

JUAN CALATRAVA ESCOBAR

*Un retrato de Granada a principios del siglo XIX:
Los «Nuevos paseos» de Simón de Argote*

Separata de DEMÓFILO. REVISTA DE CULTURA TRADICIONAL DE ANDALUCÍA • NÚM. 35

FUNDACIÓN MACHADO • Tercer trimestre 2000

UN RETRATO DE GRANADA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX: LOS «NUEVOS PASEOS» DE SIMÓN DE ARGOTE

Juan CALATRAVA
E.T.S. Arquitectura
Universidad de Granada

Los Nuevos Paseos por Granada de Simón de Argote fueron escritos a principios del siglo XIX. Los tres volúmenes impresos eran parte de un ambicioso proyecto que quedó incompleto por el exilio de su autor en 1812 por su condición de afrancesado. Constata tan sólo de diversos ensayos introductorios y de la descripción de la parroquia de la Alhambra, pero ello basta para apreciar, en numerosos puntos, una intencionalidad puramente ilustrada y crítica frente al carácter encomiástico y sacralizado de las descripciones barrocas. De especial interés es la consideración de la arquitectura árabe, considerada muy inferior a la del Renacimiento pero en la que no obstante llegan a apreciarse algunos valores relativos.

* * *

En los últimos tiempos se ha venido consolidando entre los historiadores del urbanismo (en el difícil contexto teórico de una disciplina como la historia urbana, que se encuentra todavía en gran medida a la búsqueda de una identidad metodológica propia) la exigencia de trazar la evolución histórica de las ciudades no sólo desde lo que podríamos llamar el urbanismo «material» (tanto el proyectado como el realmente ejecutado), sino también de todo un cúmulo de variadas manifestaciones culturales e ideológicas de toda índole que no son menos «reales» que el urbanismo en sentido estricto y que componen, en su difícil y problemática reunión, lo que podríamos llamar, en un sentido amplio, la «imagen de la ciudad». En esta línea, el objeto de las siguientes páginas será el análisis de una interesante (y hasta ahora poco estudiada) tentativa de «retrato» de la ciudad de Granada a principios del siglo XIX. Se trata de la obra (incompleta, como enseguida se verá) de Simón de Argote titulada *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos, por Granada y sus contornos*. De tales «paseos» se conocen tres volúmenes. Los dos primeros fueron publicados seguramente entre 1805 y 1807, y fueron los más difundidos y con frecuencia los únicos conocidos; el tercero parece ser que estaba ya preparado para su publicación cuando el autor tuvo que huir de Granada, en 1812, acompañando al ejército francés en su retirada por su condición de afrancesado, y quedó como una rareza prácticamente inaccesible y sin apenas difusión, hasta el punto de que la alusión posterior del viajero romántico Richard Ford (1) a la existencia de ese tercer tomo (2) ha llegado en ocasiones a causar perplejidad incluso a algunos reconocidos estudiosos modernos de la historia granadina.

La figura de Simón de Argote sigue siendo en gran medida desconocida, pese a los datos (bastante escasos) que sobre él aportara en 1898 Elías Pelayo (3) y que desde entonces han sido repetidos en diversas ocasiones. Pelayo declara trasladar al público las impresiones sobre diversos intelectuales granadinos encontradas entre los papeles inéditos del científico Simón de Rojas Clemente, que visitó Granada en 1805 para estudiar y medir la altitud de Sierra Nevada. Entre los citados por Rojas estaba Argote (quien, a su vez, le rendiría tributo calificándole de «célebre naturalista» al principio de sus *Nuevos Paseos*) (4). Para Rojas, Argote era: «Doctor en Jurisprudencia, excelente filósofo, muy erudito, tiene finísimo gusto, mucho talento, travesura, actividad y exquisitos conocimientos en las bellas letras y Economía, su carácter y el de la Filosofía. Tiene buenos conocimientos mineralógicos».

La idea de la descripción «peripatética» de una ciudad, en forma de *paseo*, gozaba en Granada de un precedente de gran prestigio pero no exento de polémica: los *Paseos por Granada* del Padre Juan Velázquez de Echeverría (1764) (5), escritos bajo la forma de un diálogo entre dos personajes que recorren la ciudad haciendo uno de ellos de cicerone al otro. Cuarenta años más tarde, la obra de Argote mantendría, quizás debido al propio prestigio de que gozaba la de Echeverría, el título de *Paseos*, pero puede entenderse en gran medida como un «anti-Echeverría», como una crítica contra una obra a la que Argote consideraba un cúmulo de inexactitudes y (aún peor) repeticiones de fábulas y prejuicios incompatibles con el espíritu de la razón. Frente a ella, sus *Nuevos Paseos*, no en vano definidos ya desde el título como «nuevos», se presentarán como un declarado intento de producir una moderna descripción objetiva y científica.

El punto de partida de estos *Nuevos Paseos* conecta, en este sentido, con los aspectos generales de la crítica histórica ilustrada: la búsqueda de la verdad sin prejuicios y la criba y eliminación de todas las leyendas mitológicas y piadosas (6), las tradiciones arbitrarias e incomprobadas y las falsedades acumuladas por una historia más encomiástica y religiosa que racional y ponderada (7). Argote se rebelaba, así, sobre todo contra la situación de incertidumbre derivada de la permanencia de toda una serie de prejuicios tendentes más a asentar la grandeza de cada ciudad y las glorias locales que a desvelar la verdad de la historia (8). Pero, además, en el caso de Granada, a esa crítica de carácter general venía a añadirse el muy concreto recuerdo de una historia local en la que, junto a las nunca sofocadas sospechas en torno a las supuestas reliquias de la Torre Turpiana y del Sacromonte (9) destacaba como una dolorosa herida muy reciente el caso de las falsificaciones arqueológicas del Albaicín del padre Juan de Flores (un suceso en el que el mismo papel de Echeverría permanecía sin aclarar) (10). Las alusiones a la cuestión de las falsificaciones aparecen en Argote, por ejemplo, a propósito de la célebre discusión en torno a la existencia y situación respectiva de las poblaciones de Granada y Elvira (11) y podemos imaginar que, sin lugar a dudas, hubieran ocupado un papel muy importante en la finalmente no realizada descripción del Albaicín. Es perfectamente explicable, pues, en este contexto, que ya desde la misma dedicatoria del primer volumen (dirigida a D. Luis Dávila y Maza, director de la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada) de su obra haga Argote una muy explícita referencia a este triste

pasado de pseudo-historia y a su intención muy concreta de limpiar la historia de Granada (12).

