

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS
GRANADA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO. SR.

DON MATEO REVILLA UCEDA

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SR.

DON FRANCISCO IZQUIERDO MARTÍNEZ

EN EL ACTO CELEBRADO EN EL SALÓN DE CABALLEROS XXIV
DEL PALACIO DE LA MADRAZA
EL DÍA DIEZ DE NOVIEMBRE



GRANADA
1993

Depósito Legal: GR. núm. 241 - 1982

GRAFICAS DEL SUR, S. A. — Boquerón, 6 — Granada

D i s c u r s o
del
Ilmo. Sr. D. MATEO REVILLA UCEDA

Excmo. Sr. Presidente.
Señores Académicos.
Señoras y Señores.

Ante todo quiero agradecer muy sinceramente a D. Francisco Izquierdo, D. Manuel del Moral y D. Antonio Moscoso, la amabilidad y generosidad al proponerme como candidato para ocupar una plaza de numerario en esta Real Academia de Bellas Artes. Agradecimiento que hago extensivo a cuantos con su voto confirmaron la inicial presentación y a cuantos forman parte de esta Academia, que hoy me recibe en su seno.

Para una persona que viene dedicando su vida profesional a la Historia del Arte ser académico es la distinción más anhelada y la que otorga un más legítimo orgullo. También entraña una alta responsabilidad. Responsabilidad que acepto, comprometiéndome a participar activamente en la vida de la Institución para contribuir, en la medida de mi capacidad, a su viejo y noble ideal, hoy tan vigente y

necesario como el día de su fundación: La conservación del Patrimonio histórico-artístico y la elevación y difusión de las Bellas Artes.

La medalla número seis que hoy recibo fue ostentada por dos insignes arabistas, D. Luis Seco de Lucena y Fray Darío Cabanelas, ambos interesados por las cosas del Arte. De D. Luis Seco quisiera destacar cómo su contribución a la historia medieval del reino nazarí —recordemos su fundamental obra, *Muhammad IX, sultán de Granada*, Granada, 1978— se vio completada por una continua y militante defensa de los valores estéticos de nuestra ciudad, en polémica, incluso, con una cierta mentalidad arqueológica, hoy ya superada. Su defensa la realizó en numerosos artículos, tanto en la prensa nacional como local, y durante largos años en los que el indisciplinado crecimiento de Granada arruinó muchos fragmentos preciosos de su urbanismo y de su paisaje. Poco antes de morir sintetizó sus ideas sobre los valores artísticos de esta ciudad y su conservación en un extenso artículo —*Los problemas de Granada como ciudad artística*, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XI, 22.1974— cuya lectura sigue siendo instructiva.

Mi inmediato antecesor, Fray Darío Cabanelas, desde 1959 hasta su reciente muerte el año pasado, fue vocal del Patronato de la Alhambra, donde ejerció una función tutelar. Pero en esta ocasión quisiera destacar lo que ha sido su gran aportación a la historia artística del conjunto monumental granadino: poner el conocimiento filológico al servicio del esclarecimiento de sus valores funcionales y simbólicos. Gracias a su formación como filólogo pudo leer

numerosas inscripciones, establecer su correcto sentido y fijar cronologías, funciones y significados. Así, por ejemplo, la lectura de la poética inscripción de la Fuente de los Leones —*El poema de la fuente de los leones*, Cuadernos de la Alhambra, 15-17, 1979-1981— ha permitido desechar —ya que el poema fue grabado cuando se ejecutó la fuente— la infundada hipótesis de la reutilización. De igual modo la lectura de una tablilla del techo del Salón de Comares le permitió restituir idealmente la policromía original y el simbolismo político-religioso de aquél como bóveda celeste —*El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración, policromía, simbolismo y etimología*, Granada, 1988. Sin lugar a dudas ésta es la contribución más significativa para el conocimiento del Palacio de Comares y quedará como modelo de investigación, donde la Filología auxilia a la Historia del Arte, precisando fundadamente los valores históricos y formales.

Si la pertenencia a esta Academia es de por sí una responsabilidad, tomar posesión de la misma medalla de estos dos ilustres académicos la aumenta extraordinariamente.

**EL ORIENTE COMO REVELACION
DE LA ANTIGÜEDAD EN LA PINTURA
ROMANTICA FRANCESA**

(Delacroix. Vernet. Chasseriau. Fromentin)

“Imagínate qué cosa quiere decir ver tumbados o mientras caminan o se colocan las babuchas a personajes consulares...”

Delacroix, Tánger, 21 de febrero de 1832.

El orientalismo pictórico es un aspecto esencial del historicismo romántico. Motivos orientales han existido siempre, como una constante, en el arte europeo: Giovanni Bellini (h. 1430-1516) o Carpaccio (activo 1490-m 1525/26), Rubens (1577-1640) o Rembrandt (1606-1669); además de la presencia de innumerables objetos suntuarios de los países islámicos adquiridos con continuidad, a lo largo de los siglos, por los cristianos (1). De todos ellos baste recordar los tejidos, cuyo interés se afirmó de dos maneras: en su uso real —producto de un importante y prolongado comercio— y en su evocación imaginaria en la pintura para realzar el esplendor del ambiente donde se sitúan las figuras, profanas o sacras. Alfombras y tapetes turcos en los cuadros

de Hans Holbein el joven (1497-1543) o en los de Lotto (h. 1480-1556) que, incluso, han dado lugar a dos clasificaciones tipológicas en razón del interés distinto que sus diferentes motivos despertó en ambos pintores. Recordemos la alfombra que se extiende en *La Virgen del burgomaestre Meyer* (1526/1530) de Holbein o el tapete que en *La limosna de San Antonino* (1542) de Lotto cubre parcialmente el parapeto desde el que se administra la caridad. Igualmente pensemos en la puerta de bronce de Filarete (h. 1400-1469) en la Basílica Vaticana donde, por ejemplo, la presencia hierática de S. Plablo se enaltece contra un fondo que figura una tela oriental ribeteada con una inscripción árabe.

Esta presencia de motivos orientales responde a una doble razón. Ante todo, en el imaginario europeo ha existido una atracción por el "otro" —lo extraño, lo distinto y lo opuesto— como manera de afirmar la propia identidad; además de una fascinación, que me atrevería a calificar de puramente estética, estrictamente formal, por el arabesco, por la abstracción y por la imprevisible yuxtaposición de los colores —sobre todo en los textiles—, primitiva y refinada a la vez.

Pero el romanticismo se acerca a lo oriental con un espíritu y una sensibilidad distintos, como resultado de la ampliación y transformación cultural del repertorio iconográfico ligado a la Historia y al Mito, creando un simbolismo no codificado —basado en la radical individualidad del artista— sobre el hombre en la sociedad contemporánea: su relación con la naturaleza y el pasado y con el sentido del progreso (2). Sin dejar, por supuesto, de ser operativa, inclu-

so más profundamente, la anterior fascinación por las formas orientales, en sus autónomos valores estéticos, como una fuente estilística sugerente y enriquecedora.

Con respecto a la ampliación y transformación cultural del repertorio iconográfico, el tema oriental se sitúa en el contexto del historicismo como imagen visual de la dialéctica presente/pasado, de la oposición de la realidad del presente al pasado imaginario. Para el romanticismo la condición del hombre en el presente viene caracterizada como una existencia conflictiva, consecuencia de la ruptura de una armonía anterior entre el Hombre y la Naturaleza. El desarrollo urbano, las nuevas formas de producción industrial y la creciente complejidad de la vida social son algunos de los elementos que propician esa ruptura. Frente a esta realidad se opera un doble proceso, mental y sentimental: el extrañamiento del presente y la nostalgia por el pasado que favorecía las condiciones de una existencia armoniosa.

