



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Historia del Arte

Responsable de tutorización: Dra. Ana María Gómez Román

La Historia y visión de Granada a través de la pintura de los siglos XIX y XX.

Bolívar Fernández, José Luis.

Curso académico 2020 | 2021
Convocatoria ordinaria (mayo-junio)

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DEL TRABAJO FIN DE GRADO

Yo, José Luis Bolívar Fernández, con documento de identificación 77146785R, y estudiante del Grado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, en relación con el Trabajo Fin de Grado presentado para su defensa y evaluación en el curso 2020/2021, declara que asume la originalidad de dicho trabajo, entendida en el sentido de que no ha utilizado fuentes sin citarlas debidamente.

Granada, a 7 de junio de 2021.

Fdo.: José Luis Bolívar Fernández.

Índice

1. MEMORIA INDIVIDUAL..... Pág. 4.
 - 1.1. **Presentación y justificación.**
 - 1.2. **Objetivos.**
 - 1.3. **Metodología.**

2. LA VISIÓN DEL REINO DE GRANADA A LO LARGO DE LA EDAD ANTIGUA, MEDIA Y MODERNA A TRAVÉS DE LA PINTURA DE HISTORIA DECIMONÓNICA..... Pág. 7.
 - 2.1. **Granada. El origen de una ciudad cristiana.**
 - 2.2. **La Granada Medieval.**
 - 2.3. **La Guerra de Granada a través de la pintura de historia decimonónica.**
 - 2.4. **La toma de Granada desde la perspectiva de los vencedores.**
 - 2.5. **La toma de Granada desde la perspectiva de los vencidos.**
 - 2.6. **La nueva Granada cristiana de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI.**
 - 2.7. **La ciudad de Granada tras el reinado de los Reyes Católicos.**
 - 2.8. **El S. XVIII y los descubrimientos del pasado nazarí.**

3. LA HISTORIA DE LA GRANADA DEL s. XIX A TRAVÉS DE LA PINTURA DECIMONÓNICA..... Pág. 20.
 - 3.1. **La Granada de principios de siglo.**
 - 3.2. **La Granada de Fernando VII.**
 - 3.3. **La Granada de Isabel II.**
 - 3.4. **La Granada de la Restauración y de fin de siglo.**

4. LA VISIÓN DE LA CIUDAD DE GRANADA EN EL s. XIX..... Pág. 28.
 - 4.1. **La visión de Granada de los viajeros románticos.**
 - 4.2. **La visión de Granada de los pintores españoles durante el s. XIX.**
 - 4.3. **El cambio de siglo. Una nueva percepción del paisaje y las dos Españas.**

5. LA HISTORIA DE LA GRANADA DEL s. XX A TRAVÉS DE LA PINTURA DEL S.XX. Pág. 35.
 - 5.1. **La Granada de comienzos de siglo. Los cambios económicos, sociales y políticos de principios del s. XX.**
 - 5.2. **La vida cultural de la ciudad antes de la Guerra Civil. El concurso de cante jondo.**
 - 5.3. **Granada antes de la dictadura de Francisco Franco (1923- 1939).**
 - 5.4. **La Granada franquista (1939- 1975).**

6. LA VISIÓN DE LA CIUDAD DE GRANADA A TRAVÉS DE LA OBRA DE LOS PINTORES ESPAÑOLES DEL s. XX..... Pág. 42.
 - 6.1. **El efecto Sorolla y la visión de Granada de la primera mitad del s. XX. Rodríguez- Acosta y López-Mezquita.**
 - 6.2. **La visión de la ciudad de Granada de la segunda mitad del s. XX. Manuel Ángeles Ortiz, José Guerrero, Julio Juste y el Niño de las Pinturas.**

7. CONCLUSIONES..... Pág. 47.

8. BIBLIOGRAFÍA..... Pág. 48.

9. ANEXO. COMENTARIO DE OBRAS Pág. 51.

1. MEMORIA INDIVIDUAL¹.

1.1. Presentación y justificación.

La basta y ecléctica ciudad de Granada puede invitar a sus visitantes y residentes a plantearse una serie de preguntas y discusiones acerca de ella: el porqué de su emplazamiento, su urbanismo, la forma en la que se articulan sus espacios, su cultura propia, su economía, su interés turístico... Una serie de preguntas cuya respuesta se encuentra en una misma fuente de información: su rica y extensa Historia.

Aunque una gran parte de estas incógnitas enunciadas con anterioridad hayan sido resueltas –o en su defecto, exploradas en varios manuales o textos- sorprende la escasez de proyectos o publicaciones que logran relacionar la ciudad y la pintura a modo de discurso teórico con unas bases historiográficas y científicas adecuadas.

Por tanto, aunque a primera instancia parezca que el tema a desarrollar pueda haberse trabajado con anterioridad, la Historia y visión de la ciudad de Granada a través de la pintura es una parcela de la Historia del Arte que considero que no se encuentra completa en su totalidad. De hecho, este vacío de información se acentúa aún más durante la Edad Contemporánea –otro de los principales hilos conductores de este proyecto-, puesto que el rico pasado andalusí y moderno de nuestra ciudad tiende a opacar el periodo cronológico a través del cual se presenta este proyecto.

Es por ello que he aprovechado la oportunidad que me brindaba la realización de este Trabajo de Fin de Grado para crear una suerte de corpus teórico donde pudiese relacionar la Historia y la percepción de la ciudad de Granada con la pintura desde una perspectiva historiográfica, utilizando la producción pictórica de los s. XIX y XX como principal material de estudio.

Para lograr plasmar esta idea general, he optado por articular cinco grandes bloques de contenido que se dividen en diferentes sub-puntos o sub-temas. El primer gran bloque - La visión del Reino de Granada a lo largo de la Edad Antigua, Media y Moderna a través de la pintura decimonónica- nos ofrece la oportunidad de estudiar la pintura de historia decimonónica relativa a Granada, conociendo a través de ésta los antecedentes históricos de la urbe, abarcando desde la llegada de los cristianos a la ciudad hasta el siglo XVIII. El segundo bloque – La Historia de la Granada del s. XIX a través de la pintura decimonónica.- nos permite relacionar y ejemplificar más profundamente la Historia decimonónica de la ciudad con la producción pictórica de la época, mientras que el tercero de estos grandes puntos – La visión de la ciudad de Granada en el s. XIX.- nos posibilita apreciar la percepción que se tiene en la época de la ciudad como conjunto, haciendo especial hincapié en dos visiones de la ciudad: por un lado la visión romántica de la ciudad que aportan los pintores extranjeros y, por otro, la Granada que representan los pintores españoles de la época.

En los dos últimos bloques se explorará el siglo XX teniendo como punto de inflexión la Guerra Civil Española (1936-1939), así como las consecuencias y modificaciones que ésta supone para la sociedad granadina. En el cuarto bloque punto del proyecto- La Historia de la Granada del s. XX a través de la pintura del siglo XX- volveremos a realizar

¹ Las conclusiones extraídas de esta investigación se encuentran recogidas en el apartado número siete de este Trabajo de Fin de Grado.

la asimilación entre la pintura del s. XX con la Historia del s. XX de la ciudad, mientras que en el bloque número cinco - La visión de la ciudad de Granada a través de la obra de los pintores españoles del s. XX- exploraremos las nuevas visiones de la ciudad que se gestarán durante este periodo y que repercuten hasta nuestros propios días.

1.2.Objetivos.

Los objetivos que pretende lograr este Trabajo de Fin de Grado son:

- a) Asentar y desarrollar la enorme relación que poseen las disciplinas histórica y artística, así como completar todos los potenciales terrenos inexplorados producto de la unión de ambas áreas.
- b) Revalorizar el papel de la pintura, especialmente la pintura de historia decimonónica y la relacionada con la ciudad de Granada y su sociedad.
- c) Contextualizar y dar a conocer en profundidad diversas figuras y personalidades históricas que han ayudado a forjar la historia y patrimonio cultural de la ciudad de Granada.
- d) Facilitar la comprensión de la compleja Historia de la ciudad de Granada a través de una serie de ejemplos visuales previamente seleccionados.
- e) Despertar un sentido crítico acerca de los contenidos y posibles valores que puedan transmitir la producción pictórica analizada, así como ahondar en la relación de las obras pictóricas elegidas como ejemplo del contexto histórico al que pertenecen.
- f) Posibilitar la creación de una serie de artículos especializados en el campo de estudio para ser publicados en diferentes medios de difusión, como revistas o portales webs específicos en la materia a tratar.

1.3.Metodología.

El tema sobre el que se basa este trabajo de fin de grado se caracteriza por comprender un periodo temporal muy amplio- desde el origen de la ciudad de Granada hasta la época actual-. Para acotar esta compleja línea temporal, he optado por realizar una evolución cronológica de la Historia y visión de la ciudad a partir de una serie de acontecimientos o eventos que marcaron a la ciudad, manteniendo en todo momento una perspectiva historiográfica.

Tras esto, procedí a la elaboración de un banco de imágenes que nos ayudasen a ilustrar y complementar toda la información cedida con anterioridad. Por último, realicé el corpus teórico del trabajo de acuerdo a los diferentes conocimientos y recursos recabados con anterioridad, justificando la selección de imágenes y su comentario. Todos estos pasos quedan reflejados en el organigrama o plan de trabajo que confeccioné a comienzos de curso, logrando cumplir todos los plazos estipulados.

Para realizar todo lo anteriormente expuesto, así como sus correspondientes apartados teóricos y críticos, realicé una búsqueda de material historiográfico a través de fuentes bibliográficas y páginas web. En algunos casos, la consulta de fuentes e imágenes se haría a través de organismos o museos como el Museo Nacional del Prado, el Museo de Bellas Artes de Granada, el Museo del Romanticismo, La Real Academia de Historia o la Red

Digital de Colecciones de Museos de España (Ceres). También acudí a referencias documentales para completar nuestro ámbito de trabajo.

Fases	Actividades	<i>Noviembre</i>	<i>Diciembre</i>	<i>Enero</i>
Fase 1: Comienzos de la investigación. Búsqueda de información.	Creación de un índice. Búsqueda de bibliografía y vaciado de imágenes.	Tutorías: 5 y 19 de noviembre. Entrega de trabajo: 12 y 26 de noviembre	Tutoría: 3 de diciembre. Entrega de trabajo: 17 de diciembre	Tutoría: 12 de enero
Fase 2: Elaboración de la memoria individual	Estipular presentación, contenido, objetivos y metodología del proyecto.			
Fase 3: Redacción del corpus teórico.	Redacción del proyecto. Ejemplificación del discurso teórico con imágenes.			
Fase 4: Conclusiones y finalización del corpus teórico. Entrega del proyecto.	Redacción de las conclusiones del proyecto. Firma de documentos y repaso final de la investigación.			

<i>Febrero</i>	<i>Marzo</i>	<i>Abril</i>	<i>Mayo</i>	<i>Junio</i>
Tutoría: 4 de febrero <u>Primera entrega: 25 de febrero</u>				
	Tutoría: 11 de marzo <u>Segunda entrega: 25 de marzo</u>	Tutoría: 8 de abril <u>Tercera entrega: 29 de abril</u>	Tutoría: 11 de mayo <u>Cuarta entrega: 20 de mayo</u>	
			Del 20 de mayo al 2 de junio: Repaso del proyecto. Posibles modificaciones y finalización.	<u>Presentación: Convocatoria ordinaria (junio): hasta el 9 de junio de 2021</u>

Cronograma de trabajo propuesto para la realización del Trabajo de Fin de Grado. Fuente propia.

2. LA VISIÓN DEL REINO DE GRANADA A LO LARGO DE LA EDAD ANTIGUA, MEDIA Y MODERNA A TRAVÉS DE LA PINTURA DE HISTORIA DECIMONÓNICA.

El S. XIX es, ante todo, un periodo de cambios y transformaciones en el terreno artístico. La sociedad de este siglo demanda una serie de géneros pictóricos que puedan adaptarse a la mentalidad e ideales de la nueva sociedad, lo que implica una gran modificación de los sistemas y esquemas jerárquicos tradicionales del mundo del arte pictórico. De esta forma la pintura religiosa, que gozaba de una impresionante supremacía y era ampliamente admirada por artistas y clientes, comienza a mostrar numerosos signos de agotamiento, al igual que la propia Iglesia como institución. Como consecuencia, numerosos géneros o temas pictóricos, considerados hasta ese momento como menores, comienzan a adquirir una gran importancia: los paisajes, los bodegones, los temas costumbristas...

Pero sin ninguna duda, el género pictórico que tuvo el mayor apogeo durante el s. XIX fue la pintura de historia, que comenzó a obtener una dimensión y funcionalidad totalmente diferente a la que poseía durante siglos anteriores. Aunque la representación de episodios históricos se remonta a tiempos inmemoriales, la pintura de historia que conocemos hoy día nace en el siglo XIX y se convierte en el género predilecto de varios ambientes artísticos oficiales muy vinculados con esta centuria.

Entre estos contextos artísticos oficiales debemos destacar, ante todo, los concursos académicos, que comenzaron a ganar popularidad durante la segunda mitad del S. XVIII. Es necesario tener en cuenta que los primeros contactos de cualquier aspirante a pintor durante este tiempo se producían mediante los concursos que convocaban las academias de Bellas Artes como ejercicios para sus alumnos y que consistían en “la representación pictórica de escenas extraídas aleatoriamente de la Antigüedad clásica y la historia de España, sin que la elección de uno u otro argumento tuviera ninguna significación especial”. Estos ejercicios supondrán una coerción de la capacidad creativa de los jóvenes pintores que se presentaban ya que, además de seguir unas bases y supuestos muy férreos estipulados en el reglamento de la propia convocatoria, debían de seguir una serie de fórmulas compositivas y estilísticas afines a la estética academicista que buscaba el jurado. (Díez et al., 1992: 70).

El relevo de estos certámenes de carácter público será tomado por las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que decide crear el Estado en 1856 bajo el gobierno de Isabel II, que tendrán como finalidad promocionar a todos los artistas jóvenes que tienen dificultades para darse a conocer. En estas exposiciones se concedían numerosos premios por categoría, siendo la de pintura de historia una de las más aclamadas en dicho certamen. Esta predilección por la temática y la gran acogida de estos tipos de pinturas por el jurado condicionó a los pintores a presentar cuadros históricos, aunque tuviesen una predilección personal hacia otros temas.

Podríamos definir la pintura de historia como “grandes lienzos concebidos como ilustración de ciertos episodios del pasado cuya significación se quiere subrayar para enseñanza moral -y también política- del público ilustrado”. Por tanto, podríamos decir que este género de pintura posee un carácter ilustrado o conmemorativo, ya que pretende glorificar y reconstruir un pasado remoto. Es muy importante, también, hacer una

distinción entre este tipo de pinturas de historia con aquellas que poseen una índole de inmediatez, es decir, todas aquellas obras que actúan como una crónica de lo que está sucediendo en el propio S. XIX. La pintura histórica decimonónica española se va a centrar en hechos cercanos en el tiempo, y busca representar hechos próximos, que son considerados como dignos de ser recordados y que, usualmente, son protagonizados por personajes conocidos. A su vez, aunque se intente glorificar el evento o episodio representado, se va a buscar siempre cierto rigor histórico (se busca vestir a los personajes con la indumentaria de la época, recrear escenarios de forma correcta...) (Díez et al., 1992: 17)

En un principio, la pintura de historia decimonónica española no parece dejar apenas resquicio para la divagación o la contemplación, sino que nos muestra una composición que referencia un suceso claro e inequívoco. Es quizás por esta razón que desagrada a ciertos espectadores de nuestro tiempo, puesto que es una pintura que no pretende sorprender o estar cargada de significado. No obstante, debemos de comprender que todas estas pinturas poseen una carga figurativa que puede ser ignorada en un principio, pero que dota de numerosos significados a la obra.

Es en este contexto cuando comenzamos a entrever varias de las primeras obras pictóricas que comienzan a representar el pasado de lo que hoy día podemos denominar como la ciudad de Granada. Es muy importante remarcar que la época de los Reyes Católicos es una de las preferidas por los pintores de historia de este siglo, especialmente las protagonizadas por la reina Isabel de Castilla. Esta característica puede deberse a la situación histórica que se está viviendo durante el gobierno de la reina Isabel II, por lo que la presencia tan reiterada de la reina católica en las obras podría servir como justificante de la presencia de la monarca decimonónica en el trono.

2.1. Granada. El origen de una ciudad cristiana.

Si queremos estudiar la evolución de la Historia de la ciudad y cómo esta se enlaza con el arte, nos vemos obligados a rastrear desde los albores de la ciudad. Aunque desconocemos gran parte de la vida de la urbe durante los primeros siglos después de Cristo, sí sabemos con certeza que hacia el s. III existía en el territorio de la actual Granada una comunidad cristiana tan importante que, a comienzos del S. IV, fue sede de un concilio nacional del que conservamos las actas: el concilio de Iliberri o de Elvira. A este concilio asistieron representantes de treinta y siete comunidades y la diócesis anfitriona estuvo representada por el primer obispo granadino que conocemos, Flavianus.

Durante el dominio del Islam en la zona meridional de la península, surgieron en el reino de Castilla una serie de tradiciones y leyendas a cerca de los orígenes del Cristianismo peninsular, así como una lista con los nombres de sus primeros obispos. De este modo, se pretendía fundamentar y ensalzar el Cristianismo frente al Islam, la religión del pueblo enemigo de los cristianos. Para lograr esto, se crean dos documentos históricos que referencian a San Cecilio: la leyenda de *Los siete varones apostólicos* (s. X) y el Códice del 962, denominado también como Emilianense. El primero de ellos, una narración de poca credibilidad histórica que logrará crear una tradición entre los cristianos y que se basará en documentos litúrgicos de siglos anteriores, explica cómo los santos apóstoles ordenaron a siete varones la misión de evangelizar a España, llegando Cecilio a Iliberri – la antigua ciudad de Granada-. El segundo, procedente del Monasterio de San Millán de

la Cogolla, contiene la lista de los obispos de las Iglesias de Toledo, Sevilla y Granada desde su fundación. Entre estos obispos, en la lista de Granada figuran todos los relativos a la época visigótica, así como Flavianus y el propio San Cecilio, que aparece como el primero.