Pero muy pronto quedará claro también que, para servir a este doble propósito crítico —general y local— Argote se ve obligado, ante todo, a introducir cambios sustanciales en el propio discurso y ajustarlo a lo que para él constituye una exigencia básica: el *orden*. Las descripciones de Echeverría son, en su opinión, poco útiles al viajero, y al conocimiento en general, por farragosas y desordenadas, es decir, por mantener un estilo aún anclado en las exageraciones retóricas del barroco. Pero —más significativo aún— no basta con rectificar el estilo: es el propio tipo de discurso lo que se pone en cuestión, y de ahí la dura crítica de nuestro autor contra la forma dialogada, que no se ajusta a las exigencias de una descripción moderna.

El modo de hacer-ver la ciudad de Argote entra, así, de lleno en los esquemas de la prosa histórica y científica ilustrada, crítica y a un tiempo descriptiva, y deja a un lado la ficción dramática de unos personajes que recorren la ciudad y el artificio retórico del diálogo (de un tipo de diálogo que, como el de Echeverría, nada tenía que ver con la enorme riqueza y densidad de ideas que había representado dicha forma literaria en algunos de los grandes pensadores de la Ilustración, como Diderot) (13).

La narración que de sus «paseos» por Granada nos hace Argote es ahora una narración sin ficción teatral ni más protagonista que la propia ciudad, un relato minucioso narrado desde la lejanía del descriptor, que expone con todo detalle las fuentes y los argumentos en pro y en contra de las afirmaciones. Esta preocupación por los medios de verificación llevará a Argote (en la vía del nuevo pensamiento arqueológico, heredero en gran medida, como es bien conocido, de anteriores preocupaciones anticuarias) a prestar una gran atención a las inscripciones y a la epigrafía, consideradas desde el doble punto de vista del prestigioso resto superviviente de la antigüedad, por un lado, y de la prueba incontrovertible de determinadas aseveraciones históricas por otro. Y todo ello, desde luego, con la condición previa de que tales inscripciones hayan sido bien leídas e interpretadas, un aspecto que ocupa un destacadísimo lugar en los *Nuevos Paseos*, donde con frecuencia Argote corrige o matiza lecturas anteriores —ya sean de Echeverría o de la propia Academia de Bellas Artes de San Fernando— de determinadas inscripciones.

El discurso de Argote puede resultar así, en ocasiones, tedioso, y a veces hasta de una aridez que contrasta con la grandilocuencia tardobarroca, pero que es capaz también —como veremos más abajo— de escasos pero significativos momentos de un nuevo tipo de exaltación estética plenamente coherente con los últimos desarrollos (en ocasiones polémicamente caracterizados de «prerrománticos») del pensamiento estético ilustrado. Del riesgo de que el nuevo tipo «objetivo» de descripción redundara en una pérdida de su atractivo literario era, por otro lado, plenamente consciente el autor, que lo asumía como un precio inevitable a pagar en aras de la exactitud. Defiende, así, al contrario de las explicaciones «vagas e indeterminadas» de Echeverría, absolutamente inútiles para el viajero, la idea de una descripción prolija y detallada (14), pero no deja de expresar

en otros lugares de la obra su temor a llegar a producir «una relacion tan minuciosa, que produzca fastidio» (15) y su aspiración a un nuevo tipo de forma descriptiva que consiga aunar la exactitud y la objetividad con el interés y el atractivo literario (16).

Uno de los aspectos reprochados a Echeverría es, como se ha dicho, el «desorden» de su descripción, a la que se acusa de saltar de un lugar a otro de Granada, sin la verdadera continuidad de un paseo físico, y que impide el tipo de conocimiento de la ciudad que justamente persigue Argote: el conocimiento geográfico-topográfico exhaustivo resultante de la división de la urbe en zonas que posteriormente se rastrillan de manera minuciosa. Así, pues, frente a la indeterminación de los itinerarios de Echeverría, Argote se propone acercar el discurso literario a la realidad topográfica y ajustar, programáticamente, su descripción de Granada a la división administrativa de la ciudad en parroquias (17).

Pero esta atención a la realidad moderna de la división administrativa implicaba también, necesariamente, el disponer de una nueva imagen visual de la ciudad a la que poder anclar estos itinerarios. Es importante destacar, en este sentido, cómo el nuevo modelo de descripción urbana preconizado por Argote no se reduce, pese a la forma escrita y carente de ilustraciones de su obra, a la mera cuestión de la sustitución de un tipo de discurso literario por otro, sino que tiene que ver también con la propia cuestión de la representación gráfica de la urbe. Las consideraciones previas del autor incluyen, así, un muy interesante parangón entre la imagen canónica de la Granada de la Contrarreforma, la famosa «Plataforma» de Ambrosio de Vico (18), y el «Mapa topográfico de la ciudad de Granada» que había sido realizado por el catalán Francisco Dalmau en 1796, apenas diez años antes de la publicación de los *Nuevos Paseos*. Para Argote, éste último es el equivalente gráfico de la modernidad representada por su nueva forma de descripción escrita, en tanto que el plano de Vico se presenta como el correlato iconográfico y formal del discurso impreciso, crédulo, sacral y encomiástico de Echeverría. Ello lo afirmará Argote de una manera explícita cuando, al principio mismo de su obra, elogia la utilidad del mapa de Dalmau para sus propios propósitos descriptivos, sobre todo por su recurso a la cuadrícula. Dalmau representa, en este contexto, la figura del topógrafo moderno, frente a un Ambrosio de Vico considerado como más pintor que científico (19).