El extrañamiento ante el presente reviste la forma de pesimismo y rechazo de las creencias más amadas y aceptadas socialmente: la ilusión en el progreso material, con su corolario de mecanización de la vida, prisa, utilitarismo y vulgaridad (3). Igualmente el pesimismo frente a la optimista confianza en la acción política (4). En cierto modo, el progreso político, como el progreso material, es una manera de alterar la condición humana, alejándola de sus determinaciones naturales. Progreso material y acción política escinden al hombre de la naturaleza (5), enajenando su propia esencia; esa pérdida de identidad como ser humano hará afirmar a Delacroix,

con Montaigne, la paradoja de que el verdadero hombre es el salvaje, en tanto que vive en armonía con la naturaleza, sin distanciarse de ella, sin oponerse a ella, ni violentarla:

“El verdadero hombre es el salvaje; se concierta con la naturaleza tal como ésta es. Apenas el hombre aguza la inteligencia, multiplica sus pensamientos y los modos de expresarlos, adquiere necesidades, la naturaleza lo contraría en todo. Necesita hacerle continuamente violencia” (6).

Para una tendencia romántica, significativamente representada por Delacroix, este extrañamiento conduce al rechazo de los valores afirmados en la sociedad moderna, a los que opone otros, capaces de desplegar en plenitud la esencia humana: al trabajo, el ocio y la contemplación; a la utilidad, la belleza por la belleza; al bienestar material, el simple goce de la vida; a la socialización creciente y al gregarismo democrático, el exclusivismo aristocrático; al progreso y al cambio, la idea de identidad y permanencia; al artificio, la sencillez.

El extrañamiento del presente lleva a esta tendencia a la búsqueda de un paraíso en la tierra, cuya forma viene dada por la concordancia del hombre con la naturaleza, en la que el desenvolvimiento de la vida se armoniza con sus propias condiciones inmutables —con sus regulares ciclos en la estaticidad del tiempo—, en una existencia casi vegetal y sin acción. Por ello aparece, desde el más temprano romanticismo, como el elemento que define una vida paradisíaca:

“¡Oh ocio! eres el hálito de la vida, de la inocencia y del entusiasmo; te respiran los bienaventurados, y bienaventurado es aquél que te posee y te guarda; tú, sagrada joya y único fragmento de la semejanza con Dios que nos ha quedado del Paraíso. El derecho del ocio es lo que diferencia al noble del vulgo, es el principio característico de la nobleza; la más alta y perfecta forma de vida es el puro vegetar y cuanto más divinos son el hombre y su obra, tanto más son semejantes a las plantas” (7).

Contrariamente, la acción, y su expresión más acabada, la actividad productiva, alejan del paraíso:

“Diligencia y trabajo son los ángeles de la muerte que impiden a la humanidad volver al paraíso” (8).

Lo que más nos acerca al paraíso es una vida quieta, sencilla y sobria, distante de la agitación y de las necesidades artificiales y superfluas que implican acción y ansiedad. El progreso, sustentado en la producción mecánica y en la enajenación de la actividad humana, es el camino errado que nos aleja de la felicidad y, por lo tanto, del paraíso.

Una concepción optimista política soñará que el paraíso —la felicidad— está en el futuro: en el perfeccionamiento moral y social del hombre a través de las transformaciones revolucionarias de sus condiciones de existencia. Una concepción pesimista y estética pensará, por el contrario, que el paraíso se sitúa en el pasado; o en retazos, que de él hay, como restos de naufragio, en países lejanos. Su conquista no es posible: sólo podemos tener de él recuerdos o vivencias fragmentarias, huyendo del presente o del

espacio del presente; huyendo del progreso y de la llamada "civilización"; buscando la naturaleza y aspirando a la sencillez.

Cada sensibilidad romántica sitúa este paraíso de la historia y del lugar lejano en un tiempo y un espacio distintos. Existirá un paraíso medieval (Overbeck, 1789-1869) y un paraíso antiguo (Chasseriau, 1819-1856), lo mismo que un paraíso en los espacios remotos del oeste americano (Albert Bierstadt, 1830-1902) o del oriente islámico (H. Vernet, 1789-1863, o el propio Delacroix, 1798-1863).

El mundo antiguo ofrecía la imagen de una sociedad paradisíaca en su pureza y simplicidad de costumbres y en su proximidad a la naturaleza, que atraía, en su aspiración a la sencillez, a una parte de los románticos.

La cultura europea se ha forjado muchas imágenes, incluso contradictorias, de lo antiguo. Una de ellas lo identifica con lo natural e interpreta la Antigüedad como un ideal paradisíaco de existencia plenamente humana, y en sus formas artísticas —simplicidad y nobleza— encuentra un modelo de perenne eficacia estética. El neoclasicismo había forjado una imagen artística y un ideal de lo antiguo que progresivamente se fue vaciando de significado por el convencionalismo académico. El profundo sentido moral —el anhelo de una sociedad justa y buena— y estético —una renovación plástica en los términos de claridad, simplicidad y orden— se diluyeron en las vanas formulaciones del clasicismo académico. Contra ello reaccionó una tendencia romántica revitalizando apasionadamente, como ideal de existencia y

de arte, el sentido de lo antiguo. En este contexto, el Oriente, con sus observadas costumbres similares a las de la Antigüedad —clásica o bíblica—, contribuyó a la elaboración de un entendimiento distinto y más veraz de lo antiguo.

La mayor parte de la producción pictórica orientalista viene determinada por un amable pintoresquismo, proponiendo una visión anecdótica que continúa con el sentimentalismo afable por lo natural de la cultura del S. XVIII. Este orientalismo, que se prolonga durante el S. XIX, posee una intrascendencia cultural y una escasa calidad artística, a excepción de algunos brillantes episodios donde es pretexto idóneo para una pura investigación formal: Ingres (1780-1867), o, con otro lenguaje, Renoir (1841-1919).

Pero de una forma más trascendente y significativa, el Oriente viene a revelar una imagen de lo antiguo en polémica con la cultura artística de derivación neoclásica, ayudando a conformar una visión romántica de lo clásico, a definir sentimentalmente un clasicismo romántico. El Oriente, en tanto que revelación de una Antigüedad que vive, es un argumento eficaz para restablecer la veraz imagen de lo antiguo, próxima a su sustancia de vida, rescatándola de los muertos convencionalismos de la cultura neoclásica, mediatizada por la casi exclusiva referencia de la estatuaria y de los relieves romanos. La identidad Oriente = Antigüedad se produce gracias a lo que Brion llamó el privilegio de la atemporalidad (9). Los pintores orientalistas, interesados por el campo de las ideas, descubren retazos del mundo antiguo en la realidad de Oriente. Las costumbres y

las formas del tiempo, la casa y el vestido, la simplicidad y la sobriedad y, sobre todo, el valor de lo inmediato de la vida son idénticos a los del mundo antiguo, de la Grecia prehelenística y la Roma republicana, mundo anhelado por su cercanía a un ideal de existencia acorde con la Naturaleza. A propósito de Delacroix diría Focillon:

“El Oriente le ha atraído menos por la penetrante sensualidad de harén que por la libertad salvaje, por los desafíos de caballeros, por la grandeza de un imperio muerto, por la nobleza de actitud donde cree ver revivir, nos lo dice, toda la dignidad de la ciudad antigua” (10).

Pero no sólo el Oriente revela viva la imagen del mundo antiguo clásico sino también del bíblico, idealizado igualmente, en polémica con la civilización moderna, por la sencillez de costumbres, austeridad de vida, y sus relaciones sociales basadas en el orden “natural” del patriarcado, tan lejos de los complejos e inhumanos sistemas políticos modernos, además de la fascinación ejercida por sus hermosos y oscuros dramas de la existencia, como el de José. En el renacimiento del sentimiento católico no conformista después de 1830, y el consecuente deseo de restablecer un arte religioso, representado en Francia por Lacordaire, Chenavard y Flandrin, habrá un orientalismo bíblico que establece igualmente la identidad Oriente = Mundo bíblico. Escribirá Fromentin en julio de 1846, tras su primer viaje a Argelia:

“Me parece haber viajado a los tiempos antiguos y recorrido los lugares de la Biblia y de los patriar-

cas. Africa, como el Oriente, aunque un poco menos, es un anacronismo viviente" (11).

