

INVENTARIOS Y CATÁLOGOS DEL MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE GRANADA REALIZADOS EN EL SIGLO XIX: ANÁLISIS Y VALORACIÓN

M^a del Mar Villafranca Jiménez

RESUMEN

Las colecciones artísticas de los Museos adquieren su verdadera identidad al quedar dotadas de los instrumentos de control y documentación que les son propios: inventarios y catálogos.

Fruto de determinadas circunstancias históricas los unos y del desarrollo de la práctica museográfica los otros, ambos revelan datos fundamentales para el conocimiento preciso de las obras de arte que en estos centros se custodian.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar los inventarios y catálogos que, hasta la fecha, se conservan del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, el contexto histórico y las disposiciones legales que motivaron su realización, la identidad de sus autores, la metodología empleada y, finalmente, establecer una valoración aproximada de su contribución al «corpus» documental de la historia del museo.

SUMMARY

The Art collections from the Museum get its real identity being given the control and documentation instruments addecuated to them: the inventaries and catalogues.

As a result of particular historical circunstances the first, and to the developement the seconds, both revele fundamental facts to the exact acknowledgement to the works of art kept in this places.

The aim of this work is to analyze the inventaries and catalogues that, up to now, are kept at the Local Museum of Arts in Granada, the historical context and the legal dispositions that motivate its realitation, the identity of its creators, the methodology used and finally to establish a valoration of its contribution of the documental «corpus» to the history of the museum.

El inventario es una medida de control que tiene la finalidad de identificar pormenorizadamente las colecciones de un museo y las depositadas en él, con referencia a su significación científica o artística y conocer su ubicación topográfica, debiendo estar ordenado cronológicamente en función de la fecha de entrada de las obras al museo.

El catálogo, por su acepción documental, está dirigido fundamentalmente hacia el estudio de los fondos en relación al marco artístico, histórico, arqueológico, científico o técnico, y debe contener datos sobre el estado de conservación, tratamiento, biografía y demás incidencias análogas a las piezas.

El actual Reglamento de los Museos de titularidad estatal y del Sistema Español de Museos, aprobado por Real Decreto 620/1987 de 10 de abril fija como instrumentos técnico-científicos para el conocimiento de los fondos en ellos custodiados el Inventario y el Catálogo.

Independientemente de su consideración actual los inventarios y catálogos realizados a lo largo de la vida de un museo trascienden su condición informativa y llegan a convertirse en fuentes documentales de singular relevancia para la comprensión de muchos de los aspectos del desarrollo histórico del Museo y especialmente de las colecciones del mismo.

El concepto de institución museística aparece a finales del siglo XVIII teniendo bastante que ver con la proclamas ilustradas en defensa de la práctica de las artes y la necesidad de educación del pueblo. Estas ideas encontraron su cauce apropiado en las Academias que, configuradas como organismos de administración consultiva en todo lo relacionado con el patrimonio histórico-artístico, llegaron a ejercer una decisiva influencia y un exhaustivo control en todos los proyectos institucionales del Estado en materia de bellas artes.

En este ámbito, la fundación de un museo presuponía la estructuración de los conocimientos artísticos, un ideal estético que posibilitara la valoración de las obras de arte y un poder político que refrendara la iniciativa¹.

La asunción de estas premisas no implicaba necesariamente que debieran manifestarse como requisito a priori, de hecho, en el caso español surgieron a remolque ante situaciones de «hechos consumados» sin olvidar el cambio de mentalidad observado respecto a la propiedad de los bienes artísticos en los monarcas ilustrados² y las medidas adoptadas con posterioridad por los gobiernos revolucionarios.

Así el origen y la fundación de los museos provinciales en nuestro país, y entre ellos el de Bellas Artes de Granada, se vinculan al peculiar proceso de transformación política y social que acontece en la España del XIX y muy especialmente al episodio desamortizador (1835-1837)³.

Contando con actuaciones precedentes⁴, el gobierno liberal de la reina M^a Cristina, personalizado en la figura del radical Alvarez Mendizábal decretó la extinción de las órdenes religiosas (Reales Decretos de 11 de octubre de 1835 y 8 de marzo de 1836), declaró nacionales sus bienes (Ley de 22 de julio de 1837) e indicó el destino museable de algunos de ellos (Real Decreto de 29 de julio de 1835).

La ejecución de estas medidas legales corrió a cargo de las JUNTAS DE INTERVENCIÓN APLICABLES A CIENCIAS Y ARTES, quedando fundada la de Granada el 4 de septiembre de 1835 y presidida por D. Juan de Dios de la Rada y Delgado⁵. Formaron parte de la misma los licenciados D. Luis Beltrán y D. Jose Antonio Calisalvo.