Otra importante novedad reside en el elenco de las materias a tratar, que desborda con mucho las tradicionales temáticas históricas y monumentales, suprime casi enteramente (al menos en la parte que ha llegado hasta nosotros, que hay que recordar, sin embargo, que se refiere sobre todo a la Granada menos marcada por la implantación eclesiástica) el hasta entonces prioritario asunto de la historia religiosa en sus más diversas manifestaciones (milagros, cultos, fiestas, santos patronos, reliquias...) y amplía, por contra, el campo de interés del estudioso a ámbitos científicos y económicos directamente conectados con las preocupaciones ilustradas y los avances finiseculares del pensamiento. Así, el programa de la descripción de Granada se desdobra entre lo que Argote llama «Literatura y Bellas Artes» (es decir, el contenido tradicional, pero enfocado ahora con nuevos criterios de rigor crítico) y el novedoso capítulo de la «Economía-política». Ciertamente este último apenas pasa del nivel programático, pero dará lugar

a algunas reflexiones sobre la situación económica de Granada y a pasajes de gran interés como, por ejemplo, el que alude a la disminución continua de la población de La Alhambra y al traslado de las actividades productivas a la ciudad (20) que se completa con una breve pero interesante descripción de la Alhambra «popular» en decadencia con sus antiguas residencias y palacios «...desfigurados enteramente por estar acomodados para habitaciones de familias ordinariamente pobres» (21).

Además, aunque no queda explícito en la misma declaración programática, hay que añadir a ello un interés patente por todo lo relacionado con las ciencias y, en concreto, de manera muy destacada, el afán de exactitud geográfica y el eco de la nueva Geología ilustrada. La ciencia, además, no es sólo garantía de objetividad, sino instrumento desvelador de engaños e imposturas o esclarecedor de muchos fenómenos que pueden llegar a ser considerados maravillosos o milagrosos sólo por la ignorancia del vulgo (22).

Desde este contexto cientifista interesa destacar la presencia, al principio de la obra, de una «Descripción geognóstica y topográfica de Granada» (23) cuyo título es ya de por sí suficientemente significativo. Partiendo de datos puramente geográficos como la situación de Granada expresada de manera exacta en términos de latitud y longitud o su altura sobre el nivel del mar, un primer punto de interés es el encontramos enseñada con una de las primeras descripciones de Sierra Nevada. Tanto en ésta como en la propiamente dicha de Granada y su vega, destaca la nueva escala territorial que asume la mirada del autor y la atención que presta a las particularidades de orden geológico (incluyendo un apartado sobre los terremotos más interesante por su mera presencia que por la peregrina explicación «científica» del fenómeno), hidrográfico o meteorológico.

Sin embargo, ya desde este mismo primer texto introductorio se abre también paso, al lado del cientifismo y de manera compatible, un rico discurso estético-paisajista que nos revela a un Argote absolutamente permeable a las corrientes del más avanzado pintoresquismo tardoilustrado. Así, su descripción de Sierra Nevada no es sólo geológica, sino también apreciadora de los nuevos valores paisajísticos de la montaña y de su irregularidad (24); y, si los ríos de Granada son objeto de interés científico en términos de régimen, caudal, función en el abastecimiento urbano, etc., ello se combina, sobre todo en el caso del Darro, con elogios emocionados a la belleza de sus orillas (25), pero también, para terminar de componer esta triple mirada ilustrada hacia el agua (26), con una alusión a su función de aparato excretor de la ciudad claramente derivada del discurso del higienismo urbano de las Luces.

Este discurso paisajista paralelo marca una línea que, al contrario que otras del texto de Argote, no quedará interrumpida en el Romanticismo, y reaparece en diversas ocasiones. Así, por ejemplo, en la alusión a las «vistas» desde los balcones del Salón de Embajadores (27); en la descripción de la emoción estética que despierta la irregularidad de la alameda de la Alhambra, verdadero canto a la «renovación anual de la naturaleza» y explícita defensa del modelo de jardín irregular y naturalista de tradición británica (28); o en la de la plaza de los Aljibes, «dulce recompensa» para la dura subida, con su aire puro y sus visiones múltiples que «...despiertan la curiosidad» (29).

Esta visión lejana, global y pintoresca de la ciudad de Granada ofrece, además, otro espectáculo propiamente urbanístico y más novedoso en las descripciones urbanas: el del contraste histórico existente entre la ciudad vieja, con su caserío estrecho y apiñado, y los nuevos barrios «...á que se han extendido sus actuales pobladores, dando á sus hogares la regularidad y anchura de avenidas que exigen la comodidad, el importante artículo de la salud pública, y la conveniencia del uso de los coches y carruages que no conocieron aquellos» (30). Un paralelo en el que, como se ve, y al contrario de lo que ocurrirá más tarde a partir del auge de la tradición romántica, todavía pesan más en la balanza las consideraciones prácticas e higienistas procedentes de los teóricos de las Luces que el elogio emocional y la visión nostálgica y literaria de la ciudad histórica.

Este sustrato básicamente ilustrado, pero marcado al mismo tiempo por las propias tensiones internas a las *lumières* y que terminan por estallar precisamente en los momentos del cambio de siglo, se aprecia muy bien en el sesgo que da Argote a su comentario sobre la abundancia de plazas y de paseos en Granada. Incluido al final de este capítulo geográfico introductorio, constituye un elogio nada genérico e inocente, sino toda una propuesta (disfrazando de descripción lo que es, evidentemente, más bien un *desideratum*) para un uso público, civil y laico de la ciudad. Las plazas y espacios públicos de Granada (que no se mencionan individualmente sino como tipología urbana) no son ya el escenario de las tradicionales funciones devocionales de la ciudad contrarreformista, sino el marco de una nueva sociabilidad urbana muy en la línea del *embellissement* francés. Pero no es menos cierto que los tintes con que Argote pinta de manera idílica el supuesto modo de esparcimiento sano, inocente e igualitario de la sociedad granadina podrían ser directamente herederos de las propuestas de Rousseau de no ser porque nada contienen de la ideología esencialmente antiurbana del ginebrino (31).

