

La pintura barroca granadina y el pensamiento romántico: Suerte crítica e historiográfica

Granada Baroque painting and Romantic thought: a critical and historiographical overview

Martín García, Juan Manuel *

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 1998.

Fecha de aceptación por la revista: febrero de 1999.

C.D.U.: 7.034 (460.357) "16/18"

BIBLID [0210-962-X(1999); 30; 249-265]

RESUMEN

La visión crítica e historiográfica de la pintura granadina del siglo XVII que se produce durante el Romanticismo se encuadra en el contexto de la literatura y el pensamiento histórico-artístico de nuestro siglo XIX, en contestación a los intereses de los románticos y en beneficio de una pretendida tutela del patrimonio artístico diezmado por los efectos de una política no comprensiva de la idea de modernidad.

Palabras claves: Romanticismo; Crítica; Historiografía; Pintura; Barroco; Ilustración; Literatura Artística; Estética.

Identificadores: Escuela granadina.

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglos 17, 18, 19.

ABSTRACT

The attitude towards 17th century painting in Granada which was held during the Romantic period must be seen within the literary, historical and artistic world-view of the 19th century. It fell in with Romantic interests and aimed to preserve an artistic heritage which had been severely sadly neglected due to the prevalence of political attitudes which did were not sympathetic to the idea of modernity.

Key words: Romanticism; Criticism; Historiography; Baroque painting; The Enlightenment; Literature on art; Aesthetics.

Identification: Granada School.

Toponyms: Granada; Spain.

Period: 17th, 18th, 19th centuries.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

1.—*El descubrimiento de la Pintura española*

La importancia que plantea el estudio de la visión crítica e historiográfica de la pintura granadina del siglo XVII, debe ser entendida en un contexto muchísimo más amplio. Este no es otro que el de la propia valoración de la pintura barroca española más allá de nuestras fronteras como resultado de una serie de acontecimientos históricos y culturales que se van a desarrollar desde finales del siglo XVIII y casi todo el siglo XIX. Este fenómeno de revalorización, pero también de crítica severa, va a tener un claro reflejo en el conjunto de la historiografía española de esa centuria, que, aunque, incipiente, daba muestras ya de cierta solidez, apoyada sobre los presupuestos del historicismo romántico y todos sus objetivos. Por todo ello podemos decir que el siglo pasado será, nacional e internacionalmente, el siglo en que se descubre la pintura española. Y aunque todavía con innumerables prejuicios, se enuncian, o mejor dicho, se empiezan a marcar los principales derroteros por donde había de discurrir su estudio en las décadas siguientes.

El espacio más representativo donde comprobamos ese paulatino descubrimiento, lo hallamos en Francia, ya que, por ejemplo, «la valoración inglesa hacia la pintura española va a ser mucho más positiva y temprana. La presencia de embajadores y hombres de negocios ingleses en España durante el siglo XVIII favoreció un activo comercio de obras del Siglo de Oro, lo que ya en Inglaterra permitió aumentar el conocimiento sobre nuestra pintura»¹. Con relación a esta última afirmación diremos que en el año 1949, Sánchez Cantón publicaba en la Revista Arbor un interesante trabajo, que bajo el epígrafe *Conocimiento y estudio del arte español en Inglaterra*², presentaba un interesante recorrido cronológico sobre las diversas etapas de la historiografía británica en relación con el arte de la pintura española. Es un trabajo bastante antiguo, pero a lo largo de sus páginas quedan plasmados los principales momentos de ese redescubrimiento erudito y pintoresco, que mucho antes que en Francia, caso que analizaremos más detenidamente, se produjo en las Islas Británicas.

Hemos dicho que éste, en gran parte, se debió a la presencia de embajadores y hombres de negocios, pero también llegó de la mano de viajeros intrépidos y aventureros que se lanzaron a la expedición, a veces arriesgada, por tierras españolas. Richard Ford o Joseph Townsend no son más que dos nombres de una larga lista que se iniciara en el reinado de Carlos III y que se extendería hasta casi el final del siglo XIX. Ninguno de ellos era especialista en pintura o en crítica de arte, pero nos han llegado una serie de comentarios y afirmaciones no carentes de interés por cuanto reflejan la posición estética dominante, los prejuicios y las inclinaciones de unas personas insertas en una sociedad de un potente espíritu criticista. Posturas tan negativas como las que podemos leer en el *Manual de viajeros para lectores en casa* de Richard Ford, cuando se refiere a la colección del Museo Provincial de Bellas Artes que él pudo ver instalado en el Convento de Santo Domingo de Granada, no restan nada para confirmar el objetivo principal de este capítulo; todo lo contrario, demuestran un acercamiento más profundo hacia la pintura de nuestro país, posición que le llevaría a emitir juicios como el que sigue: «Contiene una colección de basura pura y simple. Granada nunca poseyó mucha bella arte; las mejores cosas no tardaron en perderse en tiempos de los Franceses; las medianas fueron a parar a manos de

reformadores particulares durante los cambios recientes; y la basura ha sido preservada para beneficio público»³.

Detengámonos ahora en el caso francés, que ha sido por lo general más estudiado y ofrece unos procesos mucho más interesantes, desde un rechazo total hasta una veneración casi religiosa por todo lo español en el transcurso de poco menos de un siglo. Desde posiciones como las de Montesquieu y Voltaire para los que España «era un país carente de interés al que no se debía absolutamente nada, ni en el plano cultural ni en ningún otro, y que no había dado a luz pintores importantes...»⁴, vamos a asistir a una serie de acontecimientos, de origen político, que habrán de tener un extraordinario peso en la inversión de convicciones similares, y que como hemos dicho terminan con una verdadera efervescencia de lo español. «El desconocimiento existente en Francia y otros países europeos de la pintura española se puede achacar... al carácter del arte español. La grande machine la pintura histórica o mitológica que en otros países presidió la jerarquía tradicional de los géneros, aparece raras veces en las obras de los maestros españoles; éstos tampoco gustaron demasiado de la pintura de género, que de tanta popularidad gozó a finales del siglo XVIII; éstos dieron una importancia secundaria a tales temas, prefiriendo pintar telas menos decorativas de inspiración religiosa, o hacer los retratos que les encargaban los reyes y los nobles»⁵.

No extraña, por tanto, que este carácter de lo pictórico español, como fue su potente acento religioso, llevara a algunos teóricos franceses a negar de plano la existencia de una escuela española de pintura; argumento que algunos sustentaban también sobre las influencias del clima, bastante áspero y severo como para producir obras de interés. Los primeros síntomas de cambio los encontramos con el momento mismo de la invasión napoleónica, de un notable efecto en el caso español. Así, si por un lado no podemos olvidar lo que de negativo tuvieron éstas para el arte español ante las secuelas de abandono, destrucción y rapiña que las campañas de los ejércitos franceses dejaron tras de sí, por otro lado, fue gracias a ellas como el público francés empezó a tener constancia de la existencia «de una escuela española de pintura, en la que descubrió una belleza comparable a la de las escuelas italiana y flamenca, hasta entonces las únicas dignas de admiración por los franceses»⁶. Casi como un efecto inmediato, empiezan a ver la luz los primeros trabajos sobre pintura española, antes prácticamente inexistentes entre la literatura artística gala. Con ello se contribuyó, si cabe más aún, a esta nueva toma de conciencia; y aunque no siempre lo que aparecía escrito era en beneficio de ella, sirvió para potenciar el interés por las obras y artistas españoles del siglo XVII. En este sentido debe citarse a una de las figuras más importantes en la nueva revisión de la pintura española. Se trata de J.B. Pierre Lebrun, autor de su famoso *Recueil*, una obra de finales del siglo XVIII que podría considerarse como el punto final del período de preparación de la sociedad francesa para el nuevo y definitivo asalto de lo español. Después de él vendrían otros tantos autores, como Paillot de Montabert, que se reafirma «sobre la superioridad de los que, como los grandes maestros italianos o flamencos, emulan la antigüedad clásica: los españoles, de haberse dedicado más a estudiar la anatomía del antiguo arte griego, con su búsqueda de la belleza ideal, habrían alcanzado en sus obras la misma perfección que Van Dyck, Rubens o Ticiano. Paillot de Montabert acusa a los españoles de haber pintado *la pauvreté et la laideur du un dans leur ouvrages*. Asimismo deplora su ramplonería y falta de nobleza, a la vez que les reconoce, aunque con

reservas, una cierta capacidad innata para la *inspiration... l'imagination* y la *verve*. También admite su destreza técnica, tanto en el empleo de los colores como en sus claroscuros»⁷.

En esta misma línea tenemos el ejemplo de Vivant Denon, que muy poco antes de iniciarse la década de 1830 ya reconocía la equiparación de la pintura española con la flamenca y la italiana, aún y cuando no dejaba de criticar su fuerte sentido religioso y eclesiástico. A partir de entonces las referencias se hacen casi constantes conduciendo a la pintura española a un auge sin precedentes, que habrá de culminar con otro no menos extraordinario acontecimiento: la constitución del Museo Español de Luis Felipe de Orleans, la institución que más hizo desde la década de 1830 hasta su desaparición por la defensa, el prestigio y el reconocimiento de la pintura española. La creación de este grandioso Museo fue posible gracias a la avidez de algunos de los consejeros del rey, enviados a España con el único e importante objetivo de hacerse con la mayor cantidad posible de pintura hispana. Aparecen entonces nombres como los del Baron Taylor, el principal protagonista de toda esta intervención en el patrimonio artístico español. No podemos establecer ahora con precisión el número exacto de obras que fueron sacadas de España, pero se calcula que debieron superar el medio millar, con lo cual, Francia se convirtió en la corte europea con más presencia de pintura española de todo el continente. «El Museo Español, bastante limitado por la variedad de temas —ya que, quitando un grupo relativamente pequeño cuya temática era fundamentalmente retratística, la mayor parte estaba compuesta por pintura religiosa y devocional—, por el número de maestros representados es, sin embargo, completísimo. Allá había lienzos de más de ochenta y cinco artistas: estaban representados los grandes pintores de España, desde los primitivos medievales y los primeros maestros de Levante, hasta el contemporáneo Goya, tanto como otros poco conocidos incluso en su propio país, más otros todavía, famosos en la península pero desconocidos fuera de la misma...»⁸.

La contribución, pues, del Museo Español de Luis Felipe de Orleans, al conocimiento de lo español debe situarse en un punto destacadísimo; muy diferente hubiera sido la realidad actual de no haber mediado esta rapiña y la devoción personal. A la hora de determinar su alcance, es necesario que atendamos a dos frentes: por un lado, el propiamente historiográfico, es decir, la inclusión de la pintura española en los ciclos de estudio e investigación dominantes en la época; y, por otro lado, el ejercicio de una influencia técnica, formal y de contenido en la actividad pictórica francesa del siglo XIX. Justo en el momento en que los artistas empezaban a buscar nuevas direcciones que hicieran resurgir a la pintura —fundamentalmente religiosa— de su estado de agotamiento, los nuevos aires españolizantes empezaron a ser vistos como la nueva fuente de inspiración.

En conclusión, podemos afirmar que el ochocientos será, como advertíamos al principio, la centuria donde tiene lugar el descubrimiento de lo español, y, aunque a veces más cercano a lo que de pintoresco, exótico y misterioso representaba, crucial para la incipiente valoración de nuestra actividad pictórica. Y aunque «algunas personas lamentan ciertas veces la manera más o menos lícita con que los cuadros españoles fueron llevados a Francia durante el curso del siglo XIX, no hay que olvidar que esta escuela, ignorada por Europa hasta el fin de la centuria decimoctava, ocupó bruscamente el primer plano de la escena artística gracias al interés apasionado que los amantes franceses del arte le han testimoniado constantemente...»⁹.

La atención se centró especialmente en las producciones y en los artistas del Siglo de Oro, es decir, aquellos que desarrollaron su actividad en el siglo XVII y parte del XVIII. Y aunque al principio se hizo especial mención de los más preclaros artífices como Murillo, Velázquez y Zurbarán, poco a poco, y en parte gracias al Museo Español, se fue abriendo el repertorio, dando cabida a muchos más nombres hasta entonces desconocidos.

Por lo que se refiere al caso granadino, podemos decir que el único miembro de su escuela que gozó de cierto prestigio fue Alonso Cano, en el que debió influir también su presencia en Sevilla y en Madrid durante algún tiempo. Esto, por lo demás, es algo que no nos debe sorprender, ya que, como veremos, si ni siquiera en España se tenía conformidad de la existencia de una escuela de pintura en la ciudad, difícilmente se podrían haber dado a conocer los nombres de sus integrantes. Para comprobar tal afirmación basta con echar un vistazo al catálogo de obras que publicaba Gaya Nuño en su famoso libro sobre *La pintura española fuera de España*¹⁰. Allí vemos que, a excepción de Cano, la nómina de pintores granadinos con representación en colecciones y museos extranjeros es bastante reducida. Esto, demuestra que este tipo de obras no despertaron un masivo interés, y una vez más, que la escuela de Granada no era lo suficientemente conocida en los círculos eruditos e intelectuales de la época.

Quizá por ello, debemos conformarnos con el caso de Alonso Cano, no en vano el más distinguido representante de la pintura granadina dentro y fuera de la misma Granada. Si Granada y su pintura barroca estuvo presente en ese proceso de redescubrimiento de lo español fue, sin duda, gracias a la personalidad de este hombre tan temperamental y melancólico, al que Lebrun confiesa *«que jamais je n'avais vu que dans quelques auteurs, a été plus loin que notre imagination dans les artes; en un mot, il faut voir»*¹¹.

2.—*La Pintura Granadina en el contexto del Pensamiento Artístico y la Teoría del Arte del Romanticismo*

El pensamiento artístico y la teoría del arte que se va a desarrollar a lo largo del siglo XIX, hunde parte de sus raíces en la formulación del pensamiento y el arte del siglo XVIII. «La estética del XVIII cambiará la significación y funcionamientos de la literatura artística, que pierde su carácter de tecnología o preceptiva, que vendría desde el fondo de la tradición cultural del clasicismo, para convertirse en una puesta en cuestión de la actividad artística que afecta más que a la cultura como realidad histórica a la condición humana abstracta»¹². De hecho, podemos decir que el diecinueve tenía que haber sido una continuación del dieciocho, a no ser por los acontecimientos tan extraordinarios que tuvieron lugar en las últimas décadas del siglo. Acontecimientos que vendrán encabezados por el estallido de la Revolución Francesa en 1789, un hito histórico que mostrará los límites de la razón ilustrada y su absoluta insuficiencia a la hora de alcanzar un proceso de encauzamiento social y político que había sido ampliamente teorizado, pero en modo alguno, previsible, por su escala y trascendencia social para los pensadores del siglo XVIII. El Romanticismo, o más bien, los distintos Romanticismos que verán la luz en el siglo XIX, serán la respuesta dada en torno al problema del fracaso o los límites de la Ilustración, una convicción que

ya venía expresándose desde el mismo momento en que se produjo la Revolución Francesa. Uno de los principales efectos de la crisis del pensamiento ilustrado será un giro en el análisis y la consideración de la cultura occidental. Frente a los posicionamientos universalistas que impregnaron los postulados filosóficos de la Ilustración, ahora asistimos a una revitalización de los nacionalismos y de las culturas nacionales, buscando en cada civilización lo que hay de original, los elementos exclusivos de humanidad que cada cultura desarrolla, y de modo especial las raíces de esas mismas culturas. Así es como va surgiendo un interés cada vez más creciente entre la producción literaria de esos años, por descubrir lo más genuino de cada pueblo. Dicho de otra manera, la crisis de la Ilustración devino «un nuevo modo de interpretación del pasado, que sustituyó la definición de reglas generales y el valor ideológico acordado a las mismas por un estudio de lo que es original y particular a cada cultura, quebrantándose así la creencia iluminista en el carácter supratemporal de la Razón y el progreso indefinido de la humanidad»¹³. En esto radica el nuevo valor de la literatura artística decimonónica, una literatura tendente a manifestar y hacer públicos los rasgos más sobresalientes del arte de la cultura occidental, sobre todo de aquellos momentos que menos atención habían recibido por la historiografía de los siglos anteriores. El siglo XIX, así, trajo consigo la revalorización de ciertos estilos, como los del período medieval, hasta entonces casi unánimemente ignorados y hasta despreciados por la crítica. Asistimos, de este modo, al surgimiento de un inusitado interés por el arte de las invasiones, por el románico, y especialmente por todas aquellas manifestaciones artísticas de un marcado temperamento personal, que en el caso de los artistas estará muy vinculado con las teorías del genio.

En España, este resurgimiento afectará especialmente a dos momentos históricos de gran trascendencia: el arte visigodo y la artísticidad hispanomusulmana. El primero, porque supone la génesis de la contextualización de un estado, en un sentido más o menos próximo al que representaba el país en esos momentos. Con la llegada del Romanticismo se produce una ruptura con el axioma de la superioridad greco-romana. Así, «la nueva generación romántica, que ansiaba derribar los viejos mitos para entronizar los suyos propios, atacó la supremacía de la diosa Roma, para acabar afirmando la superioridad de la cultura nacida tras la caída del Imperio... También España —pese a la fuerte impronta romana de su cultura— se sumó a este movimiento generalizado, rastreando el origen de su nacimiento como nación, de sus características y peculiaridades en el momento en que dejó de ser una provincia más del Imperio para convertirse en una monarquía independiente bajo el dominio visigodo»¹⁴.

Y el segundo, es decir, el nuevo valor concedido al arte árabe, a tenor de la importante e imborrable huella que la dominación musulmana había dejado en España. Una influencia que había ido propagándose por el arte, la cultura y hasta los estilos de vida de los españoles. No debe extrañarnos, por tanto, que una buena parte de los intelectuales y aficionados de la época insertaran en el conjunto de sus textos anotaciones al respecto. Por lo que se refiere a la pintura en Granada bajo la dominación árabe, casi todos coinciden en afirmar el valor de las representaciones conservadas en el techo de la Sala de la Justicia del Patio de los Leones de la Alhambra. Así nos encontramos con el estudio tan sistemático que Richard Ford llevó a cabo sobre ellas durante su larga estancia en Granada, de las cuales,

una vez descritas, dice que no «se sabía quien fue el autor de estas pinturas, que son únicas si se tiene en cuenta la época, las personas y el lugar; probablemente sería algún renegado español; en el estilo se parecen a las pintadas a mediados del siglo XV en Italia, por Benozzo Gozzoli, un artista de Fiésole, y tienen todas ellas sus curiosos rasgos arquitectónicos y sus fondos de animales. Están pintadas con colores brillantes, que siguen frescos; los tonos son planos, y primero fueron delineados en color pardo sobre pieles de animales cosidas unas con otras y clavadas a la cúpula: una fina capa de yeso sirvió a manera de base; los ornamentos sobre el fondo dorado están en relieve y ahora han caído en el abandono. Sería de desear que estos restos que en cualquier otro país serían conservados bajo cristal, fuesen copiados con exactitud y de tamaño natural»¹⁵. Sorprende, pues, la dedicación tan amplia a un conjunto hasta entonces prácticamente desapercibido, actitud que no debe ser entendida más que como el resultado de la aproximación crítica experimentada hacia las creaciones de una cultura tan apasionante y exótica como la árabe. En el fondo de todo ello subsiste un nuevo proceso de valoración que debe situarse en la base de un consistente programa de conservación y protección llevado hasta nuestros días.

Quedaba de esta manera completo, más o menos, el ciclo artístico que habían iniciado los griegos clásicos, y que culminaba con el apogeo de las bellas artes en Europa al llegar el siglo XIII, ante los nuevos avances y progresos del ingenio humano.

Pero el Romanticismo no sólo efectuó esta operación de recuperación de estilos «malditos»; ejerció, además una actitud de crítica que había de ser también determinante en la historiografía posterior. La mayor parte de los románticos, arrastrando el peso de la tradición que había iniciado la crítica ilustrada, atacaron duramente otros momentos artísticos, momentos que en el caso de la arquitectura, por ejemplo, van a tener como blanco de sus rechazos, las manifestaciones de tradición barroca y rococó. No va a ocurrir lo mismo para con la pintura, pues puede afirmarse sin riesgo de equivocaciones que fue durante el Romanticismo cuando se acuñaría el término de Siglo de Oro para referirse a la producción artística, que, en pintura, se desarrolló a lo largo del siglo XVII. Gran parte de esta actitud habrá de estar fundamentada sobre las teorías del genio que desde Kant y sus trabajos se habían venido formulando. Esta teorización sobre la genialidad de los artistas encontraba en la crítica romántica un importante cauce literario muy en contacto con la nueva exaltación del espíritu que se revaloriza en el siglo XIX frente a los absolutos e irrevocables dictados de la razón ilustrada. Así, «los biógrafos de pintores... insisten en representarnos a artistas que no sólo son geniales con los pinceles sino que procuran llevar una vida genial que los aleja del común de los mortales, vida que se caracterizará, según los casos, por espíritus irascibles y aventureros, por un desapego total de los bienes materiales (recordemos que el genio debe ser espiritual y estar por encima de lo grosero y de lo mezquino) por una bondad y afabilidad fuera de lo común, por un gran espíritu religioso..., vida que igualmente se presentará jalonada por anécdotas que presentan a poderosos personajes de lo terrenal inclinándose o distinguiendo el genio inmaterial de un artista»¹⁶.

En España la historiografía romántica va a conceder un papel determinante a los pintores barrocos. No en vano es entonces cuando empiezan a definirse y contextualizarse las diferentes escuelas pictóricas españolas. En este sentimiento habría de tener un enorme peso algunos de los fundamentos más principales del movimiento romántico, como el de la

búsqueda de una nueva y verdadera fe religiosa, que es hallada entre los pintores del siglo XVII; así como también el establecimiento de una auténtica identidad nacional que quedará ejemplificada con el Imperio de los Austrias. Por todo ello, en «el campo de la teoría del Arte, Velázquez y los grandes maestros naturalistas —con mucha más razón si además son espiritualistas, como es el caso de Zurbarán y Murillo— ocupan un lugar igual, si no superior a la catedral gótica»¹⁷.

Cuando echamos un vistazo hacia la producción literaria que en materia de arte tiene como objetivo los desarrollos estéticos en Granada, descubrimos que es frecuente hacer coincidir la aparición de sus más preclaros representantes en el arte de la pintura con un momento de gran trascendencia histórica y política, heredero de los no menos florecientes albores de la modernidad. Por todos lados encontramos continuas referencias a una sociedad profundamente religiosa y espiritual, un carácter que aparece reflejado en la personalidad de muchos de los artistas del momento, lo que unido a otros elementos de excentricidad y temperamento nos ayuda a reconstruir la panorámica romántica en su visión del arte granadino del seiscientos.

El Romanticismo procedió a realizar una muy compleja revisión crítica y estética de la historia del arte, principalmente del occidente europeo, a través de la cual es posible discernir las más auténticas inclinaciones de unos pensadores que se enfrentaban a las producciones humanas de todos los tiempos en busca de soluciones a los problemas que ellos mismos tenían planteados. Y esto, no encontró mejor salida que a través de una abundante literatura artística que, recogiendo la tradición iniciada por Vasari, se proponía manifestar las nuevas categorías de la valoración estética surgidas a la luz de una nueva época. A partir de aquí se puede plantear un estudio reflexivo sobre la consideración y la visión de la pintura granadina del siglo XVIII, su contexto y conquistas durante el Romanticismo, actitud que sólo fue posible gracias a la existencia de una amplísima literatura artística, nacida y desarrollada al amparo de las nuevas preocupaciones estéticas, históricas e historiográficas de los románticos españoles. No en vano, debemos recordar que el siglo XIX conocerá un espectacular auge de publicaciones, periódicas o no, donde quedan contenidos los juicios y valoraciones de una época dominada por un fuerte sentido crítico. Una de las facetas más extraordinarias de esta tendencia va a quedar plasmada en «la proliferación de revistas de carácter literario e histórico-artístico que se produce en España entre 1835 y 1855 en el marco de ese amplio y complejo fenómeno que conocemos como Romanticismo y que, tras la muerte de Fernando VII, viene a redimir... a nuestro panorama cultural de la inflexión que, en comparación con los brillantes momentos de la Ilustración tardía, había sufrido durante la guerra de la Independencia y el reinado absolutista del Deseado»¹⁸.

Empiezan, de este modo, a surgir una multitud de revistas en las que escriben los hombres y mujeres de más prestigio o renombre de la sociedad romántica. Capítulo importante dentro de esta misma línea, también lo encontramos en aquellas otras publicaciones, no periódicas, que son el resultado de trabajos muchos más elaborados. Unas y otras nos ofrecen una mayor y mejor información sobre la manera de ver y concebir la pintura y pintores de Granada durante el Barroco, en ese momento histórico que, como anunciábamos más arriba, hemos convenido en llamar Romanticismo. De todo ello acaba fraguándose la constitución historiográfica de la pintura granadina a través de un modelo de interpretación

que en sus grandes líneas ha perdurado hasta nuestros días dada la calidad y maestría de algunos de los juicios vertidos al respecto.

La producción literaria histórico-artística desarrollada en Granada a lo largo del siglo XIX, da buenísima cuenta de la preocupación por abordar este tipo de temas. La mayoría de las revistas y periódicos surgidos en la época incluyeron de forma frecuente trabajos dedicados a dar a conocer la vida y la obra de muchos de los pintores granadinos, conscientes ya de la enorme trascendencia que la escuela granadina —no siempre reconocida, como veremos— empezaba a tener. Debe tenerse en cuenta también que el período de máxima eclosión de este tipo de publicaciones, va a coincidir, como hemos dicho, con dos de las actuaciones más drásticas de ese siglo en España, justamente después de que los ejércitos franceses hubiesen asolado y desvalijado gran parte de nuestras riquezas artísticas. Nos referimos a las Desamortizaciones de 1835 y 1855 que significaron la desaparición de una multitud de instituciones religiosas, conventos, iglesias y monasterios, con las consiguientes pérdidas artísticas que de ello se derivaron. En parte por esta causa se explica que «el florecimiento de la historiografía romántica se sitúa precisamente entre las dos grandes Desamortizaciones de Mendizábal y Madoz, de las que nuestros románticos captarán no tanto el intento de modernización socio-económica del país cuanto su grave y muy real secuela de demoliciones y abandonos de edificios de gran valor histórico y artístico»¹⁹. Por eso, independientemente del valor historiográfico y crítico latente en el conjunto de esta producción como respuesta a las inquietudes de los intelectuales de la época, la literatura artística del siglo XIX manifiesta una actitud de defensa y salvaguardia, por medio de la palabra escrita, de un patrimonio que los distintos acontecimientos políticos, sociales e ideológicos estaban haciendo desaparecer. Parte de esa actitud melancólica y desesperanzada la encontramos en uno de los capítulos de la famosa *Historia de Granada... desde remotos tiempos hasta nuestros días*, publicada por Miguel Ángel Lafuente Alcántara en 1846. Allí, a la vez que afirma la importancia de las bellas artes que han engrandecido las ciudades de la península, plantea la siguiente reflexión: «Hubiéramos querido insertar una noticia prolija de todas las fundaciones de monasterios y conventos de nuestro país para dar a conocer más y más el espíritu de la época; más como han desaparecido estas instituciones y casi todos los conventos están arruinados o convertidos en viviendas particulares, semejante relación sería impertinente y quizá inoportuna: sin embargo, debemos manifestar con sentimiento que muchos de estos edificios sólidos, grandiosos y de bella arquitectura, y cuyos templos y claustros podían considerarse como depósitos de objetos de bellas artes, se han destruido sin consideración a su venerable antigüedad, sin respeto a la piedad de los fieles y con menosprecio de las artes»²⁰.

Todos o casi todos se harán eco de lo que significaron tanto las dos experiencias desamortizadoras como la invasión napoleónica en la desaparición de las bellas artes granadinas. Cuando se tocan los temas relativos a la pintura parecen inevitables estas referencias de robo, destrucción, abandono y ventas ilícitas que llenan buena parte del siglo XIX, no privativas, sin embargo, de menguar en nada la calidad de la pintura de esta ciudad. Es más, parte de esta salida de obras habría de justificarse por la enorme importancia y consideración de que habían sido objeto, tal y como queda expresado en una carta del pintor Fernando Marín dirigida a don Sebastián Martínez, donde afirma que «pues aún en este siglo se admira,

como recoxió Granada tantas pinturas buenas como han salido en nuestros tiempos de ella, con que se han enriquezido de bellas pinturas muchas ciudades de la Europa, pues con el motivo de haberse distinguido en el principio de este siglo el gusto a las bellas Artes, todos han procurado, o los más, deshacerse o hechar de sus casas, las obras más excelentes que tenían de los superiores Artífices, y que enriquecían a Granada; pues ni la Francia, Inglaterra, ni Italia, dexan de poseer piezas de pintura que tenía esta ciudad, y assi ha sido tanto lo que ha salido en esta línea, que hasta los mismos templos no han estado seguros de semejante incendio»²¹.

En definitiva, la literatura y el pensamiento histórico-artístico que llena buena parte de nuestro siglo XIX programa una profunda labor de revisión y crítica de la actividad artística desarrollada en todos los lugares de España, en contestación a los intereses eruditos e investigadores de los románticos, y también como parte de un propósito más amplio, el de una pretendida tutela del patrimonio artístico que estaba siendo diezmado bajo la política de una no bien comprendida idea de modernidad. Esa labor habría de estar dominada por los valores y categorías que definieron el juicio crítico y la actividad historiográfica del siglo que preludia nuestra contemporaneidad.

3.—*Hacia la conformación de una «Escuela granadina»*

Nos proponemos aquí trazar los desarrollos históricos e historiográficos insertados en pleno siglo XIX conducentes a la elaboración de un proceso de definición y contextualización de la «Escuela granadina» de pintura como un fenómeno real y visible dentro de los circuitos artísticos propios del siglo XVII español, donde tienen cabida programas estéticos de enorme trascendencia. El interés de este tema no se encuentra únicamente en el descubrimiento y formulación decimonónica de un centro artístico genuino y particular como pudo ser el granadino, con caracteres de individualidad con respecto a los otros focos artísticos. El fondo se halla en la propia aceptación y valoración de la pintura española del Siglo de Oro en los círculos de la crítica artística europea, especialmente francesa donde hubo que esperar, como hemos tenido oportunidad de comprobar, al magno proyecto del Museo de Luis Felipe de Orleans para encontrar la confirmación definitiva de la independencia, valor y supremacía de la pintura española con respecto a otras escuelas, como la italiana, de la que siempre se consideró un apéndice.

Es necesario, antes de nada, que nos centremos en la problemática, especialmente terminológica y física, de la existencia de una «Escuela» de pintura granadina en el momento de máximo apogeo de las Bellas Artes en España. En primer lugar, debe quedar claro el propio concepto de «escuela», premisa imprescindible para poder crear luego las correspondientes asociaciones de artistas, obras y programas. En el *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, de Fatás y Borrás, se viene a decir que una escuela, siempre en términos artísticos, es o representa a un conjunto de artistas que trabajan de acuerdo a un conjunto de características comunes de unos y otros en cuanto a conceptos, técnicas y modos de representación. Elementos todos ellos, que, insertos dentro de una panorámica más general, permiten extraer una serie de rasgos definidores y diferenciadores

con los de los miembros de otras escuelas²². Estos son, pues, los rasgos que deben enfrentarse al caso granadino, de donde se concluye, en el momento actual, que tienen esos matices de originalidad e independencia necesarios como para poder conformar un foco artístico y particular dentro de la historia de la pintura española seiscentista. Pero esta es una afirmación que no siempre ha constado como tal. Si como ya hemos dicho, ni siquiera la pintura española en su globalidad era poseedora de esa particularidad, cuánto menos lo detentaría la producción artística de una zona marginal como Granada. Esa era, pues, la convicción imperante durante buena parte del siglo pasado, actitud que poco a poco va a ir perfilándose con pruebas más que concluyentes que confirmarán finalmente la originalidad de la pintura granadina y de sus artistas del siglo XVII.

Dejando al margen, como venimos diciendo la valoración de la actividad pictórica de los diferentes artistas considerados en su individualidad, y centrándonos en la verificación o no en Granada de unos caracteres comunes en el quehacer artístico de sus integrantes, es decir, en la existencia o no de una «Escuela», nos encontramos en 1844 con un trabajo bastante interesante. Ese año veía la luz la obra titulada *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, de José Amador de los Ríos. En ella, y muy al gusto de la literatura y crítica artística de la época, se hacía una amplia compilación de las más destacadas producciones de las Bellas Artes de la ciudad. Se cumple con ello uno de los objetivos propuestos en el seno del pensamiento del historicismo romántico, como son la propia satisfacción erudita de sus autores, la tutela y salvaguarda del patrimonio y la elaboración de unos planteamientos teóricos y objetivos sobre el arte y su evolución histórica. Pero no es esto lo que más nos interesa ahora, sino aquella parte de la obra que más se adecua a nuestra preocupación actual, que no es otra que la concepción de la «Escuela granadina». Amador de los Ríos es, a este respecto, bastante claro y rotundo. «Aunque rigurosamente hablando —dice— no puede esta escuela separarse de la sevillana, de quien es hija, no hemos querido dejar de seguir la clasificación generalmente admitida, para dar mejor claridad a nuestra obra...»²³.

Se deduce de esta afirmación anterior que el desarrollo pictórico de nuestra ciudad debe entenderse como un apéndice de la pintura sevillana de esa centuria, en la que Sevilla monopolizó todo o gran parte del protagonismo en pintura de la España del Barroco. Indica esto, por tanto, que no había llegado todavía el momento de una contextualización clara de los caracteres dominantes y diferenciadores de los dos centros más importantes de la producción pictórica andaluza del Siglo de Oro. Amador de los Ríos, sin embargo, no va a renunciar al auxilio que le comporta la utilización del término «Escuela» dentro del esquema compositivo y estructural que ha dado a su libro en los capítulos finales, donde hace un repaso de las pinturas de las distintas colecciones particulares sevillanas. La expresión de «Escuela granadina», por tanto, no identifica la producción propia de un centro artístico perfectamente constituido y diferenciado, sino que funciona más bien como un recurso, un artificio, de vinculación y agrupación geográfica de las obras y artistas que son objeto de su estudio. De ahí que en la *Sevilla pintoresca...* como en otras obras de planteamientos paralelos, el término «Escuela» no va a tener las implicaciones teóricas, estéticas e historiográficas que hoy damos al mismo concepto cuando nos referimos a Granada y su producción pictórica del siglo XVII.

En esta misma línea hallamos otros comentarios, como el que hiciera Pedro de Madrazo en 1880, en su reseña sobre Alonso Cano, aparecida en uno de los números del Almanaque de la Ilustración. Allí, después de hacer un análisis biográfico-artístico de la personalidad más que destacada del pintor granadino y racionero de la Catedral, afirma que aunque «tuvo muchos discípulos, y algunos muy buenos, propiamente hablando no formó escuela; razón por la cual no aceptamos el sistema de los que le hacen corifeo de una escuela granadina imaginaria»²⁴. Liquidada así, de una forma absoluta cualquier pretendida afirmación de la ubicación en Granada de un grupo más o menos coherente de artífices en el arte de la pintura. No implica esto que Madrazo negara la valía de la pintura de Alonso Cano ni la de sus contemporáneos; su posición lo que significa es que aún y cuando en Granada se asistió a un interesante florecimiento artístico y cultural durante el siglo XVII, éste no demostró tener unos caracteres de homogeneidad suficientes como para crear un grupo compacto y uniforme. Debe quedar claro que el caso granadino no habría de ser exclusivo; en general durante todo el siglo XIX y buena parte de los inicios del siglo actual, la historiografía ha estado continuamente inmersa en cuestiones y polémicas de similares características. El establecimiento de las diferentes «Escuelas» artísticas, la determinación de sus peculiaridades, la identificación de sus rasgos definidores, y el estudio de sus principales hacedores, ha formado parte de buena parte de estudios y trabajos de ingente investigación por parte de los más avanzados críticos e historiadores, dentro de un fenómeno de alcance continental inserto dentro de las nuevas corrientes del pensamiento histórico y artístico.

En esta línea deben incluirse las alusiones a una más que probable «Escuela granadina», que encontramos en los trabajos de algunos autores de cierto prestigio. No dudamos que estos, por ser ya pertenecientes a las últimas décadas del siglo XIX, están influenciados de los avances que en materia historiográfica se habían venido produciendo, pero no podemos obviar que en algunos casos, hay que tener en cuenta el carácter «localista» de estos estudios, en los cuales la defensa y exaltación de lo propio, a veces pueda hacer que se eludan ciertas consideraciones más objetivas y conscientes.

Una de las más tempranas defensas de la pintura granadina y su inclusión en el ámbito de una «Escuela» perfectamente definida y compacta, la encontramos en un singular relato aparecido en *La Alhambra*, revista incipiente dentro de las publicaciones románticas granadinas. En ella, Luis de Montes inserta un interesante trabajo que, bajo el título de *Los dos pintores*, se recrea en la famosa disputa entre Bocanegra y Ardemans, enfrentamiento más ficticio que real, pero que le sirve para expresar algunas consideraciones importantes sobre la historia de las Bellas Artes en Granada. Es precisamente al principio donde hallamos su posición ante la «Escuela granadina» siendo pues, uno de los primeros en confirmar su existencia y corroborar la peculiaridad y originalidad de sus caracteres. «Curiosa al par que interesante es la historia de las bellas artes en Granada. Esta ciudad en la que se formó la cuarta escuela española de pintura, y que reconoce por jefe al racionero Cano que sobresalía tanto en este ramo como en los de escultura y arquitectura, produjo muchos y excelentes profesores, cuyas preciosas obras confinadas en los claustros y en las capillas de sus innumerables conventos, apenas han sido conocidas hasta ahora, en que reuniéndose todos los objetos artísticos, que se han podido salvar de las revueltas pasadas, en el museo

provincial, han aparecido cuadros que podían rivalizar, tanto en la composición, en el dibujo y en el colorido, con lo mejor que han producido las escuelas italiana, flamenca y francesa... Y sin embargo, en la historia de las bellas artes eran desconocidos los nombres de Cano, Bocanegra, Sevilla, Mesa, Herrera Barnuevo, Ciesa, Cotán, Mora, Mena y otros ciento orgullo de Granada, hasta que al colocar en las suntuosas galerías del Louvre los cuadros que el Barón Taylor adquirió en 1836 y 37, dijeron los pintores extranjeros: esas son obras maestras, y proclamaron a Cano un pintor de primer orden; buscaron con ansia sus obras, y anunciaron a la Europa artística la existencia de una nueva escuela, la de Granada: entonces volvieron los ojos hacia esta ciudad, y buscaron las preciosas obras de los grandes pero modestos artistas que habían trabajado con una fe verdaderamente religiosa en una profesión, que aún cuando estimada, no les proporcionaba otra recompensa que la de ver sus obras embelleciendo las capillas y los claustros de las iglesias»²⁵.

Mediado, pues, el siglo XIX, hallamos las primeras valoraciones sobre la «Escuela Granadina», su reconocimiento como grupo con identidad tanto por los caracteres que la definen como por el número sobresaliente de miembros integrantes, dotados todos ellos con una sabia maestría que le aportaba no sólo el genio interno de cada uno, sino el influjo del que había sido su principal conductor, Alonso Cano.

A partir de ese momento, proliferan hipótesis de similares planteamientos, conducentes todas a confirmar dicho reconocimiento. Así es que en 1865, don Gregorio Cruzada Villaamil, publicaba en Madrid su *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pintura*, obra en la que quedaban recogidas las producciones pictóricas que engrosaban los fondos de ese recién creado museo agrupadas en diferentes escuelas, o mejor dicho, dentro de la actividad creadora de cada uno de los pintores de ellas que se encontraban presentes en la colección del mencionado Museo. De sus anotaciones al respecto, dos son los argumentos más novedosos. Uno, la inclusión entre los autores de las obras del Museo Nacional del nombre de un pintor bastante desconocido como fue Juan Simón Navarro, pintor del segundo tercio del siglo XVII, que como refiere Villaamil, «pertenece a la escuela granadina y debió ser discípulo, aunque no muy aventajado, de Pedro de Moya»²⁶. La otra aportación de este catálogo razonado será la de contar, casi por vez primera en la historia de la pintura granadina con un breve compendio de su evolución en el marco del siglo XVII donde conoció un espectacular florecimiento. Encontramos así el ensayo inicial de un discurso que habrá de ir perfilándose con el paso de los años hasta llegar a nuestros días. Su valor estriba en contener ya los rasgos que harán de la pintura en Granada del Siglo de Oro, una escuela definida y concreta en el contexto de la demás pintura española barroca, especialmente con respecto a la pintura sevillana con la que se había identificado durante mucho tiempo, como hemos tenido oportunidad de ver en la *Sevilla pintoresca* de José Amador de los Ríos. Aunque no se va a detener en consideraciones de gran especificidad, que no es tampoco su principal objetivo, contiene una serie de precisiones de gran interés, a partir de las cuales habrá de ir vertebrándose el cuerpo de la pintura granadina del Seiscientos con sus rasgos más sobresalientes y sus integrantes más destacados. De esta forma llega a afirmar que floreció «la Escuela Granadina durante un siglo próximamente (sic), á contar desde el segundo tercio del XVII. Los pintores que residieron en Granada en el curso de la anterior centuria, ó no tuvieron discípulos, ó no

consiguieron que estos diesen a sus obras aquel carácter común que constituye el distintivo de una Escuela. Con Pedro de Moya y Alonso Cano, pues, empieza el período del arte granadino... Los que siguieron a Alonso Cano manifestaron predilección por Van Dyck, al paso que los de Pedro de Moya se remontaron más a su origen del estilo predilecto, y prefirieron el gusto de Rubens. Aunque entre unos y otros hubo buenos dibujantes, no pudieron sustraerse a la exageración y aspecto dramático de su tiempo. La mayor parte, sin embargo, sobresalieron más en el colorido que en el dibujo, y dieron mejores muestras de fantasía e ingenio que de estudio y corrección... La Escuela Granadina menos fecunda respecto del número de artistas que la ilustraron que la Sevillana, conservó, sin embargo, un carácter más sobrio y severo que esta, y se corrompió menos que ella al declinar el arte y perderse en las extravagancias del barroquismo. Su último pintor, Chavarito, conservó un colorido digno de los buenos tiempos, cuando en el resto de España yacía la pintura en una postración lastimosa»²⁷.

El texto anterior resulta verdaderamente clave en ese proceso de conformación y crítica de la pintura en Granada, sobre todo en un momento tan crucial como lo fue el de la efervescencia barroca. Constatar la existencia real y precisa de una «Escuela», dotada de unos elementos de cohesión y definición interna, supone un avance extraordinario. Cuánto más si ya entonces se la podía enfrentar a la magnificencia y fama de la pintura sevillana, a la que según el autor, era, incluso, superior. Pero al margen de esto hay algunos otros aspectos, igualmente dignos de mencionar en nuestro intento de objetivizar el florecimiento artístico-cultural de la pintura granadina. El juicio emitido por Cruzada Villaamil corrobora a grandes rasgos muchos de los argumentos que todavía hoy sirven para sintetizar el carácter de la pintura de la Escuela granadina, tales como su alejamiento de lo dramático y su sencillez de estilo y composición, así como también su menor número de miembros en comparación con otras escuelas como la sevillana. En definitiva, y por lo que a nosotros nos interesaba, podemos decir que en ese proceso de conformación de la «Escuela granadina» que se va a producir a través de la literatura artística del siglo XIX, el *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pintura*, de don Gregorio Cruzada Villaamil, representa uno de los primeros y más firmes intentos de contextualización a través de valoraciones y argumentos de notable precisión crítica y documental, en una línea paralela a la de aquella otra literatura, más romántica que científica, fundamentada en la observación de los valores del espíritu y no tanto en los de una objetivización del conocimiento.

Unos veinte años después, en 1882, veía la luz una pequeña obrita, que había resultado premiada con un accesit en el certamen celebrado ese año por el Liceo de Granada. La obra que lleva el título de *Opúsculo de las Bellas Artes Granadinas*, aparece escrita por A.C.R., iniciales que nosotros pensamos se refieren a Agustín Caro Riaño²⁸. No es un trabajo de grandes pretensiones, pues el motivo que lo había propiciado tampoco requería un esfuerzo demasiado ostentoso, de ahí que el autor se decantase por la elaboración, como él mismo indica, de un «bosquejo histórico y crítico a la vez, en el que se fija un método nuevo, se indicase el carácter predominante en cada período, recordando las fechas principales y nombres más ilustres, y finalmente, se pusiera de manifiesto la importancia de las bellas artes granadinas»²⁹.

Después de haber hecho un repaso de la producción artística en Granada desde los tiempos más remotos, dentro de un modelo que él mismo había anunciado, llega al siglo XVII,

inserto en el período tercero del arte granadino, aquel que coincide más o menos con la historia moderna de la ciudad, y que se extiende hasta el siglo en que se realiza esta obra. La importancia de esa centuria para la pintura se apoya sobre la certeza de haberse constituido en ella una escuela de esta «mereciendo consignarse los pintores Alonso Cano y Pedro de Moya, con Juan de Sevilla, Atanasio Bocanegra, Risueño y Cotán, en primer término; y después a Juan de Aragón, Pedro de Raxis y Bartolomé de Raxis, Niño de Guevara, los Ciésares y otros, sin olvidar al patriarca de la pintura granadina, Antonio del Rincón, pintor de la época de los Reyes Católicos, y cuyas obras indubitadas no conocemos... Aunque parezca a algún escritor que hay que hacer un esfuerzo de imaginación para notar la existencia de una escuela granadina de pintura y escultura, es sin embargo indudable que la hubo, siquiera se refundiese en sus postrimerías en la sevillana, cuando se debilitó en el tiempo el impulso dado por Alonso Cano, Pedro de Moya y Juan de Sevilla. Haciendo el análisis comparativo entre la granadina y otras escuelas, veríamos la verdad de nuestra afirmación, sintiendo no poder extendernos en tan detenido estudio, para demostrar lo que decimos»³⁰. En la misma línea, pues, que ya hemos tenido oportunidad de comprobar con el *Catálogo* de Villaamil, aquí se vuelve a confirmar la presencia real de la «Escuela granadina» superando, como ya hemos hecho constar, las posturas más reacias a este reconocimiento.

Llegamos así al planteamiento definitivo de una verdadera «Escuela» de pintura en Granada, una postura que habrá de mantenerse en vigencia hasta el momento actual, aún y cuando se han ido precisando algunos de sus aspectos de máximo interés. Esta confirmación llega de manos de don Manuel Gómez Moreno, figura clave en todo lo que concierne al arte granadino y su estudio en las postrimerías del siglo XIX, así como iniciador de una saga familiar que no se ha alejado nunca de estos temas. Con él, llegamos hasta el final de nuestra indagación en la literatura artística del siglo XIX, ya que sus trabajos representan el inicio de una nueva etapa historiográfica y crítica que se va a continuar hasta nuestros días. La aparición de su *Guía de Granada* en 1892 supone la condensación más cabal y fructífera de todos sus interesantes apórtes para el conocimiento del arte granadino. Siendo esto así, nos parece, también, que deba tenerse en cuenta aquí su autoridad a la hora de completar este ensayo destinado a determinar la aparición en Granada de una «Escuela» en el arte de la pintura barroca. A él debemos, pues, la última y más compacta historización de nuestra pintura del siglo XVII, el esbozo de sus líneas generales, el carácter de sus producciones, los medios y técnicas de ejecución y los artífices más logrados. Todo ello habría de quedar plasmado en el preámbulo al *Catálogo* razonado de las obras del Museo de Bellas Artes de Granada, en cuya institución tuvo una participación muy activa. Su autor, haciendo sabio uso de la ingente información que había pasado por sus manos, unido a un incansable trabajo de documentación y análisis, proyecta en el mencionado preámbulo la primera gran sistematización de la «Escuela granadina», hasta el punto que ya nadie después de él ha dudado ni siquiera de su existencia real, de su carácter genuino y originalidad tanto en obras como artistas. Por todo ello resulta obligado que insertemos a continuación, aún cuando pudiera parecer algo extenso, dicho preámbulo, síntesis de todos sus estudios al respecto, y recogido por Antonio Gallego y Burín en el primer y único número del *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada* (mayo de 1923).

«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 de su 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 amó el dibujo hasta dejar seco el pincel, como los cordobeses, ni las corrientes italianas fueron tan vivas y heterogéneas como en Valencia y en Sevilla, de donde provino que tampoco chocasen después la reacción en tan crudo naturalismo. Aquí no se vió 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 ni al uno ni al otro extremo, enlazándose la rafaelesca 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.

NOTAS

1. GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Alianza Forma, 1991, p. 28.
2. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. «Conocimiento y estudio del arte español en Inglaterra». *Arbor*, 40 (1949), pp. 555-577.
3. FORD, Richard. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. 2ª ed., Madrid: Turner, 1988, p. 138.
4. GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. *Viajeros, eruditos y artistas...*, p. 19.
5. LIPSTCHUTZ HEMPEL, I. *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus, 1988, p. 19.
6. *Ibidem*, p. 76.
7. *Ibid.* p. 114.
8. *Ibid.* p. 160.
9. BATICLE, Jeannine. «Pintura española del siglo XVII en Francia». *Goya*, 58 (1964), p. 288.
10. GAYA NUÑO, José Antonio. *La pintura española fuera de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1958
11. LIPSCHUTZ HEMPEL, I. *La pintura española...*, p. 42.
12. HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CALATRAVA ESCOBAR, Juan Antonio. «Las categorías de la crítica de arte romántica en España». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI (1984), p. 607.
13. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 30.
14. PANADERO PEROPADRE, N. y SAGUAR QUER, C. «El arte visigodo en la Historiografía romántica». En: *VII Jornadas de Arte. Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*. Madrid, 1995. Madrid: Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, CSIC, 1995, p. 24.
15. FORD, Richard. *Manual para viajeros...*, pp. 130-131.
16. HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CALATRAVA ESCOBAR, Juan Antonio. «Las categorías de la crítica...», pp. 614-615.
17. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Romanticismo y Teoría del Arte...*, p. 43.
18. CALATRAVA ESCOBAR, Juan Antonio. «La visión de la historia de la arquitectura en las revistas románticas». En: *VII Jornadas de Arte. Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*. Madrid, 1995. Madrid: Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, CSIC, 1995, p. 53.

19. *Ibidem*, p. 56.

20. LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel Ángel. *Historia de Granada, comprendiendo la de sus cuatro provincias, Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días*. Granada: Imprenta y librería de Sanz, 1846, pp. 268-269.

21. SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada: Universidad, 1966, pp. 145-146.

22. FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 100.

23. RÍOS, José Amador de los. *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla: 1844, p. 430.

24. MADRAZO, Pedro de. «Alonso Cano». *Almanaque de la Ilustración*, VII (1880), p. 39.

25. MONTES, Luis de. «Los dos pintores». *La Alhambra*, 19 (1840), p. 220.

26. CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pintura*. Madrid, 1865, p. 142.

27. *Ibidem*, pp. 146-147.

28. Dato éste de la correspondencia entre las iniciales y el nombre del autor y erudito granadino que nos ha facilitado don Javier Moya, hasta hace muy poco tiempo becario de colaboración del Instituto Gómez-Moreno de Granada.

29. CARO RIAÑO, Agustín. *Opúsculo de las Bellas Artes Granadinas*. Granada: Imprenta de D. F. de los Reyes, 1882, pp. 4-5.

30. *Ibidem*, pp. 22-23.

31. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. «El Museo Provincial de Bellas Artes». *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 1 (1923), p. 4.