Muy pronto la necesidad de cualificar académicamente dicha Junta hizo posible la integración de los responsables de las enseñanzas de pintura y escultura de la Escuela de Bellas Artes de la ciudad: D. Manuel González y D. Francisco Enriquez, entre otros.

Su cometido principal fue la elaboración del inventario de obras de arte y libros procedentes de los conventos y monasterios desafectados.

Las circunstancias en las que se desarrollaron estos trabajos terminaron por condicionar lo que hubiera podido convertirse en óptima realización. Las Actas de la Junta⁶ revelan la falta de recursos materiales con

que contaron, la actitud recelosa de las órdenes religiosas exclaustradas que promovieron algunos conatos de resistencia y otras tantas ocultaciones e incluso la carencia, en los primeros momentos, de local adecuado donde ir almacenando las obras recogidas.

Los miembros de la Junta, ante el cúmulo de hostilidades padecidas, llegaron a plantearse la suspensión de los trabajos iniciados si sus insistentes reclamaciones no eran atendidas.

Esta medida de presión condujo, al menos, a la designación del Convento de Santo Domingo como lugar de instalación de todo lo intervenido así como a la asignación de fondos económicos para desempeñar las tareas más imprescindibles (recoger, descolgar, trasladar y colgar cuadros, colocar sencillos marcos a los que no tenían, etc...).

La necesidad de cuantificar y ordenar los bienes, ahora llamados nacionales, obligaba a la elaboración de inventarios, que lamentablemente no se han conservado⁷.

Sin embargo hemos podido localizar los que correspondían a los Conventos de Santa Inés, Descalzas Reales, Santa Paula, Los Angeles, San Agustín (descalzos), San Basilio y Trinidad (calzada). Se caracterizan por su escasa precisión pues sólo se especifica la temática de las obras, la descripción de los marcos y tan sólo en algunos casos se determina la situación de las piezas en los distintos espacios del convento.

Más adelante el Gobierno se decidió por encargar a las Academias Provinciales de Bellas Artes la trama constitutiva de los museos mediante una nueva institución corporativa: LAS COMISIONES CIENTÍFICAS Y ARTÍSTICAS PROVINCIALES, claros antecedentes de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino.

La de Granada se constituyó el 9 de noviembre de 1837 y fué presidida por D. José de Castro y Orozco, Marqués de Gerona⁸, y contó entre sus miembros con D. Manuel Ortíz de Zúñiga, fiscal de la Audiencia territorial, D. Salvador Amador, arquitecto, los citados profesores de la Escuela de Bellas Artes D. Manuel González y D. Francisco Enriquez y D. Juan Nepomuceno Torres, síndico del Ayuntamiento constitucional, que actuó como secretario.

Ayudados por algunos alumnos de la Universidad literaria⁹, debieron realizar un inventario general y una mínima clasificación de las piezas que ingresaban día a día en el Museo. Desgraciadamente tampoco se ha podido localizar ningún testimonio documental que refleje estas anotaciones, que sin duda hubieran posibilitado un análisis más completo del conjunto de bienes artísticos desamortizados, conocer con exactitud el número de piezas que el Museo contenía así como facilitar la comprensión iconográfica de los programas decorativos de los conventos desamortizados.

El robo preinaugural: origen del primer inventario conservado del Museo de Bellas Artes

El convulsionado contexto histórico en el que se circunscriben los trabajos de la Comisión granadina¹⁰ terminó por condicionar tanto la propia existencia del Museo como la calidad de sus fondos artísticos.

El Estado había fundamentado las medidas reformadoras mediante una clara justificación económica. Fue el deseo, y sobre todo, la necesidad de saldar la Deuda Pública la que llevó a favorecer la permisividad de métodos de venta y exportación artística muy poco ortodoxos.

La desamortización terminó por convertirse en terreno abonado para la rapiña de los ávidos coleccionistas

extranjeros quienes, a cambio de insignificantes cantidades pudieron hacerse con lo mejor de los fondos artísticos expropiados¹¹.

Pero también, el clima de inseguridad e improvisación que rodeó los trabajos de las Comisiones favoreció la inclinación delictiva de una sociedad que aún no había asumido la tarea de conservación del Patrimonio como una auténtica razón de estado. Es en este clima donde hay que situar el robo de cuadros del Museo de Granada descubierto la tarde del 14 de febrero de 1839 en los locales del Convento de Santo Domingo: un total de nueve cuadros que D. José de Castro y Orozco describía así¹²:

«N^º 1. Un San Fernando en lienzo, arrodillado ante una custodia sostenida por un grupo de ángeles y en segundo término varias escenas alusivas a la conquista de Sevilla con perspectiva de la Catedral de la misma, cuyo lienzo tendría de altura, como cinco varas y dos y media de ancho. Pertenece al estiguido Convento de Carmelitas calzados de Granada y estaba firmado por su autor Juan de Sevilla.