A la «Descripción geognóstica y topográfica» seguían, en el resto del primer volumen y primera parte del segundo, otros dos largos textos introductorios. El primero, sobre «Origen y población de Granada» (32), abordaba la polémica cuestión, de tanta trascendencia en la historiografía granadina anterior y posterior, de la antigüedad del poblamiento en la ciudad y la identificación y situación de los asentamientos de Granada, Illiberis y Elvira. Sin que sea ahora el momento de ocuparnos en detalle de todo ello, cabe cuando menos destacar el empeño de Argote por fundamentar la búsqueda de los orígenes granadinos sobre bases históricas y no fabulosas (pese a la confesada dificultad de «...romper el velo impenetrable con que está cubierto el origen de la mayor parte de los pueblos») (33), así como una disgresión de gran interés y puro sabor iluminista en torno a la relación mito/historia y a la profunda imbricación de ambos términos, entendiendo las fábulas en torno a los orígenes como algo propio del primer estadio de civilización (34). El tercero de los textos previos era un largo «Ensayo histórico sobre los árabes» (35) que, junto a una historia política de la Granada islámica, presentaba una caracterización general de la civilización islámica en términos de los que enseguida se hablará.

Los tres textos citados poseían, evidentemente, un carácter de introducción a lo que había de constituir el objetivo central de la obra de Argote: la proyectada descripción de Granada a partir de su división por parroquias. Dicha descripción quedó, como se ha dicho, incompleta o, más exactamente, en su mero estado inicial, llegando tan sólo a publicarse y gozar de difusión la primera parte del Primer Paseo, que ocupó, en un principio, la segunda mitad del segundo volumen de los *Paseos* (dando inicio a una paginación diferente que no continuaba aquélla con la que había dado fin al «Ensayo histórico sobre los árabes») quedando completado en el tercer tomo de la obra (mucho más breve, con sólo 112 páginas), a propósito del cual debe hablarse seguramente más bien de impresión que de publicación propiamente dicha.

Lo primero que llama la atención cuando el autor aborda este su primer y único itinerario es, una vez más, la referencia al mapa topográfico de Dalmau, verdadera ilustración gráfica del texto de Argote, iniciándose el «paseo» con un tono científico muy alejado de las habituales loas y limitándose, para ofrecer un panorama de situación, a las coordenadas topográficas de la parroquia y a la expresión de medidas, límites y dimensiones del recinto amurallado.

La parte esencial de este primer itinerario la constituye, por supuesto, la descripción de la Alhambra, y es en los rasgos generales de la misma donde —junto con la serie de reflexiones contenidas en el anterior «Ensayo histórico sobre los árabes»— podremos captar algunas de las ideas estéticas y arquitectónicas básicas de su autor. La gran cuestión es, por supuesto, la de lograr una valoración ponderada y crítica del monumento por excelencia de Granada, lo cual significaba, en este caso concreto, no un simple abandono de las viejas formas de la literatura encomiástica, sino todo un juicio de valor estético sobre la arquitectura y el arte islámicos. En este terreno la postura de Argote se mostrará plenamente heredera de la visión ilustrada (36), y emite, en consecuencia, un juicio básicamente negativo, aunque no exento de momentos concretos de apreciación que el propio autor a veces no acierta a explicarse. La desvalorización de lo islámico le permite proponer un nuevo modelo de visita a Granada contrario a la ceguera de aquellos para quienes sólo existe la Alhambra, y que enaltece, en cambio, los valores estéticos del Palacio de Carlos V y de la Granada renacentista.

Si ya se aludió al eco de la nueva Geología, ello se pone de manifiesto en el interés de Argote por los materiales de la Alhambra y sus propiedades constructivas y estéticas. En esta línea se sitúa una acusación continuamente repetida contra la arquitectura islámica: la fragilidad, la ligereza, la debilidad. La Alhambra, como todos los edificios musulmanes, adolece, en opinión del autor, de una mala calidad de construcción. Pero ello no es casual: no podía ser de otro modo debido a la esencial ignorancia científica de los árabes. La debilidad material de la arquitectura musulmana es vista, además, como una especie de trasunto de la propia «rapidez» de sus conquistas (37) y la falta de solidez de su armadura política: unos edificios que son sólo el «...deslumbramiento de un pasajero y fútil esplendor» (38). Los árabes incumplen, con ello, el primero de los preceptos vitruvianos, la *firmitas*, con consecuencias que van más allá de lo puramente arquitec-

tónico ya que son causa de problemas económicos debido a los ingentes caudales que es necesario gastar en reparaciones de la fábrica (39). Esta situación es, además, la culpable de un sentimiento de ruina, pero de una ruina mezquina y puramente constructiva que nada tiene que ver con las versiones sublimes de la «poética de las ruinas», una ruina grosera y moderna fruto no tanto del tiempo cuanto de la mala calidad de la construcción y de la propia rapacidad humana (40).

Y, si la Alhambra carece de solidez, ¿qué decir en cuanto a su pretendida sublimidad artística y arquitectónica? Argote no deja, ciertamente, de encontrar ciertas bellezas (parciales, nunca absolutas). En primer lugar, los palacios nazaries (o más bien «el palacio», puesto que el autor no es una excepción a la tenaz idea de un único palacio hecho de partes de un todo) son sede de ese «refinamiento suntuoso» capaz de deslumbrar los sentidos; un refinamiento que, sin embargo, desde la óptica de los teóricos ilustrados, está lejos de ser un valor positivo, puesto que, asociado a las ideas de indolencia y voluptuosidad (41), terminará por componer la idea de una estética corrupta, fiel reflejo de una sociedad enferma y decadente e identificable con las degeneraciones hedonistas del Rococó. En la descripción de Argote se repiten continuamente esos calificativos de «gracioso» o «primoroso» que harán fortuna como expresión lingüística de un arte que puede cautivar momentáneamente pero que no resiste el análisis racional serio y al que, por lo tanto, le son negadas las categorías estéticas de pleno derecho de la tradición clásica; no es casual que el uso en Argote de tales calificativos vaya referido las más de las veces a detalles ornamentales, y a menudo con un sentimiento de perplejidad que vemos vacilar entre la apreciación intuitiva y el inmediato rechazo meditado (42).

