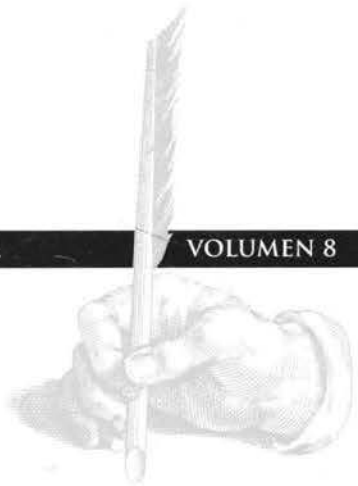
SEPARATA VOLUMEN 8 AÑO 2012



PAX et EMERITA

REVISTA DE TEOLOGÍA Y HUMANIDADES DE LA ARCHIDIÓCESIS DE MÉRIDA-BADAJOZ

Don Félix Granda y Buylla: un artista para una renovación litúrgica

EMILIA GONZÁLEZ MARTÍN DEL ~~REY~~ RÍO
Licenciada en Humanidades
Responsable Archivo Fundación Granda

1. Introducción

Con motivo del Año de la Fe, que se celebra en el 50º Aniversario del inicio del Concilio Vaticano II, deseamos rendir un humilde homenaje a un artista que, a principios del siglo XX, se propuso acometer la renovación del arte cristiano, y cuyo pensamiento en este sentido sigue siendo de plena vigencia.

Nuestro autor se enmarca en el Movimiento de Renovación Litúrgica, cuyas ideas serían de vital importancia y servirían en gran medida de motor para la Reforma Litúrgica que llevarían a cabo los padres conciliares, y que formaría por tanto parte sustancial en la historia del acontecimiento más importante de la vida de la Iglesia de nuestros tiempos.

En estas páginas, queremos ofrecer unas breves notas sobre cómo don Félix Granda y Buylla (n. 1868, m. 1954), presbítero, materializó desde un ángulo artístico gran parte de las ideas de este Movimiento. El retorno a las raíces del cristianismo, la recuperación de la orientación a Cristo de la vida de la Iglesia, el cuidado en la celebración de la liturgia y la voluntad de no quedar anclados en el pasado, sino de "responder a las necesidades del presente"[1], son objetivos que no sólo manifiesta explícitamente en sus

1. GRANDA BUYLLA, Félix, *Talleres de Arte*, Imprenta de Blass y Cía., Madrid, 1911, p. 29.

propios escritos, sino que impregnan cada una de las piezas salidas de sus Talleres de Arte, de los que fue Director Artístico hasta su muerte[2].

La calificación que hacemos de él como artista de peso en el panorama de la Renovación queda justificada por la notoriedad que alcanzó entre sus coetáneos, así como por la profusión y calidad de sus obras de arte, que aún pueden contemplarse en buen número de templos y museos españoles y extranjeros, y que a menudo constan entre las obras de mayor valor de sus colecciones.

Llama la atención, sin embargo, el hecho de que su nombre no aparezca vinculado al Movimiento de Renovación Litúrgica en España en los manuales de liturgia ni en las publicaciones especializadas sobre esta cuestión, mientras sí suelen hacerlo otras iniciativas artísticas de la época, como las de los Amics de l'Art Litúrgic del Cercle Artistic de Sant Lluc.

Dada la relevancia de su personalidad y obra, que puede deducirse fácilmente con una aproximación somera al tema, entendemos que este silencio se debe a la escasez de estudios de investigación publicados sobre su figura. De entre ellos, son de obligada referencia los trabajos de don Gerardo Díaz Quirós, cuya tesis doctoral sobre este artista espera aún su publicación. Díaz Quirós ha llevado a cabo el más completo estudio sobre Granda en su globalidad, debiéndose a su labor la mayor parte de datos que se conocen sobre su biografía, influencias y características artísticas. Existen también estudios debidos a otros autores, que suelen centrarse en el análisis de obras destacadas de Granda, de gran interés para el avance del estudio de su producción artística y, por lo general, para la historia local de las poblaciones donde estas piezas se ubican, si bien no suelen aportar datos novedosos para el conocimiento global del artista.

En ninguna de estas obras, sin embargo, y exceptuando las breves notas que dedica al tema Díaz Quirós en su tesina doctoral inédita, a la que amablemente nos ha facilitado el acceso, no conocemos en el momento en que escribimos este artículo ninguna investigación publicada que analice explícitamente la vinculación de Granda con el

2. cfr. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, "Talleres de Arte y el diseño de espacios interiores para el culto", en FERNÁNDEZ, Ana (Coord.), *Decoración de interiores. Firmas, casas comerciales y diseño en Asturias. 1880 - 1990*, Ed. Septem, Oviedo, 2012, p. 55 y ss.

Movimiento de Renovación Litúrgica español, en el que por fuerza debió tomar parte activamente[3].

Sin pretender abordar un estudio exhaustivo, sino ofrecer unas notas en forma de ensayo, abordamos este breve texto con el deseo de contribuir a la correcta valoración de Félix Granda como una de las figuras clave en el arte nacido al hilo de este importante movimiento, exponiendo su aportación artística al mismo.

2. *Bosquejo sobre los momentos iniciales del Movimiento de Renovación Litúrgica*

El origen del Movimiento de Renovación Litúrgica se encuentra inexorablemente ligado a la actividad que en este sentido comienza a desarrollarse, fundamentalmente, en los monasterios de la Orden Benedictina. Suele señalarse como pionero a Dom Guéranger, que como abad del monasterio francés Saint - Pierre de Solesmes, rescatado por él de las ruinas, emprendió el retorno a las fuentes de la liturgia. Destacó especialmente el abad en su empeño por la recuperación del canto gregoriano como la música verdaderamente apta para la celebración litúrgica, empeño que puede decirse cristalizó en la epístola papal de San Pío X *Tra le solecitudine*, que supondrá un importante empuje para el avance del Movimiento. La refundación del monasterio de Santo Domingo de Silos por monjes procedentes de Solesmes formaría la vía de entrada del Movimiento en España, siendo Silos, junto con el Monasterio de Montserrat, los dos epicentros del mismo en el país. Volviendo al panorama europeo, suelen ser menos mencionados, quizá por su menor o menos extendido éxito, los también monjes benedictinos del monasterio de San Martín de Beuron, fundado por Dom Maurus Wolter, que trataron precisamente de llevar la Renovación, con estas mismas premisas, al ámbito del arte, al parecer con resultado desigual.

3. Debemos añadir a esta excepción la publicación de Demetrio Zurbitu *Talleres de Arte y la renovación del arte litúrgico*, donde compara a Granda con otros artistas y escuelas vinculados al Movimiento de Renovación Litúrgica. Preferimos sin embargo señalar esta obra aparte, por no tratarse de un estudio actual, sino contemporánea a Granda. Por otra parte, somos conscientes de que la tesis de Díaz Quirós posiblemente haya desarrollado este tema, pero lamentablemente no hemos podido acceder a la misma para la redacción de este texto.

Es singular cómo esta atención por la música (y el arte en general), que podría considerarse un detalle menor de la celebración, llegaría a ser uno de los desencadenantes del Concilio Vaticano II y, en particular, de la Reforma Litúrgica que en él se llevó a cabo, sentando por tanto las bases del más importante acontecimiento de la Iglesia en nuestros días.

En efecto, en las reflexiones sobre la música en los templos se señalaba la génesis de un problema cuya resolución fue tema de principal preocupación para la Iglesia de los siglos XIX y XX. En los siglos previos, se había venido desarrollando el aparato escénico que acompañaba a las celebraciones hasta alcanzar, en muchos casos, unos niveles de ornato y complejidad más propios de la ópera que del acto litúrgico.

En el ámbito de la música, se habían introducido formas y géneros musicales propios de la música profana, cuya composición atendía por ello más a criterios estéticos que a una adaptación al servicio del rito; más aún, éste podía verse afectado por las exigencias formales de estas piezas, a las que debía amoldarse. Con ellas, se mitigaba el carácter ritual de los textos y oraciones y se coartaba toda posibilidad de participación de los fieles, que encontraban también dificultada su comprensión.

Un desarrollo similar sufren los *sermones*, que en los siglos XVI al XVIII llegan a convertirse a través de sus publicaciones en un género literario propio, en el que el virtuosismo retórico del orador cobraba con frecuencia todo el protagonismo.

Todo ello, unido al excesivo rubricismo y hermetismo en que había caído en gran medida el ritual, cuya acción quedaba limitada casi en exclusiva al sacerdote, había generado, como señalábamos, una situación en la que los fieles no participaban en modo alguno de la liturgia, volcándose las más de las veces en devociones particulares mientras tenía lugar la celebración eucarística. La celebración corría así el riesgo de convertirse en una artificiosa puesta en escena, en la que la Eucaristía ocupaba, al menos desde el punto de vista del fiel, un lugar secundario cuando menos.

Dom Guéranger, imbuido lógicamente de la visión romántica de la espiritualidad medieval, promueve la investigación sobre el canto gregoriano y comienza su enseñanza, entendiendo esta forma musical como la única apropiada para utilizar en la liturgia. Si bien esta afirmación requiere matizaciones y fue duramente rebatida ya en su época, contiene una reflexión de innegable

valor, que es la necesidad de utilizar una música que se adapte al rito, y no al contrario; que ayude al fiel a participar activamente en la liturgia y a ahondar con ello en su comprensión.

Con su discípulo Dom Beauduin se produce la propagación del Movimiento. Partiendo de la misma necesidad de revitalizar la liturgia, Beauduin representa una vertiente más social del mismo (que en España se vería mejor reflejada en la actividad de Montserrat), que reclama entre otros aspectos el uso de la lengua vernácula. El Congreso Católico de Malinas de 1909, en el que Beauduin ofreció un discurso, supuso un punto de inflexión decisivo para el Movimiento de Renovación Litúrgica.

Para entonces, eran muchos los signos que hablaban de un cambio de sensibilidad en la sociedad cristiana. Un ejemplo muy ilustrativo son los Congresos Eucarísticos Internacionales, que habían comenzado a celebrarse en 1881, y que en contraposición a una religión centrada en las devociones, individualista, muestra un sector que reclama una recuperación de la Eucaristía. Demetrio Zurbitu habría de describir en 1929 este despertar litúrgico con estas palabras:

> No es mi intento en este lugar escribir la historia, sino señalar las tendencias. Sin detenerme, por tanto, a citar nombres ni estudiar escuelas, quiero fijar la atención sobre un hecho, sin duda, el más interesante de esta materia: el renacimiento del espíritu litúrgico. Como consecuencia de los estudios y trabajos, principalmente de los benedictinos, ha surgido en una buena parte del pueblo cristiano un intenso movimiento de afición a la liturgia. No puede todavía decirse que esta renovación sea realmente popular y alcance a las masas; pero aun limitada como está a ciertos grupos selectos de mayor cultura, su influencia en el arte ha sido profundísima.[4]

Supone uno de los principales eventos en España el Congreso Litúrgico de Montserrat de 1915, en el que se exponen y tratan gran parte de las ideas surgidas con el Movimiento de Renovación Litúrgica, fijando en gran medida las líneas de actuación que éste habría de seguir en los años subsiguientes. En el marco en que tratamos, nos interesa sin embargo hacer referencia a otro importante evento anterior al de Montserrat: el Congreso Eucarístico

4. ZURBITU, Demetrio, S. I., *Los Talleres de Arte y la renovación del arte litúrgico*, Madrid, 1929, p. 12.

Internacional de Madrid de 1911, que tuvo lugar en los últimos días de junio de aquel año. En este Congreso, que transcurre también sobre la corriente del Movimiento, como demuestra no sólo su misma celebración, sino también los eventos que transcurrieron en él como la comunión masiva de niños, cuya temprana comunión había alentado San Pío X con el decreto de 1910 *Quam Singulari*, debió sin duda tomar parte activa Félix Granda.

3. *Don Félix Granda y Buylla: un artista para la Renovación*

En el mismo Madrid de 1911 donde transcurría el Congreso Eucarístico, un joven sacerdote, de "estatura elevada y majestuosa, cabellos largos, frente despejada y genial, ojos con algo de melancolía y mucho de vaguedad, como quien está de continuo deleitándose en la contemplación de ideales sublimes"[5], recibía el premio y la aclamación de la crítica que le consagrarían como artista.

Se inauguraba la exposición en el mes de junio, alargándose hasta los últimos días de julio. En el hoy desaparecido Pabellón del Círculo de Bellas Artes de Madrid, ubicado en el parque del Buen Retiro, se celebraba la I Exposición de Arte Decorativo, convocada por esta institución. Esta muestra se erigía como una de las primeras experiencias en España en defensa de las tradicionalmente llamadas "artes menores", que protagonizaban un intenso debate en el panorama artístico del momento. La sustitución de los objetos fabricados artesanalmente por los de fabricación industrial, que venía implantándose desde la Revolución Industrial del siglo XIX, y la progresiva desaparición de oficios que esto conllevaba, habían comenzado a despertar la conciencia sobre su valor y la importancia de evitar su extinción. Frente a las "artes mayores", que se suponía encontraban su razón de ser en sí mismas y no necesitaban desempeñar ninguna función más allá de ser bellas o admirables, se defendían las "artes menores", también llamadas "decorativas" o "aplicadas", destinadas, como indica su nombre, a embellecer los objetos utilitarios. En Europa, este modo de pensar había comenzado a desarrollarse bastantes años atrás, encontrando importantes exponentes en esta línea como Ruskin, Philip Morris y su *Arts & Crafts*, el movimiento Prerrafaelista o, en esos mismos años, la Secesión Vienesa.

5. *El Salmantino*, nº 2054, 14/04/1917, p. 1.

En esta primera experiencia que supuso la exposición del Círculo de Bellas Artes, participaron artistas y artesanos de renombre, como los ceramistas Ruiz de Luna, Zuloaga o Niveiro, los hermanos vidrieros Maumejean, o los escultores Querol y Benlliure (si bien la participación de estos últimos fue ciertamente discutida por no considerarse las piezas presentadas estrictamente pertenecientes al arte decorativo[6]). De entre ellos, por votación del público, fue Granda quien se alzó con la medalla de oro, único premio del certamen.

En efecto, Granda se definía a sí mismo como "decorador", entendiendo este término en el contexto del debate sobre las artes menores que antes mencionábamos. Sin embargo, mientras que en el arte doméstico o profano la utilidad de los enseres embellecidos es la derivada de su uso cotidiano, en el caso de las piezas creadas por él cuentan con un fin más trascendental. Dice Granda: "mi deseo es decorar, esto es, subordinar a un fin..."[7]. Y ese *fin* quedaba también explícitamente definido: "que todo en el templo enseñe a Cristo"[8].

