REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS G R A N A D A

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO. SR.

DON IGNACIO HENARES CUÉLLAR

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL ILMO. SR.

DON PEDRO SALMERÓN ESCOBAR

EN EL ACTO CELEBRADO EN EL SALÓN DE CABALLEROS XXIV

DEL PALACIO DE LA MADRAZA

EL DÍA DIECINUEVE DE OCTUBRE



G R A N A D A

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS G R A N A D A

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO. SR.

DON IGNACIO HENARES CUÉLLAR

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL ILMO. SR.

DON PEDRO SALMERÓN ESCOBAR

EN EL ACTO CELEBRADO EN EL SALÓN DE CABALLEROS XXIV

DEL PALACIO DE LA MADRAZA

EL DÍA DIECINUEVE DE OCTUBRE



G R A N A D A

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS G R A N A D A

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO. SR.

DON IGNACIO HENARES CUÉLLAR

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL ILMO. SR.

DON PEDRO SALMERÓN ESCOBAR

EN EL ACTO CELEBRADO EN EL SALÓN DE CABALLEROS XXIV

DEL PALACIO DE LA MADRAZA

EL DÍA DIECINUEVE DE OCTUBRE



G R A N A D A 1995

Discurso del Ilmo.

Sr. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

Excmo. Sr. Presidente. Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos. Señoras y Señores.

Agradezco el honor que me dispensa esta ilustrada Corporación, que debo más a la amistad y a la indulgente opinión de sus miembros que al mérito propio. Este queda más empequeñecido aún por la memoria de mi inolvidable predecesor don Fernando Morales Henares, pues de nadie podría decirse como de él con mayor justicia que fué un testigo sensible de su tiempo, su sociedad y su ciudad, porque en él se reunían en un grado notablemente elevado las cualidades del cognoscenti, el fino hombre de cultura y el moderno creador. A pesar de carecer quien hoy os habla de tales dotes sí desea firmemente comprometerse, en la estela de hombres como Fernando Morales y en el seno de esta noble institución, en el amor y servicio de las artes y en la fidelidad a los valores de la cultura e ilustración de nuestra tierra.

Obediente a mis más viejos afectos y a mis hábitos intelectuales y académicos he elegido como objeto de esta disertación la que desea ser una mirada comprensiva y abierta al arte y el pensamiento en la Granada del siglo XX. Con ello pretendo hacer propicia esta ocasión a la reflexión sobre la ciudad, su patrimonio histórico, los pro-

cesos de la cultura artística, la creación y la apreciación, y los problemas de la modernidad entre nosotros.

La contemporaneidad suscita en Granada una serie de interrogantes esenciales que versan sobre las razones que han justificado una permanente aspiración a la excelencia cultural o han fundamentado un modelo de percepción moral y social capaz de superar los límites materiales, las carencias productivas y la parquedad endémica de los recursos en una sociedad deficientemente desarrollada, con una historia acusadamente periférica.

En intenso contraste con estos hechos que definen la realidad socio-económica, se muestran la altura y el rigor intelectual, la tensión ética y la calidad del imaginario ofrecidos por los episodios fundamentales del pensamiento y la creación artística o literaria en la Granada moderna. Esta se constituirá a través de una serie de momentos históricos, diversos pero profundamente solidarios, que se suceden entre los finales del siglo XIX y nuestros días. El proceso se iniciaría con el regeneracionismo noventayochista, que culmina entre nosotros un proceso de recuperación moral e intelectual iniciado en torno a 1868, que será el que ponga las bases del historicismo y la preocupación estética que sirven de guía a la primera escuela artística granadina de nuestro siglo.

Este movimiento hacia la modernidad alcanzará su zénit en el ámbito de nuestro arte y nuestra literatura tanto como en el de la reflexión crítica por obra de una generación de creadores e intelectuales de notable trascendencia, la del 27; en relación con la cual asimismo debe considerarse la labor de los jóvenes artistas, escritores y pensadores de la llamada generación del 36. Ambas aparecen en nuestra historia reciente tocadas por

la gracia y marcadas por el drama, logrando, sin embargo, por la altura de su ejemplo y la suprema cualidad de su obra, más allá del martirio, el exilio o la asfixia ideológica y política derivada de la guerra civil, mantener casi como una legendaria idea la convicción en el valor de la cultura en la ciudad.

Cualquiera que fuera el grado de autolimitación y nostalgia que las condiciones sociopolíticas impusieran y muy a despecho de la vocación excluyente de la retórica, el historicismo y el casticismo de la posguerra, el sereno fluir del vénero alimentado por el espíritu de modernidad de los años 20 y 30 hizo posible una poderosa corriente innovadora que, desde finales de los cincuenta, reunió a los maestros de preguerra con los jóvenes artistas en un esfuerzo de renovación figurativa, estética e intelectual que contribuyó decididamente al movimiento que en las artes y en lo social conmoviera todo el país.

Estos hitos de la contemporaneidad componen formas profundamente caracterizadas de entender la modernidad, expresivas de su propia tensión social e histórica, pero a pesar de la insoslayable y rica particularidad espiritual, moral y estética supuesta por estas diversas etapas habrá que subrayar que esta modernidad ofrece esenciales rasgos comunes: atribuir al arte y la cultura una aptitud esencial para conjurar el atraso social y el ensimismamiento, acordar valor de auténticos universales a los estéticos frente al carácter enunciativo o descriptivo del arte y la crítica tardorrománticos y perseguir una dialéctica entre tradición e innovación, entre lo originario y lo original, de un sentido naturalmente variable pero nunca decididamente excluyente.

En esta dialéctica una preocupación común y permanente, si bien diversamente interpretada,

tendrá por objeto la valoración, comprensión, recuperación y conservación del patrimonio, e inspirará la percepción y la reflexión sobre la ciudad histórica; sus valores urbanísticos e históricos, y los procesos e intereses que conducirán a su progresiva destrucción desde las revoluciones y reformas económicas del XIX, con sus secuelas urbanas, hasta los desarrollismos del último tercio de nuestro siglo. Si la piqueta y la demolición movieron las plumas doloridas de Ganivet y los Gómez-Moreno hemos de señalar que el mal no ha cesado y la presente centuria ha deparado momentos de destrucción de la ciudad y de consiguiente preocupación por el destino de la cultura y el legado histórico a casi todas las generaciones.

El fin del siglo XIX y la transición al siglo XX aparecen dominados en la creación, la crítica y el pensamiento histórico-artístico por una estrecha unión entre Arte y voluntad regeneracionista, considerándose la Estética a la vez como vía y como finalidad en la definición de un nuevo humanismo y en la reforma de la sociedad. La ciudad parece despertar del letargo de una modernidad imposible, emerger de la atonía resultante de una insuficiente y quebrada Ilustración, dejar de ser tan sólo el destino de los curiosos románticos, el objeto de la Memoria y la estética modernas de Occidente.

No obstante, se hace necesario señalar que la presencia de viajeros y dilettanti de todo el mundo ilustrado fué la causa de la revalorización del patrimonio histórico, del encuentro con la sensibilidad y el imaginario modernos, al tiempo que ellos supusieron el ejemplo y el impulso esencial para la creación entre nosotros de una auténtica cultura nacional. Este será el fin que persiga con anhelo la erudición histórica de finales de siglo y culmine el pensamiento y la obra de los Gómez Moreno, viva exposición de los ideales de

filantropía ilustrada y sincero patriotismo que había alimentado en nuestro país el historicismo liberal y romántico.

Entre 1886 y 1898 se producen una serie de acontecimientos culturales que asientan entre nosotros como verdaderos pilares de la sociedad v el espíritu deseados por nuestros modernos reformadores la Historia y la Estética, como conceptos y realidades que lejos de excluirse se refieren e iluminan entre sí. Así se mantendría en el recto pensamiento de lo cultural y lo social hasta nuestros días. Estos acontecimientos los constituyen por una parte las publicaciones en el Boletín del Centro Artístico de los importantes trabajos de Gómez-Moreno padre e hijo sobre los monumentos históricos granadinos en 1886, o la de la Guía de Granada del primero en 1892, Granada la Bella de Angel Ganivet en 1896 y El libro de Granada en 1898.

La labor del arqueólogo-pintor Don Manuel Gómez-Moreno González y de su hijo, que habría de ser la luminaria del pensamiento histórico-artístico de nuestro siglo, trasciende el alcance de lo local, pudiendo estimarse que su ejemplo y avanzado modelo metodológico y moral revisten en nuestro país una significación comparable con la representada en el mundo centroeuropeo y en el historicismo moderno por el trabajo de A. Riegl sobre El culto moderno a los monumentos (1903). La superación de los límites estéticos del academicismo ilustrado o los arqueológicos del pensamiento romántico en una moderna tensión histórica se cumple en su obra, auténtico manifiesto socio-cultural. Las grandes conquistas de la topografía estilística de este siglo, que inician una nueva etapa de certidumbre en la crítica histórica. son deudoras del trabajo de don Manuel Gómez-Moreno Martínez, que inicia con la centuria las labores del **Catálogo Monumental** y pronto se convertirá en faro y guía de la joven investigación en el Centro de Estudios Históricos de la Junta de Ampliación de Estudios.

La obra de Ganivet constituye más un discurso sobre filosofía de la cultura que un tratado de urbanística; a pesar de que este último es el sentido con el que permanentemente se invoca y cita al precursor del 98 hay que precisar que el suyo es un pensamiento anterior a la estructuración de una verdadera crítica urbanística, sentimental e idealista, expresión esencial del malestar de la cultura de fin de siglo. Al que les habla siempre le ha sugerido la protesta antiburguesa, antipositivista y anticientifista de los pensadores europeos del simbolismo, y muy especialmente de un crítico de arte muy vinculado a Paul Gauguin como lo fuera Albert Aurier, que en 1892 se despachaba así contra el espíritu positivo del siglo:

"Después de haber proclamado la omnipotencia de la observación y la deducción científicas durante ochenta años con entusiasmo infantil, y después de afirmar que para sus lentes y escalpelos no existía un sólo misterio, el siglo XIX al final parece percibir que sus esfuerzos han sido en vano... El hombre camina aún entre los mismos enigmas, en la misma formidable ignorancia... (los sabios) comprueban que esta ciencia experimental, de la que estaban tan orgullosos, es mil veces menos científica que la más bizarra teogonía, la más loca de las ensoñaciones metafísicas, el menor de los sueños de un poeta, y tienen el presentimiento de que... la ciencia que ellos orgullosamente llamaban "positiva" puede ser sólo una ciencia de lo relativo, de las apariencias, de las "sombras" platónicas"...".

Granada la Bella supone un sincero aviso y guía contra los errores del positivismo, contra la falsificación de la idea de modernidad, expuestos mediante una serie de paradojas, pero dirigidos a una finalidad de fuerte tensión ilustrada, a superar el ensimismamiento, a establecer una relación fuertemente dialéctica entre tradición y modernidad, entre progreso y espiritualidad, tensión reformista y cultura,... Muchos de estos problemas se replantean y resuelven en el pensamiento de Federico García Lorca y su generación, compartiendo ambos idéntica percepción sobre los problemas de la cultura en la provincia, las condiciones sociales de la misma y los inabolibles rigores de la inmediatez y la dureza de vecinos y críticos. Para los Gómez-Moreno y Ganivet, como después para Federico y las generaciones sucesivas la Patria utópica de los granadinos será el Arte.

Y las claves de esa tensión progresiva van a ser acuñadas por la inteligencia finisecular en un momento en el que la vida social y cultural española aparece abrumada por la liquidación de las esperanzas democráticas surgidas en 1868. Esto define una problemática cultural que se encuentra determinada por la teoría del conocimiento, es decir, por los saberes que definen las nuevas vías de la inteligencia, y por tanto, las posibilidades de supervivencia y renovación de la cultura en la sociedad de la Restauración: la experiencia intelectual de fin de siglo entre nosotros, sin el ambicioso programa de cambio de la vanguardia europea, sí supuso, obediente al espíritu positivo que se enseñoreaba de las ideologías, un importante esfuerzo por la normalización del conocimiento. Así, la preocupación por el estatuto de la inteligencia va a ser el núcleo esencial que trasciende la obra-manifiesto de Angel Ganivet, cuyo pensamiento resulta ejemplificador de una etapa que va a caracterizarse por un activo idealismo moral, algo que en el Idearium ganivetiano se une al ejercicio de un esencial historicismo concebido desde una posición moralmente antirromántica. Ambas nociones, idealismo e historicismo, van a encontrase obsesionadas por el **método**, que habría de convertir el principio artístico de la historia, lo social intuído, en una historia racionalmente pensada.

