



Este libro aborda la renovación estética que ha experimentado la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a finales del siglo xx e inicios del siglo xxi. Reúne una serie de estudios que permiten conocer el verdadero alcance de esta renovación estética, para lo cual se ha partido de unas fuentes imprescindibles como son los discursos de ingreso de los académicos, las sesiones plenarias y su participación en la vida académica. A través de este trabajo se pone de manifiesto la rica gama de tendencias estéticas que conviven a día de hoy en la institución, quedando atrás la antigua concepción de la Academia de Bellas Artes, lo que en su conjunto permite escribir un nuevo capítulo dentro del panorama artístico español.

El presente volumen forma parte del proyecto de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XX».

LA ACADEMIA Y SU RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN EL SIGLO XX
Aportaciones estéticas de los académicos



LA ACADEMIA Y SU RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN EL SIGLO XX

Aportaciones estéticas de los académicos



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com

LA ACADEMIA Y SU RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN EL SIGLO XX
Aportaciones estéticas de los académicos

LA ACADEMIA Y SU RENOVACIÓN
ARTÍSTICA EN EL SIGLO XX
Aportaciones estéticas de los académicos

EDICIÓN A CARGO DE
Rosa María Recio Aguado

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Madrid, 2022



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com

DIRECTOR

Tomás Marco Aragón

VICEDIRECTOR TESORERO

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna

SECRETARIO GENERAL

José Luis García del Busto Arregui

CENSORA

Begoña Lolo Herranz

BIBLIOTECARIO

José María Luzón Nogué

ADJUNTO AL BIBLIOTECARIO

Antonio Almagro Gorbea

A la buena memoria de los excelentísimos señores don Antonio Bonet Correa, don Alberto Corazón, don Luis Feito y doña Carmen Laffón, insignes académicos de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sirva esta publicación como homenaje póstumo rendido por todo el equipo investigador.

Este volumen forma parte del proyecto de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XX», inscrito en el Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Financiado por FEDER / Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación
Proyecto HAR-2017-89945-P

DIRECCIÓN DEL PROYECTO

Antonio Bonet Correa
Víctor Nieto Alcaide
Rosa María Recio Aguado

EQUIPO INVESTIGADOR

Marina Arroyo Fajardo
Silvia García González
Marina López de Haro Ochoa
Publio López Mondéjar
Mónica Ruiz Trilleros

BIOGRAFÍAS

Marina Arroyo Fajardo
Marina López de Haro Ochoa
Mónica Ruiz Trilleros

9	Nota aclaratoria
II	Prólogo
	TOMÁS MARCO ARAGÓN
15	Preámbulo
	VÍCTOR NIETO ALCAIDE
23	Advertencia preliminar
25	Modelo inicial y elementos programáticos
	ROSA MARÍA RECIO AGUADO
33	Introducción
	ROSA MARÍA RECIO AGUADO
44	La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su relación con las Academias de Roma y París
	MARINA LÓPEZ DE HARO OCHOA
64	Los discursos de ingreso en la Academia, reflexiones sobre la renovación y la trayectoria artística
	SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ
98	Renovación de la Academia en las actas de sus sesiones plenarias
	ROSA MARÍA RECIO AGUADO
I33	Biografías
I34	FRANCISCO LOZANO
I36	LUIS GARCÍA-OCHOA
I38	MANUEL RIVERA
I40	JOSÉ VELA ZANETTI
I42	MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA
I44	JOSÉ HERNÁNDEZ
I46	GUSTAVO TORNER
I48	JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS
I50	LUIS FEITO
I52	MANUEL ALCORLO
I54	RAFAEL CANOGAR
I56	JOAN HERNÁNDEZ PIJUÁN
I58	CARMEN LAFFÓN
I60	JORDI TEIXIDOR
I62	DARÍO VILLALBA
I64	JUAN NAVARRO BALDEWEG
I66	HERNÁN CORTÉS
I69	Agradecimientos

Nota aclaratoria

Con la impresión de este volumen se completa la publicación de la investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XX» que se inició en 2018 teniendo como investigador principal al académico Antonio Bonet Correa. Su fallecimiento, cuando estaba a punto de cumplirse el plazo del proyecto, obligó a nombrar a un investigador principal que concluyese la investigación. Este había sido dirigido por la IP2 Rosa María Recio desde el principio hasta el final. Para concluir su ejecución se me propuso por mi condición de académico. Mi labor se limitó a corroborar y refrendar lo realizado. Sin embargo, razones de diverso tipo, como el fallecimiento de su investigador principal y los estancamientos producidos por la pandemia, jugaron en nuestra contra. En 2021 vio la luz el tomo II, *La Academia y su renovación artística en el siglo XX. Conversaciones con los académicos*, editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que incluía un conjunto de entrevistas a académicos. Un material que constituye un archivo de la palabra y, por lo tanto, una de las fuentes de información utilizadas. La otra parte, núcleo fundamental del estudio, quedó paralizada y por razones muy diversas, hicieron que la edición del tomo I, *La Academia y su renovación artística en el siglo XX. Aportaciones estéticas de los académicos*, se detuviera y no saliera hasta hoy.

Es un tópico aplicado a multitud de cuestiones decir que el orden de los factores no altera el producto. Pero si esto es válido para la mayoría de las situaciones no lo ha sido para nuestro caso. El retraso de la edición de los estudios y que no viera la luz al tiempo que las entrevistas ha podido crear un cierto desconcierto que a partir de hoy queda subsanado.

Solamente me queda añadir, como investigador que cierra el estudio, felicitar a su directora Rosa María Recio por el seguimiento y organización del proyecto y a todos los investigadores que participaron en él. A todos ellos muchas gracias por haber logrado llevar a cabo un estudio que clarifica y enriquece el complejo y rico mundo de nuestra Academia.

Prólogo

Las palabras evolucionan de forma constante y más cuando se convierten en envoltorios de conceptos que acaban por desarrollar variantes que las hacen ser continuamente polisémicas. Nada más exacto para ello que palabras como «academia» o «académico», que van evolucionando y adquiriendo infinitos matices a lo largo de la historia.

Primero la Academia era solamente un jardín dedicado al héroe legendario Academo donde Platón empezó unas enseñanzas que, al principio, eran matemáticas, como decía su frontispicio: «Ageometretos medeis eisito» (no entre quien no sepa geometría) y desde 387 a.C. hasta que Justiniano la cerró en 529 d.C. se dedicó durante unos novecientos años a todos los saberes entonces conocidos, como una especie de protouniversidad en la Antigüedad.

Las academias renacentistas y barrocas evocaron el modelo más con un deseo de investigar que de enseñar, pues era gente ya docta la que ingresaba en ellas y básicamente se dedicaron a especular en la teoría, y de forma más esporádica en la práctica, de lo que hoy llamamos Humanidades. Pero, en realidad, el modelo moderno de Academia es el francés, importado también en España por condicionamiento dinástico, en el que se dan cita las personalidades descollantes en una materia para buscar los modelos de la misma y enseñárselos a los que aspiran a ella. Academias hay hoy de diversas materias, pero en su origen dieciochesco eran también principalmente de Humanidades puesto que Lengua, Historia y Bellas Artes fueron las tres únicas fundadas en aquel entonces.

En su origen ilustrado, la Academia debía desarrollar el gusto y mostrar la técnica adecuada para ese menester. Es evidente que si se marcan modelos

la tendencia es a conservarlos, pero todo indica que eso es utópico puesto que el universal principio de que todo fluye, que Platón atribuyó a Heráclito, se impone en el cambio de las generaciones. Hoy en día, la Academia de Bellas Artes de San Fernando es un lugar de conservación de las artes y de su memoria histórica. Para ello tiene un museo, una calcografía y un taller de vaciados, y realiza exposiciones, estampaciones, conciertos, proyecciones, conferencias e investigaciones. Pero, además, impulsa las nuevas ideas y va ampliando el horizonte inacabable de la evolución de las artes, incluso de las que se van incorporando, pues si inicialmente se ocupaba de Arquitectura, Escultura y Pintura, desde 1873 se integra la Música y desde finales del siglo XX, las Nuevas artes de la imagen, que incluyen fotografía, cine, diseño y otras materias modernas de preferencia visuales. No se trata ya, como antaño, de enseñar la práctica de las artes, algo que ha pasado a escuelas y conservatorios especializados, sino de ejercer un magisterio de otro calibre.

El presente estudio es un amplio trabajo de investigación emprendido en la propia Academia y donde han intervenido varios académicos y personas muy cualificadas que pertenecen al equipo de la propia institución y trata de ahondar en la renovación artística de la Academia en el siglo XX. Se desarrolla en dos amplias partes, una sobre las aportaciones estéticas de los propios académicos y otra de conversaciones con algunos de ellos. Las fuentes pueden ser muy variadas y proceden desde las mismas actas de las sesiones plenarios como de una literatura muy expresiva del pensamiento académico constituida por los discursos de ingreso con los que los electos acceden a su condición de numerarios. Ahí hay una amplia e inagotable fuente de pensamiento artístico o de reflexión sobre las artes.

Existen dos ideas poco claras, entre las muchas que se barajan en torno a la Academia, que deben quedar muy explícitas y que se refieren por un lado al papel que representan los académicos y por otra a su condición artística. Pienso que la mayoría de la gente tiene claro que los académicos son elegidos entre personas que han descollado en el ejercicio de su arte y que esto es un honor que, en cierta manera, culmina una carrera. En efecto, es un honor, pero no solo un honor, y ni siquiera principalmente un honor. Desde luego no se trata de escoger a cualquiera, pero la idea no es que el elegido sea ungido por una especie de gloria casi póstuma o un lauro de jubilación. Un nuevo académico ingresa para integrarse en los trabajos de la propia Academia, para defender el patrimonio y también para conducirlo hacia el futuro con sus ideas y su obra. La Academia la gestionan los propios académicos y eso no se hace solo.

Otra cosa fundamental es que una academia de arte no se nutre solo de artistas sino de personas relacionadas con la actividad de muy diversas

maneras. Especialistas, profesores e investigadores sobre las materias de arte tienen también su lugar en las diversas secciones y eventualmente lo pueden tener otro tipo de interesados como mecenas, organizadores y similares. Lo normal es que haya una mitad de artistas y otra de gente que, sin serlo, son fundamentales para el pensamiento artístico.

A lo largo de este importante y detallado estudio se podrá ver que no hay tanto una coincidencia de ideas como una concurrencia sana entre las mismas. Por eso cualquier carga conservadora que se quiera dar a la Academia o a la condición de académico es ociosa. Ya desde su inicio, la institución conoció artistas tan rompedores como Francisco de Goya y en el siglo XX, los mayores representantes de la vanguardia pictórica, escultórica, arquitectónica y musical han entrado en la Academia y a ella han dedicado un notable esfuerzo. Y si algo no puede rastrearse a lo largo de todos los testimonios y opiniones que se recopilan en este trabajo, es la existencia de un pensamiento único y menos de un halo conservador. Si acaso, una tremenda necesidad de ser críticos y autocríticos, pues cualquier complacencia sería precisamente una mala señal. Hasta es bueno que algún pensamiento o práctica más conservadora aparezca de vez en cuando de forma puntual, pues no hay espacio para otra cosa, para diluirse al final en la inexorable integración pragmática del tiempo.

Debo agradecer a los investigadores principales de este amplio trabajo su labor y su dedicación. Algunos incluso ya no están entre nosotros y eso indica hasta qué punto la Academia es un esfuerzo común y de generaciones sucesivas. También al resto de personas que trabajan en la institución, sean o no académicos, porque son de igual manera importantes ya que resultan tan principales como cualquier otro.

El trabajo es excelente y muy esclarecedor, aunque seguramente su servicio principal será el de suscitar nuevos retos y distintas investigaciones posteriores. Al fin y al cabo, cualquier empeño científico se hace así, aportando nuevos elementos a una infinita construcción que exigirá ser continuada y remodelada.

Cerca de trescientos años después de su creación, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sigue siendo una institución viva y necesaria para salvaguardar el arte que nos fue legado, pero también para transmitir otra parte del nuevo legado a los que vengan después. Si es así, la Academia va a seguir siendo necesaria al menos por otros tantos años, sin ánimo de poner límites. En el arte todos somos como Moisés; podemos incluso avistar la Tierra Prometida, pero solo los que vienen después la pisarán. Y siempre hay quien venga después y nuevas tierras que pisar. Afortunadamente.

Preámbulo

ACADEMIA Y ARTE MODERNO

ARTE Y ACADEMIA: EL VALOR DE LA NORMA

En el mundo contemporáneo, hacer referencia a la Academia plantea, de forma inevitable, la confrontación entre la modernidad y la conservación a ultranza de las normas artísticas vigentes en el pasado. La Academia, desde el siglo XIX, aparece asociada siempre a la idea de baluarte conservador de la tradición. Y es cierto que en esa época las Academias, frente a los intentos de renovación, mantuvieron una actitud de defensa de lo clásico y de confrontación frente a toda manifestación de carácter renovador.

La creación de las Academias en un contexto histórico dominado por el absolutismo supuso una proyección del poder en el ámbito artístico. A través de las Academias se ejercía un control centralizado. Ejercían un control y dominio sobre la creación artística a través de la disciplinada enseñanza de las artes, a través del predominio del clasicismo como estilo único frente a la disparidad de tendencias que dominaban el panorama artístico anterior.

La fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 respondía a la aludida idea de regularización y control de la producción artística¹. Las Academias surgieron, además, como el instrumento para regular una nueva relación entre el artista y la sociedad, su estatus y el papel que desempeñaba en la misma. Se trataba de un fenómeno común en la Europa Ilustrada por lo que era lógico que, en la creación de la de San Fernando, ejercieran su influencia otras ya creadas como las de París y Roma.

¹ Sobre la historia de la Academia véase el clásico libro de Claude Bédat (1989).

La Academia surgía como una institución válida y eficaz para liberar a los artistas de la «tiranía» y las limitaciones de las agrupaciones de artesanos y proporcionarles unas enseñanzas y un estatus social nuevo. A través de ellas los artistas accedían a una nueva consideración acorde con sus aspiraciones profesionales. Así lograban una nueva posición social y una consideración profesional distinta de la del artesano tradicional.

LA ACADEMIA Y EL ARTISTA

La implantación de las academias, con su espíritu sistematizador y excluyente, no se produjo sin enfrentamientos y contradicciones. Pronto surgió la confrontación entre estas dos concepciones del arte, del artista, de la formación y de los mecanismos reguladores de la actividad artística. En esta confrontación no solamente intervinieron problemas de organización sino, también, de la idea y de la concepción del arte. El arte clásico, adoptado por las academias como un modelo único y excluyente, aparecía como un lenguaje nuevo, renovador y unitario frente a la pluralidad y «desvíos». Lo cual no se produjo sin oposición y respuesta por parte de instituciones (como, por ejemplo, el Consejo de Castilla) que mantenían una postura conservadora. Para un artista, ser académico suponía un reconocimiento oficial. La enseñanza de las tres bellas artes suponía la imposición de unos principios artísticos basados en un clasicismo normativo entendido como estilo único y universal. El Neoclasicismo era un lenguaje cuyos fundamentos no permitían excesivas concepciones personales como sí lo hacían las formas barrocas arraigadas en los círculos artesanales. La idea de buen gusto, del verdadero arte, pasaba por la valoración de los antiguos y su imposición como estilo «legal» y exclusivo regulado por la Academia.

El orden indiscutible, el mito de la razón, el valor de lo clásico y el respeto por la norma, como expresiones del buen gusto, desarrollaron una renovación trascendente en las formas artísticas. El arte seguía unos modelos indiscutibles de los que emergía un nuevo clasicismo de carácter universal frente a las concepciones plásticas locales y el valor como modelo de otros estilos. Fue en el siglo XIX cuando se produjo una respuesta contraria apoyada en estilos olvidados y despreciados por el clasicismo como el gótico y otras opciones artísticas recuperadas de las tradiciones artísticas vernáculas.

ENSEÑANZA Y ACADEMICISMO

Las Academias, que en un principio surgieron como instituciones modernas y renovadoras, se vieron desbordadas en el desarrollo artístico por su con-

cepción del clasicismo como modelo inmutable, inalterable y aislado del paso del tiempo. Al considerar estos principios eternos e irremplazables, las Academias se convirtieron en baluartes de la tradición. Mucho antes de que esto sucediera algunos artistas se percataron de los problemas que podían plantear las enseñanzas regladas en detrimento de la libertad creativa. El 14 de octubre de 1793 Francisco de Goya, en su respuesta a la solicitud cursada a todos los académicos para que informaran sobre el *Estudio de las Artes* de la Academia, afirmaba:

«Las Academias, no deben ser privativas ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños... [Que] no hay reglas en la pintura y que la opresión u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino es un grandísimo impedimento a los jóvenes que profesan este arte».

Con anterioridad, en 1771, Meyer se expresaba en términos similares sobre la actividad artística diciendo: «El arte debe sentirse libre e independiente»². El planteamiento de Goya reflejaba una actitud personal, individual e independiente de los principios académicos pero revela, por otra parte, cómo la enseñanza académica se iba convirtiendo en un saber codificado y repetitivo. Será posteriormente cuando la escisión entre Academia y renovación se convierta en una polémica permanente. Fue entonces cuando el arte auspiciado por las academias dejó de ser una forma de modernidad y se convirtió en una manifestación conservadora y tradicional. Cabe decir que fue entonces cuando el arte académico se convirtió en *academicismo*.

Esta dicotomía que acabamos de mencionar se ha venido manteniendo, con distintas posturas y matices, a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX³. Fue, sobre todo, a partir de 1900, con la aparición de una serie de corrientes renovadoras, cuando se produjo una verdadera escisión entre la Academia y el arte contemporáneo. Las nuevas tendencias plantearon un olvido, cuando no un rechazo, de los modelos clásicos. Los artistas protagonistas de una renovación plástica radical, además de que no habrían sido admitidos en las academias, estaban muy lejos de querer pertenecer a ellas. A lo sumo fueron aceptados artistas de una moderni-

² Citado por Pevsner, 1973: p.177. Hay traducción castellana: *Las academias de arte: pasado y presente*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.

³ Véase Navarrete, 1999.

dad moderada y sin estridencias. Para los vanguardistas, en cambio, pertenecer a una academia conllevaba una renuncia explícita. Durante la primera mitad del siglo XX vanguardia y Academia fueron actitudes antitéticas e irreconciliables. Ni los vanguardistas aspiraban a formar parte de las academias, ni estas pensaron en admitir a ninguno de sus representantes. Para los vanguardistas la Academia suponía la muerte del arte y la aniquilación de la creación. Para los académicos, por el contrario, la vanguardia suponía un sacrilegio artístico y la destrucción de los principios intocables del arte.

Esta actitud no se produjo solamente en el campo del arte sino, también, en el de la crítica y la Historia de Arte. Como anotamos en otra ocasión,

«El academicismo que existía prácticamente a lo largo del siglo XX, ha sido olvidado por los historiadores y críticos sin tener en cuenta que forma parte del arte contemporáneo. Cualquier libro dedicado al arte del siglo XX solo trata de arte de vanguardia, ignorando completamente la presencia del arte academicista. Es un fenómeno que ha permanecido con una fuerza sorprendente y que hasta hace unas décadas no ha cambiado su imagen»⁴.

LA RENOVACIÓN MODERADA

Las academias, debido a su criterio selectivo, no acogieron la diversidad de tendencias artísticas que se desarrollaban en cada país. Por lo que hemos dicho, fundamentalmente acogían a los artistas más conservadores. Pero existe otro factor que no debemos olvidar y que explica este carácter conservador. La elección de académico, cuando ya ha alcanzado un reputado prestigio, es vitalicia. Dura hasta el fallecimiento del titular que ocupa la plaza. Por ello, cuando se producen intentos de renovación, estos discurren por lo regular con «retraso», es decir, cuando las tendencias que representan los nuevos académicos habían dejado de ser renovadoras hacía tiempo.

El ingreso de artistas que protagonizaron la renovación de la pintura española figurativa entre los años treinta y cincuenta pone de relieve este proceso y cómo las fechas de ingreso de los artistas corresponden a su madurez. Daniel Vázquez Díaz, que aportó elementos modernos del entorno cubista de París, ingresó en 1968; Benjamín Palencia en 1974, con su pintura

⁴ Nieto, 2006: 10-11.

cargada de referencias cromáticas del Fauvismo; Álvaro Delgado, creador de una pintura expresiva en la que el trazo del dibujo, sin abandonar la figuración, se convierte en gesto, en 1974; Luis García-Ochoa, autor de una pintura de matices expresionistas, en 1983. A ellos habría que añadir dos escultores: José Planes que ingresó en 1960 y Venancio Blanco en 1977.

Todos esos artistas habían optado por una modernidad moderada pero alejada de las formas academicistas. Se trataba de artistas que realizaron su obra en España, que habían viajado a París y conocían los últimos desarrollos del arte moderno, pero que no siguieron de forma literal los pasos radicales de tendencias de vanguardia como el Fauvismo, el Expresionismo o el Cubismo, protagonizadas por artistas que fundamentalmente vivían fuera de España.

VANGUARDIA Y ACADEMIA

Cuando los artistas citados ingresan en la Academia, ya se había producido la irrupción de una vanguardia radical en España en sintonía con las tendencias internacionales a través de la aparición de un amplio número de artistas. La aparición de esta vanguardia no se produjo, sin embargo, sin un proceso previo creado por los representantes de una modernidad moderada que creó un caldo de cultivo favorable sin el cual los artistas informalistas no habrían podido cruzar la frontera que separaba la modernidad de la vanguardia. Se inició entonces un proceso de transformación artística que constituyó un fenómeno sin precedentes.

Aunque el ingreso de artistas de esta corriente en la Academia se produjo de forma gradual y con el aludido «retraso», su significación fue mucho más profunda. Por primera vez el arte de vanguardia entraba a formar parte de la Academia con artistas, al igual que con algunos músicos académicos como Luis de Pablo, ingresado en 1989, o Tomás Marco en 1993, que estaban comprometidos con los movimientos internacionales de vanguardia.

A diferencia de los artistas españoles de las vanguardias históricas como Picasso, Juan Gris o Dalí, por citar solamente algunos de los más relevantes, los nuevos vanguardistas realizaron su obra en España en un contexto de vanguardia con un amplio abanico de planteamientos, desde el Informalismo al Arte Concreto o la Nueva Figuración.

La presencia con cierta relevancia del arte academicista inicia su declive en los años setenta y ochenta. Me refiero a la pérdida de su vigencia oficial, no a su vigencia en el panorama artístico en el que todavía se mantiene. Es un fenómeno simultáneo de otro no menos importante: la crisis de la van-

guardia o lo que con un nombre poco afortunado se ha llamado *Postmodernidad*. A este respecto, como señalamos en nuestro estudio citado,

«Los cambios producidos en la noción misma de vanguardia a partir de finales de los años setenta han cambiado radicalmente la antítesis tradicional entre vanguardia y academicismo. Los fundamentos y formas de actuación derivados de la idea de vanguardia —con independencia de la forma de asumirla y desarrollarla— desaparecen. Y con ello la idea y su concepto de rechazo automático y radical del valor del pasado. Se puede hacer vanguardia sin renunciar a la recuperación y experimentación con componentes del pasado o de la propia vanguardia histórica. Es un fenómeno en el que han dejado de existir tendencias excluyentes sustituidas por una diversidad de opciones integrantes de una nueva modernidad»⁵.

El ingreso de artistas de vanguardia en la Academia no supuso una *normalización* entre el último arte y la Academia. Por las razones expuestas, lo que se produjo, y esto fue un verdadero hito en la historia académica, fue la entrada de la vanguardia como opción integrada en la Academia. En 1997, Ana Vázquez, en el catálogo de la exposición *Arte Vivo. Los pintores de la Academia*, notaba, a este respecto, cómo

«Aunque *Arte Vivo. Los pintores de la Academia* pueda parecer a muchos, a primera vista, una contradicción, tan acostumbrados estamos a pensar en la Academia como algo muerto, si hacemos un breve recorrido por la historia artística de este país, de los años cuarenta a los sesenta, nos encontramos con que todos los pintores presentes en esta exposición, y por lo tanto en la Academia, han jugado un papel importante como “renovadores” o “vanguardistas” en los momentos claves de esta historia»⁶.

Esta integración de la modernidad y la vanguardia se produjo de forma paulatina con el ingreso sucesivo de artistas como el escultor Pablo Serrano en 1981, Manuel Rivera en 1985, Miguel Rodríguez-Acosta en 1986, Gustavo Torner en 1993, Rafael Canogar y Luis Feito en 1998, Jordi Teixidor en 2002, haciéndolo un año después Juan Navarro Baldeweg. Con ellos se incorpora-

ba a la Academia la abstracción que desde los años cincuenta y sesenta había encabezado la vanguardia informalista en España. Y, también, las tendencias superadoras de esta corriente como la representada por la pintura de Juan Navarro Baldeweg.

NUEVAS FIGURACIONES

Junto a este proceso hay que constatar, por último, otro fenómeno que se produjo de forma simultánea al que acabamos de mencionar. Me refiero al ingreso de artistas creadores de un concepto nuevo de la figuración. Se trata de imágenes figurativas nuevas planteadas desde enfoques distintos integrados en la renovación plástica contemporánea. Me refiero a artistas como el escultor Julio López Hernández ingresado en 1988, el pintor y grabador José Hernández en 1989, Manuel Alcorlo en 1998 y la pintora Carmen Laffón en 2000, que encabezaba el posterior y sucesivo ingreso en la Academia de mujeres pertenecientes a diversos campos como la música, la pintura, el cine, la fotografía y la crítica de arte.

Por último, hay que destacar otro aspecto que jugó un papel protagonista en esta transformación y sin cuya concurrencia el citado cambio no habría sido posible. En una Academia en la que predominaban los artistas conservadores y algunos modernos moderados, se aceptó la entrada de artistas pertenecientes a una vanguardia radical que aceptaron, por su parte, formar parte de una institución que se consideraba un paradigma del conservadurismo artístico.

5 Nieto, 2006: 12.

6 Vázquez de Parga, 1997: 11.

Bibliografía

- Bédat, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Navarrete, Esperanza (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Nieto, Víctor (2006). «Arte actual en la Academia». En: *Dos Dimensiones [2]. Arte Actual en la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp.10-11.
- Pevsner, Nikolaus (1973). *Academies of art*. Nueva York.
- Vázquez de Parga, Ana (1997). «Arte vivo en la Academia». En: *Arte Vivo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p.11.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

El presente volumen, *La Academia y su renovación artística en el siglo XX. Aportaciones estéticas de los académicos*, forma parte del proyecto de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XX» (HAR-2017-89945-P). El lector encontrará desarrolladas e íntegras las actividades realizadas para alcanzar los objetivos previstos y enumerados del citado proyecto en el siguiente capítulo «Modelo inicial y elementos programáticos». En él, podrá seguir toda la estructura planificada que ha adoptado el equipo investigador y sus especificaciones correspondientes. Los resultados recogidos en estas páginas constituyen la publicación principal del proyecto (parte I) y abarca los objetivos números uno, dos, cuatro y cinco de los cinco contenidos en el referido modelo inicial con sus respectivas actividades. El volumen *La Academia y su renovación artística en el siglo XX. Conversaciones con los académicos* completa este estudio. Fue publicado de manera independiente por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2021.

Modelo inicial y elementos programáticos

La investigación de la que forma parte la presente publicación, «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo xx», se ha organizado y dirigido por medio de un modelo inicial programático que ha permitido la obtención de resultados a través de cinco actividades de trabajo fundamentales que giran en torno a las fuentes de información utilizadas. En este volumen publicamos todo lo concerniente a la actividad uno, dos, cuatro y cinco del proyecto que responden a sus objetivos correspondientes.

Incluimos a continuación los elementos programáticos del proyecto. Creemos que ello proporciona al lector un conocimiento de los ejes y directrices de las actividades que han permitido alcanzar sus diversos objetivos y una explicación acerca de cuál ha sido el desarrollo metodológico que ha dado lugar a los resultados y conclusiones del proyecto.

PLANTEAMIENTO GENERAL

Durante el siglo xx la historiografía española se dedicó preferentemente a estudiar a los artistas de vanguardia y tendió a dejar de lado a la Academia y los académicos, a los que consideró como tradicionalistas del arte, apenas sin interés artístico. Estas apreciaciones, y las consecuencias a que conducen, no son reales y demuestran una falta de conocimiento suficiente de lo que estaba sucediendo en la institución y de la propia evolución del ámbito artístico español. Pensemos, por ejemplo, en Francisco de Goya, que fue académico y profesor de la corporación. ¿Cabe clasificarlo como un pintor tradicionalista o academicista?, ¿transmitió a sus alumnos un conocimiento artístico que pueda

definirse como academicista o tradicionalista? Más bien parecería lo contrario. También en pleno siglo xx encontramos a pintores académicos como Joaquín Sorolla, Cecilio Plá, Daniel Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Rafael Canogar, Darío Villalba, etcétera ¿Se puede aplicar el concepto de pintores tradicionales o academicistas a estos artistas que pertenecieron o pertenecen a la Academia de San Fernando? Creemos que no. De ahí que tratemos de investigar sobre esas consideraciones para obtener unas conclusiones adecuadas al auténtico panorama artístico español.

Sobre la base de esos antecedentes, enunciaremos los objetivos generales de nuestro estudio:

- Posicionar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el lugar que por su peso le corresponde en el desarrollo de las distintas prácticas artísticas contemporáneas.
- Promover la creación de un centro de investigación permanente en la Academia con grupos de trabajo que elaboren acciones y estrategias encaminadas a situar a la institución en un plano activo dentro de la actualidad artística.
- Generar en la Academia itinerarios de investigación con nuevas líneas, síntesis, debates y conclusiones que incidan en el devenir artístico general.
- Mantener a la Academia en una posición preferente dentro de la pedagogía artística. Para ello las conclusiones de las distintas investigaciones que elabore el hipotético centro de investigación mencionado deberían aspirar a tener una aplicación práctica dentro de cursos, conferencias, másteres de posgrado, etcétera.