No obstante, el momento definitivo de la devoción de San Cecilio tuvo lugar en la Granada moderna, que buscaba establecer su identidad a partir de sus orígenes cristianos. Basándose en las tradiciones medievales, se comenzó a buscar sus restos, hasta que en 1588, al derribar la torre alminar de la Mezquita Mayor para construir la catedral, se encontró un pergamino escrito por San Cecilio. A los pocos años, en 1595, comenzaron a parecer en la colina de Valparaíso –actual Sacromonte- huesos junto a unas láminas de plomo que relataban el martirio del santo. De esta forma, se comienza a venerar a San Cecilio como patrono de Granada a comienzos del S. XVII y, con el fin de venerar sus reliquias, se construye la Abadía del Sacromonte. Todo lo citado anteriormente parece resumirse a la perfección en una de las obras pictóricas más actuales que conservamos de este santo, el *Martirio de San Cecilio* (1902) pintado por Manuel Gómez-Moreno González y depositado en la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias (Leonardi et al., 2000: 483-485)².

2.2.La Granada Medieval.

El pasado medieval granadino es un tema que apenas es tratado en la pintura de historia del S. XIX, sino que es más bien imaginado o ensoñado por los diferentes viajeros románticos que van a frecuentar la ciudad en busca de su pasado exótico. No obstante, sí poseemos a día de hoy un lienzo que nos relata una de las leyendas más sugestivas e interesantes de la Granada medieval: *La matanza de los Abencerrajes* (1871) de Mariano Fortuny Marsal, actualmente conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña³.

Según la leyenda, que hoy día ya forma parte de la Historia de la ciudad, la Sala de los Abencerrajes del Palacio de los Leones recibe este nombre por ser el escenario del asesinato masivo de numerosos caballeros de la familia de los Abencerrajes, un clan norteafricano muy importante en la sociedad y política de la Granada nazarí del s. XV. Este crimen fue perpetrado por el sultán Muley Hacén – padre de Boabdil-, que había oído rumores acerca de un romance entre uno de los caballeros de los Abencerrajes y la sultana. Esta habladuría, finalmente, resultó ser infundada y esparcida por una familia rival de los Abencerrajes, los Zenetes.

Como consecuencia de este delito feroz conducido por los celos, se cuenta que la sangre derramada en este episodio tiñó de rojo parte de la fuente dodecagonal del centro de la sala, así como los canales que conectan este recurso hídrico con el Patio de los Leones.

2.3.La Guerra de Granada a través de la pintura de historia decimonónica.

De entre todos los episodios relativos a la ciudad, el favorito entre los pintores y público fue la Guerra de Granada. Estas obras se ambientarían en episodios anteriores a los de la

² Para más información, ver anexo pág. 51.

³ Para más información, ver anexo pág. 52.

rendición y otros posteriores a la victoria de los monarcas, que destacan por transmitir una imagen triunfal y benefactora de Isabel y Fernando⁴.

Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga (1867) de Eduardo Cano de la Peña, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Sevilla, es un ejemplo perfecto de todas aquellas obras ambientadas en episodios anteriores a la rendición. Esta obra, también titulada erróneamente como *La entrada de los Reyes Católicos en Alhama*, fue premiada en el certamen organizado por la Exposición de Bellas Artes de 1866 y representa la recepción de los reyes a los cautivos liberados tras la conquista de Málaga por el pueblo islámico. Destaca cómo la obra parece seguir a la perfección los textos recogidos en la *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*, escrita por Andrés Bernaldez (Díez et al, .1992: 254)⁵.

Esta guerra supondrá un punto de inflexión para una serie de personajes con un marcado carácter militar entre los que destaca Gonzalo Fernández de Córdoba. De esta forma, el Gran Capitán se convirtió en uno de los militares españoles más representados en la pintura de historia decimonónica, figurando como protagonista principal en obras como ***El Gran Capitán en el asalto a Montefrío*** (hacia la primera mitad del S.XIX), conservada en el Alcázar de Segovia, o ***El Gran Capitán recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola*** (1835) del Museo del Prado, ambas de José de Madrazo y Agudo. En la primera obra, se nos presenta a Gonzalo Fernández de Córdoba en plena batalla por uno de los puntos estratégicos del antiguo reino de Granada, Montefrío, y se recrea el momento en el que el Gran Capitán sube a la muralla de la población y se convierte en el primer soldado en poder ser visto por el enemigo. En la segunda, se nos muestra una de las victorias conseguidas bajo las órdenes del Gran Capitán por el control del reino de Nápoles. Debemos comprender esta batalla, como el resto de contiendas en las que participó el militar en Italia, como una consecuencia directa de sus victorias peninsulares, que lo convirtieron en una pieza clave de los Reyes Católicos en Nápoles y Sicilia. Para este lienzo, Madrazo referencia indiscutiblemente ***La Rendición de Breda*** (1634) de Velázquez, ya que, al mostrar al Gran Capitán compadeciéndose del enemigo, se remarca la nobleza del carácter español⁶.

En cuanto al conde de Tendilla, que actuó como adelantado mayor de Andalucía, encontramos un óleo de Francisco Díaz Carreño que copia un retrato atribuido al pintor barroco Juan Bautista de Espinosa y que se encuentra en el Museo del Prado. En este, se representa al conde de perfil ataviado con una rica armadura y sosteniendo en una de sus

⁴ **La Guerra de Granada** fue un conjunto de campañas militares comprendidas entre los años 1480 y 1492 que enfrentaron a la reina Isabel I de Castilla y su esposo, el rey Fernando II de Aragón, contra el reino nazarí de Granada. La Guerra finalizó con el episodio conocido como la toma de Granada y las capitulaciones de Granada, en el año 1492

⁵ Para más información, ver anexo, pág. 53.

⁶ **Gonzalo Fernández de Córdoba** (Montilla, Córdoba, 1453- Granada, 1515), también conocido como el Gran Capitán, fue un militar al servicio de los Reyes Católicos. Su figura se fue haciendo cada vez más popular en el Reino de Castilla cuando tuvo la oportunidad de practicar sus innovaciones tácticas en la Guerra de Granada. Completada la Reconquista, los Reyes Católicos lo destinaron en Italia, donde pelearía la hegemonía de la región contra Francia.

manos una granada, haciendo alusión a su vinculación con el reino del que sería capitán general⁷.

Un lienzo muy interesante que nos sirve de puente entre el final de la Guerra y la toma de la ciudad es el titulado como *Hernán Pérez del Pulgar presenta a Isabel la Católica el documento de entrega de Granada* (s. XIX), de José María Rodríguez Losada (1826-1896) –actualmente expuesto en el Alcázar de Segovia-. En esta pintura se representa el momento en el que la reina, en una tienda del campamento militar de Santa Fe, recibe las noticias del cronista real acerca de la rendición del rey Boabdil. La monarca aparece en primer plano, frente a un trono con el escudo del Reino de Castilla, y escuchando la buena nueva que le comenta Hernán Pérez -que aparece ataviado con armadura y túnica y portando el documento de entrega de la ciudad-. En un segundo plano, pero cercano a la reina, aparece su marido, Fernando el Católico, que porta un manto rojo.



El Gran Capitán recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola (1835). Fuente: Museo del Prado

⁷ **Íñigo López de Mendoza** (¿ c. 1442- Granada, 1515) fue el hijo mayor de Íñigo López de Mendoza, I conde de Tendilla, a quien sucedió en título, y de Elvira Quiñones, perteneciente al linaje de los Mendoza. Tras formarse en Guadalajara, siguió los pasos de su padre y se incorporó a la campaña de conquista del reino de Granada, cediendo provisiones, dinero y soldados reclutados a su costa. Participó activamente en la conquista de la de la ciudad de Alhama, de la que fue nombrado alcaide y capitán. Tras la conquista de los enclaves de Loja, Íllora y Montefrío, el conde intervino en el complejo asedio de la ciudad de Baza, lo que le hizo ser nombrado alcaide de Alcalá la Real y capitán general de la frontera, desde donde dirigió operaciones de asalto e incursiones en territorio enemigo, hasta la rendición definitiva del reino nazarí el 2 de enero de 1492.

2.4. La toma de Granada desde la perspectiva de los vencedores.

En *¡Granada, Granada, por los reyes don Fernando y doña Isabel!* (1853-1890), una obra ubicada en la Catedral de Burgos, Carlos Luis de Rivera nos presenta el momento del cántico Te Deum celebrado por los Reyes Católicos el día de la toma de Granada a las afueras de la ciudad. Los monarcas aparecen rodeados por varios figurantes de su corte, que también se arrodillan en acción de gracias por la conquista reciente de la urbe. La reina Isabel vuelve a aparecer como protagonista principal, situándose en el centro de la composición y observando la visión panorámica de la ciudad nazarí⁸.

No obstante, el lienzo más famoso que tratará la conclusión de la guerra de Granada será *La rendición de Granada* (1882), de Francisco Pradilla, que se encuentra en el Palacio del Senado. Esta obra, encargada por el presidente del Senado español -el Marqués de Barzallana-, muestra “la rendición de Granada, o entrega de llaves por Boabdil a los Reyes Católicos, como representación de la unidad española; punto de partida para los grandes hechos realizados por nuestros abuelos bajo aquellos gloriosos soberanos”. Esta obra formaba parte de una serie de cuadros de género histórico que tenía como objetivo ensalzar y glorificar los episodios históricos más trascendentes de la nación. (Pardo Canalís, 1969: 179).

Con esta pintura, Pradilla quiere lograr impresionar al espectador con su visión personal de un evento que, desde una perspectiva nacional- católica, representa la culminación de la misión sagrada de los reyes de la península: la unidad de todo el territorio peninsular bajo la religión católica. Para lograr esto, el autor opta por desplegar una vista panorámica de la ciudad coronada con la silueta de la Alhambra nazarí que actúa a modo de telón para la escena principal que acontece en primer plano de la obra: la entrega de las llaves de la ciudad. Obviamente, la obra nos remite a Velázquez y su *Rendición de Breda*, en cuanto a que presenta a cada uno de los bandos combatientes en cada uno de los extremos. Sin embargo, Pradilla opta por remarcar la superioridad de los Reyes Católicos frente al bando perdedor al incluir una muchedumbre a modo de parada militar tras ellos⁹.

2.5. La toma de Granada desde la perspectiva de los vencidos.

Una obra de gran importancia que se hará cargo de adoptar el punto de vista de los perdedores de la guerra será *La salida de la familia de Boabdil de La Alhambra* (1880), de Manuel Gómez-Moreno, actualmente expuesto en el Museo de Bellas Artes de Granada. El autor parece disponer la escena en dos planos diferentes, subdividiendo el primero en dos zonas. Interesa especialmente la zona izquierda, donde entrevemos una figura femenina cubierta por un manto blanco y con pose altiva, que vendría a representar a la madre de Boabdil, Aixa. Tras ella aparece un grupo de mujeres entre las que destaca la figura de Moraima, la esposa de Boabdil, que parece consolar a su hijo. Finalmente, para completar el grupo de personajes de esta sección, el autor representa a dos figuras masculinas abrazadas. El hombre abrazado que da la espalda al espectador y que viste de amarillo podría tratarse de Boabdil, que oculta su apenado rostro¹⁰.

⁸ Para más información, ver anexo pág. 54.

⁹ Para más información ver anexo pág. 55.

¹⁰ Para más información ver anexo pág. 57.

Tras la expulsión de Boabdil y su familia de la ciudad palatina, sabemos que tanto el sultán como su gran séquito se dispusieron a trasladarse a un señorío en la Alpujarra. Según la leyenda, el último gobernante nazarí de Granada no osó a girarse hacia atrás en ningún instante, y solo miró la ciudad de Granada cuando ésta se perdía en el horizonte. Este suceso se representa en obras como *El suspiro del moro* (1856) de Benito Soriano Murillo, hoy día perteneciente a la colección del Museo del Prado. En este lienzo el autor se centra en el acontecimiento, así como en el gran tropel de personajes que aparecen en primera instancia. La ciudad de Granada, por el contrario, aparece de forma anecdótica en un segundo plano, siendo referenciada únicamente por la silueta de la Alhambra, que aparece desdibujada en el horizonte. En contraposición, en *El suspiro del moro* (1879-1892) de Francisco Pradilla -hoy día perteneciente a una colección particular-, se nos presenta como un lienzo mucho más dramático e intimista, donde la figura de Boabdil es la protagonista. Tras Boabdil podemos encontrar un séquito de un tamaño reducido que sigue al gobernante y que, al igual que este último, parecen observar con tristeza la ciudad de Granada, que esta vez aparece simplemente esbozada y coronada por Sierra Nevada.

No obstante, varios investigadores como Leonardo Villena sostienen que realmente esta leyenda, así como las conocidísimas palabras que Aixa le dedica a su hijo, son una mera invención creada por el obispo Antonio de Guevara, que quería ganarse la aprobación del emperador Carlos V (Villena, 2014)



El suspiro del moro (1856). Benito Soriano Murillo. Fuente: Museo del Prado.

2.6.La nueva Granada cristiana de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI.

A partir de la llegada de los Reyes Católicos al poder y el proceso de conquista de lo que sería el último baluarte islámico de la Península, Granada comienza a sufrir una serie de cambios y transformaciones socio-culturales que tendrán como objetivo convertir la ciudad en una esplendorosa urbe moderna que ejemplifique la preminencia de la nueva religión dominante en la península: la cristiana.

Debemos de tener en cuenta que la conquista de Granada supuso el fin de Al-Ándalus, pero no el fin de la presencia de la cultura islámica en la ciudad o el Reino de Castilla. Tras la conquista de la ciudad, tuvo lugar la firma de las Capitulaciones de Granada, también conocidas como Tratado de Granada¹¹.

No tendrían tanta suerte todos los habitantes judíos que se habían asentado en el barrio del Realejo, ya que tras el Edicto de Granada -promulgado el 31 de marzo de 1492 por los Reyes Católicos- los judíos residentes en España se vieron obligados a abandonar la península en el plazo de tres meses bajo pena de muerte, a excepción de los bautizados al cristianismo que renunciaran a su antigua fe. Esta controversial decisión es representada en la obra *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)* (1889) pintada por Emilio Sala y actualmente conservada en el Museo del Prado¹².

La situación de los moriscos granadinos cambiará con la llegada del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros en el año 1499. Debemos de comprender que este personaje religioso parte al Reino de Granada con el encargo de asumir la evangelización de la ciudad, iniciando una campaña para forzar el cumplimiento de la doctrina cristiana mediante el encarcelamiento, la tortura y la quema de numerosos manuscritos nazaríes en la Plaza de Bib-Rambla¹³.

Esta conversión forzada es representada por Edwing Long en su obra *The Moorish Proselytes of Archbishop Ximenes*, también conocida como *La conversión de los moriscos* (1873), que actualmente se encuentra en el Museo y Galería de Arte Russell-Cotes. En esta obra se representa una escena de un bautismo masivo a cinco jóvenes musulmanas que son vigiladas por el propio cardenal Cisneros, que observa la escena desde una posición elevada. Long representa la escena de una forma ciertamente anacrónica, puesto que pinta a las moriscas con ropas a la odalisca y no como son representadas en las fuentes de la época- como por ejemplo los dibujos de Christoph Weiditz.-.

Esta fuerte represión ante los moriscos provocó la conocida como Rebelión de las Alpujarras, que obligará a la Corona de Castilla a revocar las protecciones legales y convencionales de los musulmanes, lo que hace que para el año 1501 apenas quedara ningún musulmán en la ciudad. En el año 1502, la reina católica emitió un edicto que prohibía el Islam en toda la Corona de Castilla y hacia el año 1515 en los tres reinos – Castilla, Navarra y Aragón-¹⁴.

¹¹ **Capitulaciones de Granada:** podríamos definir las capitulaciones de Granada como unos acuerdos o documentos de carácter jurídico donde se imponían una serie de condiciones y derechos a los habitantes granadinos que practicasen el Islam. Entre estos nuevos derechos podríamos destacar algunos como: la libertad personal, la preservación de las propiedades privadas, la preservación de su organización social, jurídica y religiosa.

¹² Para más información ver anexo pág. 58.

¹³ **Francisco Jiménez de Cisneros** (Torrelaguna, 1436- Roa, 1517) fue un eclesiástico y estadista español procedente de una familia de la baja nobleza. Cursó estudios de teología entre Alcalá, Salamanca y Roma. Tras el nombramiento de Hernando de Talavera como arzobispo de Granada, quedó vacante la plaza de confesor de la reina Isabel I, quien lo eligió personalmente para el cargo. Tras la muerte de Isabel, Cisneros gobernó durante un tiempo el Reino de Castilla como regente, hasta la llegada de Fernando el Católico a España.

¹⁴ **Rebelión de las Alpujarras.** Denominamos como Rebelión de las Alpujarras a una serie de levantamientos de la población islámica del Reino de Granada producidos entre los años 1499 y 1501. Estos

2.7. La ciudad de Granada tras el reinado de los Reyes Católicos.

Tras el fallecimiento de la reina católica el 26 de noviembre de 1504, el reino de Castilla queda en manos de Juana I, que se había convertido en la heredera al trono tras el fallecimiento de sus hermanos Juan Aragón e Isabel de Castilla. Así mismo, para este año la joven monarca ya se había casado con su primo tercero, Felipe I de Castilla, con el que tuvo al que sería el futuro rey de España: Carlos I¹⁵.

El reinado de la pareja fue breve, puesto que el veinticinco de septiembre del año 1506 falleció Felipe I en el Palacio de los Condestables de Castilla, lo que hace que comiencen a surgir habladurías y rumores acerca de la locura de la reina. Siguiendo la última voluntad de su esposo, la reina inició un largo periplo entre Burgos y la Capilla Real de Granada, donde el fallecido quería que se le diese sepultura – a excepción de su corazón, que fue mandado a Bruselas por deseo de Felipe-.

Este dificultoso y descorazonador viaje hacia la ciudad de Granada se representa en la obra de Pradilla *Doña Juana la Loca* (1877), pintura que le concedió una fama internacional al artista y que actualmente se encuentra en el Museo del Prado. El lienzo logra plasmar a la perfección una bella visión romántica de la ya reina, que encarna varios valores propios del siglo, como la pasión de un amor no correspondido, los celos y el desamor¹⁶.

Tras varios episodios conflictivos respecto a la cordura mental de la reina Juana, esta será recluida en Tordesillas en el año 1509 por orden de su padre, Fernando el Católico, que tomará el reinado de Castilla hasta 1516. Tras la muerte del monarca católico, Carlos I se convertirá en el rey de Aragón y de Castilla, reinando en Castilla junto a su madre – retirada del trono por su incapacidad para gobernar- hasta el fallecimiento de ésta.

Carlos V visitará Granada en compañía de su esposa doña Isabel de Portugal el día cuatro de junio de 1526. Los, por entonces, monarcas acababan de contraer matrimonio en Sevilla, por lo que decidieron aprovechar la ocasión para “huir de los rigurosos calores de aquella ciudad, y por admirar los encantos de la antigua corte morisca”. Carlos V e Isabel de Portugal fueron recibidos en procesión en la catedral y se aposentaron en la Alhambra. Durante este viaje, el matrimonio conoció la ciudad de Granada, quedando especialmente fascinados con la Alhambra, donde el rey encargó la construcción de un nuevo palacio que sirviese como residencia personal (Lafuente, 1848: 181-182)¹⁷.

levantamientos comenzaron como respuesta a la conversión masiva de carácter forzoso a la fe cristiana de los ciudadanos granadinos, que consideraban este acto como una violación de las Capitulaciones de Granada firmadas en el año 1492.

