

BOLETÍN

8 y 9



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

MM-MMII

BOLETÍN

8 y 9



BOLETÍN

8 y 9



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

MM-MMII

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don José García Román
Doña Margarita Orfila Pons
Don Manuel Sotomayor Muro
Don Juan Vida Arredondo

Edita y distribuye: © REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS
c/ Oficios 14, 18001 Granada
I.S.S.N. -1133-1348
Depósito Legal: GR-17/2003
Imprime: La Gráfica, S.C.And. Granada

Índice

PRESENTACIÓN

<i>José García Román</i>	11
--------------------------	----

ARTÍCULOS Y COLABORACIONES

El Patrimonio monumental y su entorno <i>Ignacio Gárate Rojas</i>	15
Un precedente de la Alhambra: el Alcázar omeya de Amán <i>Antonio Almagro Gorbea</i>	39
Alonso Cano y sus esculturas de pequeño formato como fuente de inspiración <i>José Antonio Castro Vilchez</i>	55
La arquitectura de la música <i>José García Román</i>	67

CONFERENCIAS

Naturaleza e historia en el lenguaje musical <i>Enrico Fubini</i>	75
Música y crítica musical: ¿dos lenguajes incompatibles? <i>Enrico Fubini</i>	83
La plenitud expresiva de lo visible. Reflexiones de un pintor en torno a Velázquez. <i>Antonio Pérez Pineda</i>	97

DISCURSOS

Medalla de Honor 1996 a la Orden de San Juan de Dios <i>Domingo Sánchez-Mesa Martín</i>	119
Los Cursos <i>Manuel de Falla</i> de Granada <i>Antonio Iglesias</i>	123
Medalla de Honor 1999 al Excelentísimo Señor Don Antonio Iglesias Álvarez <i>José Palomares Moral</i>	133
Medalla de Honor 2000 a la Universidad de Granada <i>José García Román</i>	145

Medalla de Honor 2001 al Concurso Internacional de Piano <i>Premio Jaén</i> <i>José García Román</i>	147
Medalla de Honor 2002 al Excelentísimo Señor Don Francisco Ayala <i>José García Román</i>	151

MEMORIA DE LOS CURSOS ACADÉMICOS

Apertura del Curso Académico 1999-2000 <i>Francisco Izquierdo</i>	159
Memoria del Curso Académico 1999-2000 <i>José Palomares Moral</i>	163
Apertura del Curso Académico 2000-2001 <i>José García Román</i>	173
Memoria del Curso Académico 2000-2001 <i>Emilio de Santiago Simón</i>	177
Apertura del Curso Académico 2001-2002 <i>José García Román</i>	181
Memoria del Curso Académico 2001-2002 <i>Margarita Orfila Pons</i>	185
Apertura del Curso Académico 2002-2003 <i>José García Román</i>	193
Fanfare <i>José García Román</i>	199

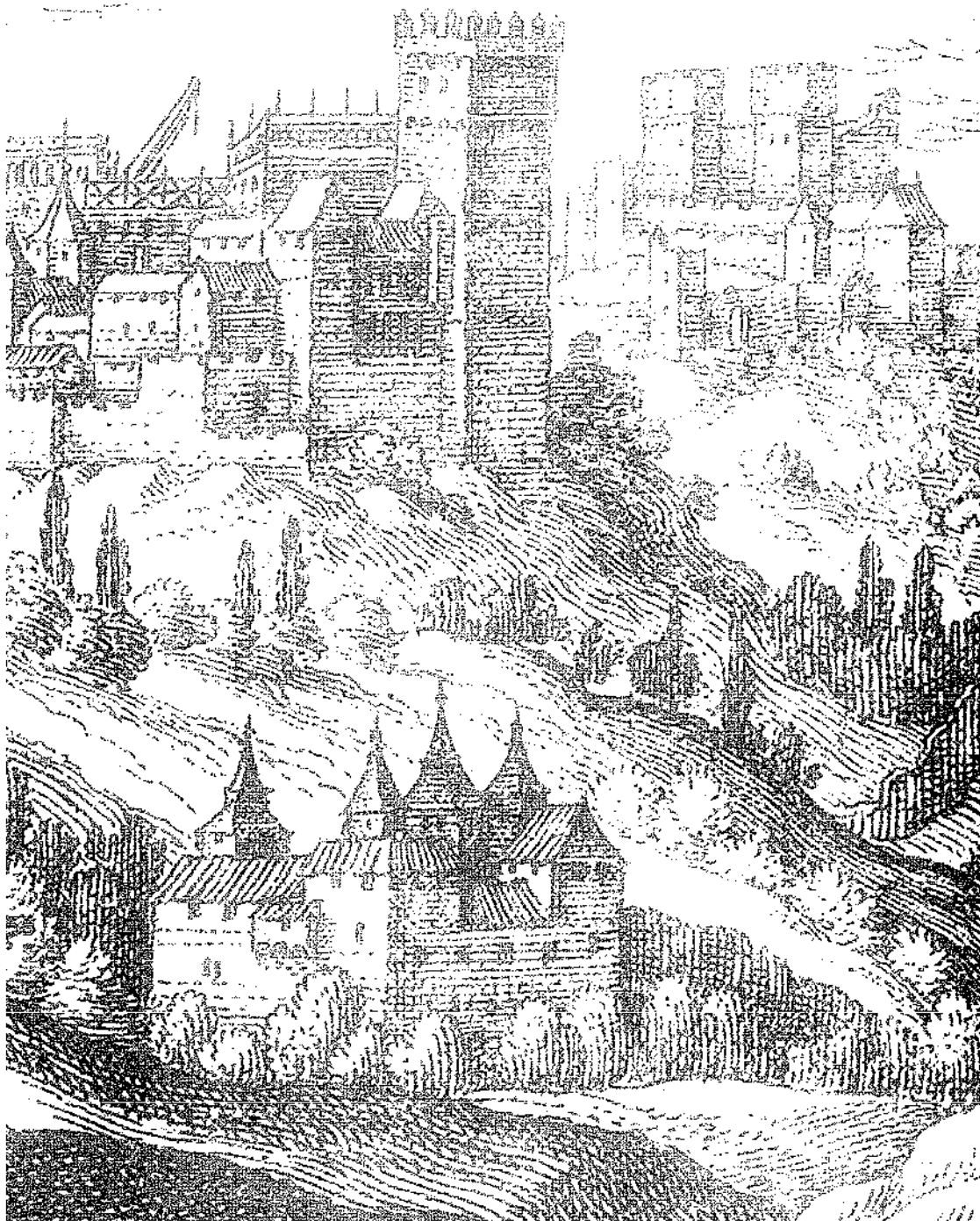
NECROLÓGICA

Nos ha dejado Benito Prieto “El pintor de la soledad reflexiva” <i>José García Román</i>	209
Al pintor Benito Prieto Coussent <i>Domingo Sánchez-Mesa Martín</i>	213
En la muerte de Carmelo A. Bernaola <i>José García Román</i>	219
Xavier Montsalvatge, In Memoriam <i>Manuel Orozco Díaz</i>	221

BIBLIOTECA

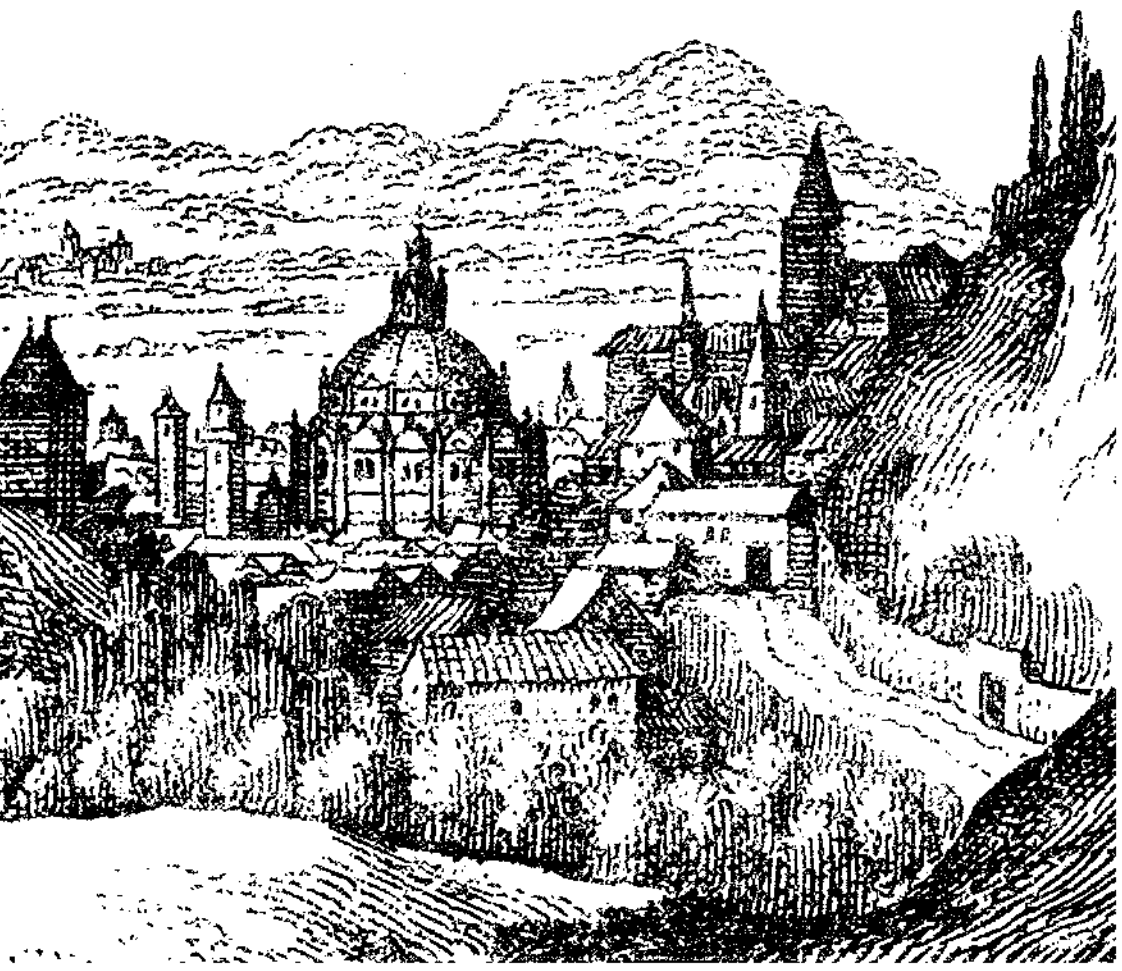
Adquisiciones y donaciones	225
----------------------------	-----

Illustration in H.P.P.





Univers:



Presentación

José García Román

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

VE la luz una nueva edición del Boletín (8 y 9) de nuestra Academia, con la voluntad de recuperar la periodicidad anual como corresponde a tal publicación, y que por causas ajenas a nuestra Institución no ha podido hasta ahora mantener el ritmo deseable. La Corporación entiende que al Boletín se le debe prestar atención prioritaria pues es un medio muy necesario para estar presente en otra zona de la sociedad con la que es más difícil relacionarse, entre otras causas, por la distancia. La decisión que manifestamos de publicar cada año un número del Boletín viene impulsada por los deberes estatutarios y sobre todo por la misión de servicio, investigación y testimonio encomendada a nuestra Academia.

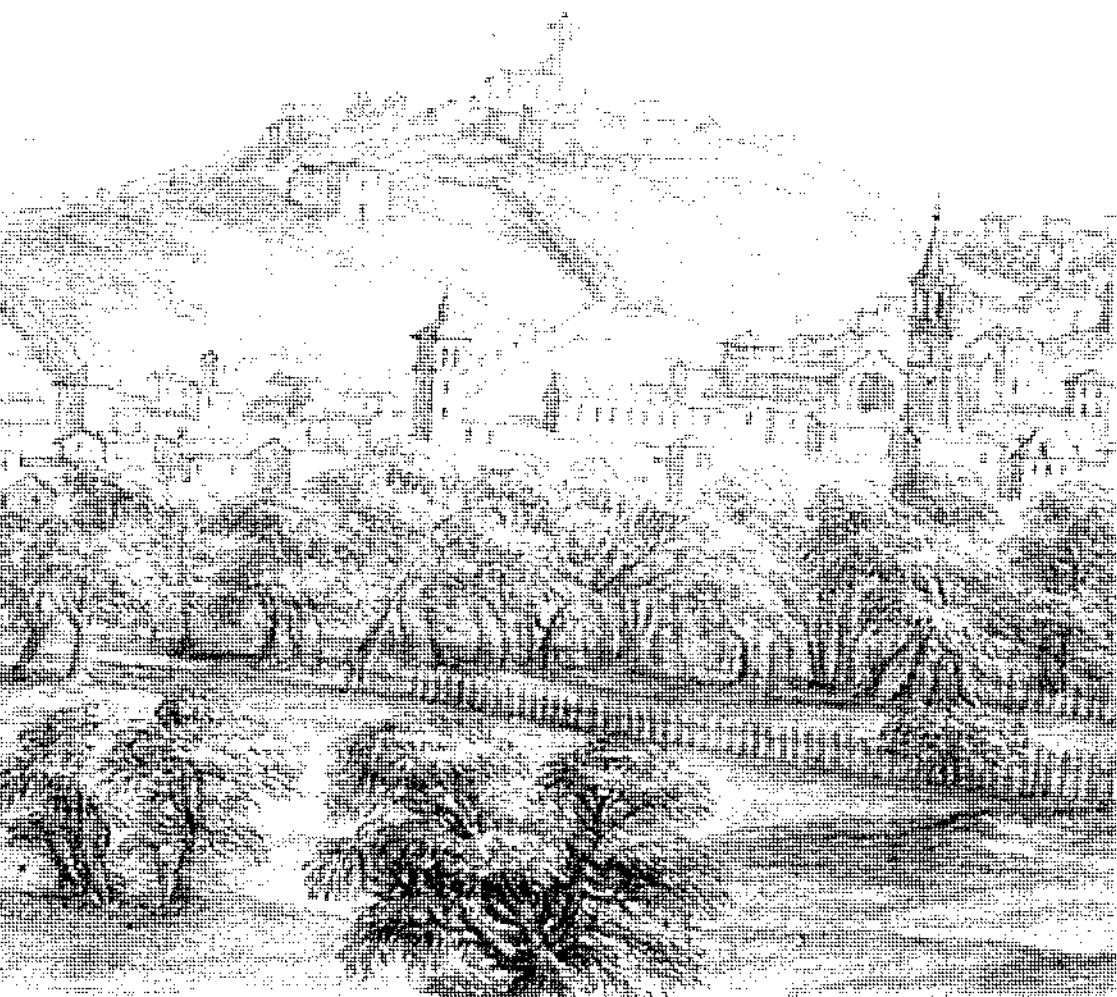
Dos importantes conmemoraciones, el IV Centenario del nacimiento de Alonso Cano y el 225 Aniversario de la fundación de nuestra Academia, podían habernos suministrado material suficiente para la presente edición, sin embargo, no lo hemos creído conveniente, como en un principio habíamos pensado, pues por lo que respecta a la primera efeméride se han publicado estudios y artículos abundantes en los catálogos de las dos exposiciones celebradas en Granada en memoria y homenaje de tan preclaro artista, una organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y otra, por el Arzobispado de Granada. Por lo que mira a nuestro Aniversario, tenemos intención de llevar a cabo una publicación extraordinaria a modo de monografía que recoja los aspectos principales de tan señalada celebración. No obstante queda constancia en este nuevo número de Boletín el recuerdo de Alonso Cano y la conmemoración de la gran festividad de nuestra Academia, a la que se sumaron con generosidad SS.MM. los Reyes de España.

Pretendemos que en esta nueva etapa del Boletín sigan siendo nuestros guías el esfuerzo y el rigor, imprescindibles compañeros de viaje de una publicación de exigencia tan singular. Es intención de la Academia invitar a personalidades vinculadas a esta docta Casa para que ofrezcan su colaboración tan necesaria y valiosa.

Concluyo la presentación con el agradecimiento en nombre de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias a todos los que con modélica entrega y extraordinaria generosidad han hecho que sea realidad el presente Boletín, al que tanta ilusión y trabajo se ha dedicado.

ARTÍCULOS
y
COLABORACIONES





El Patrimonio monumental y su entorno

Ignacio Gárate Rojas

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

DESEO con estas líneas iniciar un largo diálogo con mis amigos y compañeros de esta Academia, y que espero mantener mientras viva. A todos os agradezco profundamente el honor que me habéis concedido. Creo que cualquier profunda amistad ha de estar fundada en la palabra, es la cinta que nos unirá siempre, pero hay una más fuerte aún que es el amor a nuestra Granada, que también nos habla y a veces grita cuando se la ofende.

Estas líneas son un prólogo triste y real que relata todo aquello instituido o deficitario o negativo e ineficaz, necesario de ser reformado o reconstituido para obtener la fuerza con la que necesitamos contar para la efectividad de nuestros argumentos en pro de la defensa y protección de nuestro Patrimonio Monumental. En todo caso, una meditación para actuar mejor en los cometidos de esta casa, como sabéis mejor que yo.

Comenzaré presentándome para que me conozcáis, que siempre ayuda en una amistad. No nací en Granada. Me trajeron en Palma del Río donde termina el Genil. Fui mecido por las aguas y aires de Sierra Nevada. Mi madre de Santa Fe, padre navarro y yo, casado con cántabra. Poco después por destinos militares me llevaron al brumoso Norte. Ejercí de niño en Durango después, Santoña, Santander y Palencia, donde inicié el bachillerato. Y la guerra. Llego a Granada. Estudio en el Instituto Padre Suárez. Luego La Laguna y Alicante. Después retorno y lo termino en el Sacro Monte e ingreso en la Universidad, en su bello patio granadino.

Todas estas andanzas me van convirtiendo en un eterno exiliado. Complicado esto más tarde con mis estancias profesionales en Lima, Ecuador, San Antonio de Texas, San Luis de Missouri, Chicago, Nueva

York, además de Marsella. Sin olvidar mis largos viajes por Italia, que siempre marca y enriquece, como ocurrió con las decoraciones pintadas de la fachada de Verona que luego encontré en la Carrera del Darro.

Pero mi variada genética funcionó siempre. Cuando atravieso el Despeñaperros, me resuenan los genes como una carraca, siento llegar a la Tierra de María Santísima de las Angustias. Mi Granada. Aquí se desarrollaron los hechos decisivos de mi vida. Recuerdo en el Instituto Padre Suárez a Don Juan Mir Peña y a Don José Taboada, que fue deportado a Málaga por enseñarnos la evolución de Darwin. Era pecado.

Estudiando en la vieja Universidad los cursos de Ciencias Exactas preceptivas entre otras cosas, para ingresar en Arquitectura, entre otros Maestros, tuve a Don Gonzalo Gallas y a Don Juan Tercedor. Y en aquel claustro conocí el lujo de amigos como Pío Cabanillas, Antonio Gallego Morell o Miguel Cruz Hernández. Paseábamos por la calle Reyes a tomar pocas copas y hablar mucho. Y entre medias, la Escuela de Artes y Oficios para aprender a dibujar, nada menos que con Don Gabriel Morcillo. Allí conocí los oficios y los talleres con artesanos artistas, como Cuesta y los que han sido grandes artistas, como Revelles, Moreu, Manolo Maldonado y Manolo Rivera. Antes habían salido a Madrid, donde los conocí, Eduardo Carretero, José Guerrero y Antonio Valdivieso.

Con todos me unió una gran amistad, pero aún más si cabe con Valdi. Vivíamos muy cerca en Madrid. Esta proximidad ayudó a vernos con gran asiduidad en estos últimos casi 30 años. Siempre acabábamos hablando de Granada. Nuestro sueño común.

Antonio acaba de morir. Dominaba la forma, el dibujo, la luz y el color. Fue además un pintor de su siglo. Asumió las vanguardias, pero con la intemporalidad del gran arte, como fue el fenómeno de Caravaggio, Zurbarán, Ribera o Ribalta, que más que influencia fue respirar el mismo aire. Por ello ha sido un clásico del siglo XX. Pocos

pintores de su tiempo han utilizado su luz, su color y su dibujo como Antonio, para sumergirse en la cultura de su tiempo. El secreto fue su componente poética, como enorme fue la de nuestro común amigo Luis Rosales, que decía de él: “Su pintura tiene un toque tan inmediato que, al contemplarla, sigue naciendo todavía”.

Los grandes poetas como Luis, siempre saben desvelar en un verso o en dos palabras el significado del Arte. Aquí define la fórmula de Antonio, el que nunca las tuvo. Ese seguir naciendo fue su única fórmula, la suya, la que fue naciendo en su trayectoria paso a paso, día a día, pero siempre dentro de la atmósfera que le rodeó. Su muerte casi coincidió con su última exposición en Granada, con una etapa muy poética. Ernst Bloch habla de “un hilo rojo que enhebra el curso de la historia”. Los grandes artistas poseen también ese hilo rojo, el que le permitió seguir naciendo siempre y, con el cual, retornó al fin a su Granada. En pocos artistas recientes se atisba un punto de poesía, como la tuvieron las primeras vanguardias hasta Rothko.

Quizás haya sido mi labor restauratoria en Granada el motivo de vuestra elección como Académico correspondiente, lo que me honra e ilusiona aún más. Estas obras, la Carrera del Darro, el patio del Ayuntamiento, el Carmen de los Mártires y después el área de los jardines que contiene el lago, el Acueducto de San Juan de la Cruz y el área del cedro que plantó el Santo, además de la Casa de Castril. La obra de ampliación del Museo Arqueológico en la Carrera e incomprendiblemente sin montar ni una sala desde los años 80 en que terminé la obra, con mi gran amiga la Directora del Centro, Ángela Mendoza, Académica también de esta casa, con la que fuimos determinando sala por sala, su contenido, disposición de vitrina a vitrina de los importantes fondos que atesora el Museo, incluso los sistemas de seguridad, electricidad, alarmas, y realizada también infraestructura. Es un verdadero bochorno para quienes deban decidir su instalación aún no realizada. Y nada quiero ahora decir del lamentable estado en que se encuentran los Jardines del Carmen o la permanencia de

los cableados de las fachadas de la Carrera, que yo mismo ordené dejarlos sueltos y anárquicos, como mi personal protesta por su presencia. Nada me extrañan estas situaciones como después hablaremos en profundidad.

Pero estas obras fueron algo más que unos ejercicios profesionales, fueron actos de amor a mi Granada. Desvelando la Granada que fue y como fue, sin inventar ni añadir nada personal o ningún lenguaje de nuestro tiempo, y utilizando siempre las técnicas originales que a mis preguntas, ellos mismos, el propio Monumento me mostraba. Fue un constante diálogo con ellos, casa a casa.

En el patio del Ayuntamiento se realizaron prospecciones en sus fachadas, que habían sido restauradas con un lenguaje del siglo XIX, creo que por Cendoya. Se había enmascarado el lenguaje original renacentista del siglo XVII. Apareció un orden apilastrado dórico romano y la secuencia de metopas triglifos del orden. Se alteró la cornisa. Sólo era original el apilastrado toscano con arquerías de planta baja. Estudié bastantes patios de la época. El más parecido fue el del Convento de San Antón, que fue el que me dio más claves. En todo ello, tuve la excepcional ayuda de José Miguel Castillo Moreno.

Al incorporarme a esta Casa desearía enfatizar más la crítica restauratoria colaborando con mis compañeros y amigos en esta tarea. Ellos conocen más que yo la Ciudad y las graves actuaciones que en ella se cometen, que la deforman, creando distorsiones o los falsos históricos o que altere su piel original con criterios subjetivos y torpes. En España no existe la crítica restauratoria, en Italia ésta es casi un deporte nacional, pero muy acertada y acerada en general, como es el caso de mi amigo el Arquitecto y Catedrático de Restauración en la Universidad de la Sapienza en Roma, Paolo Marconi. Aquí no existe, como también es pobre la de arte, donde sólo los poetas la ejercieron bien, como José Hierro. Estos son los que debieran hacerla siempre porque entienden, son sensibles y tienen la palabra que clarifica, como lo eran Rosales,

Valente o José María Valverde, a los que conocí. Todos ellos me abrieron los ojos al arte.

Me duele decirlo, pero la Academia de San Fernando la ejercita muy raramente y, recientemente, mal, como con el cubo dichoso del Prado. En Granada, sin embargo, ha sido más acertada la crítica del pueblo granadino, más sensible que las entidades oficiales, como ocurrió con los casos del Rey Chico, el aparcamiento del Generalife, cuando quisieron cortar aquellos árboles y defendieron el Albaicín, y el hotel del Carmen de los Mártires y la demolición de éste. Recordemos aquí el libro de mi amigo Fernando Bobadilla. No obstante, seguimos en un momento muy peligroso respecto al resto del Patrimonio Español, como veremos.

Tenemos que adoptar entre todos una actitud crítica dura, denunciando los errores, y actuando al igual que el tormento de la gota de agua, con los que aún oyen y danzan con los cantos de sirena de las multinacionales, los mercaderes o con una modernidad mal entendida, ya presente en los autores de las cartas racionalistas del Restauero y sus seguidores, que aún las toman como un oráculo, sin saber pensar ni ver ni mirar con amor el Patrimonio que tratan de restaurar.

Tras este párrafo de gracias o prólogo entraremos en algo que no divierte. Es un llanto por nuestro Patrimonio, como aquel de Federico por la muerte de Sánchez Mejías, y, sobre todo, es un análisis penetrante y minucioso de todo aquello que le aqueja, que es mucho. Y lo hacemos porque a mi edad nada me importan las réplicas, ni los ataques, puesto que no hablo yo, hablan los hechos, las doctrinas, los compromisos, y los gritos del propio documento.

Desmenuzaremos estos enemigos o diablos cojuelos que se introducen y lo atacan con saña o ignorancia o con las dos cosas juntas. Seré duro pero creo que hay que hablar claramente de ello, sin tapujos, ni eufemismos y menos ante esta noble institución que vela por él. Aún no me siento impotente ante ello y no quiero en forma alguna que me abandone la esperanza.

I LA DOCTRINA DEL CONSEJO DE EUROPA

El Consejo de Europa inició en 1975 el estudio y consenso de criterios comunes para la “Conservación Integrada del Patrimonio Arquitectónico europeo”, no solamente en objetos puntuales sino incluso en las nuevas edificaciones que se intercalen en los mismos.

Así, en sus *Textos Fundamentales* referentes al Patrimonio Cultural exige la utilización de materiales y técnicas tradicionales contenidas en el Monumento. Ya en 1968, la Resolución (68) 12 trataba de la “Conservación activa de monumentos, conjuntos y sitios de interés histórico artístico dentro del contexto de la ordenación del territorio”. Aquí se avanza de una restauración puntual del Monumento a “... la integración completa de los monumentos, conjunto y sitios de interés histórico artístico en la vida rural y urbana”. Incluye, por tanto, el concepto de integración de los monumentos en su entorno. Y añade el concepto humanista de “... la conservación e integración activa del patrimonio en el sistema de vida de los hombres”.

El texto sigue hablando incluso de la correcta determinación de su uso. Pero además, no excluye la introducción de la arquitectura contemporánea, pero “... siempre que se respete el contexto existente, las proporciones, forma y disposición de los volúmenes y siempre que se utilicen materiales tradicionales”. Añadiendo que éstos se apliquen con los oficios y técnicas adecuadas (esto es importantísimo y difícil en España, como veremos).

Diez años después, aquí en Granada, se celebró el 3 de octubre de 1985 *La 2ª Conferencia Europea de Ministros responsables del patrimonio Arquitectónico*, en la que se adopta el *Convenio para la salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa*.

El Convenio se reitera en los conceptos antedichos, quedando bien clara la intención de los países signatarios de reforzar la utilización de

materiales y técnicas tradicionales, la obligación de mantenimiento de la integridad de los edificios históricos e incluso asegurar que las infracciones de la Ley que protege el Patrimonio Arquitectónico sean objeto de las medidas pertinentes por parte de la autoridad competente. Dichas medidas pueden incluir, llegado el caso, a obligar a los infractores a demoler un edificio recién levantado que no se ajuste a los requisitos establecidos o de hacer que un bien protegido recupere su estado anterior. (Esto podría aclarar el granadino tema del Rey Chico, por ejemplo).

Además, más adelante, los textos destacan la importancia de promover el mantenimiento y la expansión de empresas utilizadoras de mano de obra y materiales necesarios en actuaciones restauratorias. Para lo cual, considera indispensable una “formación especializada” de los artesanos y restauradores, basadas en las técnicas tradicionales. (¿Cuántas empresas cumplen hoy estos requisitos? Hablaremos más adelante).

Lo relatado se resume de los estudios realizados en la obra *El Patrimonio Cultural en el Consejo de Europa. Textos, conceptos y concordancias* por el buen granadino y amigo, Fernando Moreno de Barreda, vicepresidente ejecutivo de Hispania Nostra, entidad filial de Europa Nostra, asesora del Consejo de Europa. Con él compartimos los trabajos de restauración del Monasterio de Yuste, obra financiada por fondos de la Unión Europea y de la Fundación Caja Madrid, que con sumo placer acometemos, como es mi costumbre en mis obras, como lo hice en las realizadas en Granada.

Por desgracia, esta doctrina europea, suscrita por nuestro representante en la ciudad de Granada, no se ha difundido en España debidamente, ni incluido en la legislación vigente, ya obsoleta por el hecho de no contemplar esta doctrina que, además, es de obligado cumplimiento. Es un compromiso jurídico, ético e intelectual donde nos jugamos algo tan sagrado como nuestro patrimonio.

Estas normativas del Consejo de Europa y, en lo referente a las técnicas tradicionales, en especial, puede que no sean entendidas bien por personas no familiarizadas con las técnicas constructivas en general. Para su mejor comprensión, lo aclararemos.

Recientemente, un artículo en tercera plana de ABC de Don Gonzalo Anes, Director de la Academia de la Historia, nos daba una buena clave, diciendo que “Los historiadores esperamos que nuestro oficio nos faculte para reunir conocimientos del pasado que permitan conocer mejor el presente”. Es muy cierto y muy esclarecedores los argumentos que despliega a través del artículo. Ya habló en este sentido el gran medievalista Erns Bloch en su libro *Introducción a la Historia*, editado en Francia en 1949, cinco años después de su fusilamiento por los alemanes, en el capítulo *Comprender el pasado por el presente*.

Pensé mucho en ello y, aplicando su discurso, en otro orden, puede aclarar mucho a un restaurador. El conocimiento de los materiales y técnicas actuales pueden valorar en mucho las aplicadas históricamente. Las primeras, lejos de superar a las tradicionales, crean graves problemas en el monumento. Exponemos a continuación algunos ejemplos.

Nadie puede negar el importantísimo avance que ha supuesto en el mundo de la construcción el uso del hormigón armado, fabricado con Cemento Portland. Éste, por su proximidad a la obra, desplazó absolutamente la histórica utilización de la cal grasa en gran parte de las operaciones de restauración. Este material ha sido utilizado ininterrumpidamente desde el primer Neolítico, esto es, desde que se creó la Arquitectura hace más de 12.000 años. No había otra cosa, salvo el yeso o la mezcla de ambos. Pero la cal tiene una serie de cualidades excepcionales sobre el Portland. Los morteros de cal son más elásticos que los de cemento y sus poros son mucho mayores. Esto es decisivo, y su comparación cualitativa, tras muchos estudios y observaciones realizadas por grandes expertos, ha determinado la coherencia de la cal con la piedra o ladrillo que traba o reviste, en contraposición a los efec-

tos negativos del Portland. Los morteros de cemento impiden el proceso consistente en que el vapor del agua contenido en el muro con sales disueltas, al aumentar su volumen de día por efectos del calor, salga al exterior, retornando al interior de noche, pero con aire limpio y sin sales. No ocurre esto al no poder atravesar el mortero de cemento por la pequeñez de sus poros, entonces ocurre que las sales se depositan sobre el paño del muro. Esto provoca que, lentamente y con gran eficacia, se arenice el soporte de piedra o ladrillo, iniciándose así la ruina del monumento. Se producen, además, fisuras sobre este mortero, por su rigidez y dureza mayor que el soporte original, penetrando por ellas el agua, además de la que penetra por capilaridad. El Portland es así el mayor enemigo. Por eso recomienda el Consejo de Europa las técnicas históricas. No es un capricho romántico. Son eficaces.

Podemos citar también otros problemas: En las cubiertas, donde se sustituyó la madera por perfiles de hierro, éste no se trata periódicamente con antioxidantes. En mi larga experiencia restauratoria he visto y actuado en muchos casos análogos, como el de las iglesias románicas castellanas, generalmente aisladas, donde a lo sumo se celebra una misa anual el día de la romería del Santo. En ellas he observado grandes corrosiones en los perfiles metálicos estructurales. Su solución mejor es demoler dichas estructuras y sustituirlas por armaduras de madera. Los daños de éstas últimas son fácilmente subsanables con un buen carpintero. La política de conservación y mantenimiento del Patrimonio es prácticamente nula.

Igualmente, puede hablarse de las resinas artificiales o de las pinturas acrílicas, todas ellas obtenidas por síntesis química de los últimos desperdicios del petróleo, tras agotar la extracción del último asfalto. Las multinacionales no tiran nada, todo se aprovecha. Estos productos tienen los mismos defectos, no tienen poros. Su aplicación en muros es desastrosa. No hay más que mirar y ver cualquier casa del Planeta. Al poco tiempo de retirar los andamios puestos para pintarla, empiezan pronto a levantarse, agrietarse y arruinarse. Pero el peso de su publicidad venció a los viejos enjalbegados de cal.

Así se ha ido estudiando el comportamiento de los nuevos materiales en los últimos cincuenta años, y la bondad de las técnicas tradicionales. Y se han elaborado con ellos los criterios anteriormente relacionados del Consejo de Europa. No por un capricho romántico. Su origen viene de lejos.

La *Carta de Atenas* del año 1933, en la que siguen vigentes muchos de los temas tratados en ella, básicamente abrió las puertas a un urbanismo moderno, como respuesta al caos de las ciudades. Nada de ello ha servido de nada. Si ya en los años 30 eran un problema, ahora son éstas -las ciudades- algo más graves que un caos, y las que han realizado los hijos y nietos de los racionalistas de dicha Carta.

Se hablaba en la *Carta* de “La casa de los hombres”. Fue una romántica e inoperante postura ante una triste realidad. Pero también pecaron los ingenuos y bien intencionados, sin duda, al recomendar en su Segunda Parte, referente al Patrimonio Histórico y sus problemas, diciendo así en el c. 90: “Es indispensable utilizar los recursos de la técnica moderna”, y añade después: “Las modernas técnicas de construcción han instituido nuevos métodos, traído nuevas facilidades, permitido nuevas dimensiones”.

Esta filosofía se ha derrumbado tras los cincuenta años de observación, análisis y estudios rigurosos realizados por grandes especialistas y haber sido recogidos por el Consejo de Europa, y suscritos en el Convenio de Granada. Pero esas líneas le hicieron un enorme mal al Patrimonio. Los profesionales no dudaron, pues la Carta fue suscrita, entre otros, por José Luis Sert como Presidente, Giedion, Le Corbusier, Gropius o Rogers. Aquello se convirtió en una Biblia generalizada, imparable, los otros 10 mandamientos, y anuló a los técnicos toda capacidad de pensamiento, análisis y observación de resultados y aún siguen sin enterarse. No es una religión, es un fanatismo. Y los pecados son muy graves.

II EL ENTORNO DE LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO

Vamos a exponer a continuación un esbozo de la compleja maquinaria del entorno que de una forma u otra en poca ayuda y, en general, es muy negativa en los procesos de restauración rigurosa de nuestro Patrimonio Monumental (empleo estas dos últimas palabras, que son tesoros, en lugar de las de hoy en moda, Bienes Culturales, ambiguas y que pueden referirse hasta a un botijo. Quizás sea también por deformación profesional. Soy arquitecto).

No se trata de un análisis subjetivo, virtud que no debe existir en los trabajos de esta índole. Es una experiencia real entresacada de mis cuarenta años de dedicación a estas disciplinas, esto es, con conocimiento de causa. Comentaremos esta maquinaria desde puntos de vista legales, administrativos, docentes, artesanales, técnicos, conservatorios o empresariales. Y veremos que esta maquinaria chirría por todos lados. No vamos a divertir nada a los lectores pero, al final, terminaremos con un mensaje de esperanza, que nunca debe ser perdida.

1. LA ADMINISTRACIÓN. LEY DE CONTRATOS DEL ESTADO

Esta controvertida legislación, antes o después de su reforma, no presenta casuística alguna entre una obra de nueva planta o una autopista y una compleja restauración de un monumento. Es completamente distinto construir un edificio que aún no existe a uno existente desde hace siglos y que, además, está enfermo. El restaurador necesita auscultarlo, ver sus males de cerca, sus patologías. Qué menos que montar un andamio con dos albañiles para ver su cubierta o hacer un estudio del suelo o contar con un arqueólogo. No está previsto.

2. CRITERIOS DE RESTAURACIÓN DE LAS ADMINISTRACIONES CENTRAL Y AUTONÓMICAS

No soy jurista, pero cualquier ciudadano que haya leído nuestra Constitución sabe que cualquier obligación debe ser debidamente

legislada y articulada para que sea cumplida, y sabe que existe un cuerpo legal extensísimo para ello. Conocemos también la Ley de Protección de Bienes Culturales, en ella, no se ha recogido fielmente la Doctrina del Consejo de Europa suscrita en Granada en 1985 por todos los ministros del ramo europeos, incluso, el nuestro entonces, fue de obligado cumplimiento, como ya expusimos anteriormente. Esto quiere decir que esta última ley citada ha quedado obsoleta y, por todo ello, no se cumple dicha doctrina.

En las Comunidades Autónomas está legalmente previsto que por su asunción de competencia ejecuten en el ámbito de su territorio los actos normativos de las Organizaciones Internacionales, teniendo obligación de aplicar las Resoluciones y Recomendaciones. Se traslada al Consejo de Gobierno de la respectiva Comunidad. Si bien, corresponde al Gobierno Central impulsar la ejecución si ésta no se llega a realizar. Y nos preguntamos, ¿cómo puede impulsar a las Autonomías la Administración si no se ha impulsado ella a sí misma en estas materias?

3. PLAN DE CATEDRALES DE LA ADMINISTRACIÓN

El año pasado llegamos a Burgos y fui a ver la Catedral recién restaurada en un plazo corto, con un Plan Director, dinero abundante y mucho equipo técnico. Cuando me acercaba pensé en aquel libro de Le Corbousier *Cuando las catedrales eran blancas*, que nunca lo fueron pues eran del color de la piedra. Al acercarme y recorrer sus fachadas, observé la aplicación de un producto claro, casi blanco y opaco que ocultaba la identidad de la roca, de sus sillares y la huella de la gradina del cantero. No se sabía si era una caliza, una arenisca o un granito, ni lo que duraría aquello. Tenía un extraño unte de color ajoblanco. Luego me dijeron que entre los componentes, estaba el agua de cal, pero mal utilizada.

Conocemos bien esta técnica histórica de consolidar las fachadas con este producto obtenido al apagar la cal viva y mezclada con un poco de pigmento de una tierra natural, un óxido. Ya la utilizaron los romanos y lo vemos sistemáticamente también en iglesias pre-

rrománicas, pasando por todos los estilos hasta el siglo XVIII en el que casi desaparece.

Esta técnica la descubrí restaurando las dos grandes portadas platerescas de San Gregorio y San Pablo de Valladolid. Al efectuar su limpieza, aparecían en sitios protegidos unas tonalidades de un ocre amarillento. Observé las áreas donde se mantenía el color, la piedra de Boñar agrisada, el resto estaba arenizada y el área teñida estaba intacta, se identificaba la misma arenisca y, perfectamente, la huella de la gradina del cantero. Aquello fue la clásica pregunta del andamio. Tardé años en conseguir la respuesta a través de artesanos y corroborado por mis amigos químicos del Torroja. Esta técnica la expuse en mi libro *Artes de la cal*, y la he experimentado. Creo que es el futuro de la protección de la piedra. Su acción consolidante y protectora es debida a la utilización del agua de cal. Al apagar la cal viva en un recipiente con agua, ésta produce una fuerte reacción exotérmica en unos minutos. La cal grasa obtenida se decanta en el fondo del recipiente. El agua sobrante contiene iones Ca^+ y OH^- , ésta es el agua de cal. Al ser aplicada al muro seco, penetra en él por su porosidad. La acción del anhídrido carbónico del aire reacciona con ellos formándose un duro carbonato de calcio (CO_3Ca) y, además, se cristaliza. Solía teñirse con una tierra natural, un óxido de hierro, finalmente molida, aportando a la piedra un tono más caliente. La portada plateresca de la Casa de Castril estuvo teñida. Si se prefiere conservar las pátinas naturales, no es necesario el teñido pues el agua de cal es transparente y no las altera. Cuando existen teñidos, cosa frecuente, puede utilizarse un tono similar para obtener su unidad cromática.

No la utilizaron en Burgos. No tiene remedio. Decía Pericles: “Hay que desconfiar de los que quieren hacer mucho en poco tiempo”. Pero en su dilatada vida gobernando Atenas en el siglo V a. C. creó el Partenón.

Lamentablemente, esta excepción gradina no es común en el

resto de España. Llevo años impartiendo conferencias en escuelas de arquitectura, universidades, colegios profesionales y otros centros. Conozco bien a las generaciones de los treinta años, generalmente titulados recientes, arquitectos, aparejadores, historiadores del arte, arqueólogos o restauradores. Son conscientes de sus conocimientos casi nulos en temas de restauración o técnicas históricas, quieren saber, pagan una matrícula elevada y, en nuestros coloquios les comento la estafa que esto supone, pues de tener una básica formación, estas clases podrían ser de ampliación de estudios o especializaciones, pero partimos de cero. Tienen ilusión y curiosidad, son realistas y quieren trabajar. Tengo fe en ellos. Tienen el futuro y lo harán mejor. Sus expectativas son inmensas, tanto como lo es nuestro Patrimonio Monumental, que no se reduce al situado en España, pues está igualmente en Hispanoamérica, Filipinas, el gran patrimonio español de los Estados Unidos, Países Bajos, Italia (Roma, Nápoles y Bolonia), y lo que dejaron los amogávares en Grecia.

La Obra Pía de los Santos Lugares regenta y restaura nuestro Patrimonio en Italia, como lo han hecho recientemente con el Templete de Bramante en la Academia Española de Roma o con el Santo Sepulcro. Alfonso IX de León obtuvo en 1224 el título de Rey de Jesuralén, ratificado después por Julio II, en documento fechado el 11 de julio de 1621 que, además de la propiedad del Santo Sepulcro, le otorgaba las iglesias de Nazaret, Belén y San Juan Bautista. Estos documentos están en la Academia de la Historia, confirmando estas propiedades españolas.

En este siglo, con una economía creciente, pues siempre el dinero ha sido el mayor obstáculo, se acometerá una inmensa labor restauratoria. Pero es necesario formar a técnicos y artesanos, obtener materiales adecuados, criterios adquiridos en una buena docencia específicamente, que prácticamente no existe. Hay que partir de un grave cero y crear casi todo. Es el gran reto.

No sólo se restaurará el Patrimonio existente en nuestro territorio, sino se ayudará a otros países, como los hispanoamericanos a restaurarlo, aunque ya se hace en pequeña medida. La Agencia Española de Cooperación Internacional me invitó a unas reuniones en La Habana y, más tarde, en Cartagena de Indias. Allí conocí a un grupo de arquitectos españoles contratados por esta entidad. En diversos países han formado equipos que no sólo restauran con nuestra ayuda y convenios establecidos, sino que van creando Escuelas Taller muy efectivas y más, teniendo en cuenta que en dichos países existen unos fondos artesanales importantes, no como en España que han sido masacrados. Nos figuramos que esta cooperación irá en aumento.

Cuando restauré en Lima el Palacio de la Asamblea, que actualmente es la sede de las Academias Peruanas, con las que podíamos conectar, eran los años ochenta, fui designado como funcionario de Cultura para ayuda técnica. Fue una maravillosa experiencia. Pero yo era un extraño espécimen. Veinte años antes, el anterior arquitecto enviado fue Boyer, con motivo de unos graves terremotos que dañaron gravemente la Catedral de Cuzco. Por aquellos años visitamos las Casas Reales ya restauradas en Santo Domingo (República Dominicana), por el arquitecto español Moreno Barberá, quiero recordar. Pero se trataba de temas muy puntuales, no instituidos como hoy se comienza a ver.

4. LAS ESCUELAS TALLER

Rara es la escuela que forma un artesano tradicional. Empezando por la carencia de buenos maestros, abundan fontaneros, electricistas y oficios del automóvil, pero no un cantero, un revocador de morteros de cal, un cbanista, un carpintero tradicional o un estuquista.

El régimen anterior, cuando creó las universidades laborales, no contó con las excepcionales Escuelas de Artes y Oficios que yo

conocí en Granada y Madrid. Hoy éstas languidecen. Siempre fueron unas excepcionales Escuelas Taller.

Hoy las crea cualquier municipio o autonomía. El puesto de Director es un primer empleo de un universitario, que poco saben. Por poner un simple ejemplo: un buen cantero de 60 años está ya jubilado, pero la empresa no lo suelta y cobra dos o tres veces más que el director. Es inviable su contratación.

El alumno cobra una cantidad, tiene así resuelto el cubata del fin de semana. Las clases poco le interesan a la mayoría. He conocido bastante, sólo la de Segovia, que forma esgrafiadores, arte que domina en la bella ciudad. Y la de León dirigida por el excepcional Paco Azconegui. Está ubicada en un patio de San Isidoro, es privada y, con diferencia, es la mejor de España. Salen todos los alumnos bien colocados, porque aprenden.

5. OFICIOS

Todo ha desembocado en la gran masacre de los oficios tradicionales en España, que es sin duda la mayor de Europa.

En Francia se diferencian hasta en su denominación, *Artisan* y *Artisan d'Art*. El censo de los *Artisans* alcanza la cifra de 250.000 y el de los *Artisans d'Art*, que se anuncian en Internet, el número es de 23.664, con su nombre, especialidad y dirección. Son titulados en altas tecnologías y conocimientos.

Entre ellos se encuentran los *Compagnons du devoir*, eficaz entidad derivada de los gremios medievales que la Revolución respetó y ayudó, así como el imperio Napoleónico, y después los necesitó en la Revolución Industrial la nueva clase, para decorar sus mansiones con el modelo Versalles. Ha seguido viva y activa con sus escuelas taller donde se exige para su ingreso 5 ó 6 años previos de haber ejercitado su especialidad. Tienen la mayor biblioteca del mundo

sobre técnicas históricas y exportan sus artesanos donde se soliciten, aquí conocí a algunos.

En el Roussillon, en la Provenza, existen las minas imperiales romanas de tierras ocre. Sus propietarios son los últimos *ocriers*, oficio ya extinguido donde con hornos a distintas temperaturas crean extensas gamas de color. En su sociedad *Okra* (ocre en griego) se imparten importantes cursos para la recuperación de esta artesanía, así como otros sobre el color de las Arquitecturas históricas o sobre la aplicación de estas tierras, finalmente molidas en textiles, hoy muy de moda, las tierras en la alta costura.

Estas tierras son sorprendentes. Se utilizan hoy también para teñir de ocre las boquillas de los cigarrillos, que imitan finas láminas de caucho en papel especial, teñido con este ocre de la Provenza, para evitar problemas dermatológicos.

En los países del Este abundan los artesanos. Yo conocí hace años artesanos polacos que procedían de una importante organización estatal creada para restaurar ciudades destruidas en la 2ª Guerra, y así acontecía también en otros países. Restauraba yo entonces fachadas y áreas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, quise contratarlos, pero cayó el Muro de Berlín y no tuve más contactos. Esos países tienen muy buenos especialistas.

En Holanda, es conocidísima y de gran prestigio la *Escuela Taller de Van Der Kelen*. La rige una familia de varias generaciones. Dan cursos de todo lo que se aplique tradicionalmente en muros, pintura mural, revocos de cal, teñidos y estucos. Un buen amigo leonés, Luis Prieto, es el mejor y casi único estuquista en yesos marmoreados o taraceados que tenemos en España, y se formó en estos talleres, en Francia e Italia.

En Verona, conocimos la *Academia Signaroli*, que dirige el archi-

tecto Guido Fassi. Tiene más de tres siglos de antigüedad, se creó para formar decoradores de Palacios, y hoy los restaura.

En Europa estas instituciones se cuidan, aquí las machacamos, como ocurrió con la *Fundación de Gremios*. Se alteró su nombre original, *Fundación Generalísimo*, tras la transición, para mantener la sigla F.G. que figuraba en sus productos. La conocí a fondo, pues cuando fui director del I.C.R.O.A., por el cargo pertencí a su patronato. Tenía entonces más de 250 excelentes artesanos. Se creó básicamente para restaurar el Patrimonio de la Corona, sus Palacios, Sitios Reales, etc. Tenía gente que tejía tapices o los restauraba (España tiene la segunda colección de tapices de Europa, después del Vaticano). Restauraba porcelanas, mobiliario clásico, etc. Tenía también tallistas, cordobaneros, tapiceros, forjadores etc. No le dieron más trabajo en esos palacios, que era su fuente básica de ingresos y llegó a tener una deuda en IVA y Seguridad Social de unos 700 millones de pesetas. Así, al no ser contrastados por su fundamental clientela, tuvo que cerrar pues nadie del Estado les ayudó. Tenía el nombre del diablo, aunque todos sus operarios fueran de los sindicatos clásicos. La Administración nunca lo entendió, para ella era como si se cerrara un taller de coches. Así, poco a poco, se han ido masacrando los artesanos en España.

En nuestro país han ido desapareciendo sistemáticamente este tipo de instituciones o están degradadas. No citamos muchas de ellas por ser sobradamente conocidas, y los mayores las tenemos en el recuerdo. Un Estado es en función de sus instituciones, como se observa en cualquier país europeo. Aquí se dejan morir o un político las reconvierte en un mal sucedáneo.

6. CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO

La ausencia de estas operaciones ha sido endémica. Si vas por los Países Bajos en fin de semana, ves a los dueños de sus casas pintándolas o arreglando el tejado. La experiencia reciente de la Carrera

del Darro ha sido también una encuesta aproximada. En sus casi un kilómetro de fachadas, fueron nuestros equipos de restauradoras haciendo prospecciones casa a casa con un bisturí, para estudiar sus secuencias cromáticas, que nos depararon sus decoraciones ocultas. Fue una apasionante búsqueda. La media de la superposición de enjalbegados era de 7 a 9 capas. Conociendo aproximadamente la edad de cada edificio, daba una media de aplicación de unos 60 a 70 años entre ellas. Y teniendo en cuenta que muchas de ellas contienen heráldicas, se deduce que sus originales propietarios eran gentes ricas.

En el caso del Monasterio de Yuste, la anterior restauración fue en los años 50 y 60, aunque haya habido restauraciones parciales posteriores. Muchas obras más creo que nunca se tocaron, para bien o para mal.

Entre los grandes monumentos españoles que conozco, son pocos, además de la Alhambra, el Generalife o el Alcázar sevillano, los que tienen un patronato y unos equipos técnicos de conservación.

Sólo entre catedrales y grandes colegiatas tenemos unos 90 monumentos. Me conformaría con un solo albañil fijo en cada una de ellas para reponer o fijar tejas y limpiar gárgolas. Esto sólo ahorraría grandes sumas a la hora de su restauración. O podrían existir equipos móviles bien dirigidos para aminorar los problemas más graves. Ya hubo una experiencia similar en los Paradores de Turismo.

7. LOS MATERIALES Y LAS TÉCNICAS

En España, la adquisición de materiales adecuados para su puesta en obra es muy dificultosa. Sólo conocemos a un sevillano y a un catalán que fabriquen una buena cal grasa.

Las droguerías son muy pobres en comparación con la cadena Kremer alemana o la Zechi florentina, que suministran desde una

excelente cal añeja a colas de esturión del Caspio o lacas de Birmania, mejores que las chinas.

En enorme déficit artesanal supone que cuando necesitas un revo-cador de cal, encuentras gentes que sólo han aplicado morteros de cemento, siendo técnicas distintas.

En dos recientes obras, Santa María la Mayor, iglesia románica de ladrillo, en Arévalo y la renacentista de Braojos en la Sierra de Madrid, he utilizado una buena cal aplicada por una buena mano de obra de Marraquech. Ambas tienen humedades y se ven sus manchas de humedad, pero pasados varios años no se observa ninguna fisura ni grieta; ha cristalizado bien el mortero aunque se vea la mancha húmeda. El secreto es que la cal era buena y el mortero estaba bien aplicado.

8. LA EMPRESA

En ella se cierra el círculo o sobre la empresa se acumulan negativamente todos los puntos citados. Las excelentes empresas medias que tuve en mi época de Paradores casi han desaparecido, anuladas en dura competencia por las grandes. Éstas poco saben ni tienen artesanos ni técnicos especializados. Se sorprenden al adjudicarles las obras de restauración, por su gran complejidad. Una autopista de miles de millones la realizan con grandes máquinas y escasa mano de obra no cualificada. Una restauración puede tener 200 o más unidades de obra, muchas de ellas, con artesanos. No lo comprenden bien y tiene que hablar con los ingenieros y darles unas clases elementales para que entiendan aquello un poco. Te encuentras ante un vacío terrorífico.

En Francia, se mantiene la figura del Maestro de Obras que según sus características, contrata a su equipo técnico, empresas especializadas y artesanos. Pero los tienen, es la diferencia.

Aquí con la ley de Contratos, generalmente se adjudica la obra a la baja. El organismo la obtiene así más barata que lo presupuestado. Es cutre, pero, al final, cuesta más.

9. EL RESTAURADOR

Aquí acabamos.

Todo comenzará cuando llegue a un estado de gracia.

Con sus ojos bien abiertos y limpios.

Debería leer poesía, como a Valente o Rosales, pues le enseñarán a ver y mirar, con sus sentidos alertas siempre.

Sabrá preguntar al Monumento, aunque sus respuestas lleguen lejanas en el tiempo.

Será un eterno diálogo, como en el Amor.

El amor durará mientras exista un coloquio constante, cuando desaparezca, termina el amor.

Por eso afilará su sensibilidad y se enamorará de su tarea.

Su primer problema es el tiempo. Profundizar en el tiempo histórico en que se produjo aquello para conocer cómo, quién y por qué se hizo y así entender sus significados, lenguajes, materias y técnicas.

Él, junto al arqueólogo, el historiador o el químico y sus propios conocimientos, irá desvelando respuestas, y conocerá el Monumento en su propio tiempo.

Y si sabe escucharlo, además de sus palabras, oirá un tremendo grito de auxilio para que no le traicionen su medio expresivo.

Este diálogo evitará decisiones subjetivas, tan perniciosas siempre, al no ser coherentes ni rigurosas, pues él nos dará la palabra adecuada, su propio lenguaje evitando soluciones actuales dictadas por el mercado y que lo degraden.