Partimos para desarrollar nuestro estudio de las siguientes proposiciones:

- Nos basamos en una unidad temporal que consiste en suponer que el pasado genera el presente y este determina el futuro: nunca se parte de cero para iniciar algo nuevo. La visión del presente enriquece la visión del futuro.
- No se puede crear arte sin unas debidas teoría y filosofía que configuren un discurso artístico capaz de unir al artista y su talento con la sociedad.

PLANTEAMIENTO INICIAL. LA ACADEMIA Y EL ACADEMICISMO ESPAÑOL

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la promovió Felipe V, pero fue con su hijo Fernando VI cuando se firmó el Real Decreto fundacio-

nal en 1752. El objetivo de la institución era velar por la correcta enseñanza de las artes: la Pintura, la Escultura, la Arquitectura y el Grabado. En el siglo xix se segregó de sus funciones precisamente la de la enseñanza con la creación de la Escuela de Nobles Artes. Esta separación entre la Academia y la Escuela dio lugar a una Academia con nuevas funciones, a la que a las ramas artísticas que ya existían se añadieron también la Música y, en el siglo xx, las Nuevas artes de la imagen.

Se puede decir, simplificando, que en la Academia se enseñaba el academicismo, es decir, a generar un arte sometido a ciertos principios fijos, derivados de la tradición, mediante un sistema reglado y sistemático dirigido por unos ideales estéticos codificados de manera oficial y según determinados modelos a imitar. Estos elementos, considerados inmutables y normativos para toda expresión artística, estaban supervisados y eran transmitidos y evaluados por los académicos pertenecientes a la institución. La estética predominante tendía a un clasicismo cuyo eje giraba sobre el ideal de la belleza, pero una belleza entendida no como una manifestación del resultado creativo, sino como un compromiso de fidelidad a las normas establecidas, para que así pudiera ser objetivamente evaluada y encumbrada a la categoría de belleza verdadera. Verdad que, a su vez, eleva a la perfección. Esto es, en apurada síntesis, el academicismo.

Ante estas consideraciones ¿se puede decir que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se vio siempre dominada por el más puro academicismo? Observemos lo siguiente: en España predominó por tradición un casticismo pictórico de raigambre velazqueña, fuente de inspiración para toda la pintura española; ¿se puede llegar a un academicismo con la inspiración en Velázquez? Por otro lado, está Goya, profesor académico y también fuente de inspiración para toda la pintura española; ¿se puede alcanzar un academicismo bajo su influencia? Es cierto que en el inicio del siglo xx la Academia mantuvo grandes distancias con la vanguardia pictórica, que de forma mayoritaria se generó fuera de España. Sin embargo, es posible volver a preguntarse: ¿se podría decir con propiedad que Sorolla, Domingo, Plá, Palencia, Delgado, Canogar, Villalba, etcétera, son académicos academicistas? ¿o Joan Miró? En paralelo a la eclosión y desarrollo de las vanguardias europeas ¿qué estaba ocurriendo en la Academia de Bellas Artes de Madrid con sus pintores académicos? ¿Se puede decir que mantuvieron un academicismo? ¿De qué academicismo se trata? ¿Cabe hablar de un academicismo español?

Hagamos una síntesis y centremos la investigación. Quizás, al hacernos estas preguntas de carácter general consigamos establecer un hilo conductor

que la oriente: ¿En qué se basa la renovación pictórica que propone la Academia de Bellas Artes de Madrid?; ¿se puede hablar de «vanguardia académica»?; si es así ¿en qué consiste?; ¿qué persiguen los académicos al nombrar a otros?; ¿qué debates se originaban para nombrarlos?

IDENTIFICACIÓN INICIAL DEL PROBLEMA

Como se ha apuntado, la historiografía nacional del siglo XX estudió sobre todo a los artistas españoles que militaron en la vanguardia fuera del país, o bien las propuestas tenidas por más modernas que se desarrollaron en el interior, olvidando a la Academia por considerar que sus pintores eran continuación de la concepción más tradicional del arte. Pensamos que esto no es así y por eso tratamos de investigar en la renovación que se produjo en la Academia en el siglo XX, tanto en sus aspectos teóricos y artísticos como en sus plasmaciones pictóricas, sin ánimo de realizar una revisión de la historia del arte español contemporáneo.

IMPORTANCIA DEL TEMA

No es lógico considerar la Academia como un lugar de artistas del pasado donde se encierran propuestas estéticas y prácticas que no tienen ya relevancia para el mundo artístico actual. Creemos que el arte contemporáneo español es mucho más rico y variado que una sucesión de movimientos de vanguardia. Los artistas académicos no son dogmáticos ni uniformes, como acaso se pudiera creer. Por lo tanto, se deberían incluir en todo elemento teórico, estético, formativo, informativo y de aplicación práctica las conclusiones que formula y recomienda la Academia a través de los trabajos e investigaciones de sus académicos en torno al arte español.

El arte, tanto desde su génesis y praxis como en su teoría, es muy inexacto si se compara con las ciencias puras; sin embargo, atiende a niveles de realidad muy complejos y profundos, lo que, bien entendido, puede servir para la transversalidad de otras materias, disciplinas y saberes. En los tiempos presentes se podría decir que las bellas artes han pasado a engrosar el mundo del ocio y del turismo organizado convirtiéndose en algo secundario o de distinto nivel frente a la tecnología y a los sistemas de información y de formación. Pero, por otro lado, dichos tiempos son cada vez más ambiguos y paradójicos, por no decir más misteriosos, lo que de manera asombrosa está derivando en un gran caldo de cultivo para lo poético y lo literario. Posiblemente, de lo que se trata es de encontrar un marco de referencia que ponga orden y significado al desor-

den que creemos que impera en la actualidad artística, mediante la búsqueda de una unidad temporal. Así, nos gustaría que, con este trabajo, al menos seamos capaces de atisbar esa «unidad en el tiempo».

OBJETIVOS ESPECÍFICOS Y ACTIVIDADES CORRESPONDIENTES.

1. Obtener un posicionamiento social y cultural que permita distinguir el entorno de la Academia y examinar los conceptos de academicismo, modernidad y vanguardia relacionándolos con las academias principales europeas.
2. Considerar el ámbito artístico-intelectual de los pintores académicos (1975- 2019)
3. Examinar los discursos de ingreso de los nuevos académicos y sus contestaciones para extraer las aportaciones estéticas pertinentes.
4. Investigar y obtener resultados en los distintos procedimientos de ingreso de los académicos de número pintores comprendidos en el periodo que se investiga.

ACTIVIDAD 1: En torno al objetivo 1

—Obtener un posicionamiento social y cultural que permita distinguir el entorno de la Academia y examinar los conceptos de academicismo, modernidad y vanguardia relacionándolos con las academias principales europeas.

Hemos querido empezar el proyecto con un punto inicial de referencia que nos permita ir avanzando posteriormente en la investigación. Como ya se ha indicado en el plan inicial de trabajo del proyecto, este punto de preludeo nos llevaría a centrar la contestación a las preguntas introductorias: ¿se puede hablar de una «vanguardia académica» originada por los académicos de Madrid? ¿en qué consiste dicha «vanguardia»?

ACTIVIDAD 2: En torno al objetivo 2

—Considerar el ámbito artístico-intelectual de los pintores académicos (1975- 2019).

Se consideró importante elaborar las biografías de los artistas que nos ocupan para poder descubrir los momentos decisivos que van definiendo su personalidad artística.

Con esta actividad queremos aportar la biografía personal de cada pintor académico, así como su mundo intelectual y el contexto histórico en el que se ha desarrollado, factores que han generado una figura peculiar como ser humano. Para ello se ha tratado de descubrir su personalidad artística, su propuesta en el mundo del arte y el momento en el que fueron elegidos y nombrados como académicos.

Se han biografiado todos los pintores que ingresaron en la sección de Pintura a partir de 1975, es decir, Francisco Lozano, Luis García-Ochoa, Manuel Rivera, José Vela Zanetti, Miguel Rodríguez-Acosta Carlström, José Hernández, Joaquín Vaquero Turcios, Luis Feito, Manuel Alcorlo, Rafael Canogar, Joan Hernández Pijuan, Carmen Laffón, Jordi Teixidor, Darío Villalba, Juan Navarro Baldeweg y Hernán Cortés. Se ha incluido por su interés a Gustavo Torner, pintor, escultor y diseñador perteneciente a la sección de Escultura.

Se publica un resumen de cada una de las biografías.

ACTIVIDAD 4: En torno al objetivo 4

—Examinar los discursos de ingreso de los nuevos académicos y sus contestaciones para extraer las aportaciones estéticas pertinentes.

Este trabajo permite ir poco a poco encerrando el ámbito de investigación propuesto en el plan inicial del proyecto. Con el análisis de dichos discursos alcanzaremos a comprender las diversas elecciones que van determinando el proceso creativo y el lenguaje que emplea el artista. Pensamos que, con este análisis, seremos capaces de encontrar y sintetizar en qué consistió la renovación de la Academia de Bellas Artes de Madrid y qué propone al mundo del arte con dicha evolución. La riqueza de conceptos, matices, caminos, etcétera de cada discurso da lugar, a su vez, a múltiples trabajos y a variadas líneas y caminos de investigación.

ACTIVIDAD 5: En torno al objetivo 5

—Investigar y obtener resultados en los distintos procedimientos de ingreso de los académicos de número pintores comprendidos en el periodo que se investiga.

En dicha actividad se han leído y resumido las actas de las sesiones plenarios desde 1975 hasta 2019. Lo que ha permitido detallar el instante en que

se fueron eligiendo académicos que permitieron pasar de una tradición inmovilista hacia una renovación de tipo vanguardista. También, se ha podido concretar cómo los miembros de la corporación han ido dando, poco a poco, pasos hacia un nuevo concepto de Academia. Incluso hasta llegar a crear la sección de Nuevas artes de la imagen que incluye cine, fotografía y diseño.

METODOLOGÍA PROPUESTA

Una metodología de investigación en el mundo de las artes, de la historia, del humanismo y de la filosofía no se puede encerrar en exclusiva dentro de unos parámetros de las ciencias puras.

La metodología artística no consiste en recetas o normas para «pintar bien» pues se enmarcan en ella la personalidad, la intuición y la invención del artista. Sin embargo, sí podemos encontrar estructuras básicas que proporcionan un arranque para que la investigación se pueda considerar lo más científica u objetiva posible. Así, proponemos y organizamos la metodología de este proyecto en las siguientes etapas:

1. Identificación del problema
2. Recopilación de datos e información
3. Reflexión
4. Selección, clasificación, análisis
5. Síntesis
6. Verificación y generalización
7. Respuesta, mejora y alteración de conceptos

Todas las actividades del trabajo de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XX» giran alrededor de estos puntos metodológicos.

Nos gustaría que se tuviese en cuenta como algo importante en este trabajo, que sus conclusiones puedan ser refutadas, a su vez, por otros grupos pertenecientes a este mismo ámbito investigador o a otro cualquiera. Los exámenes o las pruebas críticas posteriores perfeccionarán las actividades realizadas dando lugar a nuevas síntesis. Esto puede convertirse en algo cíclico generando debate y obligando a otros a actuar, lo que servirá para proponer nuevas o distintas conclusiones. Es lo que se persigue con los puntos 6 y 7 del esquema metodológico. De esta manera, la «conclusión» estará siempre abierta.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Lo que buscamos con esta investigación es un conocimiento que depende de lo que han transmitido o puedan transmitir los académicos que se comprenden en el periodo propuesto, dentro de un lugar y de un tiempo determinado. Por lo tanto, hay que considerar como fuente primaria e importante sus discursos de ingreso. Por la teoría estética que encierran, esas disertaciones son una fuente muy importante para entender lo que ha ocurrido y ocurre en la Academia. Estos discursos, escasamente conocidos y estudiados, proporcionan la base teórica de las aportaciones estéticas de cada académico, lo que supone una valiosa fuente de información sobre la teoría del arte que se genera en la institución. Habría que añadir una profundización en el contexto histórico, social, cultural y político, en el devenir de la Institución para una correcta interpretación de estas fuentes.

Respecto a los pintores vivos las conversaciones y entrevistas con cada uno de ellos permiten tener información de primera mano y datos relevantes para el proceso de investigación. También sus biografías son consideradas como fuentes, pues todas las peripecias que sobrevuelan la educación, formación y entorno social de la personalidad del artista generan puntos claves para entender su idiosincrasia.

Asimismo, consideramos fuentes los estatutos, reglamentos, libros de actas de las sesiones, expedientes de cada académico de número y demás normativa relacionada con ellos y con su ingreso en la corporación.

PRINCIPALES RESULTADOS

Dentro de los objetivos de este trabajo hay uno que quizá sea el más importante: consiste en la formación de grupos de investigación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuya labor permita posicionar a la institución en un lugar activo dentro del desarrollo actual de las bellas artes. Además, su acción podrá generar a su vez, distintas líneas de investigación que contribuyan a obtener, como se ha apuntado más arriba, nuevas síntesis, nuevos debates y nuevas conclusiones en el devenir artístico general, dando el valor que corresponda a las investigaciones pasadas, presentes y futuras del trabajo de la Academia sobre el arte español. Ello influiría en la teoría del arte, en la estética, en propuestas a tener en cuenta en discursos expositivos, e incluso para configurar las bases de asignaturas de posibles másteres a impartir desde la Academia.

Rosa María Recio Aguado

Introducción

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, denominada primero de las «Tres Nobles Artes» y luego de «Bellas Artes», fue creada en 1744 por Felipe V con el propósito de velar por la correcta enseñanza de la Pintura, la Escultura, la Arquitectura y el Grabado, aunque el Real Decreto fundacional lo firmó su hijo Fernando VI en 1752. Desde el primer estudio preparatorio para la Academia, los documentos de referencia fueron los estatutos de las de Francia y Roma.

El siglo XVIII es el de la Ilustración, la ciencia y el racionalismo. Las actividades humanas, incluso la creación artística, se someten a principios razonables, fijos e inmutables. Se impone, por tanto, la enseñanza del arte siguiendo un sistema reglado y sistemático, dirigido por el Estado de acuerdo con unos principios oficialmente codificados y según determinados modelos a imitar. Es un sistema de enseñanza moderno, frente al tradicional aprendizaje en el taller de los maestros, que establece un control riguroso del arte por el poder. Prevalece lo normativo y la búsqueda de la belleza en la Antigüedad clásica. Estas nuevas pautas están relacionadas con la presencia en España de los artistas franceses e italianos traídos por la recién llegada dinastía borbónica y son directrices que no se implantarán fácilmente en una sociedad caracterizada por la espontaneidad y el esfuerzo individual⁷.

Si en un primer momento en el esquema docente primó la ejecución práctica, con la llegada del bohemio Anton Raphael Mengs y su teoría clasicista se impone un modelo de reflexión que indaga en la valoración empírica del hecho estético: describir las propiedades de las cosas que consideramos bellas y las

⁷ Lafuente, 1936: 144-153.

observaciones que suscitan en nosotros. Se trata de obtener recomendaciones referentes a cómo se debe obrar para crear un arte válido y una verdadera belleza y para evaluar una y otra debidamente. En este punto, además de las descripciones, permanecen las normas. La necesidad de elevar el nivel de exigencia del artista obligaba a un nuevo plan de estudios con nuevas asignaturas. Los pilares fundamentales del clasicismo se apoyaban en la preeminencia del mundo grecolatino, el contenido altamente intelectual del proceso de creación artística así como en la selección entre los elementos de la naturaleza para alcanzar el *bello ideal*⁸. Los alumnos copiaban modelos de láminas, de vaciados y del natural, y eran corregidos por el maestro tomando como referencia la norma del clasicismo. Dicha norma caracterizaba aspectos como la medida, la moderación, la armonía, la nivelación de tensiones y el equilibrio como integrantes de la obra de arte, los cuales, juntos, determinan la perfección.

La Academia no solo controlaría la creación artística mediante la formación de los alumnos, pues también incentivaría el estudio con la celebración de premios generales a partir de 1753 y seleccionando a los pensionados de París y Roma. Además, pronto extendería el mismo patrón a las provincias más importantes, donde fueron surgiendo academias oficiales.

La institución, aunque dominada por el academicismo, se abrió, sin embargo, a otras propuestas como la defendida por Francisco de Goya, quien veía la educación del artista, así como el propio ejercicio de la profesión, de manera diferente. Abogando por la primacía de la libertad creativa del alumno, negaba el concepto de belleza ideal o cualquier otro concepto artístico de uso universal⁹. Para los partidarios de esta opción, la representación de la

8 «Las investigaciones sirven para la teoría universal del arte mientras que las normas, por lo menos en parte, sirven para la política del arte, es decir, para defender una de las posibles maneras de su interpretación. Demócrito, al demostrar que la perspectiva cambia en los ojos del espectador la forma y el color del objeto, hizo una contribución a la teoría del arte, mientras que Platón, al exigir que el artista no tomase en cuenta la perspectiva y presentase las cosas como son y no como las vemos, practicó la política del arte, las enunciaciones de la estética son expresión o del conocimiento o del gusto» Tatariewicz, 1987: 10.

9 Goya recogió sus ideas en un informe presentado a la Academia en octubre de 1792 acerca de un proyecto de reforma de la enseñanza en la institución, de la que era profesor desde 1785. En él defendía el desarrollo del talento individual del alumno, liberado por completo de las normas académicas, y daba preeminencia a la imitación de la naturaleza sobre la de modelos escultóricos. Afirmaba «que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los Jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro [...] dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método»; véanse Canellas (ed.), 1981: 311 y Held, 1966: 214-224.

naturaleza debía estar solo tamizada por la visión propia del artista¹⁰. A partir de su planteamiento teórico y del modo en que lo puso en práctica en su propia producción, Goya pasaría a ser otro referente más de la tradición española que inspiraría a numerosos pintores.

En 1844 se produjo la segregación de las enseñanzas de las Bellas Artes. A partir de esa fecha la enseñanza artística se impartiría por la Escuela de Nobles Artes, siendo aprobado, un año después, el reglamento para su régimen y organización. La Escuela mantendría su sede en el mismo edificio, de modo que, en el antiguo palacio de Juan de Goyeneche, en la calle de Alcalá, convivieron la Academia y el nuevo centro formativo. Con la separación de la Escuela surgió una nueva Academia con nueva organización, fines y gobierno. Sin embargo, en cuanto a la estética predominante, el siglo XIX no suponía sino una prolongación del academicismo clasicista del siglo anterior, adaptándose a las corrientes artísticas que iban surgiendo en cada época¹¹.

Durante la Primera República se aprobaron algunos cambios estatutarios, en 1873, aunque los estatutos permanecieron prácticamente iguales. Las modificaciones más relevantes fueron la pérdida del título de «Real» y la incorporación de la sección de Música.

En el inicio del siglo XX la Academia vivió la continuación de las corrientes del XIX, manteniéndose muy al margen de las vanguardias internacionales. Desde su creación, en la institución habían estado los artistas más importantes de las tendencias plásticas imperantes en España y en el extranjero, pero con el nuevo siglo esta situación cambió, comenzando a ser muy criticada por no atender a las transformaciones estéticas iniciadas en la década anterior. Sin embargo, desarrolló un papel fundamental en el arte oficial. Los académicos asesoraban y participaban en las actividades artísticas emitiendo informes y dictámenes respecto a obras ofrecidas para su compra al Estado o sobre monumentos del patrimonio. También formaban parte de los jurados de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o de otros premios, además de responder las consultas de la Administración del Estado. Sus miembros ocuparon, entre otros cargos la dirección del Museo del Prado, de la Academia de España en Roma, de la Escuela Especial de Bellas Artes o la Dirección General de Bellas Artes.

La separación física entre la Academia y la Escuela Superior de Bellas Artes ocurriría en julio de 1967, cuando esta fue trasladada a la Ciudad Uni-

10 Úbeda, 2001.

11 Caveda, 1867.

versitaria, a lo que seguiría el decreto 2503/75, de 23 de agosto 1975, de su incorporación a la Universidad Complutense y el Real Decreto 988/78 de 14 de abril de 1978 por el que se transformó en Facultad de Bellas Artes.

ELEMENTOS ORGANIZATIVOS

La organización de la Academia viene establecida en sus estatutos y desarrollada en sus reglamentos. Durante el siglo XX se mantuvieron vigentes los estatutos aprobados en 1873 si bien a lo largo del siglo se fueron incluyendo sucesivas reformas para adaptarlos a los tiempos. En la actualidad rigen los aprobados en 2004. Los de 1873 fueron desarrollados en el *Reglamento Interior* de 1874 y actualizados en el aprobado por el pleno el 25 de junio de 1984 debido, según la exposición de motivos, a las modificaciones sufridas por los estatutos y los cambios experimentados por las actividades y usos de la Academia. En 1996 algunos de sus artículos tuvieron una nueva redacción. Actualmente rige el reglamento aprobado en 2005.

Según el artículo 13 de los estatutos de 1873, las obligaciones de los académicos de número eran «contribuir con sus trabajos artísticos y literarios a los fines de la Academia, asistir a sus reuniones y votar en todos los asuntos que lo requirieran». Es un artículo que ha permanecido invariable, igual que el que establecía que todos los académicos de número son iguales en categoría y que no hay entre ellos otra distinción que la antigüedad.

Su distintivo es la medalla que se les entrega con el diploma en el acto de su recepción solemne y que deben usar siempre que representen a la Academia. La medalla se devuelve a la corporación tras el fallecimiento de quien la tenía para pasar al que lo reemplace.

SECCIONES DE LA ACADEMIA

Los estatutos de 1873 establecían que la Academia se compondría de cuarenta y ocho académicos de número divididos en cuatro secciones: Pintura, Escultura, Arquitectura y Música¹². Correspondían a la primera sección catorce, diez a la segunda y doce a cada una de los dos restantes. El grabado en dulce pertenecía a la sección de Pintura y el grabado en hueco a la de Escultura. En cada sección había cuatro plazas para académicos de número

ocupadas por personas que, pese a no ejercer profesión artística, hubieran acreditado su competencia y amor a las artes, publicando obras sobre la materia o distinguiéndose en la colección e ilustración de obras artísticas. Para las demás plazas de número serían elegidos artistas que hubieran dado a conocer su mérito con obras originales del arte que profesen. Unas y otras se diferenciarían denominándolas como clase profesional o no profesional. En 1987 se incorporaron nuevas formas de arte a la Academia, como la fotografía o la cinematografía, bajo la designación genérica de «Artes de la imagen»¹³. Para ello se crearon nuevas plazas destinadas a profesionales o estudiosos de dichas disciplinas y se insertaron en la sección de Escultura, que pasaría a denominarse sección de «Escultura y artes de la imagen». La Academia pasaba a estar constituida por cincuenta y un académicos de número. La nueva sección sumaría tres académicos por Artes de la imagen a los diez existentes en Escultura. En 1996 se añadió un miembro más a la corporación, por lo que pasaba a tener cincuenta y dos académicos y las Artes de la imagen a cuatro representantes. En los estatutos de 2004 el número de académicos ha crecido hasta cincuenta y seis. Se divide en cinco secciones: Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Nuevas artes de la imagen. A la primera, tercera y cuarta le corresponden doce académicos de número y diez a la segunda y quinta. Por lo tanto, la sección de Pintura reduce el número de sus miembros y la nueva sección se incrementa hasta los diez académicos. En cada una se reservan cuatro plazas para los no profesionales de las artes excepto en la de Nuevas artes de la imagen, que mantiene tres.

Las condiciones requeridas para ser académico de número establecen, en primer lugar, tener la nacionalidad española. Si bien en 1873 se exigía el domicilio en Madrid, a partir del decreto de 14 de marzo de 1963 a la corporación le cabe la dispensa de este requisito. Los estatutos de 2004 precisan que la residencia debe estar en España. Según el *Reglamento Interior*, si el candidato es artista de profesión debía haberse distinguido y gozar de reconocido prestigio por sus creaciones artísticas. De otro modo, ser persona reputada como de especiales conocimientos en las artes por haber escrito obras de mérito relativas a ellas o haberse acreditado en la enseñanza de materias relacionadas con el arte en universidades o centros superiores o cultivado esas disciplinas. También si ha formado colecciones de obras artísticas importantes, o prestado una marcada protección a las artes o de

¹² La sección de Música se creó en 1873 con estos mismos estatutos.

¹³ Real Decreto 1101/1987, de 10 de julio, sobre reforma parcial de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

mecenazgo o relevantes servicios a la protección, conservación y enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español.

Con el propósito de evitar largas ausencias bien por cambios de residencia, por enfermedad u otros motivos, la reforma parcial de los estatutos de 1982 del Ministerio de Educación y Ciencia incorporó la figura del académico supernumerario¹⁴. Así, cuando un académico de número lleve más de dos años consecutivos sin asistir a un mínimo de siete sesiones anuales, la Academia podrá anunciar la vacante de su plaza en la forma ordinaria y pasará en ese momento a la situación de supernumerario. Este tendría derecho a ocupar de nuevo una plaza de académico numerario sin que se requiriera otra votación; bastaría con que lo comunicara a la Academia, dentro del plazo de admisión de candidaturas, cuando se produjera la primera vacante que ocurriera en su sección y de su clase.

En el *Reglamento Interior* aprobado por el pleno el 25 de junio de 1984, ya no figura el denominado académico supernumerario, pero en el artículo 42 se prevén esas largas temporadas sin asistir a la Academia:

Quando un académico de número no haya asistido a un mínimo de seis sesiones anuales durante tres años consecutivos, la Academia, conservándole todas sus prerrogativas, elegirá un académico con iguales deberes y derechos que los demás numerarios. El total de académicos nombrados en estas condiciones no podrá exceder de doce, sin que pueda procederse a la elección de más de tres por año natural.

El artículo 43 señala que los académicos así elegidos ostentarán las medallas 52 a 63, ambas inclusive, lo que se denominan plazas paralelas. A su fallecimiento o renuncia, la plaza no será convocada. Esto mismo recoge el reglamento de 2005, artículo 53, señalando que las medallas irán numeradas del 57 al 68, y añade:

Al resolver cubrir alguna de estas plazas, el Pleno, a propuesta de la Comisión de Administración, adscribirá la medalla en cuestión a la sección y clase que estime conveniente.

El académico así elegido pasará automáticamente a ocupar la primera vacante que se produzca en las medallas 1 a 56 en su respectiva Sección y clase. La medalla que hasta entonces viniera poseyendo quedará libre y se desvinculará de la Sección y clase a que se hubiera adscrito.

¹⁴ Real Decreto 1737/1982 de 9 de julio.

PROVISIÓN DE VACANTES Y TOMA DE POSESIÓN DE ACADÉMICOS

En 1954 se unificaron las normas de procedimiento para la provisión de vacantes en las Reales Academias integrantes del Instituto de España¹⁵. El decreto establece que cuando se produzca una vacante se pondrá en conocimiento del ministerio competente para su publicación en el *Boletín Oficial del Estado*. Entre el anuncio de la plaza y la elección del candidato deberá transcurrir, al menos, un mes. Solo se admitirán propuestas firmadas por tres académicos y acompañadas por una relación de méritos del candidato. Expirado el plazo de convocatoria, el secretario general dará cuenta de las propuestas recibidas en el primer pleno que se celebre; el censor, en la misma sesión, confirmará si cumplen todos los requisitos y a continuación se convocará a la sección correspondiente a fin de que emita su informe sobre ellas. La sección evacuará su dictamen, declarando los candidatos elegibles y por orden de méritos —*ex aequo* en caso de empate—. En la primera sesión que se celebre a continuación se dará cuenta de este informe y se fijará fecha de votación, en sesión extraordinaria, con al menos un intervalo de dos semanas a fin de dar tiempo al envío de los votos por correo. Los estatutos vigentes establecen que para los académicos de número que no puedan asistir a la sesión para la votación de candidatos se admitirá el voto por carta en las tres votaciones.

La toma de posesión de los académicos tendrá lugar en junta extraordinaria pública, en la que el académico electo leerá un discurso sobre cualquier punto que tenga relación con las Bellas Artes, contestándole por escrito, en nombre de la Academia, el director o el académico que al efecto fuere designado. Para los electos de la clase de profesionales será potestativo redactar y leer el discurso o bien presentar una obra artística del carácter de la sección en que ingresa, original y de su mano. En el Real Decreto de 1996 este punto se modifica y se dice que los electos de la clase de profesionales de Pintura y Escultura deberán donar una obra al Museo de la Academia y además, si lo desean, redactar y leer un discurso.

LA ACADEMIA EN EL SIGLO XX

La historia y evolución de la Academia en el siglo XX es parte de la historia y evolución del arte español. Investigar acerca de los artistas que la han conformado y sus pensamientos sobre aspectos relacionados con el arte contri-

¹⁵ Decreto de 14 de mayo de 1954.

buye a profundizar no solo en el conocimiento de la propia institución sino también en el de creadores que han sido olvidados por no formar parte de las vanguardias, pero de los que un nuevo estudio de sus obras puede contribuir a realizar aportaciones de interés. El trabajo que propongo se inició con mi tesis doctoral «Arte en la Academia: pintores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo XX)» (Universidad Complutense de Madrid, 2015), que estudiaba los pintores ingresados en la Academia de Bellas Artes desde 1915 a 1975. Me interesaba lo que pasaba en la Academia mientras se estaban desarrollando las vanguardias y valorar qué había en ella de academicismo y de modernidad. Ahora se trata de prolongar esa investigación al resto del siglo XX, lo que permitirá completar el conocimiento de la Academia y estudiar cómo le afectó la llegada de los pintores de vanguardia.