¹⁵ **Felipe I de Castilla, llamado también “el Hermoso”** (Brujas, 22 de julio de 1478- Burgos, 25 de septiembre de 1506) fue duque de Brabante, Limburgo y Luxemburgo, así como conde de Flandes, Habsburgo, Henao, Holanda y Zelanda, Artois y Tirol. Tras la muerte de los infantes Juan e Isabel de Aragón, se convirtió en el rey de Castilla por su matrimonio con Juana I, heredera e hija de los Reyes Católicos.

¹⁶ Para más información ver anexo pág. 59.

¹⁷ **Isabel de Portugal** (Lisboa, 1503- Toledo-1539) fue la primogénita de Manuel de Portugal “el Afortunado” y de la infanta María de Aragón –hija de los Reyes Católicos-. Su madre le infundió desde muy pequeña una excelente formación humanista, estudiando varias artes como la música. Su padre, que falleció cuando Isabel tenía dieciocho años, dejó constancia en su testamento que su hija sólo debía casarse con reyes o hijos de estos, por lo que se le decidió concertar matrimonio con Carlos V.

Carlos V no volverá a Granada, pero sí lo hará el cadáver de su esposa, que será enterrada en la Capilla Real. Tras la muerte de Isabel de Portugal el uno de mayo de 1539, Carlos I se retiró al Monasterio de Santa María de Sisle, encargándole a su hijo Felipe la presidencia de la comitiva que trasladaría el cuerpo de la emperatriz desde Toledo hasta la Capilla Real de Granada. Esta comitiva fue dirigida por Francisco de Borja, duque de Gandía, que cumplió los últimos deseos de la emperatriz –y por tanto las órdenes del rey– de no abrir el ataúd hasta el momento de su enterramiento. El momento en el que se descubre el cadáver de la emperatriz es representado por José Moreno Carbonero en su obra, *Conversión del duque de Gandía* (1884), depositada actualmente en el Museo del Prado^{18 19}.

Durante esta etapa también destacará la figura de San Juan de Dios, un religioso que, según narra la leyenda del Niño de Gaucín, viaja a Granada después de que un niño le señalase proféticamente que la ciudad de Granada sería su cruz y por ella vería la gloria de Jesús. La primera noticia que tenemos del santo en la ciudad es su llegada a Granada en 1538, fundando una modesta librería cercana a Calle Elvira. A la misma vez que trabajaba como librero, actuaba como catequista, formando a un pueblo mayormente analfabeto –y que en varios casos se acababa de convertir al cristianismo-. En enero de 1539 acude a una misa oficiada por San Juan de Ávila, que impulsa al portugués a convertirse a la vida religiosa. Su pasión a la hora de proteger a los más pobres, así como su repentina conversión, le llevaron a ser considerado como un enfermo mental, lo que hace que sea trasladado al Hospital Real de Granada. En esta institución Juan experimenta el cruel trato que recibían los enfermos granadinos, por lo que decide fundar su propio hospital donde trataba a los enfermos según su tipo de enfermedad y atendiendo sus necesidades higiénicas²⁰.

La obra realizada por el pintor granadino Manuel Gómez-Moreno, titulada como *San Juan de Dios salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada*

El papel político de la reina Isabel fue muy destacado, actuando a modo de intermediaria entre los intereses de su marido y los de Portugal. El último de sus embarazos, acontecido a finales de 1538 fue el desencadenante de su muerte en Toledo, el día uno de mayo de 1539, a la edad de treinta y seis años

¹⁸ **Francisco de Borja y Aragón** (Valencia, 1510- Roma, 1572), también conocido como San Francisco de Borja, IV duque de Gandía y I marqués de Lombay, fue el primogénito de Rodrigo de Borja y Julia Farnesio. Tras el fallecimiento de su esposa, Leonor de Castro, con quien tuvo ocho hijos, dejó sus posesiones a su hijo primogénito e ingresó en la Compañía de Jesús. Muere en el año 1572, después de ser nombrado como tercer general de la compañía y haberse asentado en Roma.

¹⁹ Para más información, ver anexo pág. 60.

²⁰ **San Juan de Dios** (Casarrubios del Monte, 1495- Granada 1550) fue un confesor, padre de los pobres, icono de la caridad, cofesor, fundador de la Orden Hospitalaria y co-patrón de la ciudad de Granada. Nació en el seno de una familia de clase media y el nombre de sus padres es, a día de hoy, desconocido. Su primero biógrafo, Francisco de Castro, documenta su nacimiento en Montemor o Novo (Portugal) para desorientar que, verdaderamente, Juan fuese uno de los hijos ilegítimos del conde de Oropesa y una judía.

A los ocho años, según Castro, un clérigo lo dejó en Oropesa (Toledo), en casa del mayordomo del conde de Oropesa, Francisco Mayoral.

Juan se forma en el cristianismo y colaboró como zagal y pastor en las mesnadas del conde. A los veintiocho años quiso servir al rey Carlos V en la defensa de Fuentebarría, donde cae de un caballo e invoca a la Virgen María para sanarlo de sus heridas. A finales de 1532 realizó un viaje al que creía que era su pueblo, sin llegar a encontrar a sus padres.

Llega a Granada durante la Navidad de 1538, y pronto observa la gran marginación de los enfermos más pobres en la ciudad, especialmente las prostitutas, los ancianos y los niños, por lo que decide fundar un nuevo hospital en la ciudad para ayudar a la población granadina más desfavorecida. Juan llegó a realizar cinco fundaciones hospitalarias: cuatro en Granada y una en Toledo.

(1880)- y ubicada en el Museo de Bellas Artes de Granada- representa el momento en el que el santo rescata a una serie de pacientes del Hospital Real cuando el inmueble sufre un aparatoso incendio. Este lienzo, al igual que la *Salida de la familia de Boabdil de la Alhambra* (1880) que hemos visto con anterioridad, fue realizado por el autor durante su pensionado en Roma. Debemos de tener en cuenta que la familia Gómez-Moreno sentía una gran devoción hacia este santo y puede ser que, por esta razón, el artista granadino escogiese este episodio histórico de la ciudad.

Al no residir en su ciudad natal en aquel momento y no tener apuntes de esta, observamos algunos anacronismos en el lienzo, como la escalera representada, que pertenece realmente a la Casa del Castril de la Carrera del Darro. No obstante, el resto de elementos de la obra, así como la escena en sí, va a extraerse de los textos de Fray Antonio de Govea. Es necesario destacar la decisión del artista por tratar la obra como una histórica y no religiosa, ya que Gómez-Moreno obvia los sucesos milagrosos que Govea comenta en su obra y que permitió que el santo realizase varios rescates simultáneos. (Santos Moreno, 1997: 410-415)

Las pinturas que representan episodios o eventos que se sitúan históricamente en los siglos XVII y XVIII son mucho más escasas. Podríamos justificar este hecho por dos razones: primeramente, la llegada al trono de Felipe III es vista en la España del S. XIX como el comienzo de la decadencia de la nación española, lo que dificulta buscar episodios que ensalcen el espíritu nacionalista que se persigue conseguir en esta época. En segunda instancia, debemos de tener en cuenta que una de las fuentes históricas utilizadas por los artistas de esa época era la *Historia de España* del padre Mariana, que concluye en el reinado de ese mismo rey (Reyero, 1984: 80-85)



San Juan de Dios salvando del incendio a los enfermos del Hospital Real de Granada (1880). Fuente: Diputación de Granada.

2.8.El siglo XVIII y los descubrimientos del pasado nazarí.

Igual que en el resto de España, los primeros años de la Granada del s. XVIII estarán marcados por la Guerra de Sucesión (1700-1714), una contienda que enfrentó a Felipe V de Borbón contra el Archiduque Carlos de Austria. Desde un principio, la ciudad de Granada apoyó a Felipe V, creando incluso una Junta de Guerra que hizo frente a las tropas anglo-holandesas que desembarcaron en las costas granadinas en 1702.

Tras la subida al trono del Borbón, la ciudad nazarí es premiada por su apoyo al ahora monarca, a diferencia de las regiones del reino de Aragón, que se mostraban reacias a la figura del rey francés. Por tanto, nos encontramos con un reino –el aún Reino de Granada– que posee el beneplácito de la nueva dinastía real y que desea modernizarse para ser una ciudad puntera, capaz de competir económicamente con el resto de territorios. Esta actitud se ve muy bien representada con la petición a Fernando VI de la creación de la Real Compañía de Granada, una iniciativa aprobada por la Corona que buscaba establecer una serie de relaciones comerciales de la ciudad con América, consistente en la venta de los productos realizados en las fábricas de lino, seda y cáñamo granadinas. De este modo, se intentaba salvar el comercio de la seda, que perdía preminencia respecto al del algodón, mucho más rentable y rápido.

A su misma vez, Granada será una urbe que aceptó, en general, muy bien el pensamiento ilustrado de la época. En este periodo florecen las tertulias y academias creadas por iniciativa privada, así como las Sociedades Económicas de Amigos del País promovidas por el gobierno. Este pensamiento es reforzado aún más por los viajeros extranjeros que acuden a la ciudad con el fin de inspeccionar y saber más acerca de su historia, geografía, cultura y patrimonio.²¹

La ciudad, al igual que el resto de Andalucía, fue una temática muy interesante para los viajeros ilustrados, ya que debido a su geografía y su complejo acceso la hacían un territorio inexplorado, lleno de curiosidades y particularidades dispuestas a ser redescubiertas por los viajeros de todo el mundo interesados en la urbe. De esta forma, se comenzaron a realizar una serie de obras o apuntes pictóricos –que más tarde influirán en la obra de los viajeros románticos, de la cual hablaremos en el apartado 4.1. de este proyecto– que documentan de una forma descriptiva y fiel el contexto de la ciudad, así como el riquísimo legado nazarí que poseía Granada y que comenzó a ponerse en valor con la llegada de estos extranjeros (Lacomba Fernández y Delgado, 2007: 20-24)

Como ejemplo de la presencia de estos viajeros interesados en el pasado de Granada, poseemos en el Museo de Bellas Artes de la ciudad un lienzo titulado *Vista de Granada desde la Fuente del Avellano* (1798), realizado por Fernando Martín Chaves. Esta panorámica del Darro fue un encargo del viajero Nicolás de la Cruz –conde de Maule-

²¹ **Sociedades económicas de amigos del país:** denominamos así a una serie de asociaciones surgidas durante la segunda mitad del S. XVIII en España cuyo objetivo era difundir las nuevas ideas y conocimientos científicos y técnicos de la Ilustración. Fueron promovidas por el rey Carlos III, quien las puso bajo protección de la Corona para que pudieran servir como instrumentos para el reformismo borbónico. En la actualidad algunas de estas sociedades se mantienen activas y poseen la finalidad de fomentar la economía de los lugares en donde se asientan.

que, fascinado por la belleza de la ciudad tras su viaje, encarga la realización de este paisaje donde él mismo pide ser representado²².



Vista de Granada desde la Fuente del Avellano (1798). Fuente: Museo de Bellas Artes de Granada.

²² **Nicolás de la Cruz y Bahamonte** (San Agustín de Talca, 1757- Cádiz, 1828) fue un comerciante y coleccionista hijo de Giovanni della Croce Bernadotte (militar genovés al servicio de la Corona de España) y de Silveira Bahamonde y Herrera (chilena de nacimiento). Se forma en el colegio de la Compañía de Jesús de su pueblo natal, San Agustín de Talca para, más tarde, iniciar la carrera militar. Termina dedicándose a los negocios junto a su hermano Juan Manuel, firmando un convenio para comerciar en dos sedes: Santiago de Chile (donde se desplazará su hermano) y Cádiz (donde se establecerá él mismo en 1783). Además de comerciante, fue un ilustrado y coleccionista de arte.

3. LA HISTORIA DE LA GRANADA DEL s. XIX A TRAVÉS DE LA PINTURA DECIMONÓNICA.

3.1. La Granada de principios de siglo.

A comienzos de siglo, la población de Granada se encuentra sumida en una profunda crisis económica y política, al igual que la mayoría de España. El pueblo granadino, apoyado por los intelectuales universitarios de la urbe, desea una renovación intelectual e ideológica que sólo se lograría eliminando del poder al que sería el primer ministro del rey Carlos IV, Manuel Godoy y Álvarez de Faria. Esta actitud se ejemplifica a la perfección con uno de los eventos que comenzará una serie de revueltas dentro de la propia ciudad: la quema de uno de los retratos del político frente a la horca de la Real Chancillería²³.

Tras estas revueltas y con la familia real en Bayona, la ciudad decide crear una junta para responder a la inminente invasión francesa. No obstante, los esfuerzos de los guerrilleros granadinos no podrán evitar que el 27 de enero de 1810 la ciudad se vea obligada a acogerse a la clemencia de los invasores. El 16 de marzo de este mismo año José Bonaparte visitará Granada y, fascinado por su belleza y exotismo, dará luz verde a una serie de proyectos urbanísticos que cambiarán la morfología de la ciudad y que tendrán como objetivo hacer de Granada una ciudad ilustrada: los paseos del Genil, el nunca construido Teatro Nuevo o Teatro Napoleón...²⁴

Tras apenas unos dos años, el 16 de septiembre de 1812 las tropas francesas se ven obligadas a abandonar la ciudad tras el cambio de poder del general Sebastiani y la incansable erosión recibida por los guerrilleros granadinos.

3.2. La Granada de Fernando VII.

En cuanto Fernando VII se afianza en el trono, el monarca comienza a hacer todo lo posible para eliminar todas las novedades implantadas por los liberales mediante el Real Decreto del 4 de mayo de 1814, con el que se vuelve al Absolutismo. De esta forma, la Inquisición volvió a la Real Chancillería de Granada y se persiguió y castigó a todos los liberales.

Sin embargo, aún existían varias figuras de poder en la ciudad que no apoyaban la vuelta al Absolutismo. Este es el caso de Eugenio Eulalio Palafox Portocarrero, VII conde de Montijo, un liberal afrancesado masón nombrado como capitán general de Granada en 1814. Este personaje, muy vinculado con los masones granadinos y andaluces que habían tomado fuerza tras la llegada de los franceses, conspiró contra el rey Fernando VII aliándose con los liberales y fue uno de los principales precursores de la conjura masónica

²³ **Manuel Godoy y Álvarez de Faria** (Badajoz, 1767- París 1851) fue un político español nacido en el seno de una familia noble muy empobrecida. A los diecisiete años se marchó con su hermano a Madrid, donde ingresó en la guardia de corps y se convirtió en el amante de María Luisa de Parma- esposa del futuro Carlos IV-. Con veinticinco años recibió el Toisón de Oro y fue nombrado primer ministro del Estado. En 1798 se vio forzado a abandonar su cargo y fue sustituido por Francisco de Saavedra. No obstante, siempre contó con el apoyo del rey Carlos IV. Al final de su vida acaba siendo exiliado, donde escribirá sus memorias

²⁴ **Invasión francesa de Granada.** Denominamos como Invasión francesa al periodo de ocupación de las tropas napoleónicas en la ciudad de Granada entre los años 1810 y 1812. Durante esta etapa histórica de la ciudad, los órganos de gobierno de la urbe van a ser controlados por las tropas invasoras, que seguirán órdenes de José I Bonaparte, hermano de Napoleón.

de 1817. Esta conjura provocaría algunas agitaciones e intentos de pronunciamientos, como los de Milans de Bosch y Lacy, que pondrían en relativo peligro el recién instaurado Absolutismo (Gay Armenteros, 2001: 40)²⁵.

La faz del séptimo conde de Montijo queda representada a la perfección por Francisco de Goya y Lucientes en el retrato de *Eugenio Guzmán de Palafox y Portocarrero, conde de Teba* (h. 1804), actualmente depositado en The Frick Collection, en Nueva York.

Uno de los principales colaboradores de Eugenio será su hermano, Cipriano Portocarrero – que heredará el título de conde de Montijo en 1834-, un liberal, masón y militar partidario de Napoleón que se afincó en la ciudad de Granada junto a su segunda esposa, María Manuela Kirkpatrick. Cipriano aparece representado en el *Retrato de Cipriano de Palafox y Portocarrero* (1820)- pintado por Vicente López y Portaña y actualmente en una colección particular-. En esta pintura se nos muestra a un militar que aún no es conde, ni padre de la futura Eugenia de Montijo, emperatriz consorte de los franceses y esposa de Napoleón III.

Los liberales lograrán volver al poder en 1820 con el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan, obligando así al rey a jurar la Constitución que repudió en 1814. Las ideas liberales vuelven de esta forma a Granada culminando con la expulsión de Eguía, capitán general de Granada tras el conde de Montijo, del cargo e instituyéndose en este al marqués de Campoverde.

La vuelta al poder de los liberales enfureció al resto de Europa, por lo que tras la llegada de los cien mil hijos de San Luis, la ciudad volvería a sumirse en el absolutismo y la Chancillería sería nuevamente convertida un organismo persecutorio de anti-absolutistas y liberales²⁶.

Es en este complejo entramado histórico donde debemos de contextualizar a una de las mujeres más importantes de la Historia de la ciudad: Mariana Pineda. Sabemos que en 1828 dos de los parientes de la joven granadina, su tío Pedro García de la Serrana y su primo Fernando Álvarez de Sotomayor, ambos liberales, se encontraban apresados en la cárcel de la ciudad. La dama, que acudía con regularidad a ver a sus parientes presos, comenzó a actuar como enlace de estos al mundo exterior, e incluso ayudó a su primo a escapar de prisión ocultándolo en su casa de la calle del Águila. Este hecho supuso que la vigilancia sobre la joven granadina fuese reforzada, siendo el juez-policía Pedrosa su principal vigilante (Gay Armenteros, 2001: 45).

Según las crónicas, en este momento Mariana decide hacer su aportación a la causa liberal bordando una banderola simbólica para los liberales donde se leía Ley, Libertad, Igualdad, pero tras las amenazas liberales del momento - el intento del pronunciamiento de Torrijos en Cádiz, la subida al trono de Luis Felipe de Orleans que propone una monarquía con amplias libertades constitucionales...- y el continuo acoso por Pedrosa, los poderes granadinos se ven incapacitados a cualquier indulgencia y condenan a muerte a la dama granadina en 1831 por su apoyo a los enemigos del rey.