La crisis del romanticismo con el fin de siglo supondrá por ende una importante transformación en la historia de la percepción y la valoración histórico-cultural de lo artístico, con un desplazamiento del sentimiento a la norma, de un lado, y de la genialidad creadora a la perfección técnica por otro. El descubrimiento de lo social como objeto prioritario de la reflexión intelectual va a suceder sin que los nuevos saberes encontraran entre nosotros sólidas bases culturales y sociales ni instrumentos metodológicos suficientes ni dotados de tradición y lógica propias. El distanciamiento pesimista va a ser por tanto la característica esencial de un ejercicio intelectual que se desenvuelve en el ámbito de una sociedad profundamente ensimismada.

En este sentido escribirá Ganivet en Granada la Bella: "Existe una ciencia española, precisamente porque no es como las demás. Nuestra ciencia está en nuestra mística hasta tal punto, que cuando algún sabio español como Servet ó Raimundo Lulio, ha hecho un descubrimiento, lo ha hecho incidentalmente, en una obra de discusión teológica o filosófica; porque nuestra naturaleza repugnó siempre la ciencia de segundo orden, que ahora ha venido a ocupar el primer lugar. Hoy mismo creo yo que los hombres de ciencia que en España la cultivan con un criterio moderno, lo hacen á disgusto, por punto de honor, cansados ya de ser desconocidos o menospreciados, siendo como es tan fácil conseguir nombradía, con sólo tomar los rumbos que están a la moda".

El paisaje intelectual de la Granada finisecular va a encontrarse así dominado por la permanente contradicción entre el deseo de evolución y el dogmatimo posrromántico, en el marco de una continua fluctuación entre las corrientes del historicismo y del idealismo moral y utópico. El análisis de las condiciones históricas y sociales del intelectual de fin de siglo y la preocupación por el estatuto de la inteligencia, por las funciones esenciales del conocimiento, serán las características principales de una etapa presidida por la nostalgia y la permanente crítica a un ensimismamiento moral v cultural que por otra parte, quizás concluvera por impregnar las actitudes y el ejercicio intelectual de esta generación, presidida por la honrada preocupación ganivetiana, evidentemente escindida entre muy divergentes focos de inspiración literaria y teórica.

De esta manera, el grupo de artistas e intelectuales que van a trabajar en torno a Ganivet y que integrarán la famosa Cofradía de Avellano, como son Isidoro Marín, Nicolás María López entre otros, va a mantenerse dentro de una práctica y unos conceptos cuya reflexión central va a desarrollarse en cierta medida como un círculo cerrado en torno a una permanente evocación historicista y nostálgica. Algo que se pone de manifiesto tanto en los textos de la época como en las artes plásticas, dominadas por la sumisión a la crítica institucional, esencialmente antirromántica, una crítica que conserva hasta la exasperación el contenidismo y la exterioridad, y que va a declararse eminentemente antiformal, trasluciendo un profundo sentimiento de intolerancia que va a considerar a la tradición cultural y artística como necesariamente excluyente de cualquier coincidencia con la experiencia figurativa europea, eludiendo por tanto el grave riesgo del esteticismo o el culturalismo, la

temible aventura de lo **experimental**, que se constituiría en el centro de la reflexión simbolista y de las nuevas formas de la cultura novecentista europea.

El deseo de superar los límites que la sanción historicista supone va a configurarse como un esfuerzo timidamente positivista que se mantendrá hasta la primera década del siglo XX dentro de una permanente búsqueda de conciliación entre los proyectos institucionales y la necesidad del experimentalismo. La permanencia del fatalismo noventayochista, que rechaza cualquier suerte de innovación formal y sus contrapartidas expresivas. y la continua evocación legendaria y pasadista que se mantendrá vigente desde la Restauración, acuñarán un penoso carácter de timidez moral y artística para las experiencias interiores en el ámbito de la ciudad, dentro de unos objetivos oficiales obsesionados por deslindar nuestra cultura de los movimientos de vanguardia extrapeninsular.

No obstante, y dentro de este complejísimo entramado de razones de variado origen y decisiva influencia, en la Granada de transición entre dos siglos se van a desarrollar experiencias culturales y artísticas como las que representa la obra del pintor José María Rodríguez-Acosta, que junto a José María López-Mezquita será el artista que mayor proyección nacional va a alcanzar en el momento. Rodríguez-Acosta constituye especialmente uno de los más notables ejemplos del velado modernismo que no llegó a cristalizar plenamente en la práctica artística de la ciudad, sino en su sentido más ornamental y desprovisto de cualquier suerte de radicalidad expresiva. Lo social forma parte importante de una práctica que no obstante vislumbra reiteradamente los riesgos de las nuevas vías expresivas.

Pero éstas serán sin embargo la preocupación esencial en la actividad artística del pintor, para quien las opciones del Simbolismo y Modernismo van a constituirse en focos de permanente iluminación, algo que en su obra se va a unir íntimamente a la fidelidad a una tradición que el artista intentará despojar de dogmatismos, percibida como fuente de una esenciada austeridad que sin duda anticipará, más allá de los obstáculos del rastacuerismo dominante en la crítica institucional, más allá de la duda permanente que se establece en la práctica cultural ciudadana, la decisiva síntesis ideológica y artística que entre **modernidad** y **tradición** definirá con carácter modélico la generación del 27.

Sin embargo, la defensa del pintor ante las posibles contaminaciones de la degeneración, o del experimentalismo y ante cualquier posible concomitancia con las corrientes internacionales, es decir con el grave riesgo del culturalismo, va a permanecer vigente en la crítica institucionalizada hasta los años cuarenta. Será en 1968 cuando don Emilio Orozco organice en torno a una clave inexcusablemente estética la comprensión de esta experiencia. Transcribo diversos fragmentos críticos sobre Rodríguez-Acosta ya que constituyen una excelente referencia para constatar el papel fundamental que va a tener el pensamiento histórico en la apreciación artística, como los dos pilares esenciales en la modernidad:

En relación a la realización modernista del Carmen en la Alhambra, Juan de la Encina señala en 1927: "... En efecto: tiene visos de romántico ese gusto moderno por lo clásico. Y en su haza ha nacido esa flor morogrecolatina que representa uno de los pocos trozos de arquitectura actual que se van logrando hoy en España". Veintiún años más tarde, Antonio Gallego y Burín escribirá en su

prólogo a la obra de José Francés sobre el pintor granadino: "Para el crítico de Arte, la obra de Rodríguez-Acosta brinda ancho campo al comentario, porque Acosta es, sin duda, uno de los más nobles y sinceros de nuestros artistas actuales. De fácil y espontáneo pincel, que nunca olvida su prosapia española, jamás se deja llevar por esa fácil espontaneidad, y cada día se plantea problemas nuevos. (...). El duende de Granada, agudo y criticón, le empuja a su destino y afina su vista para que no vea más que lo esencial, lo permanente de las cosas".

Y para Emilio Orozco (1968) "La trayectoria de la pintura de Rodríguez-Acosta no es la de un simple y espontáneo desarrollo de unas grandes dotes naturales, sino una consciente evolución de un espíritu inquieto, atento a todo lo que le rodea, que sabe aprovechar lo que escucha, ve o lee, reforzando con ello, en paralelo proceso, un agudo sentido crítico que siempre le acompaña. Es insdiscutiblemente, uno de los pintores más conscientes y sabios de su tiempo. Pero no sólo en el dominio de la técnica; hay junto a ello -entrañablemente fundido con ello- un problema expresivo que muchas veces supone una sutil intención de pensamiento". La recuperación del espacio modernista y las categorías estéticas de la apreciación artística van a constituir sin duda una de las preocupaciones del historiador, que seguirá el camino abierto por Gallego Burín en cuanto a la superación de los límites que la historiografía y la crítica tradicionalistas determinarán durante la primera mitad del siglo; una etapa caracterizada por la coexistencia de las nuevas culturas expresivas y la pervivencia de la crítica reaccionaria, algo que va a confirmar la incidencia real de la nueva cultura, y que tiene sin duda sus más profundas claves en el extenso recorrido estético y moral que suponen las experiencias figurativas y

críticas europeas, como va a demostrarse tras varias décadas de investigación y esfuerzo práctico y teórico. Un espíritu **fin de siglo** continuamente visitado en clave utópica por la tradición historiógráfica y que acabará por imprimir un profundo carácter en la sociedad y la inteligencia granadina contemporáneas, con una pasión común, la ciudad y su arte, y una gran ambición intelectual compartida por un nutrido y valioso grupo humano.

El pensamiento histórico y las ideas estéticas serán pues las dos fundamentales coordenadas teóricas y experimentales definidoras del proceso auroral de renovación que va a realizar la generación del 27. Los problemas estéticos y expresivos, las consecuencias de la experimentación y su expresión crítica serán claves esenciales en la superación de los dogmas impuestos por el eclecticismo posrromántico y el travestimiento, coordenadas de un determinado sentido de lo cultural que ignoraba las profundas raíces de lo experimental. la única forma posible de la cultura moderna. La superación de estos límites será una consecuencia de la ampliación que experimentará el método histórico en los años veinte, tanto en sus fundamentos teóricos como en sus objetos. La historia del arte en un momento crucial para la cultura europea, como será el período de entreguerras, alcanza las más elevadas cotas del pensamiento crítico a la altura de la experiencia creativa de la vanguardia o el esfuerzo que se realiza en la conformación de un nuevo marco para las ciencias **humanas**, que redefinirán los saberes críticos proporcionados por la fenomenología, el psicoanálisis, la antropología y la sociología. En un momento en que las vanguardias son declaradas fatalmente anticulturales, considerada como incapacidad y resentimiento su resistencia a la alusividad, la recepción del formalismo tendrá para la historiografía consecuencias similares a las que los modelos de vanguardia, al grito baudeleriano La peinture n'est que de la morale construite, habían producido en la estética y la crítica contemporáneas. En 1924, coincidiendo con el sesenta cumpleaños de Wolffin, se publica la traducción de su última obra, Conceptos fundamentales en la historia del arte, hecha por Moreno Villa en la Biblioteca de ideas del siglo XX, dirigida por don José Ortega y Gasset. Los contemporáneos de este acontecimiento acogen el método formalista tal y como éste había quedado institucionalizado en la obra wolfliniana como el ejercicio de una nueva responsabilidad critica, en la que hay tanto pensamiento como sensibilidad, en la que inteligencia y percepción son solidarias evitando por ello la sequedad en que se vertía la categorización de la crítica tradicional.

Así, la sincera preocupación por huir de las huellas del ensimismamiento tanto como la contrastada estima por los valores de la tradición y de lo popular, implica en algunas ocasiones la coincidencia entre el deseo de ejemplaridad de los representantes de la vanguardia con el de los integrantes del patriotismo institucionalista, los hombres del Centro de Estudios Históricos, como don Manuel Gómez-Moreno Martínez o don Antonio Gallego y Burín, un núcleo humano esencial en la historia de la ciudad y cuya concepción de la cultura va a estar improntada finalmente tanto por el modelo y los valores del regeneracionismo finisecular como por la insoslayable influencia de la generación del 27.

Y llegados a este punto, hay que señalar el carácter realmente excepcional de la luminosa inflexión que la labor de esta generación va a significar en Granada, tanto como en el resto del país, dentro de su esencial propósito de buscar algo más que la **reacción ciega** en el arte, y que

se va a convertir en preocupación primordial tanto de la crítica como de la literatura y la historiografía, una actitud profundamente ascética, dominada por la íntima comunidad y comunicabilidad de una práctica que se reclama realmente heredera de sus raíces culturales y que va a estar presidida por el intercambio entre experiencia y forma y por la convivencia entre la ironía y el imperativo. Algo esencial en una nueva filosofía de la cultura sostenida por una fidelidad ininterrumpida a los valores y la trascendencia del humanismo clásico. Así, en la Granada de los años veinte va a surgir de forma imprescriptible y por primera vez en nuestra historia contemporánea una experiencia vanguardista que logrará con carácter único una serie de valores extraordinariamente participados, cualidades de ejemplaridad y popularidad que van a generar entre nosotros, y como modelo imperecedero, la memoria viva del mito, las claves insoslayables de la modernidad, una especial suerte de aventura cultural y moral cuyo esencial carácter de resistencia va a iluminar sin fisuras la formación y desarrollo de las nuevas generaciones artísticas hasta nuestros días.