La escasez (o incluso ausencia) de un arte cristiano que cumpliera con esta y otras características que Granda consideraba inexcusables fue lo que le movió a realizarlo por sí mismo. En efecto, el arte cristiano se encontraba en crisis. Por una parte, en una sociedad cada vez más separada de la Iglesia, los artistas producían cada vez menos obras de temática religiosa. Dos causas fundamentales de este hecho son la pérdida de poder adquisitivo de la Iglesia, que ve relegado a un segundo plano su antiguo papel de mecenas, y el protagonismo que progresivamente se otorga a la subjetividad del artista, que se traduce con frecuencia en la elección libre del tema por su parte, elección en la que rara vez se centra en el tema religioso. Por otra parte, la introducción de los métodos industriales de fabricación en masa comenzaba a llenar los templos de obras de materiales sintéticos e incluso pobres, y pobres también artísticamente, pues, habiendo sido reproducidas en masa a partir de un modelo, no podían contar con el carácter único de la obra de arte, y por su método de fabricación carecían incluso de la *sencilla dignidad del trabajo artesanal.*

Félix Granda, por tanto, no decide de forma arbitraria, o por razones de negocio, comenzar con su carrera artística, sino que la emprende con el

6. cfr. DOMÉNECH, Rafael, *Exposición nacional de arte decorativo organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid*, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1911.

7. GRANDA Y BUYLLA, Félix, *op. cit.* p. 31.

8. *Ibid.* p. 30.

objetivo, de ingente magnitud, de renovar el arte cristiano. Esta misión a la que dedica su vida se convierte, de esta forma, casi en un modo de desarrollar parte de su ministerio sacerdotal.

Comienza ya su producción religiosa estando en el Seminario de Oviedo, donde es ordenado sacerdote en 1891[9]. En estos primeros años ejecutará algunas obras menores en su entorno más próximo, ganando pronto cierta fama en Asturias, donde en 1899 recibe el Premio de Segunda División de la Exposición Regional de Gijón y el elogio de la crítica[10]. Gracias a Monseñor José María de Cos y Macho, a quien había conocido en su época de seminarista, realiza sus primeras obras en Madrid cuando éste es nombrado Arzobispo de la Diócesis de Madrid - Alcalá. En 1901 adquiere el Hotel de Las Rosas, un palacete en el Paseo Izquierdo del Hipódromo de la Castellana (sobre el que hoy se levantan los Nuevos Ministerios), y que serían la sede de sus Talleres de Arte. En ellos reunió artesanos de todos los distintos oficios que creyó necesarios para la decoración de templos, lo que le permitía abordar proyectos integrales con unidad de estilo, acercándose con ello a la *obra de arte total*[11].

La motivación de su arte debió valerle el permiso del Obispado de Oviedo para dedicarse a él plenamente, así como el apoyo de la curia, que se desprende de la estrecha relación de amistad que es posible rastrear entre él y destacadas figuras de la misma, entre quienes cabe destacar a Monseñor de Cos y Macho y, más adelante, el Cardenal Segura. Monseñor de Cos, en la carta que le dirige en 1910 y que prologa su libro "Talleres de Arte", elogia así sus logros: "ha logrado usted una ventaja, por nadie conseguida hasta la fecha: restituir a los objetos de culto divino el simbolismo sagrado, que ha siglos habían perdido"[12].

Respecto a su participación activa en el Movimiento de Renovación, en medio de la oscuridad documental que mencionábamos al inicio de este artículo, contamos afortunadamente con una luz: es el opúsculo publicado por Demetrio Zurbitu en 1929 con el elocuente título de "Los Talleres de Arte y la renovación del arte litúrgico". En esta obra, Zurbitu aporta un análisis del panorama del arte cristiano del momento, excediendo no sólo las fronteras catalanas, sino también las españolas. La labor de Granda es así comparada a la

9. cfr. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *op. cit.*

10. *El Avance*, número extraordinario, 15 de agosto de 1899, y *El Noroeste*, nº 926, 31 de agosto de 1899.

11. cfr. DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *op. cit.*

12. GRANDA Y BUYLLA, Félix, *op. cit.* p. 7.

de los monjes benedictinos del Monasterio de Beuron (varios de cuyos miembros fueron anteriormente Prerrafaelistas), a la del abate Abel Fabre de Francia o a la de la Scuola Beato Angelico de Milán, que con un planteamiento similar se proponían la renovación del arte sacro.

Al igual que estos artistas, y como lo expresaba monseñor de Cos en su carta, la voluntad de Granda es la de *renovar* el arte cristiano. Y no renovarlo de un modo rupturista, sino retornando a su raíz, bajo unos presupuestos que encontramos claramente entre los promovidos por el Movimiento de Renovación Litúrgica, y que hoy son aún en su mayoría asunto de plena actualidad en el Magisterio de la Iglesia. Son estos la orientación Cristológica de la vida de la Iglesia, la recuperación de la Eucaristía como *fuente y culmen* de la vida eclesial, el retorno a las raíces en búsqueda de la pureza de la fuente del cristianismo, la funcionalidad del arte sacro, que debe encontrarse al servicio de la liturgia (desempeñando una función ornamental, devocional, catequética y mistagógica), el cuidado del rito y de los objetos que en él toman parte y, por último, la encarnación de la liturgia en la cultura, en su caso, contemporánea, que muchos años después el beato Juan Pablo II definiría como *inculturación*. La materialización de estos principios en sus obras de arte y textos, que desgranaremos a continuación, evidencian la incardinación, si no explícita, sí espiritual, de Félix Granda en el Movimiento de Renovación Litúrgica.

Instaurare Omnia In Christo

En la primera página del libro "Talleres de Arte", publicado por Félix Granda por primera vez en 1910 a modo de catálogo de sus trabajos, aparece un bello emblema, que nuestro autor seguiría utilizando en lo sucesivo, en cierto modo, como sello personal de sus trabajos y de sí mismo (fig. 1). En el centro, un hombre se arrodilla frente a una oliva en que se injertan ramas de acebuche, mientras caen al suelo las que le han sido cortadas para

Fig. 1 - Marca de Félix Granda, que aparece en el libro* Talleres de Arte. *1910.
Fotografía: Archivo Fundación Félix Granda.

Fig. 2 - Marca de Henri Estienne en la portada de **Platonis Opera quae extant omnia.** *1578. Imagen digital: Ghent University Library.*

ello. Toma Félix Granda esta imagen de la divisa de la familia francesa de editores Estienne[13] (concretamente, de Henri Estienne) (fig. 2), con probabilidad copiándola directamente de algún ejemplar de su biblioteca, añadiéndole algunos signos que redondean el significado que cobra para él y que describe la intención de su empresa. Entre estos signos incorporados, preside el conjunto en su parte superior una cartela con las siglas IOICH: *Instaurare Omnia in Christo.*

Este lema, que sin duda expresa la orientación cristológica del arte de Granda, es al mismo tiempo una muestra de su vinculación ideológica al Movimiento en su esencia, pues remite al lema episcopal del Papa San Pío X, cuyo impulso fue tan relevante para la Renovación, y a quien Granda admiraba profundamente. El lema "restaurad todo en Cristo" resume también la postura del Santo Pontífice frente al modernismo[14],

13. Los Estienne, o Stephanus en su forma latina, fueron una reconocida familia de editores cuya labor se extendió, principalmente, a lo largo de al menos cuatro generaciones, durante todo el siglo XVI. Todos ellos utilizaron el tema de la oliva como emblema, si bien adoptando distintas formas y variando ocasionalmente el texto que lo acompaña. La forma copiada por Félix Granda fue utilizada, en concreto, por Henri Estienne, no habiendo logrado constatar, por nuestra parte, su uso más que en una obra: *Platonis Opera quæ extant omnia / ; Ex nova Ioannis Serrani interpretatione, perpetuis eiusdem notis illustrata: quibus & methodus & doctrinæ summa breuiter & perspicuè indicatur. Eivsdem annotationes in quosdam suæ illi.* Ésta puede consultarse *on-line* en el portal Europeana gracias a la Ghent University Library (http://www.europeana.eu/portal/record/04202/282A92B57306D4976A7D788A8C2973A83375D4AA.html).

14. cfr. PÍO X, decreto *Lamentabili Sane Exitu*, 1907.

Fig. 3 - Capilla del Seminario Diocesano de San Dámaso de Madrid. Autor: Hauser y Menet? c. 1910. Archivo Fundación Félix Granda.

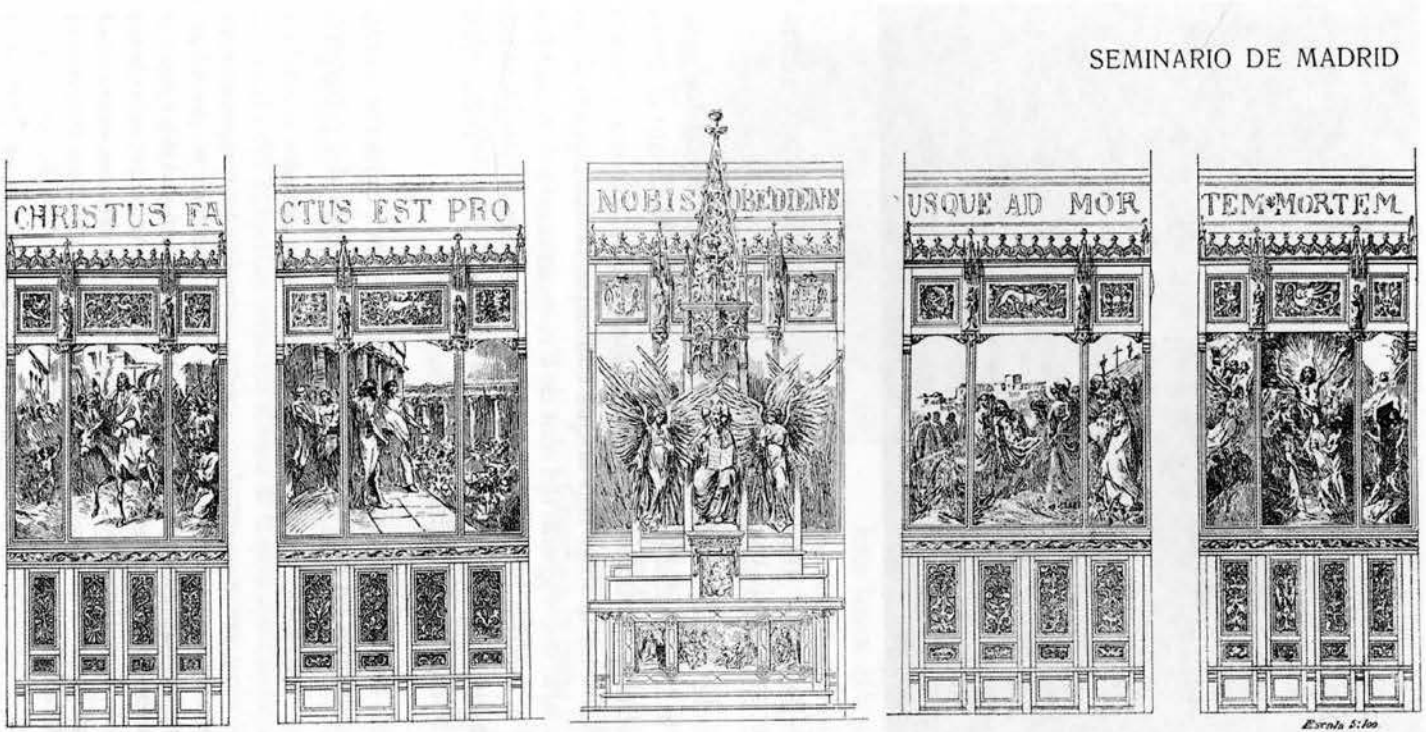
oponiéndolo a la idea de este movimiento de que la sociedad debe ser construida de nuevo rechazando la tradición[15].

El arte religioso de Granda encuentra siempre una orientación cristológica, especialmente en la decoración integral de templos, donde Cristo es tema principal y, los distintos símbolos, variaciones que a Él se refieren. Granda describe esta intención en la frase con la que comienza la descripción de *su propósito*: "hacer un arte impregnado del olor de Cristo, saturado de recuerdos del pasado, donde el espíritu bíblico palpite [...]"[16]. Y prosigue más adelante, como antes señalábamos: "que todo en el templo enseñe a Cristo". Todo en su arte religioso hace referencia, en definitiva, a la Salvación.

El protagonismo de Cristo en el arte de Granda se hace evidente, como es lógico, en las ocasiones en que la vida de Cristo es tema del programa

15. "No, venerables hermanos, preciso es recordarlo enérgicamente en estos tiempos de anarquía social e intelectual en que todos sientan plaza de doctores y legisladores: no se edificará la ciudad de modo distinto de como Dios la edificó; no se edificará la sociedad si la Iglesia no pone los cimientos y dirige los trabajos; no, la civilización no está por inventar, ni la ciudad nueva se edificará en las nubes. Ha existido y existe; es la civilización cristiana, es la ciudad católica. No se trata más que de establecerla y restaurarla sin cesar [...]: *Omnia Instaurare in Christo.*" GRANDA Y BUYLLA, Félix, *op. cit.* p. 29.

16. *Ibid.* p. 135.



DIBUJO DE CONJUNTO DEL ÁBSIDE
(Proyecto)

Fig. 4 - Dibujo para el retablo mayor de la capilla del Seminario Diocesano de San Dámaso de Madrid. *Granda y Buylla, Félix,* Talleres de Arte.

iconográfico a desarrollar. Es este por ejemplo el caso de la capilla del Seminario Conciliar de San Dámaso de Madrid (figs. 3 y 4), donde Granda idea un programa especialmente dirigido a los seminaristas. El retablo mayor se compone de cinco trípticos dedicados a hechos de la vida del Salvador. En el centro, encontramos la Crucifixión. En la tabla central, Cristo expira en la cruz, flanqueado por los que le aman, representados en la tabla a su derecha, y por los que le odian, representados en la opuesta. Los dos trípticos que se desarrollan a la izquierda representan, contraponiéndolas, las escenas de la entrada en Jerusalén y el *Ecce Homo*: "un día Jesús, cabalgando en humilde cabalgadura, es recibido con palmas y cantos...; luego, sobre el eco del Hosanna al Hijo de David, que aún repetían los montes, se levanta poderoso el grito *Crucifige, crucifige eum*"[17] (fig. 5). En las tablas de la derecha, representa las escenas del entierro de Cristo y de la Resurrección.