Si el restaurador no sabe preguntar ni interpretar ni conoce las técnicas tradicionales, que se dedique a otro oficio. Lo menos que debe poseer un ser inteligente, en cualquier actividad, es tener conciencia de sus propias limitaciones, siempre encontrará otra parcela donde pueda dar frutos.

Por ello dudará siempre de los modernos elixires maravillosos, jus-

tificados cínicamente por una pseudociencia, que le ofrecen los mercaderes.

Y conocerá, como pueda, la literatura crítica elaborada en los últimos cincuenta años, que hemos citado y ha sido recogida en su doctrina por el Consejo de Europa.

A pesar de todo, no quiero perder la esperanza.

Creo en esa generación citada de los treinta años, de alumnos míos, conscientes de la mala o corta enseñanza recibida de estas materias en los Centros Oficiales, y con deseo de aprender, con ilusiones y con amor y respeto al Monumento. No es un mal comienzo.

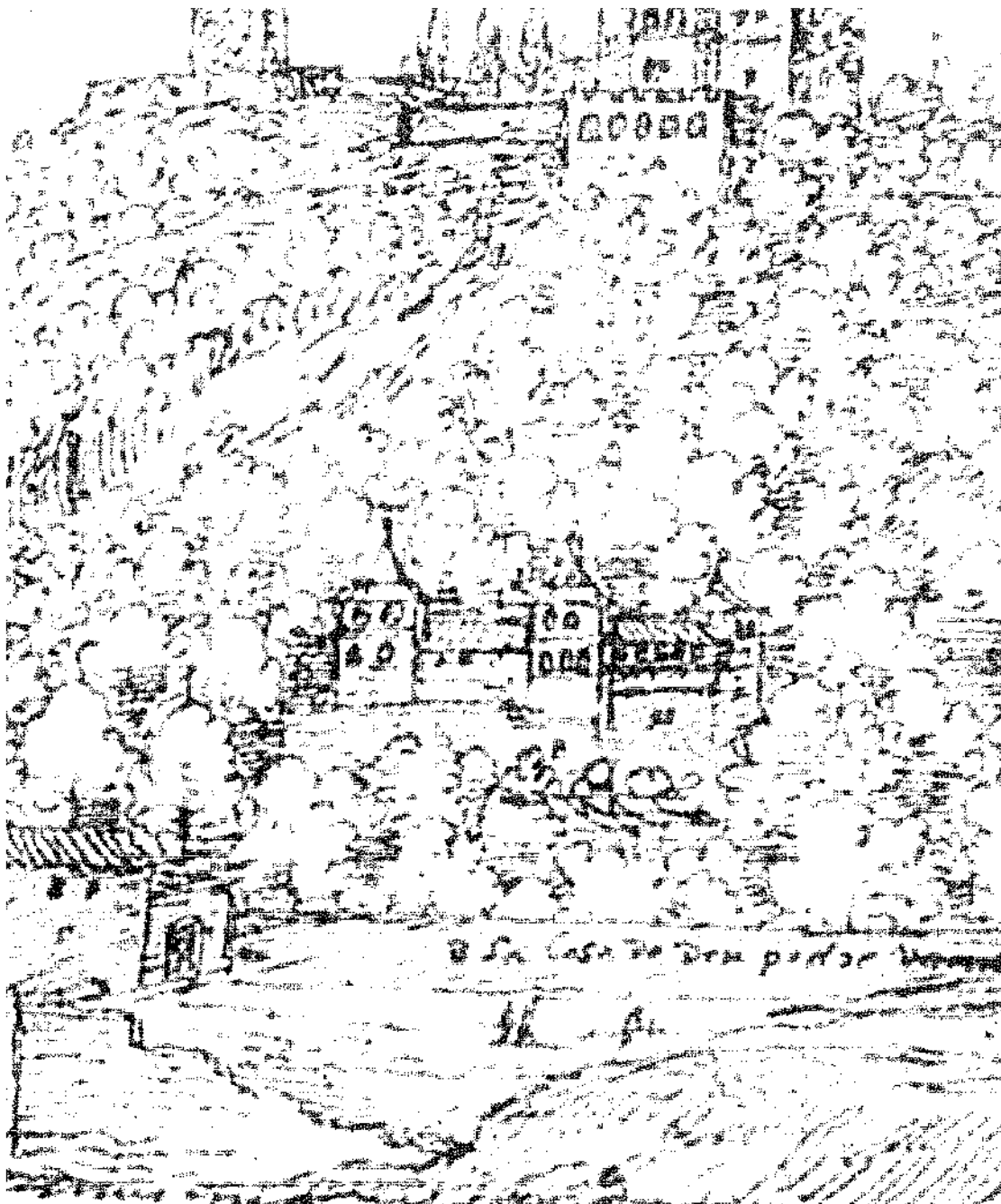
Creo también, y lo he demostrado siempre, en el pueblo granadino, tan crítico y sensible contra los intentos o hechos degradantes de su Ciudad.

Y también, en los lectores de estas líneas por los mismos motivos.

Y, ante todo, en esta Academia que siempre lo demostró, con palabras esclarecedoras y sabias ante los problemas, por desgracia, frecuentes de atentados torpes e irreversibles contra la identidad de Granada.

Decía Anaxágoras, el gran filósofo griego amigo de Pericles:

“Sin esperanza, el hombre no encuentra el camino para descubrir la razón de las cosas”.



LA CASA DE LOS PERROS
M. A.





Un precedente de la Alhambra: El Alcázar Omeya de Amman*

Antonio Almágro Gorbea

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

LA Alhambra es sin duda una realidad sorprendente que nos seduce por su originalidad y belleza. Tan singular conjunto, admirado en todos los tiempos es el fruto de una cultura que, nacida sin apenas tradición arquitectónica ni urbana, hizo de la construcción de nuevas ciudades un hecho habitual. Las primeras fundaciones urbanas del Islam tuvieron por objeto proporcionar acomodo a la población musulmana, generalmente integrada por los mismos ejércitos conquistadores, en los nuevos territorios incorporados al Islam, manteniéndose aislados de la población aún no convertida a la nueva religión. Pero muy pronto, la fundación de nuevas ciudades va a ser algo vinculado de manera muy directa con el ejercicio del poder, se va a convertir en una forma de expresión de la autoridad del gobernante que se manifiesta de ese modo ante sus súbditos como un gran príncipe.

Es bien expresiva a este respecto la frase atribuida por Ya'qūbi al califa abbasí al-Mutawakkil tras construir la nueva ciudad de al-Ā'fariya al norte de Sāmarrā emulando a sus predecesores: "Ahora ya se que soy sin duda un rey, porque he construido una ciudad y vivo en ella". Cuando los abbasíes en el siglo IX abordan la construcción de Sāmarrā como adición consecutiva de ciudades y palacios, en el período quizás más fecundo en este tipo de acciones, ya contaban con un precedente en la ciudad circular de al-Manşūr, concebida como una urbe áulica destinada a albergar al califa y su corte aislados del resto de la población que se asentaba en las inmediaciones, en lo que es la actual Bagdad. La ciudad es a la vez refugio y garantía de seguridad del príncipe y ostentación de su poder, manifestado tanto por la magnificencia

* Escrito sobre la lección pronunciada con motivo de la Apertura del Curso Académico 1998-99.

de los palacios que encierra como por la fortaleza de las murallas que la protegen.

Con el ejemplo de los abbasíes, las ciudades áulicas del Islam se sucederán y extenderán por doquier: Şabra Mañşūrīya, Raqqāda, Maħdīyya, Madīnat al-Zahrā', al-Qāhira, y un largo etcétera muestran la raigambre que la fundación de nuevas ciudades contó entre los gobernantes musulmanes de distintas dinastías y en todos los tiempos. Cuando Muḥamad ibn Alhamar decidió hacer de Granada la capital del último estado musulmán de la Península, se sumó a la larga lista de fundadores de ciudades áulicas al construir la Alhambra. Al hacerlo no solo buscaba el prestigio y renombre que proporciona toda nueva fundación, sino que se dotaba para sí y para sus sucesores de un lugar de residencia a la par seguro y privilegiado por la belleza de su emplazamiento. Los monarcas nazaríes harán con el tiempo de esta ciudad un lugar incomparable al construir suntuosos palacios, jardines y otras construcciones, algunos de los cuáles para fortuna de las generaciones posteriores, han llegado hasta nosotros.

Pero este largo desarrollo del urbanismo principesco musulmán no tuvo su génesis con los abbasíes, sino con sus predecesores los omeyas. Hasta ahora eran bien conocidas las fundaciones de los palacios del desierto, arquitectura con la que se había venido identificando a esta dinastía. También se sabía de la fundación por el califa Walīd I de una ciudad como `Anḡar, en el Líbano, de clara inspiración romano-bizantina, y con una evidente vocación comercial. Sin embargo, muy recientemente hemos podido estudiar una creación urbanística omeya que a todas luces constituye el primer caso conocido de las fundaciones áulicas antes aludidas, aunque hoy por hoy no podamos vincularla a la persona de ningún califa omeya sino más bien a la de alguno de los emires de la Balqā', región correspondiente a la zona norte de la actual Jordania, en la que los príncipes y califas omeyas poseían importantes propiedades y palacios.

En el mismo corazón de la ciudad de Amman, sobre los restos de lo que fuera la bíblica capital de los amonitas, se organizó en el primer tercio del s. VIII d. C., un gran complejo urbano y palatino que está siendo investigado y restaurado con la ayuda financiera del Ministerio de Educación y Cultura y de la Agencia Española de Cooperación Internacional bajo la dirección de un equipo de técnicos españoles coordinados desde la Escuela de Estudios Árabes de Granada y cuyos últimos trabajos serán publicados con la participación de esta Real Academia. Lo que hoy se conoce como la Ciudadela, o más propiamente como el *Yabal al-Qal'a* en Amman, encierra uno de los conjuntos arqueológicos más interesantes de cuantos posee la actual Jordania. De entre los restos que allí pueden visitarse siempre merecieron la atención los ubicados en el extremo más septentrional y que ya desde hace años se han identificado como un gran conjunto palatino de época omeya.

En la zona más meridional del área del palacio se levanta un gran vestíbulo o sala de ingreso, que constituye el resto arquitectónico más monumental de cuantos allí se encuentran. Presenta una planta de cruz griega originada por la preexistencia de un edificio bizantino sobre el que los omeyas levantaron una construcción con rica decoración esculpida de tradición persa sasánida, constituyendo un buen ejemplo de las diversas influencias que configuraron el primer arte islámico. El espacio central de este edificio estuvo cubierto con una cúpula, desaparecida tras la pronta ruina del conjunto, pero cuya recreación actual, con técnicas modernas respetuosas con el edificio, ha permitido la recuperación del espacio original y la utilización del monumento para usos culturales. La magnificencia de esta parte del palacio, sin duda la más monumental de todo el conjunto, estaba destinada a impresionar a los visitantes que esperarían aquí a ser recibidos o atendidos por quien habitaba él, siendo también posible que este edificio se utilizara como sala de audiencias públicas.

Junto a este gran vestíbulo existe un baño de estructura muy semejante a la de otros contemporáneos, casi siempre ligados a la arquitectura palatina omeya. Sin duda, estos edificios debieron constituir expresiones de distinción y de refinamiento a la vez que servían a necesidades higiénicas y rituales. La ubicación del baño en los palacios suele ser periférica, y en el caso de Amman estuvo sin duda condicionada por la proximidad a la gran alberca circular con capacidad para 1368 m³ que aseguraba el abastecimiento de agua y cuya restauración se ha realizado recientemente. Pero la presencia de este baño y su ubicación dentro del área urbana y en relación con el palacio constituye sin duda una novedad digna de resaltarse. De los numerosos edificios destinados a baños que conocemos del período omeya, la inmensa mayoría están vinculados a palacios o se encuentran aislados aunque más o menos próximos a una residencia. El baño de Amman plantea la cuestión de la utilización pública de estos edificios y de la difusión de su uso desde los primeros momentos del Islam. La disposición inmediata al palacio, aunque alejada de la zona más privada de la residencia y con comunicación directa con él pero al mismo tiempo en una zona ya independiente y que puede considerarse exterior al mismo, hace pensar que el baño era utilizado también por la población que habitaba la ciudadela.

El Alcázar incluía 13 edificios residenciales. La zona central del palacio está ocupada por nueve de estos edificios que llenan el área de una gran plaza o recinto de época romana, quizás perteneciente a un templo, cuyos muros perimetrales fueron aprovechados como cierre del conjunto palatino. A los edificios se accede a través de una auténtica estructura urbana con plazas y calles. Sólo cuatro de estos edificios han sido totalmente excavados, constatándose que todos ellos obedecen al mismo esquema. Las evidencias halladas durante la excavación de uno de estos edificios por el equipo de arqueólogos españoles, han permitido conocer en detalle su estructura. Constaba de un patio central, porticado, en torno al cual se distribuyen las diferentes habitaciones. En el lado sur se dispusieron dos estancias principales (īwānes),

que se abrían al patio mediante un triple vano. También contaba con una escalera para el acceso a la terraza, una letrina y varias cisternas que aseguraban el abastecimiento de agua. El edificio, como la mayor parte del palacio, fue destruido poco después de su construcción por un violento terremoto que tuvo lugar el año 749 d. C.

En el extremo norte del área palatina se encontraban las salas de audiencias y del trono, en forma de *īwān* y sala cruciforme respectivamente. Cuatro edificios residenciales, de características análogas a los de la zona anterior, acompañan a estas salas de aparato. Esta parte del alcázar era sin duda la residencia del príncipe o emir que en él habitaba.

En los últimos tres años, el descubrimiento y excavación de una plaza-zoco, una mezquita y algunas calles de la Ciudadela han permitido por vez primera una lectura del urbanismo de este conjunto arqueológico en su totalidad, integrando incluso las áreas residenciales excavadas anteriormente así como el gran complejo palatino que se extiende en toda la zona norte. A partir de esta información, sabemos que la construcción del palacio omeya sobre el solar romano y bizantino formaba parte de un proyecto urbanístico muy amplio que comprendía, además, una mezquita, espacios públicos como la plaza del zoco y la explanada oriental, la reestructuración del callejero y la habilitación de áreas residenciales.

Es difícil aún evaluar el alcance exacto del plan constructivo llevado a cabo en la ciudadela de Amman aunque lo conocido es ya suficiente para afirmar que cuantitativamente se trata de uno de los proyectos más ambiciosos que conocemos para época omeya; no obstante, podemos hablar igualmente de la singularidad del complejo de Amman en términos cualitativos. A diferencia de los llamados “castillos del desierto”, residencias aristocráticas que presidían complejas explotaciones agrícolas en medio de la estepa siria, estamos ante una fundación emplazada en una importante ciudad bizantina preexistente: Filadelfia. En la ciudadela de Amman se levantaba un *Dār al-imāra*

o palacio de gobierno en el que debió de residir el emir de la Balqá y que, por tanto, debió constituir el principal edificio de la administración provincial y urbana. Pero si admitimos la unidad en el diseño de residencia palatina, zoco, mezquita y manzanas domésticas que se extienden por el resto de la ciudadela, debemos afirmar que se trataba de un proyecto constructivo que rebasaba lo estrictamente áulico y que sin duda podemos calificar de urbano.

En efecto, la planta de la ciudadela demuestra que no sólo el callejero fue planificado sino también las viviendas situadas en el interior de las manzanas; al menos así se deduce de las casas documentadas hasta ahora en distintas zonas de la ciudadela. Conviene resaltar el relativo gran tamaño de las viviendas hasta ahora descubiertas. Aunque nuestra información aún es limitada y son pocos los edificios cuya planta conocemos íntegramente o podemos reconstruir en hipótesis, es posible deducir que las superficies de estas residencias fluctúan entre los 300 y los 500 m², dejando fuera de consideración los edificios domésticos del interior del palacio que superan con creces estas dimensiones. Se trata por tanto de residencias de importancia antes que de viviendas populares. Todo esto incide en hacernos considerar que la ciudadela pudo ser o funcionar como una ciudad áulica con una marcada autonomía con respecto a la ciudad baja y estar ocupada mayoritariamente por población musulmana, a diferencia de la ciudad baja en que perviviría la población autóctona en proceso de islamización.

Tres puertas permitían el acceso a la ciudad alta desde las que otras tantas calles llevaban hasta una gran plaza central, núcleo principal de la reforma urbanística realizada por los omeyas. Esta plaza, de forma trapezoidal algo irregular, se dispone a la vez como elemento de cirugía urbana que rompe estructuras preexistentes y como organismo articulador de las nuevas funciones que la ciudadela va a albergar. Su disposición y forma se deben a decisiones adoptadas respecto a la organización de los elementos arquitectónicos de nueva implantación y a la reutilización de algunos preexistentes.

Tres elementos básicos se articulan en torno a este espacio público: la mezquita, el palacio y el zoco. Estos tres elementos, característicos de la ciudad islámica, reciben en este caso de Amman una solución absolutamente original respecto a lo que hoy conocemos de las primeras urbes musulmanas. La mezquita ocupa el lugar más dominante, prácticamente el punto más elevado de la ciudadela y para su construcción se habilitó además una plataforma artificial sobreelevada que colmató estructuras anteriores. El palacio se sitúa en posición opuesta a la mezquita y para organizar su ingreso se reutilizaron los restos de un edificio bizantino que quizás cumplió con una función similar como propileos del pretorio, que tal vez ocupó lo que anteriormente fue el *témenos* de un templo pagano. La reutilización de un edificio preexistente y la necesidad canónica de orientar la mezquita hacia el sur (hacia La Meca) fueron los condicionantes de la forma de la plaza, que pese a estos pies forzados fue resuelta con indudable maestría.

El zoco se dispuso en los dos lados de la plaza no ocupados por los edificios ya mencionados. Su estructura es de gran simplicidad. Pequeñas habitaciones en hilera, doradas de una puerta en su frente y protegidas por un sencillo pórtico constituyen el más elemental y a la vez el más común modo de disponer una instalación comercial.

La plaza así dispuesta, además de servir de espacio de mercado, fue fundamentalmente el núcleo articulador de la nueva ciudad. En ella no sólo tenían su asiento los dos edificios o conjuntos más importantes: la mezquita y el palacio, sino que a ella confluían las calles principales de la ciudadela que enlazan con las puertas exteriores de la muralla. De este modo, este nuevo espacio urbano cobra el máximo protagonismo al ser el centro neurálgico del sistema viario y el protagonista principal de las funciones urbanas de la nueva sociedad musulmana.

La ciudad omeya aprovechó parte del sistema viario precedente aunque alterando en parte las anchuras de calles. La preexistencia y reutilización del sistema viario no fue óbice para que los omeyas esta-

blecieran un nuevo concepto urbanístico mediante la disposición de un gran espacio público que era a la vez marco de los elementos arquitectónicos principales de la ciudadela y articulación del sistema viario de ésta. Este gran espacio, establecido con evidente maestría de modo que compatibiliza los elementos preexistentes con la disposición de los nuevos edificios, es a la vez heredero de tradiciones arquitectónicas y urbanísticas precedentes e innovador en aspectos de trascendencia posterior.

La disposición de la plaza, no sabemos si por intencionalidad buscada o por los pies forzados que existían, carece de disposiciones axiales, rompiendo en este sentido con las pautas del urbanismo romano. Sus sistemas de enlace tangencial con las vías que a ella acceden más recuerdan el carácter del urbanismo helenístico, aunque aquí aparecen innovaciones claras como es el acceso en recodo y sin perspectivas ni visuales sobre el espacio de la plaza desde las calles. Este concepto de espacio urbano, muy diferente de los expresados en ciudades omeyas de nueva creación como `Anṣar o en el urbanismo abbasí de Bagdad o de los palacios de Sāmarrā, tendrá plena aceptación en el Islam occidental, en ejemplos como Madīnat al-Zahrā', en donde los accesos a los grandes espacios que anteceden al alcázar y a los grandes salones es siempre esquinado y con entrada en recodo, carácter este que será asumido plenamente en la arquitectura residencial posterior. Por otro lado, la libre circulación por las calles queda interrumpida al llegar a la plaza, pues todo parece indicar que existieron puertas para cerrar su acceso, iniciando de este modo una disposición característica de los zocos islámicos.

La asociación en el mundo islámico de mezquita y *Dār al-imāra* es anterior a la construcción de la ciudadela de Amman y la encontramos documentada por los textos y la arqueología en Damasco, así como en Kūfa, Basora y Wāsiṭ -ciudades iraquíes fundadas *ex novo* en el siglo VII-, en `Anṣar y en Qairawan, la capital de Ifriqiya.

En estos ejemplos tempranos el alcázar se emplazaba casi siempre al

lado del muro de la *qibla*. En todos los casos existe un denominador común: la voluntad de vincular espacialmente la sede del poder político y el oratorio principal con un propósito indudablemente simbólico que reproduce la disposición de la mezquita del Profeta y sus aposentos privados en Medina, pero también con fines estrictamente funcionales, como la posibilidad de garantizar al príncipe un ingreso directo al oratorio desde su residencia y asegurar la sede del tesoro público (*bayt al-māl*), situado normalmente en el interior de la mezquita.

La organización y disposición dentro de este espacio de los edificios representativos merece una reflexión más detallada por la originalidad que presenta respecto a otros casos conocidos del urbanismo paleoislámico. La disposición que hasta ahora se consideraba normal de mezquita y la *dār al-imāra* según el relato de Tabari respecto a la mezquita y *dār al-imāra* de Kūfa y los ejemplos de Wāsit, Damasco, 'Anyar, Bagdad, etc... aparece aquí contradicha pues la plaza sirve en Amman de marco común a la mezquita y al palacio, pero en situación de clara separación e incluso de rivalidad compositiva. El alcázar tuvo, según todos los indicios, una presencia más grandiosa merced a su gran puerta-vestíbulo con su monumental cúpula que debió ser el foco de atracción de las vistas. Para paliar esta mayor prestancia, la mezquita se dispuso en el lugar más alto y se realzó además con una plataforma precedida por una gran escalinata de siete peldaños. Su concepción espacial más anodina e isótropa quedó compensada por una situación más dominante.

La disposición adoptada establece pues una clara distinción entre espacio áulico y espacio religioso, aunque entre ambos quede una gran plaza de uso comercial pero que bien pudo compartir o disputar las otras funciones. En caso de gran afluencia de creyentes, estos podían usar la plaza para la oración cuando no cabían dentro de la mezquita. Es también muy posible que en la plaza se celebraran audiencias pudiendo el emir usar la terraza del Vestíbulo como tribuna. Esto justificaría la existencia de una amplia y cómoda escalera en el edificio que

admite incluso un uso ceremonial. La plaza está concebida, pues, como un espacio multifuncional. Espacio que es además cerrado para un mejor control de todas las actividades que allí se realizan: comerciales con el zoco, religiosas en relación con la mezquita y políticas en relación con el alcázar. Esta disposición crea a la vez una clara relación entre la vida política, religiosa y económica, recordando modelos posteriores como la de las ciudades utópicas o incluso reales del Renacimiento en donde palacio, iglesia y lonja se articulan en espacios urbanos de cuidado diseño mediante el control formal de sus imágenes. En este caso la arquitectura de clara influencia oriental sasánida de los dos grandes edificios, alcázar y mezquita, queda articulada mediante una concepción urbana más integrada en la tradición clásica occidental.

El ambicioso proyecto urbanístico desarrollado en la ciudadela de Amman guarda cierta similitud, en su alcance y envergadura, con los primitivos asentamientos de traza ortogonal y bien planificada de los *amṣār* fundados por los príncipes omeyas como 'Anṣar, Ramla o Ayla. Al igual que en estas fundaciones, creemos que la ciudadela de Amman estaría poblada por una élite de musulmanes vinculados al sistema de gobierno, que constituiría una auténtica oligarquía de la nueva estructura social; sin embargo también son notables las diferencias físicas entre Amman y los *amṣār*. En efecto, la planta de la ciudadela de Amman no está condicionada, como en las mencionadas fundaciones, por la rígida estructura derivada de la ciudad helenística que confina el complejo áulico a uno de los cuadrantes, sino que en Amman se da una jerarquización mucho mayor de los espacios urbanos, de manera que el palacio, el zoco y la mezquita ocupan una posición axial que les otorga una preeminencia clara en la implantación, de la que carecen los ejemplos antes mencionados. En el punto preeminente de la colina se han dispuesto palacio y mezquita en demostración palpable de que la fe y el gobierno son teóricamente inseparables: el Islam es religión y estado. La legitimidad del príncipe emana del propio califa, director de la *umma* y sucesor del Profeta, mientras que la mezquita es el lugar donde cada viernes se pronuncia la *juṭba*, el sermón político-religioso que se encabeza con la advo-

cación al gobernante. En otras palabras, la organización urbana de la ciudadela de Amman es el reflejo de las necesidades de una nueva sociedad para la que no servía el vetusto patrón de las ciudades-campamento clásicas, y anuncia un modelo que con pocas variedades ha sido el dominante en las ciudades islámicas tradicionales prácticamente hasta nuestros días; recordemos, por ejemplo, la articulación en torno a una plaza de zocos, palacios y mezquita en la Isfahán del *shah* Abbas.

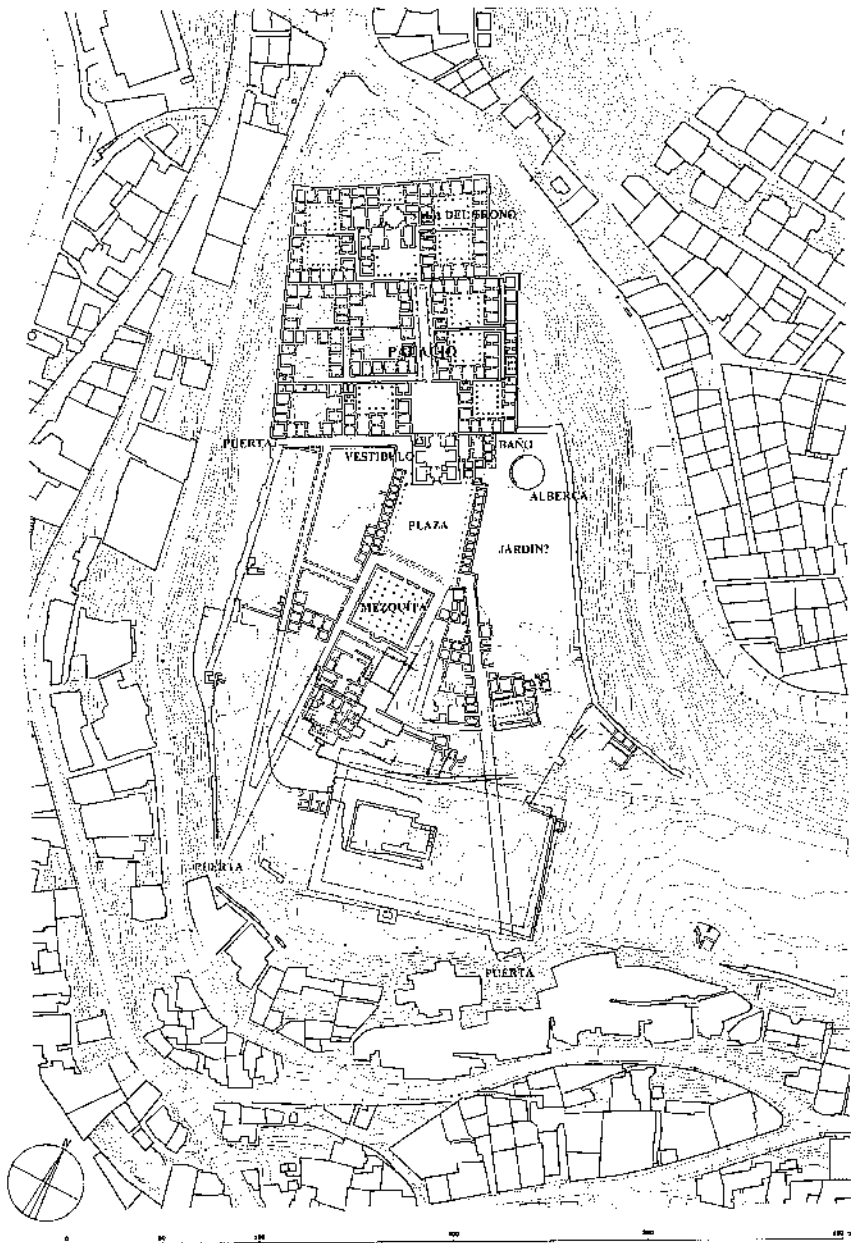
La existencia del zoco en el centro de la ciudad, conformando la plaza en que se agrupan los edificios simbólicos de la nueva realidad, es una prueba que incide en la importancia que en la sociedad musulmana tuvo el desarrollo de las actividades industriales y comerciales como base de un desarrollo económico en el que se sustentó el nuevo estado. El zoco estable, a diferencia del mercado temporal, es un elemento plenamente urbano que fue impulsado por los príncipes omeyas, al menos desde época de Mu'āwiya de quien Ibn Zubāla explica que levantó dos edificios en el zoco de Medina. Fue, sin embargo, Hišām b. `Abd al-Malik el "gran constructor de zocos", pues según las fuentes árabes ordenó que se levantaran los de Basora, Kūfa y Medina. Según P. Chalmeta, en tiempos de Hišām se produce definitivamente el paso del mercado-solar al zoco-edificio, el espacio abierto se transforma en recinto con puertas que se cierran de noche, y se establecen puestos permanentes por los que se pagan tasas al Estado. La existencia de un zoco o centro de actividad comercial sería otro argumento en favor de considerar la autonomía de esta ciudad áulica pues con ello estaría dotada de todos los elementos para ser considerada *madīna*: zoco y mezquita del viernes. En esta caso, se uniría también el palacio como sede del gobernante.

El ambicioso proyecto constructivo desarrollado en la ciudadela de Amman ilustra una faceta hasta ahora poco conocida de la actividad edilicia omeya, como es la transformación y adecuación de las ciudades preexistentes que fueron elegidas como capitales por los nuevos príncipes, de las que tenemos mucha menos información que de las residencias principescas extraurbanas; en este sentido, tal vez el com-

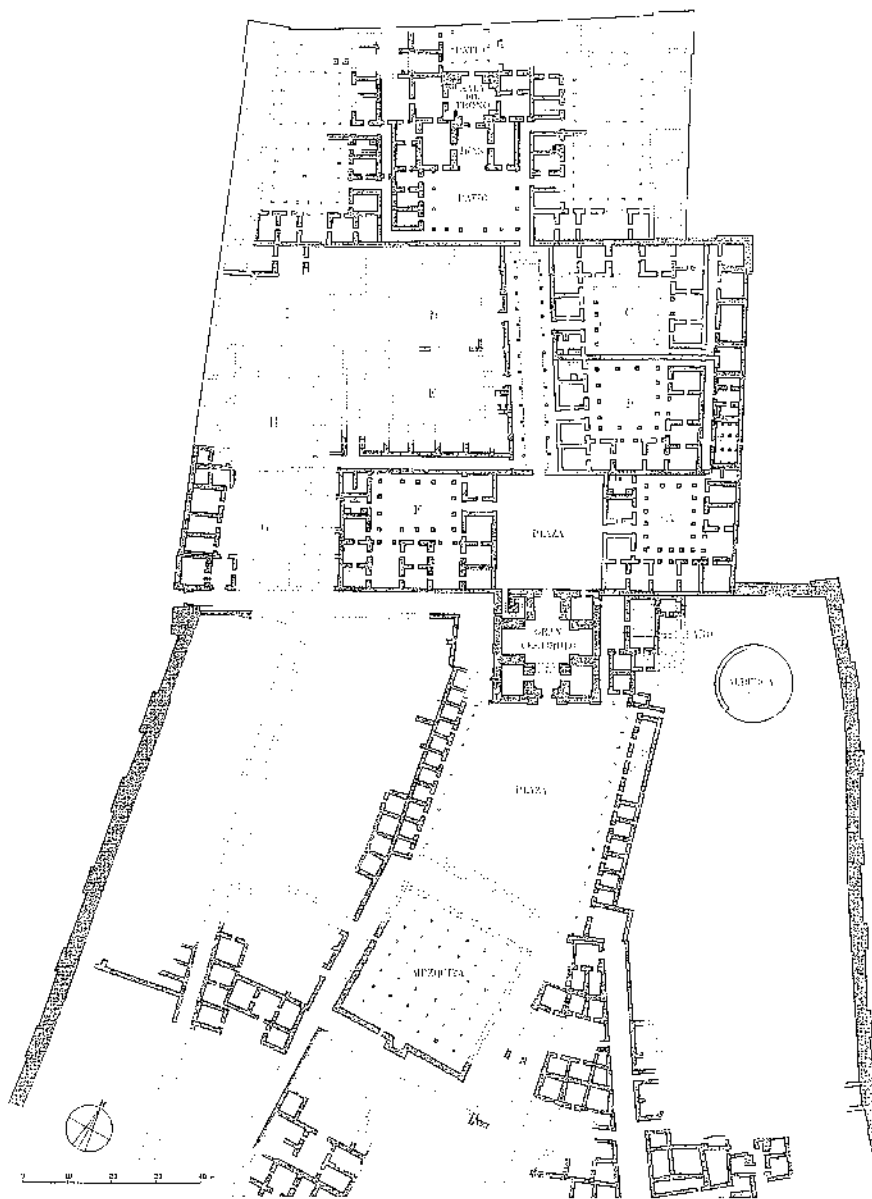
plejo palatino documentado recientemente en Jerusalén sea el único ejemplo comparable. La envergadura del plan urbanístico desarrollado en Amman es propia de una importante capital provincial en la que residía un *'āmil* que gobernaba la Balqā' y dependía directamente de Damasco. En la ciudadela debió de hallarse la ceca y el tesoro público del que se adueñó Sulaymān, el hijo del califa Hišām que había sido encarcelado en Amman por Walīd II.

La configuración urbana de la colina de Amman no nos debe hacer olvidar que, a diferencia de los ejemplos que venimos mencionando, no se trata de una *madīna* independiente sino de una alcazaba vinculada a la ciudad que se extendía a sus pies. Estamos, en consecuencia, ante una *madīna* áulica muy parecida a la Alhambra de Granada construida cinco siglos después: un espacio en alto, fortificado y aislado de la ciudad baja aunque comunicado con ésta mediante puertas, que comprende un edificio de representación en donde debió morar el príncipe y sus allegados, junto con áreas residenciales próximas que necesariamente estarían destinadas a gentes muy leales al gobierno e indudablemente musulmanas. De hecho, las fachadas del palacio hacia la ciudadela no presentan los característicos elementos militares, por lo general torreones, más o menos simbólicos que suelen expresar el poder militar del soberano de cara a unos súbditos potencialmente levantiscos; por el contrario las defensas que rodean la colina fueron cuidadosamente reedificadas por los príncipes omeyas dotándolas de una muralla con torres de escaso saliente. No parece arriesgado suponer que las residencias de la ciudadela estuvieran destinadas a elementos de diferentes tribus estrechamente vinculadas al poder, tal y como sucedía en Kūfa y en Fustāṭ. De hecho, la disposición urbana de la ciudadela con la mezquita en el centro del barrio residencial, la estrecha vinculación de éste con la *dār al-imāra* y, sobre todo, el carácter planificado del conjunto, revela estrechas analogías con los núcleos urbanos ortogonales de las ciudades de nueva fundación, como los Ahl al-^ʿAliya, Ahl al-Kūfa y Ahl al-Rāya de Basora, Kūfa y Fustāṭ respectivamente. Estamos, en definitiva, ante una organización administrativa.

Ello nos obliga a insistir en el carácter de precedente que como ciudad áulica puede atribuirse a la ciudadela de Amman en la larga tradición de ciudades palatinas construidas a todo lo largo del mundo islámico. Este modelo de nueva ciudad se caracteriza por su aislamiento físico de la ciudad principal, ya sea por una distancia conveniente pero nunca excesiva, ya sea por un sistema de fortificaciones. La ciudad es autónoma pero guarda fuertes vínculos con la ciudad matriz de la que se separa y a la que pretende controlar. Alberga todas las funciones propias del gobierno, e incluso las religiosas y comerciales duplicando en cierto modo respecto a aquella los elementos característicos de una *madīna*. La construcción de la ciudad circular de al-Manṣūr en Bagdad, la de Madīnat al-Zahrā' cerca de Córdoba por los omeyas de al-Andalus, las fundaciones de Raqqāda y Ṣabra Manṣūrīya junto a Qayrawān por los aglabíes y fatimíes o de al-Qāhira junto a Fuṣṭāṭ por estos últimos, y ya en época más tardía la Alhambra nazarí construida como ciudad áulica junto a Granada, son un buen ejemplo de una tradición cuyo primer eslabón podemos considerar establecido en la ciudadela de Amman.



Planta de la ciudadela de Amman y de su estructura urbana.



Planta del palacio, con la plaza-zoco y la mezquita.



Alonso Cano, *Virgen de Belén*.

Alonso Cano y sus esculturas de pequeño formato como fuente de inspiración

José Antonio Castro Vilchez

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

"...la estética genuinamente granadina es la estética del diminutivo, la estética de las cosas diminutas".

Federico García Lorca.

COINCIDEN los estudiosos en afirmar que Alonso Cano fue fundamentalmente escultor y que sus manos gestaron una notable producción —en calidad y en cantidad— de marcado matiz religioso y de dimensiones muy diferentes. Fue en esta época "...cuando en España se crearon formas específicas, dadas unas condiciones materiales y unas modalidades de pensamiento especiales"¹; y a la creación de estas nuevas formas contribuye Cano de manera notable.

Ya han sonado las campanas de sus 53 años, cuando Cano (Granada, 1601-1667) vuelve a su patria para encarar la que sería su etapa final: la más madura para sus lápices, gubias y pinceles, que hábilmente manejados ya han dejado abundantes muestras —dibujo, pintura, escultura, retablismo, arquitectura, orfebrería— en muchos lugares de España.

Como granadino y escultor he saboreado en muchas ocasiones el regalo que el maestro dejó en nuestra ciudad, especialmente sus esculturas pequeñas. Y sobre ellas pretendemos reflexionar, sobre las esculturas de pequeño formato y que compartió con la realización de su obra maestra en el campo de la pintura: la serie de los siete cuadros representando pasajes de la Vida de la Virgen, para la Capilla Mayor

1. BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Forma, 1980, pág. 19.

de la Catedral de Granada, que a decir de Wethey, constituyen un conjunto “...único en la historia de la pintura española”². Sobre nuestro artista corre el axioma que era hombre de carácter difícil, raro y retraído. Y para analizarlo nos queda la realidad de sus obras; y las pequeñas esculturas rezuman una ejecución delicada, llena de formas amorosas, como el que se siente en plenitud en el tratamiento de estos temas. Cuesta trabajo hacerse la idea que éstas fueron realizadas por una persona de carácter fuerte y temperamental, como le atribuyen algunos especialistas de su vida. Y algo no encaja, porque “...la personalidad es un estilo de vida que afecta a la forma de pensar, sentir, reaccionar, interpretar y conducirse por ella ...”³ y la esencia de su arte –no hecho para lo dramático– nos transmite serenidad, sosiego, dulzura, ternura, en resumen un arte cargado de sentimiento y paz.

La única biografía que existe de Alonso Cano se publicó en 1800, dentro del monumental *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Y si bien durante la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a aparecer estudios especializados e individualizados de los principales artistas, no tuvo el granadino la suerte de encontrar un estudioso que se ocupara de su vida y obra; y sorprende más que aún no la haya tenido. Y más de 200 años es mucho tiempo. Si hubiera una puesta al día, habría que revisar muchas cosas y una de ellas, posiblemente, sería el asunto de su carácter.

En este momento una nueva cita de Lorca, como tomando vida propia, salta de su texto y se instala aquí: “En la época en que se impone el arco de triunfo, labra Alonso Cano sus virgencitas, preciosos ejemplares de virtud y de intimidad [...] La estética de las cosas pequeñas ha sido nuestro fruto más castizo, la nota distintiva y el más delicado juego de nuestros artistas. Y no es obra de paciencia, sino obra de

2. WETHEY, H. *Alonso Cano: Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, pág. 87.

3. ROJAS MONTES, Enrique. *¿Quién eres? De la personalidad a la autoestima*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001, pág. 23.

tiempo; no obra de trabajo y esfuerzo, sino de pura virtud y amor. Esto no podía suceder en otra ciudad. Pero sí en Granada”⁴.

Un análisis somero y de situación de las esculturas de pequeño formato que se encuentran en Granada nos lleva a considerar a:

—*San Diego de Alcalá*. Esculpida en 1653, puede ser admirada en el Instituto Gómez-Moreno. Se trata de una figura tallada en madera de cedro policromada. Su porte es de 65,5 cm., siendo la cabeza una pieza independiente, con ojos de vidrio. El lego franciscano se nos presenta en actitud humilde, con la mirada baja. La vestimenta está resuelta de forma sobria —concordante con el talante de la Orden donde profesaba el santo— y con una policromía mate, pero los amplios contornos y la simplicidad de los rítmicos planos que se forman al recoger con sus manos el hábito, le dan a la cuidada y deliciosa figura un marcado hábito de esbeltez y grandeza escultórica que en nada tiene que envidiar al otro San Diego de Alcalá, del convento del Ángel, de gran tamaño, que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Granada, y del cual se ha especulado que la pequeña escultura pudo ser su boceto.

—*San Antonio de Padua*. El mismo museo atesora un San Antonio de Padua, tallado en madera de cedro y policromado, con una altura de 30 cm. La escultura nos muestra al santo con el Niño entre sus brazos. La cercanía de ambos rostros crean en la escultura un ambiente de unidad compositiva, resuelta con técnica de gran virtuosismo.

El recio tejido del hábito y la pequeña capa, se pone de manifiesto a través de los amplios pliegues que se producen en su caída y el ligero adelantamiento de la pierna, que marca en ocasiones el ritmo anatómico del contraposto. La pequeña cabeza de San Antonio muestra una intensa emotividad con acentuados matices de expresión plástica.

4. GARCÍA LORCA, Federico. *Homenaje a Soto de Rojas*. Madrid, Obras completas, III. Aguilar, 1986, pág. 1.533.

En la policromía contrasta el color sonrosado del Niño con el tono plano del vestido, imitando de forma excelente la textura del hábito de la Orden franciscana.

De esta pequeña escultura –unida a la del mismo tema conservada en la iglesia de San Nicolás de Murcia– apunta Domingo Sánchez-Mesa que “...la composición vuelve a ser todo un acierto de íntimos contenidos...”⁵.

–*Santa Clara del convento de la Encarnación*. También en madera de cedro y con 66 cm. de altura, fue gestada hacia 1656. La santa, vestida con hábito y larga capa, aparece con su atributo identificativo en la mano derecha –la custodia– mientras sujeta el báculo con la otra mano. Cuando se observa el dibujo hecho a pluma y aguada sepia de la misma santa que se encuentra en el Museo del Prado, hay que aceptar que bien pudo ser éste uno de los bocetos que se realizan antes del paso a materia definitiva. La policromía –de fina y depurada técnica– es muy rica, con primorosos adornos estofados en oro, lo que eleva a la imagen a la categoría de pequeña joya de la escultura barroca granadina.

La imagen tiene un aspecto frágil y delicado, no sólo por su propia naturaleza, sino por la dulzura armoniosa del conjunto y la fina belleza de su rostro. Pero escultóricamente es una pieza sólida, no hay en ella elementos sueltos –salvo los atributos y las manos– y su volumen general se inscribe en un bloque paralelepípedo.

–*Santa Clara de San Antón*. Años más tarde realiza otra Santa Clara, esta vez para las reverendas madres del convento de San Antonio Abad de nuestra ciudad. La imagen, de unos 60 cm. de porte, está tallada en madera y policromada, presenta cierta analogía con otros modelos pintados por el propio Cano de la misma santa.

5. SÁNCHEZ-MESA, Domingo. *El arte del barroco*. Historia del Arte en Andalucía, VII. Sevilla, E. Gever. 1994, pág. 218.

La santa se halla en actitud de mostrar la Eucaristía a los fieles, resuelve la pose adelantando la pierna y el brazo con cierta timidez, pero lo bastante para lograr un discreto contraposto; el sereno movimiento que alcanza la figura en su parte superior está centrado en la contemplación de la custodia –de madera dorada– la que eleva con ambas manos colocadas a distinto nivel sobre el ostensorio. El hábito que viste se corresponde con el de las órdenes de pobreza: túnica ceñida a la cintura con cordón franciscano, capa corta sobre los hombros, para terminar con un velo que le cubre la cabeza y el rostro, este último de tela encolada al tener un grosor mínimo, mientras que el resto de los ropajes están tratados por amplios pliegues que le dan a la obra mayor ritmo y fuerza plástica.

El rostro de expresión mística, ojos de cristal y pestañas de pelo natural, contribuye a manifestar el gozo de la santa al tener entre sus manos la Sagrada Eucaristía, como ejemplo para promover la fe.

A diferencia de la santa Clara del Convento de la Encarnación –anteriormente comentada– en la que nos muestra en todo su esplendor la riqueza de la policromía, en ésta la resuelve de forma austera, en tonos planos de color marrón, blanco y negro, para buscar un mayor realismo en los ropajes, los que contrastan con la palidez de la cara, detallada por finas cejas arqueadas.

–*Inmaculada*. La pequeña Inmaculada de la Sacristía de la Catedral de Granada es fruto de un largo proceso de experiencias y trabajo en la vida artística del racionero; ésta ya no tiene nada que ver con aquellas otras de la época hispalense, que se distinguen por el bloque o la robustez. La bellísima imagen –realizada entre 1655 y 1656– en principio para rematar el facistol del templo metropolitano granadino, se puede considerar la obra por excelencia de Cano, en un tema que tipificó iconográficamente en escultura y después, hacia 1660-1667 en pintura, como se puede ver en el gran lienzo del Oratorio junto a la Sala de Cabildos de la Catedral de Granada.

La esculturita –de sólo 55 cm de altura– está tallada en madera de cedro y policromada. La esbeltez estética que atesora la singular pieza está resuelta mediante una línea maestra vertical, alcanzando su mayor volumen en su parte media. Apoya sus pies sobre una masa voluptuosa, compuesta por tres lindas cabecitas de querubines y media luna invertida. Vestida con túnica de menudo plegado, manto de abultados pliegues cóncavos y convexos, la envuelve colgando sólo del hombro izquierdo, se ciñe por el interior del mismo brazo y por la cintura, para recogerse en diagonal y en progresivo adelgazamiento hasta llegar a la parte inferior. Las manos unidas por sus dedos se desvían ligeramente al lado izquierdo, mientras la cabeza de finos rasgos y animada belleza, mira suavemente al lado opuesto para evitar la rigidez. Una larga meleta de rizados mechones se derrama a los lados del pecho y espalda.

El conjunto en sí es un compendio de valores estéticos, muy valorados por una policromía austera que coadyuva a mantener el equilibrio plástico de la imagen. En la policromía, empleada con sabiduría, se utilizan colores planos: verde claro para la túnica y azul oscuro para el manto, que armonizan y contrastan con las finas transparencias de las carnaciones del rostro.

–*San Juan niño*. Comentario aparte merece el San Juan Bautista niño, que se conserva en el Museo de la Catedral de Granada, por ser un desnudo. La autoría de la escultura ha estado siempre muy cuestionada por los investigadores del arte, según María Elena Gómez Moreno se le atribuye a Cano, y el interesante razonamiento que establece el profesor Sánchez-Mesa Martín, con relación a la obra de los hermanos García, Alonso Cano y Martínez Montañés en su libro: *La historia del arte en Andalucía* –Tomo VII, *El Arte del Barroco*– son valiosas conclusiones para el comentario plástico de la figura que nos ocupa.

Catalogada hacia 1650-1657, la escultura técnicamente es, como las hasta ahora comentadas, extraordinaria. Tallada en madera de cedro, policromada y de 33 cm. de altura, se halla sentado de medio

lado en el tronco de un árbol señalando con el brazo izquierdo al pequeño cordero que se encuentra tendido sobre la base. Pero lo más relevante en el desnudo del adolescente –más que el de un infante– es la armonía del grácil movimiento en su dinámica pose, la blandura anatómica del modelado –recordando los barro cocidos de tanta tradición granadina y napolitana– estos principios son sin duda alguna un recreo para la vista y el espíritu en la contemplación de la pequeña obra.

También Cano resuelve aquí una de las mayores dificultades que tiene la escultura –como se dice en la jerga profesional– “que no tenga espalda”. De múltiples escorzos en redondo, el espectador, a cada pequeño giro que da entorno a ella, encuentra un punto de vista de tanto interés plástico que no sabe con cual de ellos quedarse como preferente. Es una figura que invita o *tira* del que la contempla a darle un giro de 360°. Esta es una de las grandes diferencias que existen con la pintura, sin embargo es esta materia la que le da a la obra el resultado final, a través de las carnaciones, que como muy bien dice el profesor Sánchez-Mesa Martín, “...el color es algo más que el mero acercamiento a la realidad y al natural, y que actúa como elemento plástico que incide en la elegancia de ritmos de los ritmos, en las proporciones de las partes, en la blandura de modelado o en la ingravidez e impulso rítmico de todo el conjunto...”⁶.

–*Virgen de Belén*. Ha sido esta la imagen que en un principio nos motivó, para crear otra inspirada en la iconografía de la que se conserva, en el Museo catedralicio granadino en homenaje al genial artista del Arte Barroco en el IV Centenario de su nacimiento.

La esculturilla, tallada en madera de 0,47 m. de altura, presenta una policromía muy austera que le incentiva, los valores estético-plásticos. La hizo Cano en 1664 para que ocupara el lugar que tenía destinado la Inmaculada en el facistol.

6. *Ibidem*, pág. 56.

La Virgen sedente tiene similitud a otra obra suya de pintura, expone al Niño desnudo sobre la pierna izquierda, formando con brazos y manos, una composición cerrada de sólido volumen que se comprime en la cabeza y por la base. Estrechamente relacionada a la Inmaculada de la Sacristía de la Catedral, y la Santa Clara del Convento de la Encarnación. El profesor Sánchez-Mesa Martín nos dice de ella “... Una vez más el arte bellamente sereno y equilibrado, de amplios valores plásticos, a pesar del pequeño tamaño, crea el tipo iconográfico donde los volúmenes y los colores se complementan en afortunada combinación...”⁷.

Es curioso hacer notar que todas estas pequeñas obras están realizadas en madera de cedro, madera noble ya mitificada en la Biblia pues parte del templo de Salomón se edificó con esta madera, procedente del cercano Líbano. La madera es de color entre rosa y rojizo –dependiendo del lugar de origen– de fibra recta y veta suave, se trabaja con facilidad, siendo muy apropiada para la talla, ya que es muy tupida y de grano apretado por lo que se trabaja con facilidad. Además de duradera es olorosa, por lo que repele a los insectos. Esta idoneidad, le garantizaba al maestro el éxito para la talla y su posterior conservación. Una vez seca, su alta densidad permite un corte de gubia tan limpio que apenas necesita aparejo, solo una imprimación para tapar los poros antes de aplicar la policromía, como ha quedado constancia en algunas esculturas de las que dice, cuando el profesor Sánchez-Mesa se refiere a ellas, “... el color está casi sobre la misma madera, de forma que los cortes de la gubia y la redondez del trabajo de las escofinas se transparentan...”⁸.

El escultor debía conocer muy bien las propiedades de esta madera pues la utilizaba con frecuencia, por serle muy familiar ya que se crió

7. SÁNCHEZ-MESA, Domingo. *El arte del barroco*. Historia del Arte en Andalucía, VII. Sevilla, E. Gever. Sevilla, 1994, pág. 218.

8. SÁNCHEZ-MESA, Domingo. *La policromía en la escultura de Cano*. Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada, 1969, pág. 240.

en el ambiente del taller del padre, que como sabemos fue ensamblador y al contratar los retablos le imponían condiciones muy explícitas de cómo debían ser las maderas a utilizar: que “... la tala se hiciera de forma preferente en el mes de enero y en luna menguante...”, secas y limpias de nudos, por entender –entre otras cosas que eran más fácilmente policromables, si no, se producía un proceso de “*escupido de la savia*”¹⁰ siendo perjudicial para la pintura y el dorado.

Desconocemos si antes de acometer las tallas, hacia bocetos en tres dimensiones –barro, cera, etc.– pero lo más probable es que sí; entre otras razones porque en el testamento hace constar que para el sufragio de misas y deudas, deja un arcón con libros y “moldes”, esto nos hace pensar que trabajaba repetitivamente pequeñas figuras de barro.

Otra de las reflexiones que nos hacemos, es que esta serie de pequeñas esculturas eran talladas de forma directa; apostamos porque así lo hacía, pues no nos imaginamos a un escultor de la capacidad creativa de Alonso Cano –igual que a Berruguete– que para tallar una pequeña imagen utilizara el método del sacado de puntos.

Para hacer realidad toda esta obra que venimos comentando –y la de mayor tamaño– nos imaginamos el ajuar del escultor; uno piensa en una gran cantidad de herramientas –igual que los libros que hipotéticamente se han atribuido a su biblioteca técnica¹¹ –para trabajar la madera, la piedra, etc. situadas en el lugar de trabajo, como fue la primera planta de la torre de la catedral de Granada –que he tenido el honor de visitar con alumnos de la Facultad de Bellas Artes, un día de San José, como homenaje y recuerdo del día en que fue bautizado el

9. AA. VV. *El hombre y la madera*. Revista Integral, nº 12, 1984, pág. 43.

10. SÁNCHEZ-MESA, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Universidad de Granada, 1971, pág. 35.

11. AA. VV. Alonso Cano. *IV centenario. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la exposición. Hospital Real. Granada, 2001, pág. 153.

Racionero— y de forma más concreta, en la colección de gubias, de todos los tamaños que debía tener, de media caña, entreplanas, encanutas, pico de gorrión, etc. algunas, a tenor del pequeño tamaño de las esculturas que realiza, deberían de ser de boca diminuta, para que le permitiesen penetrar por los afiligranados detalles de las obritas pequeñas, como pueden ser los deditos de los pies y manos, los ojos, la nariz, etc. Otro utensilio a considerar en estas labores, son las escofinas de escultor, o también llamados raspines, de muy variadas formas y dentados, desarrollan un apreciable trabajo de acabado, modelando las superficies de la madera con textura rugosa, para después recibir mejor las distintas manos de yeso, previas al color.

El que esto escribe no es un historiador del Arte, sino un escultor. Es decir, alguien cuya expresión natural ha de ser, en este caso, las gubias. Este artículo pretende ser la introducción —o la presentación, según se desee— a la realización por mi parte de una imagen —naturalmente de pequeño formato— tallada en madera, en buena medida inspirada en el estilo iconográfico que magistralmente creó Alonso Cano y que con tanta delectación he podido admirar a lo largo del tiempo. Interpretese como el modesto y personal homenaje con el que contribuyo a la celebración del IV Centenario del nacimiento de nuestro más preclaro y polifacético artista.