La permanente **crítica en acto** que representan las vanguardias va a desarrollarse en los círculos intelectuales granadinos de la década de los 20 en torno, indiscutiblemente, a una figura que es tan indeslindable de la modernidad como símbolo de los valores de resistencia que ésta entraña. Por todo ello yo quiero señalar aquí cómo Federico García Lorca va a constituirse en referencia y clave de una generación, la del 27, cuyas obras van a configurar sin duda nuestras **fuentes del arte del siglo XX**, parafraseando a Cassou. Y precisamente será en la primera etapa, correspondiente a la conformación del pensamiento estético del artista adolescente, moldeado sobre el altísimo ejemplo de don Manuel de Falla y la labor de los maestros

institucionistas, aquélla que concluirá con la segunda década del siglo y que coincide con la marcha del poeta a Madrid, cuando Federico se convertirá en vocero de su generación. Algo que va a constituir en aquel momento, y en el propio ámbito granadino, una feliz evidencia. El reconocimiento de la crítica es unánime, y en la misma Granada, Antonio Gallego y Burín señala: "... Precisamente ahora nace para Granada un valor nuevo, nace un poeta. (...) Ese poeta, andaluz nuestro, es Federico García Lorca. Si toda el alma andaluza no está sino en el pueblo, García Lorca ha sabido encontrarla, buscando en lo popular sus sugestiones. En él hay algo más nuevo, más sano, más universal y sensible que en todos los poetas actuales. Por esto su conocimiento ha sido rápido no va en España sino fuera de ella, en Italia y en Francia, en Inglaterra y en América. Un meticuloso crítico inglés, Mr. Trend, decía no ha mucho de Lorca, que él sólo formaba un grupo entre los poetas españoles".

La obra de Federico García Lorca se revela en efecto como la expresión de los ideales finiseculares de una sociedad que a través de círculos muy minoritarios, a través del arte y de los valores estéticos trata de conjurar los estigmas del estancamiento moral y del ensimismamiento. El artista va a definir en estos años un horizonte ideal que parte inusualmente de la experiencia y la apasionada práctica de la música, y que va a estar dominado por dos notas fundamentales: por una parte la que se corresponde con un ideal romántico de rebeldía, y por otra, la que desarrolla un modelo artístico que va a presidir prácticamente toda su existencia. Un modelo poético que tiene como núcleo esencial la relación entre las artes, y que va a generar por tanto en el pensamiento del joven artista un complejo itinerario ético-estético que sorprende y emociona por su intensidad, dominado por una pasión y una esperanza que giran en torno a los ideales de artisticidad y modernidad, las dos grandes razones alrededor de las cuales yo quiero establecer, con carácter insoslayable, la excepcional importancia de ese diálogo y de la contribución personal del poeta a los valores críticos de su tiempo. Y será en la prosecución de esos altos ideales de lo artístico y de lo moderno donde el paradigma de la figuración, del arte contemporáneo, se convierte para el poeta, y no como simple circunstancia, sino como una preocupación esencial de naturaleza filosófica, en un aire vigorizante de la más alta inspiración.

La síntesis entre experimentalismo y cultura, que constituía el esencial mandato del Simbolismo, va a constituírse además en pilar esencial del pensamiento que orienta el camino de la generación del 27, y de su privilegiado intérprete, Federico García Lorca. La extraordinaria continuidad e intercambios entre experiencia literaria y artística, derivados tanto del espacio cultural cubista como de las corrientes estéticas y críticas centroeuropeas, y también de episodios de carácter ilustrado como el representado por el círculo de Bloomsbury (Roger Fry, Virginia Woolf, Litton Strachey...), cumplirán finalmente en la época el mandato romántico según el cual la ciencia es una aliada del arte y no su negación: "No está lejos el tiempo -escribía Baudelaire en L'art romantique- en que toda literatura que se rehúse a marchar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía sea una literatura homicida y suicida". Así, toda la complejidad de la cultura ochocentista europea, centrada en el Simbolismo y en la gran cultura estética de fin de siglo, emergerá en las vanguardias y finalmente en la poética cubista. En el futuro, incluso la abstracción se legitimará de la ejemplaridad simbolista en el deseo de no reducir lo cultural de lo estético.

En síntesis, revolución estética e intereses culturales, arte e historia, valores formales y tensiones expresivas constituyen un riquisimo compositum que es imposible disgregar a lo largo de distintas etapas de los años veinte y treinta y en torno a Federico García Lorca, como indudable faro luminoso de una generación y de una época en la que una serie de personalidades de varia significción, como Moreno Villa, Manuel Abril, Corpus Barga, Alberti o Max Aub, además del propio poeta granadino, van a desarrollar a partir de estos valores, cuya permanencia es insoslayable, un pensamiento crítico en torno a las artes figurativas sin precedentes por su rigor y modernidad, y cuva influencia se revela entre nosotros y hasta el presente con características de absoluta permanencia. Unas categorias críticas que encuentran su plenitud en el pensamiento artístico de Federico García Lorca; una poética cuyas razones esenciales van a permanecer a lo largo de la vida del poeta, y que van desde la necesidad de evitar la sumisión a la regla al reconocimiento del valor de la tradición, y desde el rechazo del arte por el arte hasta la idea romántica de la unidad de todas las artes. Razones que por otra parte aparecen ya esenciadas en dos obras de la primera etapa del artista: Impresiones y paisaies, que tiene un elevado valor sígnico y moral directamente relacionado con la pasión romántica del autor por el arte, y el rechazo del romanticismo attardé, del ensimismamiento: un libro esencial y mítico, que celebra la conjunción de ideales y aspiraciones de un joven pintor granadino como sería Ismael González de la Serna, que después formará parte de la Escuela de París, y del artista adolescente, que en ese momento ya preconiza en otra obras como Las reglas de la música la rebeldía también romántica ante el dogmatismo.

La eficacia de esta **insumisión** será esencialmente válida a la hora de conjurar, con una gran

virulencia, como se pone de manifiesto en las veladas de Gallo o en el manifiesto antiartístico, la retórica tardorromántica, pero también valdrá para el cubismo cuando éste pierda su sustancia de libertad expresiva. Una virulencia que se ejercita en nombre de la deseada modernidad, en nombre de esa viva necesidad del poeta de salir de un ensimismamiento rarefacto y torturador, al que no era extraño el ámbito cultural granadino. Ello implica necesariamente ese rechazo del arte por el arte, y el enfrentamiento del poeta con el surrealismo o con el grupo catalán de L'Amic de les Arts, y con Sebastián Gasch especialmente, en su deseo de apartarse de las corrientes estéticas demasiado organizadas, que informa el humanismo esencial de su última etapa. En realidad, Federico se va a negar permanentemente a cortar los puentes que unen la realidad artística y la realidad viva.

"Un grupo de Granada -diría Federico García Lorca en su alocución de **Gallo**, el 9 de Marzo de 1928- unido al antiguo, se reune en torno de este **gallo**, y creo que ahora va de firme. Todos a una. Con el amor a Granada, pero con el pensamiento puesto en Europa. Sólo así podremos arrancar los más ocultos y finos tesoros indígenas. Revista de Granada, para fuera de Granada, revista que recoja el latido de todas partes para saber mejor cuál es el suyo propio; revista alegre, viva, antilocalista, antiprovinciana, del mundo, como lo es Granada. (...). No somos nosotros ya, gracias a Dios, los granadinos que se encierran, sino los que salen, los que buscan y los que necesariamente encontrarán".

Será por tanto el extrañamiento la vía obligada para los artistas que como Ismael González de la Serna o Manuel Angeles Ortiz, tan vinculado a Lorca, desarrollarán en París una arte nuevo, entendido siempre a partir del **nuevo clasicismo** que el poscubismo entraña. Una poética que sin duda revela con grandes dosis de permanencia la importancia de las raices culturales, de la tradición. Una tradición que se va a valorar, por Federico como por los demás miembros de su generación, como es el caso de Rafael Alberti o de José Caballero, como un límite ético-estético encaminado a conseguir la pureza artística en su sentido extremo, huvendo del ensimismamiento casticista y de los dogmatismos tradicionalistas. Este planteamiento, con la reflexión sobre los propios valores de la tradición, del arte popular, es uno de los principios orientadores de la filosofia de la cultura de la generación del 27. y muestra la importante continuidad entre 1922 y ese momento entusiasta de la recuperación del cante jondo hasta las propias veladas de Gallo, o los comentarios de don Antonio Machado en La Gaceta Literaria que tan acerada respuesta tuvieron por parte de Jiménez Caballero. El carácter mediterráneo que resplandece en la obra de Federico y los miembros de su generación, la necesidad de transformar los valores de lo poético en un objeto sensible, hacen sin duda de la tradición una de las razones esenciales que va a presidir toda su obra.

La pintura de Manuel Angeles Ortiz ejemplifica sin duda estos valores, como deja entrever el verso albertiano:

> "De luz, de gracia, de raíz que se enarbola en limonero, de ángel con alas de torero: Manolo Angeles Ortiz

Y más adelante:

Raíz que canta y se enarbola en pura flor y arquitectura y arde resuelta en una pura sangre nostálgica española.

Para finalizar:

...Mientras la estrella que retrata su sideral fisonomía prende una luz de Andalucía que luce el Río de la Plata".

Por su parte, Federico escribirá del pintor jienense:

"...Sobre el paisaje viejo y el hogar humeante quiero lanzar mi grito, sollozando de mi como el gusano deplora su destino.
Pidiendo lo del hombre. Amor inmenso y azul como los álamos del río..."

En esas décadas esenciales para la vida de la ciudad, años en los que realmente la ciudad se desarrolla culturalmente gracias al esfuerzo y la iluminación permanentes que supone esta generación, "discurríamos y soñábamos -recordará Manuel Angeles en 1980- los jóvenes músicos, poetas, artistas, para hablar de tantas cosas idealizadas y extasiarnos con el esplendor de las puestas de sol que son el traje de luces de Granada". Los elementos simbólicos y vitales permanecerán en la memoria viva del artista de igual forma que constituyeron el núcleo esencial de su imprescriptible contribución, dominada desde aquellos años por la esencial austeridad que el cubismo, la gran secuencia de la cultura moderna, instaurará como el mejor antidoto para luchar contra la nostalgia y el ensimismamiento. La autonomía de la forma: -"Yo no me pararía- continuaba en pintor -de sacarle sonoridades al mismo acorde, probaría todos los días la misma "toná" ...pero me tomarían por loco..."- será desde aquella etapa esencial elemento liberador del arte y de la cultura. A ello se refiere Manuel Abril en su Itinerario del nuevo arte plástico, publicado en la Revista de Occidente en 1926, y del que recojo dos puntos fundamentales:

- 8.º "Cómo, en resumen, la forma estética no tiene que parecerse a nada, ni atender a más leyes y condiciones que las propias, las de sus propios elementos en función del efecto que produzcan en cualquier espíritu apto; y
- 9.º Cómo, de hecho, el artista hace arte siempre que se atiene a estos principios, pues incluso en aquellos casos en que se atiene, al parecer, a la realidad experimental, externa, del mundo, no hace tal, sino que reforma la realidad, y reformar quiere decir "dar nueva forma", sustituir la forma real por otra forma que en caso del arte, depende sólo de la idea, de la iniciativa creadora del artista".

La quiebra del emocionalismo burgués se erige así en principal objetivo de un modelo cultural que va a extender su influencia tanto al campo de la estética como al de la literatura, la música o la historia, conjurando así las importantes limitaciones a las que al discurso historicista regeneracionista daba lugar en su esencial dogmatismo enfático. El ensimismamiento de la crítica institucional va a ser también desterrado aunque tras superar los obstáculos de todos conocidos. Los fundamentos cognoscitivos y teóricos de la nueva filosofía de la cultura, la profunda reflexión estética e histórica que ésta supone, y la extraordinaria permanencia que a su nacimiento siguió, evidencian sin lugar a dudas el carácter imprescriptible y modélico de una generación que definirá realmente las principales líneas de la poética figurativa y del gusto contemporáneo, posibilitando, a partir de un esfuerzo prometeico, el cumplimiento del mandato esencial de la modernidad entre nosotros, la plena configuración de la libertad, el más alto paradigma ético.