Caben, así, elogios concretos de diferentes partes del edificio, como la puerta del Vino (43), la decoración de mocárabes de la sala de las Dos Hermanas (44) o, sobre todo, el Salón de Embajadores, cuya magnificencia como salón del trono, con su artesonado «digno de admiración», arranca una de las pocas valoraciones positivas sin reservas (45). Caben incluso ejercicios de evocación mental imaginaria de un esplendor perdido, como el realizado por Argote a propósito del Patio de los Leones con una caracterización estética que vuelve a insistir en los valores de lo «mágico» (46). Y cabe, por otro lado, una muy moderna reflexión ya anticipadoramente de corte «orientalista» en lo que será el sentido decimonónico del término: pese a las numerosas críticas de orden estético que se puedan hacer a la Alhambra, si la hubiera acompañado una cierta solidez constructiva podría demostrarnos cómo el pueblo árabe actual («...este inmenso pueblo, feroz, duro y apathico, que en el día se consume baxo el sol ardiente del Africa») no es sino la degeneración de una cultura mucho más civilizada (47).

Pero estos momentos de apreciación ceden cuando se llega al nivel de la consideración racional y desapasionada y, sobre todo, a la gran cuestión de los modelos artísticos capaces de hacer progresar al artista contemporáneo. Es en este terreno del *modelo* donde se sitúa el global ajuste de cuentas con el arte islámico a partir del parangón con el otro gran «ejemplo» presente en la Alhambra: el de la tradición clásica, represen-

tada por el palacio de Carlos V. El «Paralelo del alcázar árabe, y palacio del emperador» (48) nos presenta a la Alhambra como un palacio sin regularidad ni comodidad, con adornos quiméricos y repetitivos, verdadero resumen de la arquitectura árabe, que es toda ella degeneración del «genio ático» sin ninguna de sus bellezas y se caracteriza por «...las falsas ideas de grandiosidad, y de lo sublime en los edificios, la falta de comodidad y conveniencia en sus distribuciones, y la mezquindad que á proporcion que puso mas cuidado en los adornos, se alejó mas y mas de la elegancia» (49). No tiene «...ni la firmeza robusta y colosal del poder egipcio, ni la elegancia bella de la ilustrada Atenas, ni la atrevida magnificencia de la soberbia Roma» (50).

¿Cómo se explica entonces esa especie de culpable *no sé qué* (aunque Argote no usa la célebre expresión) que se siente a veces ante tal arquitectura? Es aquí donde Argote introduce toda una teoría del gusto estético de derivación enciclopedista (51): la Alhambra impresiona en una primera mirada, pero el gusto no es arbitrario ni caprichoso, y debe basarse no en un momentáneo acaloramiento de la imaginación sino en una ponderación racional a partir del estudio de «...las obras que han merecido siempre la general aceptación». Dejarse llevar por la imaginación conduce, paradójicamente, a «...este frio y estúpido entusiasmo, que nada siente a fuerza de admirarlo todo, dexándonos caer al fin en esta especie de parálisis del espíritu que nos hace indignos é incapaces de gustar de las bellezas reales» (52). Se nos presenta, así, al «observador» que acaba de recorrer el palacio árabe «...con una especie de sorpresa que participa más de la novedad que de la admiración» (53) y se encuentra de pronto con el palacio de Carlos V: la sorpresa repentina produce una sensación de embotamiento que impide el análisis racional (54), pero tan pronto como se abre paso este último «...el encanto se desvanece, y en todas sus partes se ve como marcada la mano mezquina» (55).

Y es que, frente a la Alhambra árabe, hay para nuestro autor otra Alhambra mucho más digna de elevarse al rango de modelo: la cristiana, y, más específicamente, la del Emperador. Argote es, en este sentido, uno de los últimos eslabones de una corriente estética muy específica de nuestra Ilustración, representada por personajes como Antonio Ponz, Eugenio Llaguno o Juan Agustín Ceán Bermúdez (56); teóricos, todos ellos, impulsores de una revalorización del arte de nuestro Renacimiento por motivos no sólo artísticos, sino también histórico-políticos. El clasicismo de nuestro siglo XVI aparecía así revisitado no en abstracto, sino en el marco de una historia construida mediante la antítesis de fases de luz (en una línea que llevaría desde Roma a las Luces, pasando por el Renacimiento) y fases de oscuridad (medievo, mundo islámico, barroco y «churriguerismo»). Parte significativa del «paseo» de Argote es, así, el itinerario carolino marcado por la Puerta de las Granadas, el Pilar de Carlos V y, por supuesto, el palacio (además de las alusiones a la torre del Peinador de la Reina y sus pinturas «...al estilo de las lochas de Rafael» (57), o a las habitaciones del Emperador).

Ahora bien, este movimiento de revalorización y de búsqueda de un modelo arquitectónico había ya tenido a Granada como protagonista cuatro décadas antes de las reflexiones de Argote. Me refiero al célebre viaje al sur de España realizado en 1766

por José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal por encargo de la Academia de San Fernando, y del cual resultaría la azarosa publicación (en 1787 y 1804) de las *Antigüedades Arabes de España*. Se ha destacado suficientemente (58) la importancia que adquiere, en el marco del rico debate arquitectónico de nuestro siglo XVIII, este auténtico viaje iniciático en busca de las raíces de la arquitectura española. Lo que ahora nos interesa subrayar es cómo Argote, perfecto conocedor del trabajo de los académicos, se sirve de él en numerosas ocasiones, y su eco se deja sentir, por ejemplo, en un punto tan notable como la idea de que el palacio de Carlos V eliminó la entrada principal al palacio nazarí y la afirmación de que deberíamos imaginar la restitución de éste último partiendo de la idea de simetría: exactamente tal y como lo había dibujado Hermosilla produciendo una insólita imagen de la Alhambra con cuatro patios simétricos en torno al eje de Comares, de un más que significativo parecido con la planta de El Escorial.

Pero el trabajo de Hermosilla, Villanueva y Arnal no es asumido por Argote de manera absoluta, sino que es objeto de una doble censura. Por un lado está la crítica de las inexactitudes. Así, por ejemplo, la versión que dan de determinadas inscripciones es incorrecta (59), o los dibujos del pilar de Carlos V realizados por Hermosilla y su equipo abundan en identificaciones equivocadas de motivos iconográficos y errores en la propia representación de la arquitectura, y la causa de ello no es otra que el haber confiado en exceso en los *Paseos* de Echeverría.