²⁵ Para más información ver anexo pág. 61.

²⁶ Los **Cien mil hijos de San Luis** fueron un contingente del ejército francés que ocupó España en 1823 con el fin de restaurar el absolutismo borbónico y apoyar la política que deseaba imponer el rey Fernando VII, basada en las ideas de Antiguo Régimen. La entrada de este ejército francés puso fin al Trienio Liberal.

Los últimos momentos de la mártir liberal granadina son representados en dos grandes lienzos: *Doña Mariana de Pineda, en el momento de despedirse de las beatas de Santa María Egipciaca, en cuyo beaterio estaba presa, para ir a la capilla* (1862) de Isidoro Santos Lozano Sirgo -ubicada en el depósito del Museo del Prado- y el momento posterior a este, *Mariana Pineda en capilla* (1862) de Juan Antonio Vera Calvo, actualmente en el Palacio de las Cortes. La primera de estas obras es presentada en la Exposición de Bellas Artes de 1862 y nos muestra el momento en el que la joven se despide de las beatas del hoy desaparecido Beaterio de Santa María Egipciaca, una institución religiosa ubicada en la calle Recogidas, cuya finalidad era actuar de refugio o cárcel para mujeres descarriadas. En la segunda, se nos muestra a la joven momentos antes de ser ajusticiada, intentado convencer de su inocencia a los congregados de la celda. Según la leyenda, en este momento Mariana se niega a delatar a sus cómplices a cambio de su perdón, convirtiéndose en un símbolo de la lucha contra el Absolutismo (Espínos et al., 1983: 130).



Doña Mariana de Pineda, en el momento de despedirse de las beatas de Santa María Egipciaca, en cuyo beaterio estaba presa, para ir a la capilla (1862). Fuente: Museo del Prado.

3.3. La Granada de Isabel II.

Tras la derrota del Carlismo en 1840 por el general Espartero y su llegada al trono como nuevo regente, la ciudad entrará en un trienio de tranquilidad que se verá interrumpido tras el deterioro del gobierno de los liberales. En 1843 se forma una junta revolucionaria granadina que se declaraba independiente de Madrid y comienza a gobernar Granada bajo el nombre de la reina Isabel y según dictaba la constitución de 1837, aceptada por la antigua reina regente. Ante este levantamiento, se mandó a la ciudad una columna al mando del general Álvarez para frenar el levantamiento, aunque este quedó prácticamente anulado cuando Espartero huye a Gibraltar²⁷.

De esta forma, comienzan a gobernar en Granada los liberales moderados durante diez años, de 1844 a 1854, bajo las órdenes del general Narváez. Este militar fue retratado al óleo con motivo de la promulgación del Decreto de Amnistía general para todos los presos en junio de 1849, a través del cual se perdonaban las penas de todos los carlistas que se habían opuesto a la llegada al trono de la legítima Isabel II²⁸.

Otra obra a destacar relacionada con la figura del general Narváez es la denominada como *La Batalla* o *Batalla de moros y cristianos* (1857), un óleo sobre lienzo encargado al pintor granadino Paulino de la Linde. Esta pintura, dedicada al duque de Valencia, nos muestra una escena bélica de carácter genérico que parece recordar las contiendas de la Guerra de Granada que, como ya sabemos, nunca llegaron a producirse en el interior de la propia ciudad. Destaca la figura central del caballero montado a caballo, que se vuelve a mirar al espectador. En el fondo de la composición, entre el humo, podemos distinguir lo que parecería ser la Torre de la Vela y el horizonte granadino.

Al mismo tiempo, en París, comienza a residir una granadina de gran renombre que acabará siendo emperatriz de Francia: Eugenia de Palafox Portocarrero y Kirkpatrick, conocida usualmente como Eugenia de Montijo. Eugenia nació en Granada el 5 de mayo de 1826, siendo hija de Cipriano Portocarrero – VIII conde de Montijo- y María Manuela Kirkpatrick de Closeburn y de Grevigné. La condición de afrancesado de su padre hizo que tanto ella como su hermana tuvieran una formación espectacular para una dama de la época, estudiando a caballo entre Francia, España e Inglaterra.

Tras la muerte de su padre en 1839, la familia decide asentarse en Madrid para que así tanto Eugenia como su hermana, María Francisca de Sales Portocarrero y Kirkpatrick, entrasen en sociedad. Tras la boda de la hermana mayor con el duque de Alba, Eugenia y su madre deciden regresar a París, donde ambas confiaban encontrar grandes oportunidades de futuro similares a las de Francisca. De este modo, Eugenia logrará

²⁷ **Joaquín Baldomero Fernández- Espartero Álvarez de Toro** (Granátula de Calatrava, 1793- Logroño, 1879) fue un militar y político español hijo del matrimonio formado por Antonio Fernández Espartero y Josefa Álvarez. Se forma en la universidad de Almagro e ingresó en las milicias españolas para hacerle frente a los franceses en 1808.

En 1810 ingresa en la Academia Militar de Ingenieros, recién instalada en la Isla de León (Cádiz), de donde salió al año siguiente con el grado de teniente. Tras graduarse participó en la guerra de la Independencia, la de América y la Carlita, donde protagoniza el episodio conocido como el “Abrazo de Vergara” con Maroto. Del 10 de mayo de 1841 al 30 de julio de 1843 ocupa la regencia Espartero, viviendo un momento de máximo reconocimiento social y popularidad.

²⁸ Para más información, ver anexo pág. 62.

llamar la atención de Luis Napoleón Bonaparte cuando ambos se conocen en el transcurso de un baile en abril de 1849.

El domingo 29 de enero del año 1853 se oficializó la unión mediante una ceremonia civil. Para conmemorar el enlace, se encargó al artista alemán Franz Xaver Wintelhalter que realizase un retrato de la recién casada. Este primer retrato real de la emperatriz se decidió ubicar en el Palacio de las Tullerías y fue perdido durante el incendio del inmueble en 1871. Pese a todo, hoy día conservamos una copia de esta obra realizada por Pierre-Désire Guillemet, conocida como *Empress Eugénie in Court Dress* o *Portrait of Empress Eugénie in Court Dress* (1856), conservada en el Museo de Orsay.

Wintelhalter será el retratista favorito de la realeza y aristocracia europea de mediados del S. XIX, por lo que no es extraño que representase a la emperatriz en varias de sus obras. Sin embargo, el lienzo más destacado de este pintor donde aparece Eugenia es *Eugenia, emperatriz de los franceses y sus damas de compañía* (1855), ubicado actualmente en el Museo del Palacio Compiègne. Esta pintura, que toma como inspiración las escenas bucólicas del siglo anterior, fue un encargo de la propia dama granadina y se creó con la intención de ser presentado en la Exposición Universal de 1855.



Empress Eugénie in Court Dress o *Portrait of Empress Eugénie in Court Dress* (1856). Fuente: Museo de Orsay

Volviendo al territorio que nos ocupa, a mitad del siglo XIX la ciudad de Granada tiene un aspecto deplorable: se encuentra totalmente aislada al no poseer un ferrocarril ni vías de comunicación, no posee industrias ni acoge a ninguna institución bancaria y pasaba por una crisis económica y política que afectaba a los ciudadanos de a pie. A más inri, debido a la nefasta situación de la ciudad, surge una implacable epidemia de cólera en el año 1855 que dejará una estela increíble de mortandad.

Esta paupérrima situación empujará a que en 1861 acontezca la denominada como Revolución de Loja o la “revolución del pan y del queso”, una rebelión popular que protestaba por las penosas condiciones de trabajo de los vecinos de la localidad de Loja, causadas principalmente por la Desamortización de Mendizábal y la compra de la sierra comunal de Loja por el general Narváez. La rebelión, encabezada por Rafael Pérez del Álamo, tenía como principal objetivo iniciar una revolución democrática en España desde el corazón de Andalucía, acabando así con la carestía de la clase popular.

Tras este intento de rebelión fallida, el presidente del consejo de ministros, Leopoldo O'Donnell y Jorís, sugiere organizar a modo de estrategia política una visita de la reina a Andalucía para que las gentes del sur de la península conozcan personalmente a su monarca. La reina entraba en Granada el día 9 de octubre de 1862, siendo vitoreada por los habitantes de esta urbe.

La soberana recibió numerosos regalos por parte de la Universidad de Granada, siendo el más destacado una réplica de la corona de Isabel la Católica que se guardaba en la Capilla Real. En respuesta a este acto, la reina Isabel II encargó como regalo a la institución universitaria una obra realizada por Luis de Madrazo y Kuntz que actualmente se encuentra en el Hospital Real: *Retrato de S.M. la Reina Doña Isabel II*. Ésta posee un fuerte simbolismo, tal y como vemos en elementos como la vista al Patio de los Leones que aparece en segundo término y la corona que aparece a la derecha sobre un cojín de terciopelo, siendo una copia exacta de la regalada (Moya Morales, 2006: 112-114)²⁹.

A pesar de la visita de la reina, la situación socio-económica de la ciudad apenas mejoró, por lo que tras las revueltas anti-isabelinas del 17 de septiembre y la proclama de la República Federal en 1873, gran parte de los ciudadanos granadinos apoyará la gobernanza de Amadeo de Saboya. Ante esta situación tan poco favorable para los liberales conservadores y los monárquicos, gran parte de las familias acomodadas de la ciudad, alto clero y aristócratas deciden huir de la urbe a lugares más alejados. El ejemplo perfecto de esta casuística es el del pintor Manuel Gómez-Moreno González que, tras el estallido de la Primera República, decide abandonar la ciudad e instalarse en una cortijada del Padul. Una vez asentado en su nueva vivienda, el artista granadino comenzará a realizar lienzos que nos muestran esta realidad por la que pasaron algunos granadinos: el abandono del hogar y el peregrinaje a pueblos relativamente cercanos a la capital donde deben de comenzar una nueva vida desde cero³⁰.

²⁹ Para más información, ver anexo pág. 63.

³⁰ **Amadeo de Saboya** (Turín, 1845- Ibid, 1890) fue hijo de Víctor Manuel II de Saboya (primer rey de Italia) y de la archiduquesa Adelaida de Austria. Desde muy joven viajó por toda Europa y fue educado como militar, tomando parte en la guerra contra Austria con el grado de coronel. En 1868 ingresó en la Marina en calidad de vicealmirante de la Flota Italiana y en 1870 es elegido como monarca constitucional de España tras la revolución de la Gloriosa. Fue un monarca discreto y prudente, destacando por su correcto

Gracias a los contactos de la “chacha Paca”, paduleña de nacimiento, la familia Gómez-Moreno pudo alojarse en el antiguo palacio de los Aróstegui, entonces un caserón totalmente abandonado que la propia familia volvió a hacer habitable. En esta vivienda, el artista realiza la obra *Su hija Concha en el jardín* (1873), actualmente en una colección particular. En ella se nos muestra una clara influencia de Fortuny y una reconexión del artista con la naturaleza una vez que deja atrás la capital durante un periodo de tiempo (Moya Morales, 2015: 68-70)

3.4. La Granada de la Restauración y de fin de siglo.

Aunque el golpe de Estado del General Pavía no acabó con la República inmediatamente, sí abrió la puerta a un régimen autoritario esbozado por el general Serrano. El mandato del nuevo general, sumado a los esfuerzos de Antonio Cánovas del Castillo con la monarquía borbónica durante el periodo de la República, supuso la finalización de este periodo y la entrada a una etapa histórica regida por el Canovismo.

La creación de dos partidos liberales -conservador y liberal- que se turnasen en el poder fue una idea muy bien acogida por la ciudad, que por primera vez en mucho tiempo poseía una vida política pacífica y regular. Este sistema fue especialmente apoyado por Pedro Díaz Jiménez, marqués de Dílar y primer presidente de la Cámara de Granada, una entidad creada para velar por los intereses comerciales y económicos de la ciudad y su provincia que se fundó el 18 de agosto de 1886. Durante la etapa en la que el marqués de Dílar ocupó esta posición, se creó una Escuela de Comercio y se abordó el problema de las vías de comunicación de la ciudad, creándose nuevas líneas de ferrocarril. En conmemoración a su trabajo y su ímpetu por mejorar la compleja situación económica granadina, se manda realizar un lienzo denominado como *Pedro Díaz Jiménez, marqués de Dílar*, que actualmente se encuentra junto a los retratos del resto de presidentes de la Cámara en la actual sede de la Cámara de Comercio de Granada.

El reinado del rey Alfonso XIII y la regencia de su madre, doña María Cristina de Habsburgo, también fueron muy bien recibidos por los intelectuales granadinos, tal y como demuestra el *Retrato de SS. MM. el Rey D. Alfonso XIII y la Reina Regente D^a M^a Cristina de Habsburgo* (1887), pintado por Manuel Gómez-Moreno y ubicado en el Hospital Real³¹.

Uno de los episodios más controversiales de la Historia de la ciudad aconteció a finales de este siglo: el IV centenario del descubrimiento de América. En estos momentos España había perdido gran parte de sus conquistas americanas, por lo que la ocasión de celebrar este hito histórico debía de mostrar al resto de potencias europeas colonizadoras que el estado español se había recuperado de sus tumultuosos episodios históricos recientes y era un competidor más en el reparto por África.

Para esta celebración, Cánovas decide crear una comisión nacional donde se aúnen las academias y gobierno de las ciudades participantes, entre ellas Granada, para elaborar y llevar a cabo el embellecimiento de la ciudad o cualquier obra artística conmemorativa del evento.

comportamiento constitucional. No obstante, este monarca no fue bien aceptado por el pueblo y terminó renunciando a la corona en 1873, tras un intento de asesinato el año anterior.

³¹ Para más información, ver anexo pág. 64.

El Ayuntamiento de Granada, consciente de los ínfimos fondos que poseía, pidió una ayuda del Gobierno para poder así levantar un arco de triunfo conmemorativo similar al que la ciudad de Barcelona había levantado en su Exposición Universal de 1888. Sin embargo, el alcalde Tejeiro quiso crear un arco de proporciones gigantescas similar al de París, tal y como nos muestra el *Boceto de Arco triunfal* (1892) de Justo de Gandarías, enviado al gobierno de Madrid como primera propuesta. Esta idea disparatada fue totalmente rechazada en un principio, ya que con el presupuesto de 200.000 pesetas que se destinaría a la celebración del IV centenario en Granada apenas se podía erigir el arranque de dicho arco. Finalmente, el gobierno de Madrid convocó un concurso para hacer un grupo escultórico a Colón teniendo en cuenta el presupuesto posible, resultando ganador el escultor Mariano Benlliure, que realizó el *Monumento a Isabel la Católica y Colón* (1892), ubicado actualmente en la intersección de la calle Reyes Católicos y la Gran Vía.

Según el programa creado por el gobierno central, este monumento sería inaugurado por la reina regente, María Cristina de Austria, y su hijo Alfonso XIII en torno a los días 12 y 14 de octubre, pero debido a ciertas complicaciones y el malestar general del joven príncipe, la visita de los monarcas y la inauguración se tornaron inciertas. Finalmente, el día 2 de noviembre de este mismo año el monumento fue descubierto por una furiosa turba de granadinos, descontentos por el rechazo que la corona mostró hacia la ciudad (Gay Armenteros, J. 2001: 82-87).

4. LA VISIÓN DE LA CIUDAD DE GRANADA EN EL s. XIX.

A la hora de estudiar la visión de nuestra ciudad durante este siglo, es muy importante entender la separación entre la visión de la urbe que van a poseer los viajeros extranjeros que acuden a visitar la ciudad, y la visión que tienen los propios artistas y viajeros españoles que habitan la ciudad o que se desplazan a ella desde distintos puntos del país.

La ciudad de Granada como epítome del Romanticismo comienza a gestarse a finales del S. XVIII, con obras como *Gonzalo de Córdoba* o *La Conquista de Granada* de Jean Pierre Claris de Florian. Esta idea seguirá siendo explorada por François René de Chateaubriand que, inspirado por la ciudad y la joven que conoció en ella- Natalia de Cabarde-, escribe su obra *Abencerraje*, una historia de amor entre Aben- Hamet y Blanca de Vivar. Sin embargo, esta idea de la ciudad como lugar de peregrinaje para viajeros románticos se cimenta en su totalidad con la llegada de Washington Irving al sur de España en 1828, que viaja a Granada en 1829 inspirado por la historia apócrifa de la *Guerra de Granada* de Ginés Pérez de Hita.

La visión de la ciudad que nos van a aportar estos viajeros y artistas románticos extranjeros nace de un intento de evasión de la realidad a partir de la búsqueda en el pasado de valores o motivos inexistentes en la época. Así mismo, encontramos una gran importancia de los sentimientos, las primeras impresiones y sensaciones que producen los diferentes elementos con los que interactúa el artista. Es muy importante que comprendamos esto porque, a diferencia del romanticismo francés,- generalmente abstracto-, el Romanticismo que se gesta en Granada va a ser material y se va a plasmar en el paisaje de la ciudad, su topografía, su historia y sus leyendas.

Por tanto, debemos de asimilar que lo que van a representar varios de estos artistas son visiones de la ciudad desde una perspectiva exotista donde se busca lo pintoresco, lo diferente, plasmar el eclecticismo de la ciudad, su paisaje y su historia para después ser mostrado o vendido en su país de origen. De este modo, se deja en un segundo plano la realidad decimonónica de la ciudad: sus gentes, contexto político, social... que sí tratarán en mayor medida los artistas españoles que residen en la ciudad y que, a través de su obra, nos demuestran la parte más costumbrista y realista de la provincia granadina.

4.1. La visión de Granada de los viajeros románticos.

Varias de las primeras representaciones de la Granada decimonónica comienzan a aparecer en las guías o libros de viajes publicados por los viajeros europeos que comenzaron a interesarse por Andalucía y la ciudad de Granada. Estas obras, junto a algunos textos como los nombrados con anterioridad, actuarán a modo de guía turística para interesados y difusores de los principales lugares y bienes de interés de los territorios que estudien.

Entre estos libros de viajes destaca, al ser uno de los primeros de este siglo, la publicación *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, una serie de cuatro volúmenes creados entre 1806 y 1820 por Alexander de Laborde. El tercer tomo de esta colección hablará exclusivamente acerca de Andalucía, incluyendo una serie de litografías que ilustran las vistas de la ciudad tal y como vemos en grabados como *Vista de la Alhambra tomada de Generalife* (1812) o *Vista general de Granada* (1812)- ambas de Dutaully- , así como espacios de interés turístico como podrían ser la Alhambra: *Vista de la entrada de la*

Alhambra por la calle de Gomeles (1812), de Alexander de Laborde o las orillas del Darro, que se muestran en la *Vista de la Alhambra tomada de las orillas del Darro* (1812), de Dutailly.