"Los ojos eran esclavos de lo que veían y el alma del pintor era la triste criatura encadenada a estos ojos sin criterio ni aire propio como tienen el alma del poeta y el alma del músico. Se necesitaba un Perseo que matara al dragón y rompiera las tristes cadenas de esta Andrómeda de todos los siglos". En 1928, en el Sketch de la nueva pintura, último gran texto crítico de Federico García Lorca sobre plástica, el artista desarrollará en su plenitud teórica el juicio sobre la ejemplaridad y los valores culturales de la nueva estética, donde la autonomía filosófica del nuevo clasicismo asumirá una naturaleza múltiple, en la que pasión y cientifismo proporcionan el aliento y la seguridad necesarios para la definitiva liberación de las vanguardias.

Los elementos de la tradición iluminista y romántica se van a unir en esta nueva filosofía de la cultura para declarar la naturaleza artística de la crítica, y por tanto, la continuidad moral y epistemológica entre el creador y el crítico, el carácter iluminador de los metalenguajes, será sin duda una de las coordenadas ético-estéticas que mejor va a definir el pensamiento y la apreciación artística de Federico García Lorca y la generación del 27. Algo que se halla estrechamente incardinado a la idea romántica que formuló Runge, y que Wagner y Nietschze van a recuperar en el último tercio del siglo XIX, la obra de arte total, la unidad de las artes, que ya he señalado al definir los pilares primordiales del pensamiento poético lorquiano. Una configuración del ideal artístico que va de Stendhal a Wagner. Una unidad de las artes que va a significar esencialmente la sumisión del pensamiento a un principio de humanización de la experiencia poética y artística, un mandato romántico que sin duda se cumple de forma muy especial en el drama, que supone siempre para el autor un espacio fuertemente humanizado.

Todo ello implicará además la definición de un ideal moderno de humanidad, la idea del artista. Una idea de absoluta permanencia entre nosotros y que va mucho más allá de lo que podría constituir una práctica limitada en cualquier sentido por un quehacer ensimismado y que debe tratar sobre todo de cumplir los ideales de una humanidad plenamente sensible, tocada por la gracia del arte y liberada por éste. Un ideal de humanidad que emprende las vías de la modernidad a través del arte. Desde 1918, año en que ya se van a definir estas claves, -en Impresiones y paisajes-, este modelo utópico es el que va a dar además sentido a la contemplación, descubriendo la realización de esos altos ideales humanos a lo largo de las dos décadas que siguieron, en la aventura artística y moral que representa el arte de la vanguardia, que configurará materialmente las queridas ideas de su etapa adolescente.

Y ésto nos lleva nuevamente a reflexionar en la figura de Manuel Angeles Ortiz, un prototípico representante de la joven generación artística de preguerra que desarrollará su actividad dentro de la estética poscubista. Manuel Angeles realizará el cartel del concurso de cante jondo en 1922, uno de los elementos figurativos que más claramente puede definir lo que es la experiencia cultural en esta ciudad periférica a comienzos de los años 20. También pasará por el Rinconcillo, como lo hacen Guillermo de Torre o Barradas, uno de los personajes, más influyentes en el pensamiento y la figuración de preguerra. El pintor va a mantenerse dentro de las tesis antiemocionalistas del cubismo. al que se refiere Corpus Barga en la Revista de Occidente como un Rubicón del que ya no se puede volver hacia atrás, un punto de no retorno que va a marcar con las tesis de libertad y modernidad toda la figuración del futuro.

Ese es el sentido que tiene la cultura figurativa en los años veinte entre nosotros, como revela la gran exposición de los Artistas Ibéricos de 1925, y el Manifiesto que éstos firman, el primer acto público en el que Federico García Lorca va a hacer una declaración de fe estética, en torno a los problemas de la apreciación y el valor de la figuración, abriendo el camino a una larga práctica en la que va a resplandecer sobre todo el compromiso, una palabra que se ha desprestigiado lamentablemente, que expresa la fidelidad a los valores de la más alta creación y apreciación artística y el deseo de reforma y modernización de la realidad. Ideas que va a participar Federico García Lorca a lo largo de toda su vida, constituyéndose además en una de las esenciales coordenadas de su propio juicio estético, algo que aparece muy tempranamente en esta firma del Manifiesto de los Artistas Ibéricos de 1925, pero que además permanece en la complicidad de la tertulia del Rinconcillo, o en la vida de la Residencia de Estudiantes, para volver a cobrar forma y precisión en los manifiestos artísticos de los años 27 y 28, y muy especialmente, en los años 30, con la Barraca.

El auténtico bosque de símbolos baudeleriano que constituye la crítica en acto ejercida por los miembros de esta generación va a ser configurado en el ámbito de la cultura artística granadina por otro pintor que también desarrollará en París su actividad profesional, y que como Manuel Angeles Ortiz va a mantener a lo largo de su vida una permanente fidelidad a las raíces culturales. Ismael González de la Serna es en efecto una de las personalidades más representativas de ese momento crucial de la cultura granadina como es el período de entreguerras. La suya fue una poética segura dentro de las que tales alternativas significan básicamente la asunción de opciones históricas en un período que comprometió gravemente la libertad

y la cultura. "Desde 1920 -escribe Cathelieu-Ismael pintó solitario en París; un arte expresivo, a veces austero, pero siempre marcado de ese humor trágico del cante jondo que pertenece propiamente a los hijos de Granada. Su paganismo debió encontrar en el cubismo un medio de situar en el espacio la personalidad misteriosa del objeto-fetiche, guitarra o sartén de freir...". El propio pintor señala en 1927, en un texto publicado por Teriade en Les cahiers de l'art: "Sólo hay un único momento débil en la realidad. Todo, antes y después, es abstracción. Y de lo verdaderamente esencial sólo guardmos eso".

La búsqueda de lo esencial, un sentimiento singularmente poético-plástico, se halla especialmente en un texto que Antonio Gallego y Burin dedicaría a Ismael ya en 1918, el año en que el pintor realizará la portada para Impresiones y paisajes de Federico García Lorca. El fragmento del texto dedicado al artista discurre entre un extenso itinerario metafórico de la realidad perceptiva y de su expresión estética: "...Una copa de sangre, el Sol, se derrama tras los montes... un clamor de chicharras aduerme y un rumiar de rezos que se percibe en el ambiente claro, hace soñar... Los relojes, parece como si contasen la vida, más religiosamente, con menos crueldad... las campanas ni rien, ni cantan, ni voltean locamente... Rezan también v lloran; es la sola hora, en que su voz suena a rezos y a llanto de arrepentir... Los ruidos del pueblo, llegan perdidos hasta el montecillo donde está el convento, apacible y blanco. Suben, como un rezar de corazones heridos... y llegan, apagados; es algo así como si el cielo azul dorado, apretase la vida y la aplanase, para que al extenderse se aplanara su rugir...".

De esta manera van a coexistir entre nosotros las diversas soluciones y enfoques de lo cultural. Junto a los representantes de la sanción historicista contra el nuevo clasicismo que supone la vanguardia, los desarrollos de la nueva filosofía de la cultura van incidiendo cada vez con mayor intensidad en los círculos intelectuales y artísticos. Las actividades de La Barraca constituirán sin duda uno de los focos esenciales de la cultura en el país. que va a trasladar al espacio humano del drama toda la crítica contra el emocionalismo attardé. La estética de la pureza, la de la objetividad, la que va a liquidar definitivamente las huellas de la retórica posrromántica a través de un entusiasmo realmente romántico, es la que va a hacer presente realmente. en la contribución de Federico García Lorca, la modernidad. Es la que en Granada va a liberar definitivamente todo lo que significaba la historia reciente del arte y de la estética ante la rarefacción, la que va a liberar el arte y a la historia de la falsa trascendencia. Y ésto es lo que ocurre en la Oda a Salvador Dalí, una oda donde la fría objetividad y el mediterraneísmo son los elementos esenciales. Empieza hablando de la rosa y de la mentira impresionista, sigue haciendo un canto a la realidad metropolitana y a su fría expresión por parte de los artistas y finalmente haría una propuesta que sería la del arte objetivo:

"...Una rosa en el alto jardín que tú deseas. Una rueda en la pura sintaxis del acero. Desnuda la montaña de niebla impresionista. Los grises oteando sus balaustradas últimas.

Los pintores modernos, en sus blancos estudios, cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada. En las aguas del Sena un iceberg de mármol enfría las ventanas y disipa las yedras.

El hombre pisa fuerte las calles enlosadas. Los cristales esquivan la magia del reflejo. El gobierno ha cerrado las tiendas de perfume. La máquina eterniza sus compases binarios... Salto unas cuantas estrofas y leo esta otra en la que aparece muy claramente definida la finalidad estética:

Un deseo de formas y límites nos gana. Viene el hombre que mira con el metro amarillo. Venus es una blanca naturaleza muerta y los coleccionistas de mariposas huyen".

En los versos finales, como ya expresó Marie Laffranque, surge la vocación humanista que siempre inspira la obra de Federico. Aquí se expresa una vez más el deseo del poeta, el de la vanguardia, de mirar a los hombres antes que a los paisajes. Dice así:

"No mires la clepsidra con alas membranosas, ni la dura guadaña de las alegorías. Viste y desnuda tu pincel en el aire, frente a la mar poblada con barcos y marinos".

Ese Mediterráneo que él ha descrito así, despoetizado, libre de connotaciones sentimentales, es un mar que tiene barcos y marinos.

En Historia de este gallo. Federico describe precisamente un ideal humanista, esenciado en la figura de un granadino ilustrado, representante de una Granada estudiosa, sorprendida y observadora, "de corazón panorámico" y vocación anglófila. Aquél personaje ideal "amaba con ternura deshecha de coleccionista todos los permanentes filtros mágicos de Granada, pero odiaba lo típico, lo pintoresco y todo lo que trascendía a marcha castiza o costumbrismo. (...) Granada era en aquella época una ciudad legendaria. Ese poema realizado que odia secretamente todo poema verdadero. Frescas guirnaldas de rosas y moreras ceñían sus muros. La catedral volvía su grupa redonda y avanzaba como un centauro entre los tejados llenos de sueños y verdes vidrios. A la medianoche, sobre las

barandillas y los aleros, candiles y gatos en vilo protestaban de la perfección de los estanques. (...) En la Tienda de los Limones todos los dependientes se pintaban exquisitamente el rostro de amarillo para atender a la clientela. Pasaban cosas extraordinarias: dos niños de mármol fueron rotos a martillazos por el alcalde mayor, porque pedían limosna con las manecitas llenas de rocio".

El peso de lo inconsciente, de lo inesperado. pero bajo el control del desapasionamiento formalista, emerge en un texto que racionaliza mediante la ironía romántica el intenso deseo de "sacudir a Granada del sopor mágico en que vive", algo que se refleja igualmente en la producción pictórica del poeta, un nuevo bosque de símbolos integrador de las categorías críticas y espirituales que van a configurar el ideario de una generación que realmente posibilitará ese sacudimiento interior de la Granada posrromántica, gracias al encuentro de valores de carácter verdaderamente popular con una expresividad auténticamente libre, construyendo siempre puentes entre la creación y la vida. Un extenso itinerario artístico y moral que tiene en la estética de la Santa Objetividad el definitivo antidoto contra la cultura reaccionaria y el exclusivismo.

Contemporáneamente a la reflexión lorquiana y de la vanguardia se producirá, en el campo de la historiografia, la recuperación del Barroco. La sanción impuesta a esta etapa histórico-artística por la crítica tradicional será una de las primeras barreras que Gallego y Burín va a hacer desaparecer del campo teórico, siguiendo claramente la línea de la generación del 27, que va a reivindicar por vez primera el arte de la Contrarreforma y su esencial espiritualidad. Por ende, las tesis sobre el Barroco de Gallego tendrán una significación altamente simbólica, a la vez que serán doblemente modernas, por participar plenamente de lo que era la

actualidad crítica del momento en que se formularon, y por conservar su vigencia desde el punto de vista histórico y estético todavía hoy, treinta años después de la desaparición de su autor, cuya importante contribución al urbanismo granadino se halla fuertemente determinada por una sincera y desinteresada voluntad renovadora.