N^º 2. El Salvador de un apostolado de escuela flamenca de altura más de dos varas y vara y media de ancho. Era procedente del Monasterio de San Gerónimo.

N^º 3. Otro lienzo que representaba á San Francisco en la impresión de las llagas de tamaño menor que el anterior. Existía en el convento de su advocación de esta ciudad, y era reputado por de Atanasio.

N^º 4. Otro que representaba al Señor atado á la columna con dos varas y media de alto y poco más de vara de ancho. Procedía del mismo convento y se hallaba clasificado como de escuela de Cano.

N^º 5. Otro de una Virgen sentada entregando el niño á San Félix de Cantalicio de dos varas escasas de alto y tercia de ancho. Era propio del mismo Convento de San Francisco y su autor el referido Atanasio.

N^º 6. Un San Lucas como de vara y tercia de alto y una de ancho, de autor incierto, aunque ejecutado con gusto y corrección procedente del Convento de San Antonio Abad.

N^º 7. El cuadro original de Alonso Cano conocido como el de La Trinidad que representaba al Padre eterno con su Hijo muerto en los brazos y el Espíritu Santo en último término, propio del Convento de San Diego de esta ciudad. Su altura más de cuatro varas y como dos y media de ancho.

N^º 8. Un San Pedro de Alcántara original del mismo autor y procedente del mismo convento. Su altura dos varas y media y más de vara de ancho.

N^º 9. Un San Buenaventura de la misma mano, distinción y procedencia, vestido con la púrpura cardenalicia y oyendo las inspiraciones del Espíritu Santo.

El San Pedro de Alcántara de que se habla en el anterior número estaba representado en actitud de abrazarse con la cruz, notándose en su rostro las señales más marcadas de penitencia.

Todos estos cuadros tenían un conocido mérito artístico sobresaliendo entre ellos la Trinidad de Cano, por la corrección de su dibujo y la caprichosa falta de colorido, pues sólo usó en su composición de tres colores á lo más, siendo por eso cuadro que requería estar colocado á grande altura para producir la ilusión óptica conveniente.

El San Pedro Alcántara y San Buenaventura del mismo autor reunían a la esmerada corrección del dibujo, un colorido fresco y pastoso, siendo notable la expresión de penitencia del rostro de San Pedro.

El San Fernando de Juan de Sevilla era cuadro de un colorido muy brillante por la manera de (ininteligible) y se hallaba, como ya se ha dicho, firmado por su autor.

La Virgen entregando al niño á San Félix Cantalicio tenía toda la dulzura que distingue algunas obras de Atanasio y los extremos estaban acabados con gusto y corrección. El Diccionario de Ceán cita estas cinco

obras en la numeración que hace de las de los autores cuya vida escribe sin extenderse municiosamente á detallarlas ni hacer elogios particulares de ellas. Los restantes cuadros robados son generalmente buenos, pero de mérito muy inferior al de los cinco especificados.

Granada 20 de marzo de 1839

José de Castro y Orozco (rubricada)»

Antonio Gallego Burín también atribuye a este suceso la desaparición de otro cuadro de Alonso Cano que representaba a «La Virgen del Regalo» procedente del Convento de San Francisco y un «Salvador» que existía anteriormente en la puerta del Sagrario del Convento de San Antonio Abad¹³, sin embargo ninguna de estas piezas se citan en el expediente judicial que se instruyó por el hecho delictivo. Este¹⁴, abierto por el juez 3º de 1ª Instancia de Granada, viene a revelar la escasa vigilancia y el abandono general al que se sometió el legado patrimonial incautado al estamento eclesiástico (una sola persona se encargaba de custodiar el casi millar de obras recogidas en un destartado edificio, compartido por varias instituciones, en mal estado de conservación y con numerosas salidas al exterior).

El primer inventario general del Museo granadino del que se tiene constancia data de 1840 y se redactó por razones judiciales a propósito del robo preinaugural al que nos hemos referido. Este documento que fué manejado por D. Emilio Orozco Díaz al elaborar la «Guía del Museo» en 1966 no ha podido consultarse por ignorar su paradero actual¹⁵, no obstante sí hemos accedido a otro inventario, probable copia del anterior que fué el enviado por la Academia Provincial de Granada a la Real de San Fernando el 24 de septiembre de 1842 siendo sus autores los profesores de la Escuela de Bellas Artes D. Antonio López Garido y D. Manuel González, vinculados a las asignaturas de pintura y escultura de ese centro docente.

En su redacción se adoptó una configuración topográfica siguiendo las tres estancias que el Museo ocupaba en el Convento de Santo Domingo y una clasificación por materias, figurando, de este modo, las obras realizadas en soporte de madera, lienzo y esculturas.

La numeración de las obras era correlativa y se anotaron el tema, las dimensiones medidas en varas (alto por ancho) y el autor, observándose en algunas el formato y las marcas numéricas o nominales que presentaban.