A la imagen la he llamado Virgen del Niño de la Granada. Se trata de una escultura de 45 cm. de porte, tallada en una sola pieza —salvo la granada— en madera de ciprés de Arizona. La Madre sedente sostiene a su Hijo, que está de pie, sobre su pierna derecha; el Niño se sujeta con el brazo izquierdo a la Madre, mientras eleva el derecho que sostiene una granada como símbolo advocacional de la Ciudad de los Cármenes.

La escultura ha sido tallada de forma directa, sin hacer ningún boceto previo. Solamente, como punto de partida, dibujamos sobre el bloque la vista frontal y a medida que quitábamos madera en redondo,



José Antonio Castro Vílchez, *Virgen del niño de la Granada*.

fuimos teniendo en cuenta la teoría de Miguel Ángel en sus esculturas, cuidar la vista lateral y siempre desbastando con gubias de media caña, con la suficiente prudencia para no producir oscuros que limiten las formas, ya que de no ser así, correríamos el riesgo de quedarnos sin materia para poder rectificar, si esto fuese preciso. La separación que existe entre la Madre y el Hijo no se hizo hasta no tener perfectamente encajadas ambas figuras. Otra razón por la que no es aconsejable hacer perforaciones hasta haber concretado las masas, es por debilitar la fuerza intrínseca de la madera, que como sabemos tiene unas limitaciones naturales.

Cumplidos satisfactoriamente los resultados técnicos, hemos pretendido hacer una obra –dentro de su reducido tamaño– que fuese amplia de concepto, sin caer en el menudeo de pliegues o arrugas. Tratada con simplicidad de planos, atendiendo a la línea y al volumen que se originan en los ropajes de la túnica y el grueso manto que la envuelve con ritmo, al enrollarse sobre los brazos. Este mismo criterio se ha mantenido en el desnudo del Niño, eliminando detalles anatómicos para centrar la atención en la expresividad del movimiento de la pose y el equilibrio de la masa corpórea.

Otro aspecto a destacar es el acabado superficial que se le ha dado a la madera, pulida y sin color superpuesto. Aflora en ella de forma natural toda la riqueza de la gama cromática que hay en las vetas de la cálida materia, resultando que, como indica el profesor Martín González, “...la contemplación del volumen y el recreo en las superficies, invitan al tacto...”¹².

12. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Las claves de la escultura*. Barcelona, E. Ariel, 1986, pág. 31.

La arquitectura de la música

José García Román

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

SE han procesado muchas obras de J. S. Bach con la intención de desentrañar el secreto de su prodigiosa e inalcanzable arquitectura, pero poco ha añadido el ordenador a lo que ya sabíamos por los libros. Un insondable misterio sigue amordazando la curiosidad mientras la perplejidad se apodera del pensamiento con ansias de estudio. Ignoramos si algún día, cuando los investigadores sean capaces de adentrarse en el *sancta sanctorum* del ser humano, se descubrirá el enigma del origen de la facultad artística, del talento, de la genialidad. Mientras tanto, la música, que como dijera Xenakis “es una ciencia en notas”, reta inexorablemente con su sugestiva atracción, con su gravitación y su manera seductora de permanecer, de sobrevivir a pesar de los rigores e inclemencias del tiempo. Una impenetrable arquitectura sirve de pantalla para el que pretende atrapar los entresijos del insondable mundo creativo. Sin embargo, a pesar de que no alcanzamos a comprender las leyes y normas por las que se rigen las ciudades de los sonidos, llamamos música a todo lo que suena; como llamamos arquitectura a todo lo que lleva implícito la idea de construcción. Aunque sabemos que no existe una fórmula que por sí misma genere emoción y conmoción cuando construimos un edificio sonoro, la realidad es que al oír una partitura desde el asombro y la fascinación, no entendemos nada, y ninguna falta hace que nos expliquen las estructuras, pues hay algo más, muy profundo, que tiene que ver con aspectos de la misteriosa personalidad del que es capaz de situar cimas en la gran Historia de la Humanidad. Asociamos el arte sonoro a una arquitectura, tantas veces invisible e inaudible, que creemos que a través de sus formas, fórmulas o células nos puede conducir por los caminos de los descubrimientos, y no percibimos que una línea melódica es susceptible de contener tal fuerza y energía creativas, capaces de hacer temblar las

estructuras de engreídos y complejos edificios, de arrogantes y altivas construcciones. ¿Cómo puede explicarse la arquitectura del canto llano, las ondulaciones del gregoriano que supera en no pocas páginas a algún que otro bosque intrincado de armonías, contrapuntos y formas audaces y pretenciosas? Más de un compositor ha deseado trocar toda su obra a cambio de ser el autor de la secuencia del *Dies irae* o del *Victimae Paschali*.

En la arquitectura, los números son fundamentales para que no se desmorone una casa. En música, los guarismos, ocultos en la mayoría de los pentagramas, pueden ser útiles para una proporción, para elaborar una idea, pero nunca como garantes de un hallazgo artístico, de una veta innovadora, de la firmeza de un edificio, de un descubrimiento sonoro. ¡Cuántas veces el compositor, ante un público escéptico y curioso, ha pretendido someter a examen sus propios estados de ánimo, mientras intentaba contar uno a uno los latidos de los pentagramas al mismo tiempo que mostraba las placas radiográficas de su corpus musical! El análisis da confianza y seguridad, pero no es un fin en sí mismo, y mucho menos si la obra carece de interés, como ocurre en muchos casos. Sin embargo, ante una música que subyuga y prende, sobran las explicaciones, al menos en primera instancia. Como dijera Xenakis, la música se escribe para ser amada u odiada.

En pleno siglo XX, algunos compositores se han aferrado a fórmulas, a arquitecturas exteriores como seguro recurso para escribir obras de garantía y asegurarse la inspiración, generalmente ausente, mientras otros, como P. Dukas, siguiendo órdenes de la decencia y de la ética, mandaron a la hoguera gran parte de su *opera omnia* salvando sólo los pentagramas que consideraban esenciales. La forma, las fórmulas son medios, no fines. Las microestructuras invisibles, los supuestos procedimientos de éxito y otras recetas jamás serán capaces de zarandear el mundo personal de la emoción alimentada y alentada por el enigma que tanta inquietud y desasosiego destila. La gran sonoridad, con sus ocultas vías, nos lleva indefectiblemente a una arquitectura soberbia, a

un edificio de sonoridades supremas, pero la arquitectura por sí misma, no, a pesar de que sea obvio que todo edificio deba someterse a las exigencias de las leyes físicas.

Grandes ejemplos de arquitectura musical de nuestro tiempo los podemos encontrar en la obra del compositor Xenakis, quien con una serie de cálculos puso en pie complicados y arriesgados edificios bajo absolutos controles, a pesar de lo incontrolable que es el mundo artístico. Una de las muchas acusaciones que se le hicieron a Xenakis - el que dijo "soy un salvaje y mis obras son brotes de salvajismo. La capa de la civilización es en mí muy tenue; no soy un hombre civilizado"-, fallecido en febrero de 2001, fue el haber intentado someter la música al dominio de la matemática, aunque él manifestara en una entrevista que "mi música descansa en movimientos del alma, movimientos a veces incoherentes...". Este arquitecto y compositor de oído global, subordinado al cálculo de probabilidades, amante de una arquitectura sonora sin filtros y sin intención de perseguir las notas sino el conjunto, apasionado del *glissando*, de las "nubes de sonido", de un orden controlado al máximo que da impresión en sus resultados de un caos gobernado, creador de la música estocástica, estratégica, simbólica, con cálculos complicadísimos gracias a los ordenadores, fervoroso de la matemática de estructuras y arquitecturas musicales, de las masas sonoras, de las tensiones y distensiones, lleva la interpretación a extremos como los imposibles de la música de B. Ferneyhoug.

Enemigo de los estudios de los arquitectos, "compositor de día y calculista de noche" porque la arquitectura no le daba de comer, a causa de la disputa por la paternidad del Pabellón Philips, creado por Xenakis y apropiado por Le Corbusier, el autor de *Metástasis* acabará alejándose de los planos y del cálculo de resistencia y se dedicará a la creación de otros ingenios, de otros edificios como sus *villas cósmicas*, a pesar de aquella frase que a tantos dejara desconcertados: "Comprendo difícilmente las matemáticas".

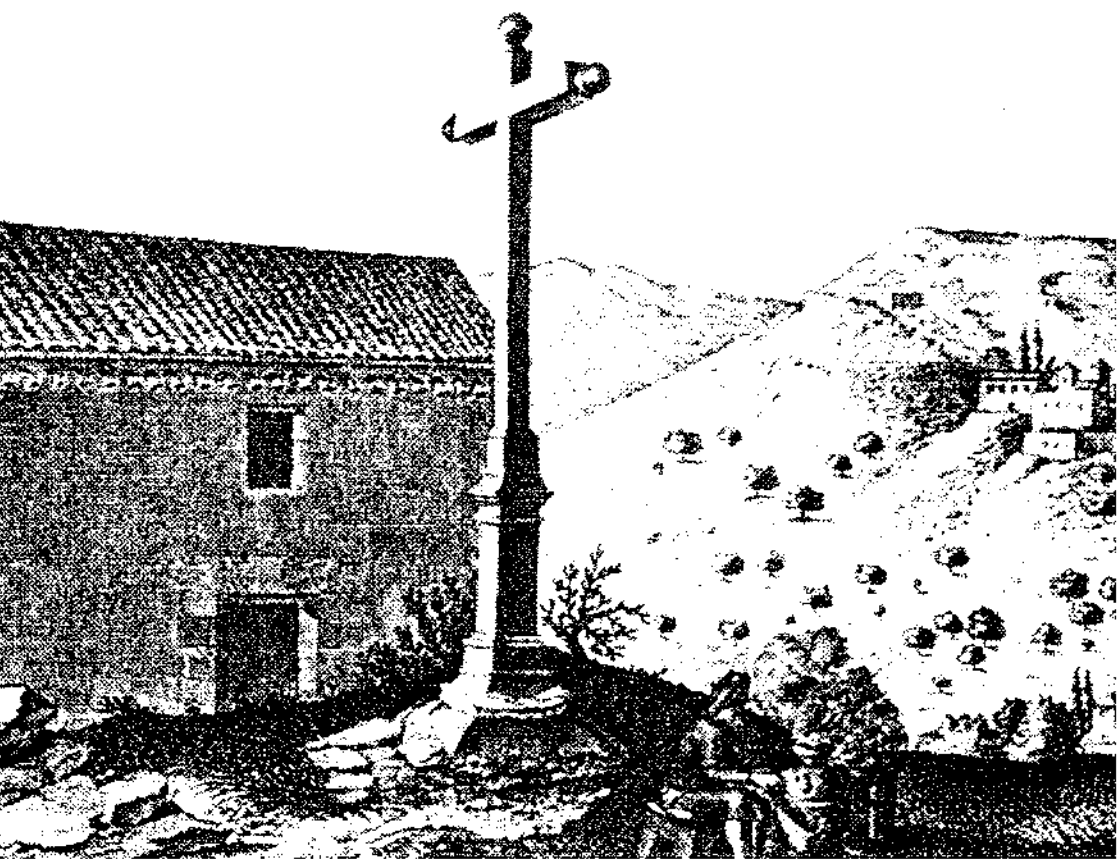
Hay dos cuestiones que pueden darnos luz sobre el pensamiento de este arquitecto compositor que revolucionó la idea creativa musical de las segunda mitad del siglo XX. Cuando a raíz de los borradores de sus partituras, alguien le sugiere la posibilidad de hablar de música geométrica, Xenakis dice: “Más bien de una geometría de la música. Usted sabe que al elemento lineal omnipresente en el serialismo opongo el volumétrico de los espacios sonoros. Lo mismo sucede en arquitectura, donde hemos estado siglos y siglos haciendo geometría plana y dando una falsa tercera dimensión por simple desplazamiento vertical. Hay obras musicales contemporáneas en las que, en vez de notas sobre el pentagrama, se le dibujan al músico líneas ascendentes y descendentes e incluso figuras complicadas, para que él siga sus impresiones visuales y las convierta en sonoras”. A la cuestión de si la relación entre arquitectura y música es la misma que existe entre matemática y música, responde: “No exactamente. El elemento arquitectónico de la música no tiene necesariamente que ver con la matemática, ni siquiera con la geometría, está en el campo de las estructuras, así que conecta con la lógica de la música. El mundo de la matemática tiene otro tipo de relaciones con el musical”.

Como ha sucedido siempre con los destacados en la creación, no pocos compositores intentaron aferrarse a la técnica de Xenakis - “sólo me gobierna la intuición, la objetividad, la subjetividad” - en la creencia de que encontrarían en sus teorías el secreto de hacerse un corpus de garantía y éxito, olvidándose de que lo fundamental es encontrar la voz personal que habita lejos de la burda imitación, del servilismo. El propio Xenakis, pese a sus formulaciones perfectas y férreos controles, tiene obras insufribles y muchas de ellas quedarán solamente como un testimonio, un gesto de provocación en un momento de la vanguardia más agresiva y revolucionaria, que tanto marcará la evolución musical en las últimas décadas del siglo XX.

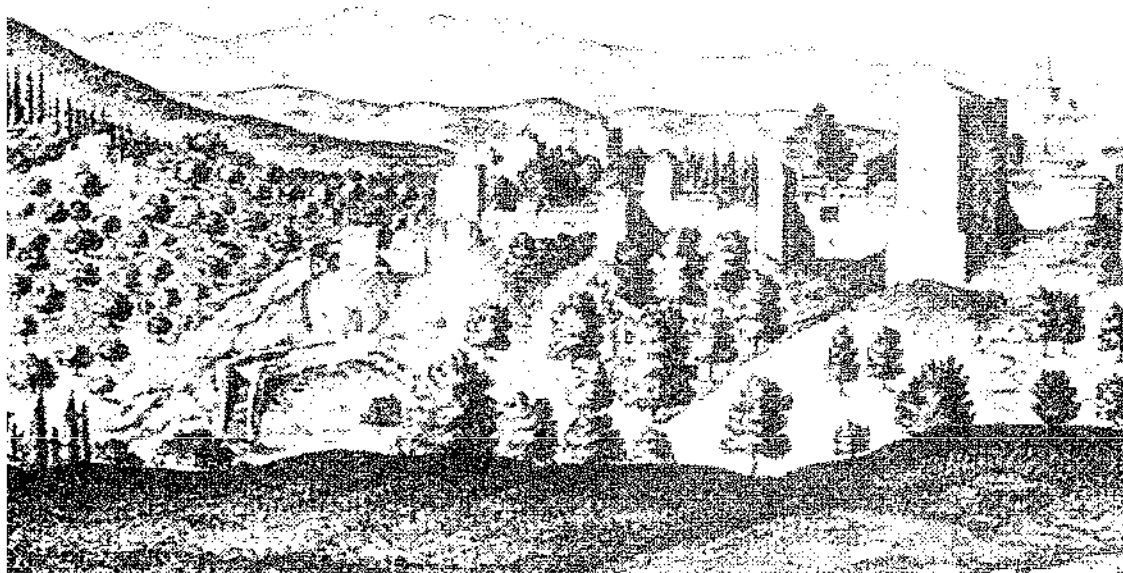
Viene al caso recordar al filósofo Schopenhauer cuando dice que “la arquitectura es música congelada”. Esta definición tan bella nos sugiere

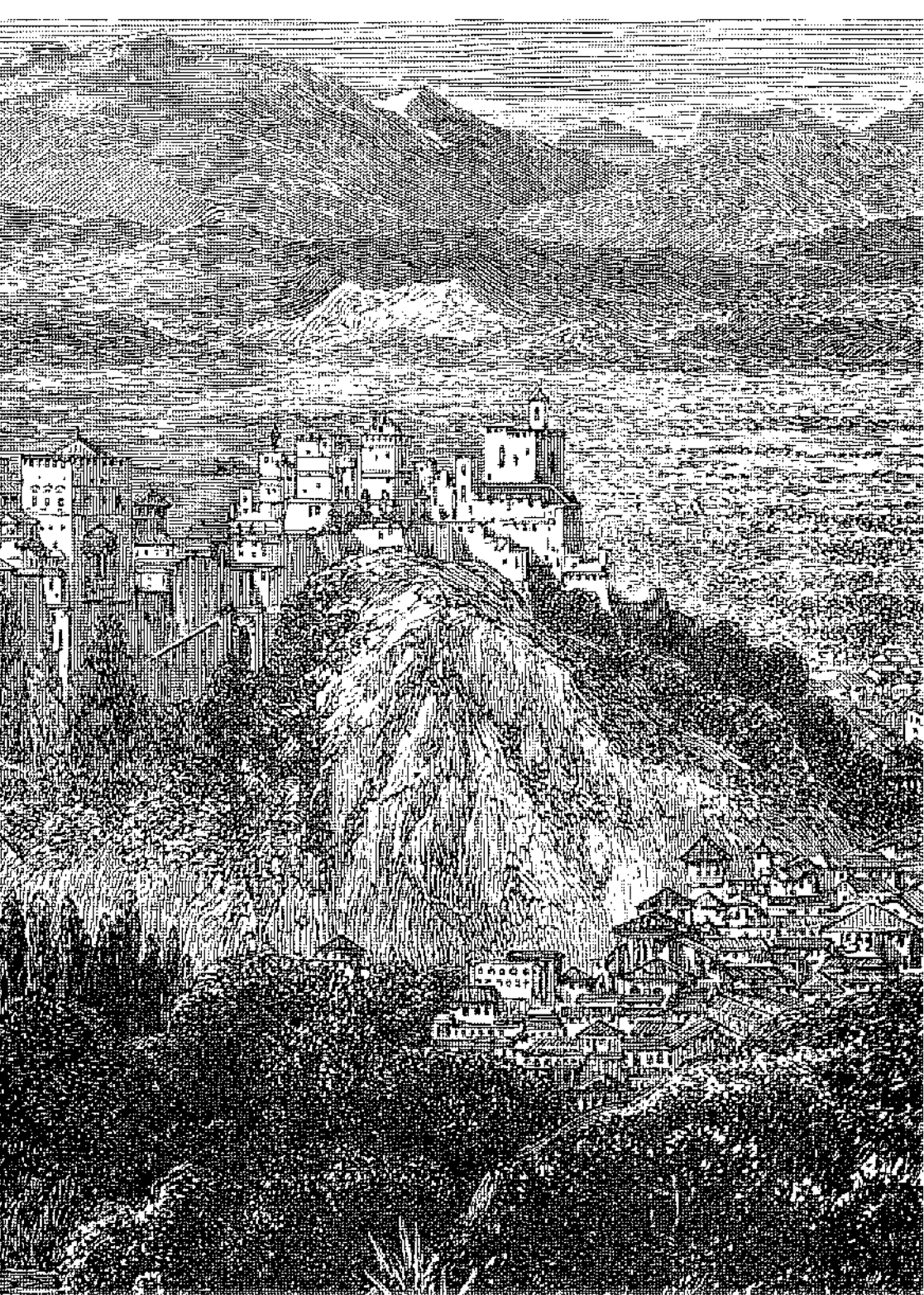
re otra afirmación no menos exenta de verdad y grandeza: la música es una arquitectura en continuo movimiento, un *perpetuum mobile*. Sin embargo, congelación y movimiento están presentes en esos mundos que en sus polos nos hablan de grandeza sin altanería, de sencillez, de llaneza, de ausencia de afectación. Por ello nos reconocemos en el escritor, crítico de arte y sociólogo J. Ruskin, autor de *Las siete lámparas de la arquitectura*, cuando dice que “ninguna arquitectura es más soberbia que la sencilla”.

La composición es una carrera en pos de la perfección. Si se es consciente de haberla alcanzado, lo lógico es que se deje de componer. Aunque se nos dijo que fuéramos perfectos, creo que sólo es posible conseguir la perfección una vez, en un momento. Pero me asalta una duda: ¿Es capaz la imperfección de descubrir la perfección? Me temo que no. Ello explica que los genios hayan dedicado toda su vida a golpear el pedernal sin darse cuenta de que estaban envueltos en las llamas de su obra surgida de la chispa de su talento. ¡Qué grandeza!



CONFERENCIAS





Naturaleza e historia en el lenguaje musical

Conferencia pronunciada con motivo de la XXX edición de los Cursos Internacionales *Manuel de Falla*, el 29 de noviembre de 1999 en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada

Enrico Fubini

RESULTA un hecho curioso que la música, —el arte menos realista, menos comprometido con cualquier tipo de representación de la naturaleza o del mundo externo—, siempre haya sido considerada, desde la más remota antigüedad, como un arte que gozaba de una particular y privilegiada relación con la naturaleza. Son numerosas las teorías que defienden una presunta naturalidad de la música y, a veces, parecen guardar una escasa relación entre ellas. Sin embargo, la abundancia de teorías al respecto está justificada por la gran amplitud del concepto mismo de naturaleza: concepto de los más confusos y, por muchos aspectos, de los más ambiguos que se puedan encontrar en la historia del pensamiento humano. Este llamamiento a la naturaleza ha servido de justificación y de apoyo para las más diferentes ideologías y doctrinas filosóficas; y también, por lo que a la música se refiere, se ha recurrido a la naturaleza para defender concepciones totalmente opuestas.

El pitagorismo ha sido, en la historia del pensamiento musical, una de las doctrinas clave que ha servido para establecer una relación estrecha y vinculante de la música con la naturaleza, entendiendo por naturaleza el orden del universo: orden matemático por *naturaleza*, del que la música sería la encarnación sensible más conforme. Esta doctrina ha destacado, evidentemente, el aspecto interválico de la música, o lo que es lo mismo, el aspecto más fácilmente controlable y mensurable. Situándonos en tiempos más recientes, todas las teorías de base pitagórica, propensas a privilegiar el aspecto armónico frente al aspecto melódico, han apelado al concepto de naturalidad de la armonía. Si la armonía es *natural*, es decir, si es inmutable, eterna en tanto que exis-

te en la misma naturaleza y, por lo tanto, independientemente del compositor y de la misma música, entonces es real como son *reales* los fenómenos naturales. En este caso *naturaleza* coincide con realidad y, obviamente, con racionalidad. De hecho, el orden del universo es forzosamente racional, puesto que el universo ofrece abundantes garantías de buen funcionamiento: si una fuerza, sea ésta transcendente o immanente, lo ha creado, entonces es justo e inevitable que el mundo se nos presente en sus aspectos de racionalidad y de necesidad.

Sin embargo, en la historia del pensamiento humano, el concepto de naturaleza ha asumido significados totalmente antitéticos al ahora expuesto. Con frecuencia se ha afirmado que la música expresa, representa, imita los sentimientos y las emociones. Sin entrar a discutir aquí el valor de estas teorías, que pueden variar en muchos matices, es importante señalar que se fundamentan en la idea de que los sentimientos y las emociones representan la parte más auténtica del hombre y, en consecuencia, su naturaleza más *verdadera*. También en este caso la música muestra su relación privilegiada con la naturaleza (en este caso con la naturaleza del hombre), dado que los sentimientos son *naturaleza* y son más *naturales* que la razón. Así pues, la naturaleza se identifica con lo inmediato y se contrapone a la razón, puesto que ésta última es un elemento mediato de la naturaleza humana y más alejado, por tanto, de la naturaleza propiamente dicha. Bajo este punto de vista, la naturaleza se relaciona con lo primigenio, con lo primitivo, con lo innato, situándose en el polo opuesto de la civilización y la historia. Una vez más, la música evoca un componente que se relaciona directamente con nuestros orígenes y que es considerado más importante que la civilización y el presunto progreso.

Es curioso notar la manera en que, en una época más cercana a nosotros, musicólogos de formación fenomenológica como René Leibowitz, Ernest Ansermet o también Luigi Rognoni, han recurrido a la naturaleza para caracterizar la música de nuestro tiempo, música que parece, por muchos motivos, fruto del más sofisticado *artificio*. Incluso

los sonidos producidos con equipos electroacústicos pueden considerarse, según Luigi Rognoni, un retorno al sonido puro, primigenio, en estado naciente; la *epoché* fenomenológica consistiría precisamente, en este caso, en la *suspensión* de toda forma de lenguaje musical, creación de la historia, y regresar al sonido *en sí mismo*. Todas estas teorías pueden ser fruto de un atrevido cambio dialéctico entre lo que comúnmente se entiende por naturaleza y lo que se entiende por artefacto, pero es igualmente significativo constatar que en estas reflexiones está presente la idea de la unión de la música, en su forma más auténtica, con la naturaleza.

Existe aún otro modo de concebir la naturaleza en relación a la música. Nos hemos referido ya a las teorías según las cuáles es natural aquello que es esencial, originario y elemental, lo que no puede ser de otro modo; en otras palabras, el mundo de la necesidad, bien se identifique con la más profunda racionalidad del universo o con la verdad del sentimiento. Mas la naturaleza, en otro contexto cultural y filosófico, podría también identificarse con el mundo de lo transitorio, con aquello que se nos muestra, con lo que está en la superficie. Una naturaleza así entendida es la que se manifiesta en los sentidos y en la sensibilidad del hombre. Si consideramos cuáles han sido las intenciones de la poética del impresionismo en las artes figurativas y en la música, debemos constatar que esta poética de la *superficie* afirma un nuevo modo de considerar la naturaleza. Si pensamos en Debussy y en su deseo de imitar, aún de forma simbólica y metafórica, los fenómenos más sutiles de la naturaleza, —el murmullo del viento, el ruido de la lluvia que cae, los delicados juegos de luces y agua, el batir de las olas, etc.—, entonces se entenderá inmediatamente que la *naturaleza* puede ser también lo que parece, lo que se muestra en la superficie, lo que roza apenas los sentidos del hombre. Una vez más, estamos ante un atrevido vuelco a la idea tradicional de naturaleza que, después de Debussy, ha encontrado sus teóricos también en ilustres pensadores de nuestro tiempo como, por ejemplo, Wladimir Jankélévitch.

No es el caso aquí de profundizar más en los significados que puede asumir el concepto de naturaleza en relación con la música. Lo que importaba subrayar aquí era que la música y la naturaleza siempre ha sido relacionadas entre sí, independientemente de cómo hayan sido entendidas a lo largo de un proceso especulativo milenar. Es interesante notar que este arte, el más alejado de cualquier tipo de imitación o relación directa con la naturaleza, este arte tan abstracto, tan *innatural*, siempre ha sido interpretado, tanto por filósofos como por músicos, como el más próximo a la naturaleza.

A partir de esta simple constatación podemos aventurar algunas hipótesis. Junto a las numerosas teorías, aquí solamente reseñadas, que han destacado la presencia de un elemento *natural* en el lenguaje de la música, hay que recordar también otras teorías, de hecho más numerosas en los tiempos más recientes, que han destacado, por el contrario, la naturaleza esencialmente histórica y convencional del lenguaje musical. ¡Cuántos pensadores y músicos, a partir de Hanslick, han intentado entender y justificar las transformaciones que se han producido en el mundo de la música, tanto en el pasado como en el presente, con el argumento de la historicidad del lenguaje musical! Merece la pena citar las palabras de Hanslick en su obra *La ópera moderna*: “el célebre axioma según el cual lo ‘verdaderamente bello’ (¿y quién puede juzgar esta cualidad?) no puede perder nunca su belleza, ni siquiera después de muchísimo tiempo, es, en relación con la música, poco más que bellas palabras. La música es como la naturaleza, que, cada otoño, hace que se pudra un mundo lleno de flores, un mundo del que nacerán nuevos brotes. Toda composición musical es una obra humana, producto de una individualidad, una época y una cultura determinadas y por consiguiente, configurada por elementos sujetos a una mortalidad más o menos lenta”. Análogamente, afirma en *De lo bello en la música*: “...no hay arte que ponga fuera de uso tantas formas, y tan deprisa, como la música. Modulaciones, cadencias, progresiones de intervalos, concatenaciones de armonías, se consumen hasta tal punto en cincuenta años, si no antes en treinta, que el músico que se precie

de tener buen gusto no puede seguir usándolas y se ve obligado a buscar nuevos medios musicales”; motivo por el que debe uno abstenerse “de creer que este sistema musical sea el único natural y necesario”. Aun cuando Hanslick no siempre se atiene a estas conclusiones, podemos considerarlas paradigmas de todas las demás tesis que hacen referencia a la intrínseca historicidad del lenguaje o, dicho de otra forma, a la pluralidad de los lenguajes musicales.

Naturalidad e historicidad parecen, pues, enfrentarse como dos tesis antitéticas e irreductibles sobre la naturaleza de la música. Y efectivamente, ninguna mediación parece posible, a menos que se proponga un planteamiento dialéctico. Adorno lo ha intentado eficazmente en su escrito ampliamente conocido *Sobre la relación actual entre filosofía y música*, donde afirma que “la música tiende hacia el fin de un lenguaje carente de intenciones... La música carente de todo pensamiento, el mero contexto fenoménico de los sonidos, sería el equivalente acústico del caleidoscopio. Y al contrario, ésta, como pensamiento absoluto, dejaría de ser música y se convertiría impropriamente en lenguaje”. La música vive, pues, según Adorno, en esta perenne tensión dialéctica, en el límite del significado, de la comunicación verbal, y podríamos añadir nosotros, del lenguaje como hecho histórico y determinado, sin llegar nunca a identificarse con él; y por otra parte, tiende justamente a lo contrario, es decir, a presentarse como puro *objeto*, como pura arquitectura de sonidos, como forma, y podríamos también añadir, como un hecho *natural*, pero sin llegar nunca a reducirse a eso. La vida de la música se desarrolla, pues, en este equilibrio inestable entre historia y naturaleza, entre significado y forma, entre puro instrumento de comunicación y puro objeto, entre consciente y subconsciente.

La relación que existe en la música entre estos dos elementos, que para ser breves podríamos llamar *natural* e *histórico* respectivamente, puede mostrarse de muchos modos distintos. Considero fundamental, sin embargo, no perder de vista ninguno de estos elementos: un visión unilateral nos conduce inevitablemente, en un caso, a considerar la

música un lenguaje exclusivamente irracional que se transmite solamente por canales místicos o instintivos, o bien, en otro caso, a considerarla un lenguaje puramente alternativo y sustitutivo del lenguaje verbal o de la comunicación a través de un cualquier medio convencional. No se trata, como se suele decir, de nadar y salvar la ropa, sino de no perder de vista que el lenguaje musical, con su carga más que evidente de racionalidad, de cálculo, de convencionalidad, de historicidad, si se libera totalmente de ese fondo ineludible de impulsividad, de impacto sobre el subconsciente, de –digámoslo una vez más *naturalidad*, pierde entonces también su poder de comunicación específicamente musical. Esto no significa que se tenga que salvar el sistema tonal a cualquier precio, aduciendo que es natural y que ningún otro tendría sentido. Significa, más bien, que el sistema tonal tiene raíces en la más profunda naturaleza musical del hombre, que respeta y evoca a la vez ciertas resonancias interiores, ciertos mecanismos musicales profundos, difíciles pero no imposibles de explorar e identificar; lo que no excluye que tales raíces estén presentes también en muchos otros sistemas musicales. ¿Será quizás lo que Diderot llamaba audazmente *cri animal*? Tal vez sea aquello a lo que aludía Stravinsky cuando, en su *Poétique musical*, hablaba de la música como de “una determinada organización del tiempo”, afirmando además que toda música que se precie de serlo estará constituida por un determinado arco temporal en el que existen ciertos “polos de atracción”; y añadía que “sin estos elementos de atracción que forman parte de todo organismo musical y que se conectan con su psicología”, la forma musical sería inimaginable. Esto no significa que estas condiciones se verifiquen sola y exclusivamente en el sistema tonal, puesto que podemos imaginar perfectamente sistemas o lenguajes musicales que conserven un anclaje natural y sean compatibles, consiguientemente, con la comunicación musical (como por ejemplo los sistemas orientales).

Pluralidad de lenguajes, por lo tanto, que se explican en la historia, pero siempre respetando ciertas leyes elementales de la creación y de la percepción musical que se pueden definir metahistóricas y que están,

pues, conectadas con la estructura profunda del yo. Tal vez éste sea el elemento *natural* del que es bastante difícil, y tal vez también arriesgado, prescindir. Indudablemente Hegel había intuido perfectamente este problema cuando escribía en su *Estética*: “El poder inherente a la música es de lo más elemental; diríamos que reside en el elemento del sonido en sí, en aquel en que este arte se mueve”. Pero añadía: “El yo está en el tiempo y el tiempo es el ser del sujeto. Pero, dado que el tiempo, y no el espacio, es el elemento esencial en el que el sonido adquiere existencia y valor musical, y puesto que el tiempo del sonido es también el tiempo del sujeto, el sonido penetra en el yo, lo aferra en su existencia sencilla, lo pone en movimiento y lo arrastra al ritmo suyo cadencioso...” Esta complicidad entre las estructuras de la música y la temporalidad del yo, concebida como la estructura de la interioridad, hace que el yo se encuentre nuevamente a sí mismo y se reconozca en la música, en su sencilla y más profunda esencia, al liberarse “de la mutabilidad y el movimiento propios de existencias puramente exteriores”. Toda la filosofía romántica sobre la música no ha hecho más que subrayar, de un modo u otro, cómo la música encuentra nuevamente sus fuentes, su origen, su autenticidad, en el contacto y en la identificación con las fuerzas primordiales e instintivas: así fue para Schelling, para Schopenhauer y también para Nietzsche cuando nos habla de lo dionisiaco como esencia del espíritu de la música.

Volvemos a encontrar puntos de vista no muy distintos, si bien en otro ambiente cultural, en pensadores mucho más cercanos a nosotros. Cómo no recordar las bien conocidas páginas de Lévi-Strauss en el prólogo a *Lo crudo y lo cocido*, donde afirma que “la música opera por medio de dos tramas. Una es fisiológica y, por lo tanto, natural; su existencia depende del hecho de que la música aprovecha los ritmos orgánicos [...] La otra trama es cultural y consiste en una escala de sonidos musicales, cuyo número e intervalos varían según las culturas”. Estos dos parámetros, que para Lévi-Strauss no son sino los dos niveles de articulación dentro de los cuáles se mueve dialécticamente el lenguaje musical, no pueden ser eliminados, y precisamente en esta tesis basa su

rechazo a las vanguardias del siglo XX, las cuáles parecen haber olvidado uno u otro de estos dos elementos, perdiendo así la facultad de comunicar.

Podemos concluir, pues, que hoy día, cuando la música serial de vanguardia está ya lejana, el análisis de Lévi-Strauss se nos muestra más acertado que nunca. Alejarse intencionadamente, de modo más o menos radical, del elemento *natural* es una gran utopía, noble y significativa, que retorna periódicamente en la historia de la música, pero no deja de ser una utopía que nos lleva a una concepción de la música distinta y problemática precisamente desde el punto de vista de la comunicación. Se ha dicho a menudo que la música contemporánea es difícil, muy difícil, pero que su dificultad vendría dada por lo poco acostumbrado que está nuestro oído, aún muy comprometido con la música tonal, a escucharla. El motivo de esta dificultad es otro: en realidad, no nos hemos *acostumbrado* a la música serial y sigue sonando extraña y enigmática a nuestros oídos, que no consiguen captar la nueva y compleja organización en que se fundamenta, por perfecta que pueda ser. Difícil era y difícil continúa siendo la música serial por haber excluido intencionadamente de su horizonte la conexión al elemento *natural*, sin el cual no hay obra musical en el sentido tradicional del término. Las vanguardias del siglo XX, por lo tanto, han creado algo sumamente significativo con los sonidos, pero tal vez no en el dominio de la música. Tal vez por ello hayan desaparecido tan rápidamente, y el retorno al orden, que nos deja por muchos motivos escépticos y confusos, representa al menos el intento de regresar a esa naturaleza tan enérgicamente negada en los últimos decenios. La famosa sentencia de Leibniz según la cual es cierto que la música “*est arithmetica*”, pero “*nescientis se numerare animi*”, puede ser citada este contexto: la música serial, hasta hace pocos años, era ciertamente *arithmetica*, pero el ánimo humano, o el oído, no podía numerarla de ningún modo. Y precisamente en esto consiste su perenne dificultad, y también, podemos decirlo claramente, su fascinación inaferrable. Ésta es la razón por la que su vida ha sido necesariamente breve.

Traducción: Antonio Requena

Música y crítica musical: ¿dos lenguajes incompatibles?

Conferencia pronunciada con motivo de la XXX edición de los Cursos Internacionales *Manuel de Falla*, el 29 de noviembre de 1999 en la Sede de la Real Academia de Bellas Artes

Enrico Fabiani

SIEMPRE ha habido una cierta desconfianza por parte de los músicos hacia la crítica musical. En el fondo de esta actitud subyace la idea de que el lenguaje de la música (admitiendo que la música sea, de algún modo, un lenguaje) es intraducible. El trabajo del crítico sería, por tanto, destructivo, inútil y dañino; consistiría tan sólo en un intento de repetir, explicar, analizar, diseccionar la obra de arte con instrumentos totalmente inadecuados, es decir, con el lenguaje verbal. Tratar de *traducir* verbalmente una composición musical es, pues, según este punto de vista, un auténtico absurdo que tiende solamente a destruir y a distorsionar sus auténticos valores y significados. Los músicos en general, no sólo los románticos, han manifestado esta desconfianza hacia la crítica, hacia todo intento de llevar a la práctica un *discurso* sobre la música; pero también los filósofos, si bien de modo distinto, han expresado en su mayoría la misma opinión, esto es, la sustancial intraducibilidad de la música. La misma duda pudiera, tal vez, plantearse con respecto a las demás artes y, de hecho, en algunas ocasiones así se ha indicado, aunque indudablemente con menor fuerza y mayor precaución. En efecto, la poesía y la literatura son artes como la música, pero parece más legítimo hacer un discurso sobre la poesía, pues el poeta usa el mismo lenguaje que su crítico. Por consiguiente, frente a la dificultad de traducir el discurso poético en discurso crítico, se puede sostener que la poesía siempre puede ser parafraseada, es decir, explicada, ilustrada, analizada, pues el crítico se sirve del mismo lenguaje que usa el poeta, dice de modo no artístico lo que el poeta *dice* con lenguaje artístico. No son, por tanto, dos lenguajes extraños o

heterogéneos, como ocurre en el caso de la música: ¿qué tienen en común el lenguaje verbal del crítico y el lenguaje artístico del músico? ¿Qué tienen en común las reglas del lenguaje de los sonidos con la gramática y la sintaxis del lenguaje verbal? ¿Con qué derecho, pues, se pronuncia el crítico sobre la música? ¿Y con qué resultados?

Es sabido que los románticos desconfiaban de la crítica, en general, y de la postura del crítico, en particular. Éste, según ellos, tiende inevitablemente a destruir la obra con su implacable ojo analítico; ve cada minucia pero pierde de vista la unidad y globalidad de la obra, que solamente puede ser entendida con un acto de empatía. No sorprende, pues, que bajo esta óptica sean preferibles discursos sobre la música de tipo poético, impresionistas y metafóricos; discursos indudablemente imprecisos y poco “científicos”, pero mucho más ricos y cercanos a la esencia misma de la obra de arte. Tradicionalmente, la estética formalista de Hanslick ha sido considerada como la iniciadora de una crítica y una historiografía “científicas”, menos imprecisas y más ajustadas a la obra y a su estructura, en claro contraste con los vuelos líricos de los románticos. Sin embargo, pocas veces se tiene en cuenta que en realidad Hanslick no hacía sino codificar rigurosamente la imposibilidad de hablar de la música y, en definitiva, una cierta ilegitimidad de la crítica misma. “En la música hay sentido y lógica, pero ‘musicales’; la música es una lengua que hablamos y comprendemos, pero que no somos capaces de traducir”. Así escribía Hanslick en una bien conocida página de su obra más famosa, *Vom Musikalisch-Schönen*¹, y continuaba, precisando el mismo concepto: “La lengua de los sonidos es eternamente intraducible [...] porque los sonidos no sólo son aquello con que la música se expresa, son también la única cosa que se expresa”. Con esto Hanslick afirmaba lapidariamente que no es posible salir del ámbito musical, que de la música se puede hablar sólo musical-

1. Las citas que el autor hace de esta obra proceden de la traducción italiana: *Il bello musicale*. Milán, 1945, pág. 87. Hay traducción española: *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947. (N. del T.).

mente, que los pensamientos expresados por el músico son intraducibles, pues son “pensamientos musicales” inexpresables de otra forma. El fundador de la *Musikwissenschaft*, por consiguiente, le negaba así el rango de ciencia a la crítica musical.

La crítica musical refleja todavía, en su historia reciente, esta situación de estancamiento, oscilando entre dos posiciones extremas, ambas inaceptables a la luz del buen sentido común: por una parte, una crítica metafórica, “poética”, no científica, que en cierto modo gira en torno a la obra musical sin llegar nunca a captarla, una crítica que intenta reevocarla, o mejor dicho, que intenta reevocar con palabras - y, por consiguiente, de modo inadecuado e impreciso- las impresiones que la música suscita en el oyente y la experiencia vital de donde nace; por otra parte, una crítica denominada *analítica*, que pretende ilustrar la obra de arte partiendo de *cómo está hecha*, como si de un utensilio o producto manufacturado se tratara, pero sin llegar nunca al corazón de la obra propiamente dicha; es otro modo de girar alrededor de la obra sin conseguir, en modo alguno, captarla en su esencia, en su totalidad. Este tipo de crítica teoriza también la irrelevancia de cualquier otro tipo de análisis que no sea objetivo, es decir, *científico*, que no se atenga a los hechos y prescinda de cualquier tipo de valoración. Los críticos analíticos sostienen que describir cómo una obra está hecha -o, dicho en términos más actuales, descifrar su estructura- es ya un estudio completamente exhaustivo, siendo imposible ir más allá sin caer en discursos irrelevantes.

La exposición que hemos hecho hasta ahora peca evidentemente de esquematismo y únicamente nos sirve para indicar las dificultades con que tropieza toda disertación sobre la música, atrapada en una disyuntiva representada por dos posiciones igualmente absurdas, aunque por motivos diferentes y opuestos. ¿Por qué son ambas absurdas? Es cierto que estos dos puntos de vista de la crítica ponen de manifiesto las dificultades de cualquier discurso crítico sobre la música, evidenciando el riesgo que corren de caer en lo insustancial, de no ser sino discursos

vacíos que, en cualquier caso, yerran el objetivo, limitándose a girar alrededor del objeto de estudio sin dar nunca en el blanco; al mismo tiempo, incluso con la clara conciencia de esta dificultad, la crítica musical nunca ha dejado de ejercitarse con mayor o menor éxito. Esto nos viene a decir que, a pesar de todo, se puede hablar de la música, aunque sea con dificultad, y a veces también con expresiones *sensatas*, con un lenguaje que revele aspectos perfectamente pertinentes de la obra musical. ¿Debería quizás deducirse que todo cuanto se ha dicho anteriormente sobre la dificultad o incluso imposibilidad de *hablar* de la música, debido a la total heterogeneidad de estos dos lenguajes, es falso o contiene algún error?

Es posible que la crítica musical se sitúe siempre en el extremo de la insignificancia, de la vacuidad, de la retórica o, por el contrario, del tecnicismo inútil sin relación con la esencia íntima de la obra, y tal vez esto se deba a la profunda heterogeneidad existente no sólo entre un lenguaje artístico y otro no artístico (problema presente en todo discurso sobre cualquier arte), sino también entre dos lenguajes que adoptan tipos de articulación profundamente distintos. El problema podría reducirse, en definitiva, a dilucidar si es posible y lícita la traducción en sentido lato, traducción no sólo de una lengua a otra (y de todos es sabido cuán problemática es la traducción, por ejemplo, de una poesía), sino también *traducción* en un sentido mucho más radical. En el caso de la música, se trata, en efecto, de una traducción, o mejor dicho, de un *trasvase* de un lenguaje a otro radicalmente distinto, del lenguaje de los sonidos al de las palabras: se trata de mundos lingüísticos diferentes. Y sin embargo, si el discurso crítico sobre la música siempre se ha desarrollado, e incluso fructuosamente, de distintas maneras a lo largo del tiempo, se demuestra así al menos que debe haber algún mínimo común denominador entre los dos mundos lingüísticos que haga posible el paso de uno a otro, alguna forma de comunicación entre las dos áreas lingüísticas o quizás algún *ur-lenguaje* que esté en el origen de ambos. Lo cierto es que tanto el modelo de crítica *científica* -en la tradición de la *Musikwissenschaft* o, en tiempos más recientes,

crítica estructural y analítica- como el modelo intuicionista, metafórico, expresivo, que busca los significados por vías impresionistas, revelan siempre, incluso con sus respectivos defectos, aspectos pertinentes de la obra musical. Cada uno puede buscar y encontrar en estos o en otros modelos de discurso crítico lo que más desea encontrar, pero es innegable que encontrará, en cualquier caso, algo que concierne más o menos de cerca a la obra musical, la cual se dejará revelar, explicar, aunque sea de modo incompleto e insatisfactorio, por el crítico. Podemos preguntarnos, pues, ¿cuál puede ser el eslabón que une la obra musical con el discurso crítico sobre la misma, el elemento común que hace posible el discurso sobre la obra, aunque no sea exhaustivo, aunque no sea totalmente satisfactorio?

Hasta aquí hemos considerado como algo obvio que la obra musical *es* un lenguaje; pero tal afirmación no puede darse, en absoluto, por descontada. No puede afirmarse terminantemente que la música es un lenguaje en el sentido común del término y, en cualquier caso, deberíamos verificar cuáles son las condiciones necesarias para que la música pueda considerarse como tal. Hace ya algunos años, Th. W. Adorno escribió en un ensayo muy conocido una página iluminadora sobre este problema y puede ser útil recordarla aquí. “La música -escribía Adorno- tiende al fin de un lenguaje desprovisto de intenciones [...]. La música carente de todo pensamiento, el mero contexto fenoménico de los sonidos, sería el equivalente acústico del calidoscopio; y al contrario, la música, como pensamiento absoluto, dejaría de ser música y se convertiría impropriamente en lenguaje”². La solución que plantea Adorno es, como siempre, dialéctica; sin embargo, ofrece un punto de vista útil y estimulante sobre el que merece la pena reflexionar. La música, según la perspectiva adorniana, parece estar en vilo entre una condición a-lingüística y una situación lingüística. Aceptando este punto de vista, sería posible explicar por qué estos dos tipos de análi-

2. ADORNO, Th. W. *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik. Archivio di Filosofia*, 1953, págs. 5-30.

sis musical anteriormente esquematizados resultan pertinentes y, al mismo tiempo, insatisfactorios. La crítica *científica* insistiría en el aspecto lingüístico de la música, pero radicalizándolo; del mismo modo, la crítica que podríamos llamar *intuicionista* insistiría en la condición a-lingüística de la música, también radicalizándola. Probablemente sea difícil, si no imposible, una solución *equilibrada*, que tenga en cuenta la naturaleza compleja y tal vez ambigua de la música y que pueda, por tanto, restituírnos el todo, la integridad orgánica del *discurso* musical. Quizás dicha crítica sería a su vez una nueva obra musical, ratificando así la imposibilidad de hablar sobre la música.

Estas dos vías practicadas por la crítica, por una parte la metáfora, con todas sus osadías y la implícita confesión de que sólo se puede penetrar en la obra por vías indirectas y, por otra, la mera descripción de la *estructura*, de la trama lingüística, con la implícita confesión de que sólo es posible permanecer en la superficie, negando, por tanto, que exista un segundo estrato que se nos escapa, representan, pues, de alguna manera, las dos caras de la música, a saber, un lado inevitablemente *naturalístico* y otro inevitablemente lingüístico. Tal vez sea ésta la condición de todos los lenguajes, la de operar -como afirma Lévi-Strauss en su obra *Le cru et le cuit*³- en dos niveles, en dos tramas; pero la peculiaridad de la música es que una de las tramas es a-lingüística o -para usar otro término aunque sea impreciso y de algún modo equívoco, natural, instintivo, pre-lingüístico- no convencional, mientras que la segunda trama es lingüística, convencional e histórica, y atañe a lo que comúnmente se llama gramática y sintaxis de la música. Dichos niveles, de alguna manera, se oponen, se intersecan, se hacen continua referencia el uno al otro; por consiguiente, el grado de riqueza de significado alcanzado por cualquier lenguaje deriva justamente de la oposición, de la relación y de la comparación de dos tramas. Además, si en

3. El autor remite a la edición italiana: *Il crudo e il cotto*. Milán. Bompiani, 1966. Hay traducción española: *Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968. (N. del T.).

el lenguaje común el equilibrio entre las dos tramas es más estable, más institucionalizado, en el caso de la música, por el contrario, la relación entre las dos tramas se pone constantemente en tela de juicio y remite continuamente a las raíces más oscuras, a los niveles más profundos de la conciencia, menos institucionalizados y menos convencionales. Por otra parte, en la música, el equilibrio entre las dos tramas es más problemático, provisional, nunca definido completamente, y tal vez cada obra deba encontrar un nuevo equilibrio en el juego de oposiciones entre las dos tramas, la natural y la lingüística y sintáctica. Las dos tramas, para seguir utilizando el lenguaje de Lévi-Strauss, están en constante tensión entre sí, en una especie de constante lucha dirigida a debilitar o anular a la otra.

En la música contemporánea, como analiza con agudeza Lévi-Strauss, se han cultivado activamente dos mitos opuestos: en la música serial se ha soñado con una música que actuara únicamente sobre la trama lingüística, negando la necesidad de la *copresencia* dialéctica de la otra dimensión de la música, la natural e instintiva. Otras corrientes de la música contemporánea han cultivado el sueño contrario y simétrico, pero igualmente radical y utópico, de operar también sobre una sola trama, la trama natural, desprovista de cualquier estructuración, abandonándose así al sueño *bruitista*, a la aleatoriedad más radical, a la abolición de toda jerarquía y distinción entre sonido y ruido. El resultado de ambas utopías ha sido una especie de incomunicabilidad y de pérdida de significado más o menos radical. Se ha dicho a menudo que la música de nuestra época era difícil, muy difícil, pero que con el tiempo nos resultaría familiar y más fácil en cuanto nuestros oídos se hubiesen acostumbrado a este *estilo*, así como había sucedido con la música clásica, recordando que en su época también eran difíciles Bach y Beethoven. Pero esto no es lo que ha ocurrido: la música contemporánea, en buena parte, era difícil y sigue siendo difícil; pero el motivo claramente no es el estilo, al que todavía no estaríamos acostumbrados, sino más bien un cierto accidente genético originario o, dejando de lado la metáfora, el intento por parte de los músicos de crear obras

musicales donde ha sido abolida una de las dos tramas sobre las que opera el lenguaje musical y, tal vez, todo lenguaje posible para el hombre. No obstante, aparte del problema totalmente específico de la música contemporánea, no podemos dejar de observar que la música siempre se ha movido entre estos dos polos, llevando a cabo equilibrios siempre inestables y provisionales, pero cargados de estímulos significativos, de propuestas nuevas y de significados inéditos. En el curso de su historia, la música siempre ha sido propensa a la tentación de negar bien la trama natural, bien la trama lingüística y convencional; y esto, ciertamente, no es un fenómeno único del siglo XX, aunque es en este siglo cuando se ha manifestado con mayor radicalismo. Cuántas veces, también en tiempos muy lejanos, se ha acusado a la música de abandonarse al cerebralismo, al puro juego lingüístico, de perder de vista su función expresiva, su relación con la interioridad del hombre; y al contrario, otras tantas veces ha sido acusada de no atenerse a las reglas y *leyes* propias del lenguaje musical, sacrificando la corrección lingüística, la *tradición* y, en definitiva, la belleza por un mal planteado afán expresivo. Basta echar un vistazo a los debates y polémicas musicales entre partidarios del *Ars Nova* y partidarios del *Ars Antiqua*, o entre partidarios de la *primera práctica* y partidarios de la *segunda práctica*, entre Monteverdi y Artusi, o entre *bufonistas* y *antibufonistas*, para darse cuenta de que en el fondo de estas polémicas anida siempre el mismo problema: la severa advertencia por el abandono o por la negación programática de una de las tramas sobre las que se constituye la música.

Pero volvamos ahora al argumento central de estas páginas: la posibilidad de la crítica o, en cualquier caso, de un discurso sobre la música que sea pertinente. Tal vez podríamos ampliar el tema de estas reflexiones hablando no tanto de la crítica en sentido estricto, sino más en general del efecto que produce la música en el sujeto. Es un fenómeno conocido que existen personas totalmente sordas a la música, personas que, por lo demás, no están faltas de inteligencia ni de sensibilidad para otras artes como la literatura o la pintura. Dichas personas, ade-

más, son en gran medida ineducables para la música, en el sentido de que si se intenta ponerles al corriente sobre algunos hechos históricos de la música, sobre su lenguaje, gramática y sintaxis, continúan, no obstante, manifestando una profunda indiferencia y una casi total insensibilidad hacia el fenómeno musical; y al contrario, hay personas de escasísima cultura pero dotadas de gran sensibilidad musical, de una rapidez instintiva para comprender el *mensaje* de una obra musical, incluso disponiendo solamente de escasas informaciones culturales. ¿Cómo explicar este extraño fenómeno, restringido solamente a la música? Tal vez cuanto hemos dicho anteriormente pueda, en gran parte, explicarlo. La música, más que cualquier otro arte, ahonda sus raíces en un fondo pre-lógico, pre-histórico, instintivo, que se corresponde con los estratos más profundos de nuestra sensibilidad, con los niveles prelingüísticos de nuestro yo, podríamos decir. Los fenómenos de insensibilidad hacia la música no son generalmente de origen cultural, como sucede normalmente con las demás artes, sino más bien de origen *natural*. Adorno hablaba, en el ensayo citado, del carácter *enigmático* de la música, “cuya esencia no está tan unívocamente delineada como la de otras expresiones artísticas y, por ello, no atrae con igual fuerza a todas las personas”⁴. Podríamos añadir que es cierto, como se ha dicho, que atrae muy escasamente a algunas personas, pero es igualmente cierto que atrae a otras personas con mucha mayor fuerza e inmediatez que otras artes. La comprensión de la música, evidentemente en los seres sensibles a la música, requiere ese encuentro simpático, ese acuerdo inmediato entre el fondo oscuro, instintivo, los ritmos de la interioridad y del propio ser animal y natural, y la trama a-lingüística, no convencional y, por llamarla así, natural de la música. Escuchando la música sentimos que responde un eco dentro de nosotros a través del cual nuestro yo más profundo se reconoce en los acentos, en las curvas melódicas, en los ritmos de la música, independientemente de los estilos, de los lenguajes, de las convenciones de que está

4. *Ibidem*, pág. 33.

entretejida la música. No obstante, se trata de un primer nivel de comprensión, del que no se puede prescindir, sin el cual no hay posibilidad de acceder a la obra musical. Debe intervenir un segundo nivel que nos permita entrar en el lenguaje musical propiamente dicho, que nos permita entender y captar también a nivel intelectual la especificidad estilística, histórica y cultural de la obra musical. Sin este segundo nivel de comprensión, que obviamente sólo en abstracto se puede considerar separado del primero, la música se reduciría al *cri animal* al que aludía Diderot, sin duda expresivo, pero carente de articulación, capaz de comunicar sólo por vía intuitiva y a-racional. Ahora bien, ¿qué es capaz de expresar? ¿Los sentimientos? ¿Las ideas? ¿Los conceptos? Y podríamos preguntarnos también, ¿no es quizás el lenguaje común más idóneo y está mejor equipado para comunicar todo cuanto se ha apuntado? ¿O tal vez la música comunica sólo el placer que produce percibir su compleja y perfecta organización? La cuestión, ciertamente, no es nueva y se debate ampliamente al menos desde tiempos de Hanslick: ¿es la música pura forma o es, ante todo, expresión? Nos hallamos ante una alternativa que sólo es posible resolver con una respuesta dialéctica, como ha intentado Adorno. La música, continúa afirmando eficazmente Adorno, “como una esfinge, se burla de quien la estudia con la incesante promesa de significados, que concede de vez en cuando; pero éstos son para la música, en el más estricto sentido, medios para la muerte del significado y, por eso, la música nunca se agota en ellos. Mientras la música se desenvolvía en un conjunto de tradiciones en cierto modo cerrado, como ha ocurrido durante los últimos trescientos cincuenta años, lo irresoluble que hay en ella, que sugiere todo significado sin definir realmente ninguno, podía permanecer oculto. La música formaba parte de la tradición y su presencia era obvia incluso en las más apasionantes y sorprendentes experiencias; pero hoy que la música no está ya sustentada por la tradición, su carácter enigmático se nos muestra débil e indigente como un interrogante, incomodándose en cuanto se le pregunta qué comunica realmente”⁵. La música, podría

5. Ibidem, pág. 34.

decirse, no significa nada, pero bordea el significado; está próximo a él, pero si lo alcanzase completamente sería el fin de la música misma. Continúa afirmando Adorno: “La música no tiene objeto propio, no posee el nombre, pero tiende a él y por eso avanza hacia su propia decadencia. Si la música alcanzase por un instante ese punto al que están próximos los sonidos, sería su conclusión y su fin. La relación de la música con aquello que no quiere representar, sino simplemente evocar, es, por consiguiente, infinitamente mediata”⁶.