Ciñéndonos a la pintura, principal protagonista de este estudio, podríamos ejemplificar la visión romántica extranjera de la ciudad a través de la obra de una serie de artistas como pueden ser David Roberts, Francois Antoine Bossuet o Eduard Gerhardt.

Roberts viajó por España, Marruecos y Tánger entre los años 1832 y 1833, recogiendo una serie de paisajes pintorescos y orientales que más tarde pintará y expondrá en Londres. Es uno de los pocos pintores extranjeros que se atreve a pintar vistas de la ciudad y no se limita exclusivamente a la Alhambra y sus estancias. Destacan así obras como *Old Buildings on the Darro, Granada* (1834)- expuesto actualmente en el Victoria and Albert Museum- o *Granada: the Chapel of Ferdinand and Isabella* (1838), hoy depositado en la Wallace Collection. La primera de estas obras fue descrita por la revista romántica *Athenaeum* como una pieza exquisita por su exótica arquitectura y pintoresco ambiente, que remite claramente a las grandilocuentes veduttis italianas de artistas como Canaletto.



Old Buildings on the Darro, Granada (1834). Fuente: Victoria and Albert Museum.

En cuanto a Bousset, belga de nacimiento, sabemos que viajó a Granada antes de conseguir su plaza como profesor en la Academia de Bellas Artes de Bruselas. Durante su estancia en la ciudad se queda prendado de la Alhambra y opta por representar algunos de sus lugares más emblemáticos como la Puerta de la Justicia, tal y como vemos en su obra *Porte de Justice, Alhambra, Granada* (1850). Teófilo Gautier, que viajó a España como periodista para cubrir la Guerra Carlista en torno al año 1840, describía la Puerta de una forma muy similar a la obra de Bousset: “Torre almenada, maciza, teñida de naranja y rojo sobre un fondo de cielo crudo, que tiene detrás de sí un abismo de vegetación, la ciudad como un precipicio, y más lejos grandes líneas de montañas veteadas de mil matices, como pórfidos africanos” (Viñes Millet, C. 2007: 75)

Gerhardt abandonó Alemania en 1848 para formarse en Italia y España, instalándose en la ciudad de Granada en torno al año 49 del S.XIX. Durante su estancia, se centra en la realización de una serie de acuarelas de la Alhambra. Fue uno de los pocos artistas interesados en el Palacio de Carlos V, que generalmente era rechazado al no cumplir las expectativas o fantasías moriscas que buscaban los visitantes de la ciudad palatina tal y como vemos en su obra *Alhambra de Granada. Palacio de Carlos V. Fachada de Poniente* (1849), cuya copia original se encuentra en la colección de los descendientes de los duques de Montpensier, al igual que el resto de obras del autor que mencionaremos. Tuvo un especial gusto a la hora de representar los patios de los palacios nazaríes, como demuestra en *Generalife. Granada. Patio de la Acequia desde la Sala Real* (1849) y *Alhambra de Granada. Patio de los Arrayanes desde la Sala de Barca* (1850), donde representa estos espacios poblados con personajes anecdóticos con ropas tradicionales que poco tenían que ver con las gentes de la ciudad. El Patio de Comares o de los Arrayanes, fue un espacio no exento de polémica, ya que mientras que Rusiñol comentó en varias ocasiones su belleza, algunos viajeros como Luisa Tenison comentaron “lo decepcionante de su tamaño” y cómo su conjunto “parecía una arquitectura de juguete”. No obstante, la propia Tenison reconoció que el espacio “cautiva por su elegancia” (Viñes Millet, C. 2007: 81-83).

Otra de las características que llamó la atención de los viajeros es el emplazamiento de la propia ciudad. Tal y como nos comenta Alejandro Dumas, Granada se ubica en “un valle verdeante y perfumado, que va hacia un horizonte azuloso a sesgar una cadena de montañas que parece el cinturón que el Señor celoso puso como guardián alrededor de la ciudad (...) finalmente, detrás, Sierra Nevada, inmensa fortaleza granítica, coronada de plata brillante y plata mate”. Sierra Nevada fue una zona poco explorada por estos viajeros. Era un territorio escabroso y poco explorado que, aunque muy estético y hermoso, se alzaba como un elemento inalcanzable para los viajeros europeos. A pesar de esto, hubo viajeros como Teófilo Gautier que sí se atrevieron a explorarla. Gautier cuenta: “Satisfecha nuestra curiosidad respecto a Granada y sus monumentos, a fuerza de encontrarnos a casa vuelta de la calle con la perspectiva de Sierra Nevada, decidimos establecer un contacto más íntimo con ella, intentando una excursión al Mulhacén” (Viñes Millet, C. 2007: 37-39)

Estas descripciones del paisaje de la ciudad de Dumas y Gautier parecen representarse en los paisajes del artista Henry Stainer, como *A view of Granada* (1874)- actualmente en una colección particular- o *General view of the Alhambra and the Sierra Nevada* (1888) que encontramos en la Art Gallery of New South Wales. Ambas pinturas, realizadas por

el autor en su estancia en la ciudad, han sido replicadas en numerosas ocasiones para el mercado turístico angloparlante.

4.2. La visión de Granada de los pintores españoles durante el s. XIX.

Curiosamente, la visión de la ciudad por parte de los artistas españoles y sus propios residentes va a ser muy diferente a la de sus contrapartes extranjeras. Debemos de tener en cuenta que en la ciudad, tal y como nos indica la producción pictórica de Manuel Gómez-Moreno González- el artista granadino por antonomasia de este periodo en la ciudad-, el público granadino decimonónico era tendente a encargar obras de carácter religioso y póstumo, relegándose los temas históricos a ambientes académicos. Los pintores granadinos, por tanto, se van a ver obligados a realizar estos trabajos de temáticas algo retardatarias para poder superar el bache económico que estaba sufriendo la economía, especialmente a finales del S. XIX (Moya Morales, 2015: 173-175)

No obstante, esta situación comienza a cambiar con la llegada de Mariano Fortuny Marsal a la ciudad en el año 1870. Mariano se instala en Granada siendo ya un artista próspero y conocido por toda Europa, sin tener preocupaciones económicas y con un desarrollado nivel pictórico. Lo que en un principio sería un viaje a la urbe andaluza se convertiría en un periodo de dos años en los que el pintor se enamora de la ciudad y su paisaje. El modus operandi del catalán durante esta etapa llamará la atención de las gentes y artistas granadinos, ya que Fortuny optará por salir a la ciudad a tomar apuntes para, más tarde, finalizar las obras en su taller. De esta forma, el artista lograba mezclar el non-finito de los primeros apuntes tomados del natural, su preciosismo de etapas anteriores y la luz que la propia ciudad le proveía.

Esta casuística se da en obras como *Pilar de Calle Elvira* (h. 1870-1872), actualmente en una colección particular o *Almuerzo en la Alhambra* (1872), actualmente en la colección de Flora Klein-Andreu. Ambas pinturas demuestran visiones de la ciudad mucho más personales, íntimas y costumbristas, que se alejan de la magnificencia y exotismo de las representaciones de la ciudad que realizan viajeros románticos.

Antes de su partida a Roma, en 1878, sabemos que Gómez-Moreno conoció a Fortuny y su obra, así como los estudios que solía realizar Francisco Pradilla para algunas de sus obras, como hemos visto en la *La Rendición de Granada* (1882). Intrigado por este género pictórico, Gómez-Moreno aprovechará su estancia como pensionado en Italia para copiar modelos, jardines y paisajes, de forma que comenzará a despertar en él un interés por el paisaje.

Cuando termina su periodo como pensionado, Gómez-Moreno vuelve a la ciudad encontrándose de nuevo el anodino panorama artístico de una ciudad bastante empobrecida que sólo demandaba temáticas muy limitadas. Sin embargo, el pintor practicará la costumbre de realizar varias vistas o paisajes de la ciudad que terminará regalando a sus seres queridos y allegados.

La realización de estos paisajes permitirá a Gómez-Moreno recrearse y disfrutar con la pintura de una forma novedosa, así como practicar nuevos modelos y técnicas aprendidas en Roma. Entre estas obras destacan algunas como *Calle Plegadero Alto* (h. 1881),

actualmente en el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, o sus vistas de la Alhambra y Torres Bermejas³².

Estas primeras experimentaciones con el paisaje granadino realizadas por estos dos precursores comenzarán a crear un interés paisajístico entre los diferentes autores españoles, como es el caso de José Larrocha –el pintor por antonomasia de los cármenes granadinos-, autor de obras como *La Cuesta de los Chinos* (1890), actualmente expuesto en el Museo de Bellas Artes de Granada³³.

Esta visión realista y lumínica de la ciudad introducida por Fortuny – y continuada por Gómez-Moreno- se modificará con la llegada a la urbe de Santiago Rusiñol y Prats, cuya producción pictórica y su forma de entender la ciudad van a suponer una evolución en la estética del paisaje granadino. Rusiñol viaja a Granada aconsejado por su gran amigo Ángel Ganivet, encontrándose una metrópoli bañada por jardines y paisajes “enriquecidos” con sensaciones históricas que evocaban cierta nostalgia. Inspirado por estos espacios, el artista va a formular una nueva visión de carácter sensible y ensoñado de la ciudad, que va a tener un origen totalmente personal y se va a centrar en lugares como los jardines de la Alhambra (Lacomba Fernández y Delgado, 2007: 76-80)

Esta nueva forma de comprender la ciudad que aporta Rusiñol superará con creces el pintoresquismo y exotismo que nos habían propuesto los viajeros románticos, plasmando a partir de la mirada del artista una Granada congelada en el tiempo llena de melancolía, rincones secretos y luces crepusculares.

Rusiñol visitará la ciudad en cinco ocasiones, aunque la producción artística que más llama la atención es la realizada en su segundo y tercer viaje –en 1895 y 1897, respectivamente-. En su segunda estancia realiza *Granadina* (1895), actualmente en el Museo de Sitges, donde podemos observar por primera vez este aire melancólico que el artista quiere impregnar en sus pinturas. Tras este óleo realiza dos lienzos de la Alhambra, concretamente *Patio de los Arrayanes* (1895) y *Patio de la Alberca* (1895)- actualmente en colecciones particulares- unas obras claves para entender la evolución pictórica del artista.



Granadina (1895).
Fuente: Museo de Sitges.

Con su tercer viaje se inaugura un periodo dedicado a trabajar exclusivamente jardines españoles, que tendrá como resultado sus *Jardines de España*, una serie de diecinueve cuadros y treinta y dos dibujos de tipos y figuras populares donde encontramos cinco lienzos en los que se representa el Palacio de Víznar, un lugar que fascinó al artista y que fue centro de su actividad artística durante su último viaje. Entre los lienzos de esta colección destacamos algunos como *Jardín abandonado del Palacio de Víznar* (1898), actualmente en el Museo Casa de los Tiros de Granada o *Palacio abandonado* (1898) e *Interior del Palacio de Víznar* (1898), ambos en el Museo de Sitges. Ambos cuadros transmiten una sensación total de abandono y nos sugieren sensaciones como el silencio, la soledad o el misterio de un pasado incierto (Panyeya, 2001: 10-15)

³² Para más información, ver anexo pág. 65.

³³ Para más información, ver anexo pág. 66.

4.3.El cambio de siglo. Una nueva percepción del paisaje y las dos Españas.

Las primeras experimentaciones con el paisaje por parte de los pintores españoles, así como el cambio de mentalidad y la apreciación del paisaje nacional promovido por el erudito Giner de los Ríos, harán que nazca una nueva mirada hacia el paisaje granadino, que comenzará a identificarse con lo meramente español³⁴.

Debemos de tener en cuenta que, durante este periodo de entre-siglos, se va a fraguar la idea de la existencia de dos Españas: la España negra, representada por los paisajes de Castilla, caracterizados por su austeridad y ascetismo, y la conocida como España blanca, representada por Andalucía y la costa mediterránea, caracterizada por ser una tierra festiva, llena de color, costumbres y hedonismo. Granada, naturalmente, va a englobarse en la idea de la España blanca, por lo que va a ser muy común que a partir de este momento la ciudad de Granada se represente como un lugar lleno de luz y vida, una visión que parece, en cierta medida, seguir la tradición impuesta por Fortuny y Gómez-Moreno pocos años antes. A su vez, estas corrientes de pensamiento y visión artística van a verse relacionadas con las dos grandes generaciones de literatos que surgen en la España de la época: la pesimista generación del 98, que promueve la idea de la España negra, y la generación regeneracionista del 14, que tenderá a ser más afín al concepto de la España blanca (Lacomba Fernández y Delgado, 2007: 81-86)

Esta contraposición se comprende a la perfección con la producción artística de Ignacio Zuloaga y Zabaleta, el pintor por antonomasia de la España negra. Tenemos constancia de la visita de este artista a Granada a modo de viaje de bodas con Valentine Dethomas en el año 1899, donde posiblemente tomase bocetos para realizar *Danza gitana en una terraza de Granada* (h. 1903)-actualmente en una colección particular-, donde apreciamos un grupo de bailaoras, tocao y público que se encuentran posiblemente en la Fuente del Avellano, de forma que el paisaje de la Alhambra queda tras ellos. Este lienzo, presentado en la Exposición de la Unidad de Bellas Artes de 1905 celebrada en Praga, es una composición donde se busca ensalzar lo puramente español- el folclore, las costumbres y la cultura- mediante el uso de la luz.

En contraposición a esta visión alegre de la ciudad de Granada, nos encontramos con algunas de sus pinturas que utilizan el centro de la península como telón escenográfico, - *Mujeres de Sepúlveda* (1909), actualmente en el Ayuntamiento de Irún, o *El Cristo de la sangre* (1911), expuesto en el Museo Reina Sofía-. En ambos lienzos se nos muestra una crítica de la España más castiza, anclada en el pasado y en la religión, una España que está pasando por una gran crisis política e intelectual –pérdida de las colonias, políticas ineficientes, carestía...- de la cual sólo podrá salir aferrándose a lo auténticamente español: el arte, la cultura, sus costumbres y fiestas...

El principal representante de la España blanca, Joaquín Sorolla Bastida, también se interesará en la ciudad de Granada, realizando un total de cuatro viajes entre los años

³⁴ **Francisco Giner de los Ríos** (Ronda, 1839-1915) fue un educador y catedrático de Filosofía del Derecho. Realizó sus estudios obligatorios en Cádiz y Alicante, y más tarde estudió en las universidades de Barcelona y Granada donde se licenció en Derecho en junio de 1859. En 1863 se trasladó a Madrid, donde entró en contacto con el grupo de los krausistas.

Fue el principal impulsor de la Institución Libre de Enseñanza y promovió un reformismo educativo, liberal y progresista que buscaba la modernización de la sociedad española a partir de la consideración de España como una unidad nacional irrenunciable, pero sin que ello supusiese una visión excluyente o aislacionista.

1902 y 1917. Sorolla llega a la ciudad inspirado por la estancia de Fortuny en la urbe nazarí y cómo este representa la peculiar luz granadina. A diferencia de sus composiciones habituales, donde representa escenas costumbristas –sobre todo en la playa-, en Granada va a explorar el género de paisaje puro, sin la aparición de ningún figurante o elemento distractor. De este modo, Sorolla despliega todos los recursos pictóricos que ha adquirido durante toda su formación para plasmar el rico patrimonio cultural y natural de la ciudad, como observamos en *Sierra Nevada en otoño* (1910) y *Torre de los Siete Picos, La Alhambra* (1910), ambas expuestas en el Museo Sorolla (García Sánchez, 2002: 132-135)



Sierra Nevada en otoño (1910). Fuente: Museo Sorolla.

5. LA HISTORIA DE LA GRANADA DEL s. XX A TRAVÉS DE LA PINTURA DEL S.XX.

5.1. La Granada de comienzos de siglo. Los cambios económicos, sociales y políticos de principios del S.XX.

Granada es una ciudad que avanza y se transforma con rapidez durante el primer cuarto del s. XX, pero que se ve encorsetada por una serie de factores y esquemas políticos que no logran adaptarse a la realidad del momento. Tras el Desastre del 98 finaliza la etapa más fructífera del Canovismo, y los partidos y dinámicas tan bien aceptadas a finales del siglo anterior comienzan a tambalearse. El sistema canovista de Granada comienza a truncarse especialmente durante la segunda década del siglo, cuando el caciquismo llega a extremos insospechados.

Sin embargo, mientras la situación política de la ciudad se resiente, la actividad económica y cultural de Granada comienza a aflorar tímidamente. Debemos de tener en cuenta que, tras superar las epidemias que azotaban la ciudad en el siglo anterior mediante la mejora de los sistemas higiénicos y sanitarios de la ciudad, los granadinos adquieren una mejor calidad de vida y la urbe logra pasar de un ciclo demográfico antiguo a uno totalmente moderno. Esta fase de expansión demográfica ayudó a la ciudad a posicionarse como una ciudad propia del momento, que cada vez se aleja de esa Granada inestable, belicosa e insalubre que hemos explorado en el apartado número tres de este proyecto (Gay Armenteros, J. 2001: 171-175).

A finales del s. XIX, la economía granadina subsistía gracias a una agricultura retardataria y tecnológicamente muy poco avanzada. Tras la gran crisis del sector agrario, a finales del s. XIX, se comienza a introducir en la vega granadina un producto que saneará la economía de la ciudad y llevará a esta a un periodo de bonanza durante el primer cuarto del nuevo siglo: la remolacha azucarera.

Esta variante de la remolacha era muy rentable porque podía producirse sin descanso y necesitaba mucha mano de obra, lo que hacía que muchos granadinos parados recibiesen un sueldo. Así mismo, con su cultivo se podía realizar melaza, el ingrediente principal para realizar la cerveza que se producía en la recién inaugurada fábrica de las cervezas Alhambra.

Uno de los principales precursores de los negocios azucareros en Granada –y en general la nueva economía de la ciudad- será Julio Quesada de Cañaverl, mejor conocido en la ciudad como el Duque de San Pedro de Galatino. Madrileño de nacimiento, desarrolla gran parte de su vida en la ciudad de Granada, de la que llegó a ser diputado y senador. No obstante, donde más despuntó su actuación fue en el terreno económico de la ciudad, puesto que será el principal participante –junto a Manuel Rodríguez-Acosta y Palacios, político y padre del pintor José María Rodríguez- Acosta- de los negocios azucareros de la ciudad. Este personaje será representado por Gabriel Morcillo Raya en *Retrato del duque de San Pedro de Galatino* (1922), actualmente en la Museo Casa de los Tiros de Granada³⁵.

³⁵ Para más información, ver anexo pág. 67.