Aún sin una intencionalidad descriptiva en este inventario advertimos un deseo de precisar elementos concretos de identificación de las piezas (las referencias continuas a las marcas lo demuestran) como medio más eficaz para su localización en caso de nuevos robos o extravíos.

La pugna entre Academia de Bellas Artes y Comisión Provincial de Monumentos y el inventario de 1854

La Comisión científica de 1837 a cuyo cargo había corrido la formación e instalación del Museo granadino puede considerarse el antecedente inmediato de la Comisión Provincial de Monumentos de Granada surgida a raíz de la R.O. de 13 de junio de 1844.

El artículo tercero de la norma fundacional les confería una serie de atribuciones entre las que destacamos: «Reunir los libros, códices, documentos, cuadros, estatuas, medallas y demás objetos preciosos literarios y artísticos pertenecientes al Estado que estén diseminados en la provincia, reclamando los que hubieran sido

sustraídos y puedan descubrirse» y «cuidar de los Museos y Bibliotecas provinciales, aumentar estos establecimientos, ordenarlos y formar catálogos metódicos de los objetos que encierren»¹⁶.

Por su parte la Comisión Central de Monumentos, también creada en esa R.O. debía «... dar impulso a los trabajos de las Comisiones Provinciales y regularizarlos...»¹⁷. Estaba dividida en tres secciones: 1^ª Bibliotecas y Archivos, 2^ª Escultura y Pintura y 3^ª Arqueología y Arquitectura.

Presidida por el Conde de Clonard y teniendo como secretario a D. José Amador de los Ríos, este órgano fijó un especial interés en conocer el estado de los Museos Provinciales con el objeto de iniciar un plan que procurara su bien funcionamiento.

La sección segunda de la Comisión, a cargo de D. José de Madrazo y D. Valentín Carderera, consiguió elaborar un completísimo informe, posteriormente publicado en la Imprenta Real en 1845, con el título de *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino* que contenía la primera relación general de los museos españoles¹⁸.

De las cuarenta y ocho Comisiones Provinciales consultadas sólo en diez de ellas se habían constituido museos: Alicante, Barcelona, Burgos, Cádiz, Granada, Guadalajara, Jaén, Sevilla, Valencia, Valladolid, Vizcaya y Zaragoza, estando en fase de constitución diecisiete y los restantes, o no existían o sus fondos se habían vendido o extraviado.

El trabajo de las Comisiones, y muy especialmente el encomendado a la Central deben ser entendidos como instrumentos que contribuyeron al esfuerzo de organización, en el ámbito administrativo, del Estado Español que iba a consagrarse durante la década moderada (1844-1853), caracterizado sobre todo por su tendencia al centralismo y pesada burocracia.

El deseo de «controlar», aunque manifestado sólo como intencionalidad oficial generaría, en cualquier caso, una preocupación por el Patrimonio histórico-artístico que hasta ahora había estado prácticamente ausente.

Más adelante, el Real Decreto de 31 de octubre de 1849 volvía a hacer dependientes los Museos de las Academias Provinciales, iniciándose así un período de gran confusión legislativa que se prolongaría hasta 1874 y que reflejaba la situación de provisionalidad política que caracterizó a la España del XIX¹⁹.

En Granada las pugnas entre Comisión y Academia por la custodia del Museo originaron algunos conflictos, normalmente resueltos con cierta lentitud, que obligaban a continuas transferencias de poder a una a otra institución. Fruto de una de ellas fue la realización del segundo inventario conservado del Museo Provincial y desconocido hasta hoy²⁰.

Se realizó entre el 25 de abril y el 31 de mayo de 1854 como consecuencia del acto de entrega del Museo por los representantes de la Comisión de Monumentos D. Pedro Arozamena y D. Raimundo González Andrés a los de la Academia de Bellas Artes D. Fernando Contreras y Aranda, Conde de Villanueva, D. Mario Abad Navarro, D. Ginés Noguera y Fernández y D. Manuel de Paso y Orozco, y se conoce gracias a una copia realizada en 1870 por D. Manuel Gómez-Moreno González.

Como el anterior se configuró siguiendo la disposición espacial del Museo en Santa Cruz comenzando por la Sala tercera, continuando por la segunda y finalizando con la primera a la que se denomina «Salón largo».

La tercera contenía ciento veintiocho cuadros además de «una estatua de la Mariana en yeso de tamaño colosal y un niño o genio perteneciente a ésta, también en yeso, una cabeza de San Pedro, escultura en barro de tamaño natural, otra cabeza de un San Ignacio, escultura en madera de tamaño natural de Alonso Cano, un grupo de querubines en una peana de una Concepción de Risueño...».