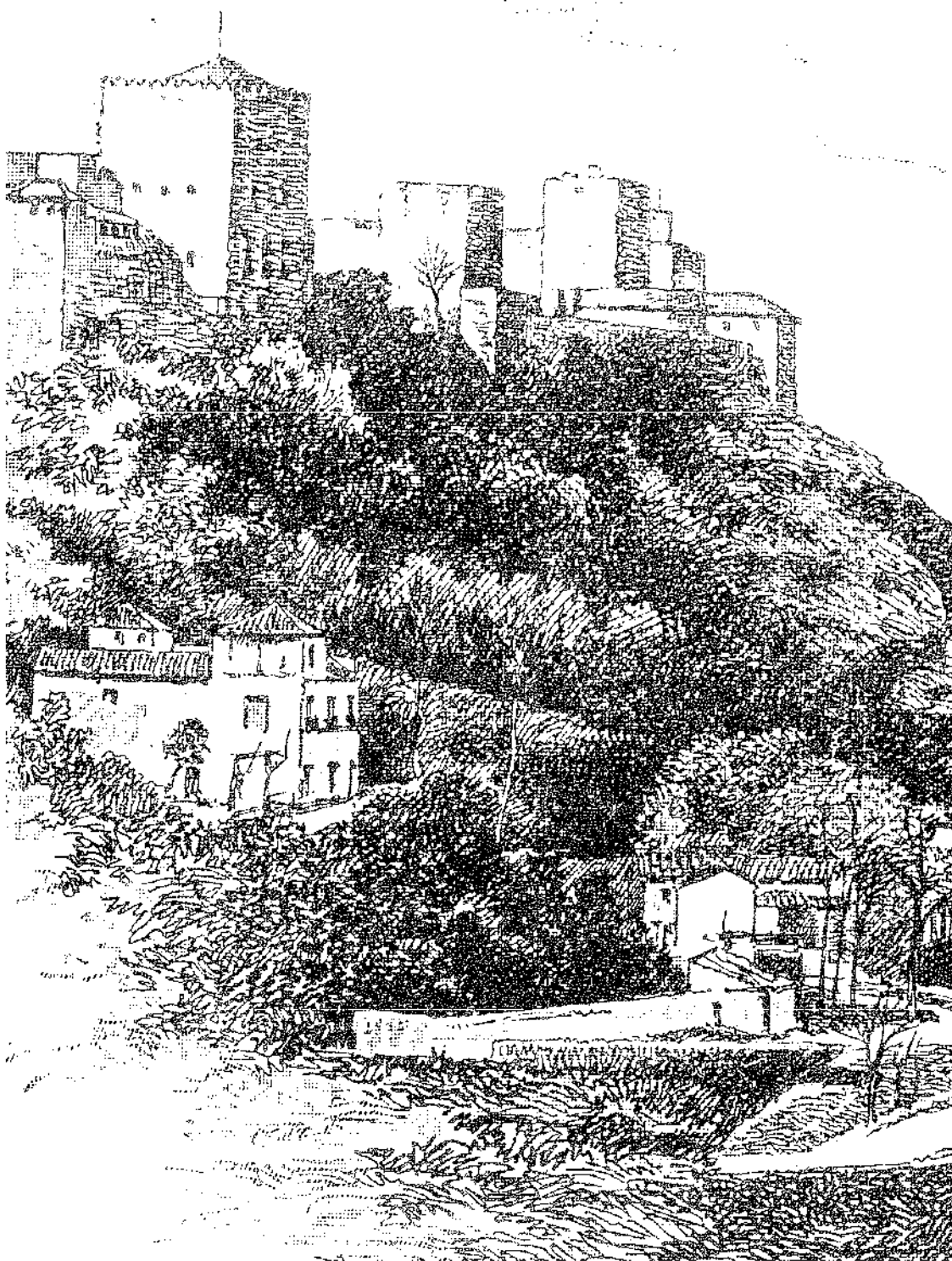
El discurso del crítico sobre la música puede ser, por lo tanto, un modo de hacer explícito lo que en la música no es y nunca debe ser explícito, lo que constituye precisamente su carácter enigmático e indecible, indecible al menos desde el punto de vista de la música. Se puede entender ahora por qué los músicos han manifestado siempre una gran desconfianza hacia la crítica, pues ésta conduce a la vivisección de la obra, dando muerte a un organismo vivo. En efecto, resolver lo indecible de la música en un discurso explícito significa justamente el fin de la música y, no obstante, dicho discurso es pertinente a la obra musical, nos dice algo que indudablemente concierne a la obra misma y que, por consiguiente, puede ser un importante medio didáctico para orientarnos cuando la escuchamos.

Muchas veces se ha dicho que la música es un lenguaje, pero un lenguaje *sui generis*, porque no posee un vocabulario, aún cuando, en cierto modo, *significa*; y se ha dicho también que sus símbolos son “iridiscentes”, *autopresentacionales*, mientras que los símbolos del lenguaje común son *transparentes* y se resuelven totalmente en el significado. Por otra parte, las teorías formalistas sobre la música siempre se han preocupado, ya desde tiempos de Hanslick, por atenuar de algún modo la rigidez y unilateralidad de su doctrina, afirmando que la música ciertamente es pura forma, pero rica en significado, que la música, aun cuando no expresa nada, refleja la dinámica de los senti-

6. Ibidem.

mientos, etc. En cualquier caso, estas preocupaciones revelan que indudablemente la música es, en ciertos aspectos, similar al lenguaje, tiende a la condición del lenguaje, imita su función y su estructura; pero, por otro lado, nunca podrá ser como el lenguaje, pues esto significaría su fin y su extinción en cuanto música. El lenguaje, con su precisión denotativa, con su capacidad de comunicar significados, se mueve en el dominio de las convenciones, de la objetividad: los significados emergen precisamente de las dos tramas, ambas convencionales, en que se mueve. La música, por el contrario, como ya se ha dicho, se articula también sobre dos tramas, como el lenguaje, pero una de estas tramas está representada por lo natural, lo pre-racional, lo prelingüístico. Por eso no podrán darse nunca significados definidos en la música, como ocurre en el lenguaje; solamente será posible, como dice Adorno, un estar próximo a los significados, un bordearlos, un imitarlos con movimientos propios, posibles significados, un aludir a ellos. Mas tal vez aquí radique precisamente la dificultad y, al mismo tiempo, la posibilidad por parte de la crítica de hablar de la música, de intentar hacer explícito lo que en la música permanece estructuralmente oculto e implícito, pero que no obstante existe bajo una enigmática y fascinante nube de alusiones, de interrogantes, de invitaciones al significado y, al mismo tiempo, un constante huir de ellos.

Traducción: Antonio Requena





La plenitud expresiva de lo visible. Reflexiones de un pintor en torno a Velázquez*

Antonio Pérez Pineda

A la hora de establecer los factores fundamentales que según mi apreciación pueden definir de la forma más certera, global e integradora, una valoración substancial acerca de Velázquez, debo remitir mi reflexión a los tres conceptos que constituyen el título de la conferencia que me dispongo a impartir, hoy, antes ustedes: *la plenitud de la expresión de lo visible*. En principio, parece ingenuo tratar de reducir, constreñir o limitar la elocuencia de una pintura tan diáfana y, a su vez, tan rica, versátil y compleja, a unos parámetros estrictos, aunque la significación de éstos se nos aparezca dinamizada por su envergadura conceptual.

La idea de *plenitud* surge siempre en mi conciencia ante cualquier obra velazqueña; *plenitud* en el sentido de acaparar la totalidad completa y diversa de un universo alternativo, entre cuyas partes se mantiene una armonía de satisfactoria coherencia, recíprocamente enriquecedora.

La palabra *expresión* creo que ha perdido la entidad de su contenido a causa de su excesiva utilización, banal y recurrente, en los campos de la lingüística de la creación artística; sin embargo, pienso que es el vocablo que se refiere más puntualmente a la transmisión locuaz del

* El presente texto constituyó el contenido literal de la conferencia impartida por el autor en el Salón de los Caballeros XXIV del Palacio de la Madraza de Granada, el día 15 de Diciembre de 1999, dentro del ciclo organizado por la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, en conmemoración del IV Centenario del nacimiento de Velázquez. Los comentarios a pie de páginas proceden de incorporaciones posteriores, realizadas con la intención de completar y actualizar el tema de cara a otra conferencia promovida por la Academia de Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, que se celebró el día 30 de Marzo del 2000.

discurso que manipula el pintor para manifestar su intención estética y trascendente.

Mediante el término *visible* trato de abarcar todo aquello que está definido en el mundo concreto y físico del entorno humano por el hecho de que puede ser verificado por la acción fisiológica de la visión y su conocimiento es asumido a través de la captación comprensiva de sus estructuras.

En el caso del Arte, y, en particular de Velázquez, la transformación de la entidad física de los objetos materiales en imágenes aparentes, constituye la función fundamental de su cometido; si bien, la dimensión de la propuesta del maestro sevillano se hace particularmente inteligente y universal, desde el momento en que se propuso trascender la entidad plástica de aquellos objetos en tanto que son constituyentes del entorno dinámico (vivencial o representado) del hombre. El planteamiento conceptual que nuestro pintor estructuró y desarrolló como meta de sus propósitos artísticos, fue entender la pintura como traspaso de lo que el ojo mira, e intentar transmutar las formas plasmadas y sugeridas sobre el cuadro en verdades compatibles e identificables con la que existen en el espacio vital del observador: ambigüedad que Velázquez organiza sensorialmente en función de la luz que modula los cuerpos y matiza las lejanías.

Aunque las figuras de Velázquez estén impregnadas de la relatividad de fluctuación vitalista que las incorpora visualmente al ámbito escénico, sus estructuras internas y sus actitudes presenciales se muestran siempre con aspecto preciso y contundente, cargadas de aquella presancia que expresa lo convincente, lo inequívoco y lo impercedero. Y ello sucede porque el contexto mental y la sensibilidad plástica del pintor están infundidos por una estética que se enraíza en nuestros ancestros grecolatinos. La armonía de las formas visuales estuvo ya definida antes del período helenístico y su poso ha venido manteniendo su prestigiosa vigencia en el ánimo sensible del Occidente romanizado. Lo

mismo ocurre con otras muchas manifestaciones culturales del entorno mediterráneo: la arquitectura arquitrabada, el rigor lógico del Derecho Romano, la organización sintáctica de las oraciones latinas, etc. Esta vocación por el empaque formal y la construcción esencial de los conceptos queda muy patente a lo largo del proceso creativo del maestro andaluz, durante el cuál experimenta una evolución coherente que discurre entre la revisión reiterada sobre las siluetas taxativas de los períodos iniciales, a base de largas pinceladas de albayalde que recuperan la fijación de su diseño y el sabio camuflaje que se percibe en sus obras de madurez¹.

-
1. Recientemente he conocido en la Alte Pinakothek de Munich, un retrato pintado por Rubens que representa al Cardenal Infante Don Fernando de Austria; se trata del hermano del rey, a quien, como sabemos, su pintor de cámara esfigió años antes, en traje de cazador. En el cuadro de Rubens, el personaje aparece revestido con su indumentaria eclesiástica solventada mediante una soberbia factura, pero la visión de sus facciones produce un cierto desasosiego al revelarse claramente en ellas los estigmas degenerativos de la Casa de Austria: mirada glacia y desorientada, el belfo descolgado. Sin embargo, la figura plasmada por Velázquez preserva toda la digna personalidad que, sin duda, y a juzgar por la eficaz trayectoria de su corta vida política como gobernador de los Países Bajos, supo mantener el Infante. Es decir, los principios estéticos de nuestro pintor le inducen a disponer los factores más significativos de la conformación de la imagen, en función de los valores íntegros de la plasticidad seleccionados mediante su carismática ponderación. Continuando en el mismo contexto argumental cabría introducir otra consideración comparativa entre la relatividad del comportamiento creativo del opulento prócer del barroco internacional y la firmeza de criterios conceptuales del sevillano. Jonathan Brown, en su famosa monografía (*Velázquez; Pintor y Cortesano*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág. 65.), comenta, - de forma que me parece totalmente equívoca, - que cuando Rubens llega a Madrid, en 1628, realiza un primer retrato de Felipe IV, de pie, (que el especialista después ha atribuido a un ayudante del maestro flamenco...), con el que pudo haber pretendido dar una lección de cosmopolitismo a Velázquez. Brown contrasta el cuadro aludido con el que Velázquez le hubo pintado al rey en 1624 y retocado en 1627 indagando con fervor anhelante la coherencia plástica de la totalidad de la representación. Sin ningún ambage, me atrevo a afirmar que la propuesta rubeniana es simplemente oportunista, aleatoria, retórica y circunstancial, en tanto que la conseguida por Velázquez pone en evidencia la intensa depuración aplicada sobre el cuadro para alcanzar la plenitud de su propia definición, como exponente paradigmático de un teorema sobre las razones permanentes que justifican la ejercitación de la pintura. Este planteamiento se concibe como una plasmación de prototipos, -cuya entidad solo puede encontrar parangón con la formulación policletiana de las proporciones que regularon el arte del clasicismo-, cuestión que el genio velazqueño acertó resolver milagrosamente, concitando la armonía entre la instantaneidad de una representación vitalista y la exacta fijación de lo inmutable.

Sin embargo, Velázquez pinta sus figuras atmosféricamente, *visualmente*, incorporándolas al conjunto dinámico, envueltas en el *aire*



LA PINTURA COMO LENGUAJE

Parece difícil hacer comprender a muchos teóricos del arte, imbuidos como están en cuestiones adyacentes, que la revelación del profundo significado de la Pintura radica fundamentalmente en la visualización de los materiales constitutivos de la obra, sublimados por la intervención ejecutoria del autor. La percepción participativa por parte del receptor provoca una reacción sensitiva espiritualmente satisfactoria.

No obstante, el profesor López-Rey autor de varios tratados sobre Velázquez, acuñó en 1960 una acertadísima frase que hoy yo tomo como lema: *la pincelada es el verbo de la pintura*².

Al establecer estas analogías en torno a la personalidad de diversos sistemas de expresión estética, pretendo hacer entender las razones que sustentan el concepto de la Pintura como medio de comunicación de la cultura y del sentimiento vital del hombre.

He oído decir a Félix de Azúa que, en literatura, las palabras deben convertirse en substancia para manifestar la transcendencia de la expresión, superando la retórica descriptiva de los argumentos temáticos. En Dostoievski y Tolstoi, el lenguaje mismo se instituye en fundamento de la profundidad emotiva de los textos. También en la pintura el autor se expresa siempre de forma *abstracta*, disponiendo elementos sensoriales, perceptibles ocularmente, a modo de fonemas que construyen, armónica y convincentemente, el sentido del discurso. Si los fonemas logran comunicar un sentimiento en base sólo a la belleza o capacidad evocativa de su estructura sonora, (como entendía Valle-Inclán), las partículas de la pintura están destinadas a cumplimentar los mismo objetivos. Es decir, los factores intrínsecos y genuinos de la técnica, se ocupan de manifestar el sentido más intenso, instintivo y veraz de la auténtica dimensión de la pintura, mucho más allá de las connotaciones argumentales de las formas elaboradas que sirven para relatar con toda puntualidad el contenido iconográfico.

Por supuesto que sería totalmente admisible la utilización de los elementos lingüísticos de la pintura situándolos al margen de los preceptos normalizados desde la academia. En este sentido, cabría aducir como Velázquez inaugura una manera inesperada de activar el tratamiento pictórico, con tal de trascender la sugerencia perceptiva que

2. LÓPEZ-REY, José. *Pincelada e Imagen en Velázquez*. Varia Velazqueña, Tomo I. Madrid, 1960. pág. 205.

emana de una ejecución abierta y polivalente. Tal ocurre en algunos retratos no oficiales que se nos muestran incontaminados de toda convención estereotipada; ejemplo adecuado sería la cabeza de su amigo Martínez Montañés, resuelta mediante una materia diversa, alterada con abrasivos, diluyentes y sustancias varias a fin de obtener el máximo grado de exaltación expresiva, tanto textural como narrativa. Aunque lo cierto es que estas liberalidades experimentales no son exclusivas de Velázquez, pues en justicia hay que atribuir a El Greco la heterodoxa innovación que supone servirse del cardenal Niño de Guevara para desarrollar un arriesgado ejercicio de pura actuación pictórica.

En 1659, Felipe IV envió a su sobrino Leopoldo, futuro emperador de Austria, un retrato realizado por Velázquez, de la infanta Margarita vestida con un guardainfantes azul. Este cuadro se inscribía dentro de un proceso de gestiones dinásticas que culminaría con el casamiento de ambos príncipes emparentados. En la misma colección imperial vienesa existió hasta 1932 una versión muy similar de este retrato, cuya diferencia aparente sólo estribaba en el color verdoso - amarillento del traje (ejemplar que se exhibió en Madrid, en 1997, procedente del museo de Budapest), y cuya autoría se adjudica, con muy buen sentido, al yerno de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo. Para quien conozca el primer cuadro, depositado en el *Kunsthistorisches* de Viena, no puede caberle la menor duda respecto al acierto de tales adscripciones.

La copia traspasada a la capital de Hungría, llevada a cabo por Mazo en un corto número de sesiones, obedece a la necesidad de contar rápidamente con otro documento iconográfico también destinado a fomentar las relaciones familiares de los Habsburgo. Como puede comprenderse, Mazo sólo se limitó a configurar el aspecto formal de la representación alusiva a la estampa del modelo original, sin fijar sus alteraciones texturales, la resonancia integradora de la globalidad espacial y, ni mucho menos, las tensiones visuales que de forma pródiga recorren la superficie velazqueña como plasmación activa de la imagen evocada.

Se me ocurre pensar que si pudiésemos aplicar un electrocardiograma al *latido* de ambos cuadros, la gráfica del “mazo” se mantendría plana y rasera; el “velázquez” alterado, variable, sugerente. Esta es la diferencia entre la creación vivaz de lo pictórico y la simple representación icónica de lo formal. La proyección espiritual de estos matices y estas texturas alternativas, más presentidas que observadas, comportan una legítima intromisión moral en la conciencia del observador, quien, como ya hemos sugerido, puede llegar a sentirse satisfecho al reconocerse integrado en aquella plenitud visual que magnifica la aceptación de nuestra propia condición humana. Es decir, se considera componente activo del acontecimiento de la *comunicación*, propósito y fin de todo proyecto creativo.

VIRTUALIDAD Y HEGEMONÍA DE LA PINCELADA VELAZQUEÑA

Sabemos que Tiziano dio pujanza y autonomía a la pincelada convencido de su virtualidad como elemento sustancial en la revelación de la comunicación expresiva, llegando en su exaltación a embellecerlas (quizás decorativamente), aplicando sobre ellas externas veladuras de atrayente aspecto que servían, también, para denotar su implícito contenido emotivo, psicológico, espiritual, en suma.

Velázquez, émulo admirador de su preclaro antecedente veneciano, concede, sin embargo, sobriedad y ponderación a su factura. No la embellece, sino que la emplea para que cumpla la función de su potencial expresivo. Velázquez *dispone* la sutileza de sus pinceladas y los controlados toques de vigor o efecto, para *proponer* sugerencias visuales reveladoras de la realidad evocada, y, paralelamente, también las concibe y aplica con el propósito de dejar patente el valor intrínseco de su propia fisicidad.

Corresponde entonces al espectador hacerse cargo de su cometido interpretativo sustentando su percepción en las dotes de apreciación estética de que disponga, en su cultura y su experiencia visual. El trazo

de Velázquez se desliza y desarrolla en función de las intenciones expuestas no resultando nunca sofisticado, banal ni gratuito. Estas pinceladas no son, de ningún modo, preciosistas ni estereotipadas, sino limpias, directas y faltas de todo prejuicio. Su toque es siempre testimonio de justeza y contención y, también, reflejo de un espíritu selectivo, elegante y mesurado, poseedor de un relajado equilibrio incontaminado de otro interés que no sea la obtención de su eficacia expresiva.

El criterio y la convicción que del aspecto de estos toques se infiere le son totalmente propios e intransferibles. A pesar del vigor y la decisión que implica la impronta de su aplicación, estos rasgos nunca producen la impresión de pretenciosos, arriesgándose, por contrapartida, a provocar a veces algunos desconciertos. Tal es el caso de la sorprendente economía de recursos instrumentales que, descontextualizados, podrían suponerse inoperantes e inocuos y, sin embargo, a la postre y estando inmersos en la resonancia global del conjunto unitario, se muestran totalmente convincentes al ser causantes de tan persuasiva efectividad.

En este nivel de consideraciones cabe llamar la atención sobre una de las más brillantes categorías de su genialidad: el prodigioso dominio de la gradación *tonal* de la pincelada. Efectivamente, la asombrosa capacidad de precisión y control de los diversos ingredientes pigmentarios, de aglutinación, disolución, color, mezcla, densidad, longitud de desplazamiento o recorrido del gesto caligráfico, (ya sea autónomo o ligado a la descripción evocativa), así como el ajuste de la distancia visual, la intensidad de luz horaria, etc., determinan la abrumadora disponibilidad del pintor para fijar, espontáneamente y con la más absoluta propiedad, el matiz de todas las tonalidades que se desarrollan en el cuadro.

De aquí podría derivarse que Velázquez especula ventajosamente con la habilidad manual, por lo que sería necesario aclarar a este respecto que la capacidad de representación de las formas es una cualidad

de *actuación técnica inherente a la comprensión del mundo visible*, de lo contrario la llamada destreza dibujística o pictórica perdería su *entidad de virtud superior propia del ser humano inteligente*.

Los estudios pinacológicos que recientemente ha sido aplicados a la obra del aposentador real³, han venido a contrastar el frecuente y constante grado de densidad y consistencia de sus certeros y, sin embargo, flexibles trazos, los cuáles sobresiguen el ritmo de las formas para subrayar su plasticidad o envolver sus perfiles atmosféricos.

Velázquez pinta *disponiendo* estas aplicaciones longitudinales con una falta de ostentación que parece implicar una total inhibición respecto al relato. Podría interpretarse que se limita, —con actitud indiferente,— a asentar las pinceladas, con un gesto de amplio y descendente recorrido, persiguiendo sólo la verosimilitud óptica de las formas o volúmenes, e integrándolos, con toda resolución, en el contexto espacial. Este entorno atmosférico suele sugerirlo creando visualizaciones contrapuestas y ritmos cromáticos o texturales a base de manchas inductivas.

Como hemos apuntado llama poderosamente la atención la efectividad conseguida con tan livianos medios, sometidos a una parquedad instrumental tan palmaria y evidente como el polvo, el aceite y una herramienta hecha con un palo en cuya punta se sujeta una serie de pelos de animal. Lo sorprendente es que Velázquez sólo se ha atenido a estas limitaciones del oficio sin pretender sofisticar nada y de ello extrac la magia del universo insondable que fomenta la mirada.

3. LLUIS MONLLAO, R y GUMI CARDONA, J. *Resumen de Pinacología*. Madrid, Archivo Español de Arte, CSIC, Nº 156, 1966, págs. 286-287.



ALGUNOS ASPECTOS DE LA TÉCNICA VELAZQUEÑA

Existen diversos aspectos de índole eminentemente procesual que considero substanciales respecto a su repercusión en los efectos sensitivos (texturales y perceptivos) que caracterizan, de manera exclusiva y particular, la obra de Velázquez.

A. En principio, y como base de reflexión, anteponeamos que Velázquez, discípulo de Venecia (en Madrid), acoge las experiencias técnicas de Tiziano, las cuáles provenían a su vez de la pintura Flamenca. Es decir, Velázquez pinta al óleo sobre estructuras de temple de huevo emulsionado⁴.

Así pues, los mecanismos artesanales de la pintura barroca, (desde que Tiziano asumiera y adecuara aquella secuenciación inventada por los Van Eyck), están definidos por el empleo de la llamada *técnica mixta*. Uno de los agentes más determinantes en esta serie de yuxtaposiciones texturales de distinta naturaleza, acuosa y grasa, y las alterancias coyunturales que propicia su uso liberado, es el *aglutinante óleo-resinoso* que disuelve y traslada las veladuras. Este *médium* se compone de aceite de linaza, barniz de resina de almáciga y esencia de trementina. Mediante este sistema pueden disponerse sobre el cuadro sucesivas aplicaciones de grisallas que provistas de más o menos saturación de entidad fundamentalmente magra, van aseverando los volúmenes de las masas corpóreas.

Velázquez adoptó y adaptó semejantes ingredientes con el fin de potenciar la máxima versatilidad de su pincelada y los efectos visuales que comporta. En mi opinión, (extraída de mi constante observación ocular sobre la obra velazqueña), el artista sevillano incrementó en la fórmula la presencia de aceite para fluidificar la cremosidad y translucidez del trazo. Y, como decimos, también contó lógicamente, con el *médium* referido para dispersar y expandir las líquidas veladuras coloreadas.

Precisamente parece interesante, en este sentido, aludir a una situación frecuente en las capas pictóricas de los cuadros velazqueños: nos

4. La repercusión de la incuestionable ascendencia septentrional de la pintura veneciana en sus términos procesuales y técnicos, es una cuestión que sólo ha sido plenamente reconocida por la crítica historicista hasta hace muy poco tiempo. Precisamente, en diciembre último se clausuró en el Palazzo Grassi de Venecia una exposición monográfica que reflexionaba sobre ésta significativa influencia.



referimos a la motivación físico-química de los desvanecimientos matéricos y tonales conocidos por *arrepentimientos*, cuya casuística

proviene de las reacciones de saponificación que sufre el aceite de linaza cuando permanece en constante contacto con la humedad ambiental y el carbonato de plomo blanco. Su resultado es un jabón soluble de linolato de plomo que tiende a transparentarse inevitablemente, e incluso, a desaparecer. De ahí que acaben trepando las imágenes de los intentos primitivos. Lo curioso es que estos *pentimenti* fomentan apreciaciones visuales imprevistas por el autor, que, sin embargo, se acumulan a las ofertas insinuadas por toques de leve densidad que sí fueron impuestas bajo control. El efecto de conjunto excita una fascinante locuacidad, capaz de transferir el vitalismo de una realidad que es por todos compartida sin apenas conseguir que se prenda en la mirada. Recuérdese la silueta de Felipe IV de 1627; el rodete de la hilandera devanadora, las variadas patas del alazán en corveta; la disuelta concreción de la túnica vestida por el ángel de Santo Tomás de Aquino.

Todo se conjuga y articula en armonía, sutileza y veracidad, siempre en relación con la unicidad orgánica del cuadro, en el que, por otro lado, se establecen los ritmos planimétricos y el juego alternativo de los volúmenes que se distribuyen a través del espacio etéreo. Precisamente este aspecto es perfectamente regulado por Velázquez desde las composiciones más complejas de sus épocas tempranas; como ocurre, por ejemplo, en la disposición de los hermanos de José en el lienzo del Escorial, que data de 1630. En él se advierte la utilización de la luz y la perspectiva geométrica del pavimento ajedrezado en disminución, como recursos para provocar en el espectador la apreciación de los efectos atmosféricos y de profundidad, los cuáles se vieron en mínima manera afectados por el recorte lateral que se efectuó a la tela, suprimiendo casi todo el escorzo del bastón que sostiene el personaje desnudo⁵.

5. Detalle que, no obstante, se puede observar al completo en un valioso documento historiográfico que, precisamente, existe en Córdoba: la excelente copia casi coetánea que sobre el original velazqueño debió realizar el pintor lucense Bartolomé Jiménez de Illescas y que hoy se encuentra colgada en el frontispicio a los pies de la Parroquia cordobesa de San Miguel.

B. En los procesos analíticos que han sido llevados a cabo a partir de 1982, por el Gabinete de Investigación técnica del Museo del Prado que dirige Carmen Garrido, se ha podido detectar científicamente la existencia de incorporaciones pigmentarias de *calcita* ($CO_3 Ca$), en las capas pictóricas de los cuadros de nuestro pintor; es decir, la llamada creta o blanco de España tradicional utilizado desde siempre en los obradores españoles como materia de carga para las imprimaciones⁶.

Como debe saber cualquier profesional de la pintura que conozca suficientemente la características de este producto natural, su integridad física y visual resulta decididamente alterada cuando, estando triturado, se pone en contacto inmediato con las sustancias aglutinantes de naturaleza grasa. En este estadio, la degradación de su consistencia provoca un efecto visual evanescente y flotante que, por lo observado en los cuadros velazqueños, fue un fenómeno totalmente asumido por el maestro desde sus trabajos de adolescencia. Semejante recorrido nos hace pensar que el proceso evolutivo de la carrera del sevillano, se constituye como un tránsito de secuencias progresivas en pos de una lúcida teoría sobre la representación pictórica de la realidad visible, dado que, como decimos, Velázquez debió indagar con completa conciencia intelectual en aspectos como el presente, tan ligado, según estamos observando a problemas relacionados con los materiales, los cuáles, al fin y al cabo, van a redundar directamente sobre la expresión y las sensaciones ópticas que propician; que es el tema que, en definitiva, le inquieta.

En este sentido, la presencia de la calcita traslúcida actuando como un plano interruptor de la captación visual del espacio y las formas alu-

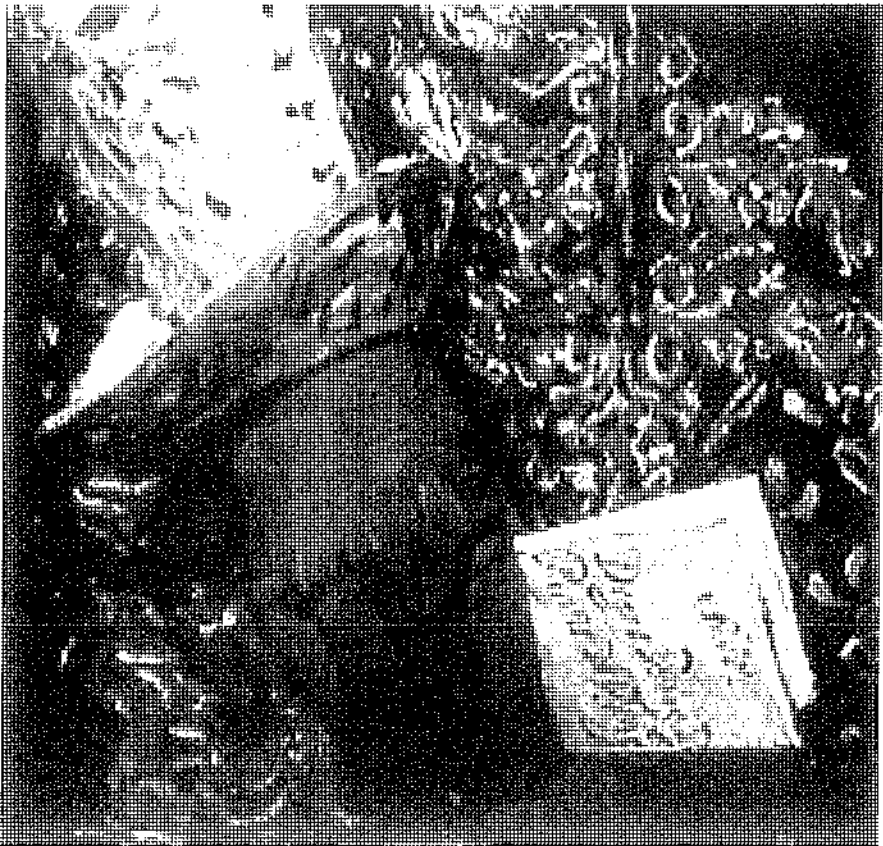
6. GARRIDO, C., CABRERA, J.M., MCKIM-SMITH, G., NEWMAN, R. *La fragua de Vulcano. Estudio Técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del XVII*. Madrid, Boletín del Museo del Prado, Tomo IV, Nº 11, 1983, págs. 83 y 94.

NEWMAN, R. *Observaciones acerca de los materiales pictóricos de Velázquez, en Ciencia e Historia del Arte. Velázquez en el Prado*. Madrid, Museo del Prado, 1993, pág. 127.

sivas, es percibida por la mirada del espectador de forma inconsciente, provocando en su sensibilidad una apreciación que podría calificarse de *fantasmal*.

Dispongo de dos ejemplos en los que puede reconocerse la presencia de este Carbonato de cal:

Los empastes del llamado *Silver Philip* de la National Gallery de Londres, que fue realizado en 1635 y cuyas vibraciones plateadas seducen ineludiblemente y a la vez, desconciertan por su impresionante eficacia estética a cualquier degustador o entendido en pintura, fueron elaboradas por medio de un gris matérico definido por la pigmenta-



ción granulenta de un blanco de plomo cargado con aportes de calcita, combinación que reúne la cremosidad de las diminutas partículas cristalosas del albayalde con la sutileza visual que sugieren las pinceladas que llevan embutida la creta. Todo ello depositado sobre un soporte textil que presenta una receptividad magra físicamente apropiada para garantizar su fijación y permanencia. Recomiendo una entrevista con esta pintura extraordinaria, que a partir de mañana, 16 de Diciembre, se expone por primera vez en el Museo del Prado, formando parte de la exposición “Velázquez, Rubens y Van Dyck”, organizada por Jonathan Brown⁷.

En cambio, el busto de la Infanta María Teresa de 1651, que hoy se conserva en el Metropolitan de New York, y que según mi criterio se trata de una revisión total de toda la zona del rostro, presenta una serie de alteraciones físicas provenientes de la incorporación de una semipasta de blanco de plomo y calcita, que distribuye su blanda cremosidad y semitransparencia sobre la superficie de la base, cuya calidad oleosa, y tal vez borrada por maceración, rechazó la aplicación ulterior, provocando el típico craquelado que causa la disgregación molecular del $CO_3 Ca$, que inmerso en el aceite se iba secando sin anclaje. La modulación de la luz y la materia, construyó por fin el sugestivo argumento.

Después de todo este discurrir sobre la expresividad velazqueña creo que puede quedar implícita la idea de que nuestro gran sevillano dosifica siempre los recursos materiales que le son absolutamente necesarios para obtener su resolución visual. Ejemplo de ello vienen a ser los arriesgados alardes de reducción cromática que efectúa sobre las mezclas que matizan las *Meninas* u otros muchos retratos reales: los grises de la *Reina Mariana de Austria* del Prado, o la *María Teresa Lehman* de New York, los *Felipe IV anciano*, etc., manipulaciones o efectos que se sustentan fundamentalmente en el hábil dominio de las grisallas y de

7. Se clausuró el día 5 de marzo del 2000.



su sentido de la plasticidad. Otro caso significativo de esta restricción de medios instrumentales resulta ser el retrato, llamado de los relojes, de la misma *Infanta María Teresa* que se encuentra en el Museo de Viena, cuyo guardainfantes se muestra resuelto sin haber sido pintado.

APOSTILLAS

‘Todavía me interesa incorporar aquí algunas apostillas que no dese-
aría dejar pendientes de consideración:

1. Una es de carácter muy particular y anecdótico; pero creo que puede resumir mucho de lo que vengo diciendo hasta aquí, esta tarde:

Cuando mi hijo contaba 10 años, vio por primera vez un cuadro de Velázquez y comentó: “este hombre era un extraterrestre que pintaba las cosas con la nada”.

Las otras dos, son más controvertidas:

2. Creo que el pintor es un ente humano intrínsecamente libre por definición; sino no lo fuera, nunca podría alcanzar la dimensión de *artista creador*.

Velázquez vivió casi a su albedrío, integrado en el contexto social y político que determinan sus particulares y orteguianas circunstancias; pero el asunto latente que cualifica su vida es la íntima investigación que él prodiga sobre el arte y en la que empeña todos sus esfuerzos explícitos o implícitos.

Dentro de este terreno, me interesaría salir al paso (con el mayor respeto y modestia), de algunos conceptos que suelen barajarse, -creo que de forma ligera, miope y desviada,- por algunos historiadores de arte muy reputados y reconocidos. Particularmente me incomoda escuchar que Velázquez fuese simplemente un *criado* del rey *al servicio* de la corte. Pienso que un artista tan sabio, y conocedor objetivo de su propia valía personal, como Don Diego, nunca debió sentirse *criado* más que de su propio destino y del propósito que lo impulsaba, por eso se prestó a vivir su consciente y táctica situación palaciega como medio para poder alcanzar, cómoda y adecuadamente, la consumación de sus fines expresivos e investigadores sobre la representación de la imagen latente sumergida en el espacio visual.

3. En una interpretación simplista y desorientada sobre Tiziano se suele aducir, ya desde el siglo XVII al menos, que el maestro veneciano en la época de su senectud pintaba de manera difusa, confusa, y deshecha a causa de haber perdido capacidad de visión y, por tanto ya no estaba en condiciones de cumplimentar con fidelidad formal los encargos de sus mecenas o clientes.

El Greco no habría tenido ningún motivo o argumento para calificar al Miguel Ángel del *Juicio Final* de “un buen hombre que no sabía pintar”, como documentó Pacheco⁸, (el tratadista quería decir *pintar pictóricamente*), si no hubiese conocido previamente a Tiziano en Venecia y comprendido el impulso y la *autodefinición* que suponían para la Pintura estos últimos cuadros del Vecellio. Si Theotokopoulos hubiese permanecido inmerso en los supuestos clasicistas del Cinquecento o del puro manierismo, se hubiera sentido deslumbrado, sin ninguna duda, ante el neoplatonismo de la Sixtina; pero el apasionado innovador cretense ya había captado la trascendencia revolucionaria de la última propuesta del Tiziano.

No soy yo sólo quién reflexiona en estos términos respecto a las aperturas que implicaron las obras tizianescas de su último período; los componentes del *Proyecto de Investigación Rembrandt* de Amsterdam utilizan parecidos razonamientos para explicar el origen de la compleja y emocionante factura rembrandtiana y las connotaciones que esta presenta en relación con los tratamientos pictóricos de Velázquez⁹.

CONCLUSIÓN

Ya lo he dicho: creo que la primera y sustancial entidad constitutiva del Arte es la actuación libre, vital, inteligente y espiritual de su creador; la destreza, la temática, así como su función socioeconómica, documental o ideológica serán valores importantes para su comprensión integral, pero en definitiva y al menos para este ponente, son asuntos de menor cuantía que desvían el entendimiento de su verdadera y universal significación.

8. SALAS, Xavier de y MARÍAS, Fernando. *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992, págs. 36-37.

9. WETERING, Ernest van de. *Manera de pintar de Rembrandt; la técnica al servicio de la ilusión, en Rembrandt: el maestro y su taller*. Barcelona · Madrid, Electa España S.A., 1991, págs. 17 y 21.

FINAL

De la obra de Don Diego Velázquez y las posibilidades de interpretación psicológica que de ella puedan derivarse, se infiere la sabia coherencia de su comportamiento profesional, en el que se presiente un seguimiento reflexivo y lógico de los acontecimientos vitales y una administración sensata y pertinente de sus afanes y circunstancias. Velázquez se autorreconoce con la lucidez más pragmática y va marcándose sus objetivos tácticos hacia una finalidad concreta que no deja de ser honesta y merecida.

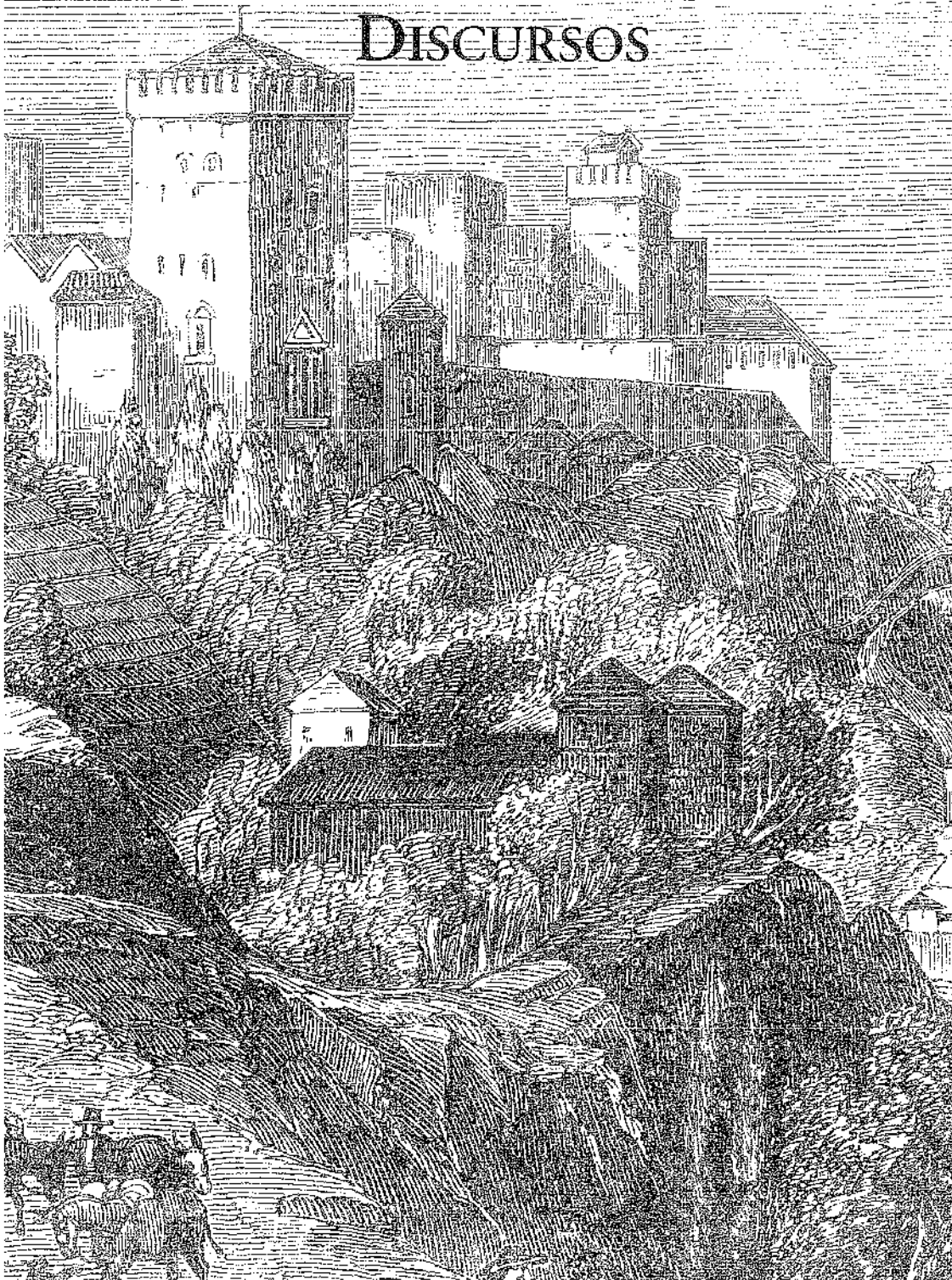
Existe en una colección parisina un dibujo del artista cordobés Don Juan de Alfaro¹⁰, amigo y discípulo de Velázquez, que representa al gran pintor en su lecho de muerte; su contemplación provoca en mi ánimo un efecto muy marcado de desconcierto y perturbación, dado que este documento confirma la realidad tangible de que todas las inteligencias, aunque sean portadoras de la más sublime carga, están sometidas a la reducción ineludible de su destrucción. En este caso se trata de un ser que llegó a encarnar con su pintura uno de los modos más perdurables para mantener visualmente activa la traza del ser humano, y es precisamente, la contradicción de su imagen muerta la que desestabiliza nuestras referencias y aturde el sentimiento.

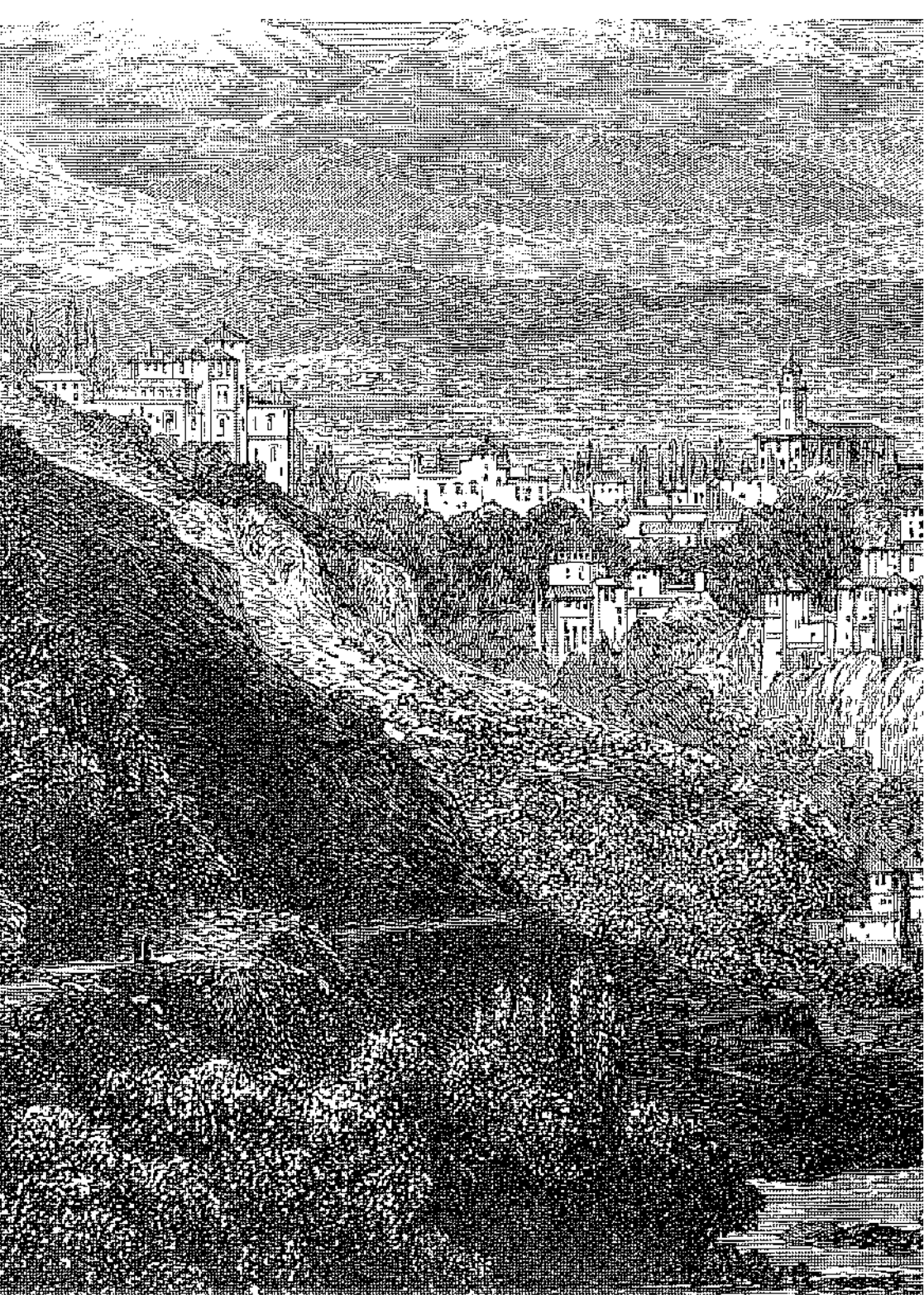
Velázquez es el dueño de un inefable milagro que trata de la visión. Su pintura sobre las formas del mundo sólo parece un soplo de veladuras hechas por alguien que procedió de otro cosmos, al que luego volvió pasando por una muerte supuesta. Por todo eso me gustaría que nunca fuese encontrada la momia que tan obsesivamente se ha estado buscando en las excavaciones de la Plaza de Ramales de Madrid, para poder con ello mantener la ilusión de mi constante coloquio con el ente vivo que constituyó al maestro.

10. PÉREZ SANCHEZ, A. E. *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*. Madrid, Edit. Cátedra, 1986, pág. 276.

STIRLING, W. y HARRIS, E. *Velázquez*. Ayuntamiento de Madrid, 1999, págs. 25, 26 y 39.

DISCURSOS





Medalla de Honor 1996 a la Orden de San Juan de Dios

Discurso pronunciado en el Acto celebrado el 4 de abril de 1997,
por el Ilustrísimo Señor Don

Domingo Sánchez-Mesa Martín

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

CON satisfacción personal acepté en su día el encargo que esta Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias me hizo para que en nombre de todos mis compañeros interviniera en el acto académico y público de la entrega de la Medalla de Honor del año 1996 a la Orden de San Juan de Dios. Con esta satisfacción doy hoy cumplimiento de lo que nuestro Señor Presidente me encargó

Comienzo diciendo que lo más importante ya está hecho, ya que el verdadero motivo y razón de todo esto es, ciertamente, que la figura de San Juan de Dios, aquél que naciera en 1495 en Montemor el Nuevo, en Portugal y que después, en 1538, viniera a Granada, se convirtiera en figura universal como santo de la Caridad. En él Granada tiene uno de sus mejores apellidos, y en él y en su obra Granada tiene una de sus más indiscutibles páginas inspiradoras de las mejores propuestas artísticas de todos los tiempos: la belleza de la caridad encarnada en el desgarrador expresivo de la santa locura de amor a Dios a través de sus criaturas más necesitadas: los enfermos, los ancianos, los niños y los abandonados.

Y esta imagen, -proyectada primero como sombra sobre la largura de los siglos por aquel otro foco inigualable, encendido en el Calvario, que ciega y enloquece al que de verdad lo mira y al que a él se dirige- está la verdadera razón y causa primera en la que todo esto se inicia y justifica.

En la iconografía clásica, es la belleza de la matrona romana, desbordante en naturaleza, que se comporta como fuente inagotable de vida y permanente alimento para todo un numeroso mundo de niños

que la rodean, la que encarna y se hace símbolo directo de esta virtud que desde el mundo pagano, se viene ofreciendo con el rostro de la belleza que le da el arte y la inspiración creativa.

Tras la Edad Media y el Renacimiento, será la pedagogía post-romántica la que en la obra de Cesare Ripa nos ofrezca una cristianización del símbolo de esta caridad, que se refiere ya siempre a ella como el amor de Dios, ahora representado por una bella matrona vestida de rojo, que con su mano derecha sostiene un corazón ardiente, porque el supremo afecto del amor a Dios hace afluir la sangre al corazón, y por la alteración que en él produce se dice, por semejanza, que arde.

Y así esta imagen didáctica y de hondo contenido iconográfico y de tan amplias significaciones iconológicas, la vida de San Juan de Dios, la transforma cambiando el corazón por la granada abierta, y el rojo del fuego de la sangre, por los granos rojos del fruto que se desparan por la herida, ahora coronada por la propia naturaleza y por la Cruz que la centra.

Por San Juan de Dios, Granada, así se convierte en el corazón simbólico de la caridad cristiana, y son sus hermanos de orden los que la difunden por los cuatro continentes, significando de esta manera nuestro mejor patrimonio con la mejor belleza de cualquiera de las mejores estéticas ocupadas en la directa y real práctica de sus propios y trascendentes contenidos.

Así pues esta Real Academia de las Bellas Artes de Granada consideró justo y oportuno conceder su mejor admiración y premio, al hecho de tan ejemplar conservación y uso, de tan importante y mundial patrimonio. Y de ahí, cumpliendo uno de sus principales fines, está dispuesta a honrar y condecorar esta ejemplar conservación viva de ese otro patrimonio histórico cultural derivado de tan singular origen y materializado en uno de nuestro más rico y monumental conjunto arquitectónico-urbanístico, como es la Basílica de San Juan de

Dios y el entorno que la significa, con el activo y moderno Hospital de San Rafael, y el antiguo e histórico Hospital de San Juan de Dios. Conjuntos ambos en pleno uso y que tan ajustada y felizmente llenan de contenido imágenes y monumentos.

Hasta tal punto se hace ejemplar el trato dado a tan singular conjunto histórico, que sin dejar de cumplir los fines directos para los que fue creado -incluyendo su actualización a nuestro tiempo y modernización, tanto en las funciones de culto interno como externo, y en las asistenciales, como centro hospitalario humanitariamente comprometido más allá del prestigio asistencial y técnico- se nos ofrece hoy, tras las últimas intervenciones y tratamientos integrales de su entorno arquitectónico inmediato, y la limpieza de las fachadas principales, como un patrimonio vivo, activo y didáctico en su uso y contemplación.