Pero la segunda crítica a la labor de la Academia es más de fondo, y ataca a la propia idea de la arquitectura árabe como modelo operativo para la arquitectura contemporánea. El palacio de Carlos V, ya elogiado (a veces con significativas imprecisiones) por algunos de los autores citados (60), representa ahora para Argote un modelo absoluto, diametralmente opuesto al de la Alhambra: ejemplo de solidez, majestad, elegancia y buena ejecución; monumento perdurable, modelo perpetuo, templo de desagravio a las Musas en el mismo lugar de su profanación. Los ornatos y relieves son magníficos (éstos últimos pecando a veces de un exceso de simetría) tanto en arte como en el pensamiento que manifiestan y cada ornamento se relaciona de manera clara con una idea, sin confusión ni caer en el decorativismo gratuito. Con la única —pero notable— tacha de la irregularidad de la situación en planta de la escalera (61), y los consiguientes defectos que provoca en la distribución de las habitaciones, el palacio (por cuya terminación y uso para algún fin adecuado hace votos el autor) se erige así en modelo alternativo. Sólo los perversos mecanismos antes mencionados de un gusto irreflexivo y no razonado pueden explicar lo inexplicable: que personas «...adornadas de todos los conocimientos necesarios para juzgar» se deshicieran en elogios de la Alhambra y que incluso se exhortara por parte de la Academia «...á nuestros Artistas al estudio de este monstruoso modelo» (62).

Con Argote renacía, así, en los momentos finales de las Luces, y desde un punto de vista estrictamente estético, el viejo sueño de la ciudad clasicista, la idea —efímera— de una Granada que ajustara por fin cuentas con su propia historia mítica. Lo poco que finalmente se realizaría del proyecto original del autor basta, sin embargo, para darnos

cuenta de que, bajo los ropajes de la pura descripción o del «paseo» por Granada, latía la aspiración a una Granada diferente, a una nueva Granada propia de la época de la Razón y de la Ciencia, a una ciudad ordenada, sana y clara, en un marco urbano poblado por unos hipotéticos habitantes ganados para la causa de las Luces. La no terminación de los *Paseos*, el exilio de su autor y los inmediatamente sucesivos avatares de la Granada napoleónica son hechos que pueden asumir, así, todo el valor de una metáfora de cómo las posibilidades de esa Granada soñada —si es que alguna vez existieron— se esfumaban, como tantas otras ilusiones del siglo del optimismo, en medio de la crisis del cambio de centuria.

Notas

- (1) «La mejor guía de la Alhambra son los *Nuevos Paseos*, tres volúmenes, de Simón de Argote. El tercer volumen escasea: su autor nunca lo vio impreso. La edición se hizo cuando los franceses evacuaron la ciudad, y como él era un afrancesado y el chacal de Sebastiani, huyó con sus amos. Después, los granadinos, que no se interesaban por estas cosas, vendieron las cuartillas como papel usado» (*Manual para viajeros por Andalucía*, Madrid, Turner, 1980; original, en inglés, Londres, 1845).
- (2) Los tres volúmenes fueron editados en la granadina imprenta de Francisco Gómez Espinosa de los Monteros. De la obra de Argote existe una edición facsímil publicada en Granada por la editorial Albaida, 1985 (con una breve introducción de D. Antonio Domínguez Ortiz).
- (3) «Doctos granadinos del siglo pasado», *La Alhambra*, I, 1898, nº 2, pp. 19-25 (los datos sobre Argote en pg. 22).
- (4) Vol. I, pg. 18.
- (5) Edición facsímil *Granada, Universidad*, 1993, 2 vols. Esta edición incluye un amplio «Estudio preliminar» de Cristina Viñes Millet, al que remitimos para más información sobre Echeverría y su obra.
- (6) Valgan como ejemplo sus críticas a la tradición de San Lucas como pintor de la Virgen (vol. II, pg. 30) o a la leyenda de la supuesta «sangre» de la sala de los Abencerrajes de la Alhambra (y a la actitud crédula de Echeverría a propósito de la misma) (*ibid.*, pp. 155-156).
- (7) «Siendo el objeto primero de esta obra, desterrar errores comunes á cerca de las antigüedades que existen en esta capital...» (Vol. II, pg. 30 de la segunda paginación).
- (8) «Si los escritores de la historias particulares de los Pueblos antes de tomar la pluma no formasen el empeño de alejar de su origen todo lo que parece no tener relaciones con su grandeza, la imparcialidad reinaria en todas sus exposiciones, los

- hechos se presentarían en su lugar, y punto de vista; y la crítica teniendo a la mano una porción de materiales que manejar sin confusión, podría deducir datos que condujesen a la resolución de esta clase de problemas» (vol. I, pg. 75).
- (9) De entre la amplia bibliografía existente sobre la cuestión, destacamos, como resumen de la problemática, Martínez Medina, J.: *San Gregorio y San Cecilio. Historia y tradiciones sobre los orígenes del cristianismo en Granada*, Granada, Facultad de Teología, Lección inaugural del Curso 1997-1998.
- (10) Vid. Godoy Alcántara, J.: *Historia crítica de los falsos cronicos*, Madrid, 1868 (ed. facsímil, con estudio preliminar de Ofelia Rey Castelao, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999); Sotomayor, M.: *Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración. D. Juan de Flores y Oddouz*, Granada, Universidad, 1988; Rodríguez Ruiz, D.: *La memoria frágil. José de Herosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992 (en especial el cap. 3); Viñez Millet, C.: «Estudio preliminar» a la edición facsímil de los *Paseos* de Echeverría, cit., pp. LXII-LXVIII.
- (11) Cuando desmiente Argote que las grandes piedras encontradas en la Alcazaba puedan ser una falsedad («...las que seguramente no pudo introducir allí el mismo espíritu de falsedad que condujo a otras muchas invenciones») de esa «...oficina en que la mentira estaba trabajando con el auxilio de la obscuridad» (vol. I, pg. 94).
- (12) «...vindicándola de la nota de país de invenciones y de fabulas, con que la han obscurecido el espíritu de impostura, y la falta de crítica ó de exámen, de una gran parte de los que han prteendido ilustrarla» (Dedicatoria del vol. I, s.p.).
- (13) Es evidente que, para el autor, la forma dialogada es algo mucho más ligado a los funcionamientos de la cultura contrarreformista, y así, en el «Prólogo de los editores y plan de la obra», se caracteriza específicamente al diálogo como un «...género de elocuencia mas propio para las instrucciones catequísticas que para una lectura de historia y de erudicion» (Vol. I, pg. 9).
- (14) «Pero antes de dar principio á la descripción de este edificio [la Alhambra], según el estado actual en que se halla; debemos advertir, que no nos contentaremos con una explicación tan vaga é indeterminada, como las que hasta ahora se han hecho, tanto por el padre Echeverría, como por los viajeros que hemos examinado; por cuyas relaciones no puede formarse, ni aun la ligera idea, que daría una sola rápida ojeada. Nuestra descripción, pues, será analizada y prolixa, colocando los letreros que se conservan, en los lugares á que corresponden; y manifestando con ingenuidad, aquellos en que existan los que no hemos tenido auxilios para comprobar» (Vol. II, pg. 71).
- (15) *Ibid.*, pg. 132 (a propósito de la descripción del área de la sala de las Dos Hermanas).