5.2. La vida cultural de la ciudad antes de la Guerra Civil. El concurso de cante jondo.

Durante el primer tercio del siglo XX coinciden en la ciudad una serie de intelectuales con un gran nivel cultural aficionados al flamenco, como es el caso de Manuel de Falla, Andrés Segovia o Federico García Lorca. Estas personalidades parecen reunirse y tener algunas tertulias bajo la influencia de Fernando de los Ríos, catedrático de Derecho de la Universidad de Granada. Con la idea principal de poner en valor el cante jondo, Manuel de Falla y Federico García Lorca orquestan un acontecimiento cultural durante los días trece y catorce de junio del año 1922 que revolucionó la vida cultural de Granada.

El concurso de cante jondo se celebra durante las fiestas del Corpus, de modo que el evento se ensalzase aún más a nivel nacional e internacional. El concurso tiene como escenario la Plaza de los Aljibes de la Alhambra, una decisión que tenía como objetivo evadir a los asistentes de los confusos y desafortunados episodios políticos acontecidos en la época- la Primera Guerra Mundial, el asesinato de Eduardo Dato, el reciente desastre de Annual...- a través de la belleza y exotismo de la visión de la Alhambra que proporcionaba el espacio³⁶.

Para el cartel del concurso, Manuel de Falla propuso a Ignacio Zuloaga como diseñador, pero el artista, que se encontraba en esa fecha en París, lo derivó a José María Rodríguez-Acosta. Finalmente este encargo recayó en el artista Manuel Ángeles Ortiz, que ideó un conjunto abigarrado de estilo cubista que mezclaba símbolos relacionados con el cante jondo: un corazón con un ojo y traspasado por siete puñales, guitarras, pentagramas, vasos, botellas y dos nombres de cantes: soleá y seguiriya.

Otro de los personajes más importantes de este evento será el anteriormente nombrado pintor Ignacio Zuloaga que, aunque rechaza amablemente la proposición de Federico García Lorca para realizar el cartel del concurso, sí viajará a la ciudad para realizar los decorados y programar un evento anexo que tenía como objetivo promocionar el propio concurso: una colección de óleos en el por entonces conocido como Museo de Antigüedades de Meersman –hoy día Carmen de los Mártires- entre los que destacan *El Cardenal* (1912) y el *Retrato de la Condesa de Noailles* (1913) –ambos en el Museo de Bellas Artes de Bilbao- o el *Cristo de la Sangre* (1911), hoy en el Reina Sofía.

La celebración de este evento sin parangón en la ciudad convertirá a Granada en cuna del cante jondo, un “cante primitivo andaluz” proveniente de las tribus gitanas que se establecen en el S. XV a extramuros de la ciudad y que Manuel de Falla distingue del flamenco -que sería la degeneración modernizada del cante jondo-. Así mismo, no solo se engrandece el cante jondo como práctica artística, sino la ciudad de Granada como urbe moderna y abierta al turismo (Pérez Giráldez, 2017)

5.3. Granada antes de la dictadura de Francisco Franco (1923- 1939).

La dictadura de Miguel Primo de Rivera y Orbaneja no supuso grandes cambios en la ciudad. Al igual que en el resto del país, la figura de la monarquía –que atravesaba uno

³⁶ **Desastre de Annual:** fue una derrota militar española en la guerra del Rif producida entre el 22 de julio y el 9 de agosto de 1921. La batalla supuso la muerte de alrededor de once mil quinientos miembros del ejército español, así como nueve mil españoles y dos mil quinientos rifeños. Esta derrota supuso una redefinición de la política colonial española y la debilitación de la monarquía liberal de Alfonso XIII.

de sus momentos más críticos- acabaría siendo muy denostada, creándose de este modo conflictos entre los bandos monárquicos y antimonárquicos de la sociedad granadina. Lo que sí podemos observar durante este periodo –de 1923 a 1930- es una estabilidad política en la ciudad, una situación que, aunque impuesta, no se repetía desde la instauración del sistema canovista de finales del S. XIX.

Tras el fin de la dictadura de Primo de Rivera y el comienzo de la II República, comienzan a despuntar en la ciudad algunos grupos políticos de idearios repúblico-progresistas como el Partido Republicano Autónomo de Granada, que orbitaba en torno a la figura de José Pareja Yébenes o Acción Republicana. Estos partidos y grupos políticos fueron bien acogidos en la ciudad y, con el voto ciudadano, lograron conseguir su lugar en la vida política de la urbe, que comienza a experimentar una cierta estabilidad política- aunque esta vez democrática- (Gay Armenteros, 2001: 144-147)

Tristemente, esta situación finaliza con la sublevación del 17 y 18 de julio de 1936 y el comienzo de la Guerra Civil española, que afectarían muy tempranamente a la ciudad al situarse geográficamente en la zona de los no sublevados. Es muy importante dejar constancia de que los episodios anteriores a la Guerra Civil, al igual que los relacionados con esta última, son sucesos aún muy frescos en la memoria colectiva del pueblo español –y por tanto granadino- , así como muy complejos de estudiar de forma histórica y social, por lo que debemos de trabajar atendiendo a varias lagunas de información³⁷.

Para verano de 1936, Sierra Nevada actuaba a modo de separación geográfica entre los fieles a la República y los sublevados de Granada, un grupo de falangistas débiles y temerosos que comienzan a adquirir cada vez más fuerza cuando comienzan a ponerse en contacto con otros territorios sublevados de la península que se asentaban en Cádiz, Sevilla o Córdoba. Cuando el levantamiento queda asegurado y se comienzan a suceder varias revueltas militares en Andalucía, el bando sublevado comenzó a eliminar las fuerzas legítimas republicanas granadinas y conformaron nuevas autoridades, en su mayoría compuestas por figuras militares, que apoyasen la sublevación.

Lo mismo va a suceder con otros organismos de la ciudad, siendo la propia Universidad de Granada una de las principales damnificadas. Su rector por aquel momento, Salvador Vila Hernández, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras y director de la Escuela de Estudios Árabes, se encontraba de vacaciones con su esposa e hijo en Salamanca – territorio de los sublevados- cuando les sorprendió el comienzo de la Guerra Civil (Gay Armenteros, 2001: 168-170)

El rector no volverá a Granada hasta el veintitrés de octubre de ese mismo año, donde fue fusilado junto a la compañía de veintiocho personas en Víznar. El veintinueve de diciembre de este mismo año la Universidad celebró su primera junta de gobierno tras el golpe militar de julio con Antonio Marín Ocete como sustituto de Vila, del cual no hubo ninguna referencia en toda la reunión.

³⁷ **Guerra civil española:** la Guerra civil española fue un conflicto bélico acontecido entre el 17 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939 tras el fracaso parcial de golpe de Estado de julio de 1936 dirigido contra el Gobierno de la Segunda República. Esta guerra enfrentó a dos grandes bandos o grupos: el bando republicano (el gobierno legítimo) y el bando sublevado o bando nacional. El final de esta guerra supondrá el establecimiento de una dictadura, la de Francisco Franco, que duraría hasta el 20 de noviembre de 1975.

Aunque la figura de Vila fue olvidada y denostada durante el Régimen franquista, su pensamiento y obra ha comenzado a ser recordada cada vez más por la Universidad y sus estudiantes, tal y como demuestra el retrato que podemos ver en la Galería de Rectores del Hospital Real de Granada, donde podemos leer “(...) nombrado Rector por Decreto de 20 de abril de 1936. Cesó el 23 de julio de 1936”. Esta obra no fue finalizada y colgada donde hoy día se encuentra hasta la Transición.

Otra de las obras que nos demuestra la dureza de los episodios vividos este año – y hace referencia a las numerosas muertes que ocurren en la ciudad- es *La brecha de Víznar* (1966), una obra del artista José Guerrero que se encuentra actualmente depositada en el Centro de Arte José Guerrero en Granada³⁸.



Retrato de Salvador Vila (h. 1976). Fuente: Universidad de Granada.

³⁸ Para más información, ver anexo pág. 68.

5.4. La Granada franquista (1939- 1975).

El periodo franquista de la ciudad de Granada es una etapa histórica muy compleja de abordar, ya que existe una vida económica, social y cultural muy codificada, lo que implica que gran parte de la información relativa a este periodo se encuentre muy encriptada y protegida.

Durante este periodo temporal Granada va a estar gobernada por las élites oligarcas que apoyan los valores del régimen franquista y que poseen cantidades ingentes de dinero. De esta forma, comienzan a reforzarse aún más las desigualdades económicas y sociales de los ganadores de la Guerra Civil –que serán los que accedan a los altos cargos mandatarios- y la clase media y baja, que se encuentra muy empobrecida, disminuida y desmotivada tras la contienda.

La situación de posguerra se alargará en la ciudad hasta la década de los años cincuenta, cuando la urbe comience a salir del pozo de la Guerra Civil. Será también en este decenio cuando se comience a abordar una de las necesidades que Granada arrastraba desde finales del siglo anterior: la modernización y adaptación de su trama urbanística a las necesidades de una demografía moderna.

El principal propulsor de la actividad reformadora de la ciudad será su alcalde, Antonio Gallego Burín, que urdirá un plan urbanístico centrándose en tres focos u objetivos: intervenir en edificios históricos, modernizar y hacer más accesible el Albaicín- principal núcleo republicano de la ciudad en la Guerra- y adecentar el centro de la ciudad, abriendo la calle Ganivet –un populoso barrio lleno de tascas y prostíbulos- hacia el Realejo. Todos estos proyectos aparecen representados en varias acuarelas o dibujos como *Anteproyecto de ordenación de la Avenida Calvo Sotelo-Triunfo* (1943), conservado en el Archivo Histórico Municipal de Granada o *Proyecto de construcción de un andén refugio de peatones para acceso a los tranvías hacia la parte de los jardines del triunfo* (1949), también conservado en el Archivo Histórico de la ciudad (Isac Martínez de Carvajal, 1996)³⁹.

Aunque una parte de estas ideas fueron llevadas a la práctica, por ejemplo el emplazamiento del Museo de Bellas Artes de la ciudad en el Palacio de Carlos V, la mayoría de estas reformas no se realizaron tal y como alcalde deseaba, ya que muchos individuos criticaron cómo las verdaderas intenciones de Gallego Burín eran “crear nuevos espacios de un marcado carácter escenográfico con un lenguaje antiguo” (Gay Armenteros, 2007: 193-200).

³⁹ **Antonio Gallego Burín** (Granada, 1894- Madrid, 1961) fue un historiador del arte que cursó los estudios de Letras y Derecho en la Universidad de Granada, obteniendo el grado de doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid con una tesis sobre *Granada en la Guerra de la Independencia*. Su pensamiento historiográfico se englobaba dentro del patriotismo institucionalista y sus contribuciones más importantes a la historiografía de la arquitectura fueron *La Capilla Real de Granada. Estudio histórico y guía descriptiva de este templo* (1931), y la célebre *Guía de Granada* (publicada inicialmente en dos volúmenes, 1938 y 1946).

Fue alcalde de Granada y durante su mandato acometió numerosas reformas urbanas y recuperó varios edificios históricos, que han llegado hasta nuestros días gracias a sus intervenciones.



Anteproyecto de ordenación de la Avenida Calvo Sotelo-Triunfo (1943). Fuente: Archivo Histórico Municipal de Granada.

Una vez comenzadas las reformas anteriormente citadas, también se comenzó a resolver el problema de la escasez de viviendas. La demografía granadina no paraba de aumentar y el centro de la ciudad y el Albaicín no podían albergar a más familias. Para subsanar este problema, el Ayuntamiento decide comenzar la edificación de dos barrios periféricos: el barrio de la Chana y el del Zaidín, así como una nueva vía rodada y peatonal que comunicara ambas barriadas, el Camino de Ronda.

Las obras y reformas realizadas para dar a luz a la ciudad que conocemos hoy día se interrumpen abruptamente el diecinueve de abril de 1959, cuando se produce un sismo de escala seis que se siente especialmente en Albolote y Atarfe. Este terremoto destruyó numerosas viviendas –especialmente las realizadas con materiales pobres- por lo que, para desviar críticas y reanimar la vida de la urbe, el régimen decide realizar un Congreso Eucarístico Nacional en la ciudad presidido por el cardenal Enrique Pla y Deniel –del cual poseemos un retrato en el Arzobispado de Toledo- y el propio Francisco Franco. Conservamos varias instantáneas que inmortalizan este acto –que a fin de cuentas fue una de las muchísimas expresiones del nacional-catolicismo-, pero no se realizó ningún trabajo pictórico acerca del evento. Con el dinero que obtiene la ciudad tras acoger este evento, se termina de reformar la Calle Recogidas y se finalizan las obras del Triunfo en 1960, dos zonas que conectarían el casco histórico con los nuevos barrios construidos en la década anterior.

Al igual que la ciudad, la Universidad de Granada se ve obligada a reorganizarse con un grupo de estudiantes matriculados mucho menor que el que poseía antes de la fatídica guerra. Tras un periodo de reestructuraciones y de duro trabajo, la Universidad se consagrará en la década de los setenta como la institución con más peso científico de la ciudad y comienza a tener alumnos matriculados de toda Andalucía, Valencia y Alicante.

La consagración de la institución coincidirá con el denominado como “periodo del desarrollismo (1970-1975)”, una de las últimas etapas del régimen caracterizada por la apertura del país al resto del mundo, lo que implicó la conversión de la ciudad en una ciudad turística que había perdido cualquier ilusión en crear una zona industrial (Gay Armenteros, 2007: 208-212).

Para hacer frente a la migración masiva de la población rural y los universitarios a la ciudad, se crean una serie de proyectos urbanísticos entre los que destaca la construcción de una serie de bloques de viviendas en el Camino de Ronda y Pedro Antonio de Alarcón, que invaden la Vega Granadina y entorpecen la visión de ésta desde el centro de la ciudad. En cuanto a la Universidad, sería conveniente reseñar el proyecto de campus, lo que hoy día conocemos como el campus de Fuentenueva y Cartuja, que emprende el rector Emilio Muñoz, cuyo retrato se encuentra en Galería de Rectores del Hospital Real de Granada, al igual que el de Vila.



Retrato de Don Emilio Muñoz Fernández (h. 1968).
Fuente: Universidad de Granada.

6. LA VISIÓN DE LA CIUDAD DE GRANADA A TRAVÉS DE LA OBRA DE LOS PINTORES ESPAÑOLES DEL s. XX.

6.1. El efecto Sorolla y la visión de Granada de la primera mitad del s. XX. Rodríguez- Acosta y López-Mezquita.

El *modus operandi* que Fortuny propaga al llegar a la ciudad verá su máximo auge a principios del s. XX, cuando Sorolla tome su relevo y desarrolle aún más la visión de esa Granada imbuida de luz realizada a *plein air*.

Así mismo, las ideas identitarias propuestas por la generación del 98 parecerán reflejarse en el movimiento político regionalista que comienza a tomar fuerza durante este periodo, y consistente –a groso modo-, en “una doctrina que defendía la distinción de una región dentro de un Estado, sin reclamar la completa independiente”. De este modo, observamos cómo las formas populares y el patrimonio cultural y natural de cada uno de los territorios españoles inundan los lienzos de la época (Lacomba Fernández y Delgado, 2007: 90-95).

En el caso de Granada, esta tendencia va a estar representada por dos de los artistas más importantes que el siglo XX ha brindado a la ciudad: José María Rodríguez-Acosta González de la Cámara y José María López Mezquita. Ambos pintores se formaron con José Larrocha, acudiendo con regularidad a sus clases hasta 1892. Como práctica para estas clases y como ejercicio de aprendizaje, Larrocha tenía la costumbre de enviar a sus alumnos a salir a pintar al natural algunos paisajes y elementos de la ciudad, como nos muestran algunas de las obras más tempranas de Rodríguez Acosta, como *Torres del Candil y la Cautiva* (1891) o *Torre de los Picos* (1891)-ambas actualmente en una colección particular-.

Rodríguez-Acosta comenzará a trabajar oficialmente como pintor a partir de 1895 tras recibir el beneplácito de su padre- Manuel José Rodríguez- Acosta y Palacios-, creando pequeños lienzos de temática costumbrista ambientados en los paisajes granadinos que había comenzado a practicar con Larrocha. En estos cuadros van a figurar con gran asiduidad personajes de etnia gitana y rasgos andaluces, en ocasiones en actitud festiva y alegre, siguiendo así los pasos de artistas como su propio maestro, Rusiñol y el propio Gómez-Moreno. Un ejemplo perfecto de todo lo citado con anterioridad es *Venta de cacharros* (1895), una obra que le supone su primera victoria en la Exposición del Liceo de Málaga del año 1895 y que se encuentra expuesta en la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada⁴⁰.

En 1900 encontraremos a Rodríguez- Acosta en Madrid, formándose con el que sería su segundo maestro y sustituto de Larrocha, Emilio Sala Francés, visitando Granada durante las vacaciones. En el otoño de este mismo año decide acudir a París con el objetivo de atender la Exposición Universal, lo que le permite conocer las obras modernistas –que ya conocía a través de las revistas y publicaciones- y la producción artística de autores como Cézanne, Manet, Monet o Renoir.

Inspirado por las obras que ve en París, comenzará a pintar una serie de lienzos donde plasma paisajes granadinos en los que sintetiza con lenguaje moderno las influencias del Impresionismo que ha presenciado en Francia y el Simbolismo –tomado principalmente de la obra de Rusiñol- creando así una serie de lienzos donde la luz es la protagonista.

⁴⁰ Para más información, ver anexo pág. 69.

Entre estos óleos destacamos principalmente dos, pues ejemplifican a la perfección cómo el juego lumínico transforma espacios comunes de la ciudad en visiones de carácter etéreo y ensoñado: *Convento de la Concepción* (1902), actualmente en una colección particular- y *Muros de la Alhambra* (1903), expuesto en la Fundación Rodríguez-Acosta.

Como hemos comentado con anterioridad, López-Mezquita también se formó junto a Larrocha, comenzando a tomar clases en su taller con apenas once años. No obstante, el pequeño José María estableció una relación muy particular con el pintor valenciano Cecilio Plá que, tras ver sus primeras obras, le invita a formarse en su taller madrileño. El joven pintor acabará trasladándose a Madrid en 1897, donde visita el Prado e ingresa a la Escuela de Bellas Artes al mismo tiempo que acude a clases en el taller de Plá.

