enardecer al público con sus interpretaciones de Chopin, Schumann, Debussy, Ravel, Granados o Falla.

Su matrimonio con José Fernández Mariner, el 11 de junio de 1936, y la posterior Guerra Civil truncaron su brillante trayectoria pianística. La brillantez de una vida de cara a un públi-

co que vibraba con sus interpretaciones, se cambió por la tarea más opaca de la profesora que se esfuerza por traspasar a sus alumnos (sus “hijos musicales”, como ella los llamaba) su magisterio, dando lugar a la formación de un nutrido grupo de discípulos que la admiraban como pianista y la querían como maestra.

Doña Pepita fue generacional. Tuvo la gran suerte de heredar un riquísimo legado histórico; de sus maestros, desde Joaquín Cassadó hasta Pilar de la Mora y José Cubells, recibió una tradición musical que conectaba con la gran época del romanticismo, celosamente mantenida en el Conservatorio de París, donde estudiaron sus maestros. Por otra parte, su contacto personal con M. de Falla, J. Turina, E. Fernández Arbós, B. Pérez Casas, y tantos más, entre los que no debemos omitir a nuestros Ángel Barrios y Valentín Ruiz-Aznar (a quien ella siempre nombraba como “el maestro”). Todo ello constituyó para ella un importantísimo legado que de una forma u otra, supo transmitir a la generación de hoy. Y esto es particularmente importante en la música, donde el único hilo conductor de una evolución valedera es la tradición.

Por último, quiero dejar consignada aquí la que ha sido su última gran lección magistral: la de haber sabido sufrir y morir ejemplarmente, sobrellevando con auténtico temple y espíritu cristiano los dolores físicos y morales de sus últimos años, con plena lucidez mental.

Impulsando por este ejemplo, tan valioso en mi personal estima, compuse a raíz de su muerte una íntima pieza para piano, titulada “In tempo elegíaco”, que es mi deseo vaya unida a esta precipitada memoria.

ANTONIO MOSCOSO MARTOS

IN MEMORIAM
A FERNANDO BELDA

Conocí a Fernando Belda en 1942, en la facultad de derecho de Granada, cuando venía de rebote e la de medicina, en la que se matriculó como prueba, –como error– porque aquello no era para su sensibilidad.

Optimista, muy crítico, buen caricaturista, gran dibujante, descubridor de bellezas; se miró siempre en ojos maravillosos: Marichón, Lolín, María, presenta.

Vivimos juntos unos años incomparables, muy distintos de la mediocridad de ahora. En la universidad –ya con mujeres– horas de preparar exámenes y exposiciones; de broma, de crítica continua; su ironía hacía risible la política local y nacional. Estábamos contra esto, lo otro, y lo de mas allá. Descubríamos Granada sus bellezas y pobres recovecos. 1943, primera exposición de artistas noveles en la “Casa de los Tiros” a la sombra de Antonio Gallego Burín. Y luego... Arcos de la Frontera, belleza blanca de arquitectura popular –¡nada de arquitectos! ... Y pintar hasta con Manuel Maldonado dese la mañana hasta la noche con luna desde las torres de campanas; y saltar de azotea en azotea buscando y persiguiendo paisajes y bellezas locales.

Y la “Milicia Universitaria” –Campamento de Ronda– y luego ya cada uno a su destino a su trabajo. El breve tiempo en Madrid, y más tarde un respiro lejos de la estrecha Granada: “Instituto español” en Lisboa. Seis años de otras gentes y otros paisajes.

Y sobre todo ello la ironía, la ironía fabulosa sobre Portugal. Y pintar retratos, más retratos, aún más retratos.

Fernando Belda pintó y vivió responsablemente; toda perfección le pareció poca. No quería nunca exponer –esa era nuestra única divergencia–, pues nunca creyó que su obra era bastante para abrirla al público. Siempre creía que había que mejorarla; le acobardaba la crítica y la “Academia”. Y al fin, ya en 1993 ingresa en “La Real”, de Granada con mucha ilusión y con ganas de perfeccionarlo todo aún más. Decía, que cuando la gesta buscaba –en seguida– una sala para exponer... debía busca “galería” para esconder; y se lo decía a sus propias discípulas. Así era de tajante su autocrítica y su crítica al ambiente artístico.