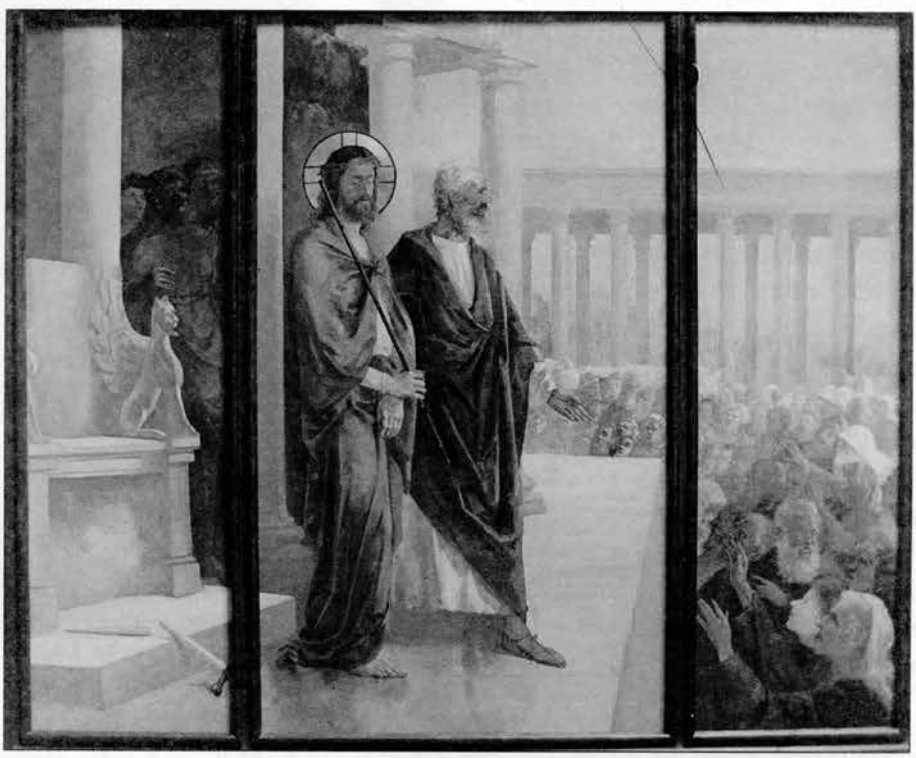


Fig. 5 - Tríptico del **Ecce Homo** *de la capilla del Seminario Diocesano de San Dámaso de Madrid. Archivo Fundación Félix Granda.*

17. GRANDA Y BUYLLA, Félix, op. cit., p. 135.

La decoración de la capilla se completa con dos retablos laterales, dedicados respectivamente a la Virgen y a los Santos Patronos (san Dámaso, san Luis Gonzaga y el entonces beato Vianney), con la decoración de los respectivos altares y de los confesionarios. Existieron también púlpito y un conjunto escultórico, destinado al centro del ábside, que representaba a Cristo sedente rodeado de ángeles, cuya pervivencia y, en su caso, ubicación actual, desconocemos.

Dentro de los temas iconográficos propiamente cristológicos, ocupan también un lugar destacado las piezas dedicadas a las distintas representaciones de Cristo, como son las escenas de Cristo en Majestad, tema muy frecuentemente representado en custodias, y las del Sagrado Corazón, al que estarán dedicadas algunas de sus obras más importantes[18].

En España, posiblemente su obra de mayor envergadura dedicada al Sagrado Corazón es la decoración del Santuario Nacional de la Gran Promesa de Valladolid, realizada entre 1935 y 1945[19]. Utilizando el armazón de un antiguo retablo, se compone el nuevo presidido por una colosal talla del Sagrado Corazón, con los brazos abiertos y la mirada serena, cayendo su túnica en pliegues facetados a ambos lados (fig. 6). En el segundo piso del retablo, dos tablas en altorrelieve dispuestas simétricamente respecto a la figura del Sagrado Corazón representan la Última Cena y la Duda de santo Tomás. En ambas tablas suceden dos escenas vetero-testamentarias en primer plano, de cuyo significado nos

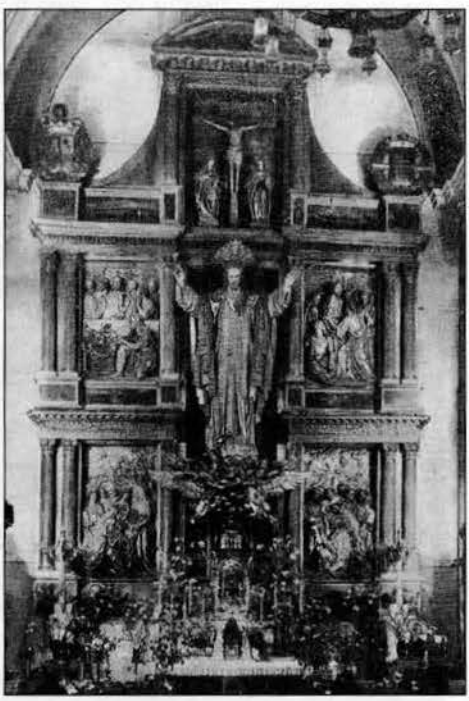


Fig. 6 -

18. Granda manifiesta gran devoción por el Sagrado Corazón. En "Talleres..." dedica un capítulo a sus obras con esta temática.

19. La tradición transmitida en el ambiente del Santuario cuenta que el retablo mayor, que ya estaba finalizado en el momento en que estalla la Guerra Civil, fue ocultado tras una pared falsa en el Hotel de las Rosas, salvándose así de su destrucción.

ocuparemos más adelante, siendo respectivamente el Sacrificio de Melquisedec y el Profeta Isaías. Cabe elogiar la audacia de la composición escultórica, que sabe emplear el reducido espacio que permitía el armazón del retablo. Por último, en el primer piso dos tablas en altorrelieve representan respectivamente a las santas y santos relacionados con la devoción al Sagrado Corazón de Jesús.

El arquetipo empleado en la talla del Sagrado Corazón de Valladolid lo encontramos también presente en otras obras anteriores de Granda, hasta el punto de que parece una de las formas preferidas por él para la representación de este tema. Una de las obras más relevantes de este grupo, no sólo por su valor artístico sino por las implicaciones culturales y religiosas que tuvo en su momento la inauguración de este templo, es el retablo mayor de la iglesia del Sagrado Corazón de los padres jesuitas de La Habana (Cuba), popularmente conocida como la iglesia de Reina, por encontrarse en esta calle habanera, y que sigue existiendo hoy en día. De modo similar al de Valladolid, una gran escultura preside el centro del retablo (fig. 7), que al no necesitar adaptarse a un marco obligado como el otro, es de grandes dimensiones y de gran profusión iconográfica y simbólica, siendo quizá uno de los retablos en que Granda se permite mayor libertad creativa y en el que mejor deja plasmada,

Fig. 7 - Retablo mayor de la iglesia del Sagrado Corazón de la calle Reina, La Habana (1924). c. 1924. Archivo Fundación Félix Granda.

por tanto, su identidad artística. Podemos en este caso atribuir la autoría principal de las tallas y esculturas a José Capuz, que trabajó asiduamente en los Talleres de Arte durante, al menos, las tres primeras décadas del siglo XX. Sin entrar en los detalles que merecería esta obra en un estudio más extenso que el que ofrecemos ahora, señalaremos que en él se representan las tallas de los santos padres de la Orden Jesuítica, así como diversas escenas del Antiguo Testamento, destacando el traslado del Arca de la Alianza en el centro, y numerosas figuras y grupos escultóricos de menor tamaño representando las Virtudes Teologales y Cardinales, los Padres de la Iglesia, arcángeles y pecados.

Sin embargo, el tema más frecuente (o más propiamente dicho, el que está presente en todas las obras) y que ocupa siempre, como vértice, el lugar de mayor importancia, es la acción salvífica de Cristo, que Granda representa preferentemente a través de diversos símbolos convergentes, de los que por su simbolismo nos ocuparemos más adelante. Y dentro de esta temática, cobra un protagonismo principal el Sacrificio eucarístico.

Es este aspecto del arte de Granda uno de los que nos llama la atención por su plena actualidad. No todas las vertientes del Movimiento de Renovación Litúrgica, ni aun las distintas interpretaciones surgidas tras el concilio Vaticano II, se inclinaron por reconocer el papel central de la eucaristía, ni la importancia de la adoración eucarística, que en ocasiones fue tachada de idolatría. En nuestro tiempo, S.S. Benedicto XVI ha dedicado gran parte de su magisterio a recordar cómo el Concilio destacó la eucaristía como "fuente y culmen de la vida de la Iglesia", cómo es clave en el desarrollo de la Nueva Evangelización y cómo la adoración eucarística es prolongación de la propia eucaristía.

Más que manifestarse en la temática representada, donde también aparece[20], la eucaristía protagoniza el arte de Granda a través de un objeto litúrgico: la custodia. Llegado este punto, debemos señalar que la orfebrería fue el

20. Aunque por su valor fundamentalmente anecdótico preferimos señalarla en esta nota, no queremos dejar pasar la ocasión de comentar una curiosa representación de la Última Cena en la que Granda pinta a Cristo, sacerdote, vestido con una casulla de corte gótico (fig. 12). Al margen del paralelismo que así establece con la celebración eucarística, este detalle vuelve a ofrecernos una pista sobre la postura de Granda frente a la Renovación litúrgica. El uso de los ornamentos góticos, que al igual que el canto gregoriano eran considerados por algunos como los más apropiados para la celebración, en parte por su cercanía con los primeros tiempos cristianos, había comenzado a recuperarse a finales del siglo XIX y era en esta época, y hasta bien avanzada la primera mitad del siglo XX, tema de encendido debate.

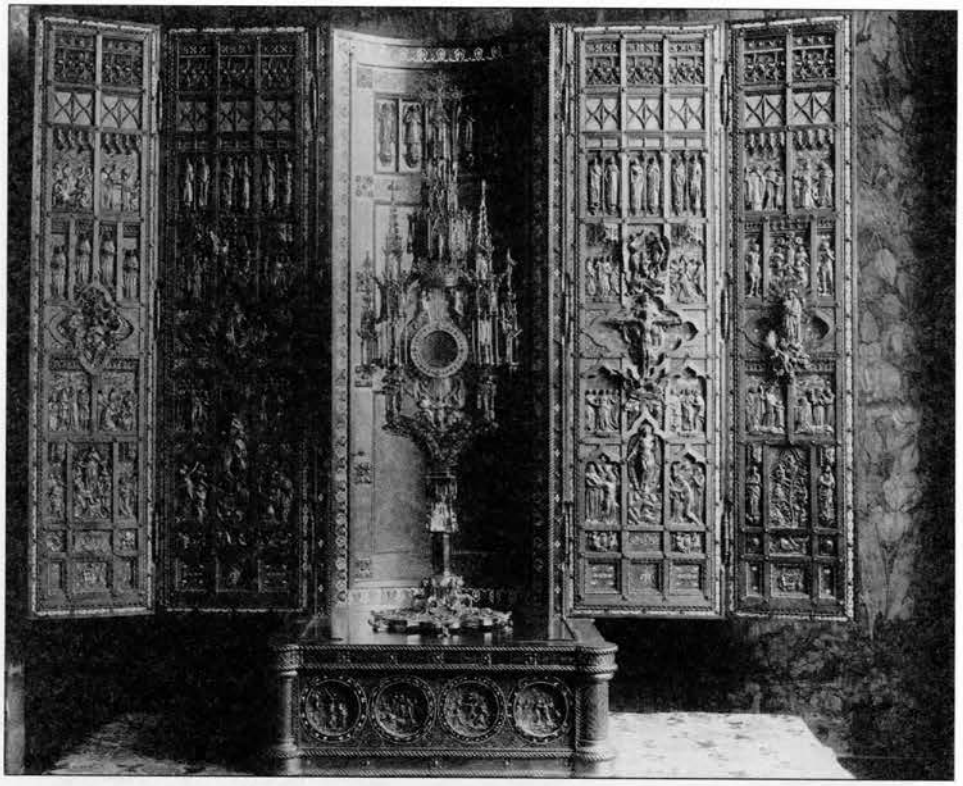


Fig. 8 - Custodia procesional y políptico expositor de la iglesia del Sagrado Corazón de la calle Reina, La Habana (1924). c. 1924. Archivo Fundación Félix Granda.

ámbito en que parece que más destacaron los Talleres de Arte dirigidos por Félix Granda[21], siendo de gran calidad la inmensa producción que se desarrolló, especialmente en el período anterior a la Guerra Civil. En las piezas de orfebrería es donde se producen las mayores aportaciones artísticas de Granda, que si bien recrea y se inspira en estilos del pasado, incorpora también novedades en su decoración, morfología y técnica.

Las custodias de Granda, al igual que la mayor parte de sus piezas de orfebrería, son escenario de ricos programas iconográficos. En ninguna el programa es tan completo como en dos conjuntos gemelos que estuvieron

21. Y también en el que aún destacan los Talleres de Arte Granda, nombre bajo el cual continuó la actividad empresarial tras la muerte de Félix Granda.