Este será el Oriente, sobre todo, del mejor H. Vernet, cuando abandona su papel de pintor oficial de la gesta colonizadora y se acerca con una sensibilidad independiente al mundo argelino:

"Mientras que sigue los movimientos del ejército francés en Africa, observa que en la simplicidad, la gravedad, los trajes de los Arabes hay algo de verdaderamente bíblico. La persistencia en el mundo oriental de vestidos y de costumbres permite atribuir sin inverosimilitud a los hebreos de la Biblia los albornoces musulmanes" (12).

La identidad Oriente = Mundo Clásico y Oriente = Mundo Bíblico se completa con la equiparación a sociedades regidas armoniosamente por la Naturaleza. En esencia, lo que interesa del Oriente es su testimonio vivo del Mundo Antiguo, y lo que interesa de éste es su conformidad con aquélla. Por ello el Oriente, como la Antigüedad, se configura como horizonte utópico de un ideal de austeridad, sencillez y nobleza; de quietud, de calma y de serena ociosidad.

Es Delacroix el pintor que coherentemente y sin desmayos, después de la experiencia de Marruecos y Argelia (enero-junio 1832), elaboró la más rica y completa teoría del Oriente como Antigüedad, apoyada por su propia reflexión literaria. Delacroix es, ante todo, un pintor de ideas, "un hombre de pensamiento, un pintor de expresión moral que se dirige enérgicamente al alma", como bella y certeramente lo caracterizó un crítico contemporáneo suyo (13).

Consecuentemente, su pintura orientalista posee un importante significado ideológico.

Pero también junto a él existen otros pintores, maestros menores, que, en medio de una producción átona, fueron capaces de realizar algunos hermosos y brillantes cuadros de asunto oriental, llenos de sensibilidad formal y plenos de tensión moral. Estéticamente se mueven en un frente ecléctico, asimilando desigualmente el modo romántico de Delacroix y la manera abstracta de Ingres, pero sin arriesgar soluciones estilísticas audaces y enérgicas como las que representan los dos jefes de fila.

Horace Vernet es el exponente máximo de un orientalismo del "juste milieu". Cronista de la conquista colonial de Argelia, en algunas obras, y a través de un lenguaje preciso y analítico, logra perfilar una visión en la que el Oriente aparece como una realidad antigua. Otro tanto se puede decir de Chasseriau y Fromentin.

Chasseriau es un pintor especialmente relevante por su original síntesis pictórica elaborada en el progresivo desplazamiento de su interés desde Ingres a Delacroix. En este proceso el eclecticismo se transforma en modo estilístico de sorprendentes resultados estéticos; en sus mejores obras acuña la imagen de un Oriente melancólico, caballeresco y libre (14), tratado con un refinamiento formal excepcional.

En el crepúsculo del romanticismo, Fromentin (1820-1876) vuelve a proponer un Oriente delacroixiano, acercándose con la misma simpatía intelectual y

quedando, igualmente, fascinado por la luz, los colores y las formas, que refleja con idéntica apasionada manera. También para Fromentin el Oriente es una fiesta aristocrática y salvaje (15).

Estos cuatro pintores tienen algunos valores en común; hay una proximidad formal en casi todos —a excepción de H. Vernet— y una afinidad mental unánime; el Oriente, en los mejores cuadros de todos ellos, es una revelación estética y moral: desvelamiento de un clasicismo que está en la vida, y no en los vaciados de la Academia, y que es contrapunto ideal a la civilización y al progreso europeos. Afín es, igualmente, la experiencia vital de los cuatro: sus estancias en Marruecos y Argelia.

Toda la crítica ha coincidido en atribuir al viaje a Marruecos de Delacroix una importancia capital para el desarrollo de su personalidad artística. Baudelaire centró definitivamente el significado de este viaje para su pintura:

“Un viaje a Marruecos deja en su espíritu, por lo que parece, una impresión profunda; allí pudo estudiar despacio al hombre y a la mujer en la independencia y originalidad nativa de sus movimientos y comprender la belleza antigua por el aspecto de una raza pura de toda mezcla y adornada por su salud y por el libre desarrollo de sus músculos” (16).

Para la crítica posterior, superado ya el debate sobre el modelo del ideal clásico, entre neoclásicos y románticos, la experiencia marroquí adquirirá el valor de una investigación puramente formal sin relación con la definición de lo bello antiguo. Investi-

gación formal como resultado de la observación de los colores y tonos, tanto en la naturaleza como en los artefactos humanos, que ayudaría a objetivar el interés de la pintura en los valores de la pura visualidad:

“Su viaje a Marruecos (1832) fue más provechoso aún que el viaje a Inglaterra. Volvió deslumbrado por la luz, embriagado por el esplendor armonioso y potente del color oriental. Estudió las coloraciones de las alfombras, de los paños, de las cerámicas. Comprendió que los elementos que las componen, por separado intensos y casi chillones, se reconstituyen en tintas de una delicadeza extrema y se yuxtaponen de acuerdo con reglas inmutables que aseguran la armonía. Comprobó que una superficie colorida sólo es agradable y brillante cuando no es lisa ni uniforme; que un color sólo es hermoso cuando vibra bajo un brillo titilante que lo vivifica. Pronto sorprendió los secretos y las reglas de la tradición oriental. Ese conocimiento le permitió arriesgar más tarde las más audaces asociaciones distintas, los contrastes más opuestos, sin dejar de ser armonioso y dulce. Luego, en su obra, se volverá a encontrar siempre un poco de ese Orientalismo llameante, sonoro y melodioso. Sus imperecederas impresiones de Marruecos procuraron a su cromatismo tan variado los acordes más tiernos y los contrastes más fulgurantes” (17).

La historiografía de este siglo continuará ahondando en esta línea. Marruecos significa el abandono de la teatralidad romántica y la revelación de la belleza de la luz norteafricana y de la propia raza y de sus objetos. Como ejemplo baste citar esta hermosa y temprana observación de Leon Rosenthal:

“El viaje que hace a Marruecos en 1832 provoca en él sensaciones de una intensidad y de una vivacidad extremas. Las ha anotado en sus carnets de bolsillo que nos permiten hoy seguir los más mínimos matices de su pensamiento. De vez en cuando le impresionan los grandes aspectos naturales y los rasgos esenciales de las razas o atento a un efecto de luz o un detalle de vestido, pasando de una observación fisiológica a una nota minuciosa, se impregna de una belleza que le ha sido revelada” (18).

Marruecos será la experiencia —formal e intelectual— determinante en la vida de Delacroix. El recuerdo de aquella vivencia aflorará en muchas ocasiones, años después de haber realizado el viaje, como atestigua su Diario. Aquellas impresiones visuales le acompañará igualmente a lo largo de su vida, recreándolas en numerosos cuadros. Maurice Arama ha realizado un inventario de 63 óleos de asunto marroquí (19), además de una cantidad elevada de dibujos y acuarelas. De esta importancia adquiere una expresión simbólica el hecho de que el mismo año de su muerte —1863, 31 años después de su viaje a Marruecos—, poco antes de la misma, se halle pintado uno de sus más espléndidos cuadros de asunto marroquí, *Combat d'arabes dans les montagnes* o *La perception de l'impôt arabe*. La veracidad del paisaje, áspero y luminoso, con un cielo de deslumbradora claridad —como los del Veronés, que él había descubierto, reales, en Marruecos— parece, no la pálida evocación de algo visto en el pasado, sino la plasmación de una sensación viva, inmediata y operante.

Lo mismo será para H. Vernet, Chasseriau o Fromentin. H. Vernet, a partir de 1833, año del que data su primera gran obra de tema oriental, *Le conteur arabe*, realiza varios viajes a Argelia. Chasseriau visita aquel país en 1846, y extrae una impresión que le sirve para reforzar su aproximación a Delacroix. Fromentin hará tres viajes a Argelia, en 1846, 1847-1848 y 1852-1853, dejándonos no sólo el testimonio pictórico sino también el literario, como en Delacroix, expresado en numerosas cartas y en dos libros (20). En *Une Année dans le Sahel*, resumen de sus vivencias argelinas, critica el orientalismo etnográfico a lo Vernet y reconoce la grandeza de Delacroix, quien, sin distraerse por el detalle y el accesorio, y a través de un método de generalización pictórica, supo captar lo que de esencial ofrecía el Magreb a la visión. Igual que él, Fromentin se dejó fascinar por un mundo de antigua nobleza y por el vigoroso paisaje; y por el color. He aquí una de sus observaciones:

“El gris, he aquí el advenimiento y el triunfo del gris. Todo es gris, desde el gris frío de las murallas a los grises poderosos y cálidos de las tierras y de la vegetación quemadas” (21).