La mezcolanza de las diferentes y eclécticas influencias que posee –la forma de abordar el paisaje de Larrocha y Plá, los retratos de Velázquez que copia en el Prado y sus viajes por Europa-, le permiten confeccionar obras únicas, que serán muy alabadas por sus coetáneos y presentadas en numerosas exposiciones internacionales y nacionales. En 1904 volverá de nuevo a Granada, donde retomará los temas paisajísticos que cultivó en su formación, pero aplicando esta vez todo lo aprendido durante su estancia en Madrid y su viaje a París (López Mezquita et al., 2007: 81-84)

En su *Patio de los Arrayanes* (1904), actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada, logra captar la vitalista luz granadina –ya advertida por Fortuny y Sorolla- a través de pinceladas muy sueltas que logran fundirse en la retina del espectador. Destaca también su manera de resolver los recursos acuáticos y plasmar en el estanque del patio la torre, cuya imagen se desdibuja por el efecto ondulante del agua. El interés por la luz y el color que observamos en este último lienzo vuelve a aparecer en *El Embovedado* (1904), depositado en el Museo Carmen Thyssen de Málaga⁴¹.

Finalmente, el pintor terminaría dedicándose casi exclusivamente al retrato, aunque no por ello dejaría atrás el gusto por la ciudad y sus gentes, como podemos entrever en obras como *El Velatorio* (1910) o *Granadinas o Días de fiesta* (1912).

Para finalizar este epígrafe o episodio, sería interesante abordar el Carmen Blanco, una construcción promovida por José María Rodríguez-Acosta comenzada a construir en 1914 y finalizada en 1941. Este Carmen de dimensiones desproporcionadas, diseñado por el propio artista, cambiará el paisaje de la ciudad para siempre, puesto que su color y situación geográfica –muy cercana a la Alhambra- modificarán el horizonte y silueta de la urbe nazarí. El Carmen, que se estructura a modo de una casa-jardín que logra aunar diferentes estilos arquitectónicos- poseyendo desde soluciones propias de las villas romanas hasta elementos modernista- se edificó con el objetivo de servir como estudio-vivienda para el artista y resguardar su fastuosa colección artística y bibliográfica, adquirida durante sus viajes.

Los jardines y exteriores de este recinto sirvieron como escenario para algunas de las composiciones más tardías del artista granadino, como es el caso de *Mujer en la noche del Carmen Blanco* (h. 1930-1932) o *Desnudo de mujer en el Carmen Blanco* (h. 1930-1932). Actualmente, en el Carmen Blanco se asienta la Fundación Rodríguez-Acosta, una institución creada en 1941 por el legado testamentario del pintor granadino que tiene

⁴¹ Para más información, ver anexo pág. 70.

como objetivo cumplir el último deseo del artista: ser una fuente de inspiración y apoyo para la comunidad artística de la ciudad. Además, a día de hoy esta fundación expone parte de la producción artística del artista, como es el caso de los dos últimos lienzos nombrados.



Patio de los Arrayanes (1904). Fuente: Museo de Bellas Artes de Granada.

6.2. La visión de la ciudad de Granada de la segunda mitad del s. XX. Manuel Ángeles Ortiz, José Guerrero, Julio Juste y el Niño de las Pinturas.

Podríamos asegurar sin duda alguna que la visión que transmite la obra poética y teatral de Federico García Lorca ha condicionado en gran medida la visión de Granada de numerosos artistas plásticos posteriores, de la misma forma que los textos románticos inspiraron la visión de los viajeros extranjeros y la producción literaria de la generación del 14 influyeron en la idea de la España blanca de Sorolla.

Esta influencia citada con anterioridad se puede observar en la obra del pintor jienense Manuel Ángeles Ortiz, que fraguó una gran amistad con el poeta granadino tras participar en algunas tertulias del Rinconcillo –ubicado en el café Alameda- y colaborar en la organización del Concurso de cante jondo durante el año 1922. En este mismo año viajó a París, donde tuvo la oportunidad de conocer a Pablo Picasso e imbuirse de sus influencias y asumir la totalidad del estilo cubista.

El estallido de la Guerra Civil Española le sorprende en Madrid y, tras apoyar al bando republicano, se ve obligado a exiliarse en Francia y, posteriormente, en Buenos Aires cuando estalla la II Guerra Mundial. Sin embargo, el episodio que más nos interesa comenzaría en 1958, cuando se le permite volver a España y el jienense decide afincarse en la ciudad donde pasó su infancia: Granada. El retorno a la ciudad supuso para el artista un reencuentro con los jardines, arquitectura, paisaje y luz característica de la ciudad donde entabló su amistad con García Lorca

Durante esta etapa comienza a realizar sus archiconocidas series: Albaicines, Paseos de cipreses, sus Alhambras... Una de sus obras más interesantes realizadas en este periodo es *Albaycín* (1960), actualmente expuesta en el Museo de Bellas Artes⁴².

La simplificación de elementos que el artista propone en la serie de sus Albaicines, a los que dedica casi diez años, se refuerza aún más en obras como *Paseo de los Cipreses* (1963), también en el Museo de Bellas Artes de Granada. En este óleo, el jienense reduce el enclave a cuatro triángulos diferentes que confluyen en punto de fuga bajo: dos triángulos verdes que representarían los cipreses, un triángulo rojo que representaría el atardecer granadino y, finalmente, un triángulo gris situado en la parte inferior que corresponde al paseo.

En este contexto histórico tan particular también desarrolló su obra José Guerrero, un artista granadino de clase baja que se vio obligado a comenzar a trabajar como carpintero a los quince años tras la muerte prematura de su padre. Siguiendo la recomendación de su jefe, Juan Martínez Herrera, aprendió dibujo en la Escuela de Artes y Oficios como alumno nocturno, donde aprendió con Gabriel Morcillo.

La Guerra Civil le sorprendió realizando la instrucción militar en Ceuta, donde comenzó a experimentar con el paisaje dibujando panorámicas. Tras licenciarse en Mataró, decide viajar a Madrid para retomar sus estudios artísticos, trasladándose a Granada únicamente en épocas estivales con el fin de veranear. José no volverá a Granada hasta el año 1963, después de formarse en París y Roma y exponer su obra a lo largo de todos Estados Unidos – Nueva York, Chicago...- Tras un episodio donde su salud mental casi compromete su vida, José Guerrero decide volver a la ciudad que lo vio nacer, donde

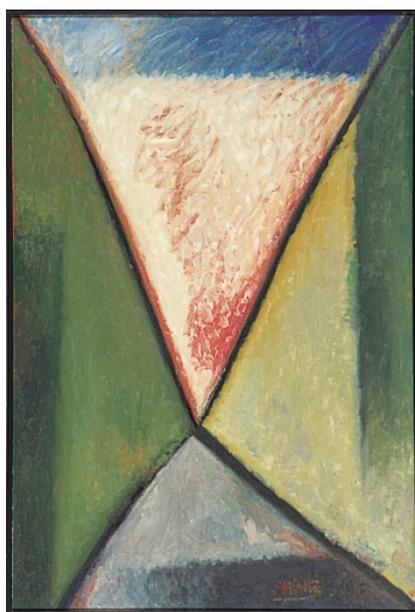
⁴² Para más información, ver anexo pág. 71.

continúa una serie de cuadros en los que recoge su visión de la urbe nazarí. Esta serie de lienzos, donde podemos incluir algunas obras como *Albaicín* (1962), actualmente en el Centro José Guerrero, *Alpujarra* (1963) expuesta en el Museo Reina Sofía o *Sacromonte* (1963-1964), parte de la colección de la familia Guerrero-.

En estas obras, Guerrero redefine su pintura, abandonando por completo la figuración inicial de sus obras y tomando influencias de la pintura norteamericana, específicamente de las estrategias del color field painting de la pintura de Mark Rothko. La temática y los elementos culturales de la ciudad remiten a un proceso personal psicoanalítico por el que está pasando el artista, de forma que convierte sus memorias y primeros recuerdos en su fuente de trabajo con el objetivo de sanar su mente.

Tras la dictadura, encontramos una serie de artistas afincados en Granada que, basándose en las nuevas corrientes artísticas y adaptándose a la nueva realidad de una España totalmente democrática, comienzan a desarrollar su obra pictórica. Este es el caso de Julio Juste, un pintor e historiador del arte jienense que optó por representar varias vistas de la ciudad inspirándose en el expresionismo abstracto americano, que asimila a través de artistas como José Guerrero. Entre sus obras destacan algunas como *Imperial Court* (1986) -actualmente en el Palacio de los Condes de Gabia- donde nos demuestra una pincelada muy enérgica y violenta a través de la cual logra representar el patio del Palacio de Carlos V.

Como colofón final a este apartado, sería muy interesante explorar la obra de Raúl Ruiz, más conocido como El niño de las pinturas. Natural de Madrid, este artista crece en el barrio del Zaidín, residiendo actualmente en el barrio del Realejo, un espacio granadino que utiliza a modo de lienzo, realizando sus grafitis en esquinas o construcciones de forma muy estratégica. De este modo, el grafitero logra crear nuevas visiones y formas de entender espacios mundanos, tal y como apreciamos en obras como *Jirafa 2.0* (2016) en la Calle San Matías.



Paseo de los Cipreses (1963). Fuente: Museo de Bellas Artes de Granada.

7. CONCLUSIONES.

La Granada actual es una ciudad puntera que se expande, ramifica y moderniza a lo largo de los años, logrando suplir los deseos y necesidades de los habitantes que residen y viajan a ella. No obstante, en una época gobernada por la velocidad, la tecnología y la globalización, tendemos a obviar y dar por sentado una serie de elementos o factores que nos hacen únicos y, a fin de cuentas, ser lo que somos.

Nuestra Historia, así como nuestra cultura y tradiciones, son algunos de estos elementos que tendemos a eludir e ignorar. Este desconocimiento histórico y cultural general de los habitantes de la ciudad –entre los que me incluiría antes de realizar los estudios de grado– implica una realidad muy triste: un total desconocimiento propio del individuo que se ve incapaz de autodefinirse, identificarse y contextualizarse en su propio lugar origen.

La falta de conocimiento acerca de estos campos científicos tiende a la creación de afirmaciones carentes de sentido, así como a percepciones simplistas y erróneas de nuestra propia ciudad, que en muchas ocasiones queda reducida a ser la ciudad de la Alhambra u otra ciudad universitaria española con una más que interesante vida nocturna. Y sí, aunque la ciudad de Granada fue una imponente urbe nazarí posteriormente conquistada por los Reyes Católicos, también fue una de las capitales de un imperio cristiano, casa de varias culturas y religiones, objetivo y deseo de numerosos viajeros, bastión contra la amenaza francesa y, por supuesto, cuna de importantísimas figuras históricas y artistas notables.

Por ello, esta investigación logra poner en valor no solamente la Historia de una urbe incomparable, sino que demuestra a cualquier interesado en su lectura la identidad de una comunidad formada por todo aquel que quiera sentirse granadino, a la vez que pone en valor el impresionante bagaje artístico- cultural que ha legado la propia ciudad en sí y que, a fin de cuentas, contribuye en gran medida a la Historia de nuestro país que, a mi juicio, no puede comprenderse en su totalidad sin el papel de Granada.

Articular y redactar el trabajo, al igual que buscar los ejemplos, permite poner en práctica y valor todos los conocimientos y herramientas adquiridas a lo largo del grado, por lo que, además de un proyecto personal de aprendizaje propio, esta investigación debe entenderse como el colofón de todas las habilidades y saberes adquiridos durante los cuatros años de estudio en la Universidad de Granada.

Concluyendo, tras la realización de este proyecto puedo decir con certeza y orgullo que conozco la Historia y producción artística relacionada con mi ciudad, lo que me permite no sólo comprenderla como entidad o individuo, sino poder ser capaz de ser partícipe de ella desde una perspectiva científica y crítica, a la vez que tengo la capacidad para transmitir, poner en valor y visibilizar el legado histórico, artístico y cultural de mi lugar de origen con el fin de educar a la población, así como difundir y proteger el patrimonio propio y relativo a Granada.

8. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.

8.1. Bibliografía.

- AA.VV. (1990). *Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Gever.
- AA.VV. (1992). *Pintura española del siglo XIX: del neoclasicismo al modernismo: obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas*. Ministerio de Cultura, 1992.
- Antequera, M. (1973). *Pintores granadinos*. Granada.
- Barrios Aguilera, M., Peinado Santaella, R., & Andújar Castillo, F. (2000) *Historia del Reino de Granada*. Universidad de Granada.
- Bozal, V. (1995). *Arte español del siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe.
- Camón Aznar, J. (1979). *La pintura española del s.XVI*. Madrid, Espasa-Calpe, SummaArtis, vol. XXIV.
- Camón Aznar, J. (1979). *La pintura española del s.XVII*. Madrid, Espasa-Calpe, SummaArtis, vol. XXV.
- Díaz Torrejón, F.L. (2010). *En olor de multitudes: La visita regia de José Bonaparte a Granada*.
- Díez, J. L (2007). *El Siglo XIX en el Prado*. Museo Nacional del Prado.
- Díez, J.L., Pérez Sánchez, A., Reyero, C., Pérez Rojas, J., Alcaide, J.L. (1992). *La pintura de historia del S.XIX en España. Madrid, Consorcio Madrid 92: Museo del Prado*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Salas del Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo.
- Espinós, A., Orihuela, M., y Royo Villanova, M. (1983). *El "Prado disperso". Cuadros depositados en Granada. I*. Universidad. Palacio de Columnas. Facultad de Filosofía y Letras, Boletín del Museo del Prado.
- García Sánchez, L. (2002). *Sorolla*. Susaeta.
- Gay Armenteros, J. (2001). *Granada contemporánea: breve historia*. Comares.
- Gay Armenteros, J. (2009). *La Guerra de la Independencia en Granada*.
- Gómez-Moreno, M. E. (1993) *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. Madrid, Espasa-Calpe, SummaArtis, vol. XXXV.
- Gómez Román, A. (2013). La pintura barroca granadina: nuevos datos y protagonistas. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, (44). 35-38 <http://hdl.handle.net/10481/34356>
- Isac Martínez de Carvajal, A. (1996). La reforma urbana de Granada en el pensamiento de Antonio Gallego Burín. El Informe de 1932. *Cuadernos De Arte De La Universidad De Granada*, 27, 217-227. Recuperado a partir de <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/10799>

- Lacomba Fernández, J., & Delgado, C. (2007). *Los paisajes andaluces : hitos y miradas en los siglos XIX y XX : [exposición celebrada del 8 de marzo al 14 de abril de 2007]*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Lafuente Alcántara, M. (1843-1846). *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.
- Leonardi, C., Zarri G., & Riccardi, A. (2000). *Diccionario de los santos*. San Pablo.
- López Mezquita, J., Pérez Rojas, F., & Henares Cuéllar, I. (2007). *López Mezquita : (1893-1954) : épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita : de Granada a Nueva York*. Arco Libros.
- Martínez Peláez, A. (2005). *El mercado del arte y la pintura granadina del siglo XIX*. Granada. Editorial Universidad de Granada.
- Martínez Peláez, A. (2017) *Iconografías del perdón en la conversión de musulmanes al cristianismo en la Granada del siglo XVI*. Publications of eHumanista. University of California, Santa Bárbara.
- Moya Morales, J. (2006) *Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*. Vol. II. Granada: Universidad de Granada.
- Moya Morales, J. (2015). *Manuel Gómez-Moreno González, pintor*. Diputación de Granada.
- Panyella, V. (2001). *Santiago Rusiñol en Granada, la visión simbolista : [catálogo de exposición en] Museo Casa de los Tiros, Granada 2001*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Delegación Provincial de Granada.
- Pardo Canalís, E. (1968) El Senado. *La Correspondencia de España*, 179.
- Pérez Giráldez, M.C. (2017) Influencias del Concurso de Granada de 1922 en la definición de “lo jondo”. *Música oral del Sur: revista internacional* (14) 35-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6286422>
- Revilla Uceda, M., & Gallego J. (1994). *José María Rodríguez-Acosta : 1878-1941* (2a ed.). Fundación Rodríguez-Acosta.
- Reyero, C. (1984). *El grabado decimonónico de temática histórica. La "Historia de España" del padre Mariana, Goya*.
- Reyero, C. (1989) *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el S.XIX*, Cátedra, Cuadernos de Arte, vol. XXVI.
- Santos Moreno, M. (1997). *Pintura del siglo XIX en Granada : arte y sociedad*. [Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada].
- Villena, L. (2014). *El último suspiro de Boabdil*, Granada. Editorial Dulcinea
- Viñes Millet, C. (2007). *La Alhambra que fascinó a los románticos*. Patronato de la Alhambra y Generalife.

8.2. Webgrafía.

Artehistoria.com | *La página del Arte y la Cultura en español.* (2017). Arte Historia. <https://www.artehistoria.com/es>

Museo Nacional del Prado. (2021). Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/>

Real Academia de la Historia (2021). Real Academia de la Historia. <https://www.rah.es/>

Red Digital de Colecciones de Museos de España (CERES). (2020). <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

Revilla Uceda, M.A (2020). El Embovedado. *Museo Carmen Thyssen Málaga.* <https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/el-embovedado>

9. ANEXO. COMENTARIO DE OBRAS.

1. *Martirio de San Cecilio* (1902)



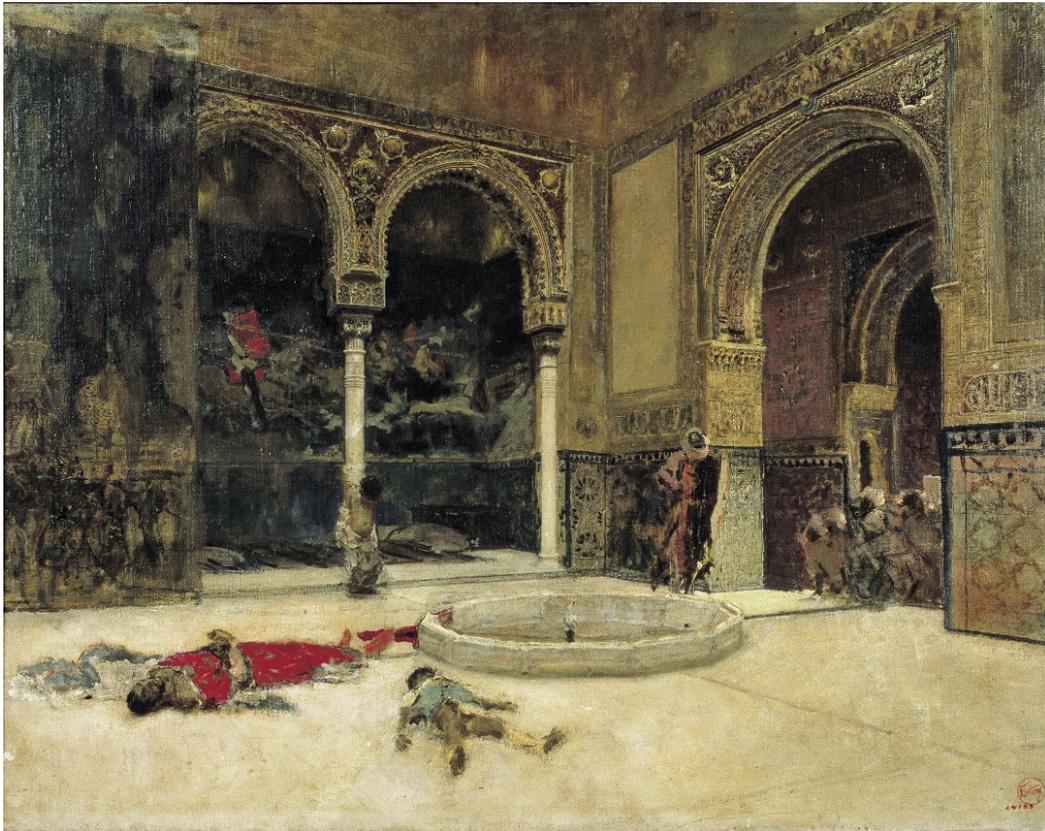
Óleo sobre lienzo.