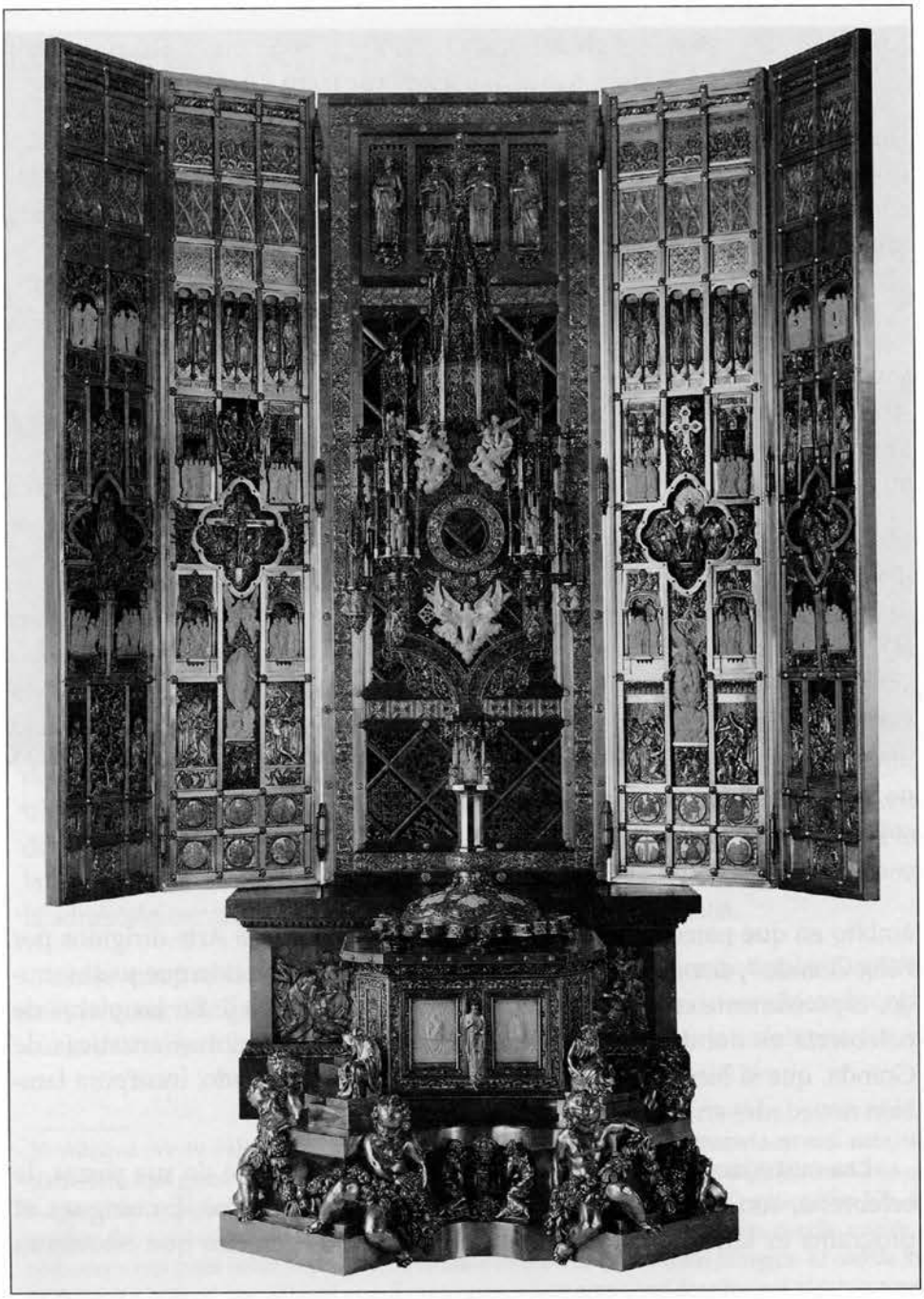


Fig. 9 - Custodia procesional y políptico expositor de la Catedral de Burgos (1927).
Fotografía: Calixto Berrocal. Archivo Fundación Félix Granda. 2012.

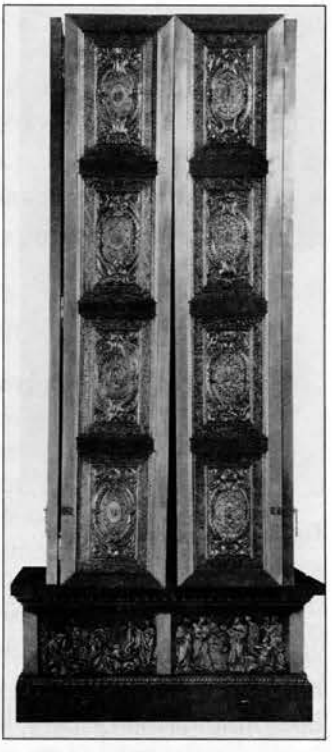


Fig. 10 - Custodia procesional y políptico expositor de la Catedral de Burgos, cerrado (1927). Fotografía: Calixto Berrocal. Archivo Fundación Félix Granda. 2012.

destinados a la iglesia de Reina (1924) y a la Catedral de Burgos[22] (1927) (figs. 8 y 9), que constituyen a nuestro juicio dos obras cumbre de la orfebrería eucarística de Granda, tanto desde el punto de vista conceptual como técnico.

Ambos conjuntos están compuestos por custodia procesional y expositor políptico de cinco tablas, basados en un mismo diseño pero ejecutados con variaciones en sus motivos y en los materiales empleados. En ambos casos hace uso de la plata, latón, esmaltes y piedras engastadas, y de las técnicas de cincelado, repujado, grabado a buril, forja y fundición entre otras, añadiendo en la de Burgos el uso de marfiles. Los expositores estaban originalmente pensados para cerrarse sobre sí mismos, ocultando la custodia en su interior en los momentos en que no se encontrara expuesto el Santísimo Sacramento, por lo que su reverso fue también ricamente decorado (figs. 10 y 11).

Desde el punto de vista iconográfico, al que prestaremos mayor atención más tarde, en ambos conjuntos políptico y custodia relatan la historia de la Salvación de modo orquestado, a

Fig. 11 - Detalle del exterior del expositor de la Catedral de Burgos con esmalte representando a Daniel en el pozo de los leones. Fotografía: Calixto Berrocal. Archivo Fundación Félix Granda. 2012.

22. Éste puede contemplarse actualmente en el Museo Catedralicio de Burgos, habiendo sido el polítpico, su base y la base de la custodia restaurados recientemente por los propios Talleres de Arte Granda.

Fig. 12 - Imagen eucarística que representa a Cristo celebrando la Última Cena, revestido con casulla de corte gótico. Capilla de las Religiosas del Servicio Doméstico, Madrid. Granda y Buylla, Félix, Talleres de Arte.

través de tan gran multitud de símbolos y escenas del Antiguo y Nuevo Testamento y de la vida de la Iglesia que resultan casi inabarcables e inducen a la reflexión a quien lo contempla. Cada una de las más de doscientas imágenes utilizadas contiene una referencia a Cristo y a la Salvación, de modo que convierte la propia forma consagrada en el viril en tema principal del conjunto, en la que convergen conceptualmente todos los motivos desarrollados.

Para finalizar, frente al programa iconográfico más complejo traemos como ejemplo el más sencillo, pues en su sencillez demuestra que la orientación a Cristo es una constante presente en el arte de Granda hasta en los pequeños detalles. Se trata de un dibujo para una palmatoria, en la que el asa presenta la forma de un ser demoníaco que rehuye de la luz de la vela, abominando de la Luz que ésta representa, a la que unos cisnes, símbolo de las almas, adoran (fig. 13).

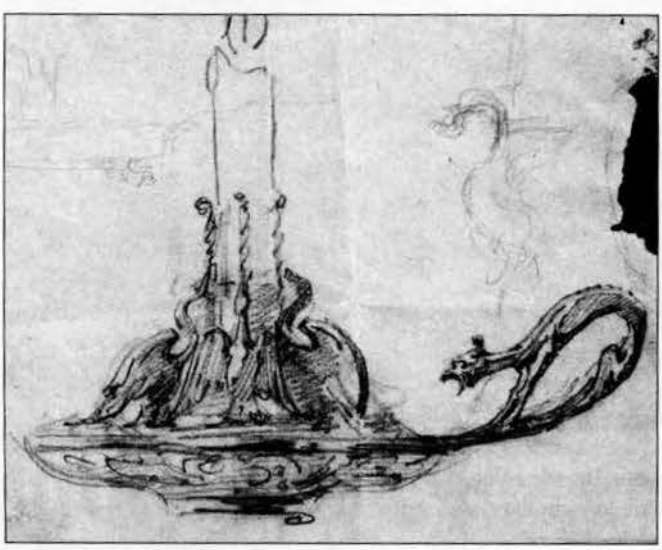


Fig. 13 - Dibujo para palmatoria. c. 1920?. Archivo Fundación Félix Granda (desaparecido).

Vetera novis augere et perficere

Presente también en su sello, esta frase es otro de los elementos añadidos a la divisa original de Henri Estienne. "Aumentar y perfeccionar lo antiguo con lo nuevo" fue un lema acuñado por el santo pontífice León XIII en su encíclica *Aeterni Patris*, en la que reclamaba la recuperación de la filosofía escolástica frente a las nuevas corrientes.

Extiende Granda este principio a su concepción de la sociedad y, especialmente, del arte cristiano, citando las palabras de san Vicente de Lerin:

> El progreso consiste en engrandecer una cosa en sí misma, y el cambio en pasar de un estado a otro. Así, pues, conviene que la inteligencia, la ciencia y la sabiduría de cada uno y de todos se aumente con los años y con los siglos, pero en un mismo género, esto es, en el mismo dogma, en el mismo sentido, en el mismo pensamiento. También se desarrollan los cuerpos, pero siempre quedan los mismos, y el viejo es el mismo que fue niño[23].

Y añade seguidamente: "de esta manera entiendo el progreso del arte cristiano, en Cristo. ¿No es el arte medio de exteriorizar el dogma?". En este sentido, y de forma paralela a su significado original[24], podemos entender la imagen de la oliva injertada con acebuche que ocupa el campo principal del sello: las nuevas formas artísticas son las ramas injertadas en el árbol, que dotan de brotes nuevos y aumentan las ramas antiguas, pero el árbol, la raíz, es siempre la misma; es siempre Cristo. Los textos bíblicos y patrísticos, así como la tradición, son parte también del árbol, fuente de inspiración para el arte cristiano[25].

---

23. GRANDA Y BUYLLA, Félix, *op. cit.* p. 30 y ss.

24. La imagen de la oliva injertada en acebuche es utilizada por San Pablo en la Carta a los Romanos, 11, 17-24 en el contexto de las disensiones entre cristianos judíos y gentiles de los primeros años de la Iglesia: "Si algunas de las ramas fueron cortadas, y tú, que eres un olivo silvestre, fuiste injertado en lugar de ellas, haciéndote partícipe de la raíz y de la savia del olivo, / no te enorgullezcas frente a las ramas. Y si lo haces, recuerda que no eres tú quien mantiene a la raíz, sino la raíz a ti. / Me dirás: Estas ramas han sido cortadas para que yo fuera injertado. / De acuerdo, pero ellas fueron cortadas por su falta de fe; tú, en cambio, estás firme gracias a la fe. No te enorgullezcas por eso; más bien, teme./ Porque si Dios no perdonó a las ramas naturales, tampoco te perdonará a ti. / Considera tanto la bondad cuanto la severidad de Dios: él es severo para con los que cayeron y es bueno contigo, siempre y cuando seas fiel a su bondad; de lo contrario, también tú serás arrancado. / Y si ellos no persisten en su incredulidad, también serán injertados, porque Dios es suficientemente poderoso para injertarlos de nuevo. / En efecto, si tú fuiste cortado de un olivo silvestre, al que pertenecías naturalmente, y fuiste injertado contra tu condición natural en el olivo bueno, ¿cuánto más ellos podrán ser injertados en su propio olivo, al que pertenecen por naturaleza!"

25. cfr. GRANDA Y BUYLLA, Félix...

Vetera novis augere et perficere

Presente también en su sello, esta frase es otro de los elementos añadidos a la divisa original de Henri Estienne. "Aumentar y perfeccionar lo antiguo con lo nuevo" fue un lema acuñado por el santo pontífice León XIII en su encíclica *Aeterni Patris*, en la que reclamaba la recuperación de la filosofía escolástica frente a las nuevas corrientes.

Extiende Granda este principio a su concepción de la sociedad y, especialmente, del arte cristiano, citando las palabras de san Vicente de Lerin:

> El progreso consiste en engrandecer una cosa en sí misma, y el cambio en pasar de un estado a otro. Así, pues, conviene que la inteligencia, la ciencia y la sabiduría de cada uno y de todos se aumente con los años y con los siglos, pero en un mismo género, esto es, en el mismo dogma, en el mismo sentido, en el mismo pensamiento. También se desarrollan los cuerpos, pero siempre quedan los mismos, y el viejo es el mismo que fue niño[23].

Y añade seguidamente: "de esta manera entiendo el progreso del arte cristiano, en Cristo. ¿No es el arte medio de exteriorizar el dogma?". En este sentido, y de forma paralela a su significado original[24], podemos entender la imagen de la oliva injertada con acebuche que ocupa el campo principal del sello: las nuevas formas artísticas son las ramas injertadas en el árbol, que dotan de brotes nuevos y aumentan las ramas antiguas, pero el árbol, la raíz, es siempre la misma; es siempre Cristo. Los textos bíblicos y patrísticos, así como la tradición, son parte también del árbol, fuente de inspiración para el arte cristiano[25].

---

23. GRANDA Y BUYLLA, Félix, *op. cit.* p. 30 y ss.

24. La imagen de la oliva injertada en acebuche es utilizada por San Pablo en la Carta a los Romanos, 11, 17-24 en el contexto de las disensiones entre cristianos judíos y gentiles de los primeros años de la Iglesia: "Si algunas de las ramas fueron cortadas, y tú, que eres un olivo silvestre, fuiste injertado en lugar de ellas, haciéndote partícipe de la raíz y de la savia del olivo, / no te enorgullezcas frente a las ramas. Y si lo haces, recuerda que no eres tú quien mantiene a la raíz, sino la raíz a ti. / Me dirás: Estas ramas han sido cortadas para que yo fuera injertado. / De acuerdo, pero ellas fueron cortadas por su falta de fe; tú, en cambio, estás firme gracias a la fe. No te enorgullezcas por eso; más bien, teme./ Porque si Dios no perdonó a las ramas naturales, tampoco te perdonará a ti. / Considera tanto la bondad cuanto la severidad de Dios: él es severo para con los que cayeron y es bueno contigo, siempre y cuando seas fiel a su bondad; de lo contrario, también tú serás arrancado. / Y si ellos no persisten en su incredulidad, también serán injertados, porque Dios es suficientemente poderoso para injertarlos de nuevo. / En efecto, si tú fuiste cortado de un olivo silvestre, al que pertenecías naturalmente, y fuiste injertado contra tu condición natural en el olivo bueno, ¿cuánto más ellos podrán ser injertados en su propio olivo, al que pertenecen por naturaleza!"

25. cfr. GRANDA Y BUYLLA, Félix...