En suma, Delacroix, H. Vernet, Chasseriau y Fromentin, salvando las distancias de valor estético en sus obras y sus diferentes y personales formulaciones estilísticas, tienen en común un entendimiento del Oriente como Antigüedad viva. Entendimiento igualmente determinado por sus experiencias viajeras por el Norte de Africa: Marruecos y Argelia, en el caso de Delacroix; Argelia en el de H. Vernet, Chasseriau y Fromentin. Dichos viajes se acercaron en el

tiempo en Delacroix y Vernet, quienes viajaron en 1832 y 1833 respectivamente. Así mismo, el año que Chasseriau visita Argelia, 1846, coincide con el del primero de los tres viajes que realizaría Fromentin a este país. En todos ellos la experiencia oriental es la experiencia norteafricana, que les proporciona una visión alejada tanto del pintoresquismo afable como de lo violento y teatral.

Naturaleza, Antigüedad, Oriente, son los tres términos que integran la reflexión de estos pintores románticos, quienes, interesados por el campo de las ideas, supieron captar, a través de sutiles y mediatas referencias formales y culturales, la presencia aún viva de actitudes, comportamientos y modos de vida, semejantes a los de la Antigüedad, que se mantenían intactos y puros como en los orígenes. Esta pintura subraya expresivamente la equivalencia entre las formas de vida del Oriente islámico y las de la Antigüedad. Idéntica nobleza de comportamiento —que se refuerza simbólicamente en la vieja majestad del vestido—, igual austeridad y sencillez de costumbres, semejante quietud y calma: sin progreso; sin acción excesiva; y, sobre todo, las mismas formas de vida que traslucen igualmente la misma realidad que inspiró el ideal antiguo de belleza.

El Oriente como Antigüedad. Esta idea, producida a través de imágenes pictóricas, tuvo un doble valor y un doble significado en el debate cultural.

En primer lugar, en el plano del contenido ético-intelectual, significó una crítica, —a veces abierta, a veces implícita—, a la civilización moderna, sustentada en la idea de progreso material, al descubrir

real y presente en el Oriente norteafricano el mundo antiguo, con sus principios de identidad, permanencia y sujeción armoniosa a la naturaleza, lejos de las convulsiones y necesidades superfluas de la civilización europea, y dominado por el ocio paradisíaco:

“... Aquí la gloria —la gloria conlleva hacer productivo— es una palabra carente de sentido: todo inclina a una dulce pereza y no se puede decir que ésta no sea la condición más deseable de este mundo”, escribe Delacroix a su amigo August Jal desde Tánger (22).

Una página de su *Diario* expresa con riqueza y precisión el significado del contenido ético-intelectual de la revelación de la Antigüedad. Página que por su forma literaria y pensamiento adquiere la misma calidad de sus mejores cuadros de asunto marroquí, a la vez que nos ofrece la clave mental de éstos:

“Este pueblo es verdaderamente antiguo. Vida al aire libre y casas cerradas cuidadosamente: mujeres que viven retiradas, etc.

Abu, el general que nos guía, el otro día estaba sentado justo en el escalón de la puerta. En el poyo estaba sentado nuestro ayudante de cocina. No ha hecho más que ladearse un poco para dejarnos pasar. En esta simplicidad hay algo de republicano. Los grandes del lugar se ponen en una esquina de la calle, acurrucados al sol, y hablan entre ellos o se meten en cualquier tienda de mercader.

Tienen un cierto número pequeño de casos previstos o posibles: impuestos, algún castigo en una

determinada circunstancia, pero siempre sin las incomodidades y las continuas minucias con las que nos oprimen nuestras policías modernas. Las costumbres y las antiguas usanzas regulan todo. El moro da gracias a Dios del mal alimento y de su miserable alboroz. Es demasiado feliz por poseerlos. Ciertas usanzas antiguas y ordinarias tienen una majestad que entre nosotros falta en las más importantes circunstancias. Los noviazgos con la música, los regalos llevados detrás de los padres, el cuscús, los sacos de trigo sobre los mulos y burros, un buey, telas de cojines, etc.

Ellos deben concebir con dificultad el espíritu desordenado de los cristianos y su agitación que les inclina a las novedades. Nosotros advertimos las mil cosas que a ellos les faltan. Su ignorancia les da la calma y la felicidad: ¿estamos quizá nosotros mismos en el límite de lo que una civilización más madura puede producir?

De mil maneras ellos están más cerca de la naturaleza: sus vestidos, la forma de sus calzados. De esta manera la belleza se acopla a todo lo que hacen. Nosotros, en los corsés, en los zapatos apretados, en los ridículos gabanes, damos pena. La gracia se toma la venganza sobre nuestra ciencia" (23).

Vida al aire libre, simplicidad republicana, relaciones reguladas por las costumbres y antiguas usanzas, austeridad en su escasa posesión, proximidad de la naturaleza... Estas son las cualidades que Delacroix halla en Marruecos y que se identifican con las cualidades atribuidas a la sociedad antigua. Sus observaciones sobre costumbres y modos

de vida se inician con la constatación de que se trata de “un pueblo verdaderamente antiguo”. La identificación de Marruecos con un pueblo relacionado con la Antigüedad tiene sentido en la oposición pasado/presente. En Marruecos sobrevive el pasado de la Antigüedad idealizada que se opone al presente de la civilización moderna. La imagen que de Marruecos plasma el pintor se opone críticamente a esa otra imagen de la sociedad europea. Frente a las mínimas normas reguladas por las costumbres y las antiguas usanzas, la complejidad de las relaciones políticas y administrativas “con las que nos oprimen nuestras policías modernas”. Frente a la austeridad y escasa posesión, que satisface las necesidades elementales, la abundancia y lo superfluo para colmar necesidades artificiales. Frente a la estabilidad, la permanencia y la atemporalidad, la agitación y el espíritu desordenado que inclina a las novedades... En el fondo una idea equivocada anima a la sociedad occidental; la concepción de que la felicidad se sustenta en el progreso material: “Nosotros advertimos las mil cosas que a ellos les faltan. Su ignorancia les da la calma y la felicidad”.

Toda la reflexión es un rechazo de la idea de progreso como motor de civilización, o, dicho de otra manera, que la verdadera civilización no se identifica con el progreso y, por lo tanto, que la felicidad no depende de él.

Esta visión de Marruecos como pueblo verdaderamente antiguo sirve para evidenciar el límite “de lo que una civilización más madura puede producir”, para cuestionar radicalmente una de las creencias más aceptadas del S. XIX, por la que Delacroix sentía especial aversión: la beata confianza en el pro-

greso. Permanencia en oposición a cambio. Inmutabilidad islámica frente a progreso "cristiano". Años más tarde el artista escribiría contra la ilusión del progreso:

"Cualquier progreso debe llevar por fuerza no a un progreso todavía mayor, sino, como resultado final, a la negación del progreso, al retorno al punto del que se había partido... el progresivo curso de las cosas, en el bien y en el mal, ha llevado hoy a la sociedad al borde del abismo, en el que puede perfectamente caer para dar lugar a una barbarie completa" (24).

En segundo lugar, este Oriente como Antigüedad tiene igualmente otro valor y otro significado: el entendimiento de un ideal estético de lo antiguo en polémica con la cultura académica de derivación neoclásica, basado en la experiencia de la vida y no en la de las estatuas.