A partir de los cambios producidos en la historia del arte a finales del siglo XIX la historiografía española ha valorado a los artistas que protagonizaron las vanguardias históricas y a aquellos que se definían como modernos, dejando de lado a los pertenecientes a la Academia por considerarlos academicistas y continuadores de un arte antiguo. Aunque la Academia era criticada y quedó olvidada por la historiografía contemporánea, la realidad es que fue una institución que dominó el ambiente artístico oficial. Desde principios del siglo XX la irrupción de una vanguardia radical, como fenómeno contrario a la tradición, no logró aniquilar el academicismo, que quedó reducido a un núcleo artístico aislado, pero potente. En países como España, donde no se produjo esa intrusión radical, el academicismo tuvo una vida y una proyección muy notables, reflejándose con claridad en lo que ocurre en la Academia en esos inicios de siglo, que es la continuidad de la tradición y la evolución de la herencia artística recibida de siglos anteriores con la referencia puesta en los grandes maestros de la pintura española, como Velázquez y Goya. La institución rechazaba, sin embargo, la vanguardia al considerarla una sucesión de movimientos efímeros, rupturistas y generadores de un arte exento de belleza. La Academia veía en el arte de vanguardia una práctica carente de disciplina y oficio, aspectos muy valorados en el ámbito académico español.

Mientras, en paralelo a la pervivencia de la pintura académica y conservadora se sucedían los *ismos* y las tendencias modernas, lentamente y no de forma lineal, en la Academia fueron ingresando artistas cada vez más renovadores. Finalmente entraron aquellos que habían protagonizado las vanguardias de los años cincuenta en España: en 1984 era elegido Manuel Rivera, en 1986 Miguel Rodríguez-Acosta y en 1998 Luis Feito y Rafael Canogar.

LOS ACADÉMICOS EN EL SIGLO XX

Los académicos desarrollaban su labor recibiendo encargos estatales y el apoyo del público e impartiendo una importante labor docente. Influirían de forma decisiva en su entorno, pues, a petición del Estado, realizaban informes para la adquisición de obras o para su exportación; participaban en jurados de premios, becas, Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las comisiones encargadas de organizar muestras de arte español dentro y fuera del país, y ocupaban cargos relevantes como la Dirección General de Bellas Artes, la dirección del Museo del Prado, la de la Escuela de San Fernando o la de la Academia de España en Roma.

No fueron artistas que estuvieran aislados y desconocieran las nuevas corrientes de vanguardia. Recibieron una formación académica pero viajaron por países extranjeros donde algunos incluso tuvieron ocasión de mantener un taller, exponer, recibir premios y conocer de primera mano las transformaciones que se estaban produciendo en el arte. Al margen de las vanguardias desarrollaron una obra más próxima al academicismo pero que también se podía considerar moderna. De hecho, promovieron un nuevo arte nacional que compitiera con el de París, una reacción castiza fundamentada en la obra del Greco, dando origen a la Escuela de Vallecas, de Benjamín Palencia. De una segunda participaría Álvaro Delgado. A su vez, este y Juan Antonio Morales expusieron en la denominada Escuela de Madrid. Otros también mostraron su obra en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 o en la Academia Breve Crítica de Arte, creada en 1941 por Eugenio d'Ors, quien, lejos del academicismo, dirá que el artista se define por crear las reglas y no por regirse por ellas. En sus exposiciones acogería a los que serían los principales protagonistas de las vanguardias de los años cincuenta: Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Jorge Oteiza, Antonio Saura y Manolo Millares.

No eran un grupo compacto. No es posible agrupar a todos los pintores que ingresaron entre 1915 y 1975 en el mismo estilo ni tienen el mismo grado de modernidad. La historiografía y la crítica habitualmente han tachado de academicistas a los miembros de la Academia, pero tampoco todos cabrían bajo ese mismo epígrafe.

El punto de partida de la pintura moderna consistió en confesar y destacar precisamente su carácter de pintura, una tela manchada. El cuadro como superficie. El cuadro ya no como una ventana abierta a la realidad que lo caracterizaba desde el Renacimiento. De esta consideración fundamental de la modernidad según la cual el artista opera sobre esa superficie en un acto consciente de creación participan muchos pintores. La historiografía, sin

embargo, ha destacado a los de vanguardia, olvidando el resto del arte generado en la misma época y preocupado por la permanencia, no por la ruptura.

ACADEMICISMO Y ACADEMICISMO ESPAÑOL

Es un concepto basado en el principio de belleza universal. Este ideal de belleza ha sido encontrado en la Antigüedad clásica y se propone como modelo a seguir por los alumnos. Toma como base la enseñanza del dibujo. Clasificaba la pintura en géneros superiores (historia, religión, mitología, alegoría) e inferiores (escenas cotidianas, retratos, paisajes y bodegones). Concede el máximo valor a la composición frente a los recursos propios de la pintura. En general, el concepto «académico» lleva implícito el seguimiento de determinadas normas.

El academicismo español cabe entenderlo mejor como un «tradicionalismo académico» marcado por el apego a las fórmulas convencionales del pasado sobre la base de un principio de permanencia de ciertas formas y modelos. Se caracteriza por una técnica sobria que busca la impresión de la totalidad prescindiendo de los detalles anecdóticos. Es en general una pintura oscura y austera de color, salvo excepciones como, por ejemplo, Joaquín Sorolla, Hermen Anglada Camarasa y otros pintores levantinos. La apreciación de los colores oscuros en un país de máxima luz se podría justificar a partir de ciertos pensamientos o creencias que proponen que la abundancia de luz destruye y anula la corporeidad individual de las cosas¹⁶. El uso de dichas tonalidades se convirtió en un tópico falso de caracterización de la pintura española que funcionó hasta la vanguardia del siglo XX —véanse Saura, Millares, Canogar, Manuel Viola, Lucio Muñoz y otros—¹⁷.

Bibliografía

- Canellas, Ángel (ed.) (1981). *Francisco de Goya: Diplomatario*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Caveda, José (1867). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, 2 vols. Madrid: Manuel Tello.
- Held, Jutta (1966). «Goyas Akademiekritik», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 17.
- Lafuente, Enrique (1936). *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Misiones de Arte.
- Nieto, Víctor (1993). «El color de la negación del color». En: *Pintura española contemporánea 1950-1990 en la colección Argentaria*. Madrid: Fundación Argentaria, pp. 20-29.
- Pérez de Ayala, Ramón (1927). «Pintores españoles en Norteamérica». En: *La Esfera*, 19 de noviembre, p. 25.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1987). *Historia de la estética, III: La estética moderna*. Madrid: Akal.
- Úbeda, Andrés (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

¹⁶ Pérez de Ayala, 1927: 25.

¹⁷ Nieto, 1993: 20-29.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su relación con las academias de Roma y París

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO. GENERALIDADES

Fundación y objetivos

La Real Academia de Bellas Artes fue fundada en 1752 y su objetivo fundamental fue la formación de los alumnos en Bellas Artes. El modelo francés de la época de la Ilustración se impuso para «lograr un control a nivel práctico, marcando las directrices artísticas para restablecer las Artes, y a nivel teórico institucionalizar y centralizar la enseñanza de las Bellas Artes»¹⁸. Dicho modelo al estar estandarizado con una regulación muy estricta fue más fácil de exportar a otros países.

Los estatutos de San Fernando fueron redactados siguiendo las directrices y funcionamiento de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture¹⁹ de París y también de la romana *Accademia di San Luca*. Prueba de ello, es el resumen manuscrito de los estatutos de la *Académie de France* y de la *L'Accademia di San Luca* y la *Memoria o relación de las Academias de Pintura, Escultura y Arquitectura de Roma y París*²⁰, que Antonio de Elgueta y Vigil presentó a su hermano Baltasar, académico de honor de San Fernando y quien abordaba los gastos que suponía la fundación de la Academia

18 Rivas, 1981: 6-9.

19 Ver Testelin, 1853. Vitet, 1984. Aucoc, 1889.

20 Quintana, 1975: 339.

madrileña (desde material, taburetes, sillas, reglas, velones, escribanías, braseros, hasta libros o esculturas en yeso que servían de modelo a los alumnos)²¹.

El origen de las academias romana y parisina era corporativo y su influencia fue fundamental en el nacimiento no solo de San Fernando²², sino también del resto de las academias en Europa entre 1750 y 1880.

La anatomía, el dibujo de perspectiva y el dibujo geométrico como asignaturas fundamentales del plan de estudios

En 1763 el escultor Felipe de Castro, formado en Roma, fue elevado por Carlos III al puesto de director general de la Real Academia y hasta 1766 promovió junto a Hermosilla y el pintor bohemio Antonio Rafael Mengs, un nuevo plan de estudios inspirado por San Luca y por la Academia francesa en su vertiente racionalista que introducía algunas enseñanzas de carácter teórico consideradas básicas, como la Geometría, la Perspectiva y la Anatomía²³. San Fernando buscaba proporcionar una formación altamente intelectualizada, de orientación clasicista; las Academias citadas de París y Roma tenían ya cátedras dedicadas a estas disciplinas y Madrid no podía ser menos²⁴, ya que era prioritario para un futuro artista el dominio de los conocimientos matemáticos, aritméticos y de geometría que le permitiesen representar la perspectiva al igual que los artistas del Renacimiento. Se conservan numerosos tratados y estudios del siglo XVIII y XIX²⁵ sobre estas disciplinas en el Archivo-Biblioteca de la Academia.

21 Navarrete, 2007: 11.

22 Bédar, 1989: 35. Pevsner, 1982.

23 Un año antes de la reforma de 1757 la Academia y su profesorado había sido duramente criticados por no incluir estas disciplinas en su plan de estudios por Juan Enrique de Graef en su *Discurso sobre la Academia de las Tres Artes de Madrid*, Madrid, 7 enero 1756.

24 Bédar, 1989: 214.

25 Procedentes de autores franceses, italianos y españoles, destacan los de anatomía de los españoles Juan Valverde de Amusco (1560) y Antonio M^a de Esquivel (1891), de geometría y perspectiva los franceses François Jacquier (1755), Gaspard Monge, Conde de Péluse (1803), Sebastien Leclerc (1774), Abraham Bosse (1665), Etienne Bézout ((1779); los italianos Baldassare Orsini (1771-73) y Andrea Pozzo (1693); los españoles Antonio Palomino, Benito Bails, Juan Wendlingen, Fernando Brambila, Manuel Azofra, Matías Laviña Blasco, Juan Miguel de Inclán Valdés y Pedro de la Garza Dalbono.

Modelos de la Antigüedad Clásica

Los alumnos de las tres Academias (París, Roma y Madrid) han utilizado los mismos modelos de la Roma clásica (*Venus de Medici*, el *Apolo Belvedere*, el *Laocoonte* o el *Antinoo*) y de la Roma renacentista (*Santa Teresa* de Bernini o las *Anatomías* de Miguel Ángel). El escultor Gian Domenico Olivieri, durante la Junta Preparatoria²⁶ de la Academia, elaboró una lista de los principales vaciados que fueron adquiridos a la Academia de Francia en Roma en 1744²⁷.

Entre los escritos clásicos varios de ellos sirvieron de modelo a los alumnos, como *Las metamorfosis* de Ovidio, que es considerado uno de los trabajos de mitología más populares y sirvió a numerosos artistas como Tiziano, Velázquez o Rubens. *Las fábulas de Esopo* y la *Iconología* de Cesare Ripa, escrita en la Corte del Cardenal Salviati durante el Renacimiento, sirvió a poetas y pintores para representar los vicios, las virtudes y las pasiones humanas.

Por otro lado, entre los tratados recopilatorios de modelos de la Antigüedad del XVIII que sirvieron de guía a los alumnos debemos incluir los del Conde de Caylus (1692-1765)²⁸, que alentó en gran medida la pintura de Historia²⁹. Destaca también la recopilación del italiano Giovanni Volpato (1735-1803)³⁰ y la del español José López Enguídanos (1751-1812) que realizó la *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de San Fernando* (1794).

Las cartillas de dibujo

Constituyen el instrumento pedagógico esencial para aprender a dibujar³¹ desde principios del siglo XVII. Surgieron en Venecia y su novedad consistía en

²⁶ Navarrete, 2007.

²⁷ Tárrega, 1976.

²⁸ Gómez, José Ignacio, 2014.

²⁹ Bédat, 1989: 226. Entre ellos el *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire*, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odysée d'Homère et de l'Eneide de Virgile*, publicados respectivamente en 1752, 1755 y 1757 y conservados en la Biblioteca de la Academia.

³⁰ Grabador y coleccionista italiano aficionado a la arqueología, de quien se conserva en nuestra Biblioteca una *Guía de los modelos de la Antigüedad* más excelentes realizada con su yerno Raffaello Morghen.

³¹ La muestra celebrada en el Museo del Prado en 2019 *El maestro de papel. Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*, comisariada por José Manuel Matilla y María Luisa Cuenca, estudia en profundidad las cartillas conservadas en la Biblioteca del Prado, procedentes de las colecciones Madrazo, Cervelló y Bordes.

el empleo del grabado para ofrecer diferentes modelos del cuerpo humano que permitieran a los alumnos aprender a dibujar sin la supervisión directa del maestro. Su barato coste hizo que se expandieran rápidamente por toda Europa. *Nulla dies sine linea* es la frase con la que Plinio el Viejo resumía el trabajo del pintor Apeles, *Ni un día sin línea* y que indica la enorme importancia de la perseverancia y dedicación en el dibujo, pues sin su dominio nunca se llegará a ser un buen pintor. Desarrollaban un método de fragmentación de las partes del cuerpo que iba de lo particular a lo general, de la línea de contorno al volumen: comenzaban con los ojos, boca o nariz y continuaban con los brazos, manos, piernas y pies para finalizar con la figura completa.

En España, el interés por el dibujo fue iniciado a principios del siglo XVIII y la creación de San Fernando aceleró la producción de cartillas, entre las que destacan las de Matías de Irala, Juan Barcelón, José López Enguídanos, José M^a Avrial, Custodio Teodoro Moreno, Juan Gálvez, Pedro de la Garza y M^a del Carmen Sáiz, la primera mujer que graba una cartilla en España.

LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Y SU RELACIÓN CON LAS ACADEMIAS DE ROMA Y PARÍS.

L' *Accademia di San Luca* en Roma fue fundada en 1593³² por Federico Zuccari con la pretensión de proporcionar una alta educación a los artistas y dignificar su trabajo que hasta ese momento era considerado de simple artesano. Los artistas italianos deseaban crear una Academia que permitiera internacionalizar el sistema pedagógico de las Bellas Artes y que estaba marcada por el principio de *Aequa Potestas*, en el que la pintura, la escultura y la arquitectura eran consideradas artes de igual dignidad y aglutinadas bajo la importancia del dibujo³³. El control ejercido por la Iglesia en la Academia fue enorme.

L' *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* fue fundada en 1648 por el pintor Charles Le Brun a iniciativa del Ministro Colbert con el propósito de garantizar la formación de los artistas que trabajaban para obras estatales. En 1666 se fundó la *Académie de France* en Roma³⁴ con el propósito de hospedar a los ganadores del *Prix de Rome*, que permanecían en la ciudad durante cuatro años.

³² García, 2011: 97.

³³ Brook et al, 2016.

³⁴ Camboni, 2016: 21-30. La autora narra con detalle las relaciones entre los artistas franceses y la Academia de Francia en Roma con San Luca.

Entre Francia e Italia se produce una influencia recíproca mientras que San Fernando, que es creada muy posteriormente y tal como veíamos al inicio, se nutre de *San Luca* y *L'Académie* a partes iguales. Pero ¿en qué consisten estas influencias?

- La influencia romana en San Fernando se podría reducir a cuatro puntos fundamentales: el principio de *Aequa Potestas*, que incide en el aglutinamiento de todas las artes bajo la importancia del dibujo como herramienta fundamental, la convivencia del clasicismo y la tradición, que abrirá paso a lo que conocemos como academicismo y la modernidad o vanguardia, favorecida por el cosmopolitismo y el cruce de culturas que se generó en Roma, máxime tras la creación de sendas Academias de Francia y de España en Roma.
- El sistema francés predominó en la enseñanza artística de San Fernando, que aplicó los mecanismos de control promovidos por Colbert, tanto a nivel práctico a través de directrices artísticas como teórico, con su pretensión de institucionalizar la enseñanza. Este modelo se impuso en toda Europa entre 1750 y 1880: a nivel teórico se impuso un rígido modelo didáctico en el que se introdujeron disciplinas como la aritmética, la perspectiva y la geometría. A nivel práctico se estableció un sistema de premios para incentivar la creación de los alumnos: «tres clases o grados con concesión de premios al final de cada curso académico por medio de un concurso público y el máximo galardón fue el pensionado en Roma para la culminación de estudios artísticos»³⁵, de tal forma que el sistema estaba basado en la asimilación del arte clásico a través de copias y estampas realizadas por los artistas enviados a Italia. Los premios, por influencia francesa, están acompañados de un ceremonial y boato protocolario que a día de hoy permanece en las Reales Academias.

EVOLUCIÓN Y LUCHAS PEDAGÓGICAS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Concursos de pintura y escultura

Constituyen el legado de las Reales Academias y a imitación de la Academia francesa, San Fernando instauró los concursos de pintura y escultura desde

³⁵ Rivas, 1981: 9.

1752. Consistían en tres clases, con concesión de premios al final de cada curso académico por medio de un concurso público; el máximo galardón fue el de pensionado en Roma que suponía la culminación de los estudios artísticos del alumno. En Italia, se celebraban a su vez en *San Luca* el *Concurso Académico* y el *Concurso Clementino*. Un tema recurrente en los concursos en Italia y en España, es la representación del *Apolo Belvedere*.

Teorías pedagógicas: Mengs y la copia

Los procedimientos pedagógicos del pintor bohemio Mengs marcaron el gusto académico desde 1766, año en que se instauró un nuevo plan de estudios, a pesar de sus enormes diferencias con el resto de académicos³⁶. Propugnó un proceso creativo altamente intelectualizado³⁷, con un sentido de la belleza excluyente y basado únicamente en la observación selectiva de la naturaleza y en la estatuaría griega. Aconsejado también por Azara, preconizó la enseñanza basada en la copia de los yesos copiados de la Antigüedad, ya que las estatuas mostraban el bello ideal y carecían de defectos, al contrario de los modelos del natural que tenían imperfecciones y se cansaban posando.

Discusión sobre las teorías pedagógicas:

Paret, Bayeu, Maella, Acuña, Tegeo

La Academia quería dar «buena leche de enseñanza» a los discípulos y artistas como Luis Paret y Alcázar que propiciaron las copias de los grandes maestros del Renacimiento y Barroco italianos como Corregio, Rafael, los Carracci, Domenichino y Guido Reni. Los modelos de cabezas de Rafael así como los pies de Domenichino y Reni eran copiados frecuentemente a través de las cartillas de dibujo, en un momento en que se puso de moda pintar *a la maniera* de diferentes artistas. Precisamente la de los Carracci fue una de las más perseguidas.

Los diferentes criterios pedagógicos que coexistían en San Fernando desencadenaron en una crisis en 1792. Ese año la Academia solicitó una serie de informes que tenían como objetivo conocer la opinión de los profesores sobre las flaquezas de la Academia y poder mejorar el proyecto docente. Luis Paret, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y Francisco de Goya fueron

³⁶ Reflejadas en dos escritos suyos de 1766: *Discorso sopra i mezzi per far fiorire le belle arti in Spagna* y *Ragionamento su l'Accademia delle Belle arti di Madrid*.

³⁷ Úbeda, 1992: 64.

los únicos que enviaron sus respectivos informes y apenas se tomaron medidas leves, pero se pudo conocer la situación precaria de su sistema de enseñanza, marcado por la desidia y la ausencia de un proyecto coherente³⁸. Los tres primeros se centraron en cuestiones de funcionamiento cotidiano, pero Villanueva y sobre todo Goya fueron los más contestatarios y criticaron duramente lo que se llamaba *falta de libertad de escuela* (esto es la no utilización de los talleres tradicionales de los artistas) y el método docente impulsado por Mengs.

En 1796 se realizó una nueva consulta en la que Cosme de Acuña hizo una propuesta que integró aspectos de Mengs³⁹ e introdujo la propuesta de Villanueva que propiciaba la enseñanza en los talleres tradicionales de los artistas. Tres años más tarde se reglamentó la propuesta pedagógica de Acuña que articulaba el paso de una sala a otra —se comenzaba por la *Sala de Principios*, donde se pintaban las partes del cuerpo, de allí a la *Sala de Yesos*, donde se copiaban las esculturas antiguas y finalmente a la *Sala del Natural*, donde se copiaba a los modelos del natural—. En cada una de ellas se presentaba un contenido teórico a través de cartillas y breves tratados de geometría, anatomía, perspectiva, colorido, invención, composición, claroscuro, expresión y un pequeño tratado homenaje a Mengs, que explicaba el bello ideal elaborado por la Academia.

Un caso interesante es el del pintor Rafael Tegeo (1798-1856), que llegó a ser teniente director de San Fernando y fue uno de los pintores más representativos de la primera mitad del siglo XIX. Tegeo ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el 21 de septiembre de 1828 y desde entonces encarna «un nuevo planteamiento de la exaltación del individuo que pretende desprenderse, en parte, de las normas académicas para liberar su yo creativo»⁴⁰, esta es una realidad que acompaña a la Academia desde su fundación hasta nuestros días y que marca la trayectoria de los artistas academicistas durante el XIX.

En la reordenación de estudios de 1844 no se contó con él para dirigir la enseñanza de las nobles artes, ignorando su alta posición como teniente director de San Fernando desde 1839. La respuesta de Tegeo fue inmediata y en una carta dirigida al viceprotector de la Academia en 1845 dimitió de todos sus cargos en la misma. Tegeo se dio cuenta de que San Fernando respetaba esta forma de hacer y le permitía ejercer su profesión «con libertad»

38 Úbeda, 1992: 60.

39 Úbeda, 1992: 64. Artículo 14 del Plan de Estudios de 1816 aprobado en 1820.

40 Páez, 2014: 12.

pero a la vez bloqueaba el acceso a los puestos de importancia académicos, en un ejercicio de intransigencia de la institución.

CONCLUSIÓN Y RESUMEN

Podemos obtener una conclusión clara y es que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su fundación en el siglo XVIII es una institución en permanente evolución, con búsqueda de cambios y mejoras constantes y enriquecedora en tanto que en su seno se produce un encuentro entre diferentes generaciones (profesores y alumnos), clases sociales (nobles y artistas), disciplinas (pintura, escultura, grabado, arquitectura), hombres y mujeres.

- Las influencias francesas e italianas a nivel pedagógico en San Fernando han configurado la Academia española desde sus inicios, en los que los artistas franceses e italianos estuvieron presentes con motivo de la reconstrucción del Palacio Real madrileño tras la llegada al trono de los Borbones franceses.
- ¿Qué es el academicismo? Según la Real Academia Española, en lo relativo a una obra de arte o su autor, se refiere a aquello o alguien que observa con rigor las normas clásicas. La norma establecida por la Academia madrileña aplica la frase *lampedusiana*, «todo ha de cambiar para que nada cambie» y desde sus inicios el academicismo español siempre se ha preocupado en mantener «la tradición pero dejando un hueco donde se introduce la modernidad» como solía afirmar el académico Bonet Correa. Este punto es clave para entender la Academia y su origen se encuentra ni más ni menos en los principios ilustrados de Diderot y Voltaire, que aplicados en una escuela de Bellas Artes se traducen en la intencionalidad de despertar el espíritu crítico y la tolerancia en los alumnos por parte de sus maestros. Se trata de una postura materialista no dogmática, en la que el arte resolvía el conflicto entre la razón y la sensibilidad a través de la observación de la naturaleza, la tolerancia y el sentido crítico.
- ¿Cómo resuelven este espíritu crítico las Academias europeas en el siglo XIX? Francia llevó al extremo su rígido modelo didáctico de enseñanza de las bellas artes de tal forma que a finales del XIX surgió un estilo académico nacido bajo la influencia de la Academia parisina, conocido peyorativamente como arte *Pompier*⁴¹, en el que prevalecía una buena ejecución técnica pero vacía de contenidos. Como reacción a este movimiento nació

41 Ver más información sobre la pintura académica francesa en Cogeval *et ál*, 2015.

el *Salón des Refusés*. En Italia ocurrió algo similar: la tradición romántica y academicista se seguía desarrollando y a finales del XIX apareció en Florencia un movimiento reaccionario antiacadémico que fueron los *macchiaioli* o «manchadores» en italiano.

En el seno de la Academia española durante el XIX se respetó la tradición, desarrollando una pintura academicista y romántica. A finales del XIX gracias a los avances técnicos se intensificaron los viajes entre las ciudades europeas lo que hizo que las relaciones de San Fernando con los academicistas franceses e italianos fueran bastante fluidas⁴². Se puede considerar al retratista y pintor de historia José Moreno Carbonero (1860-1942) formado con Gérôme, como el pintor academicista español por excelencia y que fue enormemente admirado por su alumno Salvador Dalí.

—¿Cuándo empieza San Fernando a dejar de ser académica? A finales del siglo XIX el academicismo va perdiendo influencia y la Academia abre el hueco a la modernidad. A la par que en Francia, donde el academicismo convivía con el impresionismo, en España ocurrió algo semejante y un grupo de artistas como Sorolla, Zuloaga, Mir, Nonell o Anglada Camarasa se sintieron fuertemente atraídos hacia el impresionismo en París. No se trata de un grupo homogéneo de artistas, pero su importancia está siendo reivindicada en los últimos tiempos⁴³.

—¿Y en el siglo XX? Las Academias tanto en Francia, Italia como en España padecieron la crítica extrema a lo racional decimonónico y el academicismo. Ciertos artistas huyeron de lo preestablecido y se produce un nuevo orden estético con una cierta transmutación hacia *lo feo*. Así surgieron las vanguardias. En el seno de San Fernando se formaron dos genios de la pintura universal: Salvador Dalí y Pablo Picasso. Ambos encarnaban el espíritu artístico del momento a la perfección; por un lado, dominaban la técnica pictórica y eran alumnos aplicados y por otro, personalizaban la ruptura con la rigidez académica y la subversión del siglo XX⁴⁴. Picasso

42 Ver en García *et ál* que los célebres academicistas franceses como Alexandre Cabanel, Ernest Meissonier y Jean Leon Gérôme fueron admitidos como académicos de honor en 1867 y Leon Bonnat en 1892 (de quien se conserva un busto realizado por Benlliure. Inv. E-065).

43 Tanto por los historiadores, coleccionistas como Carmen Thyssen e instituciones dedicadas al estudio de este periodo como la Fundación MAPFRE.

44 Pardo, 1989: 35-39 narra una anécdota de Dalí en San Fernando en la que tras insultar a los profesores fue inmediatamente expulsado de la Academia.

tuvo un fugaz paso por San Fernando y apenas se conserva documentación, pero ya desde joven sintió una atracción hacia Ingres, artista *a priori* clasicista pero extremadamente «moderno»⁴⁵, Picasso sabía que la pintura antigua no era extraña a la moderna y en esto siguió la pauta de un artista que también mantenía una actitud semejante, Manet.

Como conclusión, el debate generado no es lineal ni homogéneo. La genialidad artística española se da en nuestro país gracias a una Academia que proporciona la norma pero no coarta las libertades del artista; el espíritu de Goya, su libertad y genialidad heredada del naturalismo español, de alguna manera prevalecía en la Academia. He aquí un logro de la Escuela de San Fernando: enseñaba a sus alumnos la técnica artística y no permitía que languidciera en ellos el espíritu libre, moderno y vanguardista que llevaban dentro. El cosmopolitismo, modernidad y apertura de mente de muchos de sus profesores, no todos, era obvio. Por tanto, la modernidad y vanguardismo en San Fernando es mucho mayor de lo que a priori se piensa.

45 Jiménez, 2015: 22.

Bibliografía

- Aucoc, Léon (1889). *L'institut de France et les anciennes Académies*. París: Editions Pon.
- Azcárate, Isabel (1994). *Historia y alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Azofra, Manuel María de (1838). *Curso industrial o Lecciones de Aritmética, Geometría y Mecánica aplicadas a las artes*. Valencia: Oficina de Manuel López.
- Bails, Benito (1776). *Principios de Matemáticas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bails, Benito (1776). *Principios de Aritmética*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bédat, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bézout, Etienne (1767-68). *Cours de mathématiques a l'usage des Gardes du Pavillon et de la Marine*. París: chez J.B.G. Musier Fils.
- Bosse, Abraham (1665). *Traité des pratiques geometrales et perspectives, enseignées dans l'Académie Royale de la peinture et sculpture*. París: Imprimerie d'Antoine Gellier.
- Brambila, Fernando (1817). *Tratado de principios elementales de perspectiva que publica la Real Academia de S. Fernando para uso de sus discípulos*. Madrid: Ibarra.
- Brook, Carolina et ál (2016). *Roma-Parigi, Accademie a confronto, L'Accademia di San Luca e gli artista francesi XVII-XIX secolo*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca.
- Caylus, Conde de (1752). *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*. París.
- Caylus, Conde de (1755). *Mémoire sur la peinture á l'encaustique et sur la peinture a la cire*. París.
- Caylus, Conde de (1757). *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile*. París.