En la Sala segunda se disponían ciento diez obras y en el primero ciento ochenta y nueve que fueron clasificadas por D. Pedro Arozamena y D. Ginés Noguera, este último convertido años más tarde en el primer conservador del Museo.

Los cuadros de cada Sala presentaban una numeración propia, iban seguidos del título con brevísima referencia al tamaño de los motivos representados, medidas (anotadas en pies y pulgadas), autor (en el caso de las atribuciones se deja constancia de quien realiza tal atribución) y observaciones al estado de conservación de las obras (bueno, mediano, deteriorado y muy deteriorado).

Un diseño que trasciende los límites de la simple relación de objetos y se aproxima al de una verdadera catalogación, pues además de revisar atribuciones dudosas y consignar datos técnicos incluye referencias sobre el grado de deterioro.

De este modo e independientemente de su valor histórico, el inventario de 1854 es instrumento de control administrativo y referencia obligada para la documentación y el tratamiento técnico de las obras, además de convertirse en punto de partida de los catálogos posteriores de Noguera y Gómez-Moreno.

Los años de crisis y los inventarios de 1889 y 1897

Dos episodios fundamentales en la historia del Museo de Granada fueron los responsables de la realización de sendos inventarios.

El primero tuvo lugar al plantearse el desalojo del Museo, y del resto de instituciones dependientes del Ministerio de Instrucción Pública que compartían el edificio, del ex-Convento de Santo Domingo, pues la Diputación y Ayuntamiento habían decidido instalar en él una Academia Militar.

Se inicia aquí el periodo más crítico de cuantos atravesó este centro, especialmente nefasto para la conservación de sus colecciones que sufrieron humedades, cambios bruscos de temperatura, amontonamientos, desgastes y numerosas pérdidas.

La resistencia de las instituciones afectadas ante el inmediato traslado no condujo, precisamente, al logro de soluciones acertadas pues la falta de local apropiado para el Museo²¹ derivó en su almacenamiento en los bajos de la Casa Consistorial.

La entrega del Museo al Ayuntamiento dio pie al inventario de 1889 del que existen dos ejemplares²². Se trata de un listado de obras que presenta numeración diferente para los cuadros clasificados como antiguos (n^{os} 1 al 423) y contemporáneos (vuelve a empezar por el I y contabiliza 16), siendo las esculturas setenta y ocho.

Los datos anotados son los siguientes: naturaleza del objeto (óleo sobre lienzo, tabla, esmalte, piedra franca, bajo relieve en madra, etc.), procedencia (cuando se sabe el convento se especifica o se emplea el genérico de «órdenes religiosas», breve descripción (el título y poco más), dimensiones (alto por ancho), estado de conservación (bueno, sin moldura, regular, muy desconchado, etc.) y observaciones (se clasifican las obras por escuelas o el siglo si no se conoce el autor especificándose si presentan firma o cuando son copias de cuadros conocidos).

En este inventario no figura un conjunto importante de obras que fue depositado en otras instituciones granadinas (Universidad y Banco de España principalmente) y otras muy mal conservadas que carecían

hasta de bastidores relacionándose, por el contrario, otras de cuadros contemporáneos que se describen más minuciosamente (larga explicación de los temas, premios y exposiciones en que figuraron, etc...).

El inventario de 1897 fue realizado por D. Manuel Gómez-Moreno como consecuencia del traslado de los fondos del Museo desde el Ayuntamiento a la casa nº 11 de la Calle de los Arandas, donde quedó instalado junto al resto de establecimientos dependientes de Instrucción Pública que hubieron de salir precipitadamente de Santo Domingo.

Para solucionar la grave crisis de intereses que tal situación había provocado se concibió la idea de destinar el Palacio de Carlos V como marco idóneo donde alojar dignamente a las instituciones museísticas de la ciudad²³.

De nuevo problemas de financiación impidieron lo proyectado y como solución de urgencia se alquiló la referida casa de la calle Arandas que había pertenecido al antiguo caballero veinticuatro D. Pedro Pascasio de Baños, que también albergó al Museo Arqueológico, a la Academia y a la Comisión de Monumentos.

En un primer momento se pensaron instalar las obras más preciadas en el Monasterio de la Cartuja, cuyo edificio cedió el Arzobispado, pero finalmente sólo se expusieron algunas en la Casa de Pascasio permaneciendo la práctica totalidad de los fondos almacenados. Como vemos la «brillante» solución concebida a lo que públicamente se conoció como «el problema de los museos» consistió en trasladarlos de un almacén a otro.

El inventario pues, cumplía su papel de instrumento de control y quedaba configurado con los siguientes registros: número de orden (correlativo), asunto, número del cuadro (el del inventario de 1889) y observaciones.