En estas consideraciones debemos puntualizar que siendo este procedimiento de conservación en si el más idóneo y positivo, encierra también serios peligros cuando este uso y actualización se hace de espaldas y a costa de sus verdaderos y originales valores y significaciones culturales, tanto como patrimonio de uso específico como de patrimonio artístico y monumental en general. Véase, si no, la imagen del vecino y espléndido conjunto del Gran Hospital de San Juan de Dios, colateral a la Basílica, que a pesar de tantos esfuerzos económicos y humanos, hoy se nos presenta un tanto huérfano de alma y cuerpo. En estas fechas bueno es insistir, de manera clara y decidida, en la petición, ya tantas veces hecha, de que tan importante y significativo monumento y patrimonio debe volver a sus antiguos propietarios, la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, que fue quien lo hizo nacer y crecer, y que con seguridad lo cuidaría y mimaría en todos sus aspectos y funciones, evitando así lo ocurrido con otros templos y conjuntos monumentales de nuestra ciudad, maltratados con frívolas intervenciones y cambios de uso, que se nos ofrecen un tanto caprichosas y descontextualizadoras de sus verdaderos contenidos fundacionales y de sus valores históricos y artísticos.

Se hace oportuno documentar estos razonamientos, con la crónica de la solemne inauguración del Templo y del Hospital que escribiera en 1759 el Padre Fray Alonso Parra y Cote. En ella describe minuciosamente estos conjuntos monumentales, al tiempo que narra las fiestas de dedicación del magnífico templo de la Purísima Concepción de nuestra Señora y de nuestro padre San Juan de Dios.

En el referido texto se afirma: "... y así se halla a la vista su hermosa fachada de piedra jaspe, tan primorosamente labrada que causa admiración a cuantos la ven, y es lo que anuncia los interiores adornos de que se compone tan elevado cielo, pues en lo delicado de su primor brillan las glorias de la Majestad, siendo todo un recuerdo de aquél gran templo que labró Salomón".

De esta imagen hacia el exterior el cronista pasa a describir todas las maravillas del interior del templo, del camarín, con los restos del fundador, y de la sacristía. Especial atención dedica a la enumeración de las dotaciones del nuevo hospital, justificando en ellas el cumplimiento del verdadero y principal mandato de la Caridad Cristiana.

Y hoy también ante tan impresionante y monumental espectáculo, tan ejemplarmente conservado, de formas y símbolos, la Orden Hospitalaria, como ya ocurriera en el s. XVIII, ha construido y abierto para la práctica de la caridad la gran imagen viva y real del rostro del santo: el nuevo y bien dotado Hospital de San Rafael, donde una vez más se atiende al enfermo, al perdido, al abandonado, al desahuciado, al enfermo terminal, a esos que incluso hoy ni las asistencias sanitarias oficiales aceptan. Y todo este patrimonio, en uso y admirado, por los creyentes y no creyentes, se hace hoy posible gracias a los Hermanos de San Juan de Dios, que practicando la caridad, también dan ejemplo en estos monumentos referidos, de atención y respeto a la dimensión artística y cultural. Por todo ello esta Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada le entrega la Medalla de Honor correspondiente al año 1996.

Los Cursos *Manuel de Falla* de Granada

Discurso pronunciado con motivo de la entrega
de la Medalla de Honor, el 30 de junio de 1999,
por el Excelentísimo Señor Don

Antonio Iglesias

T ENGO para mí, abrigo entre mis más firmes convicciones, que la ingratitud es pecado grave y, naturalmente, huyo de incurrir en él, con el deseo de que, mis primeras palabras en ocasión tan solemne, sean las de rendir testimonio con las más expresivas, sinceras y emocionadas, para expresar las gracias a esta Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada -a la que me honro sobremanera en pertenecer como miembro correspondiente-, que ha querido distinguirme una vez más concediéndome su Medalla de Honor 1999. Suele añadirse en estos momentos que “inmerecidamente”, y tal ocurriría conmigo ante el alto honor que la distinción conlleva, pero si el amor a una Ciudad se llama Granada, si una sentida inquietud cultural pudieran justipreciarse de algún modo, me apresuro a situarme entre los primeros, sentándome en la ideal primera fila de los más humildes receptores de tan preciada Medalla, ofreciendo los dos presentes: amor e inquietud.

Mi gratitud que, por lo tanto, es enorme, va dirigida en primer término al Excmo. Sr. Presidente de esta Corporación académica de Granada, y a todos sus miembros que, con tal concesión unánime, agrandan más y más todavía el profundo reconocimiento de una distinción que, por ventura, se me entrega coincidiendo con la celebración del XXX Curso Internacional *Manuel de Falla*, del 48 Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Permítaseme que centre estas demostraciones de encendido reconocimiento, dirigiéndolas de muy preferente manera a mis excelentes y admirados compañeros y amigos, Ilmos. Sres. Don José Palomares Moral -Secretario General de

esta Real Academia de Granada y actual Director de los Cursos-, Don Juan Alfonso García García, y Don José García Román, quienes, preceptivamente, formularon la propuesta académica. La posible consideración de homenaje que podría entrañar este acto académico, sí lo consideraría “inmerecido”, aunque quizá podría recibirlo mi labor musical mantenida con firmes postulados, hasta cumplir en este año 1999 mis laboriosos 80 años de edad...

Elegir un tema para esta solemne sesión, resultó facilísimo: LOS CURSOS *MANUEL DE FALLA* DE GRANADA.

Para hablar de los Cursos *Manuel de Falla* de Granada, es necesaria la previa referencia a su Festival, acontecimiento musical del que mis primeras noticias personales datan de 1935, año en el que mi maestro en el piano José Cubiles, creo recordar, participaba en el mismo en uno de sus conciertos “del Corpus” que, según parece, comenzaron a celebrarse en 1883, en el Palacio de Carlos. Desde tan remoto acontecer, daremos un salto y nos situaremos, ya en 1922, en el célebre *Concurso del Cante Jondo*, que nos deslumbraría más por sus mismos fines perseguidos, por la presencia de aquellos nombres, tan preclaros..., como para no caer en la tentación de citar ni uno de ellos, para así no poder avergonzarme de olvidos lamentables. Un solo nombre sí he de destacar: el de Antonio Gallego Burín que, por aquellos años, bullía en la realización de la serie de conciertos granadina que, al fin, en 1952, nace como I Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

La organización de este evento tan importante en la vida musical de España, correspondía a una Comisaría local y a la Comisaría General de Música de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. Digamos, entre paréntesis, que esto de “las Comisarías”, no nos gustaba a nadie, pero tampoco supone nada como para rasgarse las vestiduras... Yo conocía el Festival de muy poco antes, pero como Subcomisario Técnico de la Música, me incorporo a su rea-

lización con el programa que, entre los días 5 de Junio al 7 de Julio, se desarrollaría como edición XIX, en 1970, año de creación de nuestros queridos Cursos que alcanzan ahora, felizmente, su XXX convocatoria.

Sin ánimo de confrontación alguna, sí quiero manifestar que aquel 19 Festival de 1970, programó 20 conciertos: recitales en el Patio de los Leones de Andrés Segovia y de Nicanor Zabaleta; del joven y malogrado Rafael Orozco, en los Arrayanes; de Sviatoslav Richter, en el Carlos V; mas tres sesiones del Ballet de Jóvenes Solistas del Bolchoi, en los Jardines del Generalife; con la auténtica hazaña de los 6 conciertos de la Orquesta Nacional de España, bajo la noblemente ambiciosa batuta titular de nuestro aplaudido y prestigioso Rafael Frühbeck de Burgos, ofreciendo interpretaciones de Beethoven (Sinfonías *Sexta* y *Novena* -con el Orfeón Pamplonés y Margaret Price en su elenco; *Missa solemnis* y *Tercer Concerto* para piano -con Richter como solista), las tres *Danzas fantásticas*, de Turina; el *Concierto de Aranjuez* (con Alirio Díaz como solista); las *Noches en los jardines de España* (Luis Galve, pianista); y la gran novedad de la *Octava* de Mahler (la “de los Mil”), que este Festival de 1999 repite, con su exigida espectacularidad, dirigida por Frühbeck como en aquel entonces.

Resultado de una personalísima estimación de que, una serie importante de conciertos constituida en Festival, debe ir acompañada de un Curso pedagógico (no uno más, sino con personalidad bien definida, además de un Concurso con similares características), se lo propuse a aquel inolvidable Profesor y gran amigo que se llamó Luis Seco de Lucena, a la sazón Comisario del Festival. Y, entre los dos, llevamos a feliz término el proyecto, cuya primera noticia la dimos, juntos, y se publicó en el avance de programa del Festival; decía así:

“Curso de Música. Entre los días 23 de junio y 7 de julio, se celebrará el Curso de Música del Festival Internacional de Granada, en el que se impartirán enseñanzas sobre Paleografía musical, Crítica musical, Composición, Guitarra, Piano, Violín, etc. Los programas

y profesores del Curso serán dados a conocer oportunamente. El Curso de Música se desarrollará en la Escuela de Estudios Árabes, situada en un carmen del Albaicín, frente a la Alhambra. La matrícula del Curso está abierta en la Secretaría del Festival Internacional, en Granada, y en la Comisaría General de la Música, Teatro Real, en Madrid. Se han concedido 30 becas para este Curso, que cubren los gastos de alojamiento, estancia y viajes por España de los becarios. Podrán optar a estas becas estudiantes de Conservatorios y universitarios de Facultades de Letras, españoles o extranjeros, propuestos por los Directores o Decanos correspondientes, en mérito a su *curriculum vitae* y expediente académico. Los becarios residirán en el Colegio Mayor Universitario Nuestra Señora de la Victoria, que está enclavado en el Albaicín”.

No será necesario aclarar que, entonces, no existía el Estado de las Autonomías, como ocultar tampoco esa inevitable serie de comentarios que suscitó nuestro “invento”, aquí en Granada, pero asimismo en Madrid y otros lugares; eran tiempos en los que toda manifestación cultural, parecía de obligado permiso de otras ya constituidas, cuya demostración podría ejemplificarla en la de considerarme hasta como renegado porque pertenecía -y sigo perteneciendo en cuerpo y alma- a concretos ciclos de muy similar estructura artística.

Por encima de todo ello, Seco de Lucena y yo, no nos acobardamos y seguimos adelante con tesonera fe. Y si resulta curioso que, en aquel primer anuncio del Curso, apareciera sin titulación especial alguna, que se denominara *Manuel de Falla*, como le propuse a mi amigo y magnífico colaborador, resultó algo obvio y de indudable contribución al permanente homenaje que nos merece el primero de nuestros músicos contemporáneos. Florentino Pérez Embid -aquel inquieto Director General de Bellas Artes, que quería mucho a Granada, aquel que (consultemos las hemerotecas) “iba a llevarse a Sevilla el Festival de Granada”-, decía lo siguiente en su escrito, inserto en el Programa-Libro de aquel XIX Festival:

“Granada es -desde hace siglos- una de las grandes metrópolis españolas y universales de la belleza. La Dirección General de Bellas Artes -que está estrechamente unida a Granada, por razón de su tarea, y por la tradición del Conde de las Infantas, Don Manuel Gómez Moreno, y Antonio Gallego Burín- ha cuidado siempre, en la medida de sus medios, a las impares bellezas de Granada, y se ha esforzado por potenciarlas y completarlas, creando -a su servicio- otras. Lugar eminente ocupa en este empaño el Festival Internacional de Música y Danza. Este año de 1970 lo vamos a celebrar por decimonovena vez. Es muy grato hacer público que, con motivo de su realización inmediata, el Festival ha recibido la alta sanción de que, en adelante y de modo permanente, contará con la Presidencia de Honor de S.A.R. la Princesa Doña Sofía. Ha logrado el respaldo de una estructura legal precisa. Y la Comisaría General de la Música, al ser encargada de su preparación y programación, ha conseguido una cima de brillantez en la larga serie de aciertos que jalonan la teoría inolvidable de las noches musicales granadinas. Por otra parte, el hecho de que el Festival figure entre las grandes solemnidades culturales organizadas por el Ministerio de Educación, obligaba a darle una dimensión expresamente educativa y del mayor rango intelectual posible. Más aún en 1970, Año Internacional de la Educación. Desde este año, en paralelo con el Festival se celebrará en Granada, el *Curso Internacional de Música Manuel de Falla*, que tendrá sus reuniones, en el carmen de la Cuesta de Chapiz, donde está instalada la Escuela de Estudios Árabes, y luego, en el que fué carmen del propio Falla, las lecciones a él especialmente dedicadas. De este modo, el nombre más universal de la música española acogerá con su gloria un empeño formativo más, puesto en la línea de creación exigente y de abierta reción cultural que es -por tantos motivos- la de hoy y la de mañana.”

Muy bien editado ya aquel voluminoso programa, dejaba constancia de que “Con el patrocinio del Excmo. Sr. Ministro de Educación y

Ciencia, Don José Luis Villar Palasí, el Patronato del XIX Festival Internacional de Música y Danza, la presidía el Director General de Bellas Artes (Florentino Pérez-Embidi), con dos Vicepresidentes (Salvador Pons Muñoz, Comisario General de la Música, y Don Antonio Gómez Jiménez de Cisneros, Gobernador Civil de Granada), siendo Vocales del mismo Don Enrique Martínez Cañavate Moreno. Presidente de la Diputación Provincial; Don José Luis Pérez Serrabona y Sanz, Alcalde de Granada; Don Federico Mayor Zaragoza, Rector de la Universidad; Don Antonio Marín Ocete, Vicepresidente del Patronato de la Alhambra y Generalife; Don Francisco Prieto-Moreno Pardo, Arquitecto-Conservador de la Alhambra; Don Antonio Méndez Rodríguez-Acosta, Presidente de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad; Don Francisco Morales Linares, Presidente de la Cámara Oficial de Comercio e Industria; y Don Miguel Rodríguez-Acosta Carlström, Presidente de la Fundación Rodríguez-Acosta. Era Secretario de este Patronato, Don Luis Seco de Lucena Paredes, Comisario del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Y estos fueron los hombres que forjaron el I Curso *Manuel de Falla*, del XIX Festival de 1970, paralelos en su duración de cerca de dos semanas, entre el 25 de Junio hasta el 7 de Julio, exactamente.

Desde nuestro nacimiento, contamos con la valiosísima y significativa ayuda de la Universidad, desde Mayor Zaragoza y Don Juan de Dios López González, hasta Antonio Gallego Morell quien, ya en 1977, sería además Comisario del Festival, después de haberlo sido (dos años antes), Juan-Alfonso García García, sucesor de Seco de Lucena cuando éste fallece. Nuestras actividades pedagógicas dieron comienzo en aquellas entrañables -pero a todas luces de palpable inadecuación- aulas de la Escuela de Estudios Árabes, en la Cuesta del Chapiz, pero las ceremonias inaugural y de clausura de los Cursos, con conferencias o lecciones magistrales a cargo de los profesores (algunas de verdadero trasfondo histórico) tuvieron lugar, junto a la entrega de credenciales y diplomas al alumnado en el precioso Paraninfo de la Universidad, con la bienvenida y el adiós más cordiales de los Rectores y Claustro universitarios.

Los Cursos *Manuel de Falla*, supieron distinguirse de los demás - bien podemos afirmar que, por otra parte, fueron pioneros de los muchos, muchísimos que nos siguieron- por el deseo de impartir unas enseñanzas que no tenían lugar en nuestros Conservatorios; así, la *Paleografía musical*, los obligados monográficos sobre Falla o sobre Beethoven (éste en su bicentenario), *La composición musical actual*, *La guitarra en el desarrollo y evolución de las formas musicales*, *El órgano y su mecánica*, *La construcción y afinación del piano* o, simplemente, *El contrabajo*, por ser éste instrumento tan deficitario entre nosotros entonces... Como se practicaba desde las esferas oficiales, una llamada “recuperación de cerebros españoles”, lo pusimos también nosotros aquí en práctica, “recuperando” a un Rodolfo Halffter (exiliado en Méjico, tan enamorado seguidor de Falla), a Agustín León Ara (que enseñaba violín, en el Conservatorio de Bruselas), a Enrique Santiago (que lo hacía respecto a la viola, en el Conservatorio de Stuttgart) o, más sencillo todavía, “recuperando” en España, cerebros de la talla de Ramón González de Amezúa, quien además de excelente organista, como ingeniero industrial y organero de renombre, podía aunar el arte con la mecánica de un instrumento que precisa, tantas veces, del urgente conocimiento de su construcción; y viene a mi memoria también, el conseguido nombre de todo un guitarrista como Regino Sáinz de la Maza que, jubilado, quisimos invitarle al complacido renacer de la enseñanza, para explicar tantas cosas inteligentes de su españolísima asignatura. O el de Oriol Martorell, enseñando la dirección de coros.

Párrafo aparte se merecen las actividades complementarias de aquellos Cursos *Manuel de Falla*: los elocuentes conciertos de becarios, pronto alcanzaron un gran nivel, algo que se superaba con las actuaciones conjuntas de nuestro profesorado; llegamos a crear aquel efímero “Cuarteto del Festival de Granada” (violinistas, León Ara y Arias, viola, Santiago, y violonchelo, Corostola), que desapareció con la muerte del llorado segundo violín, Antonio Arias. Mi tesonera insistencia, fruto de la fe que suelo depositar en aquellas cosas en las que de verdad creo, llegó a lograr que el programa del Festival incluyera el del

Curso, algo que podrá parecer nimio, pero que, cuando nacíamos, tenía su enorme importancia; logré también algo de real significación: la entrada gratuita de nuestros becarios (siempre, en cualquier local del mundo, hay sitios que no pueden ponerse a la venta, porque la visibilidad es mala o por cualquier otra circunstancia, piso alto del Carlos V), a todos los conciertos a celebrar en cumplidos recintos del Festival, con lo que se consiguió un calor y una vitalidad en sus sesiones que, hasta entonces, no se observaba. Naturalmente que, como siempre, se llegó hasta a tildarnos como “reventadores”, cuando los resultados no eran todo lo satisfactorios que se pretendía en su totalidad.

Tuve excelentes colaboradores, en la Secretaría de los Cursos: primero, la de Luciano González Sarmiento, después con la coordinación de José Tordesillas; y, más tarde, con Manuel Angulo, hasta la definitiva del impagable Angel Botia. Con auténtica convicción (astucia, llegaron a concederme mis “amigos” pero en beneficio de nuestra cultura, dentro de los Cursos *Manuel de Falla*, de Granada, pudimos celebrar Seminarios, tales como el referido a *La crítica musical*, reuniones que posteriormente, merecerían su publicación a cargo de la Dirección General de Bellas Artes que, no siempre, merecía el aplauso ni la loa unánime para su labor. Y..., consecuente con mis postulados, llegaríamos hasta a celebrar certámenes, así aquel inolvidable I Concurso Internacional de Guitarra, en el que logré (dentro de mi personal apreciación) lo más difícil de todo mi laborar musical: situar en el jurado, en la presidencia indiscutible, la figura del maestro Andrés Segovia, sentando a su derecha a Regino Sáinz de la Maza, y a su izquierda a Narciso Yepes... Me gustaría recuperar alguna de aquellas “fotos” que, hoy, se tornan auténticamente en históricas... Todo esto y, por supuesto, muchísimo más, fueron aquellos Cursos, que tuve el honor de dirigir en sus tres primeros lustros, aquí, en Granada, coincidentes con su Festival.

Pero..., todo tiene su fin y, así, un día, sin esperarlo, ello es muy cierto, recibí una carta de Don Antonio Martín Moreno, antiguo becario de nuestros Cursos granadinos, comunicándome mi cese y, hoy, no

me acuerdo con qué autoridad lo hacía; la misma carta la recibieron todos los profesores -la mía era deferente en haber sido escrita a mano, las de los demás a máquina- y el Curso, pasó a sus manos, ya en 1985; pude luchar para que tales decisiones pudieran rectificarse o ratificarse oficialmente; pero primero porque no se cómo hacerlo, y después, porque, ello es claro, es preciso reconocer que las cosas por estos pagos no son eternas acepté -con mucha amargura, no tengo por qué ocultarlo- los hechos, en unión del completo grupo de profesores. Martín Moreno, que, indudablemente, se sentiría respaldado por el Ministerio de Cultura en la "operación" política, ¿de izquierdas?, ¿de derechas?, no me importa, porque jamás tuve nada que ver con los unos ni con los otros, no supo ni pudo guardar no ya el nivel, ni siquiera la ilusión que habíamos alcanzado y poseído, en aquellos quince años primeros, y condujo los cursos *Manuel de Falla* por derroteros en los que las ciencias y alrededores musicológicos lo eran todo, olvidándose demasiado de que la Música, en definitiva, es su manifestación viva en y para el concierto.

Es preciso la vuelta urgente a la asignatura primordial y básica de Manuel de Falla, volviendo a su carmen y a su jardín, con aquellas inolvidables *Conversaciones* en torno a tantos aspectos de su vida y obra, cuya reiteración significará su propia sustancia. Granada, con su Festival y sus Cursos Internacionales, tiene que mantenerse en la categoría de los de Salzburgo respecto a Mozart o Bergen en torno a Grieg -citando los que acuden ahora a mi memoria sobre tal punto- y, ojalá pudiera resucitarse aquel Concurso que fracasó con la inmensa pena de Andrés Segovia quien, por encima de su lugar de nacimiento era granadino de corazón, y la de quien os habla. La Guitarra, escapándose de España, su cuna, es preciso recuperarla y ninguna plataforma mejor para salvaguardarla que esta amada Ciudad. Granada, que quiere muy de verdad a su Festival, internacional, sí, pero de verdad granadino hasta su médula, tiene que querer en igual medida a sus Cursos y, desde ellos, muy hermanados ambos ciclos musicales, volver sobre muchas cosas importantes que, quizá, han sido solamente apuntadas hasta nuestros días.

Circula por esos mundos de Dios un bien editado folleto en relación con el Centro Cultural *Manuel de Falla*, ilustrado con fotografías, entre las que se encuentran Nicanor Zabaleta enseñando el arpa, Enrique Santiago con la viola, Rafael Puyana con el clave y Ludwig Streicher con el contrabajo, los cuatro, profesores de nuestros queridos Cursos; y esto es un ejemplo elocuente para una valoración que, por otra parte, jamás nos regateó aquel gran arquitecto que tanto quiso a la Música, que se llamó José María García de Paredes quien, con la humildad de los hombres que son grandes de verdad, consultó detalles con nosotros, los músicos, y que su esposa, Maribel de Falla, prosigue con idéntica intensidad en el afecto. Granada, además, tiene ya sus músicos jóvenes de renombre, con los que habrá que contar ya por siempre... Que en esa conjunción de valoraciones, se haga hueco para la máxima ayuda y preocupación ante los Cursos que, actualmente, conduce el saber y la demostrada inquietud de José Palomares, es una tarea muy hermosa a la que todos estamos obligados a contribuir. Por lo que a mí respecta, sabed que es incondicional y muy sincera.

Medalla de Honor 1999 al Excelentísimo Señor Don Antonio Iglesias Álvarez,

Discurso pronunciado en el Acto celebrado el 30 de junio de 1999,
por el Ilustrísimo Señor Don

José Palomares

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

Señores Académicos,
Señoras y Señores:

ME cabe el honor de intervenir en este acto público y solemne, en nombre de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, con motivo de la entrega de la Medalla de Honor 1999 a Don Antonio Iglesias Álvarez, quien ideó, plasmó y dirigió durante sus quince primeros años los Cursos Manuel de Falla, del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

La distinción que esta Real Academia ha concedido a Don Antonio Iglesias, Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Correspondiente de la de Granada, nos llena de satisfacción al reconocérsele la multitud de facetas que ha desempeñado durante su dilatada e intensa experiencia, en tareas como la interpretación pianística, en su actividad creadora e investigadora, así como por su dedicación a la organización de múltiples y destacados acontecimientos de la vida musical española e innumerables iniciativas, que hacen imposible resumir en pocas palabras lo que significa su intensa y variada actividad; por eso, no voy a detallar el perfil de nuestro distinguido, dado el riesgo que supone dejar muchos de sus rasgos profesionales sin esbozar, aunque intentaré resumir brevemente sus cualidades más destacadas.

Desde sus estudios con José Cubiles, Conrado del Campo, Marguerite Long e Yves Nat, hasta sus estudios de dirección de orquesta, su carrera como intérprete le llevó ante batutas como la de Leopold Stokowski o Araúlfo Argenta, aunque tomó una decisión que le condujo al mundo de la enseñanza y al de la organización y gestión de actividades musicales varias, como la Semana de Música de Cuenca, los Cursos de Pedagogía *Araúlfo Argenta*, los Cursos de Música en Compostela, los Cursos *Manuel de Falla* la creación de conservatorios, y cursos de verano y ciclos de estudios sobre la música actual. Autor de más de una veintena de libros sobre música y músicos españoles, destaca también su actividad como comentarista y crítico, en varios periódicos nacionales.

Distinguido con numerosas condecoraciones nacionales y extranjeras, pertenece a distintas Académicas de Bellas Artes como la Real Academia Gallega, la de la Coruña, la de Sevilla, la de Barcelona, la de Segovia, y de Arte e Historia de Madrid. Fue durante años Secretario General del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, y de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Además ha sido nombrado Hijo Predilecto de su ciudad natal, Orense, y se le ha concedido por el Ayuntamiento de La Coruña el nombramiento de Hijo Predilecto; el Ayuntamiento de Santiago también le ha distinguido con la Medalla de Oro al Mérito Artístico y el título de Hijo Adoptivo.

Por todas ellas se le concede la Medalla de Honor 1999 de esta Real Academia de Bellas Artes, de manera muy especial, por la significación que ha tenido para Granada su preocupación por la educación artística, en el año en que se cumple la trigésima edición de los Cursos Internacionales *Manuel de Falla*.

Agradeciendo la confianza que la Academia ha depositado en mí para responder al distinguido, creo sinceramente que en esta Corporación, voces más autorizadas que la mía merecerían haber subi-

do a esta tribuna, por la relación directa que tuvieron algunos de sus miembros con el Festival de Granada, en cuyo seno nacieron los Cursos *Manuel de Falla*; con toda seguridad, ellos podrían haber aportado una visión más completa del paso de Don Antonio Iglesias por los Cursos *Manuel de Falla*. Algunos no sólo vivieron muy de cerca los albores del Festival de Granada, sino que desempeñaron la responsabilidad de gestionarlo, asesorarlo y mimarlo durante muchos años.

Mi actual condición como responsable de los Cursos, tal vez, ha sido la circunstancia que ha considerado más adecuada la Academia, lo que me llena de emoción porque me ha permitido mostrar, en nombre de la Corporación, la gratitud que Granada tenía pendiente con Don Antonio Iglesias, gratitud al músico, al profesor y dinamizador de aquel proyecto que hoy continúa gracias a él, y que nos permite seguir reforzando el futuro del Festival con las actuales inquietudes musicales de los jóvenes estudiantes.

Permítanme, por tanto, que rescate en este justificado recuerdo las aportaciones destacadas del pintor Don Antonio Moscoso Martos, responsable de la planificación artística del Festival, gracias al cual se percibía en la ciudad el clima del certamen; de Don Manuel Orozco muy ligado al Festival durante sus responsabilidades públicas en el Ayuntamiento de Granada, impulsor también de la imagen y difusión del Festival, y protagonista de la recuperación de la Casa Museo de Manuel de Falla; de Don Juan Alfonso García García y Don Antonio Gallego Morell, Comisarios ambos de varias de sus ediciones; y de Don José García Román, que formó parte del Patronato y de la Comisión Artística del Festival.

A las puertas del XXX aniversario del Festival, fue Don Antonio Gallego, como Comisario del mismo, quien resaltaba la presencia de los Cursos como uno de los logros más destacados que completaban el certamen internacional: "no cabe pensar en un Festival de Música

-decía- sin que paralelamente desarrolle sus actividades un curso musical”, y más adelante añadía la importancia que suponía la presencia del alumnado: “de la mano del Curso se incorporan los jóvenes al Festival, los jóvenes que compensan la frialdad de otro público que vive la vertiente social del Festival. Los jóvenes aportan dos reacciones que el Festival necesita de año en año para no caer en la rutina: entusiasmo y críticas”. Fue D. Antonio Gallego uno de los más firmes defensores de los Cursos *Manuel de Falla*, también por su condición de Rector de la Universidad de Granada, como demostró en un acto público de clausura en el Paraninfo de la Universidad, cuando dejó atónitos a propios y extraños, por la contundencia de su intervención defendiendo a los Cursos en unos momentos difíciles.

El año 1970 en que se crean los Cursos *Manuel de Falla*, se producen una serie de transformaciones en la historia del Festival Internacional de Música y Danza de Granada que influyeron poderosamente en su continuidad posterior. La más destacada relacionada con la evolución de la sociedad española de aquellos años, es referida por Antonio Fernández-Cid en su libro *Granada: historia de un Festival*: “La anterior presidencia de honor cede el paso a la de Su Alteza Real la Princesa doña Sofía, que ha de continuar hasta el presente, como Reina de los españoles”. Otra de las modificaciones que se producen este año es la del nacimiento de la figura del Comisario del Festival.

El año internacional de la Educación y el de la promulgación de la Ley General de Educación, que introducía enseñanzas musicales en la educación obligatoria convirtieron a 1970 en la oportunidad que supieron aprovechar Don Antonio Iglesias y Don Luis Seco de Lucena para impulsar el complemento de continuidad y siembra que reclamaba el Festival, creando los Cursos de signo formativo y pedagógico, que beneficiaban la ciudad misma con este alimento cultural. Un acontecimiento como este, de tanta significación para los músicos que vivimos los Cursos *Manuel de Falla*, bebimos la música que de ellos brotó, y

nos sentimos comprometidos con las enseñanzas musicales, no sólo nos refresca la memoria de los seis lustros pasados, sino que nos permite reflexionar sobre los recientes acontecimientos, de toda índole, que estamos viviendo en la educación musical; este análisis nos ayudará a llevar a cabo los proyectos más aconsejables que se deban acometer en el futuro. Porque, Don Antonio, los tiempos y las circunstancias van cambiando y si el progreso que experimentamos de forma palpable en algunas realidades de nuestra sociedad es evidente, queda todavía lejana la posibilidad de considerar “normalizada” la educación musical en toda su extensión, porque existe un gran desinterés por atender de manera conveniente las enseñanzas musicales.

Después de cierta inquietud al oírlo, por una parte, me tranquilicé sabiendo que no estamos solos en nuestra particular batalla librada contra los elementos, pero me apenó comprobar que se necesitan los esfuerzos titánicos de unos pocos para equilibrar las paradojas y contradicciones que se dan en nuestro particular mundo de la educación musical; sin embargo no puedo compartir su sensación de fracaso, porque precisamente lo que usted ha hecho por la pedagogía musical, nadie más que usted ha podido hacerlo, en el tiempo y forma en que se produjo, y porque los resultados que se puedan apreciar en este campo, posiblemente lo conocerán y disfrutarán las próximas generaciones.

En una ocasión me contó el director del Orfeo Catalá, al regresar de presenciar en Londres la grabación de la Creación de Haydn que había hecho Jhon E. Gardiner, que su asombro había sido tan espectacular, que le hacía sentirse a cien años de distancia de la música coral inglesa. Yo le dije que si esa era su referencia, debía sentirse muy satisfecho, porque aquí, en Granada, en Andalucía, todavía no tenemos ningún coro como el suyo que haya cumplido los cien años.

Junto a la falta de tradición musical en la vida española, se mantiene la apatía, el abandono y el conformismo de los responsables de las admi-

nistraciones educativas y culturales que continúan provocando las horas bajas que a veces nos hacen sentir un amago de fracaso; en este sentido, alguna complicidad también la encontramos en el sector profesional de la música que a veces actúa con desencanto, monotonía e incluso cinismo.

Y todo esto relacionado directamente con lo que afecta a la educación musical en cualquiera de sus niveles y espacios de desarrollo, ya sea en la educación obligatoria de las enseñanzas regladas generales, o bien en las específicas de los conservatorios, pasando por las no regladas de los cursos extraordinarios. Por ejemplo, en la misma ciudad que se desarrolla nuestro flamante Festival, se producen declaraciones en los despachos oficiales que justifican la ausencia de inversiones para infraestructuras de música y de danza, y dotación de recursos materiales y humanos, argumentando que estas enseñanzas son un lujo y por tanto no es prioritario atenderlas. Hay cientos de alumnos que quieren estudiar música y danza y no pueden porque no los dejan aunque aprueben sus exámenes, porque no tienen un lugar adecuado donde hacerlo, porque no hay profesores para impartir estas enseñanzas. Sin embargo, en estos últimos días, se está negociando la implantación de nuevos conservatorios de música y de danza como moneda de cambio político tras las recientes elecciones, con el criterio de la conveniencia partidista y según el resultado de las urnas. Los mismos responsables que no atienden la formación musical del profesorado, ni invierten en recursos musicales en los centros, prometen el uso de desafortunados edificios con fines de música o de danza.

Hasta hace unos años, Andalucía contaba con una red de setenta conservatorios de música y nadie se detuvo a pensar qué objetivos se perseguían con ello, ni para qué se necesitaban tantos centros de formación musical profesional; lejos de corregir esta anómala situación, vemos crecer el número de estos centros, en detrimento de las Escuelas de Música o de los Centros Integrados, lo que sigue obedeciendo a una falta de planificación contrastada en la política musical y de criterios acertados, prácticos y rentables, desde el punto de vista educativo, cultural e incluso presupuestario.

Esta es la Andalucía musical que ahora tenemos, Don Antonio, en esta situación se encuentra la realidad de la educación musical en Granada, y de esta manera los Cursos Internacionales *Manuel de Falla* deben continuar su andadura, en un ambiente distinto al que usted conoció, con otro tipo de dificultades y de realidades, pero que pretenden mantener la filosofía que los engendró.

Aquella original vinculación con el Festival Internacional de Música y Danza de Granada continua en la actualidad, y la colaboración se ajusta a las circunstancias de programación que permiten enriquecer la vida musical granadina durante las semanas del Festival, buscando compartir a los músicos con los mejores perfiles y cualidades para su labor tanto en los escenarios como en las aulas; también se mantienen, esencialmente, los objetivos iniciales de atender las enseñanzas musicales de carácter excepcional; pero las variantes que se producen en esta relación pasan por las orientaciones que el propio Festival mantiene en cada edición, y que los Cursos Internacionales Manuel de Falla no pueden ajustar del todo. Por poner un ejemplo, si el Festival dirige su atención a buenos artistas jóvenes llamados a ser las figuras del siglo XXI, los Cursos *Manuel de Falla* pueden nutrirse de ellos con dificultad, porque el magisterio está directamente relacionado con la sabiduría que da la experiencia, y el alumnado difícilmente decide trabajar con un profesor novel; ya hemos tenido experiencia en este sentido. Por esta razón, no es fácil que podamos invitar libremente a los más prestigiosos músicos que se sientan atraídos por venir a nuestros Cursos de Granada si no pasan por el Festival, con lo cual trabajamos por Granada para mantener la mejor sintonía de nuestras competencias.

La nueva orientación producida por los cambios en el Sistema Educativo, afecta directamente a la enseñanza de la música, tanto en el Régimen General de Enseñanzas, como en el Régimen Especial, lo cual ha influido poderosamente en la orientación actual de nuestros Cursos; estos cambios ejercen su influencia sobre los profesionales que trabajan en los distintos niveles educativos, y también en los alumnos que se

encuentran cursando los últimos años de su formación para acceder a las distintas profesiones musicales, por lo que se está produciendo una constante evolución que aconseja ajustarse a estas circunstancias.

Igualmente, las infraestructuras y recursos musicales en Granada han ido modificándose y enriqueciéndose, lo que ha facilitado la extensión de nuestras actividades en direcciones muy diversas: en el tiempo, en la diversidad de la oferta, en el enriquecimiento que suponen las nuevas colaboraciones institucionales de ámbito local, regional, nacional e internacional, en la variedad de contenido que atienden las crecientes demandas de formación y perfeccionamiento musical en la creación, interpretación, investigación y pedagogía musicales, y en otros campos interdisciplinares.

Esta mirada que hoy hacemos a la labor de tantos esfuerzos anónimos debe servirnos para proyectar el futuro de los Cursos *Manuel de Falla* en el Festival de Granada. Por eso sería aconsejable estudiar con detenimiento las medidas que corrigieran la situación actual. Estas medidas habría que dirigir las hacia los dos grandes núcleos de atención prioritaria, como son:

1º La vinculación de los Cursos con las Administraciones Educativas, facilitando la posibilidad de establecer convenios y/o acuerdos con las instituciones competentes para fomentar, impulsar y desarrollar proyectos de formación musical. Esto reforzaría los contenidos de cada edición, debido al mayor interés que la presencia de las administraciones educativas despiertan entre los profesionales y estudiantes que acuden a nuestros Cursos, tal y como contienen las normativas vigentes sobre formación y especialización permanente, y permitiría desarrollar programas plurianuales coherentes, según las necesidades y acontecimientos artísticos anuales, analizando, actualizando, revisando y corrigiendo todas aquellas acciones que pudieran ser objeto de mejora.

2º La mayor dedicación presupuestaria, que sin duda resolvería los graves problemas que impiden la actualización más racional de los gastos que estamos afrontando en los últimos años, tanto en lo que se refiere a la atención de los honorarios del profesorado y conferenciantes invitados, como a la adquisición de materiales y recursos adecuados para nuestras funciones, sin olvidar el incremento que supone el hacer frente a la constante carestía de servicios, y a la falta de sedes estables para el desarrollo de las actividades; tampoco obviamos la necesidad de la contratación permanente de personal de administración y servicios, y las ayudas temporales y circunstanciales de colaboraciones que requieren de esta mayor atención presupuestaria.

Un compromiso presupuestario creciente por parte de las Instituciones Públicas responsables de los Cursos *Manuel de Falla*, tendría como efectos miméticos el estímulo de otras de instituciones y/o empresas para participar y colaborar ofreciendo su apoyo a nuestras iniciativas y proyectos, como de hecho está sucediendo muy tímidamente en los últimos años. Igualmente, esta medida significaría que se pudiese aumentar la dotación de becas a los estudiantes más destacados que acuden a los Cursos y carecen de medios económicos para su formación.

Es casi milagroso que los Cursos *Manuel de Falla* puedan funcionar actualmente, pues se nutren aproximadamente del 1,75% del presupuesto del Festival, lo que supone, aproximadamente un 42% del presupuesto total del Curso; esto significa que el resto se debe intentar conseguir con recursos propios, como ingresos del alumnado y/o a través de subvenciones y otras aportaciones extraordinarias. De esta manera, la planificación de nuestras ediciones se convierte en una aventura, sometida a las variables presupuestarias; dedicar la atención a las enseñanzas superiores de la música pasa por asumir una decidida inversión que se adecue a la formación y perfeccionamiento que demanda la sociedad actual, y que todavía no ha llegado.

Como ya hemos dicho anteriormente, en los últimos años se ha diversificado la oferta de actividades y esta ha sido uno de los mayores atractivos para el alumnado que participa en los Cursos, porque a través de nuestros programas estamos facilitando el intercambio de experiencias entre músicos en formación, tanto de intérpretes y compositores, como de investigadores y docentes, y además somos conscientes de la gran repercusión que significa la presencia en Granada de los mejores modelos educativos que permiten enriquecer su conocimiento y experiencia musical. Así lo manifiestan en las encuestas de evaluación.

Desde los Cursos *Manuel de Falla* sería bueno intentar el fomento, además, de otras acciones de interés general relacionadas con la filosofía de estas convocatorias:

- a) Diseñando y estableciendo circuitos de conciertos para los jóvenes intérpretes (solistas y grupos de cámara) que destacan en las aulas de nuestras Clases Magistrales. Incluso, el día de la Fiesta de la Música del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, ya ha invitado a algunos de los alumnos de nuestros talleres y cursos.
- b) Creando sus propias agrupaciones de intérprete vocales y/o instrumentales surgidos de un trabajo regular y periódico en distintas fases, que podrían participar en la programación del Festival.
- c) Estableciendo programas monográficos para los alumnos instrumentistas y/o cantantes que se reunieran en un concierto final verdaderamente representativo.
- d) Llevando a cabo la publicación, interpretación, grabación y difusión del trabajo de nuestros alumnos compositores.
- e) Divulgando el intercambio de experiencias y los trabajos de investigación entre los musicólogos, intérpretes y docentes, y procurando la publicación de sus estudios y debates.

f) Atendiendo especialmente la formación musical del profesorado de enseñanza obligatoria, último de los sectores profesionales musicales que se han incorporado al mundo de la educación artística.

g) Estimulando propuestas de formación de nuevos profesionales dirigidas a sectores varios como puedan ser los que se relacionan con los medios de difusión, de producción, de gestión, de animación, etc.

h) Facilitando los contactos entre los diversos centros educativos internacionales (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.

Todas estas acciones habría que desarrollarlas manteniendo la relación natural con el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, y la vinculación con aquellas instituciones que pudiesen sentirse atraídas e interesadas en estos proyectos.

A veces se considera que ciertos proyectos son difíciles porque falta valentía para emprenderlos, aunque sabemos que “el cultivo musical desde el punto de vista de la enseñanza es absolutamente imprescindible”; con esta afirmación de Tomás Marco coincidimos plenamente.

Las dificultades nos las hemos encontrado todos los que hemos tenido responsabilidad en los Cursos *Manuel de Falla*, pero las herramientas para superarlas ahora, las estamos encontrando en el diálogo y en la comprensión de todos los que las escuchan y tienen sensibilidad suficientes para compartirlas.

Don Antonio Iglesias arrancó esta hermosa utopía granadina de proyección internacional y a él debemos el mayor acierto de todos los proyectos sobre enseñanzas musicales que se han mantenido, desde sus comienzos junto a la Universidad de Granada, en el seno del Festival de Granada.

La Real Academia de Bellas Artes de Granada se muestra complacida por los frutos que durante todos los años y cada una de sus horas ha dedicado usted a nuestra ciudad: estos ya han madurado en el panorama de la música española. Estos momentos de reencuentro con Granada constituyen la mejor ocasión para expresar de manera comprometida y entusiasta nuestro agradecimiento.

En nombre de la Corporación, ¡enhorabuena Antonio Iglesias!

Medalla de Honor 2000 a la Universidad de Granada

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 14 de marzo de 2001,
por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

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

Señor Presidente del Instituto de las Academias de Andalucía,
Señor Rector y dignas Autoridades universitarias:

LAS palabras que acaba de pronunciar Don Emilio de Santiago reflejan con fidelidad el sentir de la Corporación. Gracias Rector por su Discurso que tantas claves contiene para el presente y futuro de nuestra inmensa y entrañable tierra.

Antes de proceder a la entrega de la Medalla de Honor, Señor Rector, me voy a permitir unas breves palabras que brotan de un corazón palpitante pero controlado por una cabeza fría. Hay un modelo de universitario y de Rector que a pesar del transcurso de los años tiene una vigencia hoy en su esencia, en su pensamiento y en su actitud, y lo expresó muy bien un excelente universitario y también magnífico Rector: Don Miguel de Unamuno, quien en la solemne apertura del curso académico de 1900 – 1901 en la Universidad de Salamanca dijo: “Lo que no descansa de una manera o de otra en el presente, ya a flor de él, ya en su lecho de roca sedimentado, no fue más que fugitiva apariencia. Es el presente el esfuerzo del pasado por hacerse porvenir y lo que al mañana no tienda en el olvido del ayer debe quedarse”. Como también creo que hoy sigue siendo válida la obligación moral de aquellos Rectores de entonces, que en boca de Unamuno decían que uno de sus deberes primordiales para con la Universidad “es empujar a ésta a que tome el aire de la calle y de los campos, y lleve al pueblo, sedien-

to de verdad y de justicia, la voz del saber desinteresado y noble”. Este recuerdo de un pensamiento tan radical y tan universitario es bueno tenerlo a buen recaudo en la memoria más querida, como nos consta que está en la mente y en el corazón de nuestro Rector que inaugura una etapa llena de ilusión y esperanza para el mundo universitario y para el universo de Granada. Porque creemos que la Universidad de Granada descansa en lecho de roca, y porque es presente no fue fugitiva apariencia. Por tal razón premiamos el esfuerzo de este presente que quiere hacerse porvenir. Premiamos presentes, hijos de los esfuerzos del ayer y garantía indiscutible de futuro. Es evidente que con el discurso de usted, Señor Rector, nos hemos adelantado premiando el mañana.

Algunos honores y reconocimientos serán discutibles. Desde luego, esta Medalla de Honor, no. La Medalla que hoy entregamos a la Universidad es muy merecida y va envuelta en cariño y con el respeto a eminentes catedráticos, lúcidos investigadores y gente de gran predicamento intelectual, y está avalada por el respeto de los sabios y artistas que tuvo esta Academia y que ennoblecieron el alma de esta entrañable ciudad y también, cómo no, de la actual Corporación y de quien les habla, su principal servidor. Por si hubiera dudas, Señor Rector, lo repetiremos de nuevo: Queremos a la Universidad, creemos en la Universidad, confiamos en la Universidad y estamos convencidos de que no nos decepcionará nunca.

Muchas gracias.

Medalla de Honor 2001 al Concurso Internacional de Piano *Premio Jaén*

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 11 de diciembre de 2001,
por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

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

Señores Académicos,
Señor Presidente de la Excelentísima Diputación Provincial de Jaén,
Dignas autoridades,
Señoras y Señores:

ES un honor para todos nosotros, los que formamos esta Corporación, honrar con distinciones como las que hoy concedemos, pues nos sentimos más servidores de esta Academia y por tanto más honorables al identificarnos con nuestros orígenes más puros. Permítame que le felicite, Señor Presidente, por su bello e ilustrado discurso que nos ha recordado momentos de esplendor y proyectos de vida. Mil gracias por sus afectos y su apuesta por la Ilustración, para algunos, concepto pasado de moda sin haber estado de moda. La evocación de Olavide, Jovellanos y los ilustrados granadinos, voluntariosos en un ambiente poco propicio para acercarse a la autoemancipación del hombre y por tanto de su pensamiento, huyendo de prejuicios y aproximándose a la crítica y por ende a la libertad suprema que como seres humanos nos corresponde, nos ayuda en la tarea de profundizar en un movimiento alejado de despotismos aunque sean ilustrados para adaptar mejor nuestros anhelos a una empresa sublime como es el culto comedido a la razón que no engendra monstruos, que habla con verdad y de la verdad, que se encuentra al desnudo ante los dilemas de la vida que suelen ser tan sencillos como el escoger entre *el ser* o *el estar*. Nuestra Academia es casa de la razón o, seamos críticos, pretende serlo,

y la razón saca los colores a los que hablan, actúan o escriben a sus espaldas.

Ramos de olivo han inundado hoy el cielo de Granada en boca de aves con corazón de paz y hermandad. Jaén nos enamora, Señor Presidente. El piano internacional lleva ya incorporada la *J* de Jaén que admiramos en los libros especializados de la interpretación y creación pianísticas. ¡Qué gran mérito y qué gran ejemplo! El Festival Internacional de Música y Danza de Granada y el Concurso Internacional de Piano *Premio Jaén*, dos muestras de carácter y prestigio que hablan de una valiosa suma de esfuerzos, están llamados a inaugurar nuevos caminos de generoso intercambio, de encuentros enriquecedores y de colaboraciones fraternales, como usted ha insinuado en su discurso. A veces parece que sólo preocupa ir con la tijera para cortar la cinta inaugural, o subir al mástil de nuestro *ego* para clamar “¡tierra!”, como aquel conquistador, cuando está todo inaugurado y descubierto. Todo es inaugurado desde el primer instante y todo queda por inaugurar hasta nunca jamás. Hay proyectos que esperan un encuentro para generar más enriquecimiento, y este Concurso Internacional de Piano *Premio Jaén*, que recibe con justicia el galardón de nuestra Medalla de Honor, es uno de ellos.

Usted, Señor Presidente, ha cantado a Granada con caballeridad y generosidad, con la cortesía de un caballero, con el corazón de la mejor gente de Jaén, con la gallardía y elegancia que le corresponde al representante de una tierra de hidalguías y gentilezas. Su semblanza nos ha conmovido, y nosotros, en justa correspondencia, queremos excedernos en gratitud: uno de los excesos que nunca se deben censurar. Hoy nuestros pálpitos más entrañables agradecen, Señor Presidente, su ejemplo magnánimo, muy lejano de los narcisos que sólo se miran a través de las aguas limpias de los ojos de los demás. Esta noche, Granada es un bello barrio del gran corazón de Jaén.

Iniciativas y no lamentos, como usted ha dicho, es lo que necesitamos, por ello algunas instituciones se entregan a la noble tarea de abrir nuevos caminos de ilusión y esperanza. Esta Academia tiene proyectos ilustrados, y cuenta con gente que cree en nosotros y nos ayuda para servir más y mejor a nuestra sociedad: nuestro objetivo ilustrado. La Academia desea ir muy lejos, descubrir otros mundos, recuperar los que le pertenece, adherirse a Europa, es decir, a Jaén: el *paraíso interior* que habla de olivo de paz universal y por tanto de vigor, energía y vida. Cuento con las posibilidades de esta docta Casa, que son muchas, a pesar de la falta de fe que a veces nos rodea. Como Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, que está a las puertas de conmemorar el 225 aniversario de su fundación, hecho acaecido el 18 de enero de 1777, recojo el guante blanco de su oferta y colaboración, el desafío ilustrado de batirnos a muerte en el campo de la razón por la cultura, la libertad, el arte, el pensamiento, la madre Naturaleza y la belleza suprema, sobre todo la interior: el paisaje más apasionante.

A todos los que han hecho y hacen posible el milagro del Concurso Internacional de Piano *Premio Jaén*, muchísimas gracias. Sobre todo a los que en momentos de incredulidades y apatías prestaron el motor de su corazón para ayudar y colaborar en una empresa tan sublime como es este magno certamen asediado tantas veces por la fatiga y el desaliento. Y me voy a permitir una licencia en un acto que debe mantener el rigor que exige nuestro protocolo, pero que al referirse a argumentos de justicia y agradecimiento, creo que será disculpable. Deseo felicitarle, Señor Presidente, por la admirable labor que realiza la Señora Diputada Doña Amparo Ramírez, y por el envidiable tesón de su excelente equipo.

Gracias también a todas las autoridades y representantes de la entrañable tierra de Jaén que hoy nos hacen el honor de acompañarnos. Gracias por venir a Granada a regalarnos hermosos sonos de cultura. Gracias a las autoridades de Granada, a los representantes de Instituciones y a todos ustedes, señoras y señores por arropar este

entrañable acto. Y un agradecimiento especial al pianista Guillermo González, por su intervención generosa en esta sesión académica.

Señor Presidente: Este acto ya forma parte de la mejor historia de nuestra Real Academia que nació como la Academia del Reino de Granada. Hoy, un reino potente y prodigioso nos conquista con las armas de la inteligencia, de la razón y del corazón. Esta sesión pública no es la conclusión de un expediente de honor. Es sólo el principio. No hemos hecho nada más que empezar. Esto no es punto final. Ni siquiera aparte. Es un punto seguido. Señor Presidente: ¡Es tanto lo que nos enamora en Jaén...!

Muchas gracias.

Medalla de Honor 2002 al Excelentísimo Señor Don Francisco Ayala

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 12 de junio de 2002
por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

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

ESTE histórico Paraninfo, en el que aun se perciben las resonancias de la voz de eximios pensadores e intelectuales, se ha convertido hoy en un virtual *Jardín de las delicias*, porque aquí olemos ahora las flores del jardín de la memoria de un hombre que ha sido capaz de llegar joven a una edad fronteriza con el siglo.

Sin lugar a duda, Francisco Ayala, maestro del arte simbólico, pertenece a la casta de personalidades recias y tenaces por su actitud perseverante y su aliento resistente, por su pulso inalterable y su palabra bragada, por su mirada penetrante y su aire rebelde, por su huella indeleble y su respiración profunda, por el esplendor de sus ideas, propias de los “nombres permanentes, ‘clásicos’ que, al decir de María Zambrano, son como la constante que mantiene la continuidad de una cultura”. El pensamiento feraz de Ayala tiene arraigo, y todo lo que está arraigado no sólo permanecerá sino que generará renacimiento y engendrará vida, y como sus raíces son fecundas, los frutos serán opimos. Parece que estamos oyendo a Ayala decir con la voz de Zambrano: “... todo lo que pertenece al pasado necesita ser revivido, aclarado, para que no detenga nuestra vida”. Una vida en la que abundan calles estrechas y de acechos, donde no faltan actitudes cedizas, guiños y siseos para que miremos atrás y nos durmamos en los mullidos recuerdos sublimados con sueños exentos de miseria y sufrimiento, sin olores ni agobios, y con decorados de fantasías.

La vida de Don Francisco ha estado presidida por una libertad indómita. Como dice Enriqueta Antolín en su libro *Ayala sin olvidos*, “Francisco Ayala es un escritor absolutamente libre. Libre para escribir sin trabas ni imperativos. Para afrontar los contrastes, para ejercitar la tolerancia en los pareceres. Libre para denunciar, también”. ¿No es lo que nuestra sociedad necesita y no reclama, sobre todo para la gente adocenada y entregada al *dolce far niente*? ¿No es una meta admirable, para tantos inalcanzable? ¿No es un desiderátum por sí mismo altamente beneficioso? En la citada entrevista me llamó la atención la siguiente contestación de Ayala que alude al mundo del mercadeo relacionado con los galardones: “Hay escritores que escriben para ganar premios, para los honores, para sacar dinero y que les aplaudan en los sitios adonde van. ¡Eso me parece tan absurdo! Hay muchas maneras de ganar dinero y hacerse famoso, qué sé yo, los negocios, la ruleta, los cantantes o los presentadores de televisión... Pero usar la literatura para ser conocido me parece degradante”. Esta manifestación de Ayala debería tener especiales resonancias en la partitura que se interpreta cada día, sin respetar los *tempi* y saltándonos compases cual vulgares aficionados insolidarios y sordos, pues como errados Ulises llevamos puestos los auriculares con otras músicas más atractivas que nos apartan de Itaca, del ideario de nuestra fiel Penélope que espera paciente, deshaciendo de noche lo que trabaja de día, para darnos la oportunidad del dichoso reencuentro.

Este testimonio ético y también estético - no olvidemos que la madre de la estética es la ética - nos debe iluminar en los momentos de baratillo, de superficialidad y de falta de elegancia. Elegancia y altura de miras que nos ofrece hoy Ayala, que no ha vivido para sí mismo, para su negocio, y se hizo espejo. Como aquella Academia de 1777 cuando naciera en un ambiente eufórico de servicio y con la obligación de sentirse en actitud estética, que nada tiene que ver con la actitud práctica, que busca la utilidad, el valor monetario. Dice Proust que “el genio consiste en el poder reflectante y no en la calidad intrínseca del espectáculo reflejado”. Espejo y espectáculo se dan la mano en Ayala a

quien admiramos y veneramos desde el rigor intelectual sin alocados caballos de pasión. Francisco Ayala es un extraordinario traductor de su libro fundamental, pues según escribe el autor de *À la recherche du temps perdu* “El libro esencial, el único libro verdadero, un gran escritor no tiene que inventarlo, en el sentido corriente, puesto que ya existe en cada uno de nosotros, sino traducirlo. El deber y la tarea de un escritor son sobre todo los de un traductor”.