En el texto de Delacroix, anteriormente citado, no solamente se opone calma y felicidad a progreso, sino también belleza a progreso. Las usanzas antiguas y vulgares tienen una majestad que ha desaparecido de nuestra civilización; lo mismo que la gracia ha desaparecido del vestido o de la forma del calzado. En su atemporalidad, usanza y vestido marroquíes aparecen idénticos a los de los antiguos. Y gracias a esa semejanza a Delacroix le es revelada la belleza viva de la Antigüedad, tal como inspirara a los escultores clásicos y no como momificada los clasicistas académicos pretenden copiar de las estatuas y relieves antiguos. En este sentido la experien-

cia magrebí de Delacroix sirvió para la elaboración de una visión romántica de lo clásico opuesta a la académica de los discípulos de David y del propio Ingres y su círculo:

“... los romanos y los griegos están a las puertas de mi casa; me río de los griegos de David, aparte, por supuesto, su sublime pincel. Ahora los conozco. Los mármoles son la verdad misma, pero es necesario saber leerla, y nuestros pobres modernos no han visto ni tan sólo los jeroglíficos. Si la *Ecole des Beaux Arts* persiste en proponer siempre como tema los niños de los Museos de Príamo y Atrea, estoy convencido y usted estará de acuerdo conmigo, que sería infinitamente más ventajoso ser enviado como grumete a Berbería, en el primer barco, que cansar por más tiempo la tierra clásica de Roma. Roma no está ya en Roma” (25).

Anteriormente había escrito a G. B. Pierret:

“Imagínate que cosa quiere decir ver tumbados al sol o mientras caminan o se colocan las babuchas a personajes consulares, Catones y Brutos, a los cuales no les falta siquiera el aire desdeñoso que debieron tener los amos del mundo... No existe nada de más bello en la antigüedad clásica... y todos vestidos de blanco, como los senadores de Roma y las panateneas de Atenas” (26).

En la realidad experimentada de la sociedad norteafricana, en el vestido —el albornoz como la gran toga clásica—, en las formas de comportarse, en el modo de vida en general, se le reveló a Delacroix una Antigüedad más cierta que la enseñada en la

Ecole des Beaux Arts copiando estatuas y viajando a Roma, que, parafraseando a Du Bellay, ya no estaba en Roma, sino, en su esencia viva, en Africa.

Esta revelación de la Antigüedad en la realidad presente del mundo islámico magrebí no fue exclusiva de Delacroix. Los otros pintores románticos menores también participaron de ella, y no sólo queda patente en sus cuadros de asunto oriental sino en testimonios literarios de los mismos.

Chasseriau y Fromentin, como Delacroix, descubrieron la Antigüedad clásica en el Magreb (27), al igual que H. Vernet, el antiguo mundo patriarcal de la Biblia, hermano de la Antigüedad clásica en su belleza moral y formal. Con un paralelismo exacto a Delacroix, escribe Fromentin:

“Reto a quien sea a mostrarme un antiguo mejor vestido, mejor proporcionado, más escrupulosamente bello que un beduino, no importa cuál, cogido en el mercado, en el café, o en la calle” (28).

Lo mismo que Delacroix, Fromentin descubre la nobleza propia de los personajes consulares entre los beduinos:

“Esta altivez de actitudes, esta belleza antigua en los pliegues de los harapos, he aquí lo que no conocíamos” (29).

E igual que Delacroix afirma que Roma ya no está en Roma, que basta ya de cansar por más tiempo la tierra clásica de Roma, Chasseriau la rechaza, comparándola a una tumba donde ya no es posible hallar

la fuente auténtica de la inspiración clásica; rechazo del ideal académico y de Roma que le llevaría a la ruptura con Ingres:

“Yo contemplo Roma como el lugar de la tierra donde las cosas sublimes existen en mayor número, como una ciudad donde se debe reflexionar mucho, pero también como una tumba... Cuando los ojos se vuelven siempre al pasado se arriesga mucho quedar en sus obras en una agradable beatitud que os adormece... En una conversación bastante larga con M. Ingres he visto que, dejando aparte nuestras relaciones, jamás nos podremos entender” (30).

A Chasseriau se le revelaría igualmente en Argelia una Antigüedad más auténtica que la inspirada en Roma, como certeramente observó Th. Gautier:

“Sus mujeres de Constantina semejan estatuas griegas cubiertas de adornos orientales y sus combates de caudillos árabes, sus caballeros retirando sus muertos, escenas de una Iliada africana” (31).

También Fromentin, después de su primer viaje a Argelia (1846) reconocerá que para su formación de pintor es más importante Argel que Roma:

“Para mí, si hago la elección entre Roma y Argel en virtud de las necesidades de mi pintura, no vacilaré” (32), escribe a su padre.

El rechazo de Delacroix, Chasseriau y Fromentin de Roma coincide, en parte, con la lúcida crítica formulada años antes por Stendhal:

“La Academia de Francia es como un “oasis” en Roma; los alumnos viven entre ellos; nada es tan mortal, para un joven artista que llega a Roma, como la sociedad de sus camaradas y, a veces, como los consejos del señor director (...). De lo que yo abomino aquí es de sus doctrinas sobre la pintura, considero que sus máximas son mortales para las artes. Yo propondré al primer entendido que ejerza alguna influencia en el Ministerio de Bellas Artes, que se suprima la Escuela de Roma y que se concedan cinco mil francos anuales a los alumnos que se mandan a Italia, imponiéndoles como única obligación la de pasar un año en Venecia, un año en Roma, seis meses en Florencia y seis meses en Nápoles” (33).

La crítica al clasicismo académico de derivación davidiana o al practicado por Ingres y su círculo tiene un argumento central: la pintura no es la fría reproducción de un bajorrelieve, indiferente a la vida, carente de sentimiento. A propósito de ello, en el mismo texto citado anteriormente, reflexionaría Stendhal:

“¡Hace años que, al ver los cuadros de figuras desnudas de los discípulos de David, pensaba que eran bajorrelieves copiados, y que no es éste el estilo en que pintaron antaño el Domenichino, Pablo Veronés y Leseurs! (34).

Años más tarde Th. Gautier repetiría cómo las pinturas académicas de derivación davidiana eran sólo “débiles copias de bajorrelieves griegos o romanos” (35).

El clasicismo pictórico académico encuentra apoyo, sufriendo parecido error, en la arqueología filológica. El objetivo de ésta era acordar o identificar las numerosas copias con los originales perdidos y descritos en las fuentes, lo cual determinó la tendencia a establecer una historia del arte sobre las copias:

“El peligro mayor de tal enfoque de estudios venía dado por el hecho de que se terminaba por reconstruir el arte griego a través de las copias, olvidando los originales incluso allí donde existían y se perpetuaba, a través de la copia, una visión fría y académica, la visión neoclásica del arte griego, bastante lejana de la potente energía interior que anima los originales” (36).

El error de los clasicistas modernos estribaba en que se fijaban en el aspecto superficial de lo clásico —el acabado, la terminación— sin aprehender la esencia de sus principios. Se limitaban a imitar la letra, no su espíritu:

“Creemos imitar a los antiguos tomándolos, por decirlo así, a la letra, haciendo la caricatura de sus drapeados, etc. Tiziano y los flamencos poseen el espíritu de los antiguos y no la imitación de sus formas externas” (37).

Lo mismo que Stendhal, Delacroix critica el clasicismo que se detiene en la forma externa, en el vestido, pero no penetra en el cuerpo ni en el alma:

“Rubens es más homérico que ciertos antiguos. Tenía un genio análogo al de ellos: el espíritu lo es todo. Ingres tiene de homérico sólo la pretensión.

Copia la exterioridad. Rubens es un Homero al pintar el espíritu y al no preocuparse de los vestidos, o mejor, con el vestido de su tiempo" (38).

El romanticismo no rechaza lo clásico. Lo que rechaza frontalmente es el modelo de clasicismo académico de derivación davidiana o ingresiana.

El clasicismo es frío, imitador de lo externo, sin espíritu. Frente a ello los románticos reivindican lo clásico a través de la experiencia de la vida, apasionada y sentimental, ya que: "el romanticismo no está precisamente en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir" (39). Como diría el mismo Baudelaire, "se pueden hacer romanos y griegos románticos cuando lo es uno mismo" (40).