"El discurso de Gallego ha sido identificado conscientemente con las formulaciones de Ganivet -escribe Julio Juste en La reforma de Granada de Gallego y Burin- pero dirigido siempre a corregir el discurso ganivetiano sobre otros supuestos históricos y políticos". La gran trascendencia del ejercicio crítico desarrollado por Gallego en torno a la reforma ciudadana, dentro de una esencial pruralidad en la que convergen importantes claves de orden histórico y estético, social y humanístico, viene dada por su profundo y sincero carácter renovador, un pensamiento fuertemente influído por la vanguardia del 27 y por ello intensamente relacionado con las corrientes más avanzadas del panorama europeo del momento. Así, la voluntad regeneracionista de Gallego impulsa fervientemente a la sociedad granadina a salir del ensimismamiento novecentista, a través de una rigurosa apreciación de los valores que definen la nueva filosofía de la cultura, la estética de la modernidad, y la fidelidad a una tradición que excluye las huellas de la retórica casticista.

"Lo viejo y lo nuevo, dos nociones básicas de Ganivet, -continúa Julio Juste- tienen tanta cabida en las instancias del programa de Cambó, a condición de que su síntesis historicista se llame Renovación (noción, por lo demás, que encabeza el periódico del joven e inquieto Gallego), como el impasse político de la España posterior al 1936, a condición de que éstas converjan en un proyecto de ciudad a tono con su alma". Una esencial vi-

sión de la realidad urbana y su futura proyección, desde una percepción histórica que siempre va a partir de una imprescriptible erudición y una voluntad estética que van a intentar liquidar el rastacuerismo de décadas pasadas, el espíritu parroquial que la sólida calidad cultural de su obra va a hacer felizmente inviable.

"Los arreglos al organismo urbano que proyecta el Alcalde pueden considerarse como programas solamente posibles con la presencia de Gallego en la alcaldía". –Continúa el mismo pintor e historiador-: "El ejercicio público de Gallego y Burín se sitúa en una actividad directa, tanto en la programación del territorio como en la configuración de ambientes urbanos. Su intervención en la actividad proyectista le permite definir más claramente el objeto urbano, y explica la ausencia de un repertorio institucionalizado".

En el pensamiento y la obra de Gallego y Burín culmina y se transforma por otra parte la tradición historiográfica que se iniciara en el último tercio del siglo XIX, como un nuevo análisis desde una perspectiva arqueológica y científica de nuestro legado histórico, tan continuamente visitado en clave utópica por los románticos. La superación de los tradicionales límites impuestos por la historiografía ochocentista será una de las primeras consecuencias en los propósitos renovadores del pensamiento de quien podríamos llamar el historiador de la generación del 27, cuya cátedra lleva la denominación de Teoría de las Artes y la Literatura, iluminando su investigación durante tres fructiferas décadas. El Barroco granadino, reelaborado en 1943, constituve un verdadero corpus de su pensamiento historiográfico, de todas sus inquietudes intelectuales y de su experiencia científica.

En esta obra clave de nuestra historiografía contemporánea, Gallego y Burín citará a D'Ors y a Friedländer, tanto como el ejemplo de Wölflin, como argumento esencial contra el carácter unitario que el clasicismo había impuesto en la cultura, la estética y la historiografía. Pero como se puede ver más adelante, la actitud del historiador granadino aparece profundamente enriquecida gracias a una especial sensibilidad histórica que nos lo muestra como un auténtico predecesor de lo que se ha denominado como barroco histórico, corriente historiografía preocupada desde los años sesenta por superar el carácter antihistórico y supratemporal al que la consideración estilística había conducido los estudios sobre la cultura barroca

La recuperación crítica del Barroco, iniciada como ya he señalado, por la vanguardia del 27, será recibida más tarde como un auténtico legado metodológico y una auténtica filosofía de la cultura por la llamada generación del 36, estando destinada a convertirse en la investigación histórico-artística y literaria del profesor Orozco Díaz en un elemento emblemático que identificaría dentro y fuera de nuestro país su persona y su obra científica.

La aproximación a ese objeto constante de estudio, que va a resultar sin duda expresivo del momento de inflexión entre la cultura pasadista y el efectivo desarrollo de la modernidad entre nosotros, se haría contando con un sólido y bien templado instrumento metodológico, apoyado tanto en un riguroso formalismo como en la tensa conciencia filosófico-cultural que se había instalado en el pensamiento europeo y español de preguerra. Los frutos de la inteligencia y la pasión con que don Emilio Orozco va a tratar constantemente de iluminar distintos ámbitos del arte y la literatura barrocos indiscernibles en su concepto, se fueron

haciendo manifiestos en una serie de obras imprescriptibles, que han constituído sin duda una valiosa metodología para un buen número de generaciones y mantiene hoy su vigor moral y crítico, lo que sin duda es clara muestra de la pervivencia a lo largo del siglo de la ejemplaridad estética y científica que determina el legado de la vanguardia, situado en el origen de la metodología y la pasión inspiradora de las distintas personalidades que durante décadas de esfuerzo y dedicación constantes han hecho posible el cumplimiento de la modernidad en todos los campos del pensamiento y la cultura.

En este sentido, la monografia sobre el pintor fray Juan Sánchez Cotán, obra póstuma de Orozco, integra magistralmente los trazos de un complejo itinerario teórico, y va a contener tesis de extraordinario valor desde el punto de vista histórico y filosófico-cultural para la futura comprensión de nuestro Barroco. En efecto, la riquísima reconstrucción de la biografía del pintor toledano. con un importante soporte documental, constituye entre nosotros un hecho inusual, ya que sólo la pasión, aunada al rigor, han permitido al crítico culminar una obra llena de interés sobre un género tan caro a la crítica anglosajona, y que por lo mismo vo considero destinado a convertirse en un importante modelo para nuestra historiografía joven. La comprensión de la estética de Cotán exigía, además de ser planteada desde una perspectiva completamente desprejuiciada, un importante esfuerzo de crítica histórica y cultural, que en el caso del profesor Orozco es asimilable entre nosotros al que en el pensamiento contemporáneo han representado figuras como Mâle, Weisbach o Francastel, en el empeño de demostrar las relaciones que subyacen desde el punto de vista moral, espiritual e ideológico a los grandes programas figurativos desarrollados a raíz de la

Contrarreforma. Unas claves estéticas y morales que recogen los valores y las líneas primordiales del pensamiento definido por la vanguardia del 27, en la renovada lucha contra el ensimismamiento cultural que va a resurgir tras la guerra civil.

La liquidación de horizontes asfixiados por límites y prohibiciones va a ser sin duda la principal meta del espíritu regeneracionista de posguerra, en el ámbito de un espacio cultural y artístico iluminado de forma permanente por los modelos de la vanguardia de preguerra. En la dificil tarea de recomenzar la modernidad, las generaciones de la década de los cuarenta y los cincuenta van a vivir en la ciudad con la memoria viva de lo que había significado la experiencia vanguardista de preguerra, en lo literario, lo musical y lo figurativo, que había logrado por primera vez en nuestra historia contemporánea, como ya he señalado, valores extraordinariamente participados, cualidades excepcionales de ejemplaridad y popularidad. Ni siguiera el traumático final de aquella experiencia, el extrañamiento, la forzada conversión de algunos de sus protagonistas o la dureza de las nuevas condiciones y el extremo rigor con que se imponía la enteca realidad cultural que debía sustituir a la de la Edad de Plata podían hacer palidecer un recuerdo cuya nobleza se reforzaba con el aura trágica y el martirio, y cuya influencia resplandece sin duda hasta nuestros días.

En la ciudad se va a mantener viva por tanto la lección figurativa del poscubismo gracias a la labor de algunos maestros del primer tercio del siglo y la generación de preguerra, bien en las tareas docentes en la Academia, o bien mediante los esfuerzos que enlazan con las actitudes vanguardistas precedentes, como el de la Escuela de Vallecas, intentando recuperar los ámbitos de libertad anteriores al cataclismo. Más lejos, en un

horizonte sentido como modélico, la emblemática imagen de la **Escuela de París**, a través de Manuel Angeles Ortiz, de la Serna, Peinado, Parra, y sobre todo la presencia ingente de Picasso, seguirá constituyendo el espejo de la Modernidad.

Esta será la meta de los adolescentes v los niños de la Guerra Civil que sigan los caminos del arte en la posguerra, tras haberlo intuído en la vigilia del conflicto. "Me lo presentan –narraba José Guerrero el impacto de su encuentro con Federico García Lorca- v me dice, cuando bajábamos hacia Plaza Nueva: "Tú qué quieres ser". "Yo, pintor". "Y estás con Gabriel Morcillo? Coge los pinceles, los tiras al aire y te vas". No sabéis cuánto me sirvió aquéllo que me dijo. Federico iba siempre lleno de color, con camisas amarillas, rojas, verdes, azules, y eso era otra cosa que no podían perdonarle..." De hecho la utopía entrevista en los últimos años anteriores a la guerra por el joven artista encontrará su realización en los Estados Unidos de los años 50.

El extrañamiento será así obligado para unas generaciones artísticas que se debaten entre las limitaciones de la exclusividad historicista y el integrismo nacionalista. No obstante, todos sus protagonistas referirán este paso como una suerte de necesidad histórica, sin dramatismo, siempre con cálidos acentos en el recuerdo de la ciudad. que permanentemente va a estar presente en la memoria personal y artística, cumpliendo así otro de los mandatos de la vanguardia poscubista, la fidelidad a la raíces. Tras el paso por Madrid y la Academia de san Fernando, que va a suponer el encuentro con personalidades muy diversas en lo artístico y lo intelectual, algunas tan caracterizadas como Vázguez Díaz o Lafuente Ferrari, artistas granadinos como Manuel Rivera, José Guerrero, Antonio Cano, Eduardo Carretero o Valdivieso, con

otros jóvenes deseosos de recuperar los ideales de modernidad, un concepto que en este momento no se refiere en absoluto a una idea de excentricidad, sino de pureza, colmarán su ansia de libertad al llegar finalmente a Roma, París o Nueva York, en un momento en el que la sociedad occidental se recupera de una experiencia cataclísmica y trata de rehacerse de la peor de las crisis contemporáneas. Las culturas y el arte del siglo XX no habían de escapar a esta crisis, es decir se sumarán a la búsqueda de nuevas respuestas estéticas y morales para los problemas esenciales de la humanidad que emerge del caos.

La reforma de la realidad, la lección cubista. permanecerá en las muy diversas poéticas de los miembros de estas generaciones. En 1985, José Guerrero recordaba: "...Llegábamos de Madrid, de Bellas Artes, y estar en París y ver por vez primera un Picasso, un Miró, un Juan Gris, de verdad era tremendo, nos daba vergüenza y uno decía "Pero qué estamos haciendo en España", porque en España no se sabía nada de eso, ni siguiera durante la República se le prestó atención. Era como la sensación de ir a Nueva York y descubrir a aquellos pintores, a Pollock, a Rothko, a Motherwell, a Kline..." Un nuevo arte surgirá con sus raíces en Picasso, Miró y Dalí y con una especial atención a Gris y a Klee. Asimismo el humanismo de Matisse será inolvidable para los artistas que culminan su formación en los años 50. Este momento de madurez coincide con otro realmente culminante en la estética contemporánea, el triunfo del informalismo, la esencial aventura artística de la segunda mitad del siglo. Es ésta la corriente que parece constituir la principal respuesta histórica a los requerimientos de libertad personal y autonomía del arte que viven la cultura figurativa y literaria de la época. Guerrero experimentará esta plenitud dentro del expresionismo abstracto del Nueva York de los 50, Valdivieso radicalizando las experiencias del Madrid de la posguerra, Rivera dentro de la sólida experiencia artística y teórica de El Paso, Gerardo Rosales en su malograda pero intensa contribución entre el informalismo y lo surreal....