No soy tan ingenuo como para pretender descubrir lo que está a la luz, pues luce y reluce de forma tan clara la eximia personalidad de nuestro ilustre pensador que podría rayar en la ofensa cualquier abundamiento por mi parte. El apellido Ayala resuena a lauro y honra, así que todo premio es en él redundancia. No obstante, la Academia de su Granada, de la Granada de las gollerías y exquisiteces, de la Granada de aires abemolados, de la Granada del adelanto desea repoblar el delicioso jardín ayaliano aunque sea con las humildes plantas y los recatados arbustos de las palabras que esta tarde brotan de su corazón. Van quedando tan pocos testimonios de exquisiteces y finuras...

Don Francisco: Desde el *Jardín de las delicias de Granada*, desde el parterre ilustrado de nuestra Academia, alejado de la lisonja, percibimos el mejor perfume de aquellas rosas, de aquellos geranios multicolores, y también sus aires amarridos y sus colores arrebolados. Somos capaces de advertir sus latidos de caballero andante, de alarife de la palabra y del pensamiento, ajeno a nostalgias, libre, joven, orgulloso, de genio granadino. Hoy necesariamente olvidamos el *jardín de las malicias*, los sabores agraceños, las deslealtades rutinarias pues esparitarían la visita de la elegancia.

Dijo Francisco Ayala en la citada entrevista “Que los gobiernos, por mucho que duren, duran menos que la poesía”. Usted y su *Jardín de las delicias* pervivirán porque hay miles de fuentes de ética y estética, de corrientes de aires puros de altas cumbres como es hoy el paisaje de su vida que puede tutearse con las cimas de Sierra Nevada. ¡Qué da-

ríamos, Señor Ayala, para que nos enseñara otros bellos y ocultos rincones de su delicioso jardín! Pero usted no admite que le marquen el compás, tiene su ‘tempo’ y su medida en el tuétano de la vida, que respetamos y admiramos. Le diré con palabras de Canetti que usted está “inventando su vida continuamente” y por tal razón sabe dónde está.

Por cierto, Don Francisco, ¿es verdad que desde que entró la primavera no hay día que deje de correr tras de su aro - “un aro liso, sin colores, pero muy buen aro”, son sus palabras -, con una marcha juvenil, envidia de la sociedad valetudinaria? ¡Qué callado lo tenía! Suponemos que de esa manera evitará coger el taxi y nunca llegará tarde a la Academia. A lo mejor nos unimos a usted, si nos lo permite, y jugamos al aro en este mundo globalizado, lleno de archipámpanos. De todas formas, con verdadero placer pasaremos una y mil veces por su aro como maestro domador, que no dominador, de ideas y actitudes y como honor ofrecido a una figura que es ya punto cardinal del pensamiento del mundo, un Nóbel de *iure* que en la noche es guía y norma de nuestro microcosmos, y así rendiremos homenaje a la ‘redondez’ de su vida.

Inspirados en Elias Canetti, le deseamos, profesor Ayala, que encuentre deseos nuevos e incumplidos hasta la más extrema vejez. Es decir: hasta siempre. Porque usted por suerte nunca será viejo. ¡Que tarde muchos años en soplar el céfiro!

Los Académicos no hemos aprobado el curso de Magia en el Colegio Hogwarts, por lo que lamentablemente no podemos hacerle llegar ahora mismo la Medalla a Don Francisco, pero por la magia del corazón, el gran maestro junto con el intelecto, hemos conseguido algo mejor: que en Granada disfrute hoy de su *jardín de las delicias*. Porque tengo para mí, Señor Ayala, que está usted aquí con nosotros y que lo de la videoconferencia es una pequeña broma.

Antes de concluir mi intervención deseo darle las gracias al Círculo de Bellas Artes de Madrid y a su Director por la modélica disposición

para celebrar este acto tan entrañable. A esta Real Academia le gustaría que fuera el inicio de una relación que condujera a nuevas colaboraciones entre ambas instituciones. Así mismo les expreso el agradecimiento de esta Real Academia a todos los que han acompañado esta tarde a Don Francisco Ayala con motivo de tan entrañable acto.

Como Director y primer servidor de esta Casa ilustrada le envío un abrazo desde el corazón de la Academia que con la entrega de la Medalla de Honor le quiere demostrar el cariño y respeto que siente por usted. Gracias, Don Francisco Ayala, por el honor que nos concede aceptando esta Medalla. Hoy la Academia de Bellas Artes de Granada vuelve a escribir una página de oro que sobrevivirá al óxido del paso inexorable del tiempo.

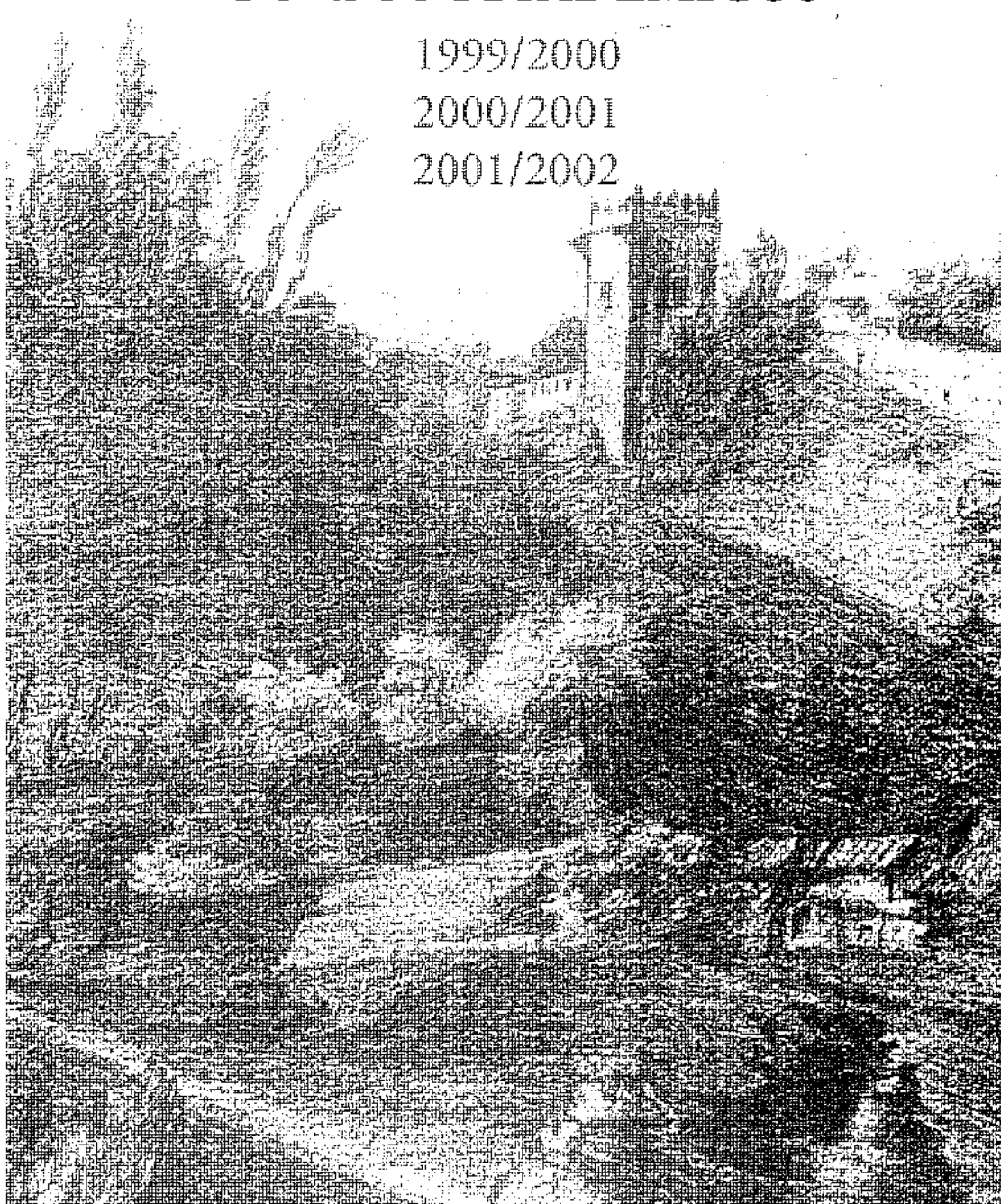


MEMORIA DE LOS CURSOS ACADÉMICOS

1999/2000

2000/2001

2001/2002





Apertura del Curso Académico 1999-2000

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 11 de noviembre de 1999,
con motivo de la Inauguración del Curso,
por el Excelentísimo Señor Don

Francisco Izquierdo

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

Señores Académicos,
Señoras y Señores:

EL pasado 31 de octubre se cumplió el 150 Aniversario del Real Decreto, firmado por Isabel II, por el que se creaban trece Academias de Bellas Artes en España. Podía parecer insólito que, de tal número, la tercera parte correspondiera a Andalucía. Pero no lo es si tenemos en cuenta que Cádiz, Granada, Málaga y Sevilla, en esa época, eran Provincias de Primera Clase, junto con Madrid, Barcelona, Valencia y La Coruña. Mas, el número de sus habitantes superaba con mucho al de las otras capitales agraciadas con Academias de Bellas Artes. El censo de Sevilla alcanzaba los 90.000, Granada los 81.000 y Cádiz y Málaga sobrepasaban los 50.000, frente a los 10.000 habitantes de Oviedo, los 15.000 de Bilbao y los veintitantos mil de palma de Mallorca, Valladolid, Santa Cruz de Tenerife y La Coruña. De manera que las cuatro Reales Academias de Bellas Artes de Andalucía respondían a la demanda de 275.000 personas mientras las otras ciudades, seis en total, sin incluir a Barcelona y Zaragoza, se quedaban en 122.000 individuos. Más del doble de población a la que satisfacer.

Aparte el número de habitantes de las capitales andaluzas, sólo superado por Barcelona, Valencia y Zaragoza, y Madrid no entra en cupo porque la Academia de San Fernando se sumó mucho mas tarde al decreto real, digo, lo cierto es que las poblaciones andaluzas nominadas gozaban de una actividad artística y un ejercicio intelectual, o

especulativo, infinitamente superior al de sus compañeros de promoción. En Andalucía, de gran solera creativa, funcionaban academias de arte en siglos anteriores, apadrinadas por movimientos progresistas importantes. Pensemos, por ejemplo, en la notoriedad facultativa de Granada en los siglos XVI al XVIII y en su acción cultural durante el XIX. En esa centuria surgen instituciones que dejan una impronta muy estimable en la ciudad, como el *Liceo Artístico y Literario*, fundado en 1838, en el que figuraban personajes tan destacados como Aureliano Fernández Guerra, José de Castro y Orozco, Julián Romea, Miguel Lafuente Alcántara, Francisco Montells y Nadal, y tantos más. *El Liceo* tuvo academias de Ciencias y Literaturas y su revista *La Alhambra* produjo un gran impacto crítico. O como el *Centro Artístico de Granada*, creado en 1885, con una nómina de socios verdaderamente impresionante, entre los cuáles cabe destacar a los Gómez-Moreno, padre e hijo, Méndez Vellido, Berrecheguren, de la Rada y Delgado, Santa-Cruz, etc. El *Centro Artístico* desarrolló el estudio y la práctica de las bellas artes y activó el cultivo de los trabajos literarios de Arte, arqueología, numismática, etc., además del conocimiento sobre expresiones artísticas novedosas, como la fotografía y la indumentaria, aparte de investigar sobre el folklore local. Una de sus misiones primordiales fue la localización, catalogación y defensa de edificios monumentales granadinos y, en especial, la protección de ámbitos históricos y paisajes urbanos tradicionales. De 1886 a 1890 editó “la revista de artes más notable que se haya visto en Granada”, según opinión de Gómez-Moreno.

Sin embargo, para entonces, ya existía y actuaba la Academia de Bellas Artes de Granada. En 1777, la Sociedad Económica de Amigos del País pone en marcha la Escuela de Bellas Artes, en la que se impartían enseñanzas de pintura, escultura y arquitectura. La Academia de San Fernando de Madrid le presionaba para que se ciñera exclusivamente a la enseñanza del dibujo. A pesar de las admoniciones de Madrid, la Academia granadina, entre enormes dificultades administrativas y económicas, las cuáles no han desaparecido aún, consigue que la Junta Suprema del Gobierno, por decreto del 12 de agosto de

1808, la nomina con el título de Academia de Bellas Artes *Nuestra Señora de las Angustias*, declarando válidos, en todo el Reino de Granada, los títulos que diera y exámenes que ante ella se hicieran. El 15 de agosto de ese mismo año, la Junta de Gobierno de la Academia hace público el decreto: “Deseando esta Suprema Junta del Reino de Granada el mérito y adelantamiento de las Artes y Ciencias, Su Alteza Augusta ha venido en conceder a la Real Escuela de Nobles Artes, fundada y dotada en esta Ciudad por el Rey Carlos III, la gracia de que sea y se titule *Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias*.”

Es claro que, cuando Isabel II decreta la invención de trece academias de Bellas Artes, varias de ellas lo eran desde tiempo atrás, como la Real Academia de Bellas Artes de Granada, la cual es rebautizada a los sesenta años de larga y difícil trayectoria para mantener el estado académico adquirido en el siglo XVIII. Esta Corporación, hoy, realmente tendría que celebrar los 222 años de existencia. Y es curioso. En el congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España, celebrado en la última semana de octubre, se han presentado ponencias que la actitud decida de nuestra Entidad en los últimos años, como la defensa del Patrimonio Histórico Artístico, al que nosotros añadimos los conceptos Monumental, Ambiental y Tradicional; sobre las relaciones con la sociedad, los retos del nuevo milenio y las nuevas manifestaciones artísticas, tres incentivos que nuestra Academia viene encarando con tenacidad, como son incorporar al pueblo llano en la preocupación por el legado artístico del que son herederos, el de prevenir sobre las agresiones a tal legado que, en el futuro y en nombre del progreso mal entendido, está sentenciado a la destrucción, y en la integración de nuevas expresiones artísticas, de hecho esta Real Academia incluyó en sus perfiles creativos la fotografía, el cine y el grabado, anticipándose a otras academias de bellas artes con la recepción de maestros en esas especialidades plásticas. También la disensión de las academias de bellas artes con el Estado de las Autonomías. Esta Real Corporación posee un desalentador historial de su trato con la Junta de Andalucía, al negarnos el pan y la sal en todos los proyectos y recomendaciones

que hemos presentado en favor del Patrimonio Histórico, Artístico, Monumental y Ambiental de Granada. Mas, jamás nos han consultado sobre actuaciones en el citado Patrimonio, siendo, (como es) esta Real Academia Corporación de Derecho Público con carácter consultivo. El artículo 2º de los Estatutos, apartado 7º, dice que la “Real Academia evacuará consultas que se soliciten por parte del Gobierno de la Nación, de la Junta de Andalucía y de otras Corporaciones y Entidades, oficiales o particulares, en asuntos relacionados con el fin propio de la Academia”. Bien, hasta ahora, seguimos inéditos en tal asesoría. Esperemos, como desea la convención de Santa Cruz de Tenerife, que, en el próximo milenio, las entidades oficiales recurran a la objetividad y buen criterio de las Academias de Bellas Artes en proyectos y actuaciones sobre el Patrimonio Artístico y Monumental. Porque la Real Academia de Bellas Artes de Granada está dispuesta, por sus Estatutos, a la colaboración desinteresada en propuestas serias sobre mejoras y progresos en las Bellas Artes y en la restauración y conservación de monumentos y obras artísticas. La Real Academia no está para asistir a foros y mesas culturales sin la menor garantía de efectividad y porvenir, cuando sólo se convocan para justificar actitudes políticas.

Para terminar, y no ser mezquino, proclamo que la Real Academia de Bellas Artes de Granada se suma al 150 Aniversario del bautizo y rebautizo, en nuestro caso, por Isabel II de trece academias de bellas artes, condecorándolas, a su vez, como Reales. Ojalá, dentro de siglo y medio, estas sufridas entidades se hayan desprendido del sambenito conservador y academicista y sean estimadas en su verdadera realidad cultural y protectora.

Muchas gracias.

Memoria del Curso Académico 1999-2000

Lcida en el Acto celebrado el 20 de octubre de 2000,
con motivo de la Inauguración del Curso 2000-2001,
por el Ilustrísimo Señor Don

José Palomares Moral

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

El curso académico 1990-2000 se inició el 7 de Octubre con la celebración de la Junta General Ordinaria 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 impulsando 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 propusieron actividades como la convocatoria de un concurso de composición para órgano con la intención de recuperar el que ya convocara esta Corporación en el año 1985, y que podría entroncar con la Semana Órganos de Granada; otras propuestas fueron la creación de un futuro museo de la estampa y una exposición de los artistas plásticos de esta Real Academia.

La Corporación felicitó al Sr. García Román por el estreno de sus obras *Flos Carmeli* en la Quincena Musical de San Sebastián, y *Notas para Pessoa* en la V Semana de Música Contemporánea de Zaragoza. Igualmente, se felicitó al Sr. Salmerón Escobar por el Premio *Andrés de Vandelvira*.

En este día se celebró también Junta General Extraordinaria para elegir el cargo de Tesorero que recayó sobre el Ilmo. Sr. D. José Castro Vilchez.

El 4 de Noviembre se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez, en la que se informó de la ponencia que presentó esta Real Academia en la reunión que las Reales Academias de Bellas Artes españolas convocaron en Tenerife, el mes de octubre, para conmemorar el 150 aniversario de su confirmación institucional por decreto de Isabel II.

Paralela a esta reunión, a propuesta de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, se organizó una exposición de artistas numerarios de las reales academias andaluzas de Bellas Artes, que provocó una polémica en el seno de esta Corporación, por desestimar la comisión organizadora sevillana la fotografía y el grabado como medios de expresión y artes de nuestro tiempo, lo que motivó el acuerdo de trasladar al Instituto de las Academias de Andalucía que desempeñe un papel de mayor claridad en los proyectos de los que se responsabilice, y unifique sus criterios de actuación desde el Pleno, que está formado por los Presidentes de cada Academia.

El Sr. Izquierdo Martínez informó de la última reunión del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, en la que se propuso celebrar una mesa redonda en colaboración con esta Real Academia, sobre el 2 de Enero y su conmemoración, que dirigiría su atención hacia la perspectiva histórica y su carácter tradicional. Esta mesa redonda tendría el interés de tratar el tema, eludiendo la polémica política.

Esta Real Academia fue convocada para asistir en el Ayuntamiento de Granada a la creación de un Foro Permanente para analizar el patrimonio cultural de las tradiciones y costumbres granadinas, y profundizar sobre el contenido de la celebración del día 2 de enero, según decía la convocatoria. La Corporación estimó que, debido a las circunstancias tanto sociales, como políticas y culturales de Granada, era aconsejable la presencia en este Foro de la Academia granadina, precisamente para combatir las manipulaciones y dar testimonio ante la sociedad pero desde el rigor, y por respeto a las tradiciones.

El 11 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 a continuación, discurso del Ilmo. Sr. D. Antonio Almagro Gorbea en torno al tema *Un precedente de la Alhambra: El Alcázar omeya de Amman*, clausurando dicho acto el Sr. Presidente.

El 29 de noviembre se celebró en el Salón de Actos de la Fundación Euro-Árabe de Altos Estudios la conferencia que impartió el Ilmo. Sr. D. Enrico Fubini, con el título *Música y crítica musical: ¿dos lenguajes incompatibles?*.

El 2 de Diciembre se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que se dio cuenta del comienzo de las obras en el edificio de La Madraza.

Se dio lectura de la carta recibida del Sr. Salmerón Escobar, dirigida al Sr. Presidente, en la que expresa su renuncia como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, agradeciendo a todos los miembros de la Academia el afecto y consideración con los que ha sido tratado siempre y recordando especialmente los buenos momentos de debate en los que participó. Se aceptó la renuncia, declarándose vacante la Medalla nº 1.

Se acordó trasladar al Ayuntamiento la necesidad de que haga respetar los espacios artísticos de Granada que están sufriendo intervenciones desafortunadas que afectan al patrimonio y su conservación.

Se felicitó a la Ilma. Sra. D^a. Alicia de Larrocha, Académica Honoraria de esta Real Corporación, por la concesión del VIII Premio Fundación Guerrero de Música 1999, y al Ilmo. Sr. D. José García Román por el Premio de la Sociedad General de Autores concedido por su obra *La Estrella de Sevilla*.

Este día se celebró Junta General Extraordinaria para elegir Académicos Correspondientes, aceptándose como tales al Sr. D. Basilio Pavón Maldonado, arqueólogo e historiador de arte hispano musulmán, y a la Sra. D^a. Maricarmen Palma Claudín, directora del Departamento de Música de la Fundación “la Caixa”.

Los días 13, 14 y 15 de diciembre se celebró en el Palacio de La Madraza un ciclo de conferencias, homenaje de la Real Academia de Bellas Artes de Granada a Velázquez con motivo de su IV centenario. El primer día intervino el Ilmo. Sr. D. Antonio Pérez Pineda con una conferencia titulada *La plenitud expresiva de lo visible. Reflexiones de un pintor en torno a Velázquez*. El segundo día el Excmo. Sr. D. Antonio Domínguez Ortiz impartió la suya en torno a *Velázquez y la sociedad española de su tiempo*. Por último, el Excmo. Sr. D. José M. Pita Andrade, clausuró el ciclo con la conferencia *Velázquez: de Madrid a Roma, pasando por Granada*.

El 13 de Enero se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez en la que se debatió con preocupación por el estado de abandono que padece el Monasterio de San Jerónimo, el Palacio de la Chancillería, y por otras actuaciones en edificios históricos, incidiendo en las desavenencias a la hora de aplicar las inversiones previstas para la restauración de edificios singulares.

También surgieron dudas sobre los criterios de adjudicación que tiene la Junta de Andalucía para canalizar las subvenciones.

El 6 de Febrero se celebró Junta General Ordinaria presidida por el Sr. Izquierdo Martínez. En esta Junta el Sr. Presidente informó del malentendido que ocasionó en la Junta Ordinaria del mes pasado el Sr. D. Francisco Ruiz Dávila, concejal de Urbanismo del Ayuntamiento de Granada, debido a un error en su agenda, lo que disculpó ante los Sres. Académicos que tuvieron la deferencia de esperarlo.

Se informó a la Junta General de las condiciones y detalles más adecuadas para redactar un contrato por prestación de servicios, para atender las funciones administrativas que genera la actividad académica. Tras la información se acordó iniciar los trámites legales para contratar a un auxiliar administrativo, con una dedicación inicial de quince horas semanales.

Se lamentó la terminación del edificio que la Universidad de Granada estaba construyendo en el Campus Universitario de Fuentenueva para la Facultad de Ingeniería, por la alteración del paisaje que provocan sus volúmenes, dañando San Jerónimo, la Catedral y, en su conjunto, toda la arquitectura paisajística de Granada.

Se felicitó al Ilmo. Sr. D. Manuel Orozco Díaz por la publicación de su libro *Angel Barrios. Su ciudad, su tiempo*, por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, ofreciendo éste un ejemplar para nuestra Biblioteca. Igualmente, se felicitó al Ilmo. Sr. D. Ignacio Henares Cuéllar por su reciente nombramiento como Presidente del Congreso Internacional de Historia del Arte.

El 17 de febrero se celebró en el Palacio de la Madraza, el acto público y solemne para dar posesión como Académico Honorario al Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade que leyó el discurso de entrada titulado *Luces y sombras en la pintura granadina del siglo de oro*; en nombre de la Corporación le contestó el Ilmo. Sr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín.

Presidida por el Sr. Izquierdo Martínez, se celebró Junta General Ordinaria el 2 de Marzo, en la que se lamentó la ausencia de autoridades universitarias y de representantes de la Cultura el día de la toma de posesión como Académico Honorario del Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade, y se expresó igualmente la falta de atención que los medios de comunicación social prestan a las actividades de esta Real Academia y particularmente a este relevante acto académico contratado

en el reconocimiento al Sr. Pita Andrade por su labor realizada en favor de Granada.

Se aprobaron las convocatorias de Ayudas a la Formación Artística, y de Medallas a las Bellas Artes, con destino a estudiantes y jóvenes artistas.

Se informó de la petición cursada por el Ayuntamiento de Granada a la Escuela de Estudios Árabes para que se encargue de la restauración del jardín y de la qubba del Cuarto Real de Santo Domingo.

Una vez más, se han mostrado nuevas inquietudes por el estado de conservación del conjunto monumental de la Alhambra, especialmente por el Palacio de Carlos V y Torres Bermejas, sugiriéndose la celebración de una mesa redonda sobre el Palacio de Carlos V en la que participasen personalidades incuestionables.

Se felicitó al Sr. Moreno Romera por su proyecto del grupo escultórico dedicado a San Juan de Dios.

Se celebró Junta General Ordinaria el 6 de Abril, en la que el Sr. Presidente comunicó la notificación de la ayuda económica del año 2000 de la Junta de Andalucía.

Se informó del proyecto conmemorativo en torno a J. S. Bach, con motivo del 250 aniversario de su muerte, que se llevaría a cabo el próximo mes de diciembre, de la mano del prestigioso director alemán Helmuth Rilling en colaboración con los Cursos Internacionales Manuel de Falla.

Se aconseja que esta Corporación remita una carta al Administrador de la Diócesis para solicitar la instalación del órgano de esta Real Academia; aunque sigue sin estar decidido el lugar para su instalación, se piensa que el más adecuado sería la Capilla Real, sin menoscabo de

otros espacios como el de la Iglesia de Santiago, o la de Santa María de la Alhambra.

Se debatió sobre la ubicación de los grupos escultóricos en la ciudad, el mal estado de las calles del Albaicín por las obras permanentes, la polémica por la ampliación del cementerio, y la instalación de terrazas de algunos bares junto a monumentos singulares.

Por último, se reflejó el éxito de la exposición de Manuel Rivera en la Casa de los Tiros.

El 6 de Abril tuvo lugar un concierto en el Teatro Municipal Isabel La Católica, ofrecido por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y de la Universidad Politécnica de Lahti en colaboración con la Concejalía de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Granada y el Conservatorio Superior de Música de Granada, dirigido por Esa Heikkilä. Intervino como solista la violinista Satu Vänskä con un programa integrado por obras de Jean Sibelius.

El 2 de Mayo tuvo lugar otro concierto que se celebró en el Monasterio de San Jerónimo ofrecido por los alumnos de las Clases Magistrales de Canto Coral de los XXXI Cursos Internacionales *Manuel de Falla*, dirigido por Peter Phillips; estuvo patrocinado por la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y el programa giró en torno a La música coral en tiempos de Carlos V.

Se celebró Junta General Ordinaria el 4 de Mayo presidida por el Sr. Izquierdo Martínez quien informó de las recientes subvenciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte concedidas a esta Real Academia para el año 2000.

El Sr. Presidente recuerda el mandato estatutario de la renovación de la Junta de Gobierno, que cesa a los cuatro años de su elección, y

en esta ocasión corresponde renovar los cargos de Presidente, Censor, Conservador y Bibliotecario.

El Sr. Presidente leyó la carta de dimisión del Sr. Secretario General justificada por la urgente necesidad de atender sus obligaciones profesionales, mostrando su gratitud a todos los miembros de la Corporación por la colaboración encontrada en todo momento.

Se concedió por unanimidad la Medalla de Honor 2000 a la Universidad de Granada, propuesta que fue presentada por los Sres. Izquierdo Martínez, Almagro Gorbea y de Santiago Simón.

Se debatió a propósito de la demolición del edificio de la calle Alhamar.

Se felicitó al Sr. Moscoso Martos por su exposición de pintura en la Galería Capital.

Se celebró Junta General Ordinaria el 1 de Junio, en la que el Sr. Presidente se dirigió al Pleno para agradecer a la Corporación la confianza y la benevolencia que tuvieron todos sus miembros con él, a lo largo de sus dos períodos consecutivos en el cargo; agradecimiento que fue reconocido igualmente por los Sres. Académicos asistentes.

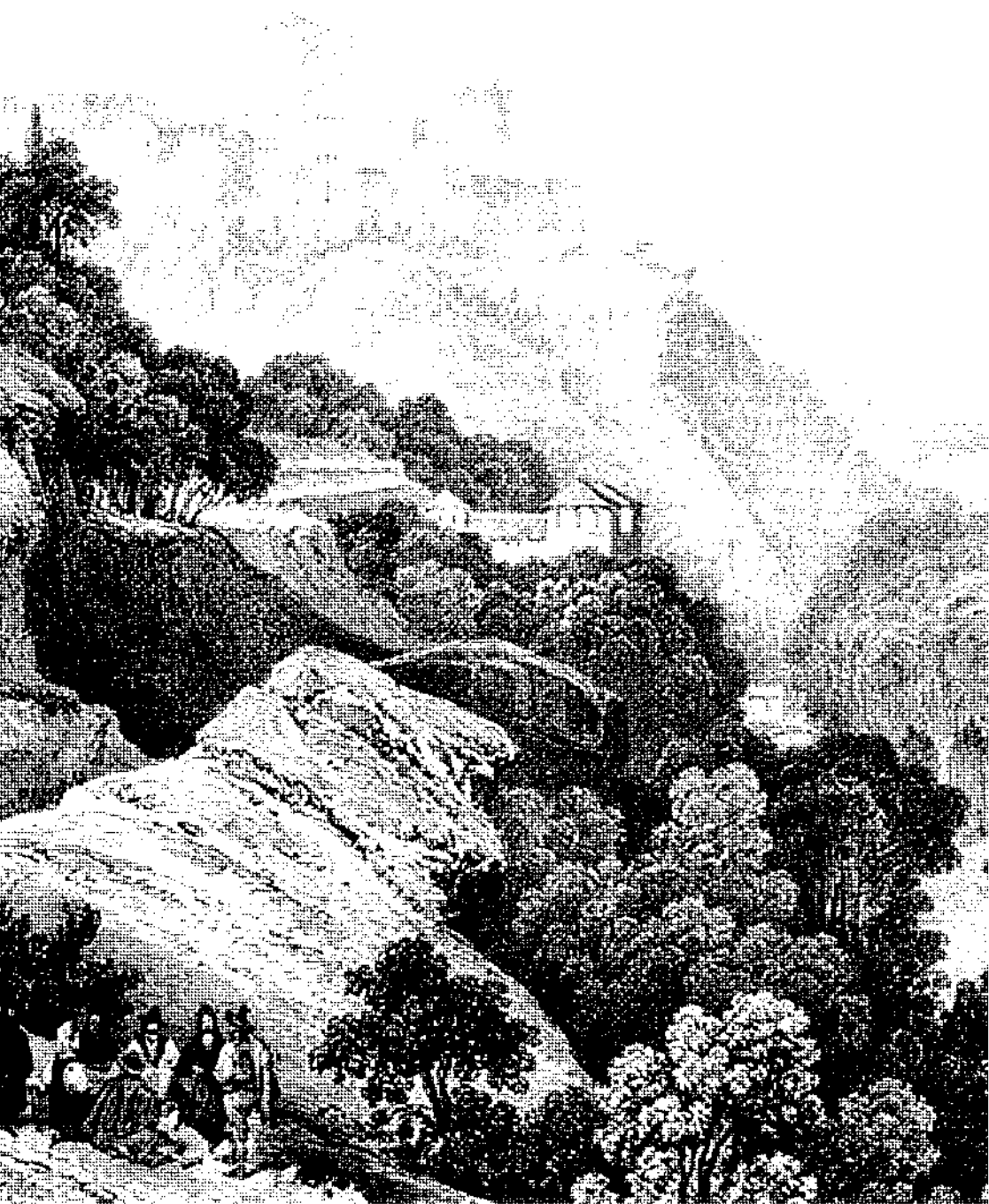
Se acordó remitir el Informe de Castril solicitado por la Delegación de Cultura.

También se informó de la publicación de un CD-Rom, como publicación de esta Real Academia sobre El Alcázar Omeya de Ammán, en colaboración con la Escuela de Estudios Árabes, bajo el patrocinio de la Agencia Española de Cooperación Internacional.

Se acordó dar validez a la informatización de las actas elaboradas en los últimos cuatro años.

Se felicitó al Sr. Moreno Romera por su último trabajo como orfebre.

En este día se celebró Junta General Extraordinaria que estuvo presidida por el Sr. Almagro Gorbea, para la renovación de los cargos de Presidente, Censor, Conservador y Bibliotecario. Antes de comenzar la sesión, el Secretario General recordó a los Sres. Académicos el derecho a voto. Cumplidos todos los trámites reglamentarios y comprobada la existencia de quorum se procedió las correspondientes votaciones que dieron el siguiente resultado: Presidente, Ilmo. Sr. D. José García Román; Censor, Ilmo. Sr. D. José Palomares Moral; Conservador, Ilmo. Sr. D. Cayetano Aníbal González; Bibliotecario, Ilmo. Sr. D. Emilio de Santiago Simón. También se celebró una nueva Junta General Extraordinaria para la renovación del cargo de Secretario General. Tras un debate para proponer un candidato, el Sr. de Santiago Simón aceptó el ruego para presentarse como candidato a la Secretaría General. Tras la votación y efectuado el escrutinio, el Sr. Presidente proclamó Secretario General al Ilmo. Sr. D. Emilio de Santiago Simón.



Apertura del Curso Académico 2000-2001

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 20 de octubre de 2000,
con motivo de la Inauguración del Curso 2000-2001,
por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

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

Señores Académicos,
Señoras y Señores:

SEAN mis primeras palabras de agradecimiento para Don Juan Manuel Bonet por el gesto que ha tenido con esta Real Academia de Bellas Artes, al dejar otras ocupaciones importantes para estar esta tarde con nosotros en un acto de singular trascendencia como la Apertura del Curso Académico. No por evidente voy a eludir lo que en estos momentos percibe la Corporación que presido: La Real Academia de Bellas Artes de Granada se siente muy honrada con la presencia de una autoridad como la de Don Juan Manuel Bonet que tanto sabe de arte y sobre todo de los colores del alma artística de nuestro pintor José Guerrero. Esta tarde memorable para nuestra docta Casa quedará para siempre grabada en el corazón de muchos académicos pues nos ha traído el recuerdo feliz de José, gracias a las afortunadas palabras de Bonet, que han merecido la compañía de todos ustedes en un *homenaje*, tal vez innecesario, porque Guerrero es por sí mismo homenaje; y cuando digo homenaje me refiero a las grandes acepciones de esta riquísima y hermosísima palabra que nos habla de ofrecimiento, testimonio, dedicatoria, recompensa, estímulo, lauro, y también fidelidad y respeto.

No es casual que esta Real Academia inaugure una nueva andadura de la mano de los azules, negros, rojos y amarillos guerrerianos. José fue querido por los Académicos que gozaron de su amistad, y es artis-

ta venerado porque fue un buscador del tesoro de la verdad y un relegado voluntario que luchó por una claridad en una acertada distribución de luz y sombra, y que caminó de puntillas gran parte de su vida. Los sueños de Guerrero concebidos desde la majestuosa Torre de la Catedral, nos siguen emocionando, máxime al saber que el sueño de su razón no produjo monstruos, y si los produjo fueron simulacros. Una de las grandes lecciones de José, como nos recordara el llorado compañero Miguel Olmedo, fue que hizo “del presente infancia, en cuanto contacto directo con el mundo sin interpretación de sabidurías, tradición, convención, sin el velo de lo aprendido y envejecido”. Guerrero murió, como todos moriremos, pero incorrupto para el éxito.

Gracias de nuevo a Don Juan Manuel Bonet, por su pensamiento preciso y por su saber guerreriano. Esta Academia es y será siempre su casa. Y damos también las gracias a la Diputación Provincial de Granada por la sensibilidad que ha demostrado al hacer de José Guerrero una inmejorable insignia del arte de Granada, tan falta de realidades de máximo nivel.

Está muy cercano el solemne acto llevado a cabo con motivo de mi toma de posesión como Presidente de esta Academia, y los ecos de mis palabras, aunque a punto de apagarse, aún perduran, por lo que no voy a reiterarme en las ideas que expuse a raíz de tal circunstancia y que, por otra parte, pueden leerse impresas. Pero, por aquello del *repetita iuvant*, quiero recordar una vez más que la Academia es una institución al servicio de la sociedad, y los Académicos, como servidores de dicha sociedad, queremos transmitir un mensaje de solidaridad con las instituciones a las que les duele Granada y su patrimonio, al mismo tiempo que llamamos la atención sobre la exigencia de los ciudadanos que desean una sociedad más culta, más plural, más exigente, y una calle por la que transiten los modos y no sólo las modas, y también, cómo no, una verdad que sea la luz directora que nos ayude en la realización de nuestros actos. Vamos a hacerle caso al ilustrado cuando dijera aquello de no remedar afectos que no sentimos.

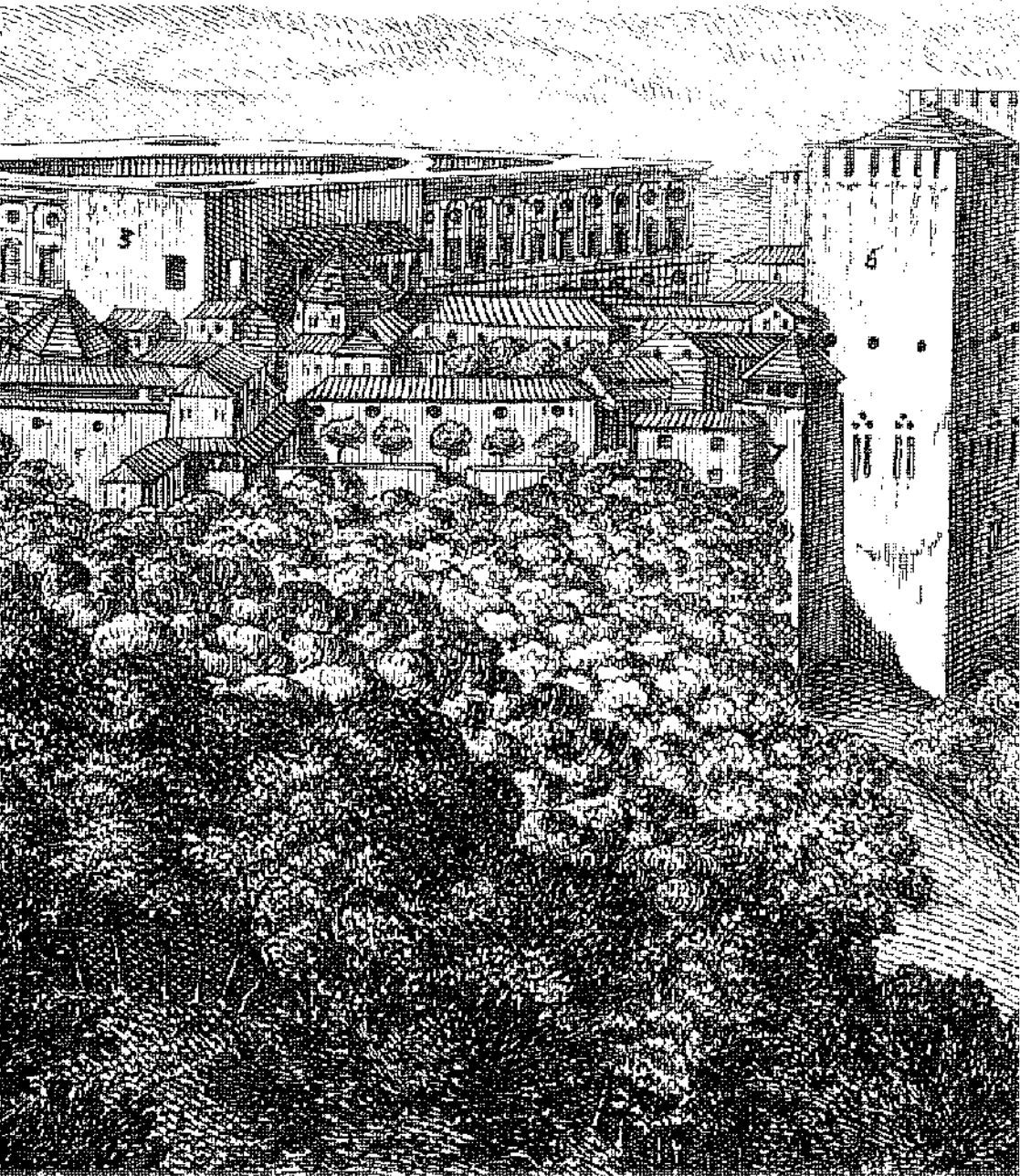
Tenemos mucha ilusión y ganas de trabajar para colaborar en el deseo de que Granada ocupe el espacio cultural que le corresponde y posca el rango que se merece. Es nuestra intención reivindicar lo justo y lo razonable, y vamos a recordar muchas promesas abandonadas en las aceras del olvido. Seguiremos enamorándonos de Granada, aún más si cabe, con la intención de contagiar a todos los que lo anhelan. Para esto y para tantas ideas que nos rondan, solicitamos la colaboración de las Instituciones que poseen recursos suficientes y sobre todo corazón generoso.

La Academia, que inicia un nuevo camino con el gran objetivo de conmemorar en el 2002 el 225 aniversario de su creación, desea poner en marcha grandes proyectos que enriquezcan la sensibilidad de mucha gente, como en otras ocasiones, porque sabe que los desarrollará de forma entusiasta, en beneficio del arte y de la cultura y con el pensamiento puesto en una nueva y deseable ilustración. Ésta es la "casa de la razón", y la razón es plural. Desde dicha pluralidad, nos ofrecemos a la sociedad al mismo tiempo que le pedimos entrega e ilusión.

El Presidente de esta Real Academia quiere agradecer todas las atenciones que ha recibido de los medios de comunicación, de tantos periodistas, y sobre todo, permítanme una excepción, del Diario IDEAL que se ha volcado con nosotros. Y al decir con nosotros, digo bien, pues no es un plural impropio, ya que aunque mi persona haya sido el centro de la noticia, lo he entendido y lo entiendo como dirigido al principal servidor de la Academia.

La Real Corporación que presido quiere confiar en los medios de comunicación y en los periodistas, porque sin su ayuda será más difícil hacer llegar a la sociedad nuestro mensaje.

La Corporación y su Presidente agradecen a todos ustedes, Académicos, dignísimas autoridades, señoras y señores, la presencia en este acto.



Memoria del Curso Académico 2000-2001

Leída en el Acto celebrado el 11 de octubre de 2001,
con motivo de la Inauguración del Curso 2001-2002,
por el Ilustrísimo Señor Don

Emilio de Santiago Simón

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

LAS actividades de la Academia de Bellas Artes de Granada se inician el 16 de octubre en que esta Real Corporación convoca pleno extraordinario en solemne acto público celebrado en el Paraninfo de la Facultad de Derecho presidido por Excmo. Sr. Presidente del Instituto de las Academias de Andalucía para dar posesión del cargo de Presidente al Excmo. Sr. D. José García Román, quien, tras el juramento e imposición de Medalla leyó su discurso titulado *Un nuevo Concepto de Ilustración*.

En sesión solemne, la apertura del curso académico 2000-2001 se celebra el día 20 de octubre a las 20 horas en el Salón de actos del Ilustre Colegio de Abogados de esta capital, interviniendo el Excmo. Sr. Presidente, el Ilmo. Secretario General y pronunciando el discurso de apertura D. Juan M. Bonet Planes, Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el título *Lección Perenne de José Guerrero*.

El día 29 de noviembre, tuvo lugar la presentación del libro y CD-Rom El Palacio Omeya de Ammán III en la Fundación Euro-Árabe de Altos Estudios. Presidió el acto D. José M^a Quintana, Delegado del C.S.I.C. e intervinieron en el mismo D. Rafael Manzano, D. Emilio de Santiago, D. Julio Navarro y D. Antonio Almagro.

En Junta General celebrada el 7 de diciembre se convocan cuatro vacantes de Académico Numerario con los perfiles de pintura,

Arqueología, Urbanismo y Artes Escénicas. Se celebró también Junta General Extraordinaria, en la que se procedió a la elección de Académicos Correspondientes conforme a lo previsto en el Artículo 30 de los Estatutos. Tras la preceptiva votación, resultaron elegidos D. Juan M. Bonet Planes, D. Ignacio Gárate Rojas, D. Jesús Villa Rojo, D. Arturo Tamayo Ballesteros y Mr. Peter Sayer Phillips.

El mismo día 7 de diciembre tuvo lugar el concierto celebrado en el Centro Cultural Manuel de Falla bajo el patrocinio de esta Real Academia para conmemorar el 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach, actuaron los alumnos solistas Coro y Orquesta de los XXXI Cursos Internacionales Manuel de Falla con la colaboración de la Orquesta de Cámara Andaluza, la Coral Ciudad de Granada y el tenor, James Taylor, bajo la dirección de Helmuth Rilling. Interpretaron las Cantatas I, II y III del *Oratorio de Navidad* (BWV 248).

En Junta General Extraordinaria que tuvo lugar el 15 de febrero, fue elegido Académico Numerario (Medalla Nº 20), con el perfil de pintura, D. Juan de Dios Vida Arredondo presentado por los Académicos, Ilmos. Sres. D. Cayetano Aníbal González, D. Manuel Moral Hidalgo y D. Antonio Moscoso Martos.

En Junta General Ordinaria celebrada el día 1 de marzo, el Excmo. Sr. Presidente declara vacante la Medalla Nº 16 por fallecimiento del Ilmo. Sr. D. Benito Prieto Coussent, figura muy destacada en el panorama artístico granadino.

En Junta General Extraordinaria celebrada el mismo día 1 de marzo fueron elegidos Académicos Numerarios los Sres. D. Ángel Isac y Martínez de Carvajal (Medalla Nº 1), con el perfil de Urbanista, presentado por los Académicos Ilmos. Sres. D. Ignacio Henares Cuéllar, D. Gonzalo Moreno Abril y D. Manuel Orozco Díaz; D. Enrique H. Lanz San Román (Medalla Nº 8), con el perfil de Artes Escénicas, presentado por los Académicos, Ilmos. Sres. D. José Antonio Castro

Vílchez, D. José García Román y D. José Palomares Moral; D^a Margarita Orfila Pons (Medalla N^o 22), perfil de Arqueología, presentada por los Académicos, Ilmos. Sres. D. Emilio de Santiago Simón, D. Andrés Soria Ortega y D. Manuel Sotomayor Muro.

El 14 de marzo, en acto público y solemne, celebrado en el Paraninfo de la Facultad de Derecho, se hizo entrega de la Medalla de Honor correspondiente a la anualidad de 2000, a la Universidad de Granada. Los Académicos acordaron esta decisión por unanimidad, en atención a su calidad de fundación imperial de acrisolada y secular ejecutoria en la vida cultural de la ciudad y por ser el 2000 el año en que se conmemora internacionalmente el V Centenario del nacimiento del César Carlos.

El 31 de marzo tuvo lugar en el Aula Magna de la Facultad de Medicina un concierto, bajo el patrocinio de Esta Real Academia, inscrito en el ciclo *Cuarteto de cuerda en el siglo XX*. Actuó el cuarteto *Ars Nova*.

En Junta General Ordinaria de 5 de abril se convoca la provisión de la vacante de la Medalla N^o 18 con el perfil de Arquitectura.

En Junta General celebrada el día 10 de mayo se aprobaron las Bases del Concurso Internacional de Composición para Órgano convocado por esta Real Academia.

El 12 de mayo, en el Aula Magna de la Facultad de Medicina tuvo lugar el concierto patrocinado por esta Real Academia dentro del ciclo *Cuarteto de cuerda en el siglo XX*. Actuó el cuarteto *Greenwich Quartet*.

El día 2 de junio, concluyendo el ciclo *Cuarteto de cuerda en el siglo XX*, tuvo lugar un concierto en el Paraninfo de la Facultad de Derecho del Cuarteto Olisipo, también bajo el patrocinio de esta Real Academia.

En Junta General Extraordinaria celebrada el 7 de junio resultaron elegidos Académicos Numerarios D. Antonio Pérez Pineda (Medalla N° 16), con el perfil de Pintura, presentado por los Académicos Ilmos. Sres. D. Francisco Izquierdo Martínez, D. Antonio Moscoso Martos y D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, y D. Carlos Sánchez Gómez (Medalla N° 18), con el perfil de Arquitectura, presentado por los Ilmos. Sres. D. Antonio Almagro Gorbea, D. Cayetano Aníbal González y D. Francisco Izquierdo Martínez.

El día 18 de junio, tuvo lugar la firma de un convenio de colaboración entre la Caja General de Ahorros de Granada, a través de su Obra Social, y esta Real Academia de Bellas Artes. Intervinieron en la firma los Presidentes de ambas Instituciones, comprometiéndose a una firme voluntad de colaboración en el desarrollo de las actividades que se proyecten en el futuro redundantes en la mayor promoción de la Cultura.

Por imperativas razones de síntesis, he ido citando aquí una selección de actos llevados a cabo en el seno de esta Real Corporación o auspiciados por ella durante el pasado curso. De cualquier modo, constituyen el evidente testimonio de una labor continuada y animosa de todos y cada uno de los miembros de esta Casa en pro del fomento y desarrollo de las Artes que tienen asumido como misión primordial.

Apertura del Curso Académico 2001-2002

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 11 de octubre de 2001,
con motivo de la Inauguración del Curso 2001-2002.

por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

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

Señores Académicos,
Señoras y Señores:

LA Academia de hoy poco tiene que ver con la de 1777 ó de 1808; o con aquellas de la Real Orden de 23 de junio de 1851 cuando resuelve S. M. “que no se ejecute ningún edificio ni monumento público de arte, ni se coloquen en las fachadas de los que ya existen, como tampoco en el interior de las iglesias o capillas abiertas al culto, aunque sean de propiedad particular, estatuas, efigies ni bajos relieves, sin someter previamente sus diseños a la Academia de Bellas Artes del distrito respectivo”; de la Real Orden de 31 de octubre de 1851 (ratificada por la circular de 3 de junio de 1879) cuando manda a los Presidentes de las Academias de Bellas Artes se entiendan directamente con el Ministerio de Fomento en los asuntos relativos a la enseñanza, sin menoscabo de la autoridad del Rector del distrito universitario, o de la Real Orden de 24 de abril de 1883 cuando se encargó a las Academias de Bellas Artes la conservación y custodia de los Museos provinciales.

Las Academias nacen de la necesidad de una instrucción pública y nuestra Academia cumplió con creces su cometido en momentos de extrema dificultad y muy a pesar de las incomprensiones. Porque su historia está repleta de torpezas políticas del desastroso siglo XIX y gran parte del XX, a pesar de tanta entrega y desinterés de ilustres personajes que dieron su tiempo con generosidad. El momento actual es de gran esperanza por el apoyo y comprensión de la Administración

pues se ha comprendido por fin que las Academias tienen funciones que desempeñar y que son un legado valioso.

La Academia hoy, como ayer, hace autocrítica, y por razones obvias usa la crítica como medio constructivo, sin ocultas intenciones oscuras; eso sí, sin asumir responsabilidades de policía artística. Esta tarde hemos de mostrar de nuevo preocupación por el Albaicín, sobre todo por el proyecto del aparcamiento junto al Monasterio de Santa Isabel la Real, y por la degradación que sufre este histórico barrio que sufre el desorden en sus plazas y calles estrechas, una circulación de vehículos al borde del colapso, un gamberrismo soez, prepotente y peligroso, una plaga de ruidos infernales y una inseguridad rayana en grave preocupación. Como sentimos preocupación por el Monasterio de San Jerónimo, el entorno de la Catedral, con la ocupación de muros ilustres con tenderetes impropios de un espacio de estética singular, y de espaldas a una normativa que se ha de cumplir a rajatabla, por la iglesia de San Juan de los reyes, la Abadía del Sacromonte, ¡menudo susto nos dio hace un año!, y por algunos edificios, eternamente en ruina como es el caso del existente en la calle Reyes Católicos, frente a la Plaza del Carmen. Creemos que la zona histórica va a mejorar, y deseamos que muy pronto podamos disfrutar de una ciudad sin tanto sobresalto.

Nos sigue preocupando la ausencia de proyectos para el gran museo que la ciudad demanda, así como el espacio escénico que necesita Granada. Y deseamos ver muy pronto recuperados el Palacio Arzobispal y el edificio de la Curia, lo que engrandecerá una de las zonas más bellas de nuestra ciudad. No vemos acertada la zona de mercadillos sobre todo en la Plaza del Triunfo, un lugar en nuestra opinión inadecuado para este menester. De todo esto hemos dado testimonio público, a tiempo y a destiempo y en el foro adecuado, con el fin de manifestar nuestra opinión e ilustrar a la ciudadanía. Renuncio a hacer una lista, no creo que sea necesario. Pero sí debe quedar clara la postura de la Academia como servidora de la sociedad, como institución sensible a todo lo relativo a la estética, exterior e interior. De otra

parte, consideramos un acierto el haber eliminado la fuente del Paseo del Salón, así como la recuperación de la Plaza de Fátima del Albaicín.

Los grandes gestos de nuestra actuación durante el curso pasado han sido: la firma de un convenio con la Caja de Granada y asociarnos al Instituto de España lo que posibilitará informatizar el tesoro de nuestros fondos bibliográficos y documentales y otros datos de interés para poner a disposición de las Academias españolas, de los investigadores, expertos y eruditos colaboración con la Universidad, las convocatorias de dos concursos, uno internacional, dedicado a la composición para órgano, y otro a la fotografía, para los residentes en nuestra comunidad. Pero el gran proyecto que nos absorbe ahora es la celebración del 225 aniversario de la fundación de nuestra Academia. El 18 de enero darán comienzo los actos conmemorativos que desde la modestia pretendemos sirvan de homenaje a todos los que entregaron parte de su vida a la Academia y sobre todo a Granada, la tierra de nuestros amores.

Esta tarde no puedo repetir lo que proclamaba un académico hace más de cien años, porque la sociedad quiere saber qué hacemos. “Hoy que todos se apresuran con alardes más o menos justificados a decir lo que hacen y aun lo que no hacen, esta Academia lo hace y no lo dice”, afirmaba no sin amargura el Vicesecretario José de Paso y Fernández – Calvo en la sesión pública celebrada el 2 de octubre de 1890 con motivo de la apertura de curso 1890 – 1891, época en que “el Ayuntamiento y la Diputación eran valedores de esta benemérita institución”.

Desde los errores y desde los grandes aciertos, a la sombra de nombres de gran nivel, como una gran familia de alto rango intelectual, ganado día a día por cada Académico, nos comprometemos a servir los intereses de la cultura y arte, a inaugurar nuevas vías y sobre todo celebrar una efeméride con todos, con Granada, con las Instituciones más señeras servidoras del bien público. Queremos servir a la sociedad, estar en la calle con discreción y con todos los derechos, rendir culto a

la sensibilidad y que se entienda la discrepancia como asunto natural y enriquecedor.