- (16) «...y procuraremos que el estilo sea fluido y correcto, y que quando haya que pintar nuestros quadros, no carezcan absolutamente de movimiento y colorido» (vol. I, pg. 9).
- (17) «Este orden, ademas de seguir el mismo de la distribucion civil de esta Capital, es el mas á propósito para tener una idea de la localidad de su poblacion en las diversas épocas en que se ha ido extendiendo» (Vol. I, pg. 7).
- (18) La «Plataforma» de Ambrosio de Vico está aún a la espera de un análisis integral, aunque es referencia inevitable en todos los estudios histórico-artísticos sobre la Granada del Antiguo Régimen y ha sido objeto de algunos estudios (vid. Moreno Garrido, A.: *El grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La calcografía*, número monográfico de *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIV, 1976; Moreno Garrido, A., Gómez-Mopreno Calera, J.M. y López Guzmán, R.: «La Plataforma de Ambrosio de Vico: cronología y gestación», *Arquitectura de Andalucía Oriental*, 2, septiembre 1984, pp. 6-11, o Gómez-Moreno Calera, J.M.: *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, Granada, Universidad, 1992).
- (19) El plano de Dalmau «...ademas del riguroso arreglo geométrico con que se formó, está quadriculado y marcada con letras esta division con tan escrupulosa exâctitud, que sin equivocacoon, de un solo paso puede qualquiera situarse en el mismo parage de que tengamos que tratar; lo que no sería posible verificar en el mapa que ántes habia formado Vico, que no merece mas nombre que el de un mal paño de pintura» (Vol. I, pg. 8).
- (20) En el breve capítulo dedicado a «Situación, aguas, población é industria» de la Alhambra, con el que finaliza la parte de los *Nuevos Paseos* que ha llegado hasta nosotros (vol. III, pp. 105-112).
- (21) Vol. III, pg. 18.
- (22) Véase, por ejemplo, su explicación del fenómeno acústico de la sala de los Secretos de la Alhambra: «La causa de este fenómeno, que hace la admiracion de los ignorantes de la Física, es la figura misma de la bóveda, que por la propiedad de la elipse que forma, todos los rayos sonoros que salen de uno de sus focos, son reflectados al otro, por las paredes interiores de la misma elipse» (Vol. II, pg. 174); o bien su rechazo científico a la idea de que el agua del aljibe de la Alhambra posea propiedades medicinales, como hacen creer a los incautos «...algunas personas miserables que viven en las inmediaciones» (Vol. III, pg. 107).
- (23) Vol. I, pp. 17-51.
- (24) «No es dado á la expresion el formar una imágen de la belleza de estos lugares por lo vario y original de sus contornos y caprichos» (*ibid.*, pg. 21).
- (25) «No es posible pintarse el encanto que causa ver su largo curso guarnecido por ambas margenes de edificios; pero sus angosturas particularmente ofrecen una

vista la mas maravillosa y pintoresca por la confluencia de los dos cerros de la Alhambra y Albaycin» (*ibid.*, pg. 41).

- (26) Calatrava, J.: «Entre la razón técnica y la desmesura del sublime: agua y fuego en la arquitectura de las Luces», en *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999, pp. 54-91.
- (27) Vol. II, pp. 108-109.
- (28) «Una sensacion igual, jamas puede excitarse por las arboledas que una regularidad geométrica ha plantado en las llanuras» (*ibid.*, pp. 9-10).
- (29) Vol. II, pp. 39-40.
- (30) *Ibid.*, pp. 37-38.
- (31) «De aquí es, que en pocas Ciudades hay tanta inclinacion á este género de diversion, honesta y saludable de los paseos como en Granada, en pocas hay tantas reuniones inocentes, que estrechando los lazos de sociedad en todas las clases, acostumbran á cada una á olvidar sus pretensiones exclusivas, y producen el interesante y tierno espectáculo de una filosofia urbana y afable, que dá la mano a todos, reconcilia las condiciones que la diversidad de los ministerios y destinos parece debia poner mas distantes, é inspira generalmente la alegría, la franqueza y la confianza, sin las que no hay amistad ni efusion de sentimientos» (*ibid.*, pp. 47-48). Sobre estos complejos problemas, remito a mi libro, en prensa, *La ciudad de los philosophes: reflexiones sobre lo urbano, de Voltaire a Rousseau*.
- (32) Vol. I., pp. 53-112.
- (33) *Ibid.*, pg. 53.
- (34) «Por esta razón la historia fabulosa de todas las naciones se halla tan intimamente mezclada con la verdadera historia, y las de aquellos pueblos que parece que aspiraron más temprano a su perfección social, son las mas fecundas en fabulas y prodigios pueriles acerca de su origen, como se puede observar en la historia de la Grecia; al mismo tiempo que otros que podrian blasonar de mayor antigüedad, apenas nos han dexado la memoria de su nombre; los unos porque la ingratitude del suelo en que se establecieron no les permitió llegar sino muy tarde a aquel estado de adelantamiento; y los otros porque la vicisitud y diversidad de dominaciones no les han permitido fizar un carácter nacional» (*ibid.*, pg. 55).
- (35) Vol. I, pp. 113-300, y vol. II, pp. 3-123.
- (36) Un resumen de la cuestión en el capítulo «La arquitectura islámica vista desde las *Lumières*» de mi libro *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999, pp. 207-227.
- (37) «...las obras de los Reyes árabes, participaron del carácter mismo de rapidez con que hicieron sus conquistas» (Vol. II, pg. 66).