El cumplimiento sin fisuras, y a lo largo de un esfuerzo que puede considerarse realmente prometeico, del riguroso mandato de la vanguardia de preguerra va a presidir permanentemente, en las categorías críticas y en los valores formales, y sobre todo en la actitud de compromiso, un valiosísimo grupo humano que como Manuel Rivera recordaba, era "...Un colectivo de jóvenes artistas que coincidíamos en nuestras actividades, en nuestra crítica de la situación de asfixia cultural y política que se respiraba en la España de los cincuenta. Porque guiero insistir en que el Paso tenía unos intereses que iban más allá de los meramente artísticos, que se proyectaban contra el sistema de gobierno, contra la sociedad sin libertades, contra nuestro aislamiento del exterior. contra las reaccionarias instituciones culturales. contra el arte tradicional. Por eso El Paso se convierte en un grito político, ético, social... Y creo que sus resultados fueron realmente sorprendentes".

Estas afirmaciones y la historia que paralelamente a ellas se desarrolló confirman sin dudas la importancia de unas generaciones que finalmente van a rescatar el espacio moral utópico creado por la generación del 27 antes de la crisis bélica, haciendo posible felizmente, a pesar de la quebrada línea de la historia, la continuidad entre pureza ideal y realidad, entre modernidad y compromiso. Las múltiples personalidades así referidas suponen dentro de esta compleja situación, contribuciones fuertemente improntadas por lo individual. En modo alguno podrían resolverse sus personalidades

y las respectivas aportaciones a la historia artística más reciente en una suerte de biografía colectiva. A partir de los rasgos comunes de compromiso, austeridad, trascendencia y valoración de las raíces esenciales de la tradición, cada uno abordará su vocación artística desde perspectivas humanas y estéticas propias, al igual que su compromiso con la sociedad y la cultura de su tiempo, en la plena realización de un impulso modélico que no puede someterse a ninguna suerte de dogmatismo moral ni estético, realizándose así de forma imprescriptible el paradigma de la libertad, luminoso faro de un siglo.

Al hablar de "aquellos tiempos de la renovación del arte, y de la obra que todos hicimos en aras de la cultura", en referencia a los dramáticos años de la posguerra, Antonio R. Valdivieso refiere cómo en la ciudad, al finalizar la contienda y tras su regreso de Madrid "en calidad de prisionero con una condena de doce años y un día, por auxilio a la rebelión", permaneciendo después "una larga temporada" en arresto domiciliario, "...Se convocó un concurso de carteles con dos primeros premios y alguien me animó para que participara en él. Sin esperanza alguna y ya que los carteles era obligatorio que fueran sin firma pinté dos y los mandé. El jurado acordó por unanimidad conceder los dos primeros premios a los carteles que llevaban los lemas que yo había escrito en el sobre y la sorpresa fue al abrirlos y aparecer mi nombre en ambos sobres. Parece que se alarmó el jurado con el suceso y en un gesto de patriotismo decidieron retirarme los dos premios. Alguien del jurado sacó a relucir mis antecedentes y ello dió motivo a aquel gesto patriótico".

El compromiso social y el deseo de libertad que van a resplandecer como pilares permanentes en la

contribución de los jóvenes artistas de los años cincuenta dará lugar a la aceptación convencida de los riesgos de la cultura. Antonio Rodríguez Valdivieso será sin duda una de las más importantes figuras de nuestra cultura contemporánea. Su obra se resuelve en un universo poético que va a conjurar, mediante una especial suerte de austera evasión formal, el fantasma de la intolerancia y el totalitarismo. "Recogiendo ciertas incitaciones de Chagall -señala Clares- se ha lanzado a una obra muy poética, de formas evanescentes y atmósfera de sueño, en donde los colores se conciertan en gamas muy frías sobre las que juega el brillante toque de un rojo. Por caminos muy distintos, la obra de Valdivieso es, junto a la de Manuel Angeles Ortiz, la más delicadamente poética de toda la pintura granadina".

Los años 60 representarán en Granada el inicio de una nueva etapa a la que van a incorporarse nuevos grupos unidos esencialmente por su diversidad, y que constituirán un puente fundamental entre la vanguardia informalista y los excepcionales desarrollos estéticos-plásticos que la transformación democrática posibilitará en los años 70. Wildon House se presenta, tras la experiencia de Abadía azul, en la que se integraba también Manuel Rivera, con Moscoso, Rosales y Catena, o el ejemplo de Miguel Rodríguez-Acosta, como un manifiesto esencial de pluralidad artística y moral, abriendo sin duda entre nosotros un nuevo y singular espacio para la libertad que luego emergió:

"No pretendemos establecer definiciones, siempre limitativas de la realidad. Por el contrario, sí expresamos nuestra decidida voluntad de no incurrir en formulaciones dogmáticas, ni en prácticas inmovilistas.

Y afirmar que creemos.

- En el totalismo de las tendencias artísticas, con el corolario inmediato de una absoluta libertad de expresión.
- En el ARTE con sentido universal, a salvo de partidismos y límites étnicos o geográficos.
- En el derecho inalienable que asiste a cada artista para crear y ejercitar sus propias normas expresivas.
- Que consideramos la obra de arte como una coordinación de sugerencias dirigida al espectador, en quien la expresión artística adquiere su última y definitiva configuración estética.
- Que el ARTE excede del tiempo y del espacio, siempre que la obra artística se produzca rigurosamente acorde con el espíritu de su tiempo.
- Que la obra de ARTE es una unidad donde se integran indisolublemente ejecución y mensaje.
 Una obra artística reducida a la sola belleza de su expresión formal degenera en preciosismo.
- Que no aceptamos la crítica cuando se produzca como fuerza restrictiva de la creación artística. Su misión es articular una investigación histórica del fenómeno artístico e informar sin perjuicios ni subordinación a intereses extraños: Otra cosa será deformación y demagogia".

En este manifiesto se contienen sin duda las categorías críticas y los valores de un pensamiento directamente heredero de la generación del 27. Tres décadas después del surgimiento en Granada de un movimiento tan decisivo como irrepetible, la generación que alcanzará su madurez en los años 70 va a recoger el ejemplo insustituíble que contribuye el modelo lorquiano como núcleo esencial

del conjunto de la Generación del 27, de la poética figurativa y el gusto contemporáneo, y de su huella a través de las distintas vanguardias que condujeron al siglo hacia los felices espacios de la libertad. Y quiero finalizar señalando nuevamente la iluminación permanente que la figura del poeta y la de toda su generación constituyen en la historia más verdadera de esta ciudad. El principio resplandece en el final. No encuentro otras palabras más hermosas para concluir, recordando la amplitud, la tensión y la vigencia del excepcional itinerario estético de Federico García Lorca y su imprescriptible modelo cultural y humano, que las palabras a él dedicadas por Marie Laffranque:

"La insatisfacción de tonalidad romántica de la que su primera revuelta metafísica ha nacido se convierte cada vez más en un humanismo sin dogmas ni marco racional estrecho: queda esencialmente fiel a la tensión creacionista que ha desarrollado primero prolongándola hacia la más firme libertad estética. Estrechamente vinculada a la del surrealismo, su revuelta lírica y vital se resuelve en voluntad de acción social. Frente a los procesos de ruptura del siglo XX que él ve, adivina o presencia. deja en fin a los artistas y a los hombres que vienen no un salvoconducto de la sonrisa sino una salvaguardia más concreta: el deber de disciplina y de responsabilidad humana, y también la regla del trabajo libre, de la alegría y del valor personal que fija en el creador. Y más poderoso que todo puede ser, en su discreción característica, ese gramo de locura sin el cual es imprudente vivir".

Realmente, el humanismo de Federico García Lorca es en todo momento inseparable de la gran aventura estética del arte contemporáneo, y el mágico creador del auténtico renacimiento cultural y ético que vivió una ciudad ensimismada en el sueño del mito medieval.

Espero que los límites de este discurso, que son tan sólo los del tiempo y el respeto a la generosa benevolencia de la Corporación y los amigos presentes, no hayan impedido su propósito, que no es otro que el de hacer permanentes votos por la continuidad de los ideales modernos en una cultura y una sociedad a las que me siento unido con profunda devoción, que no es, sin embargo, menor que la que profeso a su importante Historia, de la que todos debemos considerarnos sinceros y legítimos deudores.

Concluyo haciendo pública y sincera expresión de mi gratitud a los Académicos que hicieron mi propuesta, a quienes generosamente la aceptaron, y de modo muy concreto a don Pedro Salmerón Escobar, mi amigo, que se une una vez más a un acontecimiento de importancia en mi vida, con su palabra, su elevado pensamiento y su recto juicio, al contestar este discurso.

Muchas gracias.

CURRICULUM

Nace en Granada en 1945 Doctor en Historia y Licenciado en Derecho por la Universidad de Granada, es catedrático de Historia del Arte de la misma.

I. Cargos académicos y culturales

- Presidente de la Comisión Andaluza de Patrimonio Monumental de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. (1985-1992).
- Concejal de Cultura del Exemo. Ayuntamiento de Granada (junio de 1987 - enero de 1988).
- Vicepresidente del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino (1988-1992).
- Miembro de la Comisión Técnica del Patronato de la Alhambra y el Generalife (1986 - junio de 1995).
- Miembro de la Comisión Junta-Iglesia de Andalucía para el patrimonio Histórico-Artístico, desde 1988, cargo en el que continúa.
- Vicerrector de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada (1989-1992).
- Director de la Colección "Arte y Arqueología" del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

II. Actividades científicas (Asesoramiento técnico y colaboración científica.

- Historiador responsable de la investigación histórico-artística en el equipo que realiza la Restauración y Rehabilitación del conjunto catedralicio de Granada (1989-1992).
- Miembro de la Comisión Científica para la Restauración y Reinstalación del Museo de la Capilla Real de Granada y responsable de la investigación histórico-artística en el proyecto internacional coordinado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (1990-1992).

- Miembro del equipo redactor del Plan Andaluz de Bienes Culturales por la Consejeria de Cultura de la Junta de Andalucia, aprobado por el Parlamento Andaluz en junio de 1989 (responsable de la redacción de los programas de Museos, Exposiciones, Gabinetes Pedagógicos y Publicaciones del Plan).
- Miembro del equipo redactor de la Ley Andaluza del Patrimonio Históico, aprobada por el Parlamento Andaluz en 1991.
- Miembro del equipo asesor de la Junta de Andalucía y el Instituto de Cooperación Iberoamericana en el proyecto de colaboración con la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de Buenos Aires, en diversos programas de investigación e intervención en el patrimonio histórico argentino. (Exposición del Archivo y la obra del arquitecto Martín Noel, programa de rehabilitación del barrio de San Isidro...) Estancias de trabajo en Buenos Aires y Sevilla desde 1990 a 1992.
- Director del grupo de investigación sobre "Patrimonio monumental de Andalucía y su conservación". Subvencionado por la Dirección general de Universidades, Consejería de Educación, Junta de Andalucía. Permanece en este cargo desde 1989 hasta la actualidad.

III. Contratos de investigación

- Director del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia,
 Contratado por el Ministerio de Cultura y la Consejería de
 Cultura de la Junta de Andalucia. Años 1990, 1991 y
 1992. En la actualidad se continúa el proyecto.
- Coordinador en Granada del Plan de Inventario e informatización de las fuentes del Patrimonio Andaluz.
 Contratado con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Años 1991 y 1992. Proyecto en realización actualmente.
- Miembro del equipo investigador de la Restauración y Rehabilitación del Conjunto Alcazaba de Málaga y Gibralfaro. Contrato I + D. Ministerio de Educación e Instituto Andaluz de Patrimonio. Años 1991 y 1992.
- Director de la Base de datos "Machuca". primera base de datos con fuentes del Patrimonio Monumental de Andalucía Oriental, realizada por el grupo de investigación de "Patrimonio Monumental en Andalucía y su conservación". Su publicación parcial apareció en "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada". n.º XXII (1991).

IV. Exposiciones

 El pintor Manuel Maldonado. Granada. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 1987.