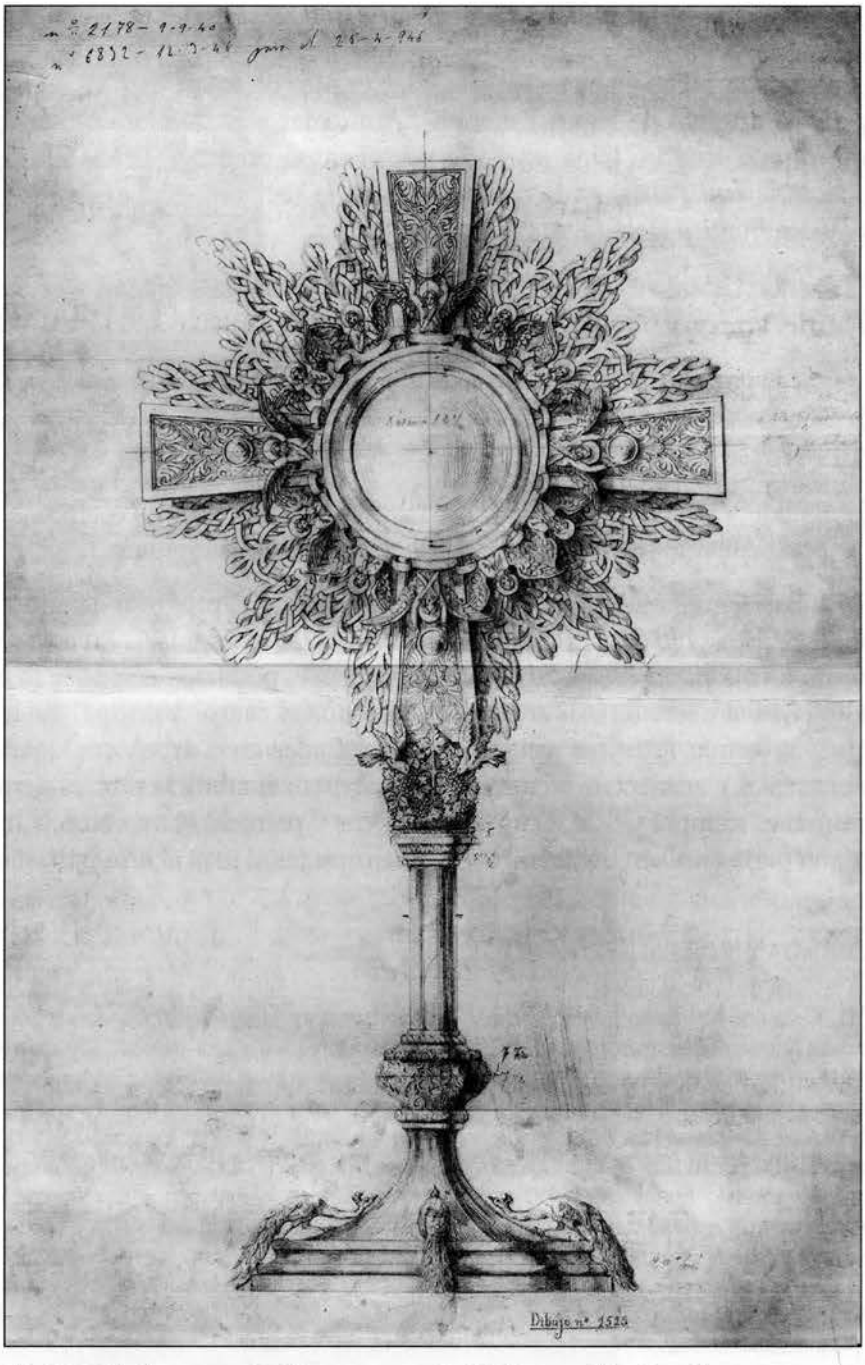


Fig. 14 - Dibujo para custodia con representación iconográfica de palomas y pavos reales. c. 1920? *Archivo Fundación Félix Granda.*

En la práctica, esta voluntad de renovación y recuperación de lo antiguo se traduce en el estudio y empleo de temas y formas artísticas del pasado, que inserta en un lenguaje estético propio del momento. Ciertamente, se vio favorecido en este aspecto por el hecho de encontrarse el historicismo y el eclecticismo en pleno auge en el panorama artístico, lo que permitía precisamente la imitación y uso de elementos de estilos pasados, así como una sensibilidad inclinada al uso del símbolo y la alegoría. Aun así, y aunque es evidente su preferencia por el Neo-gótico, Granda no solamente imita, sino que incorpora elementos nuevos, inclusive del Modernismo.

Esta vista vuelta al pasado se evidencia particularmente en el lenguaje iconográfico que emplea, no sólo en sus programas, verdaderamente impregnados de teología, sino también en algunos símbolos que incorpora a los mismos.

Así, hace por ejemplo uso frecuente de la representación del arte Paleocristiano de los pavos reales y las palomas comiendo el fruto de la vid, imagen respectivamente de la inmortalidad y de las almas participando de la eucaristía. Estos dos elementos aparecen con gran frecuencia como motivos decorativos en sus obras, especialmente en los objetos eucarísticos, como por ejemplo los vemos aplicados en el dibujo para custodia de la figura 14.

En el caso anterior, dota a estos símbolos de un lenguaje plástico nuevo, pero también recurre con gran frecuencia a la copia de figuras preexistentes. Es este el caso del pavo real que emplea en varios de sus diseños, uno de los cuáles es el dibujo para cáliz de la figura 15, y que es copia literal de los que aparecen en

Fig. 15 - Dibujo para cáliz con representación iconográfica del pavo real, tomada del idéntico motivo representado en San Pablo Extramuros (Roma). c. 1920? Archivo Fundación Félix Granda.

En la práctica, esta voluntad de renovación y recuperación de lo antiguo se traduce en el estudio y empleo de temas y formas artísticas del pasado, que inserta en un lenguaje estético propio del momento. Ciertamente, se vio favorecido en este aspecto por el hecho de encontrarse el historicismo y el eclecticismo en pleno auge en el panorama artístico, lo que permitía precisamente la imitación y uso de elementos de estilos pasados, así como una sensibilidad inclinada al uso del símbolo y la alegoría. Aun así, y aunque es evidente su preferencia por el Neo-gótico, Granda no solamente imita, sino que incorpora elementos nuevos, inclusive del Modernismo.

Esta vista vuelta al pasado se evidencia particularmente en el lenguaje iconográfico que emplea, no sólo en sus programas, verdaderamente impregnados de teología, sino también en algunos símbolos que incorpora a los mismos.

Así, hace por ejemplo uso frecuente de la representación del arte Paleocristiano de los pavos reales y las palomas comiendo el fruto de la vid, imagen respectivamente de la inmortalidad y de las almas participando de la eucaristía. Estos dos elementos aparecen con gran frecuencia como motivos decorativos en sus obras, especialmente en los objetos eucarísticos, como por ejemplo los vemos aplicados en el dibujo para custodia de la figura 14.

En el caso anterior, dota a estos símbolos de un lenguaje plástico nuevo, pero también recurre con gran frecuencia a la copia de figuras preexistentes. Es este el caso del pavo real que emplea en varios de sus diseños, uno de los cuáles es el dibujo para cáliz de la figura 15, y que es copia literal de los que aparecen en

Fig. 15 - Dibujo para cáliz con representación iconográfica del pavo real, tomada del idéntico motivo representado en San Pablo Extramuros (Roma). c. 1920? Archivo Fundación Félix Granda.

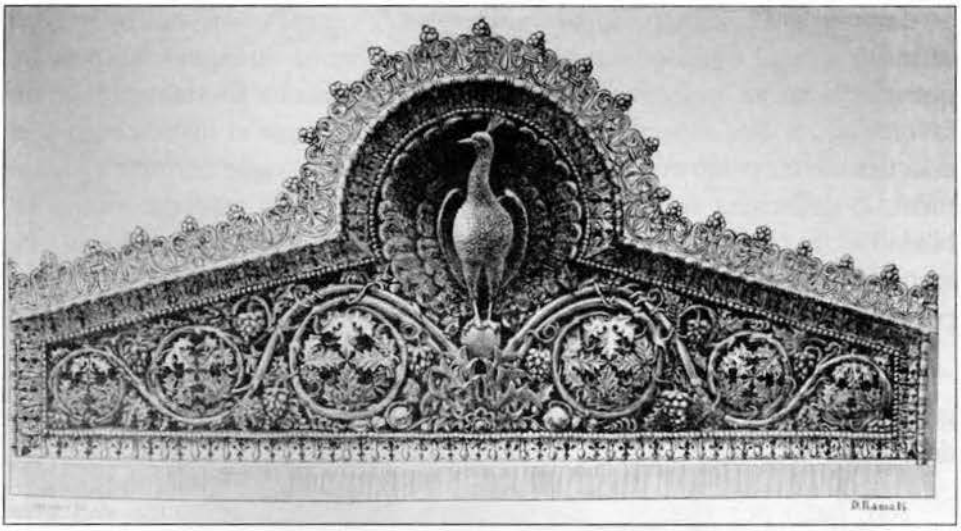


Fig. 16 – Grabado de San Pedro Extramuros (Roma). La Exposición Vaticana Ilustrada. Roma, 1887.

Fig. 17 - Detalle del dragón de siete cabezas del políptico de la Catedral de Burgos. 1927. Fotografía: Archivo Fundación Félix Granda. 2012.

Fig. 18 - Detalle del dragón de siete cabezas del Apocalipsis *de Durero.*

los dinteles de San Pablo Extramuros (Roma) (fig. 16). Ejemplo de copia literal es también el dragón de siete cabezas que aparece en los polípticos expositores de Reina y de Burgos a los pies de la Virgen como Mujer del Apocalipsis (fig. 17), para el que se basa en un grabado del *Apocalipsis* de Durero (fig. 18).

Del arte medieval recoge figuras como el grifo y el pelícano, ambas representaciones de Cristo. El grifo, mitad águila, mitad león, representa la doble naturaleza de Jesucristo, divina y humana respectivamente (fig. 19). Por su

Fig. 19 - Grifo sosteniendo el escudo episcopal en el respaldo de una sede. c. 1910. Granda y Buylla, Félix, Talleres de Arte.

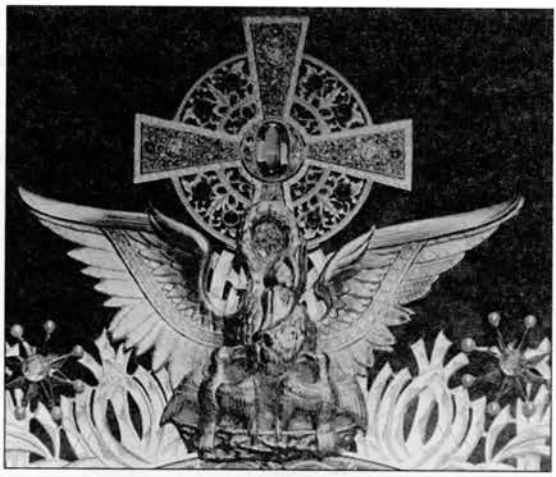


Fig. 20 - Pelícano que remata la custodia de la Adoración Nocturna de Madrid. 1910. Negativo en placa de vidrio. Archivo Fundación Félix Granda.

parte, el pelícano es símbolo del sacrificio eucarístico, pues de este animal se creía que alimentaba a sus crías con su propia carne hiriéndose el pecho (fig. 20).

De mayor complejidad es el tema iconográfico del Árbol de la Vida, que plasma nutriéndose de múltiples fuentes, como tema de pinturas, custodias, cruces, cálices y sagrarios. Tomando como referencia principal, generalmente, las palabras del Apocalipsis, el Árbol de la Vida es una representación de Cristo. Desde la Edad Media, sin embargo, la imagen del Árbol de la Vida se encuentra también ocasionalmente unida a la leyenda de la Santa Cruz. Obviando las diferencias entre las distintas versiones de la historia piadosa, ésta nos cuenta cómo Set acude al Paraíso encontrándose Adán en trance de muerte, con el ánimo de obtener una cura que salve a su padre. El ángel le entrega tres semillas del árbol de la ciencia del Bien y del Mal, indicándole que las coloque en la boca de Adán, a quien encontrará muerto a su regreso. Enterrado Adán, de las semillas encerradas en su calavera nacerá un árbol, que cortado, no es útil para ningún uso. Este tronco será reconocido mediante una revelación por la Reina de Saba en su visita al Rey Salomón como aquél con cuya madera se realizará la cruz en que Cristo sufrirá padecimiento y muerte. Así, se ve frecuentemente representada a los pies de la cruz la calavera de Adán, adquiriendo varios significados paralelos. Por una parte, el árbol del pecado, de la muerte, se convierte por el Sacrificio en árbol de la Vida: el

pecado original queda redimido por Cristo. Por otra, establece un paralelismo entre Adán y Jesucristo: el pecado se introduce por el hombre, y es redimido por el Hijo del Hombre.

Vemos este tema iconográfico desarrollado en tres ejemplos distintos. Se trata el primero del boceto para uno de los frescos de San Juan el Real de Oviedo (19...) (fig. 21). Adán y Eva se arrodillan en actitud de adoración ante el Árbol (un manzano), en el centro de cuya copa se representa un medallón con el Cordero Místico. Sobre Él, completan la Trinidad la mano de Dios y las llamas del Espíritu Santo. El segundo es el "copón del Árbol de la Vida" (fig. 22), que representa en forma de granado, "cuyas raíces arraigan sobre los

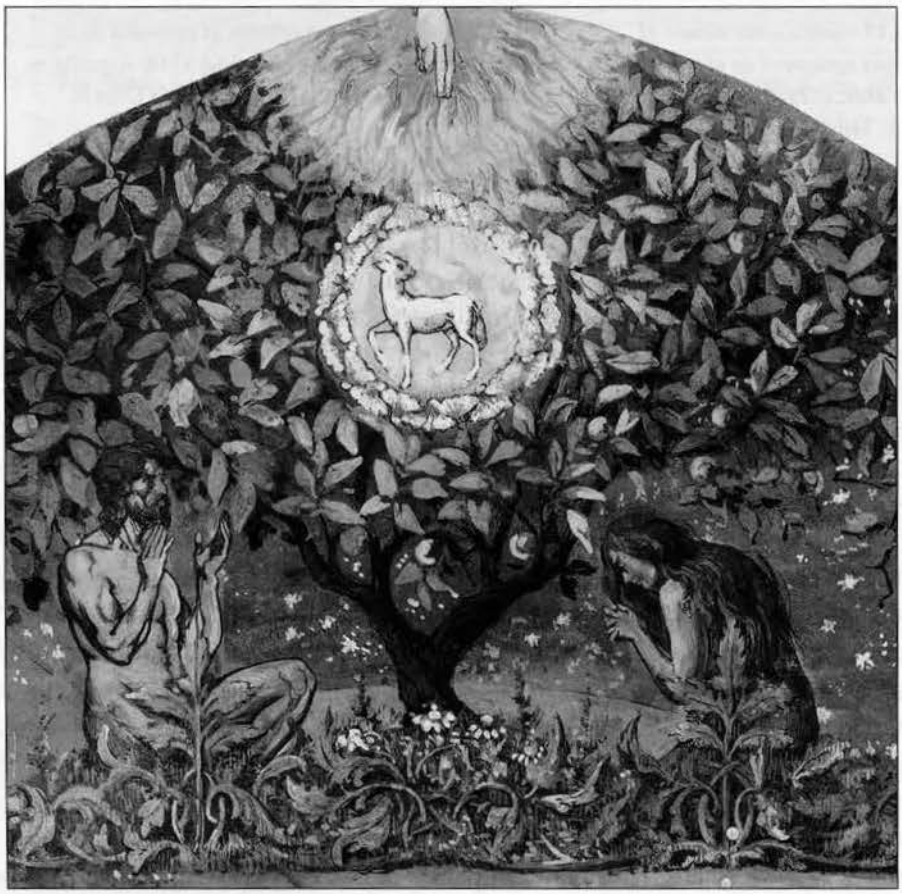


Fig. 21 - Boceto en acuarela para decoración del templo de san Juan el Real de Oviedo. *Archivo Fundación Félix Granda.*

Fig. 22 - Copón del árbol de la vida. *Granda y Buylla, Félix,* Talleres de Arte.