- (38) *Ibid.*, pg. 48.
- (39) Así, refiriéndose concretamente a la muralla de la Alhambra, que sólo unos años más tarde iba a ser objeto de prioritarias atenciones por parte de los ocupantes franceses, afirma: «Con verdad puede decirse, que todo lo que se conserva de esta fortificación, es obra nueva, atendiendo á los grandes y costosísimos reparos, que se han executado en ellas en distintas épocas, para poderlas sostener contra la injuria de los tiempos» (*ibid.*, pg. 3).
- (40) Vale la pena, pese a la larga cita, reproducir el «retrato» del estado de la Alhambra a principios del siglo XIX: «En efecto ya los célebres aposentos de los baños están en la mayor parte por el suelo; el excelso salón de *Comáresch* está penetrado en toda su extension por grandes y profundas hendiduras; el patio de los *Leones*, y las habitaciones á que da entrada, van perdiendo la mayor parte, su ornato; y la sala que está á su frente, y que comunmente se cree estuvo destinada para audiencia pública; no presenta mas que escombros. Una mano destructora y rapaz, se ha unido á la del tiempo, y ha despojado en su mayor extension á este edificio de sus porcelanas ó azulejos, que hacian el mejor y mas sólido de sus adornos; y la mansion mas augusta del cetro mahometano, muy distante de ofrecer en sus ruinas la imagen del poder, de la dignidad, y del genio sublimador de las artes, que presentan tan magestuosamente los vestigios de Palmira, los de Athénas, y los de la antigua Roma, va dentro de muy poco á desaparecer en polvo, tierra y nada» (*ibid.*, pg. 68).
- (41) Cuando describe, con tintes elegíacos, el estado de ruina de los baños, los considera sede del «voluptuoso aseo» musulmán (vol. II, pg. 168), o, en otro momento, lugar del «...aseo de sus supersticiosas purificaciones» (vol. III, pg. 44).
- (42) Por ejemplo, los azulejos del patio de los Leones presentan «...una labor tan graciosa como extraña» (Vol. II, pg. 118).
- (43) «...una de las obras más regulares, sólidas y elegantes que hicieron los árabes» (vol. II, pg. 35) y a propósito de la cual se destaca la semejanza de sus columnas con las góticas, en claro eco de un tema habitual entre los teóricos ilustrados y sobre el que ahora no podemos detenernos: el de la íntima relación entre la arquitectura árabe y la gótica.
- (44) «Aunque adornada con el mismo gusto: pero de un modo mas prolixo y exquisito que el salon de *Comaresch*; como las labores del ornato arabesco siempre son menudas, agradan mas en esta sala, por ser mas proporcionadas a su extension, que es quadrada y mucho mas pequeña; lo que tambien las hace parecer ménos confusas y mas regulares que en aquella grande pieza» (*ibid.*, pg. 131).
- (45) *Ibid.*, pp. 96-109.
- (46) «...el espectador enagenado creeria verse transportado como por encanto, á los mas magnificos alcázares de oro y cristal; que una imaginacion mágica puede inventar en el mas brillante de sus delirios» (*ibid.*, pg. 118).

- (47) *Ibid.*, pg. 65.
- (48) Vol. III, pp. 32-55.
- (49) *Ibid.*, pg. 36.
- (50) *Ibid.*, pg. 48.
- (51) Vid. mi *La teoría de la arquitectura y las bellas artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Granada, Diputación, 1992, especialmente el capítulo III.
- (52) Esta cita y la anterior, en vol. III, pg. 39.
- (53) *Ibid.*, pg. 32.
- (54) «Tal es la naturaleza del espíritu humano que los contrastes demasiadamente fuertes y no preparados por grados y matices, léjos de producir en él lo agradable de la variedad, embotan su acción, y causan el fastidio del estupor frío» (vol. III, 32-33).
- (55) *Ibid.*, pg. 41.
- (56) Los trabajos sobre esta cuestión son numerosos y se han visto, además, notablemente enriquecidos en los últimos años. Para no alargar innecesariamente esta nota, remito a mi *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, cit., y a la bibliografía contenida en la misma.
- (57) Vol. II, pg. 187. Es significativo que ni aquí ni en otros momentos de su obra se muestre Argote solidario de las duras críticas contra la pintura de «grutescos» formuladas por Antonio Ponz (vid. al respecto mi artículo «Las anotaciones de Ponz a los *Comentarios de la Pintura* de Felipe de Guevara (1788)», en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 12, 1991, pp. 101-113).
- (58) Henares Cuéllar, I.: «Arqueología e historia del arte islámico en el siglo de las Luces. El informe de Jovellanos sobre los monumentos árabes de Granada y Córdoba», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, segunda época, num. 2, 1988, pp. 165-176, y, sobre todo, Rodríguez Ruiz, D.: *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992.
- (59) «Así es como el descuido de un momento acredita para siempre una fábula, sin que basten después todas las demostraciones de la crítica, para desengañar á la posteridad» (vol. II, pg. 33).
- (60) Vid. al respecto mi trabajo «El arte de la época de Carlos V visto por los ilustrados españoles», que se presentará próximamente en el marco del Congreso *Carlos V. Europeísmo y universalidad* (Granada, mayo de 2000).
- (61) «...que por lo irregular de su forma, ni es grandiosa, ni cómoda; su entrada es confusa y su desembarco mezquino» (vol. II, pg. 46).
- (62) Vol. III, pg. 40.