- Comisario de la Exposición conmemorativa del IV Centenario de la muerte de Fray Luis de Granada. Domínicos de Andalucía, Universidad de Granada. Col: Ministerio de Cultura, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Granada, Diputación Provincial de Granada. Granada. Convento de Santa Cruz la Real. marzoabril de 1989.
- Presidente de la Comisión ejecutiva para la celebración del III Centenario de la muerte del escultor Pedro de Mena. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Granada-Málaga, Abril de 1989.
- Miembro de la Comisión Científica par la celebración del III Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz. Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía. Ubeda - Granada - Sevilla. Diciembre de 1991.
- Comisario de la Exposición sobre San Juan de la Cruz en el Arte. Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía. Hospital Real de Granada. Diciembre de 1991 - febrero de 1992.
- Organizador de la Exposición de Arte Contempóráneo "Granada ante el 92: Un proyecto cultural". Universidad de Granada. Granada, Hospital Real, abril-junio de 1992.
- Presidente del Comité Científico en la organización de la muestra: "Imagen Romántica del legado Andalusí". Sierra Nevada 95. Almuñécar, Casa de la Cultura. Abril-julio de 1995.
- Comisario de la Exposición: "Mudéjar Iberoamericano: Del Islam al Nuevo Mundo". Legado Andalusí. Palacio Episcopal de Málaga, 1995.

V. Congresos, Seminarios y Jornadas Científicas

- Jornadas de la Ilustración al Romanticismo. III Encuentro: Ideas y movimientos clandestinos. Cádiz, Universidad. 1987. Conferencia-marco: "La crítica de arte en las revistas románticas".
- Jornadas sobre el Plan Andaluz de Bienes Culturales, organizadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Universidad "Antonio machado". Bacza, septiembre de 1988. Conferencia inaugural sobre "Un siglo de Historia y Conservación del Patrimonio".
- Congreso sobre el III Centenario de la muerte del escultor Pedro de Mena (1628-1688). Consejería de Cultura de la Junta de Andalucia, Granada - Málaga, abril de 1989. Confrencia inaugural: "La escultura en la sociedad y el pensamiento barrocos".
- Congreso Internacional sobre Rafael Alberti y su obra, Cádiz, diciembre de 1989. Conferencia-marco: "La pintura y le estética en Alberti".
- Congreso Internacional sobre el Patrimonio Histórico en América Latina, mar del Plata, noviembre de 1990.

Conferencia-marco: "Legislación y gestión del patrimonio Histórico en la comunidad andaluza".

Seminario Internacional sobre la Capilla Real de Granada, organizado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y la Universidad "Antonio Machado". Granada, septiembre de 1991. Conferencia inaugural: "La significación del Patrimonio Histórico de la Capilla Real".

Seminario Internacional sobre el mudéjar en España e Iberoamérica: Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos, organizado en colaboración entre la Universidad de Granada y la Comisión del V Centenario. Conferencia de Clausura: "La arquitectura mudéjar después de la conquista de Granada. Un modelo de organización espacial, productiva y simbólica". Granada, diciembre de 1991.

- I Encuentros de Arqueología Medieval en la Alhambra, organizados por las Universidades de Granada y Siena, y el Patronato de la Alhambra y el Generalife. Conferencia inaugural: "Arqueología y ciudad. El discuros urbano de la Granada mudéjar". Granada, marzo de 1991.

- I Jornadas sobre el Patrimonio Histórico, organizadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Universidad de Córdoba. Priego, mayo de 1992. Conferencia inaugural: "La tutela del Patrimonio en el fin de siglo".

 Jornadas sobre Historia del Arte y Tutela, organizadas por el C.E.H.A. y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Cádiz, junio de 1992. Conferencia inaugural: "Conocimiento histórico y tuleta".

 Seminario Internacional sobre El legado islámico y los problemas de su conservación. Universidad Antonio Machado. Granada, septiembre de 1992. Conferencia inaugural: "Cooperación internacional y tutela".

 III Jornadas sobre Arqueología y Patrimonio: Arqueología del monumento. Salobreña, octubre de 1992. Conferencia inaugural: "Análisis del monumento".

 Ponencia y Presidencia de la Mesa "Clasicismo y Anticlasicismo en España (1580-1848)". Congreso Español de Historia del Arte. Madrid, Octubre de 1994.

VI. Libros y artículos

a) Libros

- HENARES CUELLAR, I. La Teoria de las Artes Plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, 1977.
- HENARES CUÉLLAR, I. Romanticismo y Teoría del Arte en España. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

- HENARES CUÉLLAR, I., LÓPEZ GUZMÁN, R. La generalización del clasicismo en Granada sobre el modelo imperial. En Arquitectura imperial. Granada, Universidad, 1988, págs. 63-91.
- HENARES CUÉLLAS, I., LÓPEZ GUZMÁN, R. Andalucía Americana. Sevilla, Consejería de Cultura, 1989, págs. 108-128.
- HENARES CUÉLLAR, I. La escultura en la sociedad y el pensamiento barrocos. En Pedro de Mena (1628-1688). Catálogo de la Exposición celebrada en la Catedral de Málaga (Abril de 1989). Sevilla, Junta de Andalucía, 1989, págs. 21-31.
- HENARES CUÉLLAR, I., LÓPEZ GUZMÁN, R. Arquitectura mudéjar granadina. Granada, caja General de Ahorros, 1989, 214 págs. 214 pág.
- HENARES CUÉLLAR, I., JUSTICIA SEGOVIA, J. J. Significación de San Juan de la Cruz en el arte de su tiempo. En Iconografía y Arte Carmelitanos. Catálogo de la Exposición en el IV Centenario de la Muerte del Santo, celebrada en el Hospital Real de Granada (Diciembre 1991 Febrero 1992). Madrid, Junta de Andalucía Turner, 1991, págs. 10-15.
- HENARES CUÉLLAR, I., GUILLÉN MARCOS, E. El arte neoclásico. Madrid, Anaya, 1992, 96 págs.
- LÓPEZ GUZMÁN, R., GILA MEDINA, L., HENARES CUÉLLAR, I, TOVAR DE TERESA, G. Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España. México, Azabache, 1992, 191 págs.
- HENARES CUÉLLAR, I. Arquitectura y mecenazgo: ideal aristocrático, reforma religiosa y utopía politica en el Renacimiento andaluz. En el catálogo de la Exposición "Arquitectura del renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época", celebrada en la Catedral de Jaén. (Octubre - Noviembre de 1992). Sevilla. Consejería de Cultura, 1992, págs. 55-77.
- HENARES CUÉLLAR, I., LÓPEZ GUZMÁN, R. El Albayzín.
 En Nuevos paseos por Granada y sus contornos. Granada, caja general de Ahorros, 1992, págs. 173-185.
- HENARES CUÉLLAR, I. Granada mudéjar. En Nuevos paseos... págs. 187-196.
- HENARES CUÉLLAR, I. Panorama de las artes plásticas en Granada (1950-1990). En Granada ante el 92. Un proyecto cultural. Granada, Universidad, 1992, págs. 23-38.
- HENARES CUÉLLAR, I., LÓPEZ GUZMÁN, R. Villanueva de los Infantes. Consejería de Cultura de Castilla la Mancha. Unión Fenosa, 1994.
- HENARES CUÉLLAR, I. Perspectiva historiográfica finisecular del mudéjar en la Península, Archipiélagos Atlánticos e Iberoamérica. En El mudéjar iberoamericno. del Islam al Nuevo Mundo. Catálogo de la Exposición organizada en Málaga por "el Legado Andalusí". Sierra nevada

- 95. Junta de Andalucía, Unesco, Ministerio de Cultura, Ministerio de Comercio y Turismo... y otros. 1995. Págs. 17-33.
- HENARES CUÉLLAR, I. 1 El mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo. En guía de la Exposición. Legado Andalusí. Palacio Episcopal de Málaga, 1995
- HENARES CUÉLLAR, I. Viaje iniciático y utopía: Estética e historia en el Romanticismo. En Imagen romántica del Legado Andalusí. Catálogo de la Exposición. Sierra Nevada 95. Junta de Andalucía, Unesco, Ministerio de Cultura, Ministerio de Comercio y Turismo... y otros, 1995.
- HENARES CUÉLLAR, I. Imagen romántica del Legado Andalusí. En Guía de la Exposición. Legado Andalusí. Almuñécar, 1995, Casa de la Cultura.
- HENARES CUÉLLAR, I. La pintura granadina en la segunda mitad del siglo XX. Condiciones sociales, corrientes artísticas y maestros. En catálogo de la Exposición: Granada. un siglo de pintura (1892-1992). Caja general de Ahorros de Granada, 1992.
- HENARES CUÉLLAR, I. Prólogo a la reedición del libro "El pintor Fray Juan Sánchez Cotán", de Emilio Orozco Díaz. Universidad de Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993.
- HENARES CUÉLLAR, I. Granada. Arte. En Granada. Ed. Andalucía, 1982.
- HENARES CUÉLLAR, I. Antonio Povedano. Monografía sobre el pintor. Caja de Ahorros de Córdoba, (En prensa).
- HENARES CUÉLLAR, I. "El espíritu del lugar". En Catálogo de la exposición. Caja de Granada. Colección de Arte. Marzo-Junio. 1995
- HENARES CUÉLLAR, I. Historicismo y Eclecticismo en España: Los origenes del discurso de la cultura moderna y sus valores de la ilustración al Romanticismo. En "El arquitecto Martín Noel y su tiempo". Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

b) Artículos

- HENARES CUÉLLAR, I. La significación del Sacromonte en la cultura granadina del siglo XVII. Granada, Universidad, 1974. (en colaboración).
- HENARES CUÉLLAR, I. En el centenario del pintor Rodríguez-Acosta: Notas sobre Estética contemporánea. En José María Rodríguez Acosta (1873-1941). Banco de Granada. Granada, 1978.
- HENARES CUÉLLAR, I. Historiografia del Arte. "Gran Enciclopedia Rialp". Madrid, 1971-1979
- HENARES CUELLAR, I. La teoría de las artes en la Academia de San Fernando en la segunda mitad del siglo

- XVIII. "XVIII Congreso Internacional de Historia del Arte". Granada, Universidad, 1976. Págs. 406-417
- HENARES CUÉLLAR, I. La relación Arte-Ciencia en la teoría española del arte en el siglo XVIII: "IV Congreso Español de Historia de la Medicina". Granada, Universidad, 1974. Págs. 3-6.
- HENARES CUELLAR, I. Arquitectura grandina de los siglos XVII y XVIII. "Historia de la ciudad de Granada". Granada, Ayuntamiento.
- HENARES CUÉLLAR, I. El arte y la infancia. "Infancia y sociedad en España". Jaén, Hesperia, 1983. Págs. 211-216.
- HENARES CUÉLLAR, I. Catálogo de la exposición de Alonso Cano. Granada, Caja de Ahorros, 1969.
- HENARES CUÉLLAR, I. La figuración y la generación del 27. "Letras del Sur"., 1978.
- HENARES CUÉLLAR, I. El historicismo en la crítica romántica. "Mayurqa" Palma de Mallorca, 1981. (En colaboración).
- HENARES CUÉLLAR, I. Las categorías de la crítica de arte romántica en España. "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada". XVI. 1985.
- HENARES CUÉLLAR, I. El Albayzín en el siglo XVI. Estética y urbanismo Mudéjar. "Los papeles del Carro de San Pedro". Madrid, Azur, 1983.
- HNARES CUÉLLAR, I. Bianchi Bandinelli y la historia del arte griego y romano. "Revista de Arqueología. Madrid, Zugarto, 1984. Págs. 14-22.
- HENARES CUÉLLAR, I. José María López Mezquita y las ideas artísticas de su época. "Catálogo de la Exposición de López Mezquita". Granada, Instituto Gómez-Moreno, 1984. Págs. 29-38.
- HENARES CUÉLLAR, I. El pintor A. R. Mengs y la Estética de la Ilustración en España. "Las Nuevas Letras".
 Almería, Diputación, 1985. Págs. 26-31.
- HENARES CUÉLLAR, I. La crisis de la Ilustración en España y el pensamiento historicista de Jovellanos. "Cuadernos de Arte". XVII. Universidad de Granada, 1987.
- HENARES CUÉLLAR, I. Estética subjetiva e historicismo en la crisis de la Ilustración española. "De la Ilustración al Romanticismo". Cádiz, Universidad, 1987. Págs. 171-180.
- HENARES CUÉLLAR, I. La crítica de arte en las revistas románticas. Análisis de un modelo ideológico. "De la Ilustración al Romanticismo". Cádiz, Universidad, 1988.
- HENARES CUÉLLAR, I. Arqueología e Historia del arte islámico en el Siglo de las Luces. El informe de Jovellanos sobre los monumentos árabes de Granada y Córdoba.
 "Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino". Segunda Epoca, n.º 2 (1988). Págs. 165-176.