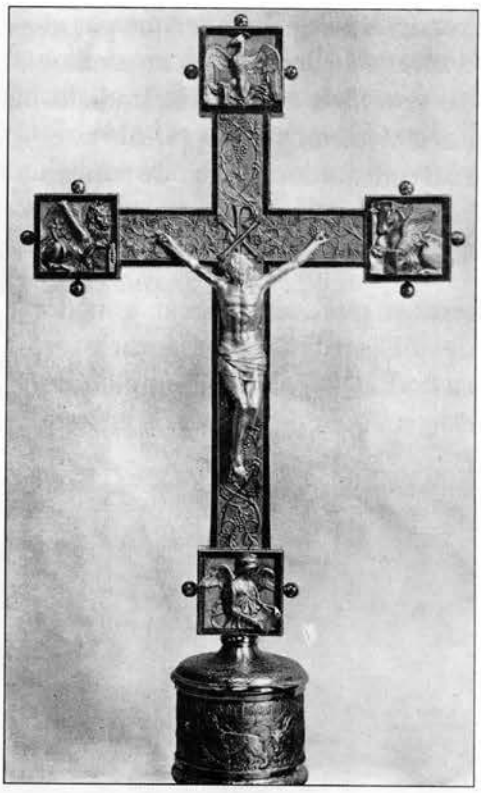


Fig. 23 - Cruz de los Evangelistas. *Granda y Buylla, Félix,* Talleres de Arte.

cuatro puntos cardinales, y entre sus ramas, cargadas de hojas, flores y frutos se sostiene el mundo, sobre el que posa una paloma, con la cruz y el ramo de olivo"[26], representación ésta de Cristo. En tercer lugar, vemos este tema tratado en la "cruz de los Evangelistas" (fig. 23), tomando ésta vez el Árbol forma de vid, que ornamenta la cruz: "el árbol de la cruz es el árbol maldito; representa los pecados de la humanidad. [...] La sangre divina, al caer sobre el leño de la cruz, le santifica y hace del árbol de la muerte árbol de vida"[27].

Son muchos los ejemplos de elementos iconográficos tradicionales que incorpora Granda a sus obras, de los que los descritos deben servir como pequeña muestra. Éstos, sin embargo, no conforman por sí solos el compendio

26. GRANDA Y BUYLLA, Félix, *op. cit.* p. 163.
27. *Ibid.* p. 187.

iconográfico de Granda, que por el contrario lo acrecienta con símbolos procedentes de otras tradiciones o elementos iconográficos nuevos, construidos a partir de fuentes bíblicas o de la tradición.

Entre estos símbolos, destaca la tortuga, que suele colocar, a modo de pie, sustentando sagrarios y custodias (fig. 24). El empleo de este símbolo es, al menos en esta época, único en Granda y en otro artista, de modo que su presencia en objetos de orfebrería denota de forma inequívoca que proceden de los Talleres de Arte. El otro artista que hace empleo de la tortuga en contexto similar es Antonio Gaudí, por lo que abre una interesante puerta al estudio de la relación que pudo existir entre ambos. En la tradición oriental, el Universo se sostiene sobre una tortuga. Es también símbolo de la ordenación del caos, que es representado por una esfera, que en la tortuga se encuentra en equilibrio al ser sostenida por sus patas. Dada su ubicación en las obras de ambos artistas, parece que su significado debe entenderse en este sentido.

Fig. 24 - Tortuga. Detalle de la base de la custodia procesional de la Catedral de Burgos. *Fotografía: Calixto Berrocal. Archivo Fundación Félix Granda. 2012.*

Fig. 25 - "Trono de Dios". Detalle de la custodia de la Ciudad. *Negativo en placa de vidrio. Archivo Fundación Félix Granda.*

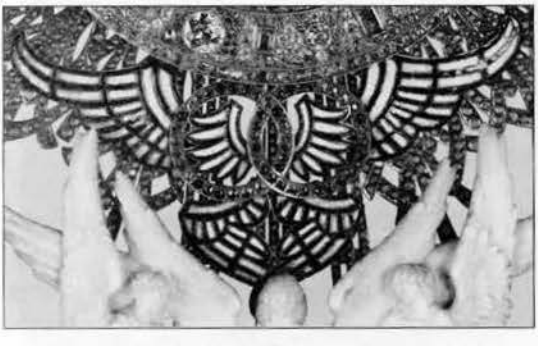


Fig. 26 - "Trono de Dios". Detalle de la custodia procesional de la Catedral de Burgos. *Fotografía: Calixto Berrocal. Archivo Fundación Félix Granda. 2012.*

Otro símbolo cuya representación bajo esta morfología

concreta no conocemos en otro artista es el que denomina "trono de Dios" (figs. 25 y 26), en el que sitúa la Unidad de Esencia, siguiendo el símbolo llamado de San Atanasio o símbolo Quicumque, en realidad una oración o profesión de fe sobre el Misterio de la Trinidad, procedente del siglo V. Granda representa el Misterio de la Trinidad mediante dos círculos secantes, alados con un par de alas en el interior y dos pares en el exterior. Los dos círculos deben representar las personas del Padre y del Hijo, mientras que las alas deben representar la persona del Espíritu Santo.

"Los velos que cubren el Misterio". Función del arte sacro al servicio de la liturgia

Comenzábamos aludiendo a la definición que Granda hace de sí mismo como decorador, en el sentido de que su arte religioso se encuentra siempre supeditado a un fin, y no halla en sí mismo su razón de ser. Este rasgo es especialmente evidente (y por tanto, cultivado) en los objetos de arte litúrgico y sacro, pero se aplica también a la creación de obras de arte religioso en un sentido más amplio.

Hoy en día sigue siendo tema de un debate no resuelto, sino más bien recrudecido, la relación entre arte y fe. El Magisterio de la Iglesia, y fundamentalmente S.S. Benedicto XVI, insiste en la necesidad de la existencia de un arte cristiano, no sólo por su íntima relación a través de la belleza con la liturgia (*veritatis splendor*)[28], sino como forma de hacer "visible el misterio de Dios invisible", afirmando que "la ausencia total de imágenes no es compatible con la fe en la Encarnación de Dios"[29].

En este sentido, el arte está llamado a cumplir distintas funciones en el ámbito de la liturgia y de la religión. Aunque sin duda podrán enumerarse muchas más, encontramos entre estas funciones la ornamental, la devocional, la catequética y la mistagógica, todas las cuales están presentes en la obra de Félix Granda.

La ornamental o decorativa es quizá la más básica o simple de todas estas funciones, pero no por ello la menos importante; al contrario, podríamos argumentar que es la más relevante, pues habla directamente a nuestros sentidos y nos transmite la belleza. Dice Granda: "el arte, por su espiritualidad,

28. Cfr. Benedicto XVI, *Sacramentum Caritatis*.

29. BENEDICTO XVI, *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Ed. Cristiandad, Madrid, 2009, p. 172.

Fig. 27 – Vista general de la nave principal de san Juan el Real de Oviedo. *Negativo sobre placa de vidrio. Archivo Fundación Félix Granda.*

por la vaguedad de su expresión, siendo sentido y sincero, habla a todos, al sabio y al ignorante, al creyente y al incrédulo, y el alma sensible no puede sustraerse a su enseñanza"[30]. Cumpliría así, por su belleza, con una doble

30. GRANDA Y BUYLLA, Félix, *op. cit.* p. 30.

función, o construiría una "vía de comunicación" de doble dirección: de Dios al fiel, en cuanto que la belleza es expresión sensible del *Dios invisible*; y del fiel a Dios, en la medida en que esas obras artísticas dedicadas al culto sean sincera expresión de adoración por su parte.

El desarrollo de proyectos integrales de decoración de templos, como es el caso de San Juan el Real de Oviedo (fig. 27), pone de relieve la intención de Granda de que la belleza de estos espacios predisponga al fiel al encuentro con Dios. Sin embargo, y para que la belleza cumpla esa segunda función de adoración que señalábamos, es necesario que no se limite a las formas externas, sino que sea intrínseca. Encontramos aquí la razón por la que Granda rechaza, al menos en lo que a objetos litúrgicos se refiere, el uso de métodos de fabricación industriales y materiales sintéticos o de escaso valor:

> El oro y las piedras preciosas, cuando se usan sólo como materiales, sin que el arte los defina, dándoles forma y belleza, son objetos más bien de ostentación y riqueza innobles, objetos sólo de vanidad.
>
> Tiene más valor para el hombre culto una estatua de Tanagra en barro, en donde el arte helénico puso su alma, que una informe escultura de oro de un arte decadente.
>
> [...]
>
> Ofrezcamos, pues, a Dios como expresión de nuestro amor y acatamiento de su dominio, lo más precioso que tengamos, el oro, la plata, las piedras preciosas; todo es pequeño y vil para contener su cuerpo y su sangre; el universo entero es pobre escabel de sus pies; y si somos pobres, ofrezcamos pobre don; pero todos los objetos que destinemos a su culto, sean de materias ricas o pobres, sean expresión de un sacrificio de alabanza.

E insiste más adelante:

> Las líneas, las luces y reflejos del oro, el brillo y el color de las piedras preciosas, las rosas y los lirios, las pasionarias y las margaritas, los granados, la vid, las hojas y las flores, los peces y los pájaros, las aguas y las nubes, los signos y las cosas misteriosas que nos sugieren los Libros Santos, son las palabras con que balbuceamos el nombre del amado de nuestro corazón[31].

31. *Ibid.*

Fig. 28 - Corona imperial de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres). Negativo sobre placa de vidrio. Archivo Fundación Félix Granda.

Así, encontramos con frecuencia piezas de orfebrería que, aun partiendo de un diseño anterior, o teniendo en sí mismas piezas repetidas, son éstas ejecutadas completamente a mano, especialmente en los cincelados y repujados. Esto condujo a que los Talleres de Arte alcanzaran una alta capacitación técnica y concentraran en su sede a grandes artesanos de la época.

El arte religioso cumple también con una función devocional, puesto que su uso no se limita a la liturgia y elementos sagrados, sino que se extiende naturalmente a todas las expresiones de fe. En esta categoría clasificaríamos las numerosas coronas que Granda realizó para distintas advocaciones de la Virgen, entre las que cabe destacar por la repercusión de su coronación canónica y por su belleza y perfección técnica las de la Virgen de Guadalupe de Cáceres (fig. 28) y la Virgen de Covadonga de Asturias.

Tiene también cabida en esta dimensión devocional de la producción de Granda la piedad popular, de la que toma elementos como la flor de la pasión, que incluye, entre otras obras, en la corona de la Virgen del Dulce Nombre y los Dolores de Arganda del Rey (fig. 29).

Otra muestra de arte devocional es el pequeño altar doméstico que presentamos en la figura 30, de un tamaño aproximado de 20 por 40 centímetros, en forma de políptico articulado, que tiene por tema central el Sagrado

Corazón, y fue realizado en metal (presumiblemente latón) y marfil.

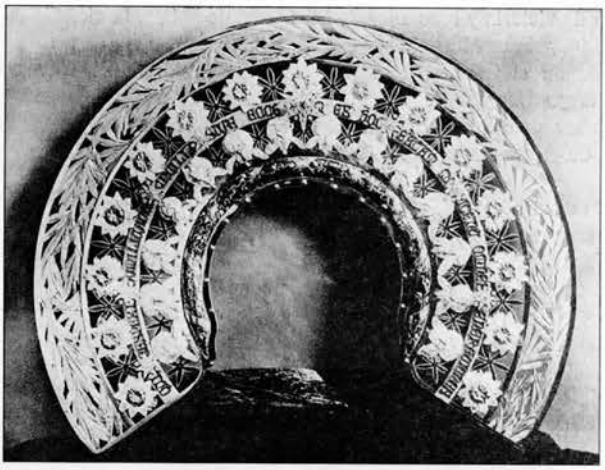


Fig. 29 - Corona para la Virgen del Dulce Nombre y de los Dolores de Arganda del Rey. Granda y Buylla, Félix, Talleres de Arte, *1910.*

El arte cristiano, por las escenas que desarrolla y su significado, tiene también sin duda un valor catequético, pues sirve de plataforma para la evangelización a través de la imagen. Expresa Granda esta función (si bien refiriéndose en este caso a los retablos del pasado) de este modo:

> Son aquellos retablos verdaderos poemas de talla o alabastro; lecciones objetivas en que se proponía plásticamente al pueblo la vida de Jesucristo o de la Santísima Virgen, los Misterios del Rosario o de la Pasión, la Historia Sagrada, o de un Santo [...]. Siempre un conjunto armónico, en que los cuadros y figuras, numerosas y variadas, se unen entre sí estrechamente por el vínculo común del fin pretendido por el artista dentro del plan educativo y pedagógico, que era enseñar un misterio como verdad condensada en la figura o grupo central, ilustrada por los paneles, lienzos o tallas que la rodean y forman el retablo[32].

En el arte de Granda, sin dejar de existir una función catequética, pesa más sin embargo su función mistagógica e incluso escatológica, esto es, de introducción en la comprensión de los misterios y de anuncio o anticipación de la venida definitiva de Cristo. En este sentido creemos que deben entenderse los programas iconográficos en los que constantemente traza paralelismos entre imágenes relativas a la Salvación y los pasajes del Antiguo Testamento que las prefiguran. Las imágenes trascienden así su posible utilidad catequética, convirtiéndose en un modo de actualización de lo representado y contribuyendo a la actualización litúrgica, incluyendo también por

32. GRANDA Y BUYLLA, Félix, "Trabajo presentado por D. Félix Granda para el proyecto del retablo del Santuario Nacional", *Reinaré en España.*

tanto la esperanza escatológica[33]. En palabras de Granda, aparecen "el Antiguo y el Nuevo Testamento enlazados entre sí, como el símbolo o la profecía se enlazan con la realidad"[34].