Lo clásico como mito y forma nutre toda la cultura literaria y artística romántica. Existe un clasicismo romántico cuya característica esencial es interpretar el espíritu, no copiar la forma. Se recupera la imaginería clásica pero con un tratamiento distinto al davidiano. La Antigüedad, "cesa de servir de pretexto a una caligrafía plástica" (41), o se niega a ser mera curiosidad arqueológica, para cargarse de un nuevo contenido intelectual y emocional y de una nueva forma pictórica. Las imágenes de Medea, Trajano o Marco Aurelio, ligadas al Mito y a la Historia, son recuperadas con nuevos significados simbólicos y con nuevos esquemas figurativos.

Delacroix, por ejemplo, como diría Gautier, entendiendo lo antiguo:

"Como Shakespeare en Antonio y Cleopatra, Julio César y Coriolano, poniendo el ardor, el movimiento,

el brillo y hasta una cierta potente familiaridad de un efecto irresistible” (42).

Ese efecto irresistible está basado en la interpretación de lo clásico con sentimiento y pasión: con la emoción de la vida. Este clasicismo romántico lo expresa perfectamente la Medea de Delacroix en la justa valoración que de la misma hace Honour al señalar:

“No se trata de una ilustración a un texto escrito en una lengua muerta sino, por así decirlo, de una traducción de Eurípides a la poesía romántica y al idioma de la experiencia moderna” (43).

Interpretar con sensibilidad moderna lo clásico, dotar de alma a la forma y a la imagen, no copiarlas servilmente de los modelos artísticos, sino ir a buscarlas en la experiencia propia de la vida, tratándolas con el mismo espíritu de los antiguos, es la cuestión de fondo. Para Delacroix, Tiziano, por ejemplo, expresa el verdadero clasicismo porque sabe pintar del natural:

“Tiziano es uno de los que se aproximan más al espíritu de los antiguos. Sabe pintar del natural” (44).

El principio que sustenta la peculiaridad del clasicismo romántico es que la forma no debe imitar externamente los modelos plásticos antiguos sino abordar la experiencia de la realidad con los mismos métodos que aquéllos la abordaron: dirigiendo la mirada hacia el mundo exterior e intentando expresarlo. Es en este contexto polémico sobre el sentido

del clasicismo donde cobra específico significado artístico el orientalismo de Delacroix., H. Vernet, Chasseriau y Fromentin. Sus experiencias norteafricanas vienen a corroborar un entendimiento veraz y auténtico de lo clásico al hallar un mundo puro, incontaminado, igual que en sus orígenes, semejante al antiguo; al descubrir en él la misma verdad de vida que representaron los artistas greco-romanos. El Magreb les desvela la realidad del mundo antiguo, aparte de su contenido moral, en su dimensión estética: la fascinante y extraña hermosura de gentes, usanzas y costumbres semejantes a las que inspiraron a los antiguos un ideal de belleza simple, serena y noble; pero nunca fría; siempre animada por la emoción de la vida.

Muchas gracias

NOTAS

1. AA.VV, *Europa und der Orient 800-1900*. Berlin, 1989.
2. Bialostocki, *Iconografía romántica en Estilo e iconografía*, Barcelona, 1973.
3. Delacroix expresaría su tristeza frente a la satisfacción burguesa por el «progreso»: «Ayer, al dejar el Palacio municipal, he ido a visitar la famosa exposición agrícola. Han perdido todos la cabeza; no hacen más que admirar estas bellas invenciones: máquinas para explotar la tierra, bestias de todos los países traídos a un concurso fraterno de todos los pueblos; no hay burguesillo que, al salir de allí, no se sienta infinitamente satisfecho de haber nacido en un siglo tan privilegiado. Por mi parte, en medio de aquella bizarra reunión he probado una tristeza grandísima». E. Delacroix, *Diario*, 6 de junio de 1856. (*Journal*, Paris, 1980).

Su tristeza está motivada porque contempla lúcidamente cómo la mecanización creciente del trabajo, la prisa y la velocidad amenazan con mecanizar la totalidad de la vida; hacer del hombre otra máquina: «La tengo con las razas que no conocen más que una cosa: andar de prisa; que se

vayan al diablo y más de prisa todavía con sus máquinas y con todos sus perfeccionamientos, que hacen del hombre otra máquina». E. Delacroix, *Diario*, 28 de agosto de 1854.

4. «Los moralistas, los filósofos, entiendo aquellos verdaderos, como Marco Aurelio, Cristo, considerandolo solamente bajo el aspecto humano, no han hablado nunca de política. No se han ocupado de la igualdad de derechos y otras veinte quimeras, solamente han recomendado a los hombres la resignación al destino, no al oscuro fatum de los antiguos, sino a aquella eterna necesidad de someterse a los derechos de la severa naturaleza, que nadie puede negar, y contra los que los filántropos no prevalecerán». E. Delacroix, *Diario*, 20 de febrero 1847.
5. «La naturaleza no ha creado la civilización; ésta se armoniza mucho más con la de los salvajes. El hombre ha acrecentado realmente los propios dones, construyendo casas, cubriéndose con vestidos, aumentando con la agricultura los medios para alimentarse. Cuando ha hecho palacios, carrozas, cuando ha inventado las artes que lo recrean, se ha alejado aún mas de los simples bienes de la naturaleza, la cual sin perder nunca los propios derechos a través de todos estos cambios en la condición humana y en su bienestar aparente, lo ha hecho nacer en el sufrimiento, vivir y morir en la angustia». E. Delacroix, *Diario, fragmentos metafísicos*, 17 de abril de 1846.
6. E. Delacroix, *Diario*, 1 de mayo de 1850.
7. Friedrich Schlegel, *Lucinda* (1799). Cit. en W. Hofmann, *Arte nel XIX secolo*, Milán, 1962, pp. 340 y 349.
8. *Ibidem*, p.349.

9. M. Brion, *Peinture romantique*, Paris, 1967.
10. H. Focillon, *La peinture au XIX Siècle*, Paris, 1991. T.I., p. 218.
11. Fromentin, *Lettres de jeunesse*, Paris 1909, p. 187. Cit. también en L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, Paris 1987, p. 90.
12. L. Rosenthal, *op. cit.* p. 89.
13. Petrus Borel, *Des artistes penseurs et des artistes creux*, L'artiste, 1833. Cit. en L. Rosenthal, *op. cit.* p.123.
14. Focillon, *op cit.* T.I., p. 296.
15. Ibidem. T.II., p. 83.
16. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques*, Paris, 1986, pp. 114-115.
17. Paul Signac, *De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo*, Buenos Aires, 1943, pp. 35-36.
18. L. Rosenthal, *op. cit.* pp. 219-120.
19. Maurice Arama, *Le Maroc de Delacroix*, Paris, 1987.
20. E. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Paris, 1857. *Une Année dans le sahel*, Paris, 1859.
21. E. Fromentin, *Lettres... op. cit.* p. 24. Cit. también en James Thompson y Barbara Wright, *Eugene Fromentin*, Paris, 1987, p. 77.
22. E. Delacroix, carta a August Jal, 4 de junio de 1832. *Correspondance Générale*, Paris, 1936.

23. E. Delacroix, *Diario*, Tánger, 28 de abril 1832.
24. *Ibidem*, 23 de abril de 1849.
25. *Ib.* Carta a August Jal, 4 de Junio 1832. *Correspondance... op.cit.*
26. *Ib.* Carta a G.B. Pierret, 29 de febrero de 1832.
27. Philippe Jullian, *The orientalisists*, Oxford, 1977, p. 48.
28. E. Fromentin, *Lettres... op.cit.* p.173. Cit. también en James Thompson y Barbara Wright, *op. cit.* p. 63.
29. Cit. en L. Reau, *La era romántica. Las artes plásticas*, México, 1958, p. 88.
30. Chasseriau, carta a su hermano escrita en Roma, 1840. Cit. en L. Rosenthal, *op. cit.* p.161.
31. Cit. en Reau, *op. cit.* p. 84.
32. E. Fromentin. Cit. en James Thompson y Barbara Wright, *op. cit.* p. 75.
33. Stendhal, *Varietades sobre arte. Salón de Paris de 1824*, en *Obras Completas*, Madrid, 1964. T.I. p. 588.
34. *Ibidem*, p. 582.
35. Th. Gautier, *Les Beaux Arts en Europa*, Paris, 1857. Cit. en Mario de Micheli, *David, Delacroix, Courbet, Cezanne, Van Gogh, Picasso. Le poetiche. Antología degli scritti*, Milán, 1982, p.16.

