GRANADA ENTRE DOS SIGLOS: UN MODELO DE CULTURA PARA UNA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

IGNACIO HENARES CUÉLLAR *

RESUMEN

El objeto del artículo es analizar la conformación de un modelo de cultura moderna en la Granada de finales del siglo XIX, partiendo de la metodología de los campos artístico y literario de Pierre Bourdieu. La evolución social, los límites y las principales representaciones colectivas de la cultura se valoran a partir de las publicaciones periódicas de la época y alrededor de una figura esencial como la de Francisco de Paula Valladar.

SUMMARY

In this article we examine the way in which a model for modern culture was created in the Granada of the late 19th and early 20th centuries, basing our observations on the literary and artistic fields studied by Pierre Bourdieu. Social change and the delimitation and principal representatives of contemporary culture are assessed through the analysis of the main journals of the period, and through a study of such an essential figure as Francisco de Paula Valladar.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada

La ciudad contemporánea participa del carácter crítico de los procesos económicos, socio-políticos y culturales de la España del siglo XIX, la agónica quiebra del Antiguo Régimen, las desamortizaciones, las revoluciones del periodo isabelino que culminan en 1868 y la Restauración borbónica. Las transformaciones de la estructura económica, los cambios en la propiedad agraria, la crisis de la industria tradicional y la remodelación urbana que haría desaparecer de modo traumático la ciudad del Antiguo Régimen, condicionan un modelo de modernización social repleto de contradicciones.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la conciencia colectiva se conformará sobre el legado romántico, siendo su cualidad esencial su carácter escindido desde el punto de vista moral y estético. Dominada como está por un ideal de progreso que resulta inalcanzable y se percibe como históricamente insuficiente, al tiempo que la principal ideología social aportada por el romanticismo, la histórica causa de las graves pérdidas patrimoniales, de desequilibrios culturales que nunca podrán saturarse ni compensarse de las carencias morales sobre las que se funda un amenazado futuro societario. La cultura entre las ideologías modernas es un índice preciso de la disimetría histórica entre los meros intereses económicos y el conjunto de la sociedad, las formas ideológicas y espirituales de la legitimación de la sociedad liberal.

La nueva realidad socio-económica y el futuro modelo de cultura parecen desde mediados de siglo destinadas a diverger y a ofrecer desarrollos desiguales. Tal vez una aparente hipertrofia del espíritu en condiciones de limitado progreso económico e invertebración social. Este crecimiento del ámbito cultural en distintas fases, que, naturalmente, incluyen el descubrimiento romántico de los viajeros, nuestra realidad antropológica, histórica y artística vista como alteridad, pero que no dejaría de tener consecuencias como vía para la renovación de los modelos culturales tradicionales, la generalización de una

conciencia historicista y la extensión de una sensibilidad subjetiva y romántica. Las etapas subsiguientes representan el protagonismo socio-cultural de nuestro propio romanticismo y la progresiva superación de sus límites ideológicos en la fase madura de nuestra cultura posromántica, a partir de 1868, marcada por la tensión de un moderno reformismo y la síntesis entre los valores estéticos e históricos del romanticismo y las exigencias del positivismo.

El carácter de este proceso desigual ha sido designado con el nombre de *heterotopía*, que pretende superar las carencias y la necesidad de vertebración social a través de una visión idealista de la historia y la cultura, que reduce las contradicciones y las formas del conflicto social a la búsqueda de una identidad común, ajena a cualquier confrontación de clase y sublimadora de lo material, fuera de los lugares reales, que como señalaría Foucault, al desplazar la problemática social a los lugares del arte y a la cultura, por su naturaleza otra de los «emplazamientos que reflejan y de los que hablan», podrían por oposición a las utopías denominarse heterotopías [1].

En una perspectiva de sociología de la cultura desde mediados del siglo XIX asistimos en la sociedad granadina a un proceso de acumulación epistemológica y cultural tendente a conformar un *capital simbólico*, para decirlo en los precisos términos utilizados por P. Bourdieu, que al acuñar esta noción está nombrando un activo social y una realidad que completa el proceso de institucionalización moderna.