- Cogeval, Guy et ál (2015). *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée d'Orsay*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- Esquivel, Antonio M^a (1891). *Tratado de anatomía pictórica: inspeccionado por la Real Academia de Nobles Artes de S. Fernando ... para el estudio de los pintores y escultores ... habiendo consultado para su extracto y dibujos las obras de los mejores autores y el natural (...)*. Madrid, Valencia: José María Faquineto.
- García, Jorge (2011). *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (siglo XVIII y XIX)*. Milán: Hugony Editore.
- García, Pilar et ál, «Cargos y títulos académicos (1752-2019)». En: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/cargos/cargosytitulos.pdf>
- Garza de la Dalbono, Pedro (1863). *Método teórico-práctico del dibujo de la figura humana*. Madrid: Librería Americana.
- Gómez, José Ignacio (2014). «El conde de Caylus y los orígenes del imaginario moderno». En: *Revista Espacio, Tiempo y forma. Serie VII*. Madrid: Facultad Geografía e Historia de la UNED.
- Inclán Valdés, Juan Miguel de (1860). *Tratado elemental de aritmética y geometría de dibujantes que publica la Academia de Nobles Artes de San Fernando*. Madrid: Agustín Avrial.
- Jacquier, François (1755). *Elementi di prospettiva secondo li principii di Brook Taylor: con varie aggiunte spettanti all'ottica e alla geometria*. Roma: Generoso Salomoni.
- Jiménez, Pablo (2015). «El canto del cisne: una nueva mirada sobre el arte académico del París de los salones». En: *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée d'Orsay*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- Laviña, Matías (1859). *Principios de geometría descriptiva: para los alumnos de pintura y escultura*. Madrid: Imprenta de A. Vicente.
- Leclerc, Sébastien (1774). *Traité de géométrie theorique et pratique a l'usage des artistes*. París: chez Ch.Ant. Jombert.
- López Enguádanos, José (1794). *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*. Madrid.

López Enguídanos, José (1797). *Cartilla de principios de dibuxo según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*. Madrid: Imprenta Real.

Matilla, José Manuel et ál (2019). *El maestro de papel. Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*. Madrid: Museo Nacional del Prado y CEEH.

Monge, Gaspard, Comte de Péluse (1803). *Geometría descriptiva: lecciones dadas en las escuelas normales en el año tercero de la República*. Madrid: Imprenta Real.

Montaignon de, Anatole (1853). *Mémoires pour servir á l'histoire de l'Académie de peinture et de sculpture, depuis 1648 jusqu'en 1664* de Henri Testelin. París.

Navarrete, Esperanza (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Navarrete, Esperanza (2007). *Catálogo Documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1752*. Madrid: Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Orsini, Baldassare (1771-1773). *Della geometria e prospettiva pratica*. Roma: Benedetto Franzesi.

Páez, Martín (2014). *Rafael Tegeo 1798-1856. Del tema clásico al retrato romántico*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca.

Pardo, Enrique (1989). «Para la biografía de Dalí». En: *Boletín Academia* [68]. Madrid, pp. 35-39.

Pevsner, Nikolaus (1982). *Academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Cátedra.

Pozzo, Andrea (1723). *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma.

Quintana, Alicia (1975). *Academia de Bellas Artes de Madrid. Su fundación y sus primeros años de existencia (1744-1774)*. Madrid: Tesis doctoral inédita UCM.

Rivas, Pilar (1981). «El modelo francés en la academia de San Fernando». En: *Arquitectos*, Revista del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos [43]. Madrid, pp. 6-9.

Tárrega, M^a Teresa (1976). «Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando». En: *Academia* [43]. Madrid, pp. 5-23.

Úbeda, Andrés (1992). «Pintura : De Antonio Rafael Mengs a Francisco de Goya». En: *Renovación, Crisis y continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. pp. 57-69.

Valverde, Juan (1560). *Anatomía del corpo humano*. Roma: Antonio Salamanca et Antonio Lafrery.

Vitet, Ludovic (1984). À propos de l'enseignement des arts du dessin: débats et polémiques. París: École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Volpato, Giovanni (1786). *Principi del disegno tratti dalle piú eccellenti statue antiche per li giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle arti*. Roma: Stamperia Pagliarini.

Wendlingen, Juan (1753-56). *Elementos de la mathematica*. Madrid: Joachin Ibarra.

—Obtener un posicionamiento social y cultural que permita distinguir el entorno de la Academia y examinar los conceptos de academicismo, modernidad y vanguardia relacionándolos con las academias principales europeas.

Fuentes utilizadas: ver bibliografía.

Autora: Marina López de Haro Ochoa.

Análisis realizado: Rosa María Recio Aguado, IP2

Metodología empleada siguiendo el modelo de proyecto.

1. Identificación del problema

Con este trabajo no se pretende ampliar, modificar o corregir ningún concepto ni de academicismo ni de vanguardia ni de modernidad. Puesto que, ya han sido prestigiosamente estudiados, ampliamente difundidos y profundamente relacionados entre sí.

Existen múltiples publicaciones al respecto y fácilmente asequibles.

Lo que pretendemos conseguir con el mismo es situar estos tres conceptos en el ámbito general de la Academia de Bellas Artes de Madrid. Queremos empezar con un punto inicial de referencia que nos permita ir avanzando posteriormente en la investigación.

Como ya se ha indicado en el modelo del proyecto, este punto inicial nos llevaría a poder contestar una de las preguntas introductorias:

¿Se puede hablar de una «vanguardia académica» originada por los académicos de Madrid? ¿en qué consiste dicha «vanguardia»?

2. Recopilación de datos e información:

Esquema:

a) *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Generalidades*

- Fundación y objetivos.
- La anatomía, el dibujo de perspectiva y el dibujo geométrico como asignaturas fundamentales del plan de estudios
- Modelos de la Antigüedad Clásica.
- Las cartillas de dibujo.

b) *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y su relación con las Academias de Roma y París*

c) *Evolución y luchas pedagógicas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

- Concursos de pintura y escultura.
- Teorías pedagógicas: Mengs y la copia.
- Discusión sobre las teorías pedagógicas: Paret, Bayeu, Maella, Acuña, Tegeo.

d) *Conclusión y resumen*

3. Análisis

—Tras este recorrido por las tres Reales Academias que nos ocupan, sacamos una nítida conclusión y es que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su creación en el siglo XVIII es una institución en constante transformación, con búsqueda de cambios y mejoras en tanto que en su seno se produce un encuentro entre diferentes generaciones (profesores y alumnos), clases sociales (nobles y artistas), disciplinas (pintura, escultura, grabado, arquitectura), hombres y mujeres y nacionalidades diferentes ya que franceses e italianos estuvieron muy presentes tras la llegada al trono de los Borbones con motivo de la reconstrucción del Palacio Real madrileño.

—Como se ha expuesto anteriormente, la Academia asimiló el modelo francés en la enseñanza artística, que aplicó los mecanismos de control promovidos por Colbert, tanto a nivel práctico a través de directrices artísticas como teórico, con su pretensión de institucionalizar la enseñanza. Entre 1750 y 1880 se asentó este modelo en Europa. A nivel teórico se impuso un modelo pedagógico en el que se programaron materias como la aritmética, la perspectiva y la geometría. Para incentivar a los alumnos se decidió establecer un sistema de premios por medio de un concurso público al final de cada curso, así como para la culminación de los estudios con un pensionado en Roma. Todo ello acompañado de un ceremonial y boato protocolario que a día de hoy permanece en las Reales Academias.

—Otro aspecto relevante es la influencia romana en la Academia de San Fernando la cual se manifiesta en cuatro puntos fundamentales: el principio

de *Aequa Potestas*, que destacaba la importancia de todas las artes aglutinadas bajo la importancia del dibujo como herramienta fundamental, la convivencia del clasicismo y la tradición, que abrirá paso a lo que conocemos como academicismo y la modernidad o vanguardia, favorecida por el cosmopolitismo y el cruce de culturas que se generó en Roma, especialmente tras la creación tanto de la Academia de Francia como la Academia de España en Roma.

—En cuanto a la norma por la que se rige la Academia de San Fernando, cabe recordar que se basa en mantener, de alguna manera, la tradición, pero dejando la puerta abierta a la modernidad. Este punto es clave para entender la Academia y su origen se encuentra ni más ni menos que en los principios ilustrados de Diderot y Voltaire, que aplicados en una escuela de Bellas Artes se traducen en la intencionalidad de despertar el espíritu crítico y la tolerancia en los alumnos por parte de sus maestros. Se trata de una postura materialista no dogmática, en la que el arte resolvía el conflicto entre la razón y la sensibilidad a través de la observación de la naturaleza, la tolerancia y el sentido crítico. Goya llevó este planteamiento a sus máximas consecuencias.

—En este sentido, cabría preguntarse cómo van a resolver las Academias europeas del siglo XIX este espíritu crítico. En el caso de Francia, en torno a su Academia de Bellas Artes, siguiendo su rígido modelo pedagógico tradicional, surge a finales del siglo XIX un estilo académico conocido peyorativamente como arte Pompiere, en el que dominaba la destreza técnica pero vacía de contenidos. Se denominó así por el carácter pomposo de las representaciones y por la referencia al yelmo clásico parecido a un casco de «bomberos», *pompier* en francés. Como reacción a este movimiento, surgió en Francia el *Salón des Refusés*.

El caso italiano fue similar, con un desarrollo constante de la tradición romántica y academicista. Al igual que en Francia, a finales del XIX surgió en Florencia un movimiento reaccionario antiacadémico que fueron los *macchiaioli* o «manchadores» en italiano.

La Academia española optó por respetar la tradición, desarrollando una pintura academicista y romántica, pero no se desarrolló un arte académico como tal. En este momento se descubre la existencia de un academicismo subyacente que va perdiendo influencia, debido a que la Academia por otra parte dejó abierto el hueco a la modernidad; que fue desarrollada por diversos artistas (como Sorolla, Zuloaga o Anglada Camarasa, entre otros) fuera del ámbito académico y en el extranjero. Se trata de una generación no integrada en un grupo homogéneo

como tal, pero cuya importancia está siendo reivindicada en los últimos tiempos.

—Llegados al siglo XX nos encontramos con una fuerte crítica a lo racional decimonónico y el academicismo que prevalecía en las academias europeas. Algunos artistas proponen cambios estéticos generándose una ruptura respecto a todo lo anterior, dando lugar a las vanguardias. En la Escuela de San Fernando se formaron Salvador Dalí y Pablo Picasso, dos genios de la pintura universal, y protagonistas respectivamente del surrealismo y el cubismo. Dalí encarnaba el espíritu artístico del momento en la Academia a la perfección, por un lado, era un alumno trabajador y aplicado, que dominaba la técnica pictórica y al contrario que sus compañeros, admiraba al profesor José Moreno Carbonero, que impartía las clases con su frac y que poseía una excelente técnica. Por otra parte, personalizaba la ruptura con la rigidez académica y la subversión del siglo XX como podemos apreciar en esta anécdota narrada por Pardo Canalís, en la que el extravagante Dalí al llegar al examen de la Escuela de Bellas Artes, después de una noche de fiesta, se presenta al tribunal medio desnudo y dice a los profesores: «Ustedes no tienen competencia para juzgarme a mí, que soy superior a todos». Obviamente su expulsión de la Academia fue inmediata.

La genialidad artística española se da en nuestro país gracias a una Academia que proporciona la norma, pero no coarta las libertades del artista; el espíritu de Goya, su libertad y genialidad heredada del naturalismo español, de alguna manera prevalecía en la Academia. Los subversivos, como Dalí, eran conscientes de la necesidad de aprender la técnica de los grandes maestros y para ello acudían a la Academia y sabían también que obviamente quien desafiara la normativa estaba fuera de ella.

En definitiva, podemos observar cómo la Escuela de San Fernando favorecía la enseñanza técnica artística sin anular el espíritu libre, moderno y vanguardista que el alumno llevaba dentro. El cosmopolitismo, modernidad y apertura de mente de muchos de sus profesores, no todos, era obvio. Por tanto, la modernidad y vanguardismo en San Fernando es mucho mayor de lo que, a priori, se piensa.

4. Selección, clasificación

- Como hemos visto anteriormente, el modelo francés de enseñanza artística se impuso en la Escuela de San Fernando, que aplicó los mecanis-

mos de control promovidos por Colbert, tanto a nivel práctico, a través de directrices artísticas, como teórico, con su pretensión de institucionalizar la enseñanza. En toda Europa, entre 1750 y 1880, se impuso este mismo patrón: a nivel teórico imperaría un rígido modelo pedagógico en el que se introdujeron materias como la aritmética, la perspectiva y la geometría. Sin embargo, la contribución romana a San Fernando se podría resumir en los siguientes puntos: el principio de *Aequa Potestas*, que destacaba la importancia de todas las artes aglutinadas bajo la importancia del dibujo como herramienta fundamental; la convivencia del clasicismo y la tradición; la modernidad o vanguardia, favorecidas por el cosmopolitismo así como el intercambio cultural generado en Roma a raíz de que se crearan las Academias de Francia y, posteriormente, de España en Roma.

- En concordancia, podemos deducir que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su fundación en el siglo XVIII es una institución en permanente evolución, con búsqueda de cambios y mejoras constantes. Así, podríamos decir que la norma que aplica sería la *lampedusiana*: «todo ha de cambiar para que nada cambie» y por eso desde sus inicios, el academicismo español, ha mantenido la tradición, pero con cierta modernidad. Se trata de una postura materialista no dogmática, en la que el arte resolvía el conflicto entre la razón y la sensibilidad a través de la observación de la naturaleza, la tolerancia y el sentido crítico. Goya llevó este planteamiento a sus máximas consecuencias.
- De modo idéntico, durante el XIX se respetó la tradición, desarrollando una pintura academicista y romántica, pero no se desarrolló un arte académico como tal. En este momento se descubre la existencia de un academicismo subyacente que va perdiendo influencia, debido a que la Academia por otra parte dejó abierto el hueco a la modernidad; que fue desarrollada por diversos artistas (como Sorolla, Zuloaga o Anglada Camarasa, entre otros) fuera del ámbito académico y en el extranjero.
- Por el contrario, en el siglo XX las Academias a las que nos estamos refiriendo sufrieron una crítica extrema a lo racional decimonónico y el academicismo. Ciertos artistas huyeron de lo preestablecido y se produce un nuevo orden estético con un cierto cambio hacia lo feo. Así surgieron las vanguardias. En el seno de San Fernando se formaron dos genios de la pintura universal y protagonistas del cubismo y surrealismo: Pablo Picasso y Salvador Dalí.
- En concordancia, la genialidad artística española se da en nuestro país gracias a una Academia que proporciona la norma pero no coarta las

libertades del artista; el espíritu de Goya, su libertad y genialidad heredada del naturalismo español, de alguna manera prevalecía en la Academia. Los subversivos, como Dalí, eran conscientes de la necesidad de aprender la técnica de los grandes maestros y para ello acudían a la Academia y sabían también que obviamente quien desafiara la normativa estaba fuera de ella.

- Como resultado de este hecho se podría señalar que al mismo tiempo en la Escuela de San Fernando se enseñaba a sus alumnos la técnica artística y se respetaba en ellos el espíritu moderno que llevaban dentro. No se puede negar el cosmopolitismo, la modernidad y apertura de mente de algunos de sus profesores. Por tanto, la modernidad y vanguardismo en San Fernando es mucho mayor de lo que *a priori* se considera.

5. Síntesis

- Ante todo, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su fundación en el siglo XVIII es una institución en permanente evolución, con búsqueda de cambios y mejoras constantes. Cabe destacar la importancia de todas las artes aglutinadas bajo la importancia del dibujo como herramienta fundamental, la convivencia del clasicismo y la tradición. Al mismo tiempo, podemos señalar que el academicismo español, desde sus inicios, se ha preocupado en mantener «la tradición, pero dejando un hueco donde se introduce la modernidad». Tal es el caso de Goya que llevó este planteamiento a sus máximas consecuencias. Es importante agregar como a finales del siglo XIX, en España se mantiene un academicismo subyacente y se van promoviendo avances de modernidad desarrollados por diversos artistas (como Sorolla, Zuloaga o Anglada Camarasa, entre otros). Finalmente, en el siglo XX se produjeron importantes cambios estéticos dando lugar a las vanguardias.

RESULTADOS

Desde sus inicios el academicismo español siempre se ha preocupado en mantener «la tradición, pero dejando un hueco donde se introduce la modernidad».

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una institución en permanente evolución, con búsqueda de cambios y mejoras constantes. Su éxito fue aplicar un tipo de enseñanza que adaptara la técnica con el espíritu libre de cada artista.

Los discursos de ingreso en la Academia, reflexiones sobre la renovación y la trayectoria artística

Los discursos de ingreso y sus contestaciones de bienvenida constituyen un testimonio valioso, de su análisis extraemos información sobre lo que los artistas plásticos piensan sobre sus obras y su contexto; el contexto del aprendizaje, y también el contexto de la Academia. La Academia, tiene fijado en sus estatutos el modo en que el ingreso se hace efectivo, y es necesario leer un discurso. Es parte del procedimiento común a otras academias, pero es cierto que en el ámbito de las artes plásticas, la mayoría de los artistas no están familiarizados con la escritura académica, y probablemente muchos de ellos se encuentran más cómodos con la donación de una obra para la institución, lo que resulta acorde con la trayectoria profesional de los artistas elegidos (a pesar de que obviamente hay también entre los académicos críticos, historiadores y otros estudiosos).

En la tesis de Rosa M^a. Recio Aguado *Arte en la Academia: pintores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* podemos encontrar los datos sobre ese cambio en la admisión:

«Hasta 1915 era obligación de los académicos electos entregar un discurso que era leído en sesión pública extraordinaria con motivo de su ingreso y era contestado por un miembro de la corporación, que le daba la bienvenida. En aquel año se aprobaba el Decreto de 3 de diciembre de 1915 que permitía a los académicos electos de la clase de profesor bien redactar y leer un discurso o bien presentar una obra artística del carácter de la sección en que ingresaba, siendo obligatorio que fuese original y de su mano. La nueva normativa se justificaba por el hecho de que la mejor forma de representación de un artista eran las obras de su producción. A partir de

aquel año, prácticamente todos los que ingresaron en la institución donaron una obra como documento reglamentario»⁴⁶.

Pero a pesar de incorporar al procedimiento de ingreso la donación de la obra, la mayoría de los académicos siguieron leyendo un discurso, estructurado en distintas partes, aconsejadas por el protocolo; agradecen su elección, se comprometen a trabajar en la institución, pasan a recordar a la persona que los precedió, y esbozan un recorrido por su vida profesional o por sus años de aprendizaje. Finalmente, en algunos casos se aborda en el núcleo del discurso la propia práctica artística o un tema del ámbito artístico (el paisaje, el retrato...). Tras el discurso, se presenta la réplica en forma de contestación, con un breve texto con el que otro académico cumple con el encargo de dar la bienvenida.

Es en esta parte introductoria y en la contestación, donde encontramos más alusiones a la renovación de la Academia. La respuesta que ofrece la Academia en el contexto pictórico es la defensa de la pluralidad en los acercamientos a la realidad artística. En la corporación conviven artistas académicos que optan por la figuración y otros por la abstracción, y ese diálogo enriquece el debate. Empezaremos recogiendo algunos casos concretos, en los discursos y en las contestaciones, sobre las alusiones a la realidad de la Academia.

En la contestación de Fernando Chueca Goitia al discurso de Francisco Lozano Sanchís en 1978 encontramos un texto irónico sobre el final del camino, el que supone en la trayectoria artística ingresar en la Academia:

«¿En este sentido qué quiere decir venir a la Academia? Pues fundamentalmente venir a la Academia quiere decir obtener otra patente de vida. Ya sé que las Academia gozan de mala prensa y yo no me atrevería a decir si merecida o no, Ya sé que las Academias para muchos no son el fruto granado del tiempo que vivimos, si bien lo fueron el siglo XVIII. No sé si lo volverán a ser [...]. Entonces si yo digo que venir a a la Academia es ganar una patente de vida, me replicarán los detractores que es más bien ganar una patente de muerte, que es algo así como venir a un panteón muy honorable, pero que ejerce la función finalista del extrañamiento del mundo, algo así como la *voie du garage*, que dicen los franceses [...]. Un panteón del que ya no sales. Yo me niego a aceptar esta tesis por muchos

⁴⁶ Recio, 2015: 32.

defectos que vea y veo en estas ilustres Corporaciones. Yo insisto en que las Academias otorgan, dígame lo que se quiera una patente de vida. Todo reconocimiento, es el reconocimiento de una realidad existente, de una realidad viva porque si no tuviera vida no tendría existencia»⁴⁷.

También Gregorio Prieto en su discurso *Reflexiones y recuerdos*, leído en 1990 afirma:

«Llego a la Real Academia alto en años, creo que recio en saberes pictóricos y mermado de actitudes laborables; hecho ya un trozo de artesana escultura, pronto a romperse, pero dispuesto a colaborar en cuantos quehaceres se me encomienden. Deseo que los años que me resten de permanencia entre vosotros sean de fructífera y solidaria colaboración en las tareas que se proponga ejecutar esta eminentísima y Real Corporación»⁴⁸.

En los discursos también se explicita la importancia de la Escuela de Bellas Artes y el fructífero diálogo con la pinacoteca. Miguel Rodríguez-Acosta Carlström en 1986 cuenta:

«Distintos hechos y circunstancias en mi trayectoria como pintor están ligados indefectiblemente a esta Casa. Comenzó mi contacto con la Academia en el mes de septiembre de 1950, el día que por vez primera traspasé el umbral de la puerta de las columnas de este edificio. Fue entonces cuando inicié mis estudios de Bellas Artes, y al frecuentar diariamente la Escuela Superior para cumplir con la asistencia a las clases, solía visitar con compañeros, en algunos momentos libres o en días de fiesta, las plantas bajas, en donde estaba situada la Pinacoteca de la Academia. Recorríamos las salas examinando las colecciones que nos sorprendían inflamando nuestro entusiasmo juvenil, y despertando a veces un cierto sentido de emulación por la certeza de saber que aquellas telas admirables habían sido realizadas por otros artistas que ayer habían pasado también por las mismas aulas que arriba nos esperaban para alcanzar, con nuestros trabajos y ejercicios, el deseado magisterio»⁴⁹.

47 Lozano, 1978: 38.

48 Prieto, 1990: 9.

49 Rodríguez-Acosta, 1986: 7-8.

En la contestación al discurso de Álvaro Delgado por Enrique Lafuente Ferrer en el año 1974, encontramos una síntesis de los prejuicios construidos en torno a la Academia y a la permanencia de los ideales estéticos:

«A los prejuicios *académicos* que admitía como normales una buena parte de la sociedad española de la anteguerra han venido a sustituir, en las jóvenes promociones, no menos rígidos prejuicios antiacadémicos, y acaso ellos, tanto o más que la autoexigencia o la modestia, pesaban en Álvaro Delgado [...] De sus discretas cautelas encuentro un resto prudente y serio en unas líneas del discurso que acabáis de escuchar, al referirse a la permanencia de un ideal estético como sostenido por la Academia, y apoyado en leyes constantes. Deseche sus temores nuestro nuevo compañero; no nos engañemos, nadie cree hoy en leyes constantes para el quehacer artístico, ni la misión de la Academia es sostener, contra viento y marea, ideales estéticos trasnochados o fulminar excomuniones *ex cathedra*. Siglo y medio hace ya que tuvo lugar la batalla de clásicos y románticos, etapa mayor en la superación de lo que fueron en el siglo XVIII los prejuicios clasicistas. Si ellos alentaban en la Academia primitiva, el historicista siglo XIX hizo calar en todas las conciencias la idea de que el cambio histórico es ley inexorable de la vida humana y nadie pensaría ya en sentarse en nuestros escaños vestido con casaca y calzón corto y tocado con empolvada peluca, como si de los cortesanos de Fernando VI se tratara. Lo único que puede (y acaso debe) pervivir en la Academia es un respeto al pasado creador, un sentido reverencial de la historia (la defensa de cuyos valores y vestigios continúa siendo una de las misiones respetables de la Academia), así como el sentimiento de prudente equilibrio humanizante frente a las fuerzas destructivas que nuestra sociedad segrega con excesiva y alarmante frecuencia»⁵⁰.

Del supuesto debate entre los académicos y antiacadémicos, también nos habla en primera persona José Luis Sánchez en su discurso de 1987, en el retrato de su generación:

«Nuestra actitud contra la norma impuesta nos hizo caer en la falacia de creer que las Academias eran la norma misma, su defensa a ultranza, su aplicación inflexible. No podíamos ser sino rabiosamente «antiacadémi-

50 Delgado, 1974: 27.

cos». Y ahora, con el paso de los años, nos vamos paradójicamente incorporando a las tareas de las mismas, uniéndonos y mezclándonos con aquellos de mayor experiencia y saber, para trabajar y reflexionar sobre el pasado, el presente y también el porvenir de esta extraña exudación humana que constituye la esencia del arte»⁵¹.

y continúa para hacer referencia a otro discurso:

«[...] a propósito de estas palabras, que pudieran parecer ácidas, quisiera recordar, que dichas con mayor autoridad, no es la primera vez que sueñan en esta sala. Uno de los espíritus más finos que hayan formado parte de este Ilustre Colegio, D. Enrique Lafuente Ferrari, contestando al valiente discurso del pintor García-Ochoa, decía «queremos remozar nuestra Academia incorporando a ellas artistas que no tengan que ser ya obligadamente «académicos» antes de serlo por nuestra elección»⁵².

Vuelve a recordar al mismo profesor que unos años antes, en la contestación del discurso de Álvaro Delgado, proponía un nuevo lema para la Academia: «Ni censura, ni ruptura» y se felicita por la apertura de la Academia a las nuevas manifestaciones:

«Tiempo era que manifestaciones tan importantes en nuestro siglo como la fotografía y la cinematografía, el diseño gráfico y usual, la televisión y los medios publicitarios, al lado de otras tan antiguas como el hombre mismo: la cerámica, el mosaico, los vitrales, los esmaltes, la joyería, los textiles, el mobiliario, la escenografía, la moda, etc., tengan un sitio en nuestra Academia; creo que todos debemos felicitarnos por ello. queda así corroborada su apertura y vitalidad; ello suscitará el interés de las nuevas generaciones y de la sociedad en general»⁵³.

En la contestación del discurso de José Luis Sánchez Fernández en 1987, Federico Sopena señala que el grupo El Paso forma parte de la Academia, «a la que nadie puede tachar ya de reaccionaria», con lo que se asume uno de

⁵¹ Sánchez, 1987: 13.

⁵² Sánchez, 1987: 13.

⁵³ Sánchez, 1987: 25.

los prejuicios asociados a la Academia y resalta que participó en su larga vida de académico, en la tarea del rejuvenecimiento de la institución.

Sobre el momento vital en el que se ingresa en la Academia, algunos académicos reflexionan sobre el momento de su vida, sobre el otoño o la edad madura. Una excepción es José Hernández que en 1989, en su discurso *Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes* afirma:

«Por edad, mis méritos, de haberlos, han de ser forzosamente escasos [...]. Saltarse el tiempo es siempre un riesgo. Y en el caso que nos ocupa un riesgo para vosotros y para mí. Riesgo que acepto por sentirme arropado en la confianza que habéis depositado en mi persona. Como dijo Jean Cocteau, quien otorga su confianza a la juventud se renueva a sí mismo, abriendo así las puertas a los que aún andan buscando el camino de la identidad. De esta forma, esta Academia parece querer olvidar su viejo talante decimonónico de final de camino y correr el riesgo de adelantarse a los caminantes. Si el arte se adelanta siempre a las ideas, como aseguran ilustres mentes, a mi parecer, esta Academia quiere corregir ciertas costumbres seculares. Cosa no fácil, pero absolutamente necesaria, dado el tiempo a destiempo que nos ha tocado vivir»⁵⁴.

Es destacable el hecho de afirmar que parte del talante decimonónico de la Academia vendría de simbolizar el final de camino, es decir, la admisión en la institución se produce al final de una vida profesional, a veces también al final de la vida. Son varios los académicos que son elegidos y que no pueden leer el discurso porque la muerte lo impide, como es el caso de Gerardo Rueda o Zóbel.

La composición de los miembros de la Academia también se puede analizar bajo otros parámetros, como es la de la poca presencia de mujeres académicas. Carmen Laffón en su ingreso en el año 2000, hace hincapié en la introducción de su discurso sobre la todavía excepcional presencia de mujeres en la Academia:

«Soy consciente del privilegio que significa haber sido elegida académica siendo mujer. Con Teresa Berganza tendré la satisfacción de compartir, a partir de hoy, esta distinción. Somos la única representación femenina de esta Institución. Confío en que este «privilegio» sea el inicio de la futura

⁵⁴ Hernández, 1989: 9.

incorporación a esta Real Academia de tantas mujeres que, en las distintas áreas y disciplinas como aquí se acogen, realizan trabajos de excepcional mérito y relevancia»⁵⁵.

I. ACADEMICISMO

La referencia al adjetivo *académico*, como un adjetivo peyorativo está presente en varios discursos, se alude a un prejuicio o estereotipo, y en las alusiones no se analiza las distintas acepciones a las que se puede referir, pero es habitual que se contraponga al academicismo, la investigación plástica, el talante experimental, la preocupación por evolucionar; así por ejemplo, encontramos en el discurso de ingreso de Álvaro Delgado en 1974, *El retrato como aventura polémica*:

«Modestamente debo reconocer que la intención que orienta mi trabajo no ha sido nunca, ni lo es tampoco ahora, académica en el sentido con que suele entenderse la palabra, ya que creo que mi pintura, no habiendo alcanzado su propia madurez, no ha pasado aún del estado experimental. La permanencia del ideal estético que sostiene la Academia no puede reflejarse, a mi entender, por unas leyes constantes, sino por la continuidad de ese esfuerzo progresivo en la inquietud y en el oficio, en plena ósmosis con el momento en que vivimos, con todas sus circunstancias sociales, culturales e incluso tecnológicas»⁵⁶.

Es un argumento recurrente, exhortar a la conexión con el presente (y también lo es aludir a los cambios tecnológicos).

El academicismo, se identifica con la transmisión de unas reglas fijadas, y se contradice con la evolución de las ideas sobre el arte, se utiliza para descalificar a aquellos artistas que reproducen una tradición, sin renovarla, sin aportar nada original, fosilizando temas y procedimientos.