- HENARES CUÉLLAR. I., VILLANUEVA MOLINA, E.La Historia del Arte en Almería hacia el fin de siglo. En Homenaje al Padre Tapia. Almería, Caja de Ahorros, 1988.
- HENARES CUÉLLAR, I. La crítica de arte en las revistas románticas. Análisis de un modelo ideológico. En Homenaje al profesor Gallego Morell. Granada, Universidad, 1989. Págs. 119-127.
- HENARES CUÉLLAR, I. La pintura y la estética en Alberti. "Cuadernos Hispanoamericanos". Madrid, n.º 485-86, (noviembre-diciembre de 1990). Págs. 193-202.
- HENARES CUÉLLAR, I. Los refinamientos ópticos del Setecientos. La Cartuja de Granada entre el Barroco y el Rococó. "La Fábrica del Sur. Revista ilustrada". Granada, n.º 1 (febrero-abril 1990). Págs. 61-68.
- HENARES CUÉLLAR, I. Las ideas estéticas en la Revista de Occidente (1923-36). Apunte crítico. En "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada". Volumen Homenaje a Concepción Félez Lubelza. Granada, XXIII (1992). Págs. 517-534.
- HENARES CUÉLLAR, I. La plástica humanística de Eduardo Carretero. Catálogo Exposición "Isabel Roldán y Eduardo Carretero". Universidad de Granada, 1993.
- HENARES CUÉLLAR, I. García-Ochoa. En Catálogo de la Exposición. Universidad de Granada, 1992.
- HENARES CUÉLLAR, I. Antonio Cano. En Catálogo de la Exposición. Universidad de Granada, 1995.

Contestación del ILMO. SR. D. PEDRO SALMERÓN ESCOBAR

Excmo. Sr. Presidente. Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos. Señoras y Señores.

No me es posible contestar el magnifico discurso de Ignacio Henares en sus mismas claves, ni es mi propósito entrar directamente en su línea argumental sino bordearla extrayendo iluminaciones de algunos de sus múltiples flecos, porque no se trata de responder exactamente a lo que cuenta sino a lo que sugiere, a las puertas que abre, a los velos que rasga...

El discurso es muy ambicioso, supone intentar nada más y nada menos que una incursión sobre el "pensamiento granadino", algo que todavía no sabemos lo que es. La primera deducción es que ese pensamiento aún no ha entrado en la modernidad, porque la recurrencia extraordinaria a Federico García Lorca, es precisamente un distanciamiento: justo el que establece un poeta que viviendo en Granada, bebiendo de su paisaje, es capaz de colocarse entre la ternura y la abstracción casi dramática de esos perfiles dorados, rojizos, verdiblancos, aparentemente limados de esta extraña ciudad.

Las vanguardias entran de la mano del poeta, unas veces directamente, a través de relaciones personales que se tejen en el mundo de la literatura, de la música, de la pintura o del teatro, otras por la proyección del personaje que en poco tiempo rebasa el entorno inmediato de una ciudad casi dormida, como granadino ausente de Granada pero que no la pierde de vista hasta el punto de volver inoportunamente.

Quizá Ignacio Henares ha querido señalar esa capacidad de transformación del pensamiento a través de un García Lorca menos citado para este propósito, rompiendo respetuosamente, soslayando con finura esa nostalgia que preside y se hace reincidente en esta ciudad mágica.

Granada se distingue por la controversia debido a resonancias insistentes que hacen imposible la vanguardia. No es una ciudad muerta pero sí una ciudad controlada por guardianes que se implican en el proceso de destrucción y negación de sus propios valores.

Se dice de la Granada de hoy que es posible encontrar público para casi todo lo que pueda idearse, que la ciudad está atenta a todo tipo de manifestaciones, que actos para minorías no quedan abandonados por ese substrato curioso e impertinente, que hay corrientes ocultas, alejadas de todo lo oficial, que permiten vivir a algunos en un nivel de relación con la realidad granadina como si no fueran de aquí, como si se tratara de una verdadera modernidad aún no reconocida.

Lo cierto es que la Granada más viva de hoy es en buena parte la que ha comprendido a Lorca, a falla, a Manuel Ángeles Ortiz, a Guerrero y a otros muchos, y los ha dejado vivir en esa conciencia que tienen todas las ciudades, en ese soporte que es muy difícil desentrañar y que solamente trabajos como los de Ignacio Henares pueden esclarecer. Tenemos esa base que permite hablar de ciudad

para la cultura, pero Granada no entrará en la modernidad hasta que no haya un sustrato económico verdaderamente pujante, que no se apoye en exclusiva en actividades encuadrables en los Servicios, sean el Turismo, el Comercio, la Universidad o las profesiones liberales, o industrias como la construcción a remolque de la especulación del suelo. Granada es vulnerable por la falta de otros sectores productivos sin los cuales los creadores de hoy quedarán absorbidos por ese espíritu, que a buen seguro Borges o Bachelard relacionarán con el caracol, la espiral, la escalera que siempre baja al sótano, o las ciudades invisibles de Italo Calvino donde todo se comprime, se miniaturiza o envuelve por miles de miradas.

Es evidente nuestro pesimismo lúcido respecto a conseguir un gran salto sobre nuestras contradicciones, más aún que la esperanza de encontrar una ciudad abierta, porque no parece posible que podamos desempeñar papeles tan diferentes en un plazo corto de tiempo. Pero sí es irrenunciable la disponibilidad para la dialéctica, para que se produzcan nuevas vibraciones y la ciudad vaya aceptando y recibiendo con mayor valentía al visitante, al disidente y al que habiendo nacido en ella renuncia a valores que se consideran inmutables.

Se ha referido el nuevo académico en su discurso a un momento de la historia del pensamiento en este país: el espíritu de la modernidad vinculado a la España de los años 20 y 30, que salta por encima de la posguerra marcada por el historicismo y el casticismo, y en plenos años cincuenta reúne a los antiguos maestros y a los nuevos artistas y se inicia un tránsito marcado con cierta alegría y desenfado que se traslada a casi todos los planos del pensamiento creativo y de las relaciones humanas. La ciudad de Granada vive también estos cambios en el espíritu y al

mismo tiempo se transforma profundamente como estructura espacial, iniciando una modificación estraordinaria de la escena urbana con la formación de los barrios obreros, el ensanchamiento de los límites de la ciudad histórica y el desarrollo de nuevos ejes funcionales como Recogidas y el Camino de Ronda.

Sin embargo la cicatería de esta ampliación, la falta de unas verdaderas coordenadas de desarrollo urbano hacen imposible una ciudad que evite el cerco "culturalista", la necesidad de límites precisos. Se da por tanto una disociación entre la ciudad viva y la ciudad construída, algo que no ocurre en otros ensanches mucho más valientes en sus planteamientos. Esta necesidad de límites precisos, de envolventes bien marcadas será una de las características de Granada a lo largo de los últimos decenios, como si nadie pudiera sustraerse a esa imposición objetual, ritualizada y anticuada a la hora de definir lo que es ciudad.

Hoy no podemos hablar del relevo de los 50, ni de maestros que vuelven después de varios decenios en el olvido, pero sí podemos, recogiendo el impulso de la transición a la democracia, alimentar, explicitar, sacar a flote sin perjuicios, ese sustrato que vive en la ciudad con independencia del pensamiento oficial y bienpensante.

En esta lucha por la recuperación del espacio físico estamos dejando escapar un nuevo pulso, la Granada que conocemos ya no puede **defenderse**, ni verse tan segura respecto a otros valores espaciales anclados al territorio que la marcan como connurbación, es necesario legitimar esas dependencias mutuas entre Granada y tantos pueblos de la comarca para romper con una conducta que se ha hecho rito, donde los de fuera y especialmente los de dentro están empeñados en no reconocerse.

Es necesario que la ciudad de Granada entable nuevas relaciones con grandes núcleos de la provincia como Motril, Loja, Baza, Guadix, etc. y con Andalucía, y con todo el país, y con el mundo, hasta universalizar sus modos de pensamiento, su producción artística, aunque acaben por romperse algunos tiestos más. Granada no debe ser tan independiente, tan puritana, debe iniciar batallas muy duras, empezando por un lugar privilegiado, de donde procede Ignacio Henares, la Universidad granadina, que no puede conformarse con su estatus actual, sino conmocionarse: ese mar demasiado en calma lo deben alterar sus navegantes.

La propia Academia de Bellas Artes a la que pertenecemos debe ensanchar sus horizontes, acogiendo a personas del talante de Ignacio Henares y estableciendo claramente la posibilidad de entrar y salir con naturalidad, con la conciencia clara de que una institución con tantos años de vida solamente se justifica en este final de siglo con una mejor conexión con la sociedad con una apertura total hacia ella, con una renovación constante, con una autocrítica ejemplar.

Ignacio Henares ha establecido su posición como docente dentro de ese deseo constante de llegar a lo que podíamos denominar la formación del pensamiento. Su relación con la Universidad, con los alumnos, está marcada por esa obsesión. La actividad del profesional de la historia del arte, campo del que procede, no está determinada tanto por la acumulación de conocimientos como por la capacidad de interpretar, comprender e intervenir en la realidad artística, de sumarse o integrarse en el propio discurso creador. Dentro de esta línea está su postura ante el patrimonio Histórico al que le dedica buena parte de su tiempo como investigador, consciente de la necesidad de contraponer el discurso de la conservación respecto a posiciones

basadas en la escenografía, conocedor como pocos de la importancia de este pasado para la afirmación de las vanguardias.

En este campo me he encontrado con Ignacio Henares desde mi perspectiva de arquitecto y de ahí procede nuestra amistad, asentada en largos viajes tanto en duración como en densidad y en reuniones con personas, con amigos comunes, de profesiones dispares pero con un acento solidario: la resistencia a las situaciones difíciles y la visión dialéctica de los hechos. Esta última le ha llevado a Ignacio Henares a practicar la cultura de la dimensión, algo verdaderamente excepcional en el país, quizá en esto haya bebido como algunos granadinos de esa parsimonia o sabio escepticismo de lo oriental, ese humor socarrón que le hace adoptar posturas de distanciamiento hasta reconocer que no hay mejor forma de agarrarse a la vida que el desapego. Esta forma de proceder, claro está, lo aleja de muchos cargos en los que es preciso sobre todo demostrar que uno sabe aferrarse al sillón.

Al contrario, Ignacio Henares tiene una total disponibilidad hacia los artistas de esta ciudad que a buen seguro estarán hoy aquí: la presentación de exposiciones, los prólogos de tantos catálogos, significan un apoyo moral, exquisito, un vinculo con la aventura de la creación que es manifiesta en esta ciudad perdida. Aunque se ha hablado tantas veces de la dificultad de crear en un lugar tan bello como Granada, lo cierto es que ese elenco de artistas existe y está apoyado entre otros por Ignacio Henares. Esta batalla no puede quedarse ahí: escritores, pintores, escultores, arquitectos, compositores, filósofos, científicos, rockeros, gente de la movida cultural más dispar, ayudados sin tutelas coercitivas por los que ejercen el dificil oficio de la política, deberían contar en Granada con una plataforma excepcional... Esta puede ser una tarea desinteresada y generosa para el fin de siglo, de forma que se puedan enriquecer algunas claves de ese pensamiento al que el académico se ha referido en su discurso.

En casa, Ignacio Henares está rodeado de cuatro mujeres: Julia, su esposa, y sus hijas, Julia, Nacha y María Gádor, lo tienen excesivamente cuidado, pero también reciben de él ese cariño especial que se suele entregar a una mujer. El que los conoce como grupo familiar sabe que el maestro debe estar atento porque la disensión, la controversia no están impedidas por más reglas que las de una exquisita convivencia. En este terreno Ignacio y Julia están al tanto de lo que significa la independencia de pensamiento, la comunicación, para que la vida funcione en aquellos que te suceden. La misma actitud que mantiene con muchos de sus alumnos, que en posteriores reencuentros, de los que he sido testigo, cuando ya están incorporados a la lucha del hoy por hoy, lo recuerdan como algo muy especial, quizá ahí resida el mayor orgullo de cualquier persona que se dedica a la docencia: saber que has despertado inquietud e ilusión a generaciones de estudiantes sin usar papeles amarillos, ajados por el tiempo. leídos literalmente o de memoria sucesivas hornadas de jóvenes que se estrellan contra el muro de la incompetencia.