Algunos años más tarde, entre 1899 y 1902 D. Manuel Gómez-Moreno realiza un compendio del inventario del Museo²⁴ con destino a informar a la Academia de la clasificación de obras que se pensaba exponer en el Monasterio de Cartuja, proyecto que, como sabemos, no llegó a ejecutarse.

En este compendio del inventario se recogen: el número nuevo, el número del catálogo de 1899, el asunto representado y el autor y presenta las siguientes advertencias:

«—Cuadros marcados con tinta son los que por su mérito y buena conservación pueden ser exhibidos en la Cartuja.

—Los señalados con lápiz rojo son los que por mérito especial, tamaño reducido o mal estado de conservación pueden quedar en el local de la Academia. Van comprendidos los retratos que sólo por la colección tienen interés.

—Los cuadros indicados con lápiz azul no han sido catalogados, carecen de mérito artístico y están, por lo general, en deplorable estado de conservación, forman el desecho del Museo».

El conjunto de obras seleccionadas para su instalación en Cartuja fueron ciento cincuenta y nueve, las que debían decorar las salas de la Academia de Bellas Artes sesenta y tres además de ochenta y un retratos, se desecharon ciento diecinueve y uno se devolvió en depósito a la Diputación.

La Academia de Bellas Artes en su Junta de Gobierno de 23 de noviembre de 1902 decidió que este último inventario, en el que se contabilizaban cuatrocientas veintitrés obras fuera el «inventario oficial, único y válido del Museo»²⁵.

El Catálogo de Ginés Noguera

Desde la reorganización de las Comisiones Provinciales de Monumentos de 1865, donde se proclamaba el principio de estatalización de los museos, habían aparecido nuevas servidumbres burocráticas que ralentizarían, aún más, la solución de los problemas existentes en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Los pequeños logros museográficos que se obtuvieron en esta etapa sólo pueden atribuirse a la voluntad y buen hacer de los integrantes de la Comisión que gestionó la institución durante los veinticinco años siguientes. Nombres como los del Marqués de Gerona, ya citado, Ginés Noguera, Manuel Oliver Hurtado o Manuel Gómez-Moreno dejarían la impronta de su personalidad y sabiduría tanto en los cargos que ocuparon como en las cumplidas e interesantes labores científicas que acometieron.

Ya desde los primeros momentos de constitución de la nueva Comisión de Monumentos granadina, que además sería la primera reorganizada entre las cuarenta y nueve del país, fijó entre sus trabajos la inspección del Museo de Pintura y Escultura.

En la memoria que recogió estos trabajos²⁶ hacía notar el Marqués de Gerona la conveniencia de contar con una guía de los objetos de mayor relevancia artística que el Museo poseía con la intención de lograr una mayor difusión de su contenido.

Como hiciera con anterioridad, advertía de la importancia del Museo como mejor reclamo hacia la valoración historiográfica de la escuela granadina de pintura, pues lo consideraba «único en el mundo donde se pueden estudiar completamente la famosa escuela de Cano, no tanto en el gran maestro cuanto en sus numerosos y más aventajados discípulos»²⁷.

D. Ginés Noguera²⁸, pintor y académico granadino, se convertía desde el 3 de junio de 1886 en conservador oficial del Museo. Sus trabajos se dirigieron, fundamentalmente, a lograr mejoras en el edificio y al tratamiento técnico de los fondos. En éste último ámbito se inserta la confección del Catálogo de 1873²⁹.

En realidad cabe entenderse como el inicio de un proyecto más amplio que se convertiría en el auténtico Catálogo razonado del Museo y, sabemos, quedarían sin concluir a causa de la repentina muerte de su autor al año siguiente.

En el desarrollo de esta tarea contó con la colaboración de D. Manuel Gómez-Moreno, Secretario de la Comisión en esos años, quien sin duda partió de aquí al elaborar el suyo en 1899.

Una larga introducción precede a la auténtica catalogación, en la que se hace notar la significación pedagógica del Museo, como lugar más apropiado donde valorar, de un modo global, la práctica artística de la ciudad en el momento de su mayor esplendor, continuando la orientación sugerida por el Marqués de Gerona.

Constatando las numerosas vicisitudes sufridas por este centro en los años de su formación y los sucesos lamentables que ocasionaron algunas pérdidas irreparables, se describen las primeras labores museográficas introducidas por D. Manuel Gómez-Moreno: mejoras en el sistema de iluminación, creación de un taller de restauración, básicamente dirigido a la forración de cuadros, ordenación expositiva por autores, selección de los mejores espacios para obras singulares y retirada masiva de obras de escasa calidad.