También escribió libros para la enseñanza del dibujo. Fue un trabajador tesonero y sus obras o dibujos nunca los daba por acabados, seguía siempre revisándolos y corrigiéndolos.

Fue un artista autoinstalado –como otros muchos en Granada– en esta ciudad de tradición judía y por tanto difícilísima ¡... Pero ante todo fue un hombre de una honestidad, de una seriedad, y de una honradez de conducta sorprendente en estas fechas, bañadas ya por la famosa “cultura del pelotazo”.

Con el se nos va un estilo de granadinismo acendrado y a toda prueba. Siempre estaba empeñado en volver a “su Granada”, desde Lisboa, desde el mejor sitio en que se hallara. Con él desaparece un gran retratista de varias generaciones. Y desaparece un fabuloso humorista y amigo de los amigos.

No tuvo suerte, es cierto, pero un aun así marcó un estilo en esta Granada de ramplonerías.

Que Dios y los dioses le recompensen ahora de su dura aventura terrena. Adiós Fernando... ¡Adiós! ...

MANUEL SOTOMAYOR

IN MEMORIAM
A ÁNGELA MENDOZA EGUARAS

Se me ha concedido el honor de recordar en el seno de esta Real Academia y en su nombre la figura de nuestra amiga y compañera difunta Ángela Mendoza Eguaras.

Soy bien consciente de mi incapacidad para bosquejar con breves trazos su personalidad humana y sus méritos científicos y académicos. Pero tal conciencia de mis limitaciones no es motivo suficiente para eludir el cumplimiento de lo que considero una grata obligación: la de rendir homenaje a quien, mientras estuvo entre nosotros, nos brindó siempre su más sincera amistad, y a quien, entre sus múltiples actividades, consagró gran parte de su vida a la dura tarea de la defensa, conservación y estudio de nuestro patrimonio arqueológico. En su abundante actividad cultural, es éste para mí el aspecto más relevante, en su doble función museística e investigadora. A Ángela Mendoza, que sucedió como directora del Musco a una personalidad tan relevante y entrañable como fue la de Joaquina Eguaras, le incumbía la misión de modernizar y ampliar el Museo y convertirlo en institución promotora de investigación arqueológica y difusión del conocimiento de nuestro pasado.

Muchos de nosotros hemos sido testigos de sus logros en estos variados capítulos, y a mí en particular me tocó más de una vez colaborar con ella en diversas campañas de excavaciones y en muchas expediciones tras las huellas de objetos o restos arqueológicos, venidos a su conocimiento como consecuencia de campa-

ñas regulares, de hallazgos fortuitos o de desechadas operaciones furtivas. Viva está en mi mente su inquietud por impedir la pérdida o desaparición de muchos testimonios históricos, por conseguir incorporarlos a la rica colección del Museo, por asegurarse la colaboración científica de quienes le ofrecían garantía de competencia y honradez. Fue una auténtica combatiente en esta guerrilla incruenta, pero no exenta de sufrimientos ni de heridas en el espíritu. Será difícil contabilizar cuántas fueron sus victorias; pero sus eventuales inevitables derrotas en estos campos de batalla no hicieron sino dejar bien patente el alto grado de tesón y constancia con que era capaz de seguir combatiendo por una causa que consideraba justa y obligación ineludible de su cargo.

Por otra parte, ni este continuo batallar por nuestro patrimonio histórico, ni las exigencias de dedicación que la gestión de un Museo lleva necesariamente consigo, ni el infructuoso agobio que proporciona una burocracia cada vez más complicada y más ineficaz, ni las múltiples ocupaciones inherentes a su condición de madre de familia le impidieron consagrar además no pocas horas a la publicación de una larga lista de trabajos de investigación.

Su proceder pausado y cauto no dejaba traslucir fácilmente a quien no la conocía la intensidad y el número de actividades que llenaban el cotidiano discurrir de su vida. Entre ellas, es obligado hacer especial mención de su acción paciente y sacrificada de ordenación, catalogación y crecimiento de nuestra Biblioteca, la cual será para nosotros vivo recuerdo de su dedicación al servicio de esta Real Academia.