En el ejemplo que mencionábamos anteriormente del retablo mayor de la iglesia de Reina, en La Habana, contemplamos el Arca de la Alianza siendo transportada en la zona central (fig. 31), bajo la talla del Sagrado Corazón y sobre el lugar destinado al sagrario. Traza así un paralelismo entre el sagrario y el Arca, prefiguración del mismo, pues contenía en sí lo más sagrado, la Palabra de Dios. El Arca es símbolo de la Alianza, renovada por Cristo, presente en el sagrario. La ubicación del Arca en el templo de Jerusalén, en el *sancta sanctorum*, es precedente también del lugar que se reservará a este espacio en el templo cristiano. En un plano menos conceptual, el Arca es también precedente del sagrario como objeto, y las específicas indicaciones que Dios transmite a Moisés son argumento para la necesidad de decoro en los objetos dedicados al culto, y los ángeles que la rematan, justificación para la introducción de imágenes en el

33. "En este sentido, las investigaciones arqueológicas nos permiten verificar que las antiguas sinagogas estaban ricamente adornadas con representaciones de escenas bíblicas. Escenas que no se consideraban, de ningún modo, como meras imágenes de acontecimientos pasados, o una especie de enseñanza gráfica de la historia, sino como una forma de relato que, al recordar, actualiza una presencia (*Haggada*): en las fiestas litúrgicas, las obras que Dios llevó a cabo se hacen presencia. Las fiestas son participación en el actuar de Dios en el tiempo, y las imágenes mismas, en cuanto memoria cristalizada, contribuyen a la actualización litúrgica.
Las imágenes cristianas, tal y como las encontramos en las catacumbas, hacen suyo, en gran medida, el canon de las imágenes creado en la sinagoga, dándole, sin embargo, una nueva forma de presencia. Los distintos acontecimientos se interpretan ahora en función de los sacramentos y de Cristo mismo. [...] Es evidente en estos casos, incluso más que en la sinagoga, que las imágenes no hablan de lo pasado, sino que asumen en el sacramento los acontecimientos de la historia. En la historia pasada es Cristo, con sus sacramentos, quien está en camino a través de los tiempos. Nosotros somos incorporados a los acontecimientos. Los acontecimientos, a su vez, superan lo transitorio del tiempo, haciéndose presentes en medio de nosotros por la acción sacramental de la Iglesia.
La concentración cristológica de toda la historia es, al mismo tiempo, mediación litúrgica de esta historia y expresión de una nueva experiencia del tiempo, en el que se tocan pasado, presente y futuro, porque están inmersos en la presencia del Resucitado. Como hemos visto y volveremos a confirmarlo ahora, el presente litúrgico incluye siempre la esperanza escatológica. De la misma manera que todas estas imágenes son, en cierto modo, imágenes de la resurrección, [...] son también, precisamente por eso, imágenes de esperanza, que nos proporcionan la certeza del mundo venidero, de la venida definitiva de Cristo." BENEDICTO XVI, *op. cit.*, pp. 156-157.

34. GRANDA, Félix, "Trabajo presentado ...", *Reinaré en España*.

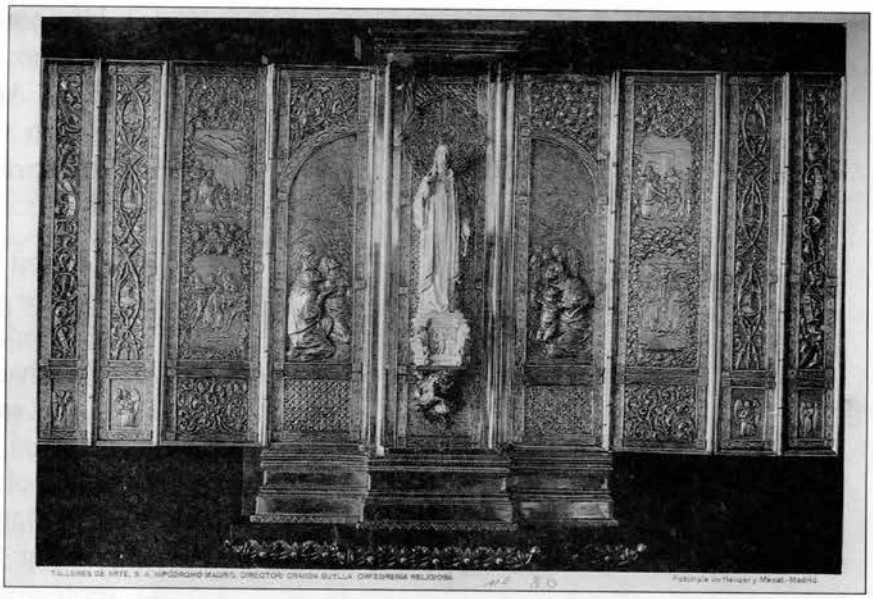


Fig. 30 – Políptico de pequeño formato dedicado al Sagrado Corazón. Madera, ¿plata?, marfil y piedras. Fototipia de Hauser y Menet. Archivo Fundación Félix Granda.

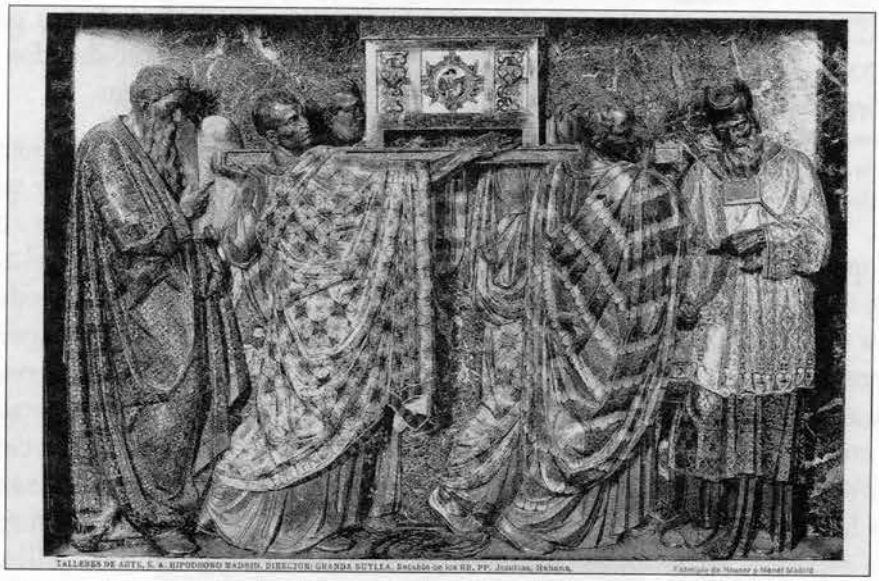


Fig. 31 – Relieve del Arca de la Alianza del retablo de la iglesia del Sagrado Corazón de Reina (La Habana). Mármol, cedro dorado al agua con oro fino, estofado y policromado, metal, esmalte y piedras. Fototipia de Hauser y Menet. Archivo Fundación Félix Granda.

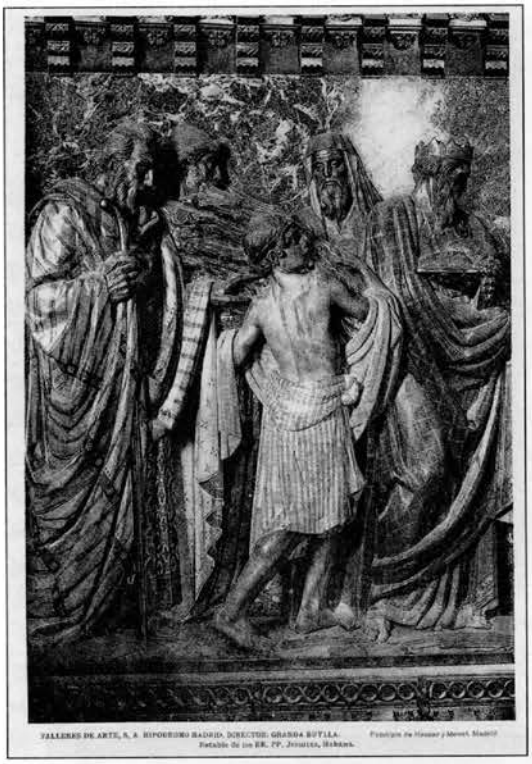


Fig. 32 - Relieve procedente del retablo de la iglesia del Sagrado Corazón de Reina (La Habana). Mármol, cedro dorado al agua con oro fino, estofado y policromado. *Fototipia de Hauser y Menet. Archivo Fundación Félix Granda.*

templo[35]. Subraya la idea general un hermoso anacronismo: un esmalte, en el centro del Arca, que muestra a la Virgen y el Niño. A los lados del Arca se sitúan Moisés y Aaron.

En el mismo piso, en las calles laterales se sitúan dos grupos escultóricos, conformado el de la izquierda por Abraham e Isaac camino del lugar del sacrificio con sus criados, y Melquisedec portando su ofrenda, en ambos casos, prefiguraciones de la eucaristía (fig. 32). El de la derecha, representa a cuatro personajes, probablemente los profetas mayores (Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel). En el segundo piso, de forma paralela, aparecen representados los santos padres jesuitas.

Cuenta el retablo con mayor número de detalles de gran enjundia iconográfica, de entre los que, para no extendernos demasiado, nos detendremos tan sólo en el altar (fig. 33). En él, un cordón se entrelaza sin principio ni fin, transmitiendo la idea del Infinito, conformando un espacio circular central, en el que aparece representado el Cordero Místico, y tras él, haciendo uso de la circunferencia trazada, un nimbo crucífero con cabujones de piedras preciosas engastados. Se encuentra el círculo rematado en cuatro roleos dispuestos de forma cardinal, en cuyo interior aparecen cuatro cabezas aladas, y flanqueado a su vez en sus laterales por dos espacios rematados en arco de circunferencia. En estos dos espacios, aparecen dos dragones enredados en una vid y en tallos de trigo, respectivamente, rematados en hoja de acanto. Sobre el círculo que

35. cfr. *ibid.*

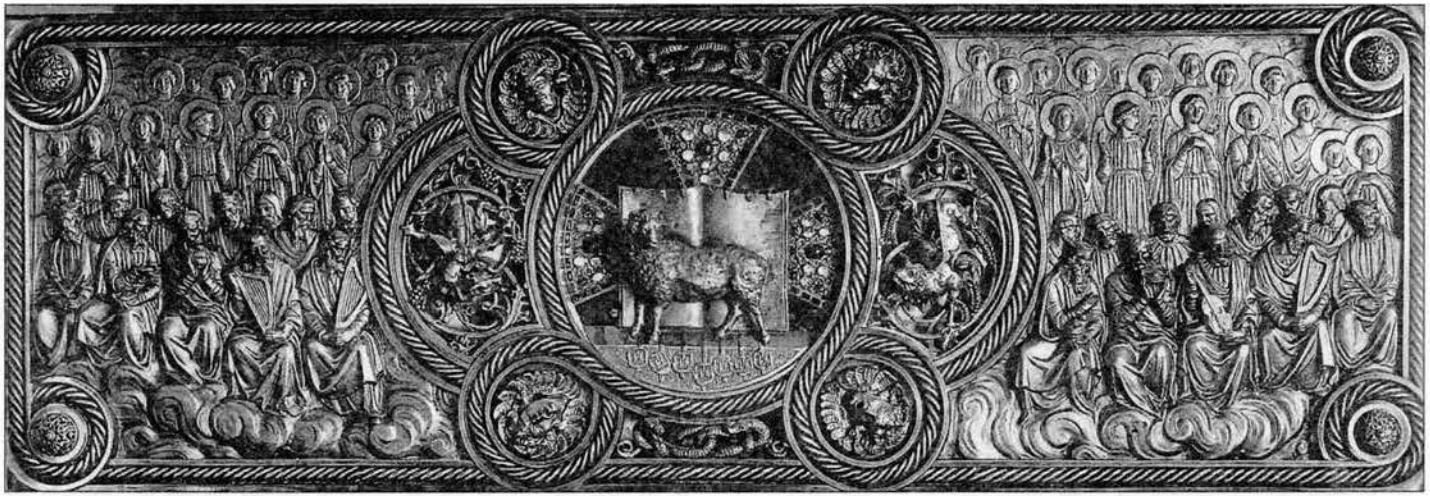


Fig. 33 – Frontal de altar de la iglesia del Sagrado Corazón de Reina (La Habana). Metal y piedras. *Fototipia de Hauser y Menet. Archivo Fundación Félix Granda.*

encierra al Cordero y bajo él, dos pares de ouroboros. Fuera de la composición central, aparecen representados los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis con instrumentos, coronas y pebeteros, símbolo de las oraciones de los santos. Tras ellos, *una gran multitud,* los mártires.

Los altares suelen ser sujeto preferido de Granda para una ornamentación iconográfica de tipo mistagógico, pues rechaza deliberadamente colocar en ellos imágenes de significado diáfano, sino por el contrario, aquellas que induzcan al fiel a descubrir el Misterio, lo que explicaba con estas palabras:

> Antiguamente, para evitar el polvo que hubiera podido manchar las santas reliquias colocadas debajo del altar, se rodeaba éste de velos o de un precioso tapiz, de donde sin duda proviene el nombre *circitorium,* empleado algunas veces por los escritores eclesiásticos [...].
>
> Si el altar es la mesa sagrada, la mesa mística, el lugar donde se ofrece el cuerpo y la sangre de Cristo, debemos decorarle con aquellos misteriosos signos, con aquellos emblemas, con aquellos pasajes con que la Sagrada Escritura nos los recuerda.
>
> Casi siempre he tomado del Antiguo Testamento y del simbolismo los asuntos para la decoración de las Mesas y Sagrarios, muy pocas veces del Nuevo.
>
> Son los velos, que nos encubren el misterio; son sólo la figura, la realidad es el mismo Jesús en el Sagrario, y éste le vemos, no con los ojos del cuerpo, sino con los del alma, con la fe[36].

Descuella por el planteamiento de su programa iconográfico, como anunciábamos antes, la custodia y políptico expositor que Granda diseñó, primero, para La Habana, y después, para la Catedral de Burgos, siendo esta segunda en la que nos centraremos ahora, describiendo algunas de las escenas que en él aparecen para dar idea de su riqueza.

Este conjunto se compone, como señalábamos, de la custodia procesional y del políptico de cinco tablas que le sirve de expositor, contando además cada una de estas dos piezas con una base exenta como soporte, que también consta de contenido iconográfico, estando en el caso de la custodia decorada con esmaltes excavados, con fondo grabado a buril, y marfiles. Sólo en el políptico se contienen en torno a doscientas figuras y escenas del Antiguo y Nuevo Testamento y de la vida de la Iglesia cuyo significado converge unánimemente en la propia custodia, pues desgranan la historia de la Salvación,

36. GRANDA Y BUYLLA, Félix, *Talleres...*, pp. 73-74.

culminando en la eucaristía. La tabla central del políptico, delante de la que se expone la custodia, cuenta tan sólo con decoración ornamental a excepción de seis figuras de metal fundido en la parte superior. De los restantes, dos paneles aparecen dedicados a Cristo, Crucificado en uno y en Majestad en el otro, y dos dedicados a la Virgen, como Mujer del Apocalipsis en uno y con el tema de la coronación de la Virgen en el otro. Como puede comprenderse, desde el punto de vista iconográfico estos conjuntos merecen sin duda un estudio de mayor profundidad, por lo que nos limitaremos a recoger aquí algunas de las escenas veterotestamentarias que prefiguran los sacramentos, la Salvación o al mismo Cristo.