El capital simbólico integra valores económicos, resultado de un proceso de tesaurización en que la industria editorial, el mercado artístico, el coleccionismo y las instituciones que integran el modelo público de cultura, museos y bibliotecas, que se definen para la protección del patrimonio —entonces histórico-artístico esencialmente—, cumplen una función impulsora y valoradora; y junto a ellos otros de índole inmaterial, simbólicos, estéticos, de identidad colectiva y de cohesión social.

La época posromántica en Granada asistirá a un proceso conformador de la cultura moderna con valores y significados próximos a los descritos. Pasando de la etapa en que una reducida minoría asiste a la llegada de los viajeros, contempla dolorida las consecuencias en el patrimonio de los procesos desamortizadores y siente con sincero patriotismo que las pérdidas del legado histórico comprometen el futuro moderno, a otra etapa en que se construye un discurso socio-cultural con un creciente protagonismo de las clases urbanas ilustradas y una incipiente institucionalización, aunque en condiciones precarias, del modelo público de cultura. El pensamiento y las figuras finiseculares

1 FOUCAULT (1978), págs. 5-9.

como Ganivet, Gómez-Moreno y Francisco de Paula Valladar contienen los rasgos esenciales de ese modelo que reposa sobre una renovada conciencia estética, con profundas implicaciones morales, una interpretación histórica —crecientemente científica— de lo social, y una tensión pedagógica reformista, sinceramente confiada en la utilidad de la cultura en el progreso y mejora de la sociedad.

La situación histórica responde a los rasgos que para el modelo fin de siglo XIX describiera tan admirablemente Pierre Bourdieu, al diagnosticar como rasgos socio-culturales del campo literario a partir de 1880 una realidad escindida o una estructura quiasmática, homologable a la estructura del poder, que enfrentaría «a los intelectuales, ricos en capital cultural y pobres (relativamente) en capital económico, y a los empresarios de la industria y del comercio, ricos en capital económico y pobres (relativamente) en capital cultural. Por un lado, la independencia máxima respecto a la demanda del mercado y la exaltación de los valores de desinterés; por el otro, la dependencia directa, recompensada por el éxito inmediato, respecto a la demanda burguesa en el caso del teatro, y pequeño burguesa, incluso popular, en el caso del vodevil o del folletín y de la novela por entregas» [2].

Este crecimiento desigual es el que caracteriza el modelo social de cultura entre 1836 y 1885, el que hace que en la práctica de los intelectuales granadinos dominase el esfuerzo de la creación y la reflexión por definir la cultura como una estructura ideal y desinteresada, afanándose en concertar la voluntad colectiva alrededor de esta creencia. La ausencia y las carencias de mercado y público no impiden la vertiginosa sucesión de publicaciones catalogadas y revisitadas por Antonio Manjón-Cabeza y María Dolores Caparrós en el periodo aludido, efimeridad y relevo permanente en la convicción de la necesidad de una cultura moderna.

Este compleja realidad hemerográfica encubre la superficialidad de las transformaciones socio-políticas e ideológicas, y entre los más graves síntomas de la patología social contemporánea la falta de un modelo público de cultura, que en cambio, da lugar a iniciativas de la sociedad civil que marcan como hitos los dos tercios del siglo XIX posteriores a la época fernandina, el Liceo, la Cuerda Granadina, la Cofradía del Avellano o el Centro Artístico y Literario.