36. R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica*, Bari, 1976, p. 36.
37. E. Delacroix, *Diario*, 25 de enero de 1857.
38. Ibidem.
39. *Baudelaire, op. cit.* p. 103.
40. Ibidem, p. 102.
41. L. Rosenthal, *op. cit.* p. 122.
42. Cit. en Rosenthal, *op. cit.* p. 121.
43. Honour, *El romanticismo*, Madrid, 1981, p. 223.
44. Delacroix, *Diario*, 25 de enero de 1857.

CURRICULUM DE MATEO REVILLA UCEDA

Nacido el 24 de Mayo en Beas de Segura (Jaén) el año 1948.

1. Titulaciones y estudios.

- 1.1. Licenciatura de Filosofía y Letras en la Universidad de Granada, 1.972.
- 1.2. Memoria de Licenciatura, julio 1.973. Calificación: Sobresaliente por unanimidad.
- 1.3. Becario de Investigación del Plan de Formación del personal Investigador, 1972-1.975.
- 1.4. Doctor en Filosofía y Letras. Tesis: «El Arte: una forma de producción ideológica», 1.977. Calificación: Sobresaliente Summa Laude.
- 1.5. Curso de Lengua Italiana en la Universidad de Florencia, 1.977.
- 1.6. Becario en la especialidad de Historia del Arte y Museología en la Academia de España en Roma, 1.978-1.979. Trabaja en el ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL' ARTE.

1.7. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1.989.

2- Enseñanzas y actividades académicas.

2.1. Profesor Ayudante de clases prácticas. 1.974-1.975.

2.2. Profesor Encargado de Curso. 1.975-1.977.

2.3. Profesor Adjunto Interino, Contratado y Titular desde 1.977.

2.4. Coordinador del Curso de Historia del Arte de la Universidad de Verano de Baeza. Cursos Internacionales de la Universidad de Granada. 1.983 y 1.984.

2.5. Secretario del Grupo XVI (Enseñanza Universitaria de Bellas Artes) para la «reforma de las enseñanzas universitarias». Consejo de Universidades. 1.986-1.987.

2.6. Curso de Teoría e Historia de la Restauración en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. 1.987.

2.7. Responsable en el Plan Andaluz de Investigación de la línea prioritaria de investigación «Patrimonio Histórico». Dirección General de Política Científica de la Junta de Andalucía. 1.988, 1989,1990,1991 y 1992.

3- Cargos en la Administración de Cultura.

3.1. Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía. Marzo 1.984 - Julio 1.985.

3.2. Comisario para La Alhambra y Generalife. Agosto 1.985 - Noviembre 1.986.

- 3.3. Director del Patronato de La Alhambra y Generalife. Noviembre de 1.986. Cargo que desempeña en la actualidad.
- 3.4. Miembro de la Comisión Técnica del Conjunto Monumental de la Cartuja de Santa María de las Cuevas. Marzo de 1990.

4- *Crítica de Arte.*

- 4.1. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte desde 1.980.
- 4.2. Miembro del Consejo permanente de la Asociación Española de Críticos de Arte, desde Febrero de 1.992.
- 4.3. Colabora en las siguientes revistas de Arte: GAZETA DE ARTE, 1.974-1.975. BATIK, 1.974-1.978. GUADALIMAR, 1.975-1.977
- 4.4. Miembro del jurado del Premio de Andalucía de Artes Plásticas de 1.989,1990,1991 y 1992.

5- *Colaboración en temas urbanísticos.*

- 5.1. Colaboración con estudios históricos en el Plan General de Ordenación de Granada, 1.982-1.983.
- 5.2. Colaborador en Coordinación y Directrices del Planeamiento para el Area Comarcal de Granada, 1.983.
- 5.3. En su calidad de Director del Patronato de la Alhambra y Generalife, miembro de la Comisión de Seguimiento del Plan Especial para La Alhambra y Generalife.
- 5.4. Miembro del jurado del Concurso de Ideas para la ordenación de las zonas conexas al acceso

Sur de La Alhambra. Septiembre 1.989. Marzo, 1990.

6. *Distinciones honoríficas.*

6.1. Encomienda de la Orden de Isabel la Católica. 1992.

7. *Publicaciones.*

7.1. Libros.

- «La estética del humanismo real» Madrid 1.978.
- «Rosales en la pintura española» Madrid 1.982.
- «La Alhambra cristiana» en «Nuevos Paseos por Granada y su contorno» Granada 1992.
- «La Alhambra: la conservación del lugar» en «Realidad y Símbolo de Granada». Madrid 1992.

7.2. Artículos, Críticas y Recensiones.

- «Muerte de Picasso en la prensa española». Cuadernos de Arte. Universidad de Granada, 1.974.
- «Grau Garriga». Gazeta del Arte, Junio 1.974.
- «La obra de Alberto». Guadalimar, Junio 1.975.
- «García Ochoa y la condición artesanal de su pintura». Batik, Diciembre 1.975.
- «La arquitectura del ingeniero Fernández Casado». Guadalimar, Marzo 1.976.
- «La escultura de José Luis Sánchez». Guadalimar, Abril 1.976.
- «Homenaje a Ismael de la Serna». Guadalimar, Noviembre 1.976.
- «Aproximación a la obra gráfica de García Lorca». Universidad de Salamanca, Marzo 1.977.

- «La fiesta Chagall del 90 cumpleaños». Batik, Junio-Julio 1.977.
- «El Paso, 20 años después». Galería de exposiciones del Banco de Granada. Granada, Enero 1978.
- «Chirino: Afrocan». Galería 13. Barcelona, Febrero 1.978.
- «Silla del Moro. Texto de Emilio García Gómez y aguafuertes de Miguel Rodríguez Acosta». Granada, Abril, 1.978.
- «José María Rodríguez Acosta». Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1.978.
- «La insuficiencia de la Historia Social del Arte: el análisis del manierismo en Hauser», en «Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Orozco Díaz». Universidad de Granada, 1.979.
- «El Albaycín a través de la cultura» Granada, 1.980.
- «Ribera en la tratadística española». Napoli Nobilissima. Nápoles, 1.982.
- «El conservadurismo estético de la pintura regionalista y José María López Mezquita». Granada-Sevilla-Madrid, 1.984.
- «Campo y objeto del saber histórico sobre el arte». Cuadernos de Arte. Universidad de Granada, 1.984.
- «Gaudí: Una exhortació al rebuig del Sistema. Entrevista amb Roberto Pane» en «Antoni Gaudí». Centre Cultural de la Caixa de Pensions. Barcelona, 1.984.
- «La ciudad histórica. Claves para su entendimiento» en «Plan General Municipal de Ordenación Urbana de Granada». Granada, 1.987.
- «Pablo Serrano entre el informalismo y la tradición figurativa». Universidad de Granada, 1987.

- «Cesare Brandi, teoría de la restauración. Madrid, Alianza, 1.988» en Cuadernos de La Alhambra, vol. 24, 1.988 (recensión).
- «Arquitectura y territorio en La Alhambra. Pasado y presente», VII Congreso Nacional de Historia. Cáceres, Octubre 1.990. (Comunicación).
- «Carlos Vilchez Vilchez. La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. (Obra de restauración y conservación, 1.923-1.936)». Cuadernos de La Alhambra, vol 25, 1.989, (recensión).
- «Dos autógrafos de Degas en La Alhambra». Cuadernos de la Alhambra, vol. 26,1.990.
- «Pierre Bonnard fotografía el Generalife». Cuadernos de La Alhambra, vol.26, 1.990.
- «Tonia Raquejo. El Palacio encantado. La Alhambra en el arte británico». Cuadernos de La Alhambra, vol. 26, 1990, (recensión).
- «Margherite Yourcenar. Andalucía o las Hespérides en El Tiempo, gran escultor». Cuadernos de La Alhambra, vol.26, 1.990, (recensión).
- «Cristina Grau, Borges y la arquitectura». Cuadernos de La Alhambra, vol. 26, 1.990, (recensión).
- «La Alhambra: Arquitectura y Lugar». Cuadernos de La Alhambra, vol. 27, Granada 1.991.
- «Problemas de conservación de un «sitio». La Alhambra», 1.991. Napoli Nobilissima XXVI.
- «Xavier de Winthuysen. Jardines clásicos de España». Cuadernos de La Alhambra, vol. 27, 1.991.
- «Estrategia de Conservación y Conocimiento del Conjunto Monumental de La Alhambra» (En colaboración con Jesús Bermudez López). Coloquio hispano-italiano de Arqueología medieval.