En su interés constante por la arqueología granadina promovió con ahínco el ingreso en nuestra Institución de arqueólogos que le apoyasen en sus labores reivindicativas en la salvaguardia de nuestro patrimonio histórico. Entre ellos me encuentro, por lo que no puedo decir que acertase al cien por cien en la elección de las personas escogidas para ese menester; pero sí quiero dejar constancia de mi obligación particular para con ella por este motivo; pero sí quiero dejar constancia de mi obligación particular para con ella por este motivo; y también quiero lamentar que su temprana muerte no le haya permitido ver colmado del todo su deseo de ver instalado entre los miembros de la Academia a Fernando Molina González, cuya candidatura promovió con tanto tesón y entusiasmo.

Además y por encima de los muchos testimonios de su constante trabajo, queda en lo íntimo de cada uno de nosotros el recuerdo inolvidable de su persona, de un buen hacer, de su amistad firme y fiel.

La enfermedad que la condujo a la muerte nos hizo sentir la ausencia de la amiga y compañera ya antes que el fatal desenlace nos la hiciera aceptar como inevitablemente definitiva. Ante tal vacío material de su presencia física, su fe y la mía me permite y me induce a terminar estas breves palabras expresando un deseo, que es, al mismo tiempo, un serio convencimiento. Lo haré con una fórmula que los cristianos romanos del siglo III dejaron esculpida con frecuencia en sus epitafios: *Ángela, vivas in Deo.*

*EVOCACIÓN IN MEMORIAM
DE ELENA MARTÍN VIVALDI*

Alguien quedamente me dice que has muerto, Elena, amiga, me anuncia que tu serena alma de amarillos vuela hacia otros destinos muy altos para siempre descansar en paz, en la lírica y hermosa paz que el Hado reserva a los poetas. Apenas puedo salir de mi estremecimiento al conocer la noticia. Algo me deja herido y profundamente triste. Es, sin duda, la fuerza poderosa e inmisericorde de la evidencia, la invasión de la realidad escueta y ya sin duelo. Vuelvo entonces sobre mis pasos al pretérito, y empiezo a verte viva en medio del silencio oscuro del tiempo transcurrido. Con denucdo, lucho a través del enmarañado laberinto de la memoria lejana y salgo luego a perseguir tu huella, tus caminos ya andados con andadura impar y solitaria. Te creo ver próxima a nuestras cosas de ayer, a nuestro apacible charlar antiguo, y tus palabras se acerca a mis oídos como ecos que un viento suave me trajese ¡Qué incomprensible paradoja la del que se aventura más allá de los límites precisos de la vida! ¡Qué alunada empresa la de quien pretende rescatar lo ido, lo que figuró señalado en los almanaques de un día, lo sin remedio perdido! Sin embargo, yo siento alzarse tu voz sin edad, peregrina de esperanzas y soledades. Tu voz lúcida, iluminada por el oro rojizo de los crepúsculos. Veo un trepar los sonidos ascendiendo por una blanca pared de tu jardín de ensueños, aquel “jardín que fue”, parecen tus palabras enredaderas misteriosas trenzadas en el desnudo monólogo interior de tu poesía: *Escalera de luna, El alma desvelada, Cumplida soledad, Arco en desenlace, Materia*

de esperanza... Tus manos, tus manos, aquellas manos aladas como aves fugitivas sobrevuelan las páginas de no sé qué libro, de no sé que diario, y su aleteo hace vibrar los vecinos espacios del velador del café donde dejas que la tarde se consuma como se consume, lento y pensativo, el cigarrillo entre tus dedos. Entre espirales flotantes de azulado humo, el gesto, la vista alertadora de distancia infinitas, acaso la forma presentida y vaga de una flor... Entre las sinuosas ondas concéntricas, un rostro escrutador vuelve hacia el suelo su mirada, buscando presagios entre la tierra ocultos, Es tu rostro, son tus gestos, será, como un trino, tu palabra ingenua y desvelada de poeta insomne.