En cuanto al catálogo, siguiendo la modalidad de anteriores inventario, se hizo respetando la configuración topográfica del Museo. Se intuye cierta falta de método en la ejecución muy probablemente debida al carácter provisional del trabajo. No obstante están ya presentes los criterios generales que adoptarán los catálogos oficiales posteriores: numeración, que tiende a ser correlativa, pues se observan algunos saltos y

omisiones, título, dimensiones (a veces siguen al título y otras se anotan al final de la descripción), breve exposición del tema donde se incluyen algunas valoraciones críticas, autor con datos biográficos, cuando la obra figura por primera vez clasificada y estado de conservación. En ninguna se ocupa de la datación y ocasionalmente hay precisiones relativas a la firma, procedencia y clasificación estilística.

Aunque muy incompleto este Catálogo representa el inicio de las tareas científicas en el Museo Provincial de Bellas Artes de Granada después de treinta y cinco años de existencia.

El Catálogo de Manuel Gómez-Moreno

A consecuencia de un nuevo reajuste administrativo la Academia Provincial volvía a ejercer la tutela del Museo a partir de 1883 y D. Manuel Gómez-Moreno González, que ya venía desempeñando las tareas directivas del centro desde 1875 será el encargado de redactar el Catálogo de sus fondos³⁰.

Este documento, todavía inédito, está fechado en 1899 y presenta un diseño en fichas, hasta entonces no utilizado. La clasificación se realizó por grupos resultando los siguientes: cuadros antiguos, cuadros modernos, retratos antiguos, cuadros antiguos fuera de catálogo, por su baja calidad, y esculturas.

Dentro de cada grupo la ordenación es alfabética (a la que corresponden 163 cuadros y el esmalte del Gran Capitán que inaugura el catálogo) siguiendo los cuadros de escuela granadina de autor desconocido y los de autores no granadinos.

La ficha está encabezada por los números de catálogo e inventario de 1889, siguiéndole los registros dedicados al autor, título y observaciones, finalizando con el dedicado a las proporciones de las obras.

El trabajo terminaba así: «resulta de este bosquejo, una serie de pintores bien nutrida y continua que levantó y educó Pedro Machuca, imprimiéndole caracteres distintos, que por extraña coincidencia vinieron después a refrendar Alonso Cano y Pedro de Moya; agrupación de artistas, modesta y genuinamente local, con pocas vistas más allá del horizonte, por lo mismo, íntima y de raza; más también desconocida y aún negada fuera. Sin embargo, su vida fue independiente y sus tendencias algo diversas de las que guiaron a las demás escuelas peninsulares: aquí no se practicó el retrato y los asuntos profanos, especialidad de los madrileños, ni se amo el dibujo hasta dejar seco el pincel, como los cordobeses, ni las corrientes italianas fueron tan vivas y heterogéneas como en Valencia y Sevilla, de donde provino que tampoco chocasen después la reacción en tan crudo naturalismo. Aquí no se vio ni una escena casera, ni un tipo vulgar, y aunque educado Cano en Sevilla, tampoco renegó del carácter patrio. En Granada, la lucha entre el clasicismo y el naturalismo fue muy débil, sin llegar si al uno ni al otro extremo, enlazándose la rafaesca naturalidad de Machuca con el realismo ideal de Cano. En suma, la escuela granadina representa una expansión media del genio artístico español, durante dos siglos, que retrata profunda intención religiosa, sencillez y reposo en los asuntos, sinceridad de expresión, digno y templado naturalismo y sentimiento del color, más que de la forma...»³¹.

Mucho antes de que Martínez Chumillas, Wethey o Mayer se ocuparan del tema, Gómez-Moreno, en el preámbulo de su catálogo, sentaba las bases hacia esa consideración historiográfica de la Escuela de pintura granadina a cuyo fomento contribuyó sin duda la propia existencia del Museo.