Fig. 34 - La serpiente de metal. Detalle de la peana del políptico expositor para la custodia procesional de la Catedral de Burgos. Metal. Fotografía: Calixto Berrocal. Archivo Fundación Félix Granda. 2012.

La Serpiente de metal (fig. 34), que aparece tanto en la base de la custodia como en la del políptico, es un tema muy frecuente en Granda, especialmente en los altares. Refleja el pasaje bíblico del Éxodo en que el pueblo de Israel es castigado por su duda con una plaga de serpientes venenosas, que comienzan a causar numerosas muertes. Dios ordena entonces a Moisés la fabricación de una serpiente de metal, con la promesa de que quien la mirase quedaría sanado al instante. Es por ello una prefiguración de la Salvación, pues quien tiene fe, se salvará. Granda subraya casi siempre esta idea disponiendo a la serpiente de modo cruciforme, como vemos en este ejemplo.

Fig. 35 - El maná. Detalle del políptico expositor para la custodia procesional de la Catedral de Burgos. Esmalte grisalla. Fotografía: Talleres de Arte GRANDA. Archivo Fundación Félix Granda.

Otras escenas que aparecen son la recogida del Maná (fig. 35) como prefiguración de la Eucaristía, la consagración

*Fig. 36 - **Consagración de Aarón por Moisés. Detalle del políptico expositor para la custodia procesional de la Catedral de Burgos. Esmalte grisalla.** Fotografía: Talleres de Arte GRANDA. Archivo Fundación Félix Granda.*

*Fig. 37 - **El baño de Naamán. Detalle del políptico expositor para la custodia procesional de la Catedral de Burgos. Esmalte grisalla.** Fotografía: Talleres de Arte GRANDA. Archivo Fundación Félix Granda.*

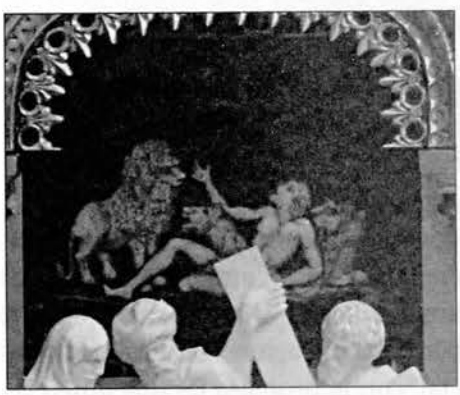


*Fig. 38 - **Daniel en el foso de los leones. Detalle del políptico expositor para la custodia procesional de la Catedral de Burgos. Esmalte grisalla.** Fotografía: Talleres de Arte GRANDA. Archivo Fundación Félix Granda.*

de Aarón por Moisés como prefiguración del sacramento sacerdotal (fig. 36), el baño de Naamán en el Jordán en relación al bautismo (fig. 37), o Daniel en el pozo de los leones (fig. 38), como anticipo de la Salvación.

"¿Hemos de seguir haciendo cardinas y pináculos sin sentimiento alguno?". La inculturación en Félix Granda

A lo largo de este artículo, hemos podido constatar la utilización por parte de Granda de elementos de estilos artísticos del pasado, así como la

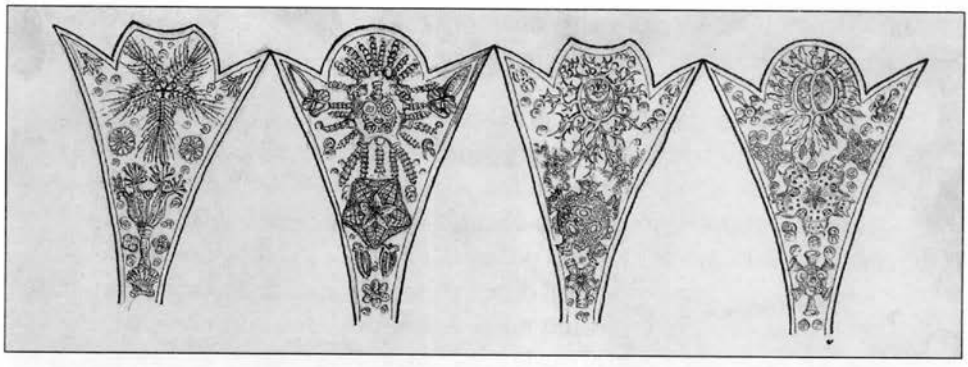


Fig. 39 - Microorganismos vistos al microscopio. Diseño para decoración de objeto de orfebrería. *Archivo Fundación Félix Granda (desaparecido).*

representación de temas de larga tradición en el arte cristiano. Esto quizá pueda proyectar una imagen sesgada del artista, dando a entender que se limita a la imitación o repetición del pasado, sin aportar ninguna novedad.

Granda fue, por el contrario, un hombre de su tiempo, no sólo en el terreno de la fe, como venimos demostrando, sino también en el ámbito artístico. No pretendemos afirmar, por supuesto, que fuera uno de los principales artistas del momento, ni que las obras salidas de sus Talleres fueran las más audaces del panorama artístico español, pero sí que se merezca ser considerada su aportación al mismo en su justa medida, más allá del ámbito del arte sacro, donde su preeminencia es clara.

Su inquietud artística le llevó a introducir muchas de las novedades estéticas que surgían a su alrededor en el arte sacro y religioso, llevando a cabo una verdadera renovación de su lenguaje, que hiciera los misterios comprensibles y asequibles para las gentes de su tiempo. Trataba con ello de sumarse a los artistas de todas las generaciones, que habían dejado la particular impronta de su época en el arte antes que él.

El eclecticismo y el historicismo, entonces lenguajes de actualidad, soplaron a su favor en esta tarea, como señalábamos antes. Como su empleo podría tacharse de carente de imaginación, expondremos principalmente algunos ejemplos que muestren otros aspectos de contemporaneidad en el arte de Granda antes que estos.

La primera imagen que presentamos es un dibujo para la decoración, probablemente en cincelado o esmalte, de un objeto de orfebrería, quizá una custodia,

en la que aparecen representados microorganismos vistos al microscopio (fig. 39). Ya había afirmado al respecto lo siguiente:

> Hoy que la fotografía con el tele-objetivo nos cerca a estudiar la vida de una manera tan admirable, que podemos apreciar casi el momento en los movimientos, el color en su infinita variedad en los matices, y por medio del microscopio los micro-organismos infinitamente variados a que nunca llegó la imaginación más poderosa del artista; ¿no debemos aprovecharnos de ese inmenso arsenal de datos que las ciencias nos suministran, para hacer más ricas y variadas nuestras decoraciones y poder enseñar la verdad que se encierra en el citado versículo del Real Profeta: *nimis profundae factae sunt cogitationes tuae Domine!*, o hemos de seguir haciendo cardinas y pináculos sin sentimiento alguno?[37]

Fig. 40 -

El mismo tema es desarrollado en el trono de la Virgen de Covadonga (fig. 40). Este trono nos ofrece también otras muestras de un arte estético moderno, como son los animales que se muestran en las figuras 41 y 42, entre los que es posible, además, ver animales prehistóricos hoy extinguidos, y la figura 43, que representan las actividades industriales representativas del pueblo asturiano, en un lenguaje preludio del cubismo. Al margen de la novedad en el concepto que todas estas imágenes encierran, conviene señalar que la novedad en el lenguaje estético parece venir en muchas ocasiones

37. GRANDA Y BUYLLA, Félix, *Talleres...*, p. 33.

Fig. 41 - Tríptico de Covadonga. Detalle. *Fototipia de Hauser y Menet. Archivo Fundación Félix Granda.*

Fig. 42 - Tríptico de Covadonga. Detalle. *Fototipia de Hauser y Menet. Archivo Fundación Félix Granda.*

Fig. 43 - Tríptico de Covadonga. Detalle. *Fototipia de Hauser y Menet. Archivo Fundación Félix Granda.*

Fig. 44 - Detalle del retablo de la iglesia del Sagrado Corazón de Reina (La Habana). *Fototipia de Hauser y Menet. Archivo Fundación Félix Granda.*

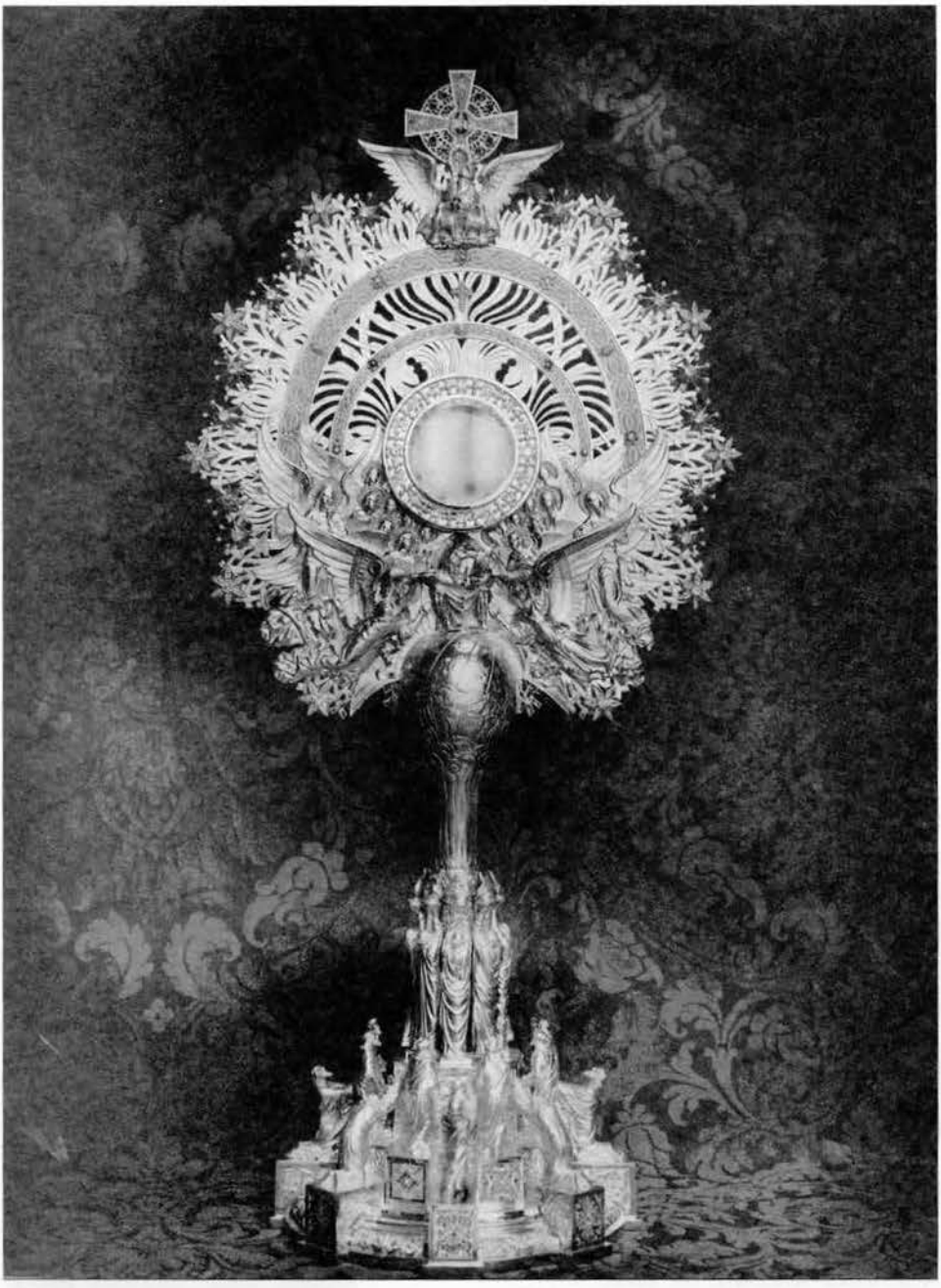


*Fig. 45 – **Custodia para la Adoración Nocturna de Madrid.** Negativo sobre placa de vidrio. Archivo Fundación Félix Granda.*

de la mano de José Capuz, que habiendo realizado las tallas que los acompañan, debió realizar o dirigir al menos la creación de los modelos para cincelado y fundición tanto del trono de Covadonga como de los polípticos de La Habana y Burgos. Es casi obvio señalar que también las tallas propiamente dichas en estos casos son de gran actualidad, como puede verse en el conjunto representado en la figura 44, del retablo de la iglesia de Reina en La Habana.

El lenguaje modernista parece encontrar también su lugar en las obras de Granda, como se refleja en la custodia para la Adoración Nocturna de Madrid, de 1910 (fig. 45). En su base, los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis postrados, arrodillados y en pie adoran a Dios en su trono. El humo del incienso que ofrecen, imagen de las oraciones de los santos, asciende en espiral conformando el fuste hasta el viril.

Como último ejemplo, presentamos un cáliz sencillamente decorado mediante cincelado con las imágenes de un pájaro alimentando a sus crías, símbolo, según revela Granda, del amor de Cristo con las almas[38] (figs. 46 y 47). La imagen, cargada de naturalismo, refuerza su sentido litúrgico con la inscripción en la base del salmo 83: *etenim passer invenit sibi domum; et turtur nidum sibi ubi ponat pullos suos.*

Fig. 46 - Cáliz. *Granda y Buylla, Félix,* Talleres de Arte, *1910.*

Fig. 47 - Dibujo para base de cáliz. Cáliz. *Granda y Buylla, Félix,* Talleres de Arte, *1910.*

38. *Ibid.* p. 167.

Conclusión

El estudio de la obra de Granda, especialmente en los años anteriores a la Guerra Civil española, que hemos querido contribuir a divulgar modestamente en este artículo, es un apartado inexcusable para el mejor conocimiento y comprensión del Movimiento de Renovación Litúrgica de nuestro país.

En un momento en el que la relación mutua entre arte y fe sigue siendo una cuestión pendiente, la figura de Granda y su pensamiento puede ser fuente de inspiración que sirva de guía para el arte cristiano, alentando a artistas e Iglesia a la creación de un lenguaje artístico, actual y propio, que transmita de nuevo las esenciales ideas del cristianismo, como lo hizo antes cada generación, a través de la iconografía y la búsqueda constante de la Belleza.