Te he vuelto a ver, Elena, ahora que ya no estás aquí, ahora que partiste para tu más largo paseo, ahora que ya no me escribirás una larga carta. Sin embargo yo te tengo cerca cual si de una generosa dádiva de algún dios compasivo se tratara. Luz sobre luz, tu noche es ya un recuerdo distante. Noche en la nostalgia, en la presencia, en el deseo... porque la noche convoca a unos pocos corazones e invita a la meditación en su conjuro, atisbando las distancias y las palabras desde adentro venidas, las que tienen el color de antiguas soledades: “Existencial la noche socava los recuerdos”.

Y se opera el milagro de tu verso. Tu verso es una constelación rutilante, madura y grácil que muestra el íntimo silencio con esa tangencialidad lírica y suave de lo que aún confía en poder arrancar su verdad a las sombras. Por que tú, Elena, eras una alquimista del verbo, eras la infatigable vigía de los misterios, poeta de lejanías y de cuerpos entregados con su lengua de lluvia, de luna o de lágrima. Depuraste una larga tradición expresiva donde las formas lucen una pulcritud y perfección casi sublimes. No es habitual un así acuñado tacto en el quehacer poético, escorado como se está hacia tráfigos y bataholas literarios vacuos. No te afectó tampoco la vulgaridad provinciana ni horadó tu escritura la termita contumaz de la falacia o el hastío. Aparecías sola –San Juan en el eremo– emulando a la heroína de una quimérica saga, desligándote de las armaduras del almidón reglamentario y de los ecos de lenguajes prestados; tu voz, mágica descifradora del sentido que palpita en el cosmos, domeñó el ímpetu, joven o eternamente reverdecido, de su lucha contra el dic-

tado tiránico del tiempo: “Apagando el clamor de su llamada / desde una oscuridad, vive entre sombras, /loca ceniza –y “tendrán sentido”–, /aún quema y rinde noche, /vencedor negativo de la nada” A veces, ese mismo sentimiento de equilibrada disidencia con el destino ineludible se convertía en el epicentro rítmico al que se iba ajustando una larga teoría del agua, el brillo, la caricia: “Te me has aparecido. /Mano y lluvia. Destino. /Círculo abierto: arco. /Espejo, puerta, símbolo. /Ángel, liviana antoreha. / Testigo de la noche”.

Pero los dilatados perfiles de un mundo que gira, al azar encadenado, son algo más que materia de incógnita: “¿Por dónde vas? ¿Y adonde? /¿Por dónde llevas, entras, rápido a la mirada?– /Lejos están los signos, las constantes, /angustiosas llamadas”. El amor se estremece vivo y desvelado, vertebrando la memoria de los lejanos días cuando la noche y porque la noche: “¿Fue el amor? ¿Existía? ¿Fue realidad su nombre? /¿Era realidad el sombro, el deseo, aquel llanto, /las palabras no dichas”. Sucede la duda. Amor tal vez, más poderoso que la compacta masa vítrea y opaca de un cielo disecado, irisado de lunas cambiantes y sangrientas como ojos de amante que no duerme. Todo es ya inventario de ausencias “en la fibra dilatada del tiempo”. Consúmese todo. Se completa la estación final, pero es la noche y una savia fecunda y galvánica la que se estremece los sueños. De nuevo “y antes de que llegue la mañana, / de que el alba descubra el horizonte, / inundando las tinieblas, anchos mares,/ antes de que a la tierra se derrame/ luz esplendente, llama de osadía”, redimirá la lluvia nombres de amor y júbilo, multiplicadas voces a la espera de una mañana nueva de rostros y apariencias. Fénix de lo cotidiano, pasión de la vida, la poeta reanuda su camino de enigmas descifrados, virtualmente inicia otra andadura...

Atrás queda el cauce de la voz y la poesía y yo regreso de mi sueño y la realidad me devuelve, de nuevo, al dolor. Pero te he visto, Elena, con los ojos infalibles de una nostalgia que será ya para siempre. He imaginado tu regreso a las tardes de tantos días de sosegada tertulia en el sitio de entonces y he podido percibir a lo lejos, ahora que absolutamente llueve, que “elenamente” triste llueve, tu figura titubeante asomarse, entre el zigzagado de los neones, al improvisado ágora del salón de té.