En estas etapas del desarrollo de la cultura burguesa el historicismo y la poesía ocupan los lugares fundamentales en la actividad de intelectuales y crea-

2 BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama, 1997, pág. 66.

dores y suponen la tensión socializadora esencial. En la obra de Francisco de Paula Valladar su investigación histórica y su amplia contribución a la topografía artística representan metodológica e ideológicamente el momento de transición del tardoromanticismo al positivismo, que se hace expresivo a través de dos razones esenciales, la subordinación de lo poético a modelos racionales y normalizadores del conocimiento histórico (quien escribe esto llegó en su día reiterando el itinerario heurístico de Francisco de Paula Valladar a idénticas conclusiones en la interpretación histórica del mudéjar granadino: instrumento social y técnico de castellanización, que se hacía posible a través de los cambios en la organización productiva que las ordenanzas de Granada introducían), de una parte; mientras que por otra se manifestaba en su exigente conciencia conservacionista, su señalamiento de las responsabilidades públicas en la tutela del patrimonio, la crítica de las deficientes instituciones que debían conservarlo y sobre todo el sincero y patriótico deber que la escasez de los recursos producía en nuestro erudito. Que le llevaba a formular la paradójica y radical conclusión de que tal vez un monumento tan señero como la Alhambra debiera ser trasladado a un espacio más propicio.

Por los años 90, aunque por doquier domina en sus escritos su insatisfacción por la acción de la picota y por la inadecuación de las reformas urbanas, sí se registra en su pensamiento una reflexión positiva sobre la modernización de la ciudad y el crecimiento de los recursos económicos, sin duda relacionado con las transformaciones industriales que vive la vega. Es este aspecto dentro de la filosofía y la práctica culturales de Valladar el que debemos destacar, y que a nuestro entender se haría perceptible y definitivo en su actividad como crítico de arte. Se trata de una práctica que se define entre las instituciones artísticas como una realidad substantiva con un carácter y una cronología extraordinariamente recientes, no debiéndose confundir con otros discursos sobre el arte aparecidos en los siglos XVIII y XIX, como la historiografía y la estética, y mucho menos con los más remotos de las biografías, las poéticas y la tratadística artísticas del clasicismo renacentista-barroco. La crítica es un discurso específico de la contemporaneidad que sólo se constituye a partir de la conformación histórica de lo que P. Bourdieu ha llamado campo literario, alrededor de 1860, consecuencia de la alfabetización obra de la escuela nacional revolucionaria y la industrialización de la empresa editorial, y el campo artístico, que el mismo pensador sitúa alrededor de 1880, y vincula con el mercado artístico, los marchantes y la sociedad posimpresionista.

El campo artístico representa un desarrollo institucional inseparable de la noción de capital simbólico, del reconocimiento de los productos de la cultura como bienes simbólicos, en su doble sentido: «Mercancía y significación, cuyo valor estético queda irreducible al valor económico, incluso cuando la

sanción económica viene a redoblar la consagración intelectual» [3]. Lo que significa que el valor simbólico, el de las obras artísticas y literarias, sólo se alcanza plenamente cuando éstas son reconocidas como tales por las instancias de selección y consagración competentes. Razón por la que la crítica social de la cultura contemporánea, en la opinión de Bourdieu, tiene que «considerar como contribución a la producción no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritores, etc.), sino también los productores del sentido y el valor de la obra, críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc. Y todo el conjunto de los agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, como valor» [4].

El análisis propuesto por Bourdieu para la valoración de un modelo plenamente moderno de cultura artística otorga, por tanto, un valor central a la institución y el discurso de la crítica de arte. No en el modo en que con carácter imperfecto y previo se había desarrollado en las publicaciones periódicas del romanticismo, por parte de jóvenes escritores, hombres de leyes, políticos en ciernes que aspiraban a hacerse un lugar en la vida pública, y que utilizaban la crítica en el modo que H. de Balzac describe en *Las Ilusiones perdidas* de su serie de escenas de la vida parisiense como una ekfrástica, un pretexto para la ilustración de las más variadas ideologías. La crítica en el sentido fuerte aparece como un discurso de carácter sustantivo, heterogéneo en relación no sólo con otros discursos ideológicos, a lo que no es reductible, sino incluso con respecto a la estética y la historia del arte. Su carácter no es finalista, es inseparable de los procesos de creación, de cuyo valor anticipatorio de deseo participa, y completa el proceso de la creación contemporánea de un modo indiscernible en cuanto supone un metalenguaje.