Darío Villalba en su discurso en 2002 también reflexiona sobre el arte académico y se define como un artista anclado en la más radical modernidad:

«Creo esencial hacer una breve reflexión sobre el término Académico, o mejor dicho, “arte académico”. Por definición, se remite este vocablo al arte

de una época consensuado, aceptado, cuando no anquilosado y en cierta forma casi apoltronado con sus propias normas y cánones bien establecidos. Con la aceptación de mi candidatura, vengo a constatar que el espíritu de este centro no es así y está muy lejos del ya trasnochado concepto de un colectivo aferrado a normas rígidas, carentes de riesgo. Pienso que es sabido que soy un artista anclado en la más radical modernidad, luchando y dialogando con las vanguardias internacionales desde hace ya más de 40 años, manteniendo, espero, mi vigencia dentro de la actualidad»⁵⁷.

En la contestación de D. José Luis Sánchez Fernández al discurso de Vaquero Turcios en 1998 se alude literalmente al sentido peyorativo:

«Por todo ello, por tu trabajo, por tu amor al trabajo, por tu extensa cultura, llegas hoy a esta tu Casa envuelto en su solemne ritual. Esperamos que tu presencia en ella nos ayude para que el adjetivo “académico” aplicado al Arte deje de ser peyorativo, y a que las relaciones entre Academia y Sociedad sean cada vez más diáfanas»⁵⁸.

Al ámbito artístico, probablemente llegan los ecos de los cambios y renovaciones, un ejemplo lo encontramos en 1990 con el ingreso de Antoni Tàpies como académico honorífico; quien hace las siguientes declaraciones a la prensa: «Hace unos años no me hubiese gustado nada ser académico, ahora sí», dijo. «La Academia ha cambiado mucho y ahora considero esta distinción muy de agradecer»⁵⁹. Por lo tanto, parece que para algunos artistas, la percepción de la renovación efectiva de la Academia es una razón definitiva para aceptar el reconocimiento académico; Antoni Tàpies era en ese momento, uno de los artistas españoles con mayor proyección a nivel nacional e internacional.

Son muchos los académicos que quieren hacer patente que el academicismo es una característica del pasado. La Academia por su sistema de elección, de hecho, está continuamente renovándose. Los académicos perciben esa renovación, y hablan casi todos ellos en presente, son protagonistas de ese cambio. En las contestaciones de los discursos, los académicos están justificando el resultado de las votaciones, se vota a nuevos académicos que llegan para renovar la institución, los académicos elegidos, son propuestos por

55 Laffón, 2000.

56 Delgado, 1974: 9-10.

57 Villalba, 2002: 11-12.

58 Sánchez, 1998: 32.

59 Jarque, 1990: 33.

tres miembros, y por lo tanto, en las contestaciones de bienvenida, podríamos leer entre líneas que se está justificando la elección frente a otros candidatos.

Antonio Bonet Correa, en su ingreso en 1987, también insiste en la necesaria combinación de la tradición y lo contemporáneo: «Pleno de entusiasmo y con el pensamiento en una academia activa y viva, capaz de insertar lo contemporáneo en la tradición», y continúa en el siguiente párrafo: «La Academia de San Fernando, con un pasado glorioso, vive en la actualidad un momento de apertura hacia el futuro»⁶⁰.

Está claro que la Academia no se renueva solo por la elección de nuevos miembros, el cambio de estatutos también renueva las estructuras y podemos dar cuenta, por ejemplo que en los estatutos de 1864 se alude, como objetivo de la Academia, a la difusión del buen gusto, algo que desaparece bien entrado el siglo XX, de hecho el buen gusto fue uno de los conceptos a abolir por las vanguardias y los diferentes *ismos*.

A los *ismos* y las vanguardias se refiere Manuel Rivera Hernández en su discurso de ingreso de 1985:

«Hoy la palabra «vanguardia» ha caído en desuso y las nuevas generaciones la rechazan violentamente. Apenas si los *ismos* de la primera mitad del siglo veinte y parte de la segunda siguen continuándose. Pero su influencia fue decisiva para el desarrollo del arte contemporáneo»⁶¹.

Una alusión al buen gusto lo encontramos en la contestación de Luis García-Ochoa Ibáñez al discurso de José Hernández Muñoz en 1989:

«La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que fuera instituida en una hora en que los hombres soñaban con el establecimiento de la razón por encima de cualquier otro dominio, conservará los cauces para el discurrir de una serenidad nacida de la armonía entre la audacia creadora y el respeto a la más noble tradición. La Fundación platónica que orientó el pensamiento universal, aspirando al canon de la perfección, fue asumida por anteriores generaciones académicas, que proclamaron el reinado del *buen gusto*. Pero otros vientos agitaron las esferas del arte desde los primeros días de nuestro siglo, y los artistas, apartándose de los caminos

60 Bonet, 1987.

61 Rivera, 1985: 11.

trillados, se vieron impulsados a ser partícipes de la gran confusión, desembocando en territorios poseídos por una sorprendente fascinación»⁶².

Algunos de los académicos formaron parte de escuelas o corrientes que fueron incorporadas en la Historia del Arte antes de que fuesen nombrados académicos, es el caso de Benjamín Palencia y la Escuela de Vallecas o del grupo El Paso. Su incorporación tiene lugar décadas después del reconocimiento de un movimiento pictórico. La visibilización de las distintas corrientes ayuda a la difusión de nuevas estéticas. Y la difusión de las ideas es más rápida en el contexto de un grupo o generación, si lo comparamos con el impacto de los nuevos lenguajes pictóricos propuestos por individuos. Son pocos los pintores que consiguen difundir un nuevo lenguaje expresivo reconocible y perdurable, como Picasso, Dalí, Miró o Antoni Tàpies.

Luis García-Ochoa en 1983, en su discurso, escoge como prólogo unas palabras del pintor Benjamín Palencia (al que le dedica su discurso): «Alta (nos dice Palencia) es la tarea del auténtico pintor, que con material tan terrenal (la tierra y los colores de la tierra) va dejando las horas de su vida en el recinto de su obra, nunca fingida, sino bella y verdadera, y sin avaricias de nada que no venga acompañado de las siete virtudes»⁶³.

Se necesita el contacto con la realidad, a la que alude Hipólito Hidalgo de Caviedes, en 1970:

«El hombre que crea necesita, en la medida de su pureza, una confrontación con el mundo exterior para poder despertar de su sueño de placer y situarse en su propia consciencia, pero solo a condición de que ese mundo sea, como en vuestro caso, puro y, además, docto»⁶⁴.

En la contestación de Luis García-Ochoa al discurso de Manuel Alcorlo habla de cómo los artistas, desde la modernidad, son los constructores de la tradición que tejieron con sus obras, y por ello la vigencia académica se logra por la incorporación de los artistas que aportan las características de su tiempo: «El auténtico artista, heredero de sus elegidos antecesores, mantiene viva la llama de su tiempo». Más adelante afirma: «El nuevo académico, participante activo en los audaces acontecimientos de la pintura moderna, por estar en

62 Hernández, 1989: 35.

63 García-Ochoa, 1983: 5-6.

64 Hidalgo de Caviedes, 1970: 10.

posesión de una cultura universalista, se siente capacitado para la evocación del clásico [...]»⁶⁵.

Por lo tanto, algunos de los pintores académicos ya no se sienten involucrados en la dicotomía de modernidad o clasicismo. En la percepción cíclica de los movimientos de vanguardia, se aprecia también una cierta vuelta al orden, como ocurrió con la pintura en el período de entreguerras en Europa.

2. LA RENOVACIÓN ESTÉTICA DE LA ACADEMIA. LA ABSTRACCIÓN

En los discursos analizados podemos encontrar la defensa de la pluralidad estética de los pintores académicos, defendiendo la presencia de la pintura abstracta, en la que aparece un acercamiento a las teorías filosóficas y conceptuales. En el discurso de 2002, Jordi Teixidor reflexiona sobre la abstracción, que afirma es una manera de pensar. Para él la abstracción nos permite un acercamiento distinto a la realidad:

«La abstracción nos permite un conocimiento distinto de la realidad, una nueva manera de entenderla. Podemos pensar que la realidad no existe, o en todo caso que no es una, ya que no mantiene con el lenguaje una relación ordenada y coherente. Un variado complejo de lenguajes cambian el sentido de una misma realidad. Cada uno escoge y decide el camino y la manera de hacer presente la suya. El arte es una de las maneras de hacerlo y, con sus amplias y diversas formas, los artistas, a lo largo de la historia, han abierto numerosas posibilidades, momentos donde reconocer una nueva, y tal vez enriquecedora, visión del mundo»⁶⁶.

En la contestación de Manuel Pita al discurso de Miguel Rodríguez-Acosta Carlström en 1986 encontramos una referencia explícita a la pluralidad de las opciones estéticas que representan los distintos académicos:

«Llega a la Academia un nuevo representante de tendencias que, cuando fueron formuladas por primera vez, se temía que llevasen a la pintura a un callejón sin salida. Hoy sabemos bien que, por el contrario, le dieron mayor vitalidad. En la pintura caben formas de expresión muy dispares que pueden convivir felizmente y abrir nuevos caminos a la creación artís-

65 Alcorlo, 1998: 25.

66 Teixidor, 2002: 16.

tica. En esta Corporación el arte de nuestro tiempo tiene cabida en sus tendencias distintas y aún contrapuestas. Por fortuna, prima solo, como único denominador común, el de la calidad»⁶⁷.

Las tendencias contrapuestas a las que se refiere Manuel Pita pueden ser la figuración y la abstracción, esta última, se considera a menudo, un callejón sin salida (lo explicita en su discurso Hernán Cortés Moreno), porque al negar el trabajo de la figuración, la abstracción se centra en la experimentación geométrica, matérica o en la exploración de un repertorio de formas que juegan con el equilibrio, el desequilibrio, el contraste de colores o la anulación del diálogo de fondo y figura, por lo que el cuadro, de hecho se percibe como un juego de planos sin profundidad. Hay pintores que tras pasar por una etapa abstracta, deciden volver a la figuración, por parecerle la vía de la abstracción agotada.

Vemos en el discurso de Hernán Cortés, leído en 2019, el argumento (dialogando con los escritos del filósofo Rafael Argullol) en el que se incluye esta idea de un callejón sin salida:

«Argullol afirma, y lo suscribo, que el arte abstracto es una de las grandes revoluciones de la historia del arte. Malevich, Kandinsky o Rothko son sin duda esenciales. «Lo considero» escribe el autor «una revolución espiritual que se engarza con las grandes revoluciones espirituales de la historia del arte». Bien es cierto, en efecto, que el arte necesita una catarsis que limpie periódicamente sus «excesivas retóricas, sean estas historicistas, sean alegóricas u ornamentales». El arte tal vez necesitase en ese momento una desfiguración ante «el excesivo peso de una figuración abigarrada y, a menudo huera». Pero la desfiguración, la deshumanización del arte que diría Ortega, puede llevarnos en ocasiones a un callejón sin salida»⁶⁸.

Por eso un poco más adelante Cortés habla de los artistas que vuelven a la figuración y cita de nuevo a Rafael Argullol para hablar de la necesaria reintroducción del hombre en el arte:

«Los términos de esta dicotomía (abstracción y figuración) son constantemente transgredidos. En esta línea podría destacar a algunos pintores que,

67 Rodríguez-Acosta, 1986: 52-53.

68 Cortés, 2019: 42.

entre otros, cultivaron la figuración después de haber bebido en las aguas que agitaron las vanguardias del pasado siglo. Me refiero a Giacometti, Sutherland y Bacon, cuyas obras me parecen una notable indagación en la representación del ser humano. En definitiva, el arte no es una simple oscilación entre determinados formalismos o esteticismos, o no debe serlo. El trabajo del artista es indagar en la esencia de la representación del mundo. Un arte que no sea figurativo ni abstracto sino un arte en el que el hombre se reconozca. Concluye Rafael Argullol: [...] Por eso, tras los maestros (Mark Rothko, Willem de Kooning, Jackson Pollock), el siglo xx finalizó con la más nutrida pléyade de epígonos que pueda concebirse. Frente a ellos es necesario, por tanto, en el siglo XXI, volver a contaminar al arte del enigma humano. O, si se quiere, más sencillamente, reintroducir al hombre en el arte»⁶⁹.

Antonio Bonet Correa retoma en su contestación al discurso de Hernán Cortés que estaba centrado en el retrato, las teorías de Aristóteles sobre la mimesis:

«Cuestión central del retrato es el o el no parecido al modelo. Es el tema de la mimesis sobre el que Aristóteles, tan partidario de la naturaleza y el realismo, considera que la copia naturalista al pie de la letra resulta negativa. Según el filósofo griego: el objetivo del arte no es presentar la apariencia de las cosas sino su significado interno; pues esto, y no la apariencia y el detalle externo, constituye la auténtica realidad». El retrato que, en un principio es el resultado de pintar «la vera efigie» de una persona, tiene que ser una síntesis de la verdad y el sentido estético de la imagen de una persona, que en la quietud de su pose resume su individualidad psicosomática»⁷⁰.

Retomando la cuestión de la abstracción, citamos de nuevo a Antonio Bonet Correa, en cuya contestación al discurso de Gustavo Torner de la Fuente en 1993 desgrana el contexto de la generación de pintores abstractos:

«La obra de Gustavo Torner se inscribe dentro de la generación de los pintores abstractos que, en los años cincuenta, rompió con la figuración tímida-moderna entonces vigente en España. Su adscripción a la llamada “Estética de Cuenca”, en la de la abstracción lírica, difiere de la de los pinto-

69 Cortés, 2019: 43-44.

70 Cortés, 2019: 52-53.

res de la abstracción expresionista que, como los de “El Paso”, continuaban la tradición de la «veta brava» dramática y negra, de cierta pintura castiza española[...] Gustavo Torner, al igual que Gerardo Rueda y Fernando Zóbel, se inclinó por un arte más silente y decantado, de “música callada”, gran rigor compositivo, austeridad de medios y apego a la sustantividad de las materias y las ricas calidades cromáticas. “Arte Otro”, pronto superó el informalismo por la concisión de sus formas y la claridad de sus soluciones, de manera que sus obras de pintura y escultura pueden considerarse antecesoras del mínimo. Personalmente Torner se ha identificado con los pintores que van al grano, como Bartolomé Bermejo, Zurbarán y Sánchez Cotán. La obra esencial y descarnada de Gustavo Torner, dentro del lenguaje abstracto contemporáneo, es heredera, pues, de una vieja cultura y forma ética muy castellana de entender la vida y el arte sin ambages, oropeles y futilidades gratuitas. Lejos de toda tentación pintoresca y anecdótica, sus obras son el paradigma de lo estricto, de lo que, como el arte zen, con menos se dice más»⁷¹.

Es interesante este análisis crítico de Bonet Correa, donde la austeridad castellana se relaciona con el vacío del arte zen, una cultura tan alejada de la nuestra que aportó a los artistas plásticos una nueva reflexión sobre el silencio o el vacío, que tan importante será en los pintores abstractos y en escultores como Chillida, que hablará del diálogo entre la materia y los intersticios, el aire que conforman el negativo de la materia, el espacio necesario para que la materia se afirme.

En el discurso de Joaquín Vaquero Turcios de 1998 se refiere a la falta de unas reglas fijas a las que aferrarse en el trabajo pictórico:

«No hay reglas en la pintura le decía Goya a esta Academia hace algo más de dos siglos. Como algunos de los que estáis en esta sala, he dedicado apasionadamente la parte principal de mi trabajo a esa actividad sin reglas, a este oficio humilde, artesanal y un poco visionario»⁷².

Alrededor de la abstracción, por lo tanto, surgen los movimientos de renovación de la pintura española, y son quizás los mejor representados en este último cuarto del siglo xx que estamos analizando (a pesar de la muerte de Gerardo Rueda y Fernando Zóbel que no pudieron hacer efectivo su ingreso en la Academia).

71 Torner, 1993: 33-34.

72 Vaquero, 1998: 9.

Los primeros años del siglo XXI suponen en cierto modo una continuación, a pesar de que la creación de la nueva sección en la Academia de las Nuevas artes de la imagen supone una renovación radical en la antigua concepción de la Academia de Bellas Artes.

Pero en el ámbito de la pintura, no hay todavía una presencia de las corrientes pictóricas que llegaron después de la Escuela de Cuenca y el informalismo, y no se encuentra representado, por ejemplo el Equipo Crónica a través de sus pintores (a pesar de que el historiador Tomás Llorens impulsor del movimiento sí forma parte de la Academia). Este último movimiento, con su crítica social de apariencia Pop, estuvo ligado a las circunstancias sociales y políticas de la transición.

3. PROCEDIMIENTOS EN EL TRABAJO PLÁSTICO

Algunos de los pintores académicos más reconocidos desde el año 1975 hasta hoy podrían ser Hernández Pijuan, Darío Villalba, Rafael Canogar, Carmen Laffón o Luis Feito. Muchos de ellos dedicaron parte de su discurso a reflexionar sobre su propia práctica, sobre los desafíos a los que se enfrentaron en su trabajo cotidiano, en la relación con la mirada, la realidad y el trabajo en la pintura.

Afirma Darío Villalba en la lectura de su discurso en 2002:

«Espero que al dedicarme con plena entrega a esta institución, se rompa parcialmente la soledad del creador para ampararse en una familia, en muchos casos con mayor experiencia y sabiduría que la mía, Espero, también, me sirva de higiénica tregua para volver al cuadro, siempre en blanco, siempre vacío, siempre por resolver, en busca de esa obra maestra, cada vez más próxima pero quizás no aún alcanzada»⁷³.

En el discurso de Luis Feito leído en 1998 encontramos una referencia a la pluralidad de vías de los artistas a la que nos referíamos al comienzo de este artículo:

«Siempre me fascinó a medida que iba descubriéndolos, cuantos y cuan distintos son los caminos que conducen al hombre a la creación. Creaciones de forma y apariencias tan distintas que nos llevan al mismo sentimiento delante del gran misterio del Arte y de la Vida. ¿Diríamos que los caminos son infinitos, casi tantos como individuos? ¿Cómo nos llega a tra-

⁷³ Villalba, 2002: 10.

vés del tiempo y de muy diferentes civilizaciones la llama misteriosa que nos puede alumbrar, incluso a veces deslumbrar?»⁷⁴.

Pijuan en el año 2000 hablará sobre la especificidad de la práctica de la pintura como forma de conocimiento:

«Con frecuencia he defendido la práctica del arte como forma de conocimiento, una forma de conocimiento que trate de aprender la pintura desde la misma práctica, desde la misma pintura, que será conceptualmente distinta de ese otro saber que dan los libros o la teoría, que aportarán sin duda, cultura e inteligencia al artista, aunque no contribuirán necesariamente a la cultura e inteligencia de la pintura, ni a la inteligencia del placer de la pintura, ni a la del placer que la pintura provoca en el espectador»⁷⁵.

Manuel Rivera Hernández en 1985 nos remite a la búsqueda intuitiva a la que ya nos referimos en el análisis de otros discursos:

«Mi vida como hombre y como artista siempre fue la búsqueda. Nunca supe lo que debía hacer, sino lo que no debía hacer, he aprendido en mi propia experiencia. Nunca he pasado de lo experimental. Hace muchos años dije que el primer sorprendido ante el resultado final de la obra soy yo mismo. He luchado contra una materia que se resiste, que está contra mi voluntad y que más me atrae cuanto menos la domino»⁷⁶.

La narración en torno a la materia que se resiste nos recuerda a los escritores cuando hablan de enfrentarse al folio en blanco. Los artistas intentan, a menudo, desmontar el tópico acerca del placer de la creación, en este caso Manuel Rivera enfatiza el trabajo con la materia, con el soporte que ofrece resistencia. El diálogo con la obra se vuelve en ocasiones un trabajo obsesivo, la tarea de un Sísifo furioso. Es muy conocido el caso de Giacometti que hacía y deshacía sus cuadros sin parar; uno de sus modelos, James Lord, contó su experiencia al ser retratado en un libro; durante meses tuvo que cambiar el billete para su vuelta a EEUU, porque parecía que el pintor iba a acabar el cuadro, pero llegados a cierto punto, deshacía lo andado y tenía que volver a comenzar.

⁷⁴ Feito, 1998: 9.

⁷⁵ Hernández Pijuan, 2000: 9-10.

⁷⁶ Rivera, 1985: 23.

Jordi Teixidor en su discurso de 2002 se refiere a la pluralidad y la elección de un lenguaje propio: «Elegí un lenguaje en un espacio y en un tiempo determinados, pero ni el lenguaje ni el tiempo, por diferente o distante que sean, importan: todos son válidos. Todos son clásicos y novedosos a la vez, según la distancia en el tiempo»⁷⁷.

Rafael Canogar en 1988 habla de la ausencia de figuración en la pintura, de la superación de una realidad imitativa, y relaciona la especificidad del cuadro como objeto (no como trampantojo, ventana abierta a la representación) con un ámbito de trabajo de la pintura a partir de la modernidad:

«Si la aportación del marco fue fundamental, no lo ha sido menos su eliminación. Afrontar la creación pictórica como una nueva realidad no imitativa ha sido una conquista y una nueva forma de ver el arte, además de un análisis de la realidad pictórica que decide despojar al cuadro de cualquier elemento que no sea su propia e intrínseca especificidad. El gran éxito del arte moderno fue eliminar distancias, acercar la realidad de la obra a los sentidos y eliminar los escenarios de representación»⁷⁸.

Para concluir su discurso habla directamente de la Academia, de la necesidad de implicarse en los debates actuales que se producen en el arte:

«... Pero también es cierto que las nuevas tecnologías están afectando a nuestra forma de vivir y entender nuestro entorno y nuestras relaciones. Ante posiciones tan radicales están surgiendo agrios debates, voces que claman que la vanguardia está matando el arte. Pero al mismo tiempo y en otros círculos se critica la «hipertrofia de la vanguardia, su academicismo sin modelo de recambio». El tiempo nos dará la necesaria distancia para juzgar objetivamente, pero no podemos ni debemos estar al margen de estos debates, ni siquiera esta Real Academia de Bellas Artes»⁷⁹.

Nos encontramos de nuevo con el callejón sin salida. En el debate en torno a la vanguardia, es habitual diagnosticar el nihilismo estéril al que se llega negando todo modo de expresión, todo rastro de figuración, llegando a la pura negación que no permite evolucionar hacia ningún lado, es por lo tanto una vía muerta, al

⁷⁷ Teixidor, 2002: 13.

⁷⁸ Canogar, 1988: 8-9.

⁷⁹ Canogar, 1988: 18.

igual que las obras que buscan un impacto mediático inmediato por medio de la transgresión. Pero Rafael Canogar explicita en esta ocasión la necesidad de que la Academia esté presente en los debates contemporáneos sobre el arte.

Victor Nieto Alcaide en 2003 habla también sobre el proceso del trabajo en la pintura:

«Las constantes rectificaciones y arrepentimientos realizados para perfeccionar la obra son incompatibles con la mirada del curioso, del colega y del crítico. Es algo que solo debe producirse cuando está concluida y haya entrado en el mundo de la perfección. Mientras, el pintor repite, rectifica, cambia y altera. Siempre cree que puede superar su propia obra y que mostrarla puede llegar, incluso a suponer su destrucción. O, lo que para él era lo mismo, anular la posibilidad de poder continuar perfeccionándola»⁸⁰.

Gustavo Torner de La Fuente en 1993, en su discurso titulado: *El arte víctima* de sus teorías y de su historia retoma la reflexión sobre el presente y el arte como una manifestación inefable:

«...me parece interesante que en un tiempo tan cargado de confusión en todos los órdenes como es el actual, convendría una vez más intentar recordar ciertas palabras y ciertos conceptos [...].

El Arte, con mayúscula, es una abstracción que engloba a esa propiedad especial que tienen todas las obras de arte.

A la vez, y sobre todo el gran arte, es reconocible, tiene una poderosísima presencia. Por ello tomamos conciencia que no todos los edificios, antiguos o modernos son Arquitectura; ni todos los cuadros, antiguos o modernos son Pintura, con mayúscula; ni todos los objetos en tres dimensiones son Escultura, etc...

Esa cualidad que llamamos arte la reconocemos cuando estamos en su presencia, pero no la podemos cuantificar, ni describir, ni verbalizar.

El arte es una propiedad inefable»⁸¹.

En su discurso de ingreso sobre el retrato de 2019, Hernán Cortes Moreno, acaba su argumentación refiriéndose al diálogo de la Academia con la sociedad:

⁸⁰ Nieto, 2003: 69.

⁸¹ Torner, 1993: 12-15.

«Pasar a formar parte de esta corporación, pensar que puedo contribuir al diálogo de la Academia de Bellas Artes con la sociedad que la sustenta, el debate sobre el destino del arte en tiempos en los que todo se diluye y parece derretirse, es un objetivo que espero alcanzar, y una oportunidad que les agradezco muy sinceramente y para la que espero estar a la altura»⁸².

Manuel Alcorlo en su discurso de 1998, habla de algunos de los temas de su pintura y de como abriéndose a todo, debemos buscar la belleza, en la poesía, en la música, en todas las artes, afirmándose también en la actitud lúdica, en *la divina locura de la creación*⁸³. Alude, por tanto, a la búsqueda artística como un terreno de creatividad y juego, por ello varios de los artistas académicos, se enorgullecen de no saber cómo van a acabar una obra, porque aquellos que repiten fórmulas no evolucionan y se enquistan. Esta faceta lúdica e intuitiva viene a reemplazar la «vieja» idea de las musas, de la inspiración del artista. Hoy en día los artistas, tal y como lo explicita Pijuan en su discurso, creen en el trabajo de taller, en el compromiso cotidiano de investigar, haciendo, o si lo sintetizamos en una famosa frase de Picasso: «Que la inspiración te coja trabajando».

4. EL TRABAJO EN LOS DISTINTOS ÁMBITOS Y SOPORTES

Algunos de los académicos son pintores al mismo tiempo que arquitectos o escultores. Esta facultad de transitar por distintos ámbitos de trabajo, distintos soportes y distintos problemas artísticos presupone, también, una mirada plural sobre el arte. Uno de estos casos es el de Juan Navarro Baldeweg. En la introducción a su discurso habla de su interés por el arte:

«Quisiera hablarles hoy de algunos aspectos de mi experiencia en una dedicación creativa que se ha volcado hacia las artes plásticas sin distinción. He trabajado en arquitectura, en pintura, en instalaciones y en escultura. Creo que la confianza de aquellos que me eligieron se debe en buena medida a esta característica de mi obra que se mueve sin preferencias ni fronteras en el amplio espectro de las prácticas artísticas» [...] El pintor pone su énfasis creativo en lo que sostiene y fundamenta la unidad de lo

visual: la luz.» [...] En relación inversa, el arquitecto ha dado al pintor una idea genérica de que todo lo pintado sugiere una habitación. La obra, cualquier pintura, define un modo de ver, un modo de enfrentarse a la realidad, una manera de explorar y, en resumen, un modo de estar»⁸⁴.

En la contestación Joaquín Vaquero Turcios hace referencia a los relevos en la Academia:

«Ese testigo, un haz de pinceles, le introduce en la larga y apretada marcha de relevos en que consiste el devenir de esta Casa, y precisamente en el grupo de los pintores, si bien, como su predecesor, podría haber entrado con igual impulso y méritos en las pistas de sus otras reconocidas actividades»⁸⁵.

Y para acabar la contestación se habla de la Academia, de las tradiciones, pero también de la realidad del presente:

«Quienes formamos parte de esta Academia estamos hoy de fiesta al poder compartir contigo desde ahora propósitos y esperanzas. Ésta es una Casa clásica como la que pintas, consciente de sus tradiciones, pero que va camino, eso queremos, de estar cada vez más presente en la realidad de la cultura viva, abierta activamente al pensamiento y a la creación del arte en su imprescindible libertad»⁸⁶.

En relación con el trabajo creativo en los distintos ámbitos, es singular el caso de Alberto Corazón, muy conocido en su faceta de diseñador, se define también como pintor y escultor. En su discurso de ingreso en 2006 habla de lo que se espera de los académicos en el acto de su ingreso:

«Aprecio mucho que mi primer compromiso sea reflexionar y transmitir esa reflexión. Y lo aprecio porque da por supuesto algo que está en el centro de mi credo como diseñador, como escultor y como pintor: que la creación es siempre un acto de inteligencia y que no hay creación sin conocimiento»⁸⁷.

82 Cortés, 2019: 44.

83 Alcorlo, 1998: 16.

84 Navarro, 2003: 12-13.

85 Navarro, 2003: 60-61.

86 Navarro, 2003: 73.

87 Corazón, 2006: 12.

En la contestación al discurso de Alberto Corazón, Joaquín Vaquero Turcios plantea desde el inicio, la nueva situación de la Academia con el cambio en sus estatutos y la creación de nuevas plazas:

«Es éste un día particularmente importante, ya que estamos aquí para celebrar la toma de posesión de un nuevo Académico, Alberto Corazón, y a la vez, para recibir en el seno de esta ilustre Casa, una nueva disciplina, el Diseño, que viene a ensanchar considerablemente sus horizontes. Algunos hemos insistido largamente en la necesidad de que ese enorme territorio de la creatividad artística actual y sus efectos estéticos, culturales, sociales y económicos de alcance global, tuviera presencia y posibilidad de análisis y valoración en una Academia que queremos viva y moviéndose en un mundo real. [...]. Los nuevos Estatutos han abierto, al fin, dos plazas para diseñadores profesionales de cualquier especialidad y otra para un historiador o teórico de esa disciplina. [...] A esta Academia que tiene una estructura compleja, con un continuo y generoso crecimiento que hoy se confirma, y muchas obligaciones administrativas, le falta tiempo para la reflexión y el debate sobre temas que justifican su existencia y reclamarían su intervención»⁸⁸.