NOTAS

1. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a Dolores: «La primera colección pública en España: el Museo Josefino». *Fragmentos* nº 11 (1987). Madrid. Ministerio de Cultura, p. 67.
2. A instancias del Marqués de Urquijo y con el apoyo del pintor Mengs el rey Carlos III veía con buenos ojos la idea de crear un museo público que, finalmente no se realizó.
3. En este periodo se acelera, desarrolla y se consuma el proceso legislativo de la desamortización. En tan breve espacio de tiempo se promulgaron por las Cortes el R.D. de 25 de julio de 1835 que ordenaba la supresión de monasterios y conventos que no tuvieran más de doce profesos y se aplicaran sus bienes a extinción de la Deuda Pública. Los Reales Decretos de 11 de octubre de 1835 y 8 de marzo de 1836 suprimían todos los conventos con los mismos fines (se exceptuaron las Ordenes dedicadas a la enseñanza de niños pobres y la de San Juan de Dios). La Ley de 29 de julio de 1837 extendió las medidas al clero secular y declaraba nacionales los bienes del Clero e Iglesia indicando el destino museable de los mismos.
4. La primera disposición desamortizadora fue promulgada en el reinado de Carlos IV en abril de 1789. Más tarde José Bonaparte dictaba el Decreto de 18 de agosto de 1809 disponiendo la extinción de todas las órdenes religiosas de varones y a él se debe la primera disposición relativa a la creación de un Museo estatal según Decreto de 20 de diciembre de 1809. Las Cortes de Cádiz contribuyeron a la historia del periodo desamortizador con el Decreto de 13 de septiembre de 1813 que ordenaba vender los bienes incautados a la Compañía de Jesús, conventos abandonados, órdenes militares e Inquisición.
5. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, (1817-1901), responsable de esta Junta, llegó a ser Académico de Bellas Artes y Director del Museo Arqueológico Nacional, colaborador de Amador de los Ríos, Fernández Guerra, Cardenera y otros en estudios de arqueología, impulsor de la declaración como Monumentos Nacionales de gran número de edificios, entre ellos el Corral del Carbón e Inspector del Cuerpo Facultativo de Archiveros Bibliotecarios y Anticuarios.
6. Este Libro de Actas debería encontrarse en el Archivo de la Comisión de Monumentos de Granada tal y como revela un documento allí conservado, sin embargo no ha podido localizarse, procediendo las referencias de la guía del museo redactaba por el profesor D. Emilio Orozco Díaz en 1966.
7. Los traslados sufridos por el Archivo Histórico de la Delegación de Hacienda desde su sede en el antiguo Convento de la Trinidad a la Casa de los Tiros y de ésta al de la Chancillería pudieran estar entre las causas de su desaparición.
8. D. José de Castro y Orozco, político y literato como muchos de nuestros sabios del XIX. Además de presidir la Comisión Científica sería el Vicepresidente de la reorganizada Comisión de Monumentos en 1866.
9. Se citan, entre otros a un tal Emilio Triviño y Mariano Díaz. Revista *La Alhambra*. Primera época 1839.
10. Un país sumido en conflagración bélica, donde los pronunciamientos militares se habían convertido en costumbre imposibilitarían la consolidación de cualquier modelo político, siendo causa del mayor caos burocrático que ha padecido nuestra Administración.
11. Ver al respecto HEMPEL LIPTSCHUTZ, Ilpse: *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid. Taurus. 1988.
12. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 2-48/1.
13. GALLEGO BURÍN, Antonio: «El Museo Provincial de Bellas Artes». *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada*. nº 1. Granada, mayo. 1923. p. 3.
14. Se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 2-48/1.
15. Agradezco al profesor D. Domingo Sánchez-Mesa la información facilitada recientemente sobre este documento que espero consultar en breve.

16. Títulos 1 y 3.
17. Real Orden de 13 de junio de 1844. Artículo 10^º
18. GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia y guía de los Museos de España*. Madrid. Espasa Calpe. 1955 (1^ª Edición). p. 26.
19. Pues en ella se inscriben el Real Decreto de reorganización de las Comisiones Provinciales de Monumentos, de 15 de noviembre de 1854, que les devolvía la responsabilidad de gestión de los museos, la famosa Ley Moyano de Instrucción Pública de 1857 que las hace depender de la Academia de San Fernando y les priva de la autonomía mantenida hasta entonces, el Decreto de reorganización de 1865 que mantenía de nuevo la norma de 1854 y la Real Orden de 11 de junio de 1867 que parecía dejar en suspenso el artículo 17 del Reglamento de las Comisiones y lo volvía a transferir a las Academias Provinciales.
20. Archivo Comisión Provincial de Monumentos de Granada. En depósito Museo Arqueológico. Sin catalogar.
21. Entre otros edificios se barajaron los siguientes: Convento de San Felipe, Palacio de Carlos V y Monasterio de Cartuja.
22. Conservados en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Granada.
23. D. Juan de Dios de la Rada, Comisionado por el Gobierno para dar solución al local de museos recogió la antigua idea de Rafael Contreras de dedicar el Palacio del Emperador Carlos V como sede de los Museos granadinos.
24. Archivo Museo de Bellas Artes de Granada. Sin catalogar.
25. Libro de Actas de la Academia Provincial de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Sesión del 23 de noviembre de 1902.
26. CASTRO Y OROZCO, José de: *Programa de los trabajos académicos de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Granada para el año 1866, primero de su instalación*. Granada. Imprenta de D. José García Zamorano. 1866.
27. Ibid.
28. En palabras de Marino Antequera fue el más neoclásico de los pintores granadinos del XIX, correcto dibujante y de colorido dulzón. Llegó a ejercer la dirección de la Academia de Bellas Artes de Granada y entre sus obras más conocidas destacan las que dedicó a la vida de San Juan de Dios conservadas hoy en la Casa de los Pisas.
29. Archivo del Museo de Bellas Artes de Granada. Sin catalogar.
30. Original conservado en la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Granada.
31. Citado en GALLEGO BURÍN, Antonio: «El Museo Provincial...» p. 4.