Pues bien, la faceta más decisiva de la personalidad de Valladar en la innovación cultural de la transición de los siglos XIX al XX será el desarrollo de una precisa y consciente práctica, que reúne los valores de la más exigente crítica artística. Los rasgos que presiden la conceptualización y la valoración de su juicio crítico-artístico obedecen a la más exigente concepción de la institución, modernidad, regeneracionismo y liberalismo moral y político. Desarrollada esencialmente en *La Alhambra* y en *El Defensor*, abarca fundamentalmente el periodo entre 1880 y 1924 y supone la revisión de los modelos académicos, un replanteamiento de los principios de la cultura ecléctica a la

3 BOURDIEU, Pierre. «Champ intellectuel et projet créateur». *Les temps modernes*, 246 (1966), pág. 871.
4 BOURDIEU, Pierre. «Le champ litteraire: préalables crítiques et principes de méthode», *Lendemains*, 36 (1984), pág. 9.

luz de las doctrinas naturalistas. Defensora del realismo y el modernismo, profunda inclinación hacia los modelos y conceptos posimpresionistas. Sin que falte, como era de esperar de la personalidad de Valladar, una profunda atención a la escuela histórica granadina y a las glorias del arte nacional, especialmente el del Siglo de Oro, lo que le lleva a propugnar el dialogo entre tradición y modernidad. El regeneracionismo como corresponde a las actividades de los reformistas contemporáneos lleva a reclamar una política de fomento de las artes, oportunidades para que los artistas puedan lograr su formación con la visión de las obras maestras en los grandes museos, exposiciones de arte histórico y moderno, y acciones que conduzcan a la formación y mejora del gusto colectivo.

Unos brevísimos ejemplos ilustran el ideario del erudito y crítico: su admirado Barrecheguren recogería la «manera impresionista» en Eduardo García Guerra, de Fortuny «toda la gracia de la verdadera pintura de género… ver en grande y ejecutar en pequeño». Regresaría de un viaje al extranjero forjándose «un modernismo místico inspirado en nuestros grandes artistas». Así *El tránsito de San José* para las Hermanitas de los Pobres manifiesta «algo de lo sombrío del Greco; de la espiritualidad severa de las Vírgenes y los Santos de Cano; de los éxtasis de Zurbarán; de la sobria grandeza de Velázquez».

Concluiremos sus opiniones sobre el artista citando la que significativamente le merece el boceto de *La pacificación de los moriscos*, del que declara que «es lo que el modernismo puede exigir al pintor de historia».

Razones muy próximas son las que inspiran la crítica de Loyzaga, al que considera intérprete del espíritu de Alonso Cano en la figura de Fray Luis de Granada y rodiniano en la del Ángel mujer del sepulcro de Francisco Seco, obra que revelaba «la influencia que en Loyzaga han producido las teorías y las obras de Rodin», y cuya valoración dentro de una crítica impresionista sería la siguiente: «La hermosa figura presenta maravillas de ejecución, y sin embargo, allí no hay asomos de haber perdido la paciencia abusando de los primores y minuciosidades de la factura. Loyzaga halló la emoción de que hablaba Rodin, y no tocó más al hermoso ángel, cuyos contornos parece que van a tomar movimiento y vida, conmoviendo el duro bloque de piedra donde está esculpido».

Gómez Moreno, Larrocha, La Torre, Vico, Ruiz Morales, Rosende, Manuel Medina, López Mezquita, Rodríguez Acosta, Tomás Martín, Juan Guzmán, Julián Lanz, y un sinnúmero de artistas completan su extraordinaria galería. Los juicios sobre ellos y los que arriba se citan se encuentran en la documentada investigación de don Juan Manuel Martín Robles, no pretendiendo el presente escrito sino proponer una visión metodológica de carácter sociológico sobre el modelo de sociedad y cultura que don Francisco de Paula Valladar representa.