5. EL PAISAJE Y LOS VIAJES

Son muchos los académicos que aluden a la relación con el paisaje, la luz y la memoria de los espacios vividos. Francisco Lozano Sanchís en su discurso de 1978 *Orden y claridad de un paisaje llamado Mediterraneo* extiende la preocupación sobre el paisaje a toda una generación:

«Mi preocupación personal y la de toda mi generación de poetas y pintores al descubrir hace años la belleza de este paisaje patético, oculto, fascinante, significó para todos nosotros la posibilidad y el nacimiento de una nueva pintura. Paisaje de la creación como todo paisaje de grandes soledades; ritmos vegetales azotados por todos los vientos; verdes y más verdes buscando una luz que no viene de lo alto.

Mi problema en todo momento, ha sido la intensa y brillante luz del paisaje Mediterraneo, hacer una escala rigurosa y expresiva de esa claridad y, como digo en el título de esta disertación, ordenar la presencia de esa luz

88 Corazón, 2006: 69.

en su simplicidad destellante para que las luces sean luz, integradas en el misterio de la luz única la primera y la última de un paisaje que siempre considero de los más venustinos del Mediterráneo y al mismo tiempo admito que es un paisaje que brota cada día sin rutina ni cansancio»⁸⁹.

Genaro Lahuerta en su discurso de 1976 titulado *Observaciones sobre el color y la luz* habla sobre los paisajes africanos del Sahara:

«Mi reencuentro con el Cubismo, lo viví allí en África, tanto en los barrios populares de todo poblado, como en las casas diseminadas en el campo; algunas de gruesos muros de tierra prensada, de cúbicas estructuras geométricas hábilmente coordinadas. A veces me recordaban logros de Le Corbusier y de la arquitectura actual»⁹⁰.

Los académicos, a pesar de los diversos avatares vitales, tuvieron, la mayoría, una relación más o menos intensa con el panorama internacional. Lo habitual, en la etapa de aprendizaje, son los viajes y las estancias en Italia, en Roma, muchos de ellos propiciados por becas en la Academia de España en Roma. La presencia de la memoria de antigüedad marcará la trayectoria de los artistas (la formación de muchos de ellos en la Escuela de la propia Academia, también será un elemento destacado en su formación). Es también Francia un destino habitual por su proximidad, y en menor medida América. En su discurso Vela Zannetti, cuenta cómo asistía a la tertulia de Marcel Duchamp en New York y Darío Villaba también cuenta su encuentro con Andy Warhol. A partir de los años 60 del pasado siglo XX viajar resultó cada vez más fácil, Luis Feito por ejemplo después de pasar por Francia y Canadá se instala en New York. Los artistas académicos en el último cuarto del siglo XX y por supuesto en el siglo XXI, a pesar de que no son muchos los que tuvieron una gran proyección internacional, son artistas conectados con la realidad internacional del mundo artístico. Los viajes y el intercambio de experiencias con otros pintores y otros contextos, ayudaron sin duda a ampliar los horizontes de su trabajo artístico y contribuyeron a la pluralidad de miradas que sobre la pintura encontramos entre los académicos y académicas del periodo que comprende este proyecto de investigación.

89 Lozano, 1978: 18-19.

90 Lahuerta, 1976: 10.

Bibliografía

- Alcorlo, Manuel (1998). *Variaciones peripatéticas con Quevedo al fondo*, Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Manuel Alcorlo el día 29 de noviembre de 1998 con motivo de su recepción y contestación del académico Excmo. Sr. D. Luis García-Ochoa. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Bonet, Antonio (1987). [*Los cafés históricos*] Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa el día 13 de diciembre [y contestación del Excmo. Sr. D. José María de Azcárate]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Canogar, Rafael (1988). *Apuntes sobre el marco y la realidad*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Rafael Canogar el día 31 de mayo de 1998 con motivo de su recepción y contestación del académico Excmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Corazón, Alberto (2006). *Palabra e icono: signos*. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Alberto Corazón Climent leído en el acto de su recepción pública el día 19 de noviembre de 2006 y contestación del Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Turcios. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Cortés, Hernán (2019). *Sobre el retrato, el encargo y el enigma humano*. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Hernán Cortés Moreno leído en el acto de su recepción pública el día 24 de febrero de 2019 y contestación del Excmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Delgado, Álvaro (1974). *El retrato como aventura polémica*. Discurso del académico numerario Excmo. Sr. D. Álvaro Delgado leído en el acto de su recepción pública el día 16 de junio de 1974 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Feito, Luis (1998). *Notas sobre un itinerario*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Luis Feito López el día 22 de marzo de 1998 con motivo de su recepción y contestación del académico Excmo. Sr. D. Gustavo Torner de la Fuente. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- García-Ochoa, Luis (1983). *Benjamín Palencia. Su entorno y su época*. Discurso leído en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Luis García-Ochoa el día 19 de noviembre de 1983 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Hernández, José (1989). *Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes*. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. José Hernández Muñoz. Leído en el acto de su recepción pública el día 5 de noviembre de 1989 y contestación del Excmo. Sr. D. Luis García-Ochoa. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Hernández Pijuan, Joan (2000). *La mirada sobre el cuadro: notas sobre la (imposible) enseñanza de la pintura*. Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Joan Hernández Pijuan el día 9 de abril de 2000 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Miguel Rodríguez-Acosta. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Hidalgo de Caviedes, Hipólito (1970). *El pintor ante el muro*. Discurso leído en la recepción del Excmo. Señor D. Hipólito Hidalgo de Caviedes el día 8 de marzo de 1970 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Jarque, Fietta (1990). «Tàpies, académico honorario de Bellas Artes». En: *El País*, Madrid, p.33.
- Laffón, Carmen (2000). *Visión de un paisaje*. Discurso de la académica electa Excmo. Sra. D^a. Carmen Laffón de la Escosura. Leído en el acto de su recepción pública el día 16 de enero de 2000 y contestación del Excmo. Sr. D. Gustavo Torner de la Fuente. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Lahuerta, Genaro (1976). *Observaciones sobre el color y la luz*. Discurso leído en la recepción pública del Excmo. Señor D. Genaro Lahuerta el 18 de enero de 1976 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Lozano, Francisco (1978). *Orden y claridad de un paisaje llamado Mediterraneo*. Discurso leído por el académico numerario Excmo. Sr. D. Francisco Lozano el 5 de noviembre de 1978 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Navarro, Juan (2003). *El horizonte en la mano*. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Juan Navarro Baldeweg leído en el acto de su recepción pública el día 19 de octubre de 2003 y contestación del Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Turcios. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Nieto, Víctor (2003). *La línea de Apeles y la obra maestra. Pintura escrita, palabra pintada*. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Víctor Nieto Alcaide, leído en el acto de recepción pública el día 3 de junio de 2003 y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Prieto, Gregorio (1990). *Reflexiones y recuerdos*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Gregorio Prieto el 27 de octubre de 1990 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, Duque de Alba. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Recio, Rosa María (2015). *Arte en la Academia: pintores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo xx)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

Rivera, Manuel (1985). *Las vanguardias históricas en España*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Manuel Rivera Hernández el 10 de junio de 1985 y contestación del Excmo. Sr. D. Luis García-Ochoa. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Rodríguez-Acosta, Miguel (1986). *El mecenazgo: misión, ética y comportamiento histórico*. Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. Miguel Rodríguez-Acosta Carlström. Leído en el acto de su recepción pública el día 25 de mayo de 1986 y contestación del Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Sánchez, José Luis (1987). *En defensa de la escultura*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. José Luis Sánchez Fernández el día 29 de noviembre de 1987 y contestación del Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibáñez. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Teixidor, Jordi (2002). *La elección del camino*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Jordi Teixidor de Otto el día 2 de junio de 2002 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Gustavo Torner de la Fuente. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Torner, Gustavo (1993). *El arte víctima de sus teorías y de su historia*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Gustavo Torner el 24 de enero de 1993 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Vaquero, Joaquín (1998). *No hay reglas en la pintura*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Turcios el 25 de enero de 1998 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. José Luis Sánchez. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Villaba, Darío (2002). *En torno al acto creativo: nuevas reflexiones*. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Darío Villalba Flórez el 17 de noviembre de 2002 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

—Examinar los discursos de ingreso de los nuevos académicos y sus contestaciones para extraer las aportaciones estéticas pertinentes.

Fuentes utilizadas: discursos de ingreso de los académicos y sus contestaciones.

Autora: Silvia García González.

Análisis realizado: Rosa María Recio Aguado, IP2

Aplicación de la metodología siguiendo el modelo del proyecto.

1. Identificación del problema

Con el estudio de las aportaciones estéticas reflejadas en los discursos de los académicos conseguiremos determinar aspectos que centran lo que hemos denominado como «vanguardia académica madrileña» obteniendo datos que determinan la renovación pictórica que propone la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Este trabajo permite ir poco a poco encerrando el ámbito de investigación propuesto en el modelo inicial.

Con el análisis de dichos discursos alcanzaremos a comprender las diversas elecciones que van determinando el proceso creativo y el lenguaje que emplea el artista. Pensamos que, con este estudio, seremos capaces de encontrar y sintetizar en qué consistió la renovación de la Academia de Bellas Artes de Madrid y qué propone al mundo del arte con dicha evolución.

Este trabajo completa la tesis doctoral que ha propuesto en su día la IP2 Rosa María Recio: *Arte en la Academia: pintores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (siglo XX)*.

Dados los amplios contenidos que albergan los discursos se ha decidido hacer una selección de los mismos para enfocar los resultados en este caso concreto y en este proyecto de investigación. Cualquiera que se acerque a ellos observará lo que estamos definiendo. La riqueza de conceptos, matices, caminos, etcétera, de cada discurso da lugar, a su vez, a múltiples trabajos y a variadas líneas y caminos de investigación.

Por eso, tratamos de justificar esta síntesis que se encierra en unos pocos discursos, aludiendo a estos motivos. Hay que tener en cuenta que la tesis de la IP2 antes mencionada completa la investigación en su inicio y a la que cualquier persona interesada tiene fácil acceso.

2. Recopilación de datos

Es importante la contestación, en 1978, de Fernando Chueca Goitia al discurso de Francisco Lozano Sanchís pues encontramos el siguiente texto que enfoca y dirige todo el trabajo: «¿En este sentido qué quiere decir venir a la Academia?» Pues fundamentalmente para él es «obtener otra patente de vida». Pese a no gozar de buena prensa, la Academia no deja de «ser un reconocimiento de una realidad existente, de una realidad viva porque si no tuviera vida no tendría existencia».

De la misma forma Gregorio Prieto en su discurso *Reflexiones y recuerdos*, leído en 1990 afirma: «Llego a la Real Academia alto en años, creo que recio en saberes pictóricos y mermado de actitudes laborales.» Pero se muestra dispuesto a colaborar en todos los cometidos que se le encomienden, deseando que sean años de valiosa participación en la Corporación.

En otro orden de ideas, en los discursos también se explicita la importancia de la Escuela Superior de Bellas Artes y el fructífero diálogo con la pinacoteca del Museo de la Academia, a ello se refería en 1986 Miguel Rodríguez-Acosta. Recordaba su primer contacto con la Academia, durante sus estudios de Bellas Artes. Asistía a clase y visitaba con frecuencia las plantas bajas, espacio ocupado por la pinacoteca de la institución. Recorrer sus salas les llenaba de entusiasmo y despertaba el deseo de emulación, mucho más cuando algunos de esos artistas habían pasado también por sus mismas aulas.

Al mismo tiempo, en la contestación al discurso de Álvaro Delgado por Enrique Lafuente Ferrari en el año 1974, ya encontramos referencias a los debates sobre «académicos» y «antiacadémicos» contruidos de manera un tanto estéril en la institución y advierte de lo que en realidad debe permanecer inalterable en ella: «un respeto al pasado creador, un sentido reverencial de la historia [...] así como el sentimiento de prudente equilibrio humanizante frente a las fuerzas destructivas de nuestra sociedad».

Sobre esto también nos habla José Luis Sánchez en su discurso de 1987, en el retrato de su generación. Se refiere a su actitud contra la norma impuesta, lo que les hizo creer que las Academias eran la norma. Eran «antiacadémicos». Sin embargo, con el paso de los años, se irían incorporando a las tareas de esta institución. En este sentido, recordaba las palabras de Enrique Lafuente Ferrari al contestar el discurso de García-Ochoa cuando decía: «queremos remozar nuestra Academia incorporando a ella artistas que no tengan que ser ya obligadamente “académicos” antes de serlo por nuestra elección».

En igual forma, José Luis Sánchez se felicitaba por la apertura de la Academia a las nuevas manifestaciones artísticas, tan importantes para el siglo XX, como la fotografía, la cinematografía, el diseño gráfico, la televisión y los medios publicitarios.

Algunos académicos reflexionan sobre el período vital en el que se ingresa en la Academia, correspondiendo a su etapa de madurez. Una excepción, ya que ingresa en un momento de plenitud, es José Hernández Muñoz en 1989. Por su juventud, sus méritos en comparación con otros eran escasos, lo que suponía «saltarse el tiempo». Con ello, entendía que la Academia quería cambiar su viejo talante decimonónico de elegir a los miembros al final de su camino y correr el riesgo adelantando la edad de los nuevos académicos. Algo necesario en el momento que esto acontecía.

Sobre el Academicismo

Para empezar, podemos referirnos al discurso de Álvaro Delgado en 1974 *El retrato como aventura polémica* en el que ya se observa una clara posición de talante experimental y de investigación plástica. De acuerdo con Delgado, la permanencia del ideal estético de la Academia se tiene que reflejar en la continuidad de un «esfuerzo progresivo en la inquietud y en el oficio, en plena ósmosis con el momento en que vivimos, con todas sus circunstancias sociales, culturales e incluso tecnológicas».

También Darío Villalba nos dice al respecto que considera esencial hacer una reflexión sobre el «arte académico» que por definición se refiere a un arte de una época que sigue determinadas reglas y cánones. En contraposición, ingresa en la corporación él, un artista que se incluía en la más radical modernidad y había dialogado con las vanguardias internacionales desde hacía más de cuarenta años. Por lo tanto, aceptándole la Academia daba muestras de que el espíritu de la corporación estaba muy lejos del concepto de unas normas rígidas y anquilosadas.

Después, en el discurso de ingreso de Antonio Bonet Correa en 1987, nos introduce en una simbiosis muy interesante: insiste en la necesaria combinación de la tradición y lo contemporáneo y dice que: «La Academia de San Fernando, con un pasado glorioso, vive en la actualidad un momento de apertura hacia el futuro».

Se puede señalar también la contestación al discurso de José Hernández en 1989 realizado por Luis García-Ochoa. Se refiere a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como institución que fue creada en el siglo de la Razón y mantendrá, por un lado, la audacia creadora y, por otro, el respe-

to a la tradición. Anteriores generaciones académicas proclamaron el reinado del *buen gusto*. La situación fue cambiando desde principios del siglo XX y los artistas «desembocaron en territorios poseídos por una sorprendente fascinación».

Ahora bien, Manuel Rivera en su discurso se referiría a los *ismos* y las vanguardias: «Hoy la palabra “vanguardia” ha caído en desuso y las nuevas generaciones la rechazan violentamente. Apenas si los *ismos* de la primera mitad del siglo veinte y parte de la segunda siguen continuándose. Pero su influencia fue decisiva para el desarrollo del arte contemporáneo».

Al mismo tiempo, Luis García-Ochoa escoge en su discurso como prólogo unas palabras del pintor Benjamín Palencia y dice: «Alta (nos dice Palencia) es la tarea del auténtico pintor, que con material tan terrenal (la tierra y los colores de la tierra) va dejando las horas de su vida en el recinto de su obra, nunca fingida, sino bella y verdadera, y sin avaricias de nada que no venga acompañado de las siete virtudes».

Se puede señalar también la necesidad de contactar con la realidad, a la que alude Hipólito Hidalgo de Caviedes, en 1970, para ubicarse en su propia consciencia, «pero sólo a condición de que ese mundo sea, como en vuestro caso, puro y, además, docto».

Finalmente, Luis García-Ochoa en la contestación al discurso de Manuel Alcorlo habla de cómo los artistas, desde la modernidad, son los constructores de la tradición que tejieron sus obras, y por ello la vigencia académica se logra por la incorporación de los artistas que aportan las características de su tiempo.

3. Análisis

—Sobre el académico y la Academia podemos anotar lo siguiente:

FERNANDO CHUECA GOITIA:

«...venir a la Academia quiere decir obtener otra patente de vida [...] Todo reconocimiento, es el reconocimiento de una realidad existente, de una realidad viva porque si no tuviera vida no tendría existencia».

GREGORIO PRIETO:

«Deseo que los años que me resten de permanencia entre vosotros sean de fructífera y solidaria colaboración en las tareas que se proponga ejecutar esta eminentísima y Real Corporación».

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI:

«Lo único que puede (y acaso debe) pervivir en la Academia es un respeto al pasado creador, un sentido reverencial de la historia (la defensa de cuyos valores y vestigios continúa siendo una de las misiones respetables de la Academia), así como el sentimiento de prudente equilibrio humanizante frente a las fuerzas destructivas que nuestra sociedad segrega con excesiva y alarmante frecuencia».

—Sobre el problemático «academicismo»:

DISCURSO DE ÁLVARO DELGADO EN 1974:

«La permanencia del ideal estético que sostiene la Academia no puede reflejarse, a mi entender, por unas, leyes constantes, sino por la continuidad de ese esfuerzo progresivo en la inquietud y en el oficio, en plena ósmosis con el momento que vivimos, con todas sus circunstancias sociales, culturales e incluso tecnológicas».

DISCURSO DE DARÍO VILLALBA:

«Con la aceptación de mi candidatura, vengo a constatar que el espíritu de este centro no es así y está muy lejos del ya trasnochado concepto de un colectivo aferrado a normas rígidas, carentes de riesgo. Pienso que es sabido que soy un artista anclado en la más radical modernidad, luchando y dialogando con las vanguardias internacionales desde hace ya más de 40 años, manteniendo, espero, mi vigencia dentro de la actualidad».

—Sobre la simbiosis tradición-contemporaneidad:

DISCURSO DE ANTONIO BONET CORREA:

«Pleno de entusiasmo y con el pensamiento en una academia activa y viva, capaz de insertar lo contemporáneo en la tradición [...]. La Academia de San Fernando, con un pasado glorioso, vive en la actualidad un momento de apertura hacia el futuro».

CONTESTACIÓN DE LUIS GARCÍA-OCHOA AL DISCURSO DE JOSÉ HERNÁNDEZ EN 1989:

«La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [...] conservará los cauces para el discurrir de una serenidad nacida de la armonía entre la audacia creadora y el respeto a la más noble tradición».

—Sobre los *ismos*:

MANUEL RIVERA:

«Hoy la palabra “vanguardia” ha caído en desuso...»

—Sobre el artista y el creador:

DISCURSO DE LUIS GARCÍA-OCHOA EN 1983:

«Alta es la tarea del auténtico pintor».

«... va dejando las horas de su vida en el recinto de su obra [...] nunca fingida, sino bella y verdadera, y sin avaricias de nada que no venga acompañado de las siete virtudes».

HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES, DISCURSO EN 1970:

«El hombre que crea necesita, en la medida de su pureza, una confrontación....»

CONTESTACIÓN DE LUIS GARCÍA-OCHOA AL DISCURSO DE MANUEL ALCORLO:

«El auténtico artista, heredero de sus elegidos antecesores, mantiene viva la llama de su tiempo [...] El nuevo académico, participante activo en los audaces acontecimientos de la pintura moderna, por estar en posesión de una cultura universalista, se siente capacitado para la evocación del clásico.»

4. Selección, clasificación.

- Se puede decir que desde bastante tiempo el término el peyorativo «academicismo» no aparece vinculado al de «académico», del mismo modo que tampoco existe, dentro del período que estamos investigando, este vínculo negativo. Más bien, encontramos una profunda y renovada evolución de la Academia que no ostenta ningún apartamiento de lo que se denomina vanguardia.

Son muchos los académicos que quieren hacer patente que el «academicismo» es una característica del pasado. La Academia por su sistema de elección, de hecho, está continuamente renovándose. Los académicos nunca han discriminado a ningún artista en sus elecciones, al contrario, los eligen dentro de un tiempo histórico determinado para mostrar cuáles son las cualidades estéticas favorables en unos determinados momentos temporales.

- Entre los académicos se persigue una simbiosis entre tradición y contemporaneidad. Pero también y quizás concretando un poco más, se llega a decir que la Academia conservará los cauces para el discurrir de una serenidad nacida de la armonía entre la audacia creadora y el respeto a la tradición. En los discursos analizados podemos encontrar también conceptos como el desuso en que ha caído la vanguardia.
- Son significativas las definiciones que encontramos en los discursos sobre el artista y el académico. Se llega a hablar de «auténtico pintor» para referir a una persona que deja su vida en su obra que además es bella y verdadera. También observamos la idea de que el hombre creador necesita enfrentarse al mundo exterior como si existiese un mundo interior que además debe ser puro y docto. En otro momento, también leemos que el académico ostenta una cultura universalista que es precisamente la que le permite introducirse en lo «clásico» y que además mantiene viva la llama de su tiempo.

5. Síntesis y resultados

- No se encuentra ninguna relación entre el peyorativo «academicismo» y la evolución de la Academia en el periodo que se investiga.
- La Academia, con el sistema de elección de sus componentes, está continuamente renovándose.
- La vanguardia como concepto está en desuso.
- Los académicos parecen proponer como ideal una mezcla simbiótica entre tradición y contemporaneidad.
- Se llega incluso a nombrar la existencia de una «serenidad» que brota de la armonía entre la audacia creadora y el respeto a la tradición.
- El artista auténtico deja su vida en su obra con verdad y belleza.
- El hombre creador ostenta un mundo interior que se debe confrontar con el exterior. Su interioridad debe ser pura y docta.
- La cultura «universalista» permite alcanzar lo «clásico».
- El académico mantiene «viva» la llama de su tiempo.

RESULTADOS

Después de estudiar detalladamente y analizar los discursos seleccionados podemos concluir lo siguiente:

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el periodo que se investiga, está siempre renovándose y evolucionando. Pertenecen a esta ins-

titución académicos que se eligen para colaborar en las tareas que se les encomienden.

El académico es un artista auténtico porque deja su vida en su obra, alcanzando verdad y belleza. Ostenta un mundo interior que debe ser puro y docto a la vez que universalista. De esta manera, mantiene «viva» la llama de su tiempo evocando lo «clásico».

Renovación de la Academia en las actas de sus sesiones plenarias

ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA PROVISIÓN DE VACANTES
EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
EN EL SIGLO XX

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una corporación autónoma para elegir a los miembros que la constituyen. En el año 1954⁹¹ se unificaron las normas del procedimiento para la provisión de vacantes en las Reales Academias integrantes del Instituto de España. El decreto establecía que solo se admitirían propuestas firmadas por tres académicos y que irían acompañadas por una relación de méritos del candidato. En el primer Pleno que se celebrase, una vez expirado el plazo de la convocatoria, el secretario general daría cuenta de las propuestas recibidas y el censor de si estas cumplían todos los requisitos. A continuación, se emplazaría a la sección correspondiente que, una vez congregados, evacuaría un dictamen en el que se expresaría si los candidatos reunían las condiciones establecidas en los estatutos y en el reglamento, y de acuerdo con los méritos presentados, los colocaría por orden, declarándolos *ex aequo*, en caso de empate.

Por lo tanto, para cubrir una vacante que se produjera en una de las secciones de la Academia, cualquier académico de número podría formar parte de la terna para presentar a un candidato, perteneciera o no a la sección de la plaza convocada. Por ejemplo, la candidatura del pintor Manuel Rivera la formularon los académicos José Manuel Pita Andrade y Luis García-Ochoa, ambos miembros de la sección de Pintura y Antón García Abril, compositor

⁹¹ Decreto de 14 de mayo de 1954, por el que se unifica las normas de procedimiento para la provisión de vacantes en las Reales Academias que integran el Instituto de España.

perteneciente a la sección de Música; en el caso de Rafael Canogar le presentaron los académicos Miguel Rodríguez-Acosta y José Hernández, de la sección de Pintura, y Antonio Fernández Alba de la sección de Arquitectura.

Las propuestas para cubrir una plaza son votadas por todos los miembros numerarios en sesión extraordinaria, por lo tanto, todos los académicos numerarios influyen en la mayor o menor renovación que se pueda considerar a nivel artístico.

En la sesión ordinaria de 21 de febrero de 1983⁹² se suscitaba un amplio debate a propósito del procedimiento a seguir en la presentación de aspirantes para cubrir las vacantes. Tras diversas intervenciones se acordaba que se expusieran sucintamente en la sesión plenaria sus méritos y circunstancias personales.

Los estatutos de 1873 se han mantenido vigentes a lo largo de todo el siglo XX, con modificaciones parciales, hasta el año 2004 en el que fueron aprobados los que rigen en la actualidad.

La sección de Pintura, a lo largo del siglo XX y hasta los nuevos estatutos, tenía asignadas catorce plazas, e incluía el grabado dulce. A partir de 2004 quedan reducidas a doce. En cada sección, los estatutos prevén que cuatro de los asientos serían ocupados por personas que, no ejerciendo profesión artística, hubieran acreditado su competencia y amor a las Artes, publicando obras sobre la materia o distinguiéndose en la colección e ilustración de obras artísticas. Para las demás plazas de número serían elegidos artistas que hubieran dado a conocer su mérito con obras originales del arte que profesen.

El cargo de académico es vitalicio, por lo tanto, se tiene que producir una vacante para que se convoque un puesto. No obstante, se dispusieron las denominadas plazas paralelas⁹³, para utilizarlas cuando un académico de número no asistiera durante un largo período de tiempo por enfermedad o cualquier otro motivo. En este caso la Academia, conservándole sus prerrogativas, elegiría un académico con iguales deberes y derechos que los demás numerarios. Entre 1975 y 2019 se convocaron cinco plazas de profesionales

⁹² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante, Archivo RABASF), sig. 3-555: 518.

⁹³ Real Decreto 1101/1987 de 10 de julio, sobre reforma parcial de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Art. 6 párrafo 5 «cuando un Académico de número no haya asistido a un mínimo de seis sesiones anuales durante tres años consecutivos, la Academia, conservándole todas sus prerrogativas, elegirá un Académico con iguales deberes y derechos que los demás numerarios. El total de Académicos nombrados en estas condiciones no podrá exceder de doce, sin que pueda procederse a la elección de más de tres por año natural».

En los Estatutos de 2004, queda recogido en el artículo 6 punto 2.

en la sección de Pintura. La primera en 1993 a la que optó el pintor Antonio López que, al no tomar posesión de la misma, se volvió a convocar y fue ocupada por Luis Feito en 1998. También accedieron a ellas Joaquín Vaquero Turcios en 1996, Manuel Alcorlo en 1997 y Hernán Cortés en 2018.

Entre 1975 y 2000 ingresaron en la sección de Pintura catorce artistas; desde el 2001 hasta la actualidad dos. Además, habría que señalar dos pintores que fueron elegidos pero que no llegaron a tomar posesión. Por un lado, Gerardo Rueda, debido a su fallecimiento prematuro y, por otro lado, Antonio López quien, cumplidos los plazos marcados por los estatutos, mantiene su condición de académico electo hasta que se produzca una vacante y la solicite expresamente. Para formalizar su entrada tendría que entregar un discurso y una obra de su mano.

En el año 2000 se produjo el único caso en el que, tras el escrutinio, el aspirante no obtuvo el apoyo suficiente para ser elegido.

También se incluye en el estudio que nos ocupa Gustavo Torner, pintor, escultor y diseñador, pues, aunque se incorpora a la institución como miembro de la sección de Escultura, es interesante poner de manifiesto su aportación al período renovador que estamos estudiando debido al momento en el que ingresa.

ANTECEDENTES DE MODERNIDAD EN LA ACADEMIA EN EL SIGLO XX

Las elecciones de nuevos académicos numerarios son el medio para promover el cambio en la corporación, por lo que la Academia se ha ido renovando sucesivamente. Sin embargo, no se pueden producir cambios globales en un momento concreto pues la longevidad de algunos de sus miembros hace que convivan en determinados períodos artistas que pueden ser considerados más o menos modernos. El mérito requerido para la valoración de un candidato conlleva una larga trayectoria profesional, lo que suponía que los aspirantes fueran presentados habitualmente a una edad avanzada.

La Academia al principio del siglo xx reprobó las vanguardias que se estaban desarrollando fundamentalmente en París. Algunos artistas españoles fueron destacados protagonistas de algunas de estas corrientes como Picasso, Dalí y Miró. No obstante, en un determinado momento, la Academia se planteó proponerlos ante las numerosas críticas recibidas por los defensores de las nuevas corrientes plásticas que la definían como una institución anquilosada. Un grupo de académicos, a requerimiento del pintor Fernando Labrada, consideraron necesario buscar un candidato que tuviera el máximo prestigio tanto a nivel nacional como internacional y pudiera contar con el apoyo del Pleno. Picasso y Dalí fueron descartados porque no vivían en Espa-

ña, según lo estipulado en los estatutos. En 1971 y 1973, respectivamente, fueron elegidos académicos de honor, categoría que no contempla la cláusula de residencia. El pintor que se ajustaba a los términos de los estatutos era Joan Miró, que en 1966 sería propuesto y elegido académico de número, aunque no llegara a ocupar su plaza⁹⁴.

Aunque ha sido considerada una institución trasnochada, la Academia ha ido aceptando las diversas corrientes pictóricas una vez que se han consolidado, de hecho, pese a ser muy crítica con el arte abstracto finalmente se incorporaría como una corriente preponderante.