Como manifesté en el discurso de toma de posesión del cargo de Presidente, deseamos luchar con todas nuestras fuerzas contra “un poderío que ignora aspectos sublimes del mundo interior, oculto, íntimo, donde tantas grandezas habitan”.

La Academia, que es “casa de la razón”, y no debe doblegarse a criterios que no vengan conducidos e inspirados por la razón y el pensamiento más ilustrado, no debe tener miedo a caer en desgracias.

Pedimos menos ruido para oír los latidos del corazón de Granada, porque como dijera el Académico Manuel de Falla no queremos sentirnos como fantasmas de un mundo que ha muerto. La Corporación va a renovar su fe y dedicará su tiempo a que la Academia en 2002 esté aun más presente para inaugurar nuevos caminos de entendimiento, de reflexión, de pensamiento, de colaboración.

La Conferencia Artística dada en nuestra Academia el 18 de enero de 1891 por José Moreno y Moreno, concluía diciendo que “la Historia juzga las épocas y los pueblos por el nivel intelectual y moral que alcanzan, y en sus imparciales juicios, los hombres eminentes que encuentra son los que coloca en la balanza”. No quisiéramos perder nunca de vista estos mensajes tan aleccionadores.

Por Decreto de 8 de mayo de 1873 se crea la Sección de Música en las Academias. Hoy queremos recordar tal efeméride con un recital de exquisita música e interpretación, a cargo de Carlos Mena y Carlos García - Bernalt.

Muchas gracias.

Memoria del Curso Académico 2001-2002

Leída en el Acto celebrado el 3 de octubre de 2002,
con motivo de la Inauguración del Curso 2002-2003,
por la Ilustrísima Señora Doña

Margarita Orfila Pons

Secretaria General de la Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias

LAS actividades de la Academia de Bellas Artes de Granada se iniciaron el 11 de octubre, en sesión solemne, con la inauguración del Curso académico 2001 – 2002, a las siete y media de la tarde, en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, interviniendo el Excelentísimo Señor Presidente, el Ilustrísimo Secretario General y pronunciando el discurso de apertura el Ilustrísimo. Señor Académico Don José Palomares Moral, con el título *Reflexiones en torno a las enseñanzas musicales*.

En este mismo mes de octubre tuvo lugar el fallo del Jurado del *Primer Concurso Internacional de Composición para Órgano* convocado por esta Real Academia, que acordó por unanimidad otorgar el premio a la obra *Toccata, Coral y Fuga*, presentada bajo el lema ABC, cuyo autor es Don Juan A. Pedrosa Muñoz.

El día 6 de noviembre, se dio posesión al Académico Electo Ilustrísimo Señor Don Juan de Dios Vida Arredondo, quien leyó el discurso de ingreso titulado *Paradojas*. En nombre de la Corporación le contestó el Ilustrísimo Señor Académico Don Ignacio Henares Cuéllar.

Ya en el mes de diciembre se llevó a cabo el día 11, a las siete y media de la tarde, en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, en sesión solemne, la entrega de la Medalla 2001 al Concurso Internacional de Piano *Premio Jaén*. Intervinieron



Juan Vida., *Naturaleza tranquila*, 1999, técnica mixta sobre lienzo, 180 x 190 cm.

en el acto el Excelentísimo Señor Don Felipe López García, Presidente de la Diputación Provincial de Jaén, que leyó el discurso titulado *La cultura como nexo: un futuro de progreso*. En nombre de la corporación le contestó el Ilustrísimo Señor Académico Don José Palomares Moral. Una vez entregada la Medalla por parte del Presidente de esta Real Academia, el Excelentísimo Señor Don José García Román, se llevó a cabo un Recital de piano a cargo de Guillermo González, quien interpretó obras de Isaac Albéniz y Manuel Castillo.

El día 20 de diciembre, a las siete y media de la tarde, en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada,

tuvo lugar el ingreso del Académico Honorario, Excelentísimo Señor Don Antonio Domínguez Ortiz, quien leyó el discurso de ingreso titulado *La historia del arte en mi experiencia docente*. Fue contestado en nombre de la Corporación por el Excelentísimo Señor Don José García Román, Presidente de la misma.

Con motivo de la Navidad se ofreció un recital de órgano a cargo de la Académica Correspondiente Doña Montserrat Torrent, que se celebró el día 22 de diciembre a las ocho de la tarde en la iglesia de El Salvador del Albaicín.

Ya en el año 2002, el día 14 de enero tuvo lugar el ingreso de la Académica Ilustrísima Señora Doña Margarita Orfila Pons, acto que se celebró a las siete y media de la tarde en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, que leyó el discurso de ingreso titulado *La arqueología en Granada hoy: análisis de los datos de época romana*. Fue contestada en nombre de la Corporación por el Ilustrísimo Señor Don Manuel Soromayor Muro.



Intervención del Presidente ante la Corporación, autoridades y público en el solemne acto conmemorativo del 225 Aniversario de la creación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias.

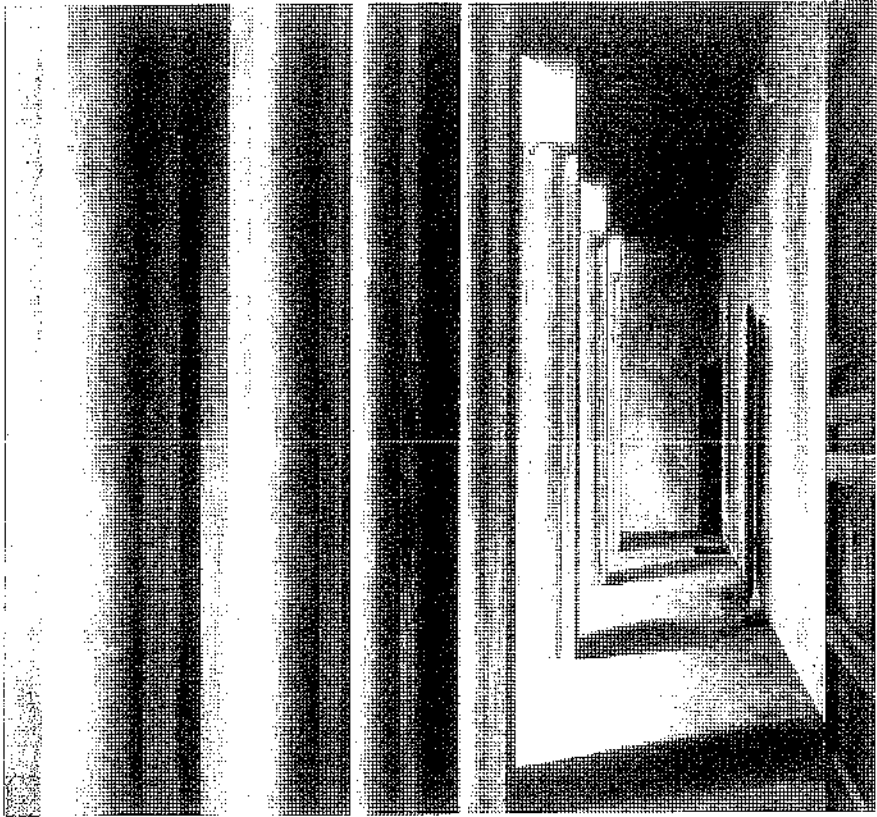
Con motivo de la celebración del 225 aniversario de la fundación de esta Real Academia de Bellas Artes de Granada tuvo lugar una sesión pública y solemne de esta corporación en la que intervinieron, una vez interpretada la *Fanfare* que para la ocasión había compuesto Don José García Román, el Ilustrísimo Señor Don Emilio de Santiago Simón, el propio Presidente de la Corporación, Excelentísimo Señor Don José García Román, quien leyó el discurso titulado *Memoria de la Real Academia de Bellas Artes de Granada (1777-2002)*, el Presidente del Instituto de las Academias de Andalucía, Excelentísimo Señor Don Eduardo Roca Roca, finalizando esta sesión con las palabras de la Excelentísima Señora Doña Margarita Salas Falgueras, Presidenta del Instituto de España y también de este acto conmemorativo al que asistieron representantes de las principales instituciones de Granada.

El día 7 de marzo se reunió el Jurado con el fin de dictaminar el fallo para la concesión del Primer Premio del *Concurso de Fotografía* convocado por esta Real Academia de Bellas Artes, Jurado que acordó por unanimidad otorgárselo a Don José M^a Mellado Martínez, concediéndosele el Segundo Premio a Don Francisco José Sánchez Montalbán y el Tercero a Don Juan Jesús Huelva Esteban.

En la Junta General Ordinaria celebrada el día 4 de abril se acordó dar de baja como Académico Numerario (Medalla N^o 14), al Ilustrísimo Señor Don José Luis Garci Muñoz, quien pasó a la clase de Académico Correspondiente, dada la imposibilidad de que el mencionado Académico Numerario pudiese asistir a las sesiones habituales de esta Corporación.

En sesión celebrada el 9 de mayo, y con el fin de dar cumplimiento a los Estatutos de esta Real Corporación, tras la votación reglamentaria, se eligió para el cargo de Secretaria General a la Ilustrísima Señora Doña Margarita Orfila Pons.

El día 16 de mayo se reunió el Jurado con el fin de dictaminar el fallo para la concesión de los Premios del *I Concurso de Dibujo* convocado por esta Real Academia de Bellas Artes, que acordó otorgar por



Alfonso Luque, *Casa del Chapiz*, grafito y carbón pretensado sobre madera. 115 x 115 cm.

unanimidad el Primer Premio a Don Alfonso Luque Escamilla, quien presentó la obra titulada *Casa del Chapiz*, y el Segundo Premio a Don José Zurita Ruiz, quien concursó con la obra titulada *El vampiro y la música*. El Jurado seleccionó un total de cuarenta obras más que se expusieron en la Galería Cartel, pudiendo ser visitada la exposición desde día 18 de junio al 5 de julio.

En Junta General Extraordinaria celebrada el 6 de junio, y de manera excepcional, en la sede de la Presidencia de la Excelentísima Diputación de Jaén, fue elegido Académico Numerario (Medalla Nº14), con el perfil de pintura, Don Miguel Viribay Abad, quien

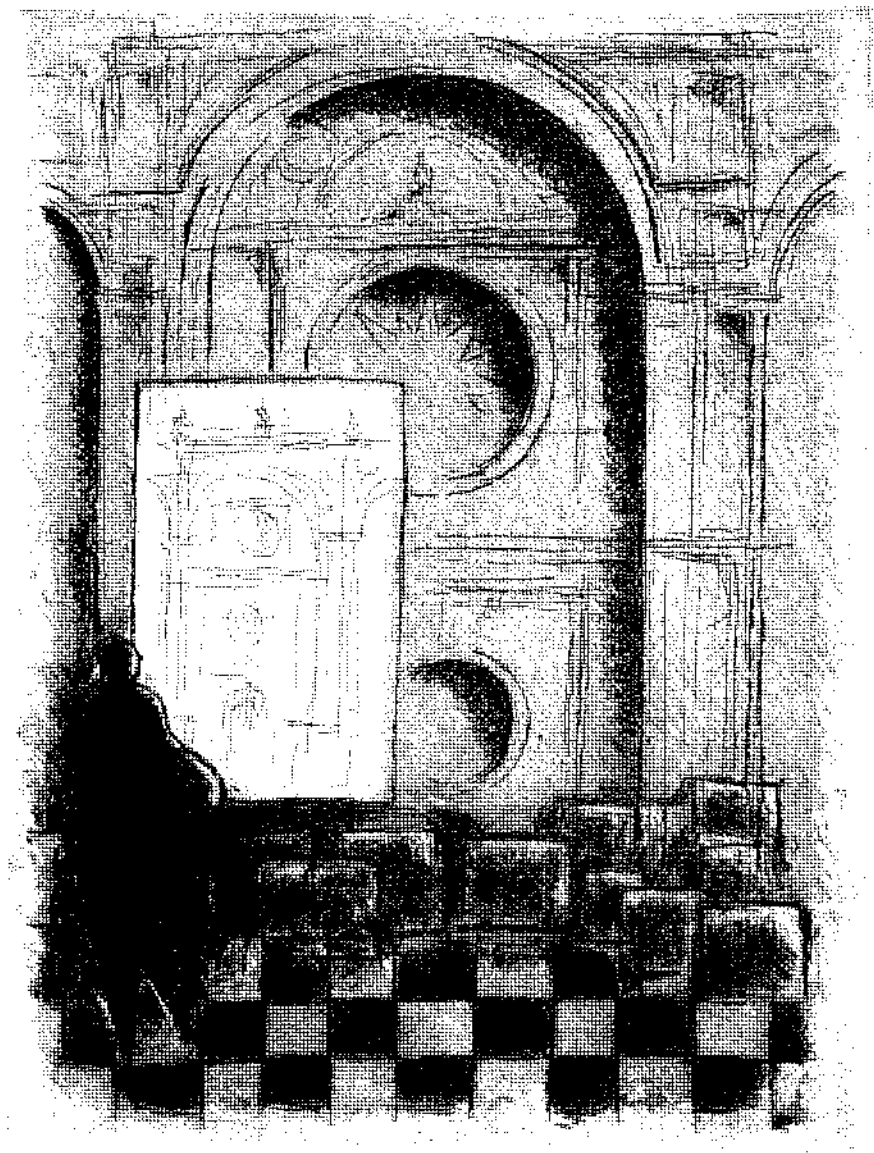
había sido presentado por los Académicos, Ilustrísimos Señores Don Manuel del Moral Hidalgo, Don Juan Antonio Corredor Martínez y Don Cayetano Aníbal González. En otra de las Juntas Generales Extraordinarias celebradas en el mismo lugar y día se procedió a la concesión de las Medallas a las Bellas Artes: Modalidad Arqueología *Manuel Gómez-Moreno Martínez* a Don Antonio Arribas Palau; Modalidad Escultura *Juan Cristóbal* a Don Antonio Cano Correa; Modalidad Diseño *Mariano Fortuny* a Don Claudio Sánchez Muros; Modalidad Grabado *Hermenegildo Lanz* a Don José García de Lomas y Arias de Reina; Modalidad Arquitectura *Fernando Wilhelmi* a Don Ignacio Gárate Rojas; Modalidad Cine *Val del Omar* a Don Miguel Hermoso; Modalidad Ensayo *Emilio Orozco* a Don José Miguel Puerta Vílchez; Modalidad Fotografía *Manuel Martínez de Victoria* a Don Manuel Falces López; Modalidad Música *Manuel de Falla* a Don Yvan Nomnick; Modalidad Pintura *José M^a Rodríguez-Acosta* a Don Julio Juste Ocaña; Modalidad Restauración Artística *Leopoldo Torres Balbás* al Palacio de Villardompardo; y al Mérito a Don Miguel Giménez Yanguas y al Centro José Guerrero dirigido por Doña Yolanda Romero Gómez.

En sesión pública y solemne se celebró el día 12 de junio, a las siete y media, en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, mediante videoconferencia, la entrega de la Medalla de Honor 2002 al Excelentísimo Señor Don Francisco Ayala García-Duarte. Intervino, desde Madrid, el propio galardonado que leyó su discurso titulado *El arte en mi obra*, contestando en nombre de esta Corporación el Ilustrísimo Señor Don Juan de Dios Vida Arredondo.

No quisiera concluir esta lectura de la Memoria del Curso académico 2001 - 2002 sin hacer mención específica de los honores otorgados a dos de nuestros Académicos. En primer lugar, la condecoración que el Gobierno de la República de Francia ha concedido al Presidente de esta Corporación, el Excelentísimo Señor Don José García Román,

nombrándole *Chevalier de l'Ordre des Palmes Académiques*, por lo que nos congratulamos y le damos la enhorabuena, como también se la damos al Ilustrísimo Señor Don Ignacio Henares Cuéllar, por su Premio Andalucía de Investigación 2002.

Por imperativas razones de síntesis, he leído sólo una parte de la Memoria reflejada en las actas de esta Real Corporación. De cualquier modo, creo que es suficiente para ofrecer un testimonio veraz de una labor continuada y animosa de todos y cada uno de los miembros de esta Casa en pro del fomento y desarrollo de las Artes, misión primordial de esta Real Academia.



Cayetano Aníbal, *Homenaje a Alonso Cano*, aguafuerte y aguainta, 33 x 25 cm.

Apertura del Curso Académico 2002-2003

Palabras pronunciadas en el Acto celebrado el 3 de octubre de 2002,
con motivo de la Inauguración del Curso 2002-2003,
por el Excelentísimo Señor Don

José García Román

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

Señores Académicos,
Señoras y señores:

LA Academia no se plantea hoy el hamletiano “*to be or not to be*”, sabemos la desgracia que significa vivir la duda de “ser o no ser”. Nuestro dilema es el hacer o no hacer, esa es la cuestión primordial, porque nuestra casa ilustrada tiene su ser bien asentado y aprendido, pero no basta. Nuestra disyuntiva surge, no ante la calavera de lo que nos rodea, de ambientes anodinos y difíciles, de chabacanería y mal gusto, de falta de palabra y respeto, de cansancio y ausencia de entrega, de carencia de personalidad, de rendición incondicional de la plaza más digna de nuestra fortaleza. Nuestra turbación nace de la impotencia y de la falta de medios, fundamentalmente, económicos. A pesar de que reconocemos el esfuerzo que hacen las administraciones central y autonómica para ayudarnos en nuestros proyectos.

Hoy no planteamos ningún dilema existencial, pues el nuevo curso que esta tarde iniciamos oficialmente viene insuflado de ideas ya realizadas con experiencias muy positivas, según han podido conocer ustedes por la Memoria del Curso 2001-2002, leída por la Académica Secretaria General. Pero sí manifestamos nuestro sufrimiento porque, a pesar de nuestra generosa dedicación y entrega, no disponemos de

medios suficientes para que se oiga nuestra voz que con potencia habla de nuevos rumbos, nuevos horizontes, nuevas travesías, nuevos itinerarios, nuevas perspectivas. Sabemos lo que tenemos que hacer, entre otras razones, porque creemos en las personas, en la inteligencia, en la honradez, en la libertad, y por ello seguimos dedicados a los menesteres encomendados. Durante el nuevo año académico hemos de dar pasos significativos que hablen aún más de la presencia de nuestra voz y de nuestras obras, que vendrán acompañadas de sonoridades profundas y acciones beneficiosas para la sociedad. Albergamos la esperanza de ir consiguiendo la confianza de tantas instituciones que desean trabajar por la cultura y el arte, y en nuestra compañía.

La voz de la Academia, imperfecta sin lugar a dudas, pero con ponderación y justeza, ha estado presente en los momentos más conflictivos de nuestra ciudad con la intención de dar luz y colaborar lealmente con las administraciones. Por tal razón, pide la Academia que se le oiga y se le consulte en los temas que le son de su competencia, y que su opinión sea tenida en cuenta, como corresponde, desde el respeto.

La Academia vive cada día con agobio los envites de la especulación feroz que arrasa sin piedad vegas y cerros, y que construye edificios de espaldas a un paisaje, lo que indica la ausencia de sensibilidad y de exigencia de guión en una ciudad y en unos pueblos cuyos habitantes, en gran porcentaje, no son conscientes de los tesoros que poseen, cada vez más esquilmos. Las colinas y la Vega de Granada sufren dolores de parto, un parto que está dando a luz monstruos horribles de hormigón de los que somos todos responsables desde el consentimiento o desde el silencio. Se están destruyendo el paisaje, la naturaleza, el entorno más noble, se está masacrando el medio ambiente hasta la extinción, y nadie parece enterarse. La especulación parece ser la norma de nuestra sociedad que piensa que no se va a morir nunca. Somos ricos y tenemos posesiones, fincas y dinero para llevarnos a la tumba. La conciencia está callada, dormida o matada.

Pero hay gente que desea vivir en una ciudad discreta que anda de puntillas como el aire de las pocas calles históricas que quedan, limpia de maleducados de todas las índoles, propiciando que de verdad podamos disfrutar de una paz que tan soliviantada está por tensiones, agobios y estrés. Los que conocieron al *Duce* pasearse en su caballo blanco por Roma antes de la gran conflagración, certificaron su necia y ridícula soberbia, vestida de desprecio. La educación y buenos modales que deben presidir los actos de las personas instruidas y mucho más de los Académicos, han de servir de impedimento para subirmos a cualquier caballo. Nuestra actitud siempre será respetuosamente reivindicativa, pues intentamos colaborar para que Granada esté en el lugar que se merece, y que por derecho le corresponde. Hemos de aprender a respetar opiniones, a evitar comentarios de mal gusto y a tener los oídos muy abiertos para conocer los matices y los alientos de cada palabra, de cada sílaba, de cada fonema, pues hay muchas músicas por descubrir.

Nuestras dignas autoridades saben que estamos a su disposición en la medida de nuestras posibilidades para colaborar en bien de esta hermosa ciudad, con todas las cartas encima de la mesa, sin lenguajes dobles. La Academia ha mostrado prudencia en el debate sobre el Hospital de San Juan de Dios, sobre la escultura del caballo a colocar en la fachada del Ayuntamiento y sobre otros temas polémicos. Creemos que ha opinado con sensatez y lo ha hecho, puedo afirmarlo, con el mejor de los respetos y la mayor de las independencias.

El problema de nuestra sociedad es que está falta de ejemplos en los que brille auténticamente la verdad, la que nos quemaría si descubriéramos su rostro, porque la verdad sólo podrá conocerse cuando dejemos esta funda que llamamos cuerpo y nos quedemos a la intemperie con todo vaporizado, todo atado y bien atado, pero tan suelto como el aire. Nada podemos atar más allá de la tumba. Tarde o temprano los arqueólogos de la historia analizarán nuestras huellas y propiciarán tal vez que unos seres se avergiüencen de nuestras huellas, al quedar al descubierto la verdad de nuestras obras. Si es una desgracia contemplar el

horror de tanta destrucción a nuestro alrededor, y sufrir el dolor moral, esa pena de daño de vernos privados de la visión de la hermosura, humillada por la avaricia y la deshonestidad, mucho peor es no poder evitarla. Y todo, con la complicidad de nuestro silencio, algunas veces muy productivo.

Desde la solemnidad de este acto, llamamos la atención a todos los responsables de la cosa pública para que se ponga fin a los desmanes. Hemos de expulsar de las plazas y de las calles todos los ruidos y el desorden de negocios al aire libre. A Granada hemos de amarla con todas nuestras fuerzas.

Perdónenme ustedes por expresarme de esta manera, pero es mi obligación hablar así. La Academia me lo exige al ocupar este puesto de responsabilidad. Somos profetas de las Bellas Artes. La Academia no es lugar de diplomacias ni de silencios, de ambigüedades e indecisiones, de nadar y guardar la ropa, de grisuras y opacidades. No, señoras y señores. La Academia es lugar de resplandores y luces, de verdad y verdades, de cara al descubierto, sin poses ni miedos vanos, pues debemos ser, sin pretensiones mesiánicas, el apoyo de una sociedad que en gran parte vive pendiente del carrusel de la vida, que va en busca de ganar cuanto más mejor y de la forma que fuere como si en ello estuviera el sentido del equilibrio y la consecución del humanismo y los valores de la persona. Desearía ser una personalidad de gran autoridad moral e intelectual para poder alzar mi voz como conviene con el fin de ser oída de otra forma. Pero lo poco que soy lo ofrezco como prueba de fe y de esperanza.

Esta tarde jubilosa de la inauguración del Curso de la Academia, recuperamos una de las mejores tradiciones de nuestra casa: la entrega de premios. Aunque poco tiene que ver con el sentido y la ceremonia de otros tiempos, muy festejada y concurrida, sin embargo dicha entrega está íntimamente vinculada a los fines de nuestra Institución que debe fijarse en los que dan parte de sí a la sociedad, ya sea por su arte

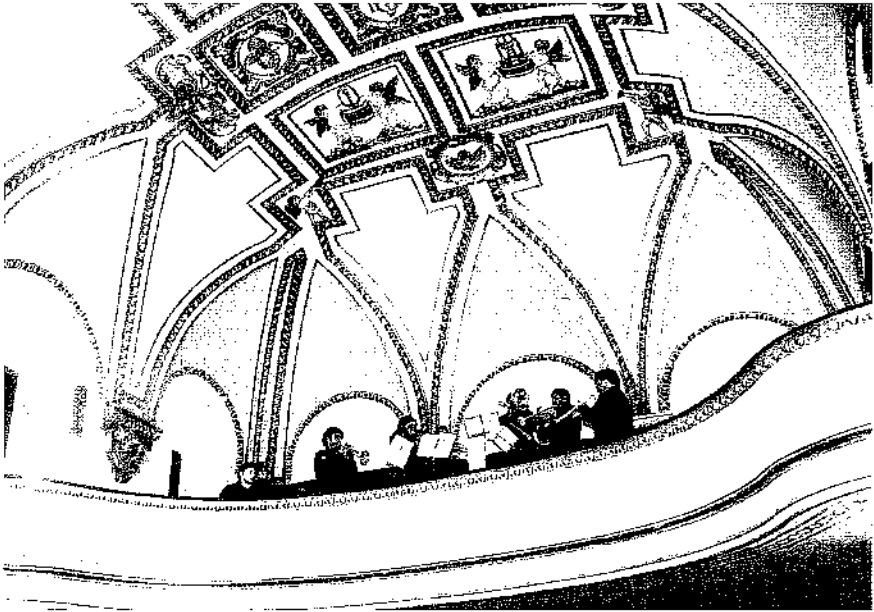
señero y de altura, o por su testimonio de virtud y buen hacer, y mimarlos y alentarlos. Esta tarde nos felicitamos y nos sentimos orgullosos, muy orgullosos de ustedes, premiados con tanta justicia, por su luz rutilante. La sociedad lo sabe, a pesar de que anda distraída en cierta manera con frivolidades. Nosotros no entendemos de operaciones relámpagos, de un día. Las luces que reconocemos han costado sudores para generar energía y poder iluminar algo la sociedad. Las aguas han debido estrellarse desde saltos inmensos para dar un poco de luz a la vida.

Estas Medallas, galardones de justicia y de respeto a la estética y al pensamiento, las ha concedido la Academia con la transparencia de una votaciones en urna de cristal de admiración, conciencia y responsabilidad, para honrar a personas de alta dignidad y ejemplar ética. La Academia, que es generosa y sabe captar los fulgores de las luces de nuestra sociedad, se irá fijando cada año en los valores que tiene a su alrededor, algunos, habitantes de la discreción e injustamente olvidados.

La Academia quiere sonreír hoy y abrazarles a ustedes, merecedores de la distinción. Es verdad que no es mucho, pero es todo lo que podemos ofrecerles. Con estos galardones reciben ustedes la memoria de los que nos precedieron y el cariño de la actual Corporación. La Medalla es el corazón palpitante de esta Casa que los tiene a ustedes inscritos en páginas de privilegio.

Sonará la música oficial ahora, de nuevo. Las notas de metal son dardos de afecto para sus corazones que los sabemos agradecidos. Enhorabuena y felicidades. Con el abrazo del Presidente, reciban ustedes el de la Academia.

Y a todos ustedes, dignas autoridades, señoras y señores, muchas gracias por acompañarnos.



Interpretación de la *Fantare* en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de Granada.

FANFARE*
PARA EL 225 ANIVERSARIO DE LA
FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE GRANADA
(1777-2002)

José García Román

$\text{♩} = 60$

Trompetas en Do

Trombones

Partitura estrenada el 18 de enero de 2002, en el solemne Acto conmemorativo celebrado en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada con motivo del 225 Aniversario de la Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias. El estreno fue aprobado en Junta General del 10 de enero de 2002.

En Junta celebrada en la ciudad de Jaén el 6 de junio, se acordó que esta *Fanfare* fuera la música oficial de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias.

rit.

♩ = 60

Musical score for measures 5-8. The score is arranged in five staves. The top staff is the first staff, followed by two staves labeled 'Tpt.' (Trumpet) and two staves labeled 'Tbn.' (Tuba). The music is in 3/4 time and features a dynamic shift from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte) at measure 7. The tempo is marked as *rit.* (ritardando). Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated above the staves. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 9-12. The score is arranged in five staves. The top staff is the first staff, followed by two staves labeled 'Tpt.' (Trumpet) and two staves labeled 'Tbn.' (Tuba). The music is in 3/4 time and features a dynamic progression from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano) to *f* (forte). The tempo is marked as *rit.* (ritardando). Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated above the staves. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 13 through 16. The score is divided into two systems. The first system contains measures 13, 14, 15, and 16. The second system contains measures 17, 18, and 19. The instruments are Trumpet (Tpt.) and Trombone (Thn.).

Measure 13: Tpt. and Thn. parts begin with a dynamic of *f* (forte). The Tpt. part has a slur over measures 13-14, and the Thn. part has a slur over measures 13-15.

Measure 14: The Tpt. part continues with a slur over measures 14-15. The Thn. part continues with a slur over measures 14-15.

Measure 15: The Tpt. part has a dynamic of *p* (piano) starting in this measure. The Thn. part has a dynamic of *p* starting in this measure.

Measure 16: The Tpt. part has a dynamic of *p*. The Thn. part has a dynamic of *p*.

Measure 17: The Tpt. part has a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The Thn. part has a dynamic of *mf*.

Measure 18: The Tpt. part has a dynamic of *p*. The Thn. part has a dynamic of *p*.

Measure 19: The Tpt. part has a dynamic of *mf*. The Thn. part has a dynamic of *mf*.

Musical score for measures 17 through 19. The score is divided into two systems. The first system contains measures 17, 18, and 19. The second system contains measures 20, 21, and 22. The instruments are Trumpet (Tpt.) and Trombone (Thn.).

Measure 17: Tpt. and Thn. parts begin with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The Tpt. part has a slur over measures 17-18, and the Thn. part has a slur over measures 17-19.

Measure 18: The Tpt. part continues with a slur over measures 18-19. The Thn. part continues with a slur over measures 18-19.

Measure 19: The Tpt. part has a dynamic of *mf*. The Thn. part has a dynamic of *mf*.

Measure 20: The Tpt. part has a dynamic of *mf*. The Thn. part has a dynamic of *mf*.

Measure 21: The Tpt. part has a dynamic of *mf*. The Thn. part has a dynamic of *mf*.

Measure 22: The Tpt. part has a dynamic of *mf*. The Thn. part has a dynamic of *mf*.

Musical score for measures 20-23, featuring Tpt. and Tbn. parts. The score is divided into four measures. Measure 20 starts with a *p* dynamic. Measure 21 features a *ff* dynamic. Measure 22 has a *p* dynamic. Measure 23 returns to a *p* dynamic. The Tpt. part is in the upper staff, and the Tbn. part is in the lower staff. The Tbn. part is split into two staves.

Musical score for measures 24-27, featuring Tpt. and Tbn. parts. The score is divided into four measures. Measure 24 starts with a *p* dynamic. Measure 25 features a *mf* dynamic. Measure 26 has a *mf* dynamic. Measure 27 returns to a *f* dynamic. The Tpt. part is in the upper staff, and the Tbn. part is in the lower staff. The Tbn. part is split into two staves.

28 29 30

f

Tpt.

f

f

f

f

31 32 33 34

ff

Tpt.

ff

ff

ff

ff

ff

35 36 37 38 39

ff *ff* *P cresc. poco a poco* *P cresc. poco a poco* *P cresc. poco a poco*

Tpt.

ff *ff* *P cresc. poco a poco* *P cresc. poco a poco* *P cresc. poco a poco*

Tbn.

ff *ff* *P cresc. poco a poco* *P cresc. poco a poco* *P cresc. poco a poco*

40 41 42 43

ff *ff* *ff* *ff*

Tpt.

ff *ff* *ff* *ff*

Tbn.

ff *ff* *ff* *ff*

44 45 46

ff

Tpt.

ff

ff

Tbn.

ff

ff

47 48 49

ff

Tpt.

ff *ff* *ff* *ff* *ff*

ff *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn.

ff *ff* *ff* *ff*

ff *ff* *ff* *ff*

rit.

♩ = 60

50 *ff* 51 *ff* 52 53

Tpt. *ff* *ff*

Tbn. *ff* *ff*

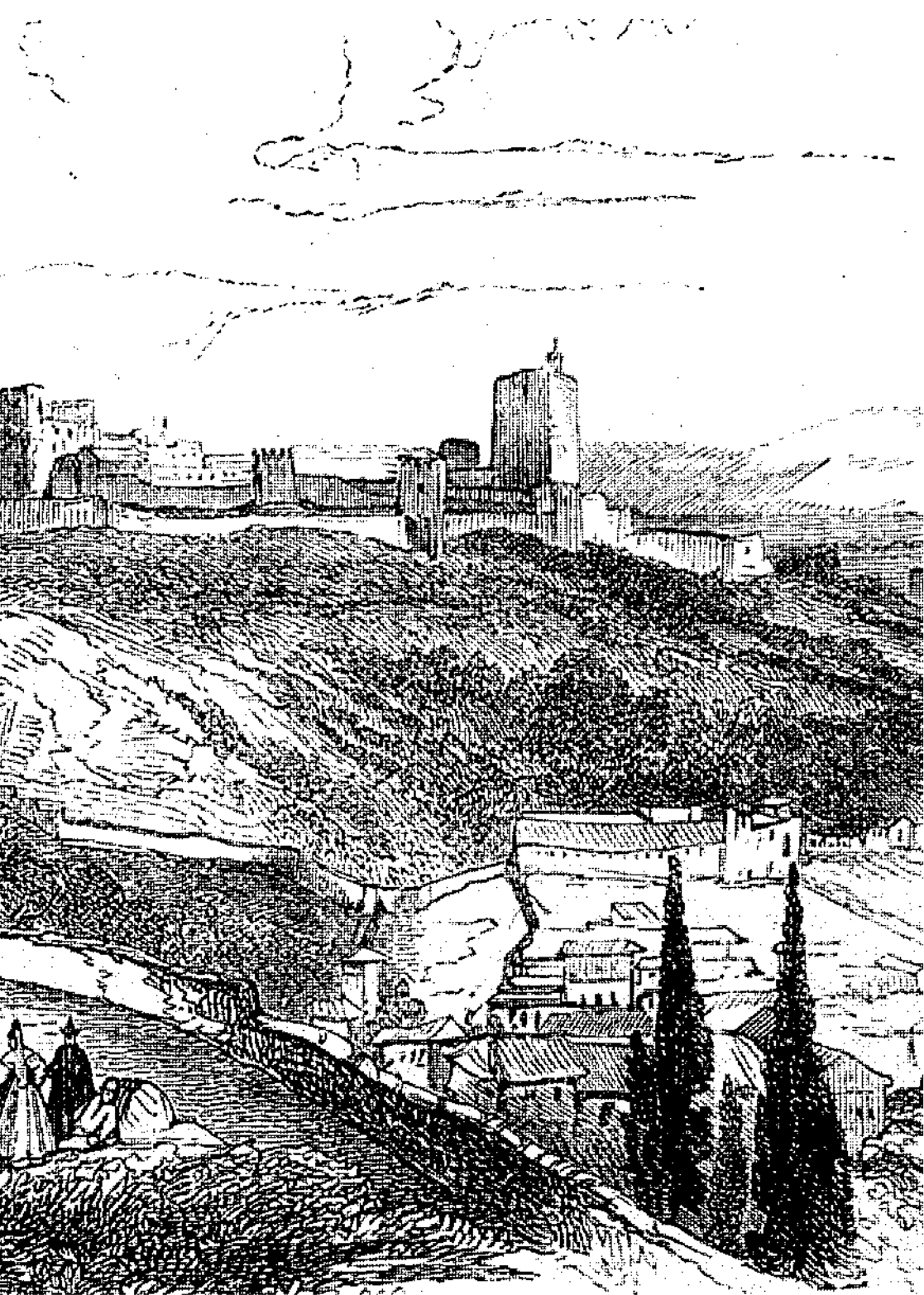
54 *ff* 55 56 *rit.*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

NECROLÓGICA





Nos ha dejado Benito Prieto*

“El pintor de la soledad reflexiva”

José García Román

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

PARA sentarse en el sillón que ocupara en su día Gabriel Morcillo a quien admiraba profundamente desde sus años mozos, el 6 de diciembre de 1983 ingresaba solemnemente en la Real Academia de Bellas Artes de Granada el pintor Benito Prieto bajo la mirada espeluznante y cómplice de su lienzo del Padre Damián que “se alza de la podredumbre hacia el infinito clamor de la esperanza” en un ambiente patético y de desolación, fiel reflejo de la visión e inquietudes de un artista con temperamento rayano en la genialidad y de una vitalidad asombrosa y extraordinaria, de radicalidad inusitada, de obsesiva exigencia y de locura egregia que sufrió “la intensa conmoción del Universo, su dolor, su gloria y su tragedia, y la crisis de los valores morales, humanos y estéticos”.

Con la credencial de su *Padre Damián*, obra no apta “para espíritus débiles y acobardados”, un singular “testimonio del sacrificio de la carne por el espíritu para dar constancia de Cristo y de la caridad”, una ofrenda al “dolor y tragedia de los hombres”, Benito Prieto Coussent ingresó en la Academia haciendo constar con fuerza y rotundidad la definición de sí mismo: Soy un pintor “que se conmueve ante la grandeza del hombre sobre el que la gracia de la divinidad se ha posado”. En su discurso conmovedor expresó claramente el ideario de su vida y sus palabras sonaron como trallazos en la Sala de Caballeros XXIV y en la conciencia de los que asistieron al acto de su toma de posesión. “Ser Académico - dijo - es la voluntaria renuncia a pasiones y ambi-

* Fallecido el 4 de febrero de 2001.

ciones personales para integrarse en una unidad superior en el orden moral y estético. Detrás de esa puerta deben quedarse los personalismos y la intriga de una sociedad en crisis de valores y de humanismo donde la corrupción y la mentira imperan sin pudor”. (...) “Éste debe ser un recinto en el que el Arte y los artistas auténticos reciban el estímulo y el aliento que su noble ejercicio merece. Es el premio a una realidad y a una esperanza, y no la poltrona de los sueños, de las ambiciones personales o las intrigas”.

Su rica y compleja personalidad puede sintetizarse con las palabras que proclamara antes de ser posesionado de su sillón académico: “Toda mi vida, desde mi niñez, está determinada por la pintura, y puedo decir hoy que mi esfuerzo ha valido la pena porque cada día inauguro una nueva ilusión ante el lienzo en el que, en alguna medida mi corazón se derrama”. (...) “Soy, sencillamente, un pintor, un hombre de mi tiempo”. (...) “Sin obra no hay artista que se sienta tal y, sin ella, las Academias serían un recinto de vanidades y de intelectuales más o menos fecundos”. Benito Prieto dijo “ser fiel a sí mismo y a su concepto del Arte y de la dignidad del hombre”.

El tríptico de oro de Coussent formado por *El Soldado de la alambrada*, *el Cristo* y *el Padre Damián*, es un extraordinario compendio de sabiduría, ética y vida, y habla de patetismos y de escándalos de un pincel que pintó en la mismísima frente de la sociedad los pecados de ésta, como en otro tiempo hiciera el Maestro en el suelo para ahuyentar la hipocresía de aquellos farisaicos acusadores.

Fiel a sus principios hasta el final de su carrera, Benito Prieto, devoto del mundo estético, de temperamento controvertido, introvertido y extrovertido, y de radical compromiso, despreciaba a los que intentaban “vivir de la pintura sin saber el grande esfuerzo de pintar de verdad”. Su obra, como dijera Marino Antequera, es “fruto sazonado de estudio y análisis de formas naturales”.

Las colinas y valles del Eo en Galicia sienten hoy el frío de este febrero que nos ha arrebatado la compañía del hombre, del amigo, del artista y del Académico Benito Prieto Coussent, pintor que creó imágenes amorosas de la realidad, de “firme renombre y acusada maestría”, como dijera de él Marino Antequera. El corazón de la Academia, henchido de agradecimiento por haber disfrutado de la compañía de tan señera personalidad, derrama lágrimas de duelo y se consuela con los resonantes latidos que vienen impulsados por la alentadora esperanza. Él honró a la Academia siendo consecuente con el honor que recibió.

Con seguridad, la destrucción de su cuerpo inaugurará una nueva ilusión para todos los que creen en la vida perdurable del honor, del arte, de la estética, del más allá, de Dios. Dijo en su discurso de ingreso: “Mi obra un día hablará por mí”. No nos cabe la menor duda. “El pintor de la soledad reflexiva”, como así definiera Marino Antequera a Prieto Coussent al contestarle el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes, se ha marchado a su soledad, la que nos espera a todos nosotros, la que definirá para siempre el perfil de nuestro corazón y de nuestra obra. Hasta siempre, querido compañero y admirado artista.



Al pintor Benito Prieto Coussent

Domingo Sánchez-Molina Martín

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

REPELE cumplir el trámite académico de recordar a uno de nuestros queridos compañeros de Academia (de institución) que ha fallecido. Uno se resiste a aceptar que eso es así y que ahora después pasemos a otro asunto. Pero de nuevo la realidad se impone con la arrogancia de su irreversibilidad. Tras la muerte de Benito, nos reunimos, una vez más, como en otras ocasiones anteriores, para recordar al compañero que ya no existe físicamente entre nosotros. Sólo la presencia real de su obra apuntala, con verdadera obstinación y cercanía, su recuerdo. Por ello me resisto a escribir palabras que, aunque sentidas, queden como irrecuperables propuestas de prolongar un presente acabado. Quiero mejor dialogar con algo de lo mucho que nuestro compañero Benito Prieto Coussent, nos ha dejado como algo tan suyo: su discurso de ingreso en la Academia en 1983 –texto desbordante de sinceridad, valentía, energía de convicción y compromiso–, y, junto a él, en comparativa demostración, su impresionante cuadro del *Padre Damián*, verdadera lección de lo que podríamos llamar la belleza y hondura del espíritu de la caridad cristiana y de la heroicidad a la que ella arrastra a los escogidos.

Ambos discursos desnudos plenamente, iluminados sólo por la luz del sentimiento verdadero, sin concesiones a la retórica ni a la palabrería, nos dicen bien a las claras lo que Benito era y lo que Benito quería ser: “Entiendo, entendí siempre –decía en su discurso–, que el Arte es una servidumbre a la perfección, una filosofía. el Arte o sirve a la belleza y a las cosas del espíritu, o es un pasatiempo de indotados”, y, sin ocultar la emoción del que dice su verdad, escribía: “Llego hoy al seno

de esta Academia con todo el hondo estremecimiento de quien hace la promesa de ser fiel a la Institución y a sí mismo: honrarla como ella me honra y ser consecuente con este honor”. Sobre su cuadro de ingreso decía: “Hoy traigo de credencial mi *Padre Damián*. Con él hago entrega a la Academia de parte de mí mismo, de mi corazón y mi constancia de pintor que se conmueve ante la grandeza del hombre sobre el que la gracia de la divinidad se ha posado. Mi *Padre Damián* es eso y mucho más, no es solamente una obra de arte, sino un testimonio de la dignidad del espíritu humano y de su derrota en la carne. El testimonio del sacrificio de la carne por el espíritu para dar constancia de Cristo y de la caridad. No es una obra para espíritus débiles ni acobardados. Mi *Padre Damián* se alza de la pobredumbre hacia el infinito clamor de la esperanza, consciente de su derrota y su miseria, pero iluminado por el rutilante testimonio de Cristo”.

De esta versión escrita debemos pasar a la visión y reflexión directa de la obra, que surgió no por encargo ni intereses ajenos a los propios sentimientos del autor, que, arrastrado un día por el conocimiento de la historia de tan singular personaje, decidió expresar su emocionado reconocimiento con el mejor lenguaje que él podía manejar: su pintura. Para ello buceó en los simbolismos de la propia materia, la más humilde y la más despreciada por su aparente pobreza: la arpillera, el saco, el abrigo viejo y raído, el sombrero de paja, la choza como vivienda, para así dar cuerpo a esa mirada —firme y decidida— de quien aún puede soportar con su mano podrida e hinchada la imagen del panto-crátor, que en medio de tantas sombras dice: *Ego sum lux mundi*.

Aún emparentando esta pintura matérica y mate al temple con las experiencias del italiano Burri o del español Millares, Benito, en lugar de hacerla por sí lenguaje abstracto, la pone al servicio de un discurso al que la supedita. Es la materia el vehículo para representar la idea que es lo esencial y a priori. todo esto lo hizo ver Benito a los alumnos de la Facultad de Bellas Artes cuando allí le dimos nuestro más reconocido y didáctico homenaje de reconocimiento. Porque Benito, aparte de

un pintor de excepcional personalidad, era un comunicador inagotable. ¡Qué feliz se encontraba Benito hablando a los estudiantes de pintura, que se admiraban, más que de su biografía e historias, de su capacidad y fuerza expresiva!

Y, si esta obra, que hoy pertenece a nuestra Academia, marca con especial singularidad un hito en la iconografía contemporánea y en la religiosidad de un nuevo arte sacro, más aún lo hacen sus ya conocidas versiones de los *Cristos crucificados*, tema y capítulo que ciertamente conforma la página central de la biografía y de la obra del pintor. Sin pretender —ahora y aquí— recordar lo que estas obras significaron para la historia universal de la iconografía cristiana, quiero también traer entre nosotros los dos discursos, el de las palabras del autor y el de los lienzos, aunque sea a través de escuetos textos y breves anotaciones.

Benito hablaba siempre de “mi Cristo”. Y, conociendo la propia biografía del autor, se comprende más plenamente el posesivo. “El arte —decía Benito— debe intentar mostrar la óptica de la belleza y la gloria o el llanto del mundo. Para mí, un bodegón de Zurbarán o Sánchez Cotán posee más ascetismo que el propio objeto representado. Es como el misticismo de las cosas. Y eso lo pone el artista. Por eso me encaré un día y en una cierta medida estoy determinado por ello con mi obra fundamental. Mi *Cristo*. Realizando esa obra sudé sangre. Lloré y sangré con el alma y muchas veces pinté de rodillas. En cada pincelada, en cada sombra, hay una gota de mi propia sangre y mi sudor de esclavo sometido al yugo del amor y el esfuerzo. Mi *Cristo* es también mi calvario, y acaso mi gloria. Él representa la tenacidad y el esfuerzo de un hombre de fe, un hombre que sabe que tiene en sus manos el instrumento del Arte, y en el corazón la llama de la fe sublime de la salvación que intenta infundir a los demás”... “Aquellos años de mi paz en los montes del Padul, cuando comencé mi *Cristo*, sabía que estaba viviendo el cenit de mi vida artística y trazándome el camino de perfección que mi arte me demandaba”.

Estos sentimientos, plasmados por escrito como a borbotones por Benito, se hacen mucho más profundos y verdaderos en los propios cuadros y en los estudios preparatorios que el pintor hizo como en largo, sentido y vivido proceso de investigación teológico-plástica, tras sus dramáticas experiencias en la Guerra Civil. En este sentido escribía yo en 1997, en el Catálogo que hicimos para su exposición en la Facultad de Bellas Artes de nuestra Universidad, lo siguiente: “La biografía de Benito está marcada por un permanente e irrenunciable compromiso con la realidad trágica del ser humano, con el enigma de su destino, con el heroísmo ejemplar de la solidaridad santa y con la atemporalidad del recuerdo. Su temperamento le ha impulsado siempre a dejar su personal testimonio sobre aquellos hechos que marcan la historia de su tiempo, de nuestro tiempo, de la mano de los hombres que la protagonizaron.

“Por necesidad expresiva es pintor muralista, aunque sólo sea por lo que sus obras tienen de monumental y grandilocuencia en el gesto y en el sentimiento catártico, aunque técnicamente sea pintor sobre lienzo y frecuente también, de manera predominante, el arte del retrato con obras que, sin lugar a dudas, hoy son piezas significativas a nivel nacional de este difícil género pictórico. Ahí están para que las contemplemos todos, pintores, dibujantes, escultores y críticos, esos impresionantes retratos de Menéndez Pidal, Marañón, Sánchez Cantón, el doctor Barnard o del diestro Bienvenida. Pero, entre toda su producción, destacan con poderosa fuerza sus versiones del *Cristo crucificado muerto*, que ya desde la primera de 1948, exhibida en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, produjo una impresionante oleada de admiración, escándalo y polémica. Premiada con medalla pasó a una colección particular en Barcelona, al renunciar el autor al honor y al premio concedido”.

Después vinieron las versiones de 1951, de 1960-61, que el autor parece que destruyó. La que hizo en 1963-64, figura hoy expuesta, según nos informan, en la Biblioteca-Museo Kennedy en la Universidad de Harvard (EE.UU de Norteamérica).

En esta obra hay mucho más que erudición cultural y diferencias estético-formales y estilísticas de las versiones de la iconografía cristiana tradicional. Hay, sobre todo, la emoción profunda y el espanto del diálogo desgarrado —pero en el fondo piadoso y místico— del hombre perdido, destrozado y herido, que necesita por imperativo de la razón una explicación para la esperanza y la salvación. Ante los *cristos* de Benito Prieto, lejos quedan los sufrientes cristos del segundo gótico; lejos quedan los bellos y apolíneos cristos renacentistas, vencedores por la belleza de la muerte y de la fealdad. No se ensueña aquí con la idea neoplatónica del *Cristo* blanco de Benvenuto Cellini ni tampoco se recuerda el realismo trágico, tan nórdico, de Grünewald.

Ciertamente, nada hay en la iconografía cristiana anterior a este *Cristo* que, de manera tan honda y trágica, presente el valor y la fuerza de la imagen como trasmisora del drama y la tragedia del Calvario. Ni *La noche del Calvario* de Rembrandt ni, la monumentalidad embellecida de las versiones de Rubens y Van Dyck, ni la soledad meditativa del *Cristo* de Velázquez, ni los cercanos y casi tangibles crucificados de Zurbarán. Tampoco encontramos relación cercana con las propuestas expresionistas de Munch en su *Gólgota* de 1900, de Emil Nolde en su *Crucifixión* de 1912 o del *Cristo ultrajado* de Rouault. Nada hay aquí tampoco de la descompuesta *Crucifixión* de Picasso de 1930, de recargada trama de arabesco y contenido confuso.

Si para los “expresionistas gritadores” el arte es el grito de alarma de quienes viven en sí el destino de la humanidad, aquí, en estos *cristos* de Benito, parece cumplirse lo que aquéllos hacían al no apartar la vista de la realidad, por dura que ésta fuera, para defenderse de las emociones, sino que, por el contrario, aquí como en aquéllos, se abren los ojos al igual que en las emocionadas meditaciones y composiciones de lugar de Fr. Luis de Granada ante la imagen del Cristo sufriente y crucificado, para percibir de cerca los detalles que incluso los sentidos no revelan y para forzar a mirar dentro del drama y no quedarse en el matiz, en la anécdota, sino para a través de ellos llegar al alma del sentimien-

to. Por otra parte, el tratamiento matérico desgarró el lenguaje expresivo, arrastrando a los sentidos del tacto a experimentar la realidad traumática que causa espanto y mueve a la piedad solidaria.

Esto es algo de lo que la obra cumbre de nuestro amigo y compañero ha paseado y pasea por los mundos de la sensibilidad internacional, relacionados con este tema tan central de la humanidad. Este hombre, este buen amigo, desbordante en sentimiento y en palabras, siempre interminable, ya no está aquí con nosotros.

Al recordarlo aprendamos de él la valentía de su vocación y la constancia de su trabajo. Descanse en paz junto a su Cristo Salvador.

En la muerte de Carmelo A. Bernaola*

José García Román

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

SUS múltiples aficiones, su sorprendente personalidad, su talante inconformista, su inclinación a poner todo patas arriba, su afecto por el desacuerdo, su tendencia a la discusión hacían de fuerza centrípeta. Bernaola estaba instalado en el debate y en la discordancia como ejercicio mental próximo a la *disputatio philosophica*, que usaba como arma contra el conformismo y el estado de placidez beocia.

Fue maestro de maestros y creador de una escuela formada con su consejo y su saber. El gran niño que había tras la apariencia de hombre grande era un ser tierno con un inmenso corazón. La voz de la música de Carmelo, arropada con justeza y controles rigurosos de ambientes armónicos, nos parecía familiar. Como gran domador de instrumentos los hacía sonar desde su sitio y con sapiencia. El gran oficio que poseía daba a su obra la impresión de que estaba al alcance de cualquiera. No conocía ropajes ni maquillajes, ni se ocultaba tras el fulgor del efecto. Su música ignoraba la cosmética y no se endomingaba ni aparentaba composturas y bellezas. Su lápiz era decente y sufría el desasosiego de la duda ante la composición de una obra. Su ars sonora era honrada. La oscuridad o la luz la controlaba desde el sonido y quien lo producía. Los espacios variados de su música nos ofrecen pistas de su versatilidad y libertad por encima de criterios de anclajes o de sumisión. Sus disonancias - ¡cómo entender a estas alturas tal concepto!- poseen un cierto atractivo de consonancia. La música canónica de Bernaola es ejemplar y habla de su capacidad de inventarse cánones que conducen a movimientos perpetuos emparentados con aquellos de

* Elegido Académico Correspondiente el 7 de junio de 1984. Falleció en Madrid el 5 de junio de 2002.

los sabios del barroco. “*Non nova, sed nove*”, repetía Carmelo con el clásico. Él planteaba su música no desde la rigurosa novedad, sino desde una forma nueva, que es menos pretencioso y más acorde con nuestros talentos. Su cosmos musical está gobernado con oficio y autoridad.

Era un pésimo relaciones públicas de su ‘empresa’ musical, y por ello no estaba presente como se merecía y le correspondía en la hornacina de papel, de los medios de comunicación y de los escenarios. Cada mañana se asomaba tímidamente a la ventana y con cierta ironía y escepticismo se disponía a officiar la liturgia de la vida bajo el lema “nunca pasa nada”. El musicólogo Harry Halbreich dijo de Bernaola lo siguiente: “Carmelo es un músico completo e intuitivo, uno de los oídos más perfectos que conozco, posee un sentido infalible de lo que debe ‘sonar’ y sus formas se disimulan bajo una espontaneidad que parece fruto de la improvisación, una fuerza ligera y sólida a la vez”.

Tenemos la sensación de que fue anoche el estreno en Granada de *Relatividades*. La partitura de la vida impone *tempi* más veloces a medida que avanza. Bien es verdad que el tiempo es relativo y su velocidad nos engaña haciéndonos ver que vamos muy despacio o estamos parados. Pero no debemos olvidar que nuestro paso por la vida es como un pétalo que cae de una flor.

Parafraseando a Horacio diré que Carmelo Bernaola no morirá del todo, pues su obra le sobrevivirá. Muchos amigos le admiramos y le quisimos. Él a nosotros también. Descanse en paz.