7.3. Traducciones.

- 7.3.1. Manfredo Tafuri, «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura «a lo romano» e iconografía imperial» en Cuadernos de La Alhambra, 1.988, vol. 24.

C o n t e s t a c i ó n
del

Excmo. Sr. D. FRANCISCO IZQUIERDO MARTÍNEZ

Desde mi casa del Albayzín, frente por frente a la monumental memoria en argamasa de la crónica granadina, durante las tardes llovedizas del otoño, lo que sucede en estas fechas, es fácil descubrir personajes nasaríes que cogen moras de zarza en los senderos del bosque o que dan un paseo restaurador a la búsqueda de grietas en las torres y desconchones en las murallas. A veces, si uno se fija bien, advertirá la presencia del rey Yúsuf I, contrariado por las chapuzas realizadas en tiempos cristianos. A veces, reconocerá a Isa ben Alí que, en los adarves, adiestra pacientemente a los halcones, neblíes y azores, o al poeta/jardinero ben Simak abriendo alfagras que rieguen las yerbaluisas y reponiendo atanores quebrados por la erosión del terreno. Son los vecinos de casi ocho siglos atentos a su hogar ciudadela alhambrina. Los fantasmas que, en verano, salen a la fresca del Darro para contemplar el sol último del Albayzín, y las quimeras que, en invierno, escuchan el quehacer doméstico de un río templado por los aromas de la Historia.

Cuando desde la azotea de mi casa sigo ese ajetreo de almas en pena de exilio, posiblemente turistas, retoña en mí cierto abolengo atávico, saturado de gérmenes románticos, que me hace recaer en la dentera arábigo granadina. Entonces me gustaría señorear esa esfinge con torso de atalaya y cuerpo de casa real. Nos pasa a todos los granadinos y, sin apenas conocer los versos labrados en la Fuente de los Leones y bajo los celos vergonzantes de la envidia, recitamos en versión escasamente literal: *Bendito sea el que concedió al sultán estas mansiones placenteras que, por su belleza, son la gala de los palacios*. Todos quisiéramos ser el sultán, es decir, el gobernador responsable de tan majestuoso reino del arte nasarí, el emir de su patrimonio arqueológico, el caíd de su grandeza legendaria, el játib de su esplendor ambiental, el visir de su mantenimiento y el imán que reza para su eterno futuro.

Pero ese compendio de responsabilidades existe actualmente en la figura del Director del Patronato de la Alhambra y el Generalife, quien, hoy, viene a la Real Academia de Bellas Artes de Granada para integrarse como miembro numerario y embajador de múltiples sabidurías. Porque el Ilmo. Sr. D. Mateo Revilla Uceda no llegó a tan alta obligación por herencia dinástica, sino por su saber y competencia en diversos campos de la cultura, concretamente en los de la enseñanza, la investigación, la exégesis histórica, la crítica de arte y la gestión administrativa del acervo monumental. Su estela biográfica, la que la avala ante la Academia, es un séquito notable de estudios y experiencias intelectuales, de proyectos y aportaciones originales, de afán y entrega a sus compromisos y, muy particularmente, de pasión reivindicativa por el legado nasarí.

Reducir la trayectoria intelectual del Ilmo. Sr. D. Mateo Revilla Uceda a unos cuantos datos significa un atentado a su personalidad y un menoscabo a su categoría académica. Pero la brevedad nos obliga a ello. Así, después de recordar su doctorado en Filosofía y Letras, con la tesis *EL ARTE: una forma de producción ideológica*, y de su especialización en Historia del Arte y Museología por la Academia de España en Roma; después de apuntar sus prácticas y actividades educativas, tanto como profesor titular como coordinador de cursos de Historia del Arte, en este caso y por citar un ejemplo, en la Universidad de Verano de Baeza (en 1983/1984), o los de Teoría e Historia de la Restauración, en la Facultad de Bellas Artes de Granada (1987), o sus numerosas conferencias sobre dicha materia en distintas instituciones, el señor Revilla Uceda fue secretario para la «reforma de las enseñanzas universitarias» de Bellas Artes, en el Consejo de Universidades (1986/1987) y responsable del Plan Andaluz de Investigación del «Patrimonio Histórico», de la Dirección General de Política Científica de la Junta de Andalucía (1988/1992). Por entonces, vista su versatilidad pragmática en la gestión administrativa, es requerido por el gobierno autonómico para desempeñar el cargo de Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía (1984/1985) y, seguidamente, el de Comisario para la Alhambra y Generalife (hasta 1986) y el de Director del Patronato de la Alhambra y Generalife, regencia en la que permanece.

Durante estos años colabora en asuntos urbanísticos, asistiendo con estudios históricos al Plan General de Ordenación de Granada (1982/1983); en la Coordinación y Directrices del Planeamiento para el

Area Comarcal de Granada (1983); en la Comisión de Seguimiento del Plan Especial para la Alhambra y Generalife y como jurado en el Concurso de Ideas para la ordenación de las zonas conexas al acceso Sur de la Alhambra. En todos esos proyectos y realizaciones se descubre la implicación experta y el tacto creativo del señor Revilla Uceda.

Miembro del Consejo permanente de la Asociación Española de Críticos de Arte, luego de colaborar con frecuencia en revistas especializadas, como «Gazeta de Arte», «Batik» y «Guadalimar», ha participado en diversos jurados de concursos artísticos, entre ellos el «Premio Andalucía de Artes Plásticas», y ha presentado a artistas o exposiciones en catálogos y monografías, siempre desde un criterio casi analítico y orientador. Mecanismo que utilizó en los numerosísimos artículos, críticas y recensiones publicados a partir de 1970, incluidas traducciones de textos referidos a Granada. Es autor de tres libros importantes: «La estética del humanismo real» (1978), «Rosales en la pintura española» (1982) y «El arte en Granada durante los siglos XIX y XX».

Cierto que el Ilmo. Sr. D. Mateo Revilla Uceda es mucho más conocido como director del Patronato de la Alhambra y Generalife, gestión en la que ha demostrado su notable experiencia investigadora y práctica, su dedicación indiscutible a la herencia arabigranadina y un amor casi vicioso, no solo por la Alhambra, sino por Granada y su entorno. Los granadinos hemos de estar agradecidos a su entrega, sin reparar en mezquindades, y a sus conocimientos de toda índole aplicados al mayor esplendor de la Ciudad.

Ante esa menguada noticia del amplio quehacer del Ilmo. Sr. D. Mateo Revilla Uceda, desde hoy académico numerario de la de Bellas Artes de Granada y desde 1989 correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, yo quisiera anotar un agradecimiento personal. Siendo Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía, en 1984, tuvo la deferencia de viajar de Sevilla a Madrid para asistir a un homenaje que el Instituto Cultural Andaluz me dedicaba como uno de sus fundadores y su primer presidente. Aún recuerdo sus amabilísimas palabras y, sobre todo, su especial presidencia en aquel estrado de hombres ilustres, entre ellos el inovidable Luis Rosales. Valga este recuerdo tan poco académico para compensar aquella adhesión a un granadino en el destierro. Lo que me permite, en este momento y como réplica, en nombre de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, acoger en esta Institución a uno de los granadinos más apasionados por su patria chica y sus *excelencias histórico/culturales*.

Francisco Izquierdo