Si hacemos un repaso de los académicos pintores que ingresan a lo largo del siglo xx se aprecia que se han incorporado a la Academia artistas modernos de reconocido prestigio que han seguido una senda de diferentes técnicas, novedosos temas pictóricos, y nuevos puntos de vista, y que estuvieron en contacto con las vanguardias, como es el caso de Daniel Vázquez Díaz, aunque elegido en 1949, no ocuparía la vacante hasta enero de 1968, por fallecimiento de Fernando Álvarez de Sotomayor, o Benjamín Palencia que, nombrado para cubrir el puesto por renuncia de Fernando Labrada, entraría en 1974. Podríamos citar otros ingresos en esta línea, como Joaquín Vaquero Palacios (1969), Álvaro Delgado (1974) o Luis García-Ochoa (1980). Son artistas antiacadémicos, con espíritu de experimentación y modernidad.

NUEVAS DIRECTRICES PARA LOS INGRESOS EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX Y ALBORES DEL SIGLO XXI

El término «renovación» se repite con frecuencia en diversas intervenciones académicas a partir de los años setenta y ochenta del siglo pasado. Se promueve dar una nueva energía transformadora a la corporación agregando la sección de Nuevas artes de la imagen, que incluye el cine, la fotografía y el diseño.

En cuanto a la sección de Pintura, el inicio del cambio que se produce en el último cuarto del siglo xx habría que situarlo en 1984, cuando empiezan a ocupar las plazas artistas abstractos. A partir de esa fecha se van incorporando a la Academia artistas que habían protagonizado las vanguardias de los años cincuenta y sesenta y alcanzado una importante repercusión tanto a nivel nacional como internacional.

Como veremos más adelante, en las actas de las sesiones plenarias apenas se recogen comentarios relacionados con las pautas y corrientes pictóri-

94 Sobre la polémica suscitada tras la elección de Joan Miró ver: Labrada/Brasas, 1993: 49.

cas que se pretenden promover. Tampoco queda constancia del resultado de las votaciones para cubrir las vacantes⁹⁵.

Sin embargo, Joaquín Vaquero Turcios plantearía una amplia e interesante reflexión sobre la responsabilidad de los académicos ante las deliberaciones previas a las votaciones. En el escrito señalaba que no estaban claros los criterios para proponer un candidato, salvo que debería ser «un profesional de alta calidad artística». Cuando un aspirante destacaba por sus méritos, la decisión era sencilla. En los casos en los que la elección no estaba tan clara, Vaquero planteaba una serie de preguntas que preocupan a todos los numerarios a la hora de apoyar candidatos y que consideraba una cuestión difícil y de gran relevancia:

«¿Cómo se debe juzgar? ¿por el gusto personal de cada uno? ¿por el currículum profesional? ¿se debe tender a que todos los estilos y las técnicas de expresión estén representados tratando de completar aquellos que faltan? ¿debería ser prioritario que haya una representación femenina mayor, ya que sin duda hay grandes pintoras? ¿es mejor que los elegidos provengan de distintas autonomías, tratando de completar las no presentes o quizás es deseable que residan en Madrid para asegurar su asistencia, sin la cual esto no funciona? ¿debe el nombramiento refrendar toda una carrera ya cumplida o avalar a quienes todavía suben con fuerza hacia el zenit de su producción? Como decía *La Codorniz*: ¿es más urgente lo que era urgente hace cinco años o lo que es urgente desde ayer? [...] Hablando de pintura, creo que cualquier pintor, con una trayectoria profesional madura y reconocida, merece formar parte de esta casa. Hay muchos con esas condiciones. Los que admiramos desde siempre y también aquellos cuyas obras nos son menos afines, por pertenecer a otras generaciones, a otras vanguardias (que pronto serán clásicas) o a estilos ya consolidados desde hace tiempo. Cada uno tiene mucho que enseñarnos y su presencia debe ser bienvenida»⁹⁶.

Así, junto a la presentación de los méritos de Joan Hernández Pijuan para ser candidato, Miguel Rodríguez-Acosta⁹⁷ destacaría, entre otros aspectos a tener en cuenta, su naturaleza catalana en una política periférica.

95 En el acta de la sesión ordinaria de 26 de mayo de 1997 se acordaba, siguiendo la tradición, que solo se reflejaría en el acta cuando el candidato hubiera sido elegido en la segunda o tercera votación. Si fuera elegido en la primera no se anotaría.

96 *Acta de la sesión plenaria de 19 de abril de 1999*, Archivo RABASF, sig. 3-656: 425-427.

97 *Acta de la sesión plenaria de 3 de febrero de 1997*, Archivo RABASF, sig. 3-656: 15.

Por su parte, Juan de Ávalos, en la *laudatio* del sucesor de Vela Zanetti, defendía que el candidato fuera de la misma tendencia creadora que el numerario a sustituir, con conceptos estéticos similares. Además, en su opinión, había que evitar situaciones como las vividas anteriormente en las que prevalecía una sola corriente artística. Le parecía conveniente que existieran fuertes personalidades que permitieran contrastar pareceres⁹⁸.

En cuanto a la presentación que haría Antonio Bonet Correa⁹⁹ del pintor Guillermo Pérez Villalta, le destacaría como representante de la pintura española actual cuya juventud se encontraba en la plenitud¹⁰⁰.

En la sesión de febrero de 2009, Alberto Corazón proponía una novedosa observación sobre los perfiles de los candidatos. Partía de la consideración de que la realidad de la Academia reposaba sobre la realidad de sus académicos, lo que suponía que fuera fundamental la idoneidad de sus miembros, es decir, además del reconocimiento de los méritos estimaba crucial su disponibilidad para mantener la vida activa de la Academia. Un aspecto central para el desarrollo de los trabajos en los que se fundamenta la institución. Dos años después, Gregorio Marañón reiteraba de nuevo la necesidad de valorar la idoneidad académica de los candidatos junto a la exposición de sus méritos. En este sentido señalaba «quien se incorpore debe querer participar en la vida académica y tener la capacidad de enriquecerla, ayudando a quienes le han precedido a configurar el devenir de la institución»¹⁰¹.

LA PRESENCIA FEMENINA EN LA SECCIÓN DE PINTURA

Tal y como hemos visto anteriormente, uno de los interrogantes que Joaquín Vaquero planteaba era si debía ser superior la presencia femenina en la corporación, teniendo en cuenta las grandes pintoras que había en el panorama artístico. Unos años antes, en 1996, había sido elegida Carmen Laffón, la única representante femenina en la sección de Pintura, aunque no ingresaría en la institución hasta el año 2000. En su discurso de ingreso destacó la prerrogativa que suponía haber sido elegida siendo mujer. A partir de ese momento compartía la distinción con Teresa Berganza, académica numeraria de la

98 *Acta de la sesión ordinaria de 20 de marzo de 2000*, Archivo RABASF, sig. 3-658: 45-46.

99 *Acta de la sesión ordinaria de 20 de noviembre de 2000*, Archivo RABASF, sig. 3-658: 154-155.

100 Según *La Vanguardia*, una de las razones por las que no había sido elegido era la excesiva juventud de su obra. En: *La Vanguardia*, Barcelona, 29-XI-2000: 43.

101 *Acta de la sesión ordinaria de 13 de junio de 2011*, Secretaría General (S.G.).

sección de Música desde 1995. Laffón deseaba que ese «privilegio» fuera «el inicio de la futura incorporación a esta Real Academia de tantas mujeres que, en las distintas áreas y disciplinas como aquí se acogen, realizan trabajos de excepcional mérito y relevancia»¹⁰².

Como miembro de la Academia, Carmen Laffón intervendría en diferentes sesiones plenarias para llamar la atención al respecto. De este modo, queda constancia en el acta de la sesión de 22 de junio de 2009 en la que denunciaría la escasa presencia femenina en la corporación teniendo en cuenta las numerosas y valiosas mujeres que podrían ocupar cualquier plaza de las distintas secciones. En la misma sesión Gregorio Marañón puso de manifiesto su sonrojo ante la inoperancia sobre el tema a pesar de que Laffón no era la primera vez que había expuesto su queja. Sugirió entonces que en las siguientes designaciones se primara la representación de la mujer. En contraposición, para el director de la Academia, Antonio Bonet, la solución para corregir esa situación sería que los académicos propusieran a mujeres. Continuando con la discusión, Francisco Calvo Serraller apoyó a su compañera y solicitó que se tuviera presente cuando hubiera que cubrirse una vacante. Tal como se hizo cuando la preocupación de algunos académicos se centraba en la ausencia en determinados segmentos de una representación de artistas de vanguardia.

En octubre de 2011¹⁰³, Gregorio Marañón en una sesión monográfica incidió en la idoneidad académica, a la que ya nos hemos referido anteriormente y, en segundo lugar, la necesidad de un pronunciamiento del Pleno ante la falta de representación femenina en la Academia y la necesidad de corregirla incorporando mujeres en las siguientes vacantes. Los datos que aporta son los siguientes: entre los cincuenta y siete académicos de número, solo había dos mujeres, Teresa Berganza y Carmen Laffón; entre los cuatro académicos electos no figuraba ninguna mujer; y tampoco entre los ocho académicos honorarios. Concretando lo siguiente: entre sesenta y nueve académicos solamente había dos mujeres, algo más del 2%. Propuso adoptar un acuerdo en base al cual las próximas cinco plazas de académico de número y las dos siguientes de académico honorario fueran cubiertas con aspirantes femeninas que reunieran los méritos exigidos estatutariamente. Una vez cumplido con ello, progresivamente se podría mitigar la desigualdad que existía. A continuación, el censor, José Luis Yuste, se ofreció a hacer un estudio pormenorizado de la propuesta que posteriormente sería considerada por la Comisión de Administración para más tarde someterla al Pleno.

¹⁰² Laffón, 2000: 9-10.

¹⁰³ Acta de la sesión ordinaria de 10 de octubre de 2011, (S.G.).

De este modo, en la sesión de 21 de noviembre de ese mismo año, intervendría el censor para presentar la reforma del reglamento con la intención de pretender una mayor presencia femenina en la Academia. De acuerdo con la Comisión de Administración, formuló la siguiente Disposición Adicional: «la Academia procurará una mayor presencia femenina entre sus miembros de número, honorarios y correspondientes». Dicha declaración fue debatida y aprobada.

Si bien en la sección de Pintura aún no ha ingresado ninguna otra académica, sí que se han incorporado relevantes mujeres en las distintas secciones, destacando de manera notoria la sección de Nuevas artes de la imagen, a la que se ha incorporado un mayor número: Estrella de Diego (27 de noviembre de 2016); Josefina Molina (26 de marzo de 2017); Arantxa Aguirre (28 de noviembre de 2021). En la sección de Música, Begoña Lolo (18 de diciembre de 2016). En la sección de Escultura, Blanca Muñoz (25 de abril de 2021). También como académicas electas, pendientes de incorporarse a la institución, han sido elegidas las fotógrafas Cristina García Rodero (18 de febrero de 2013) e Isabel Muñoz (14 de febrero de 2022) ambas en la sección de Nuevas artes de la imagen. También, aunque escasa, la presencia femenina hay que mencionarla entre los académicos honorarios como Carmen Giménez (2 de diciembre de 2012) y Alicia Koplowitz (23 de junio de 2019).

INGRESOS EN LA SECCIÓN DE PINTURA A PARTIR DE 1975

Veamos la sucesión de artistas que toman posesión de su plaza de numerario en el período que nos ocupa.

La primera vacante que se produce en el último cuarto del siglo XX es en 1976, por fallecimiento de José Aguiar. Son propuestos dos candidatos a los que la sección de Pintura otorga el siguiente orden: primero, Francisco Lozano, presentado por Luis Mosquera, Enrique Segura y Álvaro Delgado. Segundo, Gregorio Prieto, apoyado por Joaquín Vaquero Palacios, Regino Sainz de la Maza y Ernesto Halffter, los dos últimos pertenecientes a la sección de Música. Tras el escrutinio, era elegido Francisco Lozano que ingresaría el 5 de noviembre de 1978.

Francisco Lozano había contactado con las acciones más modernas de los años de postguerra como eran la Escuela de Vallecas, la Academia Breve o la Escuela de Madrid. Su estancia en París en 1952 le permitió relacionarse con pintores consagrados (como Picasso) o pintores abstractos (como Kline, Pollock, Rothko o Klee) y poder estudiar la obra del paisajista fauve, Vlaminck, que tanto le influyó en la renovación del paisaje levantino.

La siguiente vacante se convocaba en 1980 por fallecimiento de Benjamín Palencia. El único candidato a la plaza, el pintor y grabador Luis García-Ochoa. Éste, había estado en contacto con Daniel Vázquez Díaz y Benjamín Palencia. Las becas que posteriormente obtuvo para viajar a París, Roma o Londres le permitieron conocer tanto a los artistas de las vanguardias que se estaban desarrollando como las obras de los grandes maestros de la antigüedad. La corriente que marcará su estilo será el expresionismo de los países nórdicos y Alemania, vehículo idóneo para interpretar el dolor y la miseria de la guerra que él mismo había vivido.

Cuatro años después se convocaría la plaza por fallecimiento de Joaquín Valverde Lasarte. En un principio fueron tres los candidatos propuestos: Francisco Echauz Buisán¹⁰⁴, Rafael Martínez Díaz¹⁰⁵ y Javier Cortés Echánove¹⁰⁶. A ruego del interesado fue retirada la candidatura de Cortés Echánove, por lo que la sección de Pintura ordenó en primer lugar a Francisco Echauz y en segundo lugar a Rafael Martínez. En la sesión extraordinaria de 13 de junio de 1983 se procedió a la votación y tras tres escrutinios sin alcanzar ninguno de los dos los votos suficientes, se procedió a una nueva convocatoria. En esta ocasión se presentaba un solo candidato, el pintor muralista José Vela Zanetti. Era apoyado por Enrique Lafuente Ferrari, Enrique Segura e Hipólito Hidalgo de Caviedes. Con Vela Zanetti la técnica del mural se agregaba una vez más a la sección, como había estado también representada por Daniel Vázquez Díaz, Ramón Stolz Viciano o Hipólito Hidalgo de Caviedes.

Con estos nuevos pintores académicos la nómina de artistas modernos se va incrementando, aunque aún no podemos hablar de la transformación a la que nos referimos.

En 1984 se convoca la plaza de Juan Antonio Morales. El único aspirante era el pintor abstracto Fernando Zóbel, secundado por Enrique Lafuente Ferrari, Luis García-Ochoa y José Manuel Pita Andrade. Sin embargo, el pintor fallecía poco tiempo después de haber presentado la propuesta. Se tuvo que convocar de nuevo la vacante y fueron dos los candidatos: Manuel López-Villaseñor¹⁰⁷ y Manuel Rivera Hernández¹⁰⁸. La sección declaró a los candidatos *ex aequo*. Representaban dos planteamientos artísticos distintos, el primero figurativo y el

segundo abstracto. Tras la votación, era elegido Manuel Rivera¹⁰⁹, componente del grupo de vanguardia El Paso, que se distinguiría por el uso de la tela metálica como soporte. Ingresaría un año después, el mismo año que es nombrado otro pintor abstracto, Miguel Rodríguez-Acosta¹¹⁰, único candidato para suceder a Genaro Lahuerta. Rodríguez-Acosta desarrolló la figuración en los años cincuenta y sesenta. A partir de los años setenta recurre a la fluidez de la materia como recurso para dar una nueva visión de la pintura, consiguiendo unas elegantes series cromáticas que contrastan la intensidad del color con tenues matizaciones que desarrollará tanto con la técnica del grabado como sobre lienzo.

En 1989 se incorporaría José Hernández propuesto por Enrique Segura, Miguel Rodríguez-Acosta y Luis García-Ochoa. Para la misma vacante se había presentado la candidatura de Pablo Palazuelo de la Peña firmada por Enrique Segura, el Duque de Alba y Miguel Rodríguez-Acosta que fue retirada por el desistimiento del interesado.

José Hernández, pintor y grabador, ingresa en la Academia con cuarenta y cinco años, una edad inusual entre los candidatos. Representa una singular manera de pintar caracterizada por la precisión en el dibujo, referencias literarias y connotaciones surrealistas. En la sesión pública y solemne de su ingreso, el 5 de noviembre de 1989, el director destacaba la juventud del beneficiario lo que «permitía esperar un renovado impulso para las actividades de la corporación»¹¹¹.

En 1992 se proponía para cubrir la vacante de Federico Marés en la sección de Escultura a César Montaña¹¹² y a Gustavo Torner¹¹³. En la sesión extraordinaria de 30 de marzo era elegido Gustavo Torner, miembro junto a Fernando Zóbel y Gerardo Rueda del denominado Grupo de Cuenca quienes ocuparon un lugar destacado en el panorama artístico español de vanguardia en los años cincuenta y sesenta y cuya denominación venía asociada con la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca fundado por ellos en 1966.

Un año después era elegido Antonio López García¹¹⁴, considerado uno de los ejemplos de pintura realista más personales de la segunda mitad del

104 Propuesto por Fernando Chueca, Álvaro Delgado y Pablo Serrano.

105 Propuesto por Enrique Segura, Juan Antonio Morales y José Hernández Díaz.

106 Propuesto por el Conde de Yebes, Joaquín Vaquero Palacios y Fernando García-Mercadal.

107 Propuesto por Enrique Segura, Hipólito Hidalgo de Caviedes y José Luis Vasallo.

108 Propuesto por José Manuel Pita Andrade, Antón García Abril y Luis García-Ochoa.

109 «...no sé si incluso se me puede considerar un pintor abstracto, creo que tampoco, porque yo siempre he partido de algo, nunca he podido elaborar formas porque sí. Siempre he procurado trabajar de forma intuitiva, busco las explicaciones a posteriori....». Romero, 1990: 17.

110 Había sido presentado por José Manuel Pita Andrade, Luis García-Ochoa y Manuel Rivera.

111 Archivo RABASF sig. 3-653: 393.

112 Propuesto por Fernando Chueca, Juan de Ávalos y Venancio Blanco

113 Fue presentado por José Luis Sánchez, Antonio Bonet y Julio López Hernández.

114 Propuesto por Miguel Rodríguez-Acosta, Julio López Hernández y Juan Antonio Fernández Ordóñez.

siglo xx y por ello difícil de encuadrar en ninguna corriente pictórica. No llegaría a ingresar tras agotar los plazos marcados por los estatutos.

Para cubrir la vacante de Enrique Segura era propuesto Rafael Canogar¹¹⁵ en 1995, también miembro fundador del grupo informalista El Paso. En su trayectoria artística se suceden períodos de interés por la abstracción con otros centrados en el realismo, todos ellos repletos de grandes éxitos. A partir de su incorporación a la institución propuso importantes cambios en la Academia en cuanto a su contenido y funcionamiento.

Ese mismo año se presenta a Gerardo Rueda¹¹⁶, de nuevo un artista abstracto, para ocupar la plaza de Hipólito Hidalgo de Caviedes. Tras la votación sería elegido, pero no llegaría a tomar posesión de su plaza debido a su fallecimiento prematuro.

Un año después, Miguel Rodríguez-Acosta, José Hernández y Gustavo Torner proponen a Carmen Laffón, única candidata para cubrir la vacante de Manuel Rivera. La primera y única mujer que ingresa en la sección de Pintura hasta la fecha. Su pintura destaca por el realismo íntimo de los espacios que capta de forma muy sensible y que muchas veces lo sintetiza en una verdadera abstracción. Ese mismo año Joaquín Vaquero Turcios¹¹⁷, pintor, escultor y arquitecto, sería también único aspirante a la nueva plaza convocada, presentado por Luis García-Ochoa, José Luis Sánchez y Rafael de la Hoz. Vaquero Turcios desarrolló la pintura mural con gran éxito al igual que la pintura de caballete, soportes en los que pasó de las representaciones figurativas a las abstractas. Joaquín Vaquero fue un académico muy activo, propuso diversos cambios en la actividad de la Academia y apoyó intensamente la incorporación del diseño a la sección de Nuevas artes de la imagen.

En el último cuarto del siglo xx, la mayoría de los candidatos para cubrir las plazas eran propuestas únicas, en contadas ocasiones se presentaron dos aspirantes. Así ocurrió para cubrir la vacante de Hipólito Hidalgo de Caviedes tras el fallecimiento de Gerardo Rueda como académico electo. Los pretendientes eran Joan Hernández Pijuan¹¹⁸ y Manuel Alcorlo¹¹⁹. En la sesión extraordinaria de 3 de febrero de 1997 se celebraron tres votaciones reglamentarias y al no obtener ninguno los votos necesarios en el escrutinio, el director declaró desierta la plaza. Por ambas partes se acordó presentar en sucesivas plazas a

115 Presentado por Miguel Rodríguez-Acosta, José Hernández y Antonio Fernández Alba.

116 Presentado por Miguel Rodríguez-Acosta, Antonio Bonet y Gustavo Torner.

117 Presentado por Luis García-Ochoa, José Luis Sánchez y Rafael de la Hoz.

118 Miguel Rodríguez-Acosta, José Hernández y José María de Azcárate.

119 Luis García-Ochoa, Carmelo Alonso Bernaola y Antonio Gallego.

ambos candidatos, de modo que no fueran competencia entre ellos. Así, en la primera convocatoria fue propuesto Joan Hernández Pijuan, siendo elegido en 1997. Hernández Pijuan practicó el informalismo de una forma muy personal y su pintura evolucionaría a figuras muy simplificadas. Al final de los ochenta retomó el informalismo caracterizado por el uso del blanco y el negro, consiguiendo obras de una gran espiritualidad y contemplación interior.

En 1997, para cubrir la paralela que se volvía a convocar por no haber sido ocupada por Antonio López, se presentó a Luis Feito¹²⁰. De nuevo se piensa en un pintor abstracto, también miembro fundador del grupo El Paso que contaba con una carrera de enormes éxitos, muchos de ellos alcanzados fuera de España.

Ese mismo año era presentado Manuel Alcorlo¹²¹ para cubrir otra plaza paralela. Un pintor y grabador figurativo con una gran imaginación para recrear situaciones cargadas de sátira social y una intención crítica.

Tras el fallecimiento de Joaquín Vaquero Palacios se convocaría su plaza para la cual se propuso a un artista con un perfil similar, Juan Navarro Baldeweg¹²². Éste unía a la profesión de arquitecto el ejercicio de las artes plásticas como la pintura o la escultura. Ejerció un papel destacado en la pintura madrileña a partir de los años ochenta.

Para cubrir la vacante por el fallecimiento de José Vela Zanetti hubo que recurrir a dos convocatorias, en ambas se presentaron dos candidatos. En la primera propusieron a Enrique Brinkmann¹²³ y a Alberto Corazón¹²⁴. Una vez realizado el escrutinio ninguno de los dos alcanzó la mayoría necesaria. Un año después se volvería a convocar la plaza y se presentaron dos nuevos candidatos representantes de dos expresiones artísticas: Jordi Teixidor de Otto¹²⁵ y Eduardo Naranjo¹²⁶, siendo elegido el primero. Jordi Teixidor, formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, desde el inicio de su trayectoria se inclinó por la pintura abstracta definida por la reflexión y el pensamiento.

En el año 2000, para cubrir la vacante de Francisco Lozano, los académicos Luis Feito, Antonio Bonet y José Hernández presentaron a Guillermo Pérez Villalta. Por el contrario, tras la votación no consiguió los votos requeri-

120 Propuesto por Miguel Rodríguez-Acosta, Luis de Pablo y José Hernández.

121 Le presentaron Luis García-Ochoa, José Hernández y Antonio Gallego Gallego.

122 Propuesto por José Antonio Fernández Ordóñez, Joaquín Vaquero Turcios y José Luis Picardo Castellón.

123 Propuesto por José Manuel Pita Andrade, José Hernández y Manuel Alcorlo.

124 Propuesto por José María Azcárate, Joaquín Vaquero Turcios y Rafael Canogar.

125 Propuesto por Gustavo Torner, Luis Feito y Carmen Laffón.

126 Apoyado por Juan de Ávalos, Fernando Chueca y José María Azcárate.

dos para su elección. El pintor necesitaba 19 votos y de los 36 presentes solo le votaron 16. Tras la votación, Pérez Villalta declaraba a la prensa lo siguiente:

«La verdad es que hay un sector progresista de la Academia que quería dar un cambio a la misma, y en ese sentido se planteaba mi ingreso. Pero parece que ha pesado más el inmovilismo. Tengo que pensar que mi figura les inquieta, y que mi obra, en gran medida, la desconocen»¹²⁷.

En el mismo diario, el director, Ramón González de Amezúa, respondía:

«No es cierto que la Academia sea conservadora. Hay pintores y escultores como Feito, Canogar, Vaquero Turcios, Gustavo Torner o Hernández Pijuan y músicos como Halffter, Luis de Pablo o Bernaola, entre otros, que así lo demuestran»¹²⁸.

Había que volver a convocar la vacante de Francisco Lozano y la sección de Pintura acordó por mayoría proponer a Manuel Valdés. Sin embargo, en el Pleno de 19 de enero de 2011 Álvaro Delgado explicaba que tras varias gestiones para conocer si el pintor aceptaría, habían tenido que desestimar su candidatura considerando que el resultado parecía dudoso¹²⁹.

Finalmente se propondría a Darío Villalba Flórez, presentado por Joaquín Vaquero, Rafael Canogar y Francisco Calvo Serraller, elegido el 11 de marzo de 2002.

Darío Villalba era una referencia en la generación posterior a la abstracción informalista española. Triunfa con los denominados encapsulados. Elabora un lenguaje muy personal utilizando la fotografía como soporte pictórico lo que le alejaría del Arte Pop.

Darío Villalba ingresaba el 17 de noviembre de 2002. Una vez finalizado el acto de ingreso, el director de la Academia, Ramón González de Amezúa, concluía con las siguientes palabras referidas al nuevo académico y su aportación a la corporación: «una unificación de las diversas Bellas Artes en una diversidad estética que ha superado los viejos conceptos académicos, inexistentes hoy en nuestra corporación»¹³⁰.

¹²⁷ En: ABC, Sevilla, 29-XI-2000: 58.

¹²⁸ Pulido, 2000: 58.

¹²⁹ Acta de la sesión ordinaria de 19 de febrero de 2001, Archivo RABASF, sig. 3-358: 223.

¹³⁰ Acta de la sesión extraordinaria de 17 de noviembre 2002, Archivo RABASF: 522.

Tuvieron que pasar dieciséis años para que se convocara una nueva vacante, una plaza paralela. Se presentaron dos candidatos que la sección ordenó: primero Soledad Sevilla, propuesta por Carmen Laffón, Francisco Calvo Serraller y Jordi Teixidor. Segundo, Hernán Cortés apoyado por Manuel Alcorlo, Antonio Bonet y Rafael Canogar. Finalmente era elegido Hernán Cortés, con quien el género del retrato volvía a tener una eminente presencia en la Academia.

PRINCIPALES PROMOTORES DE LA RENOVACIÓN DE LA ACADEMIA

Como hemos visto, todos los académicos pueden proponer candidatos a las vacantes de las secciones y todos pueden influir en la evolución, pero hay opiniones que coinciden en destacar algunos nombres como impulsores de la renovación.

Pintores

De forma muy destacada sería Álvaro Delgado, pintor que ya en su discurso de ingreso aportaba una opinión muy interesante al considerar que las tareas de la corporación debían estar presididas de forma primordial por el propósito de «laboratorio estético» y debía jugar un papel más activo en la renovación artística, actuando en osmosis con el entorno, con todas las circunstancias sociales, culturales e incluso tecnológicas¹³¹. Como académico de número trabajaría para desarrollar esas consideraciones y en este sentido lo reconocía Alfredo Pérez de Armiñán:

«...ha sido, junto con algunas personas, el verdadero promotor de la renovación artística e intelectual de la Academia y su figura es inseparable de esa renovación. Se ocupó de la Academia con un entusiasmo, dedicación, intensidad que pocos académicos han tenido y es una figura muy importante en la historia de nuestra corporación»¹³².

La presencia de Álvaro Delgado en la Academia animaría a Manuel Rivera a incorporarse a la misma. En una entrevista confesaba que siempre había estado en contra de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por-

¹³¹ Delgado, 1974: 12.

¹³² Acta de la sesión ordinaria de 11 de enero 2016, (S.G).

que siempre le pareció un «casino» más o menos muerto. No obstante, reconocía que cuando le sugirieron presentarlo como académico numerario ya se habían producido algunos cambios que atribuía principalmente a Álvaro Delgado, lo que le llevó a pensar que él también podía contribuir a transformar la institución y por ello finalmente aceptó entrar en ella¹³³.

De igual modo, Antonio Bonet Correa distinguía la labor de Álvaro Delgado en el discurso leído con motivo del *Homenaje a la Antigüedad académica*:

«El Excmo. Señor Don Álvaro Delgado, que por su fecunda y proteica obra pictórica, ha recibido los premios más importantes y ha expuesto en los foros artísticos de mayor categoría, merece ser considerado como uno de sus miembros numerarios que, por su presencia y por su acción, ha contribuido a la actual renovación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Espíritu inquieto, siempre en busca de lo novedoso, Álvaro Delgado desde su temprano ingreso en la Academia y a través de sus cargos y sus distintas actividades administrativas en la casa, fue uno de los impulsores de la introducción de las ideas y de las personas que podían aportar nuevos aires vanguardistas a la corporación académica»¹³⁴.

En este sentido, también sería muy activo Miguel Rodríguez-Acosta. Desde que ingresara en 1985 estuvo presente en la terna académica en apoyo de los sucesivos siete candidatos a la sección de Pintura. Apoyaría la candidatura de José Hernández, Antonio López García, Rafael Canogar, Gerardo Rueda, Carmen Laffón, Joan Hernández Pijuan y Luis Feito.

Por otro lado, Álvaro Delgado destacaría la «participación inteligente» de Manuel Rivera en la renovación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹³⁵.

Nos hemos referido anteriormente a Joaquín Vaquero y a Rafael Canogar a través de sus propuestas cuyo interés se centraba en aportar a la Academia una vitalidad que a su parecer debía poseer. Al mismo tiempo, tenemos que mencionar a algunos artistas que con una actitud moderna trabajaron y realizaron propuestas realmente interesantes para promover la modernidad y la presencia de la institución no solo a nivel nacional sino a nivel internacional, como es el caso de Hipólito Hidalgo de Caviedes o Fernando Labrada.

¹³³ Romero (coord.), 1990: 21.

¹³⁴ Bonet, 2009: 9.

¹³⁵ «Un renovador». En: *ABC*, Madrid, 3-I-1995: 63.

Directores

Al hablar de renovación en la Academia cabe destacar la labor de sus directores. En primer lugar, cabría mencionar a Luis Blanco Soler (1983-1987). Durante su gobierno se concluyeron las obras de rehabilitación del edificio de la calle Alcalá, 13. En otro sentido, fueron elegidos académicos de pintura José Vela Zanetti, Manuel Rivera y Miguel Rodríguez-Acosta. También fue propuesto Fernando Zóbel aunque no llegara a ingresar.

Manuel Rivera subrayaría la labor de Blanco Soler al frente de la Academia con las siguientes palabras publicadas en *El País*: «durante el primer mandato de Luis Blanco Soler, la Academia rompió el largo periodo de quietud vivido en las últimas décadas y que ha revivido»¹³⁶.

En 1988 Federico Sopeña sucedería a Blanco Soler ocupando el cargo hasta 1990. En el homenaje ofrecido a su antecesor, Sopeña aceptaba asumir su herencia en la renovación y ampliación de la Academia¹³⁷.

Por el contrario, Ramón González de Amezúa es el director cuya aportación ha sido considerada la más relevante en lo que a la renovación de la Academia se refiere. Ingresó en la Academia en 1970, dos años después fue nombrado tesorero y propuso al Pleno la restauración y rehabilitación del edificio. En 1991 fue elegido director permaneciendo en el cargo durante diecisiete años. Bajo su mandato la Academia experimentó una profunda renovación y modernización y, de acuerdo con Antonio Bonet Correa, fue:

«uno de los artífices de la apertura hacia la vanguardia de la Academia. Con espíritu liberal, aunque sabiendo conservar el aura tradicional de la institución, consciente de la evolución de la vida artística e intelectual española, ha ido dando cauce al cambio hacia una Academia a la medida de los nuevos tiempos»¹³⁸.

¹³⁶ «Luis Blanco Soler reelegido director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». En: *El País*, 22-I-1986.

¹³⁷ *Homenaje a Don Luis Blanco Soler*, Archivo RABASF: 7-142-1.

¹³⁸ Bonet, 2008: 9.

Bibliografía

- Bonet, Antonio (2008). *Homenaje a la Antigüedad académica*, celebrado el 11 de diciembre de 2008 en honor del Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezúa y Noriega, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Instituto de España.
- Bonet, Antonio (2009). *Homenaje a la Antigüedad académica*, celebrado el 17 de diciembre de 2009 en honor del Excmo. Sr. D. Álvaro Delgado Ramos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Instituto de España.
- Delgado, Álvaro (1974). *El retrato como aventura polémica*. Discurso del académico numerario Excmo. Sr. D. Álvaro Delgado leído en el acto de su recepción pública el día 16 de junio de 1974 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Labrada, José Fernando/Brasas, José Carlos (1993). *Fernando Labrada. Pintor y grabador*. Valladolid: Gráficas Andrés Martín.
- Laffón, Carmen (2000). *Visión de un paisaje*. Discurso leído por la académica electa Excmo. Sra. D^a. Carmen Laffón de la Escosura. Leído en el acto de su recepción pública el día 16 de enero de 2000 y contestación del Excmo. Sr. D. Gustavo Torner de la Fuente. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pulido, Natividad (2000). «La Academia responde». En: *ABC*, Sevilla, p. 58.
- Romero, Yolanda (coord.) (1990). *Manuel Rivera*. Granada: Área de Cultura de la Diputación Provincial.

COMPENDIO DEL TRABAJO REALIZADO EN TORNO AL OBJETIVO 5 DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:

— Investigar y obtener resultados en los distintos procedimientos de ingreso de los académicos de número pintores comprendidos en el periodo que se investiga.

Fuentes utilizadas: estatutos, reglamentos, libros de actas de las sesiones, expedientes de cada académico y demás normativa relacionada con los académicos de número y su ingreso en la corporación.

Autora y análisis: Rosa María Recio Aguado IP2

Aplicación de la metodología siguiendo el modelo del proyecto.

1. Identificación del problema

Lo que se pretende es investigar para encontrar aquellos momentos que han quedado reflejados en los documentos de la institución tras los cuales los miembros han ido dando pasos, poco a poco, hacia un nuevo concepto de Academia. Con todos sus cambios y evoluciones ocurridos en el periodo que se estudia. De esta manera, se han leído y resumido las actas de las sesiones plenarias desde 1975 hasta 2019 permitiendo detallar el instante preciso en que se fueron eligiendo académicos que permitieron pasar de una tradición inmovilista hacia una renovación de tipo vanguardista. También, cómo esto se vio favorecido tras las mejoras en normativas y estatutos.

Asimismo, se ha podido investigar en torno a la importancia de las figuras de los distintos directores de la Academia que han aportado, con sus trabajos, efectivas orientaciones y certeros caminos hacia la denominada vanguardia.

En conjunto, lo que se está buscando es resumir y sintetizar los temas que preocupaban en las distintas épocas a los académicos y cómo ha sido posible que en la Academia se haya creado una sección de Nuevas artes de la imagen o se haya incorporado el diseño.

Pues bien, con todos estos intentos investigadores tratamos de contestar a las preguntas que hemos planteado en el plan de trabajo inicial: ¿Qué persiguen los académicos al nombrar a otros? ¿qué debates se originan para nombrarlos?

2. Recopilación de datos

— En cuanto a la elección de candidatos:

La Academia es un organismo con plenas competencias para elegir a los miembros que la integran. A la hora de aceptar la propuesta de un candida-

to, esta debe ir firmada por tres académicos numerarios e ir acompañada de los méritos pertinentes del candidato en cuestión, de acuerdo con el Decreto de 14 de mayo de 1954. Debe tenerse en cuenta que a la hora de cubrir una vacante que se produzca en cualquiera de las secciones, los académicos de número de todas ellas pueden formar parte de la terna para presentar a un candidato, pertenezca o no a la sección de la plaza convocada. Como ya hemos señalado, los candidatos propuestos son votados por todos los miembros numerarios en sesión extraordinaria convocada para el efecto, por lo que el conjunto de la institución influye en mayor o menor medida en la renovación que se pueda producir en cada una de sus secciones. En la sesión ordinaria de 21 de febrero de 1983 se acordaría que en el Pleno se presentara sucintamente a los candidatos, con sus méritos y circunstancias personales.

A lo largo del siglo xx se mantuvieron vigentes los estatutos de 1873 que otorgaban a la sección de Pintura catorce plazas, incluyendo el grabado en dulce. En 2004 se aprobaron unos nuevos estatutos que las reduce a doce. Para cada sección, los estatutos prevén que cuatro de las plazas sean ocupadas por personas que, no ejerciendo profesión artística, sin embargo, hubieran acreditado su competencia y amor a las Artes, publicando obras sobre la materia o distinguiéndose en la colección e ilustración de obras artísticas. Para las demás plazas de número serían elegidos artistas que hubieran dado a conocer su mérito con obras originales del arte que profesan.

Recordemos que el cargo de académico de número es vitalicio, por lo que se tiene que producir una vacante para que se convoque una nueva plaza. De otro modo, se han previsto las denominadas «plazas paralelas» (Real Decreto 1101/1987 de 10 de julio) que permiten convocar determinadas plazas cuando un académico de número no asista a la Academia durante un largo período de tiempo por enfermedad o cualquier otro motivo. Entre 1975 y 2000 han ingresado en la sección de Pintura catorce pintores. Desde 2001 hasta hoy dos.

—En cuanto a los académicos y la posible renovación:

Antes de 1975

En relación con la renovación interna de la Academia, debe tenerse en cuenta que las elecciones de nuevos candidatos son el medio para promover el cambio en la corporación. Sin embargo, no son cambios globales en un momento concreto pues la longevidad de algunos de sus miembros hace que convivan en determinados tiempos artistas más o menos modernos. El mérito

requerido para la valoración de un candidato conlleva una larga trayectoria y supone que se presenten a una edad avanzada.

La Academia al principio del siglo xx se manifestó en contra de las vanguardias que se estaban desarrollando fundamentalmente en París. De todos modos, a mediados de siglo un grupo de académicos, a requerimiento de Fernando Labrada, consideraron necesario buscar un candidato «renovador» que tuviera el máximo prestigio tanto a nivel nacional como internacional y pudiera contar con el apoyo del Pleno. Picasso y Dalí fueron descartados porque no vivían en España, según lo estipulado en los estatutos. En 1971 y 1973, respectivamente, fueron elegidos académicos de honor, categoría que no contempla la cláusula de residencia. El pintor que se ajustaba a los términos de los estatutos era Joan Miró, que en 1966 sería propuesto y elegido académico de número, aunque no llegara a ingresar.

Cabe destacar que a lo largo del siglo xx han entrado en la Academia artistas modernos de reconocido prestigio que han seguido una senda de nuevas técnicas, nuevos temas pictóricos que reflejar en sus lienzos, nuevos puntos de vista y que estuvieron en contacto con las vanguardias, como es el caso de Daniel Vázquez Díaz, elegido en 1949 aunque no se incorporaría hasta enero de 1968 para ocupar la vacante de Fernando Álvarez de Sotomayor, o Benjamín Palencia, nombrado para cubrir el puesto por renuncia de Fernando Labrada, que entraría en 1974. En esta línea, también podemos citar a Joaquín Vaquero Palacios (1969), Álvaro Delgado (1974) o Luis García-Ochoa (1980). Son artistas que ya se consideraban antiacadémicos, con espíritu de experimentación y modernidad.

Último cuarto del siglo xx hasta la actualidad

A lo largo de la década de 1970 y 1980 va a ser constante la idea de renovación, como atestiguan diversas intervenciones académicas. Se promueve dar una nueva energía transformadora a la corporación y se incorpora la sección de Nuevas artes de la imagen, que incluye el cine, la fotografía y el diseño. En cuanto a la sección de Pintura, el inicio de la transformación que se produce en el último cuarto de la última centuria habría que situarlo en 1984, cuando se proponen como aspirantes a las vacantes a artistas abstractos. Artistas que habían participado en las vanguardias de los años cincuenta y sesenta, alcanzando una importante repercusión tanto a nivel nacional como internacional, se incorporan a la Academia.

Como ya hemos adelantado, Joaquín Vaquero Turcios, en el acta de 19 de abril de 1999, reflexionó sobre la responsabilidad de los académicos ante las

deliberaciones. El único criterio que parece claro a la hora de elegir a un candidato es su alta calidad artística. Por el contrario, para cuando no está tan claro, Vaquero plantea una serie de interrogantes que preocupan a todos a la hora de elegir nuevos miembros y que considera una cuestión muy importante y difícil. Por otro lado, añade a las anteriores cuestiones mencionadas, una que también preocupaba intensamente: ¿Debería ser prioritario que haya una representación femenina mayor, ya que sin duda hay grandes pintoras?. Continúa diciendo:

«...hablando de pintura creo que cualquier pintor, con una trayectoria profesional madura y reconocida, merece formar parte de esta Casa. Hay muchos con esas condiciones. Los que admiramos desde siempre y también aquellos cuyas obras nos son menos afines, por pertenecer a otras generaciones, a otras vanguardias (que pronto serán clásicas) o a estilos ya consolidados desde hace tiempo. Cada uno tiene mucho que enseñarnos y su presencia debe ser bienvenida».

En este sentido, Antonio Bonet Correa en la *laudatio* dedicada a Guillermo Pérez Villalta destacaba su juventud en plenitud a lo que añadía que representara la pintura española de aquel momento.

En una sesión de febrero de 2009, Alberto Corazón propone una reflexión sobre los perfiles de los candidatos. Partiendo de que la realidad de la Academia reposa sobre la realidad de sus académicos, valora como fundamental la idoneidad de sus miembros, es decir, además del reconocimiento de los méritos considera importante la disponibilidad de los candidatos para mantener la vida activa de la Academia, teniendo en cuenta que algunos académicos apenas han asistido a la misma. Unos años después Gregorio Marañón volvería a retomar la importancia de la disponibilidad de los aspirantes para participar en el devenir de la institución.

En cuanto a la presencia femenina en la Academia, Carmen Laffón, en la sesión de 22 de junio de 2009, expondría su opinión, ya mencionada en su discurso, sobre la escasa presencia femenina teniendo en cuenta las valiosísimas mujeres que ejercen las distintas disciplinas presentes en la Academia, lo que le parecía injusto. Proponía tomárselo en serio y empezar el siguiente curso con un nuevo espíritu. Intervendría en favor de su compañera Francisco Calvo Serraller. En el mismo sentido, recordaría el momento en el que algunos estaban preocupados por la escasa presencia de artistas de vanguardia y cómo se había conseguido hacerla predominar. Por lo tanto, sugería

acometer la ausencia de mujeres teniéndolo en cuenta cuando hubiera que cubrir una plaza. Por otro lado, dos años después, Gregorio Marañón urgiría a pronunciarse sobre la conveniencia de establecer unos criterios de discriminación positiva para incorporar mujeres en las siguientes vacantes ante los escasos resultados obtenidos.

—Sobre los ingresos en la sección de Pintura a partir de 1975:

No olvidemos que la primera vacante que se produce en el período que nos ocupa es la de José Aguiar, quien fallecía en 1976. Eran propuestos dos artistas. La sección de Pintura otorgaba el primer puesto a Francisco Lozano, presentado por Luis Mosquera, Enrique Segura y Álvaro Delgado y el segundo a Gregorio Prieto, apoyado por Joaquín Vaquero Palacios, Regino Sainz de la Maza y Ernesto Halffter, estos dos últimos pertenecientes a la sección de Música. Realizado el escrutinio era designado Francisco Lozano que ingresaría el 5 de noviembre de 1978. En lo que respecta al nuevo académico electo, había contactado con las acciones más modernas de los años de postguerra como eran la Escuela de Vallecas, la Academia Breve o la Escuela de Madrid. En 1952 viajó a París por lo que pudo conocer a pintores consagrados como Picasso, pintores abstractos como Kline, Pollock, Rothko o Klee y donde pudo estudiar la obra del paisajista fauve Vlaminck, que tanto le influyó en la renovación del paisaje levantino.

Después se convocaría la plaza de Bejamín Palencia que fallecía en 1980. Un único candidato era presentado, el pintor y grabador Luis García-Ochoa. Este había estado en contacto tanto con Daniel Vázquez Díaz como con Benjamín Palencia. Posteriormente, consiguió unas becas que le facilitaron viajar a diferentes ciudades europeas como París, Roma o Londres y conocer de primera mano las vanguardias que se estaban desarrollando, así como las obras de los grandes maestros de la antigüedad. Su producción pictórica se verá influida por el expresionismo de los países nórdicos y Alemania, vehículo idóneo para interpretar el dolor y la miseria de la guerra que él había vivido de cerca.

Cuatro años después se convocaría la plaza por fallecimiento de Joaquín Valverde Lasarte. El único aspirante era José Vela Zanetti. Lo presentaron Enrique Lafuente Ferrari, Enrique Segura e Hipólito Hidalgo de Caviedes. Con Zanetti la técnica del mural se agregaba una vez más a la sección, tal y como antes había estado representada por Daniel Vázquez Díaz, Ramón Stolz Viciano o Hipólito Hidalgo de Caviedes.

Como vamos viendo, se van incorporando artistas modernos, pero todavía no se puede hablar de la renovación a la que nos referimos. En consecuencia, esa renovación se iniciaría en 1984 al ser elegido Manuel Rivera, componente del grupo de vanguardia El Paso, cuya obra se identifica con el uso de la tela metálica como soporte y alcanzaría un importante reconocimiento no solo a nivel nacional sino también a nivel internacional. Ingresaría un año después.

Del mismo modo, Miguel Rodríguez-Acosta es nombrado en 1985, de nuevo un pintor abstracto, único candidato para cubrir la vacante por fallecimiento de Genaro Lahuerta. El nuevo académico electo había desarrollado la figuración en los años cincuenta y sesenta. Sin embargo, a partir de los años setenta recurre a la fluidez de la pintura como recurso para dar una nueva visión de la misma, consiguiendo unas elegantes secuencias cromáticas que contrastan la intensidad del color con delicadas matizaciones, que desarrollará tanto con la técnica del grabado como sobre lienzo.

A continuación, ingresa José Hernández, propuesto por Enrique Segura, Miguel Rodríguez-Acosta y Luis García-Ochoa. También se había presentado para esa misma plaza la candidatura de Pablo Palazuelo de la Peña firmada por Enrique Segura, El Duque de Alba y Miguel Rodríguez-Acosta pero había sido retirada posteriormente por el desistimiento del interesado. Hernández Muñoz, pintor y grabador, se incorpora a la corporación con cuarenta y cinco años. Representa una singular manera de pintar caracterizada por la precisión en el dibujo, las referencias literarias y las connotaciones surrealistas. En la sesión pública y solemne de su ingreso, el 5 de noviembre de 1989, el director destacaba la juventud del beneficiario lo que hacía suponer un empuje para las actividades de la institución.

Más tarde, en 1992, se proponía para la sección de Escultura a Gustavo Torner, miembro junto a Fernando Zóbel y Gerardo Rueda del denominado Grupo de Cuenca quienes ocuparon un lugar destacado en el panorama artístico español de vanguardia en los años cincuenta y sesenta y cuya denominación venía asociada con la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca fundado por ellos en 1966.

Un año después era elegido Antonio López García, considerado uno de los ejemplos de pintura realista más personales de la segunda mitad del siglo XX y por ello difícil de encuadrar en ninguna corriente pictórica. No llegaría a ingresar tras agotar los plazos marcados por los Estatutos.

De nuevo, para cubrir la siguiente vacante, se optaba por otro miembro del grupo informalista El Paso. Así, para cubrir la medalla de Enrique Segura

era propuesto Rafael Canogar en 1995. Álvaro Delgado fue el primero que sugirió a Canogar unirse a la corporación como académico numerario.

Un nuevo artista abstracto era propuesto para ocupar la plaza de Hipólito Hidalgo de Caviedes. Gerardo Rueda, como hemos mencionado anteriormente, miembro del Grupo de Cuenca. Tras el recuento de votos sería elegido, pero no llegaría a entrar debido a su prematuro fallecimiento.

Asimismo, un año después, para cubrir la vacante de Manuel Rivera se propone a Carmen Laffón como única candidata. La primera y única mujer que ingresa en la sección de Pintura hasta la fecha. Su pintura destaca por el realismo íntimo de los espacios que capta de forma muy sensible y que muchas veces lo sintetiza en una verdadera abstracción.

A su vez, ese mismo año, el único aspirante a la nueva plaza convocada era el pintor, escultor y arquitecto Joaquín Vaquero Turcios. Éste desarrolló la pintura mural con gran éxito al igual que la pintura de caballete, soportes en los que pasó de las representaciones figurativas a la abstracción. Fue muy activo proponiendo cambios en la actividad de la Academia y una de las figuras destacadas para la incorporación del diseño en la sección de Nuevas artes de la imagen.

De igual modo, Joan Hernández Pijuan era elegido en 1997. De nuevo un artista cuya obra informalista va a ser muy personal y cuya trayectoria pictórica evolucionará a figuras muy simplificadas. Al final de los ochenta retomó el informalismo caracterizado por el uso del blanco y el negro y consiguiendo obras de una gran espiritualidad y contemplación interior.

Aquel mismo año un pintor abstracto vuelve a ser elegido, Luis Feito, integrante del grupo El Paso. Contaba con una carrera de enormes éxitos, muchos de ellos alcanzados fuera de España. También ese mismo año era presentado Manuel Alcorlo para cubrir otra plaza paralela. Un pintor y grabador figurativo con una gran imaginación para recrear situaciones cargadas de sátira social e intención crítica.

Tras el fallecimiento de Joaquín Vaquero Palacios se convocaría su plaza para la que se propuso a un artista con un perfil similar, Juan Navarro Baldeweg. A la profesión de arquitecto se unía el ejercicio de las artes plásticas como la pintura o la escultura.

Luego, en el año 2000, fueron presentados para una plaza dos candidatos: Jordi Teixidor de Otto y Eduardo Naranjo. Es elegido, una vez más, el pintor abstracto frente a la opción figurativa que había sido defendida por tres académicos de la sección de Pintura. Jordi Teixidor pertenece a una generación posterior a los pintores de las vanguardias de los años cincuenta el cual desarrolla una pintura abstracta marcada por la reflexión.

Aquel mismo año también es propuesto Guillermo Pérez Villalta. Sin embargo, tras la votación no consiguió los votos requeridos para su elección. El pintor declararía a la prensa que había un sector progresista que quería dar un cambio con su ingreso pero que en contraste había prevalecido el inmovilismo. En su opinión su figura producía inquietud y había un desconocimiento de su obra. En respuesta a aquellas declaraciones, el director, Ramón González de Amezúa, ponía de manifiesto que la Academia no era conservadora teniendo en cuenta que formaban parte de ella pintores y escultores como Feito, Canogar, Vaquero Turcios, Gustavo Torner o Hernández Pijuan y músicos como Halffter, Luis de Pablo o Bernaola, entre otros.

Para aquella misma plaza Joaquín Vaquero, Rafael Canogar y Francisco Calvo Serraller presentaron en el año 2002 a Darío Villalba Flórez que era elegido el 11 de marzo de 2002. Era una referencia en la generación posterior a la abstracción informalista española. Elaboraría un lenguaje muy personal utilizando la fotografía como soporte pictórico, lo que le alejaría del Arte Pop. Para concluir el acto de su ingreso, el director de la Academia, Ramón González de Amezúa, manifestaba que la Academia había superado ya los viejos conceptos académicos y eran inexistentes en la corporación.

Tuvieron que pasar dieciséis años para que se convocara una nueva vacante, una plaza paralela. Se presentaron dos candidatos que la sección ordenó: primero Soledad Sevilla, propuesta por Carmen Laffón, Francisco Calvo Serraller y Jordi Teixidor. Segundo, Hernán Cortés apoyado por Manuel Alcorlo, Antonio Bonet y Rafael Canogar. Finalmente era elegido Hernán Cortés, eminente representante del género del retrato desde la década de los ochenta hasta la actualidad.

—Sobre quienes promueven la renovación de la Academia:

Pintores

En el mismo orden de ideas, hay que destacar no solo la actividad sino también la actitud moderna que mantuvieron algunos académicos promoviendo iniciativas importantes en la institución, como es el caso de Hipólito Hidalgo de Caviedes o Fernando Labrada. No obstante, hay pintores en los que coinciden distintas opiniones a la hora de atribuirles un verdadero protagonismo en el impulso de la renovación, tal es el caso de Álvaro Delgado. Con motivo de su fallecimiento, Alfredo Pérez de Armiñán le reconocía junto con algunas otras personas como verdadero promotor de la renovación artística e intelectual de la Academia y señalaba que su figura era inseparable de esa renovación. También desta-

có el entusiasmo, dedicación e intensidad con la que se dedicó a la Academia, reconociéndole como una figura muy importante en la historia de la corporación. De modo similar, Antonio Bonet dedicaría unas palabras a Álvaro Delgado en el *Homenaje a la Antigüedad académica* donde evocaría su protagonismo en la renovación de la Real Academia de San Fernando tanto por su presencia como por su acción. Al mismo tiempo le reconocía como el impulsor de la introducción de ideas y personas que podían aportar nuevos aires de vanguardia a la institución. En igual forma, Manuel Rivera se refirió a Álvaro Delgado como el promotor de los cambios habidos en la Academia y por los que él aceptaría ingresar en la corporación. Por su parte, el propio Álvaro Delgado destacaría la «participación inteligente» de Manuel Rivera en la renovación de la Real Academia de San Fernando. También sería muy activo en este sentido, Miguel Rodríguez-Acosta. Desde que ingresara en 1985 estuvo presente en la terna académica en apoyo de los sucesivos siete candidatos a la sección de Pintura. Apoyaría la candidatura de José Hernández Muñoz, Antonio López García, Rafael Canogar, Gerardo Rueda, Carmen Laffón, Joan Hernández Pijuan y Luis Feito.

Directores

En primer lugar, cabría citar a Luis Blanco Soler, director de la Academia entre 1983 y 1987. Durante su cargo se concluyen las obras de rehabilitación del edificio de la calle Alcalá, 13. Para Manuel Rivera «durante el primer mandato de Luis Blanco Soler, la Academia rompió el largo periodo de quietud vivido en las últimas décadas y que ha revivido». Bajo la dirección de Blanco Soler los pintores que entraron en la sección de Pintura fueron José Vela Zanetti, Manuel Rivera y Miguel Rodríguez-Acosta. Además, fue presentada la propuesta de Fernando Zóbel que no se llegó a materializar a causa de su fallecimiento. A partir de 1988 Federico Sopeña sucede a Blanco Soler como director ocupando el cargo hasta 1990. En el homenaje ofrecido a su antecesor, Sopeña decía que aceptaba asumir su herencia en la renovación y ampliación de la Academia. Sin embargo, hay un mayor acuerdo en considerar a Ramón González de Amezúa el artífice de la renovación de la Academia, desde 1970 como académico de número y a partir de 1972 como tesorero que propuso al pleno la restauración y rehabilitación del edificio y finalmente como director desde 1991, cargo que ostentaría durante diecisiete años. De acuerdo con Antonio Bonet, bajo su mandato la Academia experimentó una profunda renovación y modernización siendo el autor de la apertura de la Academia hacia la vanguardia manteniendo el aura tradicional de la corporación consiguiendo una Academia adaptada a los nuevos tiempos.

3. Análisis

—En cuanto a la elección del académico:

Cabe decir que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una corporación autónoma para elegir a los miembros que la constituyen. Únicamente se admiten propuestas de candidatos firmadas por tres académicos numerarios acompañadas por una relación de méritos. El conjunto de la institución influye en la mayor o menor evolución que se pueda producir en ella ya que los candidatos propuestos son votados por todos los miembros numerarios en sesión extraordinaria convocada para el efecto. A partir de 1983 un académico se encargaría de hacer una breve presentación de los méritos y circunstancias personales de los candidatos.

Como hemos mencionado anteriormente, la sección de Pintura ha contado con catorce plazas a lo largo del siglo xx. A partir de los Estatutos de 2004 con doce.

Debido a que el cargo de académico de número es vitalicio, se tiene que producir una vacante para que se convoque una nueva plaza. Sin embargo, se han previsto las denominadas «plazas paralelas» (Real Decreto 1101/1987 de 10 de julio) que permiten convocar determinadas plazas cuando un académico de número no asista a la Academia durante un largo período de tiempo por enfermedad o cualquier otro motivo.

—En cuanto a los académicos y la posible renovación:

Para empezar, el sistema que permite la transformación de la institución son las elecciones de nuevos miembros, por lo tanto, con los continuos ingresos la Academia se ha ido renovando. La Academia al principio del siglo xx se manifestó en contra de las vanguardias que se estaban desarrollando fundamentalmente en París. No obstante, a mediados de la centuria Fernando Labrada, junto a otros académicos, promovió una iniciativa para buscar un candidato realmente renovador, un pintor de vanguardia. Descartados Picaso y Dalí porque no vivían en España tal y como establecían los Estatutos, propusieron a Joan Miró en 1966 y sería elegido, aunque no llegara a incorporarse a la corporación. De igual modo, a lo largo del siglo xx han entrado en la Academia otros artistas modernos de reconocido prestigio que conocieron las vanguardias, como es el caso de Daniel Vázquez Díaz, elegido en 1949 o Benjamín Palencia, nombrado para cubrir el puesto por renuncia de Fernando Labrada, que entraría en 1974.

También hay que añadir ingresos como los de Joaquín Vaquero Palacios (1969), Álvaro Delgado (1974) o Luis García-Ochoa (1980) que ya se consideraban antiacadémicos, con espíritu de experimentación y modernidad. De la misma forma, el cambio fundamental que se produce en la sección de Pintura hay que situarlo en 1984, cuando ingresan artistas abstractos que habían participado en las vanguardias de los años cincuenta y sesenta alcanzando una importante repercusión a nivel internacional.

Es importante mencionar también la incorporación de las Nuevas artes de la imagen en los años ochenta cuya sección independiente se define en los Estatutos de 2004 y que introducirá en la institución el cine, la fotografía y el diseño.

—Sobre el perfil de los candidatos:

Podemos decir que son escasas las referencias que se recogen en las actas de las sesiones en relación con los criterios a tener en cuenta para proponer un nuevo candidato. Por esto, resulta muy interesante la intervención de Joaquín Vaquero Turcios en la que planteaba la responsabilidad de los académicos ante las deliberaciones. El único criterio que todos tenían claro era el que fuera un profesional de alta calidad artística. Sin embargo, cuando ese criterio no estaba tan claro, Vaquero propone unos interrogantes con las preocupaciones generales que asaltan a los académicos, y que bajo su punto de vista son realmente importantes y difíciles de resolver. Entre las escasas menciones a destacar en los aspirantes podemos señalar la intervención de Antonio Bonet al definir a Guillermo Pérez Villalta como representante de la juventud de la pintura española actual, en su momento de plenitud.

En una sesión de febrero de 2009, Alberto Corazón propone una reflexión sobre los perfiles de los candidatos. Señala como fundamental la idoneidad de sus miembros, es decir, además del reconocimiento de los méritos considera importante la disponibilidad de los candidatos para mantener la vida activa de la Academia. Unos años después