Xavier Montsalvatge*, In Memoriam

Manuel Orozco Díaz

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

FUE Miembro Corresponsal de nuestra Academia. Vocacional granadinista y amigo entrañable. Murió en la encrucijada de entre siglos. La Academia de Bellas Artes de Granada lo inscribe entre sus figuras destacadas. Con él muere el último representante musical del modernismo catalán. Desde Pedrell a Mompou, pasando por Granados, Gerhard, Casals, Toldrá, ... Montsalvatge se “universaliza”, en las corrientes europeas más cerca, a veces, del dodecafonismo de Gerad que del impacto “Granados”, y Moreau su maestro, que alcanza a Mompou.

Albéniz es un mundo aparte. Catalán fronterizo con Francia, su adscripción al nacionalismo, su andalucismo, lo incorpora al movimiento de los nacionalismos musicales europeos, que nacen en Polonia, (Chopin), Rusia, (Glinka), Hungría (Liszt).

Pero no es de su estética –doctores tiene el templo musical– sino del hombre, el amigo, el artista que tantos años fuera estampa junto a su mujer en el Festival granadino. desde su condición de invitado y corresponsal de la revista *Índice y La Vanguardia* en las que a invitación suya colaboré. Montsalvatge recibió su bautismo estético en las aguas de los surtidores y los estanques de la Alhambra. ¡Aquellas tardes en las terrazas, del Washington, el Palace, junto a Regino, Segovia, Antonio Velazquez, Fernandez Cid, Rosa Sabatel, Antonio Iglesias, Enrique Franco... aquellos estrenos de sus obras en el Palacio de Carlos V...

* Elegido Académico Correspondiente el 1 de febrero de 1996. Falleció en Barcelona el 7 de mayo de 2002.

En el año 1971 me escribe:

“Mi distinguido amigo. Debería excusarme por no haberte escrito antes agradeciéndote tu magnífico artículo que publicamos referente al estreno de *Laberinto* en Granada. Era difícil hacerlo evitando que pareciera una reseña de compromiso o, puesto que aparecía en las páginas de nuestro semanario, un ‘auto bombo’ lamentable. Ambos peligros los has soslayado con una elegancia total. Es un bellissimo texto sobre mi obra y los Festivales de Granada en general. Y te aseguro que no miento si te digo que es el mejor comentario que se le ha hecho a cualquiera de mis obras.... Por lo que se refiere a *Laberinto*, parece que ha sido bien acogido y todo son críticas favorables (aunque ninguna como la tuya). ¿Cómo fue el estreno de *Bernaola*?... Me gustaría conocer tu opinión sobre la obra”.

El año aniversario del nacimiento y muerte de Falla, cuando para los actos en su honor, solicito de Xavier, Ernesto Halffter, Rodríguez Albert y Segismundo Romero, una obra para su estreno en 1976, Albert y Segismundo enviaron su colaboración que el Patronato de la Casa Museo estrena en la Iglesia de San Nicolás. Le sugerí a Montsalvatge trasladar el pentagrama una obra de Federico ofreciéndole el Soneto que dedica el poeta a Falla y que descubrí en los años de la instalación de la Casa Museo de Falla, encabezando el pergamino de firmas para el nombramiento de Hijo Adoptivo, en el que un Soneto caligrafiado con el estilo, carácter y dibujos de Lorca, aparece en el primer pliego de firmas. Convencido de la autoría, lo publico como atribución en las Revistas *Litoral* e *Ínsula*. Meses después aparece una carta del poeta a Ramón Pérez Roda, en la que le envía el Soneto confirmando mi atribución.

Cumplió su promesa Montsalvatge. En junio de 1976 me envía el primer ejemplar de la edición del Soneto con este título, “Soneto a Manuel de Falla. Poesía de Federico García Lorca. Música Xavier Montsalvatge. A Manuel Orozco quien me descubrió este para mi desconocido Soneto de García Lorca.

Y manuscrito “Con un cordial abrazo. Xavier Montsalvatge. Junio 1976”.

Y luego esta carta.

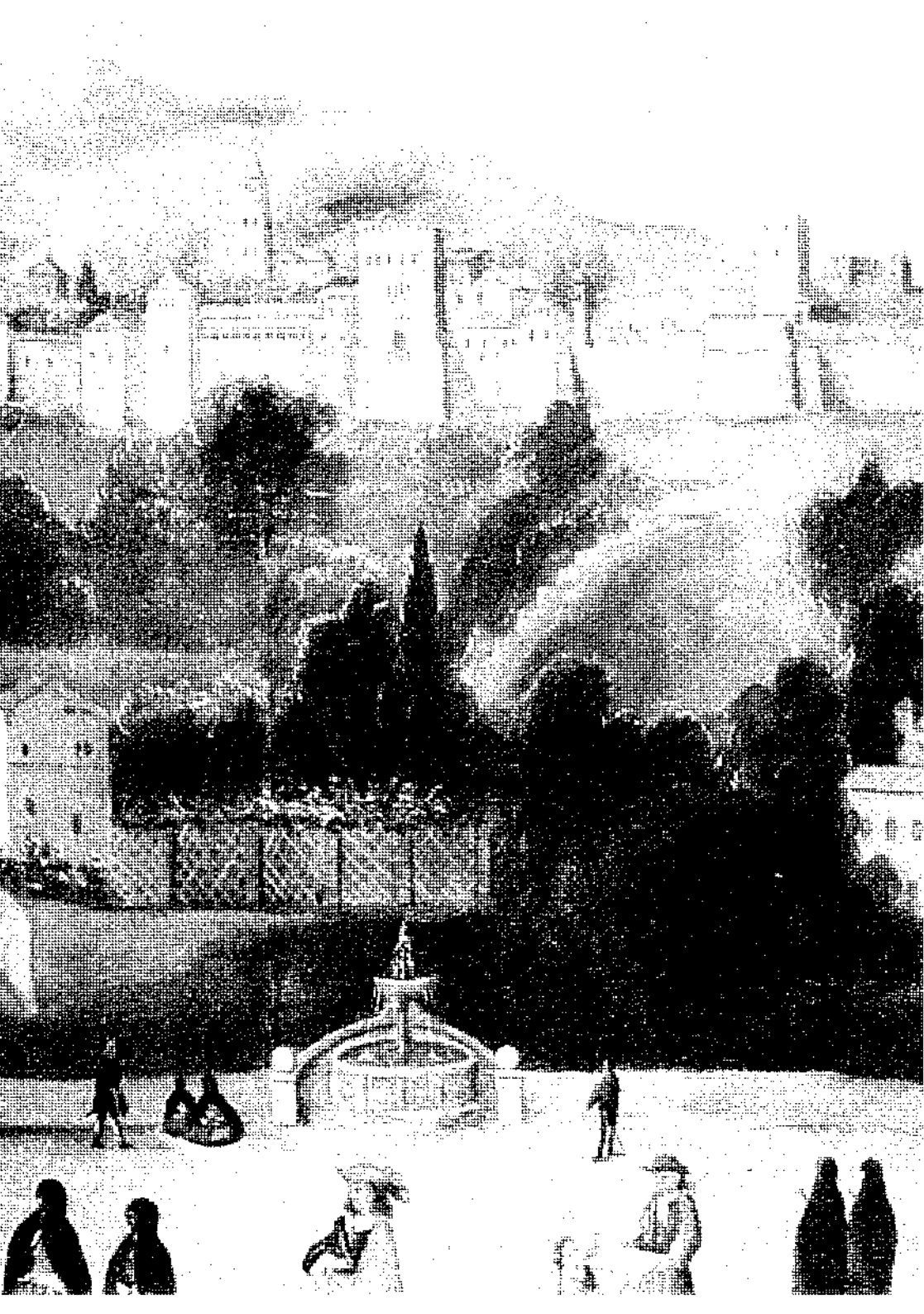
“Mi querido Orozco: Gracias por tu carta de recibo de nuestro Soneto: eres muy amable, excesivamente alagador (sic) en tus elogios que no puedo menos que agradecer muchísimo. No sé cómo ha quedado la obra, pero sí que me ha costado mucho y que he puesto la máxima ilusión sabiendo que tú me lo agradecerías.

Como te digo, el soneto en cierto modo es *nuestro*, tuyo por tanto, y haz lo que te parezca mejor para el estreno.... Lo dejo en tu mano....

Un abrazo muy fuerte de tu affmo. amigo

Xavier Montsalvatge”

No tengo noticias de ese estreno que no logré. Quede este testimonio como homenaje y recuerdo a un gran músico y compañero académico que se integró en la vida artística y cultural de Granada a la que en sus crónicas en el *Semanario Índice*, y *La Vanguardia* dedicó sus mejores recuerdos.



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

Adquisiciones y donaciones

AIRES, Carlos	Mr. Hyde. [Exposición]	Granada	2000	Diputación Provincial
ALARCÓN, Pedro Antonio de	Viajes andaluzes	Granada	1990	Caja General de Ahorros
ALCOBA, Daniel	Tratado de mules de molinera de varva especie	Granada	1989	Caja General de Ahorros
ALCOLEA, Santiago	Artes Hispanicas XX. Artes deconstruías en la España Cristiana	Madrid	1975	Plus - Ultra
ALMAGRO GORBEA, Antonio (y otros)	El palacio Omeya de AMMAM III. Investigación arqueológica y restauración	Granada	2000	Escuela de Estudios Árabes
ALMAGRO GORBEA, M ^a JOSEFA	Acta arqueológica hispanica n. 6: poblado necrológico el Barmanque (Almería)	Madrid	1974	D. General de BBAA y Archivos
ALMAGRO GORBEA, M ^a JOSEFA	Catálogo de Terrazanas de Ibiza	Madrid	1987	D. General de BBAA y Archivos
ALVAR, Manuel	Granada y el Romanero	Granada	1982	Caja General de Ahorros
ALVAREZ CASTRO, Luis	El universo fernandino de Angel Ganivet	Granada	1999	Caja General de Ahorros
ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José M ^a	Músicos romanos de Mérida: nuevos hallazgos	Madrid	1990	D. General de BBAA y Archivos
ANGULO, Consuelo y MOLINA, M. Luisa	Catálogo de Ex. Libros de Biblioteca españolas en la Biblioteca Nacional	Madrid	1989	D. General de BBAA y Archivos
ANTEQUERA, Marino	Paintores Granadinos (III)	Granada	1974	Caja General de Ahorros
ARÓSTEGUI, Antonio	Bajo la ley del silencio	Granada	1991	Caja General de Ahorros
ARÓSTEGUI, Antonio	La vanguardia cultural granadina 1950 - 1960	Granada	1996	Caja General de Ahorros
ASENIO SEDANO, José	El año de los tiros	Granada	1991	Caja General de Ahorros
AVEDONI, Richard	In the American West	Granada	2002	Diputación Provincial
BARANDIARÁN, I. (y otros)	Alhambra n. 14: excavaciones en la Cueva del Ibero	Madrid	1985	Ministerio de Cultura
BARJA, Juan	Los estaciones	Granada	1991	Caja General de Ahorros
BAZÁN, M. (y otros)	Las aguas de Lanjarón (1822 - 1879)	Granada	1997	Caja General de Ahorros
BENTEZ REYES, Felipe	Bazar de ingenios	Granada	1991	Caja General de Ahorros
BERMEJO, Héctor	Plenitudinis. [Exposición]	Granada	2002	Diputación Provincial
BERNALDO DE QUIROS, Constanco	Sierra Nevada (1993)	Granada	1993	Caja General de Ahorros
BONET CORREA, Antonio	Arquitectura y Universidad del Palacio de las Mozas a la ciudad del saber	Madrid	2002	Instituto de España
BORAU MORADELL, José Luis	La pintura en el cine. [Discurso]	Zaragoza	2001	R.A. BBAA San Luis
BOSQUE MAUREL, J. y FERRER, A	Granada, la tierra y sus hombres	Granada	1999	Caja General de Ahorros
BURGOS, Carmen de	Los inadapados	Granada	1990	Caja General de Ahorros
BUSTOS, Juan	Frascuelo y su tiempo	Granada	1998	Caja General de Ahorros
CANO TAMAYO, Manuel	Un siglo de la guitarra granadina	Granada	1975	Caja General de Ahorros
CAPITEL, Antón (y otros)	Arquitectura Española	Madrid	1985	Ministerio de Cultura
CARANDELL, Juan,	Sierra Nevada. Manifiesto de España y otros escritos (1920 - 1935)	Granada	1994	Caja General de Ahorros

CARANDELL, Luis, (y otros)	<i>El Camino de Santiago</i>	Barcelona	1991	Lunweg editores
CÁRDENAS MUÑOZ, Andrés	<i>Carites del silencio</i>	Granada	1986	Caja General de Ahorros
CARRAZO, J. de M.	E.A.E. N.º 68: <i>El tesoro y los primeros excavaciones en "El Cerambolo"</i>	Madrid	1970	Ministerio de Educación y Ciencia
CASANEDA BECERRA, Ana M ^a	<i>Los Cien, una familia de pintores del Barroco granadino: Juan, José y Vicente</i>	Granada	2000	Universidad
CASTELLANO, Nacho	<i>ALMER. Programas del Sifiano</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
CASTILLO DE URBERUAGA, Antonio	<i>La Española. Entre la miseria y el desentusiasmo</i>	Granada	1988	Caja General de Ahorros
CASTRO NOGUEIRA, Luis	<i>Tiempos modernos</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
CAZABÁN, Alfredo	<i>Del congon de mi tierra</i>	Granada	1989	Caja General de Ahorros
CAZORLA LEÓN, S. y SANCHEZ, J.	<i>Obispos de Canarias y Ribicón</i>	Madrid	1997	EXFASA
CAZORLA PÉREZ, José	<i>Factores de la estructura socioeconómica de Andalucía Oriental</i>	Granada	1993	Caja General de Ahorros
CAZORLA PÉREZ, José	<i>La escuela medieval: emergencia de una experiencia personal de tres décadas (1950 - 1980)</i>	Sevilla		Academia C.S.I.C.A.A
CERA, Juan José	<i>La zebra de los vestros</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
CERRO BEX, DEL, Victoriano, (Coord.)	<i>Granada: su transformación en el siglo XVI. [Conferencias]</i>	Granada	2001	Avuntamiento
CHICHARRO CHAMORRO, Antonio	<i>Francisco Ayala: escrituras y entropomón</i>	Granada	2002	Academia de Buenas Letras
CLIFFORD, Charles	<i>Charles Clifford en Granada. [Exposición]</i>	Granada	2001	Avuntamiento
COBO RIVAS, Ángel	<i>José Martín Recreación vida y obra dramática</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
CORCHÓN RODRÍGUEZ, Soledad	<i>Alamirra N.º 16: el arte nuble Patencia enambro</i>	Madrid	1987	Ministerio de Cultura
CUENCA, Francisco	<i>Galería de Música Andaluces</i>	Málaga	2002	Fundación Unicaja
DÍAZ DE LA GUARDIA Y LÓPEZ, Luis	<i>La villa Granadina de Gobia la Conde y su justicia: 1628 - 1759: estudio I y e institucional</i>	La Gavia (G)	2002	Avuntamiento
DIDIER, Charles	<i>Un viaje a la Alpujarra en 1836</i>	Granada	1993	Fundación Caja de Granada
DÍEZ JORGE, M ^a ELENA, (comisaria)	<i>La Granada del XVII. Arte y Cultura en la época de Alonso Cano. [Exposición]</i>	Granada	2001-02	Avuntamiento
DOMÍNGUEZ BORDONA, J. y ANAID, J.	<i>Ar Haganize XVIII. Miradas, Grabado y Encuadernación</i>	Madrid	1962	Plus - Ultra
DOU I MAS DE XEFA, Alberto	<i>Homenaje a la antigüedad académica. [Discurso]</i>	Madrid	2001	Instituto de España
ESCRIBA, Felisa	<i>La cerámica edilicia de Benaviter</i>	Valencia	1990	Ministerio de Cultura
ESLAVA, Juan	<i>El viaje de Tobías</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
EWERT, Cl., (y otros)	<i>Colección internacional de epígrafes conuros, prerrománicas e islámicas SS. VI-XII d.c</i>	Madrid	1991	D. Genera. de BBAA y Archivos
FALCÓN SANABRIA, Juan José	<i>Mi pensamiento musical frente a un marco histórico 1968 - 2002.</i>	S. C. Tenrife	2002	R.A.BB.AA S. Mignir Arcángel
FÉLIZ LUBELZA, Concepción	<i>Povadas musicaras y barroca granadina</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
FERNÁNDEZ CASTRO, José	<i>El Pintor Isaac de la Serna</i>	Granada	1989	Caja General de Ahorros
FERNÁNDEZ CHICHARRO, C.	<i>Caniloga del Museo Arqueológico de Sevilla. II: sala de arqueología romana y medieval</i>	Madrid	1980	D. General de BBAA y Archivos

FERNÁNDEZ HERZUELO, Juan	<i>Desde el lugar donde me oculto</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
FERNÁNDEZ Palacios, Jesus	<i>Selección de poemas 1970 - 1990</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
FERNÁNDEZ, Fidel	<i>Sierra Nevada (1931)</i>	Granada	1996	Caja General de Ahorros
FERNÁNDEZ, Fidel	<i>Sierra Nevada: estudios, descripciones y leyendas (1910 - 1941)</i>	Granada	1996	Caja General de Ahorros
FINALDI, Gabriele y NAVARRETE, Benito	<i>Zurbarán. Las doce tribus de Israel</i>	Madrid	1995	Museo Nacional de Prado
FRANCO MATA, M ^a Angela	<i>Catálogo de la Escultura Gótica</i>	Madrid	1993	D. General de BBAA y Archivos
FUENTES VAQUÍFIZ, Tadeo	<i>La casa ibero - romana de Iliberris, Granada</i>	Granada	2002	Ediciones Virtual
GALLARDO, José Carlos	<i>La soledad en fiesta</i>	Granada	1986	Caja General de Ahorros
GALLEGO MORELL, Antonio	<i>Canivet y Granada</i>	Granada	1975	Caja General de Ahorros
GALLEGO ROCA, M. (Edición y prólogo)	<i>Narradores abarrieneses. Antología</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
GALLEGO ROCA, M. (Edición y prólogo)	<i>Antología de la joven poesía granadina</i>	Granada	1990	Caja General de Ahorros
GÁRATE ROJAS, Ignacio	<i>Arte de la Cid</i>	Madrid	1994	Ministerio de Cultura
GÁRATE ROJAS, Ignacio	<i>Arte de los Yesos</i>	Madrid	1999	Editorial Mundi - Lería
GARCÍA BARRENO, Pedro, coord.	<i>Curso del Instituto. Envejecimiento y Cultura</i>	Madrid	2001	Instituto de España
GARCÍA BARRENO, Pedro, coord. Etc	<i>Curso del Instituto. Toma de decisiones en ambientes profesionales</i>	Madrid	2001	Instituto de España
GARCÍA LARA, Fernando, (Edición)	<i>Caras Finlandesas. Hombres del norte / Ángel Ganivet</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
GARCÍA LARA, Fernando, (Edición)	<i>El porvenir de España / Ángel Ganivet</i>	Granada	1990	Caja General de Ahorros
GARCÍA LARA, Fernando, (Edición)	<i>La conquista del Reino de Navarra por el último emperador español Pío Cid // Ángel Ganivet</i>	Granada	2000	Caja General de Ahorros
GARCÍA LARA, Fernando, (Edición)	<i>Los trabajos del infatigable creador Pío Cid // Ángel Ganivet</i>	Granada	2000	Caja General de Ahorros
GARCÍA LORCA, Francisco	<i>Su idea del hombre / Ángel Ganivet</i>	Granada	1997	Caja General de Ahorros
GARCÍA, Alejandro V.	<i>Los lares urbanos</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
GAYA NUÑO, Antonio	<i>Ars Hispaniae XIX. Arte del siglo XIX</i>	Madrid	1966	Plus - Ultra
GAYA NUÑO, Antonio	<i>Ars Hispaniae XXII. Arte del siglo XX</i>	Madrid	1977	Plus - Ultra
GIJÓN LÓPEZ, César	<i>En torno al Durrío</i>	Granada	2000	Caja General de Ahorros
GIBERT SANTONJA, J. A. (y otros).	<i>La cerámica de Dauriya - Daira. Siglos XII - XIII</i>	Valencia	1992	Ministerio de Cultura
GÓMEZ DÍAZ, J.M. (y otros)	<i>Cofradía de Nuestro Padre Jesús del Peñate. (Granada, LXXX aniversario)</i>	Granada	2001	Comares
GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco	<i>La Física del siglo XX en la mecenazgo de Zurbarán.</i>	Madrid	2001	Instituto de España
GONZÁLEZ, Gonzalo	<i>Dibujos sobre papel 1993 - 1996. Exposición.</i>	St. C. Tenerife	1996	R.A. Canaria de BBAA
GONZÁLEZ, Guillermo	<i>Iberia / Isaac Albeniz. - (Edición integral)</i>	Madrid	1998	RMFC - EDMS
GONZÁLEZ, Guillermo	<i>Iberia / Isaac Albeniz. - (Edición remiada)</i>	Madrid	1998	EMEC - EDMS

GONZÁLEZ, Guillermo	<i>Iberia / Isaac Albéniz. - (Edición Urtext)</i>	Madrid	1998	EMEC - EDMS
GONZÁLEZ, Luis	<i>Luz de la Alhambra. [Exposición]</i>	Granada	2001	Caja Rural
GRANADA, José M ^a de	<i>Casa de la tierra</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
GUILLÉN, Rafael	<i>El poir de los santados. (Poesía suarraqntes)</i>	Granada	1990	Caja General de Ahorros
GUTIÉRREZ GALDÓ, José	<i>Real Academia de Medicina y Cirugía de Granada</i>	Granada	2001	R.A. Medicina y Cirugía
GUTIÉRREZ SOLANA, José	<i>José Guisierre Solana. [Exposición]</i>	Madrid	1998	M. N. Centro Arte Reina Sofía
GUZMAN, Almudena	<i>El Libro de Tinari</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
HENARES CUÉLLAR, J. (Comisario).	<i>Alonso Cano. IV Centenario. [Exposición]</i>	Sevilla	2001	Consjería de Cultura. Junta And.
HERNÁNDEZ QUERO, José	<i>Hernández Quera. [Exposición]</i>	Madrid	2001	Caja Madrid
HERNÁNDEZ QUERO, José	<i>Hernández Quera. [Exposición]</i>	Madrid	2002	Inst. de Estudios Altoaragoneses
HERTING, Máximo y VOIGT, Carl	<i>Sierra Nevada. Impresiones de dos viajeros alemanes (1882 - 1888)</i>	Granada	1995	Caja General de Ahorros
HOGNEY, David	<i>El Conocimiento secreto</i>	Barcelona	2001	Ed. Destino
HURTADO DE MENDOZA, Diego	<i>Poesías satíricas y burlescas</i>	Granada	1989	Caja General de Ahorros
IGLESIAS, Nieves y NÁJERA, Purificación	<i>Mística: una Biblioteca de referencia</i>	Madrid	1992	D. General de BBAA y Archivos
Instituto Conservación y Restauración B.C.	<i>Arquitectura y Ciudad II y III. Lechuarios celebrados en Melilla... septiembre 1990</i>	Madrid	1993	D. General de BBAA y Archivos
ISLA MINGORANCE, Encarnación	<i>El Sagario de la Catedral de Granada</i>	Granada	1979	Caja General de Ahorros
JIMÉNEZ GÓMEZ, Segundo (coord.)	<i>Cursos del Instituto: Nuevas fronteras en el conocimiento y gestión de residuas</i>	Madrid	2001	Instituto de España
Jornadas Nacionales de H ^{er} Millitar, Sevilla	<i>Arquitectura e iconografía artística militar en España y América (siglos XV - XVIII)</i>	Sevilla	1999	Cátedra "General Casabñh"
JURADO LÓPEZ, Manuel	<i>Música y Nieve</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
KASTILLO, José L. y PINO, Rafael del	<i>El Festival Internacional de Música y Danza de Granada 1952 - 2000. [Vol. II 1981-2001]</i>	Granada	2001	F.I.M.D.C.
LABORDE VALLVERDÚ, Agustín	<i>La sublime humanidad (apuntes topográficos sobre S. Juan de Dios)</i>	Granada	1996	Caja General de Ahorros
LAMILLAR, Juan	<i>El arte de las sombras</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
LEVITTE HARTEN, Dorcet	<i>Melanchama. [Exposición]</i>	Vista G. Vgo.	2002	Aritum-Diputación G ^{er} . Marco
LLAMAS LABELLA, Ignacio	<i>Cruz de Vega</i>	Granada	1990	Caja General de Ahorros
LÓPEZ ALVAREZ, Ana M ^a	<i>Catálogo del Museo Sefaradí. Toledo</i>	Madrid	1986	D. General de BBAA y Archivos
LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso	<i>La luz más pura</i>	Granada	1976	Caja General de Ahorros
LÓPEZ TORRIJOS, Rosa	<i>Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Tazón de oro</i>	Madrid	1985	D. General de BBAA y Archivos
LÓPEZ, Bernardo	<i>Antología poética</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
LÓPEZ, Nicolás María	<i>En Sierra Nevada (1900)</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
LÓPEZ, Nicolás María	<i>Sierra Nevada. la Alpujarra y la Alfacara</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros

MALPICA CUELLLO, Antonio	<i>La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico</i>	Granada	2002	Universidad
MARCO DORTA, Enrique	<i>Arts Hispaniae XXI. Arte en América y Filipinas</i>	Madrid	1973	Plus Ultra
MARÍN, Diego y PELAYO, Elías	<i>La Suiza andaluza (1894 - 1895)</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco	<i>Hernán Pérez del Pulgarc, el de las bazcoñas</i>	Granada	1991	La General
MARTÍNEZ ORTIZ, Pascual	<i>Arqueología y Arte antiguo en el Castillo Monumental de la provincia de Murcia. [Discurso]</i>	Murcia	2002	RABBAA, Sa. Ma de la Artífexa
MARTÍNEZ PEREA, Francisco	<i>Sueños, glorias, y dramas del toro granadino</i>	Granada	1999	Caja General de Ahorros
MARTÍNEZ RUIZ, E. Y DE PAZZIS, M.	<i>Excavaciones Históricas España - Suecia: Carlos Linneo y la Granadá Ilustrada en España</i>	Madrid	1998	Fundación Bernat Wiscardi
MEGIAS, Ramiro	<i>De la materia y la forma. [Exposición]</i>	Jae'n	2002	Diputación Provincial
MENA, Pedro de.	<i>Pedro de Mena, ecudior. Homenaje en su tercer centenario.</i>	Málaga	1928	Sdad Económica Amigos del País
MEZQUITA MESA, Teresa	<i>Manuscritos de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Nacional.</i>	Madrid	1989	D. General de BBAA y Archivos
MIQUEZ LÓPEZ, Lourdes	<i>¡No quepa! No quepa! (Premio Jaén 1991)</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
MIRÓN, Andrés	<i>Trenes para un verano en Navaspartía</i>	Granada	1978	Caja General de Ahorros
MOLINA FAJARDO, Federico	<i>Almudévar Romana</i>	Granada	2000	Diputación Provincial
MOLINA GONZÁLEZ, F.	<i>E.A.E.Nº 86: El poblado de la Cuesta del Negro (Purullena)</i>	Madrid	1975	Ministerio de Educación y Ciencia
MOLINARI, Andrés	<i>Escenas y escenarios para el Museo del Prado. (Historia del teatro en Granada)</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
MONTEFÓN GAYLANFS, Pedro	<i>Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia</i>	Madrid	1996	Museo Nacional del Prado
MONTAÑA Y RAMONET, José Mª	<i>El Dr. D. Justo Ceru, Presidente Perpetuo de la Regia Sociedad de Medicina de Sevilla. [Discurso]</i>	Córdoba	2000	Instituto Academias Andaluza
MONTERO ALONSO, José	<i>Sinfonía española</i>	Granada	1987	Caja General de Ahorros
MORA DE SAAVEDRA, Antonio	<i>Granada y sus periódicos. (Historia de la asociación de la Prensa) 1912 - 1997</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
MORA GUARNIDO, José	<i>Federico García Lorca y su mundo</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
MORAL SOLIANO, Leonor, (y otros)	<i>Ordenación del territorio y protección natural del ambiente de Sierra Nevada</i>	Granada	1990	Caja General de Ahorros
MORALES PADRÓN, Francisco	<i>La Andalucía de Blanco Garzón. [Discurso]</i>	Granada	2001	Instituto Academias Andaluza
MORALES, Gregorio	<i>El amor ausente</i>	Granada	1990	Caja General de Ahorros
MORENO DE BARREDA, Fernando	<i>El Patrimonio Cultural en el Consejo de Europa</i>	Madrid	1992	Hispania Nostra
MORENO, Luis Javier	<i>Rápida plata</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
MOSCOSO MARTOS, Antonio	<i>Las ciudades.</i>	Granada	2002	Construcciones Parra
Museo Municipal de Málaga	<i>Paado y presente en el patrimonio artístico municipal. [Exposición]</i>	Málaga	2001	Área de Cultura. Ayuntamiento
Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía	<i>Miró Grabador en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía</i>	Madrid	1985	M.N.C.A.R.S
Museo Nacional de Cerámica " Glez. Marri"	<i>Cerámica califa de Denia. [Exposición]</i>	Valencia		Ministerio de Cultura
Museo Nacional de Cerámica " Glez. Marri"	<i>El aculeo en el Museo. Su conservación, restauración y montaje expsitivo. [Exposición]</i>	Madrid	2001	M. N. C. A. S. "González Marri"

Museo Nacional de Cerámica " Glaz, Marró"	<i>Caja de Vitrina</i>	Valencia	2000	M. N. C. A. S. "González Martí"
NEGUERUELA, MARTÍNEZ, Iván	<i>Los Monumentos esculptóricos ibéricos del Cerrillo de Portomar (Jaén)</i>	Madrid	1990	D. General de BBAA y Archivos
NOMMICK, Yvan	<i>Cuatro perfiles de José García Román</i>	Canarias	2002	Festival de Música Canarias
NOMMICK, Yvan (edición y estudio)	<i>Fuego Fátma / Manuel de Falla</i>	Granada	1989	Archivo Manuel de Falla
NOMMICK, Yvan y ALVAREZ, Antonio	<i>Ballets Rusos de Diaghilev y España. Los</i>	Granada	2000	Archivo Manuel de Falla
NÚÑEZ, Gregorio	<i>Recifes en la ciudad. Ciudad y empresa en torno a los troncos en Granada.</i>	Granada	1989	Caja General de Ahorros
OBERRAIVER, Hugo	<i>Los glaciares (intervención de Sierra Nevada)</i>	Granada	1997	Caja General de Ahorros
OLMO, Santiago B. (comisario)	<i>Rejo de cadagio nunca muere. Civerero-Campasso [Exposición]</i>	Granada	2002	Diputación Provincial
OLMOS, Ricardo	<i>Catálogo de los vasos grises del Museo Nacional de BBAA de la Habana</i>	Madrid	1993	D. General de BBAA y Archivos
ORMSBY, John, y otros	<i>Montañas en Sierra Nevada (1866 - 1893)</i>	Granada	1997	Caja General de Ahorros
OROZCO DÍAZ, Emilio	<i>La vida de la Virgen de Alonso Cano en la Catedral de Granada</i>	Granada	1977	Caja General de Ahorros
OROZCO DÍAZ, Manuel	<i>Falla y Granada</i>	Granada	1976	Caja General de Ahorros
ORTEGA BUENO, Miguel (conc.)	<i>Jasón. Pueblos y ciudades (tomo I al VI)</i>	Jéén	1997	Diputación Provincial
ORTEGA, Arcadio	<i>Granada a cinco voces</i>	Granada	1999	Caja General de Ahorros
PÁEZ BURRUEZO, Martín	<i>La pintura cosmabruta: una mirada romántica</i>	Murcia	2001	R.A. BBAA Sta. M ^a Antónica
PALOL, Pedro de. y CORUÉS, Javier	<i>Acta arqueológica hispanica n. 7. excavaciones en la Villa romana de la Olmeda</i>	Madrid	1974	D. General de BBAA y Archivos
PANJILLEVA, Elena	<i>La cerámica diurna. (Premio Jaén 1990)</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
PAVÓN MALDONADO, Basilio	<i>E.A.E. N.º 50: memoria excavación Mezquita de Medina Azahara</i>	Madrid	1966	Ministerio de Educación y Ciencia
PELLICER, Manuel	<i>E.A.E. N.º 17: la necrópolis púnica laurita. Cerro de S. Cristóbal (Almería)</i>	Madrid	1962	Ministerio de Educación y Ciencia
PELLICER, Manuel y SCHÜLE, Wilhelm	<i>E.A.E. N.º 52: excavaciones en el Cerro del Real (Gáldar, Granada)</i>	Madrid	1991	Ministerio de Educación y Ciencia
PERAL, Francisco y FRIETO, Juan A.	<i>Festival Internacional de Santander. Cónica de nuevo siglo 1952 - 2001</i>	Santander	2001	Festival Internacional de Santander
PÉREZ RUIZ DE LA FUENTE, M ^a D.	<i>Tras y elementos ornamentales en el arte de Granada desde el Renacimiento hasta el Manierismo</i>	Granada	2001	Universidad
PÉREZ SIQUIER, Carlos	<i>Indígenes Comparadas. [Exposición]</i>	Granada	1996	Caja General de Ahorros
PÉREZ SIQUIER, Carlos	<i>La isla del Moro [Exposición]</i>	Almería	2002	Municipio D'ors
PÉREZ SIQUIER, Carlos	<i>La mirada completa. [Exposición]</i>	Madrid	2002	Real Sociedad Fotográfica
PÉREZ SIQUIER, Carlos	<i>Sevilla-Granada-Sevilla, un viaje fotográfico</i>	Sevilla	2002	Consejería de Obras Públicas y T.
PFENDLER D'OTTENSHHEIM, Frank	<i>Andalucía y Sierra Nevada (1848)</i>	Granada	1996	Caja General de Ahorros
PINO, Rafael del.	<i>Los conciertos en la Alhambra... 1885 - 1952</i>	Granada	2000	F.I.M.D.G.
PINTO MOLINA, María	<i>Bibliotecas de Granada</i>	Granada	1987	Caja General de Ahorros
PINAR SAMOS, J. y GIMÉNEZ YANGUAS, M.	<i>Compañía Fresa - Lille. Catálogo de Magnum Azucarera</i>	Granada	1999	

PINAR SAMOS, J. Y GIMÉNEZ YANGUAS, M.	<i>Madrid y el zambor. Del paisaje industrial al patrimonio tecnológico 1845 - 1995</i>	Madrid	1996	Ingenio Biblioteca de Morril
PINAR SAMOS, Javier	<i>Fotografía y fotografías en la Granada del siglo XIX</i>	Granada	1997	Caja General de Ahorros
PINAR SAMOS, Javier, (comisario)	<i>Granada. Memoria de un cambio de siglo. [Exposición]</i>	Granada	2000	Caja General de Ahorros
PITA ANDRADE, José M. (dir.)	<i>Carpas Alonso Cano. Documentos y Textos</i>	Madrid	2002	Ministerio de Educación, C y D
PLAZA CHILLÓN, José Luis	<i>Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca...</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
POYATOS, Mariano y BEAS, José	<i>Transubstanciación. [Exposición]</i>	Valencia	2001	M. N. C. A. S. "González Martí"
PIRETO COUSSENT, Benito	<i>Benito Pizaro Coussett. 1907 - 2001. Dibujos [Exposición]</i>	Granada	2002	Galería Jesús Puerto
QUIRÓS, Bernardo de.	<i>Almanaca n.8: los inicios del Paleolítico superior cantábrico</i>	Madrid	1982	Ministerio de Cultura
RAMÍREZ CAMACHO, Rafael	<i>Madrid, el arte sale a la calle</i>	Granada	1986	Caja General de Ahorros
RAMÍREZ LOZANO, J.A.	<i>Antiquario para un derrumbe</i>	Granada	1976	Caja General de Ahorros
RAMOS BOSSINI, Francisco	<i>Alfonso X. El Sabio. Primera Partida</i>	Granada	1984	Caja General de Ahorros
RIVAS, Natalio	<i>El alcalde de Osivar</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
ROBLES ZARAGOZA, Sebastián	<i>Cazorla, la sierra. Una minada</i>	Granada	1990	Caja General de Ahorros
RODA, Nicolás de	<i>Artículos de costumbres</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
RODERO RIAZA, Alicia (Comisaria)	<i>Cien años de una Dama (1897 - 1997)</i>	Madrid	1997	Ministerio de Cultura
RODRIGO ZARZORA, Carmen	<i>Fondo bibliográfico antiguo SS XVI-XVII de la Biblioteca M.N.C. González Martí</i>	Madrid	1998	Ministerio de Cultura
RODRIGO, Antonina	<i>Aldeyas de Mariana Pineda, Ángel Ganiwet y Federico García Lorca</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
RODRÍGUEZ, Juan Carlos	<i>Moratin a el arte nuevo de hacer teatro</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
ROJAS, Rafael María de	<i>Guía alpina de Sierra Nevada (1923)</i>	Granada	1996	Caja General de Ahorros
ROMERO, Elena, (comisaria)	<i>Vida yuata en Seftnad, La. [Exposición]</i>	Madrid	1991	D. General de BBAA y Archivos
ROSALES, José Carlos	<i>Máximas máximas</i>	Granada	1990	Caja General de Ahorros
RUBIO GANDÍA, M.ÁNGEL, (y otros)	<i>Proyecto del teleférico de Sierra Nevada</i>	Granada	1996	Axaris
RUBIO, Antonio	<i>Del mar al cielo. Crónica de un viaje a Sierra Nevada (1881)</i>	Granada	1994	Caja General de Ahorros
RUIZ AMÉZCUA, Manuel	<i>El espanto y la minada</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
RUIZ CORTÉS, Diego	<i>40 años de pintura. [Exposición]</i>	Los Hornos SE	1995	Ayuntamiento
RUIZ CORTÉS, Diego	<i>Diego Ruiz Cortés [Exposición]</i>	Córdoba	1996	Caja Sur
RUIZ CORTÉS, Diego	<i>Geometría y color. [Exposición]</i>	Sevilla	2001	Fundación Cultural COAMT
RUIZ DE PIRALTA ANGUIITA, Lorenzo	<i>Toros en Granada (II)</i>	Granada	1975	Caja General de Ahorros
RUIZ LINARES	<i>Dibujos Antiguos de los siglos XVII al XIX</i>	Granada	2001	
SALAS, Xaviei de	<i>Museo del Prado. Adquisiciones 1969 - 1977</i>	Madrid	1978	Patronato Nacional de Museos

SALDONI, Batasar	<i>Diccionario Bibliográfico de efemérides de los músicos españoles (tomos I al IV)</i>	Madrid	1987	L. Arces Escénicas y la Música
SALMERON ESCOBAR, Pedro	<i>La Alhambra. Estructura y paisaje</i>	Granada	2000	Caja General de Ahorros
SALVADOR, Alvaro	<i>La concepción del personaje. (Premio Ictus 1991)</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
SANCHEZ BONILLA, M ^a Isabel	<i>Concepto y técnica de la estructura musical</i>	La Laguna/TF	1997	Gobierno Canarias
SANCHEZ BONILLA, M ^a Isabel	<i>Escuderos, matrices en el tiempo. [Exposición]</i>	La Laguna/TF	2001	Educaciones Canariense
SANCHEZ BONILLA, M ^a Isabel	<i>Pedraza religiosa; materia para la creación de creaciones. Separata; Revista de BBAA nº 0 - 2002</i>	La Laguna/TF	2002	Universidad
SANCHEZ BONILLA, M ^a Isabel; etc	<i>Fuadim. Hechos</i>	La Laguna/TF	1993	M ^a Isabel Sánchez Bonilla
SANCHEZ CANTÓN, El	<i>Ar. Hispaniae XVII. Escultura y Pintura del siglo XVIII y Francisco de Goya</i>	Madrid	1965	Plus - Ultra
SANCHEZ DE LA TORRE, Ángel	<i>Crisis y re-creación del Derecho</i>	Madrid	2001	Instituto de España
SANCHEZ GÓMEZ, M ^a V. (y otros)	<i>Méjico Nacional de cerámica y de las artes textiles; González Martí</i>	Madrid	1999	Ministerio de Educación y Ciencia
SANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo	<i>El Cuñificado en el arte de Alonso Cano. Separata de; Cuñados de Arte, Nº 32, 105 - 124</i>	Granada	2001	Universidad
SANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo	<i>Elementos plásticos y literarios de una fiesta barroca... Separata de; España Festejante</i>	Málaga	2000	Diputación Provincial
SANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo	<i>La Escultura en el templo. Sobre el Romanismo de Pueblo de Boya; Separa de; Archivo Hispaniae; Sevilla</i>	Sevilla	1999	
SANCHEZ-MESA, D. (Comisario)	<i>La Efigieación de Cristo atado a la columna... Separata de; El Franciscanismo en Andalucía. Córdoba(Obr. Social y Cultural) Cajabur</i>	Córdoba	2002	Arzobispado de Granada
SANCHEZ-ROJAS FENOLL, M ^a Carmen	<i>Mujer y Arte. Reflexiones sobre los comienzos del siglo XXI. [Discurso]</i>	Múrcia	2002	RA, BBAA Sta. V ^a de la Arjizata
SANZ PASTOR Y FÓEZ, PIÉROLA, C	<i>Museo Cervalbo</i>	Madrid	1969	Dirección General de B.R.A.A
SAUREI GUERRERO, M ^a Teresa, dir.	<i>Parque Museo Cultural de Málaga y su provincia.</i>	Málaga	2000	Centro de Ediciones Diputación
SCHÜLE, Wilhelm y PELLICER, Manuel	<i>E. A. F. Nº 46; El Cerro de la Virgen (Oree, Granada)</i>	Madrid	1966	Ministerio de Educación y Ciencia
SILVA MEDINA, Guillermo	<i>Jota en el Descubrimiento, Conquista y Colonización de los Indias</i>	Granada	1990	Caja General de Ahorros
SERRANO ASENTIO, José Enrique	<i>Rancho y el arte de matar</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
SOLANO, Susana	<i>Granada Santa. [Exposición]</i>	Granada	2001	Diputación de Granada
SOLER, Antonio	<i>Tierra de nadie</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
SORIA OLMEDO, Andrés	<i>Literatura en Granada (1898-1998) II. Poesía</i>	Granada	2000	Diputación Provincial
SORIA ORTEGA, Andrés	<i>Corpus en Granada</i>	Granada	1973	Caja General de Ahorros
SORJA ORTEGA, Andrés	<i>Hermes y el cone en la Granada de su tiempo; Separata de; Principe de Viana. Año 10 - 2000</i>	Granada	2002	Universidad
SOTOMAYOR MUÑOZ, Manuel	<i>Discusión de la Historia. Estudios sobre Cratitansono</i>	Granada	2001	Taller Exp. Grabado El Realjo
Taller Experimental de Grabado El Realjo	<i>Andaluzas. [Exposición]</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
TARRAGO Y MATEOS, Torcuato	<i>A doce mil pies de altura</i>	Madrid	1997	M.N. Centro Arte Reina Sofía
TIBO, R. y BOZAL, V.	<i>España siglo XX</i>			

TOMÁS SANMARTÍN, A.	<i>Estampas y planchas de la Real Academia en el Museo de Bellas Artes de Valencia</i>	Madrid	1982	Ministerio de Cultura
TORAL, José	<i>Caerzuz del título</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
TORNÉ, JIMÉNEZ, José, (y otros)	<i>Derecho y Economía en la sociedad española actual. [Ciclo de Conferencias]</i>	Granada	1978	Caja General de Ahorros
TORRES BALBÁS, Leopoldo	<i>Arts Hispánica VII. Arquitectura Gótica</i>	Madrid	1952	Plus - Ultra
TUSELL, Javier y JOGRONO, Miguel	<i>Manuel Rivera: los dos lados del espejo</i>	Madrid	1981	D. General de BBAA y Archivos
URBANO, Manuel	<i>Fuera de quicio</i>	Granada	1991	Caja General de Ahorros
UREÑA PORTERO, Gabriel	<i>Manuel Angelos Ortiz</i>	Granada	1985	Caja General de Ahorros
USCATESCU, Alexandra	<i>Informes Arqueológicos n. 5: la cerámica del Maellum de Gerusa, Jordania</i>	Madrid	1996	D. General de BBAA y Archivos
VALENDER, James (Comisario)	<i>Luis Cernuda 1902 - 1963. [Exposición]</i>	Sevilla		Consjería de Cultura Junta And.
VALVERDE FRAIKIN, Jorge	<i>Catálogo General de caballeros y damas de la R.Maestranza C. Gr. 1686-1995</i>	Granada	1995	Editorial Comares
VALVERDE FRAIKIN, Jorge	<i>Títulos nobiliarios andaluces. Genealogía y topografía</i>	Granada	1991	Editorial Comares
VEGA, Carlos	<i>Si las paredes hablaran. [Exposición]</i>	Granada	2002	Diputación Provincial
VÉLEZ, Philat	<i>Catálogo del Museo de Llorja. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge</i>	Barcelona	2001	R.A. BBAA San Jordi
VERRIÉ FAGET, Frédéric - Pau	<i>ARIEL. Una aventura cultural en la claudenciencia. [Discurso]</i>	Barcelona	2002	R.A. BBAA San Jordi
VICENT LERMA, Josp	<i>La loza Gótica-mudéjar en la ciudad de Valencia</i>	Valencia	1992	Ministerio de Cultura
VILLALBA, Darío	<i>Superficie interior. [Exposición]</i>	Granada	2001	Diputación Provincial
VINES MILLET, C. (estudio preliminar)	<i>Sierra Nevada en los viajeros románticos</i>	Granada	1992	Caja General de Ahorros
VOIGT, Paul	<i>La Alpujarra y Sierra Nevada</i>	Granada	1998	Caja General de Ahorros
WILLKOMM, Moritz	<i>Granada y Sierra Nevada</i>	Granada	1997	Caja General de Ahorros
YDÁNEZ, Santiago	<i>Santiago Yáñez. [Exposición]</i>	Granada	2001	Diputación Provincial
	<i>2º Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España. Memoria</i>	Valencia	2001	R.A. BB-AA San Carlos
	<i>Actas de la I reunión sobre escultura romana en Hispania</i>	Madrid	1993	D. General de BBAA y Archivos
	<i>Canta Real de Merced o la Ciudad de Granada determinando la organización del Cabildo. 1500</i>	Granada	2000	Ayuntamiento
	<i>Diccionario de la Música. Española e Hispanoamericana</i>	Madrid	1999	SGAE
	<i>Historia de la Música en España (Arte religioso y Arte Profano)</i>	Madrid	1993	I. Artes Escénicas y la Música
	<i>Informe Anual 2000</i>	Granada	2000	Caja General de Ahorros
	<i>Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España</i>	Isla Canarias	1999	R.A. BBAA San Jordi

<i>Summa Artis, Arte Africano</i> Tomo 43	Madrid	1999	Espasa Calpe
<i>Summa Artis, Arte Prehistórico Hispánico. El Arte en la España Críptica</i> SS. VI al XI, Tomo 8 - II	Madrid	2001	Espasa Calpe
<i>Summa Artis, Arte Romano</i> Tomo 44	Madrid	2000	Espasa Calpe
<i>Summa Artis, El Arte Plasmado. Pintura y Escultura fuera de España desde 1929</i> , Tomo 48	Madrid	2001	Espasa Calpe
<i>Summa Artis, La Fotografía en España de los orígenes al siglo XXI</i> , Tomo 47	Madrid	2001	Espasa Calpe
<i>Summa Artis, Las Artes Decorativas en España</i> , Tomo 45 - I	Madrid	1999	Espasa Calpe
<i>Summa Artis, Las Artes Decorativas en España</i> , Tomo 45 - II	Madrid	1999	Espasa Calpe
<i>Summa Artis, Las Artes Decorativas en Europa</i> , Tomo 46 - I	Madrid	2000	Espasa Calpe
<i>Summa Artis, Las Artes Decorativas en Europa</i> , Tomo 46 - II	Madrid	2000	Espasa Calpe
ABRENTE. <i>Publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nra. Sra. del Rosario</i> , Nº 31	La Coruña	1999	Diputación Provincial
<i>AI - Quintana. Revista de estudios árabes</i> , Vol. XXI - Fasc. 1 y 2	Madrid	2000	CSIC
<i>AI - Quintana. Revista de estudios árabes</i> , Vol. XXII - Fasc. 1 y 2	Madrid	2001	CSIC
<i>AI - Quintana. Revista de estudios árabes</i> , Vol. XXIII - Fasc. 1 y 2	Madrid	2002	CSIC
<i>Anales de la Real Academia de Ciencias Exactas de Andalucía Oriental</i> , Vol. 15 - Nº 1	Granada	2002	R.A.C.V.A.O
<i>Prácticas de la Real Academia de Doctores</i> , Vol. 5 - Nº 2	Madrid	2001	Real Academia de Doctores
<i>Prácticas de la Real Academia de Doctores</i> , Vol. 6 - nº 1	Madrid	2002	Real Academia de Doctores
<i>Archivos de Arte Valenciano</i>	Valencia	2001	R.A.BBAA, San Carlos
<i>Análisis de Arte Valenciano</i>	Valencia	2000	R.A.BBAA, San Carlos
<i>Arqueología y Territorio Medieval</i> , Nº 7	Jáen	2000	Universidad
<i>Arqueología y Territorio Medieval</i> , Nº 8	Jáen	2001	Universidad
<i>Arqueología y Territorio Medieval</i> , Nº 9	Jáen	2002	Universidad
<i>Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes</i> , nº 141	Córdoba	1999	RA de Córdoba
<i>Boletín de la Asociación Nacional de Bibliotecas, Archiveros y Arqueólogos</i> , 1968 - 1998	Córdoba	1997	Confederación Andaluza de Coros
<i>Boletín de la Confederación Andaluza de Coros</i>	Córdoba	1997	Confederación Andaluza de Coros
<i>Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción</i> , Nº 35	Valladolid	2000	RA BBAA Purísima Concepción
<i>Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción</i> , Nº 36	Valladolid	2001	RA BBAA Purísima Concepción
<i>Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Isidoro de Hungria</i> , Tomos de Enciclos y Arte XIV	Sevilla	2000	Real Maestranza de Caballería
<i>Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Isidoro de Hungria</i> , Tomos de Enciclos y Arte XV	Sevilla	2001	Real Maestranza de Caballería
<i>Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras</i> , <i>Vejez de Girona</i> Nº 4	Écija	2000	R.A. Ciencias, BBAA, B. Letras
<i>Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes</i> , Año LXIV - Nº 40	Córdoba	2001	RA de Córdoba

<i>Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, nº137</i>	Córdoba	2001	R.A. de Córdoba
<i>Boletín de monografías y publicaciones periódicas integradas en 2000, Nº 2</i>	Granada	2001	Patronato Alhambra y Generalife
<i>Boletín de monografías y publicaciones periódicas integradas en 2001, nº 3</i>	Granada	2001	Patronato Alhambra y Generalife
<i>Boletín del Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico. Año X. Nº 30, 31, 32 y 33</i>	Sevilla	2000	I. Andalúz de Patrimonio Ho
<i>Boletín del Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico. Año X. Nº 34, 35, 36 y 37</i>	Sevilla	2001	I. Andalúz de Patrimonio Ho
<i>Boletín del Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico. Año X. Nº 38 y 39</i>	Sevilla	2002	I. Andalúz de Patrimonio Ho
<i>Boletín del Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico. Año X. Nº 40 y 41</i>	Sevilla	2002	I. Andalúz de Patrimonio Ho
<i>Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez". Año V - Nº 5 enero-diciembre 1992</i>	Granada	1992	Inst. de Estudios "Pedro Suárez"
<i>Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez". Año VII-VIII - Nº 7 - 8 enero-diciembre 1994 - 95</i>	Granada	1994-95	Inst. de Estudios "Pedro Suárez"
<i>Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez". Año X. Nº 10 enero-diciembre 1997</i>	Granada	1997	Inst. de Estudios "Pedro Suárez"
<i>Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez". Año XII - Nº 12 enero-diciembre 1999</i>	Granada	1999	Inst. de Estudios "Pedro Suárez"
<i>Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez". Año XIII - Nº 13 enero-diciembre 2000</i>	Granada	2000	Inst. de Estudios "Pedro Suárez"
<i>Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez". Año XIV - Nº 14 enero-diciembre 2001</i>	Granada	2001	Inst. de Estudios "Pedro Suárez"
<i>Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez". Año XIV - Nº 15 enero-diciembre 2002</i>	Granada	2002	Inst. de Estudios "Pedro Suárez"
<i>Boletín del Instituto de Estudios "Pedro Suárez". Año XIV - Nº 15 enero-diciembre 2002</i>	Granada	2002	Inst. de Estudios "Pedro Suárez"
<i>Boletín del Museo Nacional de Escultura, Nº 4</i>	Valladolid	2000	Museo Nacional de Escultura
<i>Bulleti. Real Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi</i>	Barcelona	2001	R.A. BBAA San Jordi
<i>Cuadernos de Arte, nº 31</i>	Granada	2000	Universidad
<i>Cuadernos de Arte, nº 32</i>	Granada	2001	Universidad
<i>Cuadernos de Arte, nº 33</i>	Granada	2002	Universidad
<i>Cuadernos de la Alhambra, Vol. 36</i>	Granada	2000	Patronato Alhambra y Generalife
<i>Cuadernos de la Alhambra, Vol. 37</i>	Granada	2001	Patronato Alhambra y Generalife
<i>Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antiquedad Clásica, Nº 11</i>	Granada	2000	Universidad
<i>Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antiquedad Clásica, Nº 12</i>	Granada	2001	Universidad
<i>Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antiquedad Clásica, Nº 13</i>	Granada	2002	Universidad
<i>Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.</i>	Sevilla	2001	R.A. Sevillana Buenas Letras
<i>MUS - A. Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico. Año 1, Nº 0 - mayo 2002</i>	Sevilla	2002	Conselleria de Cultura, Junta And.
<i>MUSEUS, Nº 45 y 46</i>	Barcelona	2001	Generalitat de Catalunya
<i>MUSEUS, Nº 55 y 56</i>	Barcelona	2002	Generalitat de Catalunya
<i>Música Creativa. La revista del Músico sin fronteras. Año 3, Nº 5 - junio 2002.</i>	Madrid	2002	Música Creativa

GARCÍA GARCÍA, Juan Alfonso	<i>Conzapunta</i> . [Partitura]	Granada
GARCÍA ROMÁN, José	<i>De Angelis (Kyrie)</i> . [Partitura]	Granada
GARCÍA ROMÁN, José	<i>Faustino</i> . [Partitura]	Granada
MONTSALVATGE, Xavier	<i>Alborada en Ayres (para piano)</i> . [Partitura]	Juén
RODRÍGUEZ ALBERT, Rafael	<i>La Anarqueta</i> . [Partitura]	Juén 2000 Diputación Provincial

Este Boletín de la
Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias,



se terminó de imprimir el día 12 de junio de 2003,
en los Talleres de La Gráfica, S.C.And.
GRANADA.



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