Firmado: Manuel Gómez-Moreno González.

Basílica de Nuestra Señora de las Angustias.

Aunque en un principio esta obra pueda parecer una mera pintura religiosa, a través de los detalles y composición de la obra podemos entrever cómo Gómez-Moreno conoce todos los hechos anteriormente nombrados y ha leído respecto al tema, dándole -por tanto- cierto carácter historicista al óleo. Ubica al santo anciano en un lugar elevado –el por entonces monte de Valparaíso- encadenado y siendo quemado, de forma similar a como se nos cuenta en los libros plúmbeos del Sacromonte. Tras él, aparece la ciudad de Granada, totalmente desdibujada y enmarcada por Sierra Nevada. (Moya Morales, 2015: 265)

2. *La matanza de los Abencerrajes* (1871)



Óleo sobre lienzo.

73,5 x 93,5 cm.

Firmado: Mariano Fortuny y Marsal.

Museu Nacional d'art de Catalunya.

Este óleo de Fortuny, que se encuentra inacabado, representa la leyenda de los Abencerrajes a la perfección gracias a la violencia que el artista logra plasmar mediante los cadáveres del suelo y la figura del verdugo, que se encuentra apoyado en la pared esperando a sus próximas víctimas, arrodilladas en la entrada de la sala. Las figuras de los personajes aparecen abocetadas y no se encuentran totalmente finalizadas; sin embargo, la estancia –que sabemos que copió del natural durante su estancia en la ciudad– sí se encuentra muy bien trabajada. Se aprecian a la perfección los alicatados, así como las bandas epigráficas y los detalles arquitectónicos que, a fin de cuentas, fueron los únicos elementos que copió el artista catalán in situ.

3. *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* (1867)



Óleo sobre lienzo

300 x 480 cm.

Firmado: Eduardo Cano de la Peña

Museo de Bellas Artes de Sevilla

En este lienzo, ambos reyes aparecen frente a la puerta de su tienda, que parece poseer un pequeño altar portátil en su interior. Situados en pie sobre unas gradas, Isabel y Fernando reciben muestras de afecto de los cautivos recién liberados, que parecen tener un aspecto famélico y descuidado. Isabel parece tomar el protagonismo de la obra, puesto que aparece en el centro de la composición y más elevada que su propio esposo. Iconográficamente, la monarca se representa como una suerte de Virgen de la Misericordia que acoge a los desfavorecidos con su gran manto rojo mientras mira al cielo agradeciendo a Dios por la liberación de los cautivos.

Cano logra aunar en esta obra su estilo más personal y su gusto por las composiciones abigarradas, llenas de figuras mediante una técnica pictórica muy depurada que se muestra a través de las carnaciones de los personajes y las veladuras de las telas de los ropajes. Además, llama la atención la maestría del pintor a la hora de tratar la luz, que consigue remarcar a los personajes más importantes y baña toda la composición. Así mismo, también podemos observar una clara inspiración en artistas como Murillo que se muestra en las miradas de los personajes, sus manos o soluciones como el anciano que se arrodilla con su bastón, un modelo claramente extraído de su obra.

4. *¡Granada, Granada, por los reyes don Fernando y doña Isabel!* (1853-1890)



Óleo sobre lienzo.

302 x 582 cm.

Firmado: Carlos Luis de Ribera.

Catedral de Burgos.

Uno de los elementos más interesantes de la obra es la multitud de personajes que aparecen abigarrados tanto en el margen derecho, como en el margen izquierdo de la obra. A la derecha encontramos personajes como la infanta doña Juana, los Condes de Tendilla, el Gran Capitán y el primogénito de los monarcas, el príncipe don Juan. En el lado opuesto encontramos al cardenal Mendoza, que parece dirigir la ceremonia, a Hernando de Talavera y a Cristóbal Colón, que atiende al acto religioso.

Debemos de entender esta obra como un encargo de la reina Isabel II al que sería su pintor honorario de cámara, Carlos Ruis Ribera, que ya le había presentado a la reina un boceto en 1853. Sin embargo, la dificultad del estudio de los diferentes personajes a representar y sus actitudes hizo que el artista dilatase su realización hasta un año antes de su muerte. Su perspectiva forzada y la preparación del lienzo, probablemente a base de polvo de mármol, pueden indicarnos que el pintor creó la obra con la intención de colocarla a una altura muy considerable a modo de pintura mural

5. *La rendición de Granada* (1882)



Óleo sobre lienzo.

330 cm × 550 cm.

Firmado: Francisco Pradilla.

Palacio del Senado.

La realización de una escena tan importante para la Historia de Granada y, en general, para España como estado moderno, brindó a Pradilla la oportunidad de dar rienda suelta a su creatividad y recrear con gran apego histórico el episodio elegido. Llama la atención cómo el artista logra acumular una serie de personajes y elementos decorativos (ropajes, joyas, oropeles...) que dota a la obra de un gran detallismo y suntuosidad que nos permite entrever la gran técnica de Pradilla y su atención a elementos como los brocados, los mantos o los rostros de los personajes.

Para lograr configurar este complejo rompecabezas histórico y como comienzo de esta obra, sabemos que el autor leyó un extracto de la obra de Zurita que describía la conquista de Granada y que, inclusive, llegó a viajar a la ciudad andaluza. Durante su estancia en Granada copió del natural en una acuarela uno de los relieves de las puertas de madera del altar de Capilla Real de Granada, que representaba la escena en cuestión. Para los cetros y coronas de ambos monarcas, el autor se inspiró en las coronas y cetros que se exhiben hoy día en la Capilla Real y, para las vestimentas musulmanas, optó por tomar inspiración de los tejidos y decoraciones moriscas de la Alhambra. (Díez et al., 1992: 366)

El cuadro fue mostrado el 15 de junio de 1882 en el Senado, siendo contemplado por Alfonso XII y su segunda esposa María Cristina dos días después. Tras la visita real, el monarca decide concederle a Pradilla la gran cruz de la orden de Isabel la Católica como

autor de una de las obras donde la figura de esta soberana aparece más ensalzada. Irónicamente, como he comentado con anterioridad, no tenemos constancia de que la monarca se encontrase presente en este episodio, y mucho menos con los suntuosos y ricos ropajes del autor.

A la misma vez que se retrata el bando de los ganadores, varios artistas también recrearán la angustia y pesar del bando perdedor a través de la figura de Boabdil y sus allegados. El tema que denominamos como suspiro del moro fue abordado por pintores como Benito Soriano Murillo, el propio Francisco Pradilla o numerosos pintores extranjeros que quedan prendados de la historia de la ciudad y su exotismo.

6. *La salida de la familia de Boabdil de La Alhambra* (1880)



Óleo sobre lienzo.

250 x 370 cm.

Firmado: Manuel Gómez-Moreno González

Museo de Bellas Artes de Granada.

El aspecto más destacado de este lienzo es la minuciosidad y realismo con el que el autor decide recrear el aspecto de la estancia donde se sitúan varios de los personajes. Entendemos que la corte del sultán se sitúa en la Sala de la Barca, junto a la puerta que conectaría la estancia con el Patio de Comares o de los Arrayanes, tal y como nos indica el alicatado del patio y la disposición de los habitáculos. Sin embargo, Gómez Moreno parece tomar ciertas licencias personales al introducir elementos como la columna visible del Patio, extraída de los modelos del Mexuar, o la celosía de la ventana exterior que queda al fondo de la composición.

Mediante esta obra y su composición, el pintor granadino logra representar casi a la perfección un suceso histórico mientras que trata con gran delicadeza al bando de los derrotados. Este aspecto se muestra a la perfección en la figura de Aixa, que acepta la derrota sin mostrar un ápice de fragilidad (Santos Moreno, 1997: 410).

7. *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)* (1889)



Óleo sobre lienzo.

313 x 281 cm.

Firmado: Emilio Sala Francés.

Museo del Prado.

Este óleo, pintado en París, fue presentado por el artista en la Exposición Universal de 1889 celebrada ese mismo en la capital francesa, durante una etapa donde el género histórico resultaba ya algo anticuado. El artista representa este momento como una situación de gran tensión, en el que el inquisidor irrumpe violentamente en la audiencia concedida por los monarcas al interlocutor – que practica el judaísmo- y arroja el crucifijo sobre una mesa situada en medio de la sala (Díez, 2007: 272-275)

El lienzo es rematado con una serie de detalles que pretenden ensalzar el reinado de los Reyes Católicos, concretamente el lema del dosel –TANTO MONTA- jalonado por tres yugos con nudo gordiano, imposible de deshacer, como los reinos de Castilla y Aragón, unidos bajo las coronas de Castilla y de Aragón. Esta obra es uno de los ejemplos más tardíos del género inspirado en el reinado de los Reyes Católicos, y el tema que trata es radicalmente opuesto a las triunfalistas escenas realizadas años anteriores, como las tratadas en el sub-apartado 2.1.4 de este proyecto de investigación.

8. *Doña Juana la Loca* (1877)



Óleo sobre lienzo.

340 x 500 cm.

Firmado: Francisco Pradilla.

Museo del Prado.

La obra fue pintada en Roma, durante la estancia del pintor en la ciudad como pensionado de la Academia de España. La por entonces reina se ubica en el centro de la composición, vestida según su nueva condición de viuda y con la mirada totalmente perdida. Su vientre nos indica que está encinta, posiblemente gestando a la infanta Catalina de Austria, y porta en su mano izquierda dos alianzas que indican su viudez. La reina, impasible ante el frío y el viento, se muestra enajenada guardando el ataúd adornado con armas imperiales, mientras que el resto de su séquito la observan callados y aburridos.

En esta pintura, Pradilla nos vuelve a demostrar su gran habilidad a la hora de utilizar el espacio exterior y crear a partir de él una exquisita escenografía y atmósfera. Estos dos factores, sumados a la increíble capacidad de crear una detallista puesta en escena a través de diferentes elementos y accesorios, así como la certeza histórica y realismo, crearán el discurso pictórico que caracterizará a Pradilla y que posteriormente utilizará en la *Rendición de Granada* (1882) (Díez, 2007: 238-244)

9. *Conversión del duque de Gandía* (1884)



Óleo sobre lienzo.

315 x 500 cm.

Firmado: José Moreno Carbonero.

Museo del Prado

Este lienzo recoge el instante de la entrega del cuerpo de la emperatriz en Granada y la reacción de Francisco de Borja al abrirse el féretro. El cuerpo, de la que una vez fue una de las soberanas más bellas, se había convertido en carroña después de un arduo viaje a altas temperaturas. Es en este momento cuando el duque enuncia sus famosas palabras: “Nunca más, nunca más serviré a señor que se me pueda morir”. Tras este duro episodio y tras experimentar la muerte de su esposa, Leonor de Castro -que aparece también en este lienzo ocultando su rostro para disimular su llanto- Francisco ingresa en la orden de los jesuitas, siguiendo a san Ignacio de Loyola y alcanzando una vida de santidad.

Esta obra fue premiada con la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, después de que su asunto y composición impactasen a los críticos de aquel momento. Moreno Carbonero eligió esta obra, que actuaría como examen o ejercicio final de su pensión en la Academia de Roma, un argumento con los elementos melodramáticos y sentimentales que definieron la última etapa de la pintura de historia y que tanto gustaban a los académicos del momento (Díez, 2007: 257-260).

10. *Eugenio Guzmán de Palafox y Portocarrero, conde de Teba* (h. 1804)



Óleo sobre lienzo.

63 x 48 cm

Firmado: Francisco de Goya y Lucientes.

The Frick Collection, Nueva York

En este retrato, el militar aparece representado de medio cuerpo sobre un fondo oscuro que ayuda a resaltar el rostro blanquecino del personaje y los detalles de su chaqueta. Como sucede con otros retratos del artista, Goya se centra en captar la psicología del personaje a través de su mirada y rostro, cuyas carnaciones sobresalen por su gran calidad.

11. *Ramón María de Narváez, primer duque de Valencia* (1849)



Óleo sobre lienzo.

227,7 x 147,5 cm.

Firmado: Vicente López Portaña.

Palacio Real de Madrid.

En este óleo figura un combatiente –desde hace poco nombrado como duque por la propia reina- ataviado con el uniforme de Capitán General y portando el Toisón de Oro y las bandas de Carlos III, San Fernando y Calatrava. Aparece frente a una mesa, en la que parece encontrarse el Decreto de Amnistía firmado por el propio Narváez y rubricado por la reina.

12. *Retrato de S.M. la Reina Doña Isabel II* (1862)



Óleo sobre lienzo.

246 x 170 cm.

Firmado: Luis Madrazo y Kuntz.

Hospital Real de Granada.

Este lienzo nos permite apreciar la increíble calidad técnica de Madrazo, que resuelve de forma magistral las calidades de los tejidos y las joyas, a la misma vez que enfatiza la expresividad del rostro y mirada de la reina Isabel.

Una vez que se recibió esta obra, se ubicó en el Paraninfo del Colegio de San Pablo – actual facultad de Derecho-, pero en 1868 se desplazó al Rectorado. Al trasladarse el Rectorado al Hospital Real, esta obra cambió nuevamente de ubicación al lugar donde la encontramos hoy día: la antesala del despacho rectoral (Moya Morales, 2006: 112-114)

13. *Retrato de SS. MM. el Rey D. Alfonso XIII y la Reina Regente D^a M^a Cristina de Habsburgo* (1887)



Óleo sobre lienzo.

129 x 101 cm.

Firmado: Manuel Gómez-Moreno González.

Hospital Real de Granada.

Este retrato oficial fue encargado por Juan Facundo Riaño –nombrado en 1887 Director General de Instrucción Pública- para presidir el Paraninfo de la Universidad, y parece imitar la fotografía oficial de ambos monarcas que se había distribuido por los medios de la época. El único cambio que parece introducir Gómez-Moreno es la adhesión de un tapiz que actúa a modo de fondo, donde se representa un motivo de la heráldica borbónica junto al emblema de la ciudad de Granada (Moya Morales, 2006: 136-137)

14. *Calle Plegadero Alto* (h. 1881)



Óleo sobre lienzo.

46,5 x 31 cm.

Firmado: Manuel Gómez-Moreno González.

Instituto Gómez-Moreno (Fundación Rodríguez-Acosta)

En la *Calle Plegadero Alto* observamos una representación de un pequeño rincón urbano de Granada normal y corriente, donde vislumbramos a la perfección el aspecto tradicional de un barrio popular. A su misma vez aparecen algunas figuras que quedan en un segundo plano y que se alejan totalmente de los personajes que representan los viajeros, vestidos con ropas populares y realizando actividades ociosas. Es una visión totalmente genuina de la ciudad realizada casi a modo de apunte inmediato por un Gómez-Moreno que ahora tiene la capacidad de ver la ciudad de una forma diferente tras su estancia en el extranjero (Moya Morales, 2015: 193)

15. *La Cuesta de los Chinos* (1890)



Óleo sobre lienzo.

31,5 x 81,5 cm.

Firmado: José Larrocha.

Museo de Bellas Artes de Granada.

En este óleo, el futuro maestro de José María López Mezquita y José María Rodríguez Acosta introduce una escena de carácter costumbrista en la Cuesta de los Chinos, un espacio hasta entonces poco explorado en la pintura donde desemboca el río Darro y se separan las murallas de la Alhambra y el Generalife.

17. *La brecha de Víznar* (1966).



Óleo sobre lienzo.

196 x 238 cm.

Firmado: José Guerrero.

Centro de Arte José Guerrero en Granada.

Esta alegoría en tonos ocre, rojos, grises y negros fue un lienzo que comenzó a realizar durante su estancia en Nueva York y hace referencia a la muerte de Federico García Lorca, uno de los primeros artistas que animaron a Guerrero a salir de Granada. García Lorca, al igual que Salvador Vila, fue fusilado por el régimen durante el verano de 1936, por lo que, a través de este lienzo, Guerrero pretende simular una herida que sangra y trasladar al espectador al lugar de la tragedia, Víznar, mediante sensaciones como el desgarramiento irreparable y el dolor.

18. *Venta de cacharros* (1895)



Óleo sobre lienzo.

151 x 200 cm.

Firmado: José María Rodríguez-Acosta.

Fundación Rodríguez- Acosta de Granada.

Este lienzo nos relata una sencilla historia costumbrista protagonizada por cuatro personajes ubicados en las cuevas del Sacromonte, uno de los lugares más elevados de la ciudad. La obra destaca principalmente por la minuciosidad y detallismo, que impresiona especialmente si tenemos en cuenta la edad del pintor en este momento –unos diecisiete años-, así como la forma tan ingenua e idealizada de representar una escena tan mundana (Revilla Uceda y Gallego, 1994: 67-68)

19. *El Embovedado* (1904)



Óleo sobre lienzo.

50,5 x 71 cm.

Firmado: José María López- Mezquita.

Museo Carmen Thyssen de Málaga.

Esta obra es una vista de la ciudad nazarí en la que se relacionan e integran varios elementos: edificios, la basílica de Nuestra Señora de las Angustias y la explanada de tierra ocre que cubre el cauce del río Darro y que da existencia a este espacio. Su capacidad de trabajar la luz transporta al espectador a un mediodía veraniego de una ciudad calmada y hermosa, que se corona con Sierra Nevada (Revilla Uceda, 2020)

20. *Albaycín* (1960)



Óleo sobre lienzo.

100 x 81 cm.

Firmado: Manuel Ángeles Ortiz.

Museo de Bellas Artes de Granada.

Este lienzo, perteneciente a la serie de Albaicines del artista, supuso una gran novedad respecto a la visión de la ciudad, ya que el artista no se dedicó a la mera copia mimética del natural –como practicaban los pintores anteriormente a éste–, sino que, tras analizarlo, opta por reinterpretar el paisaje desde su óptica personal traduciendo al lienzo el resultado de este proceso de asimilación de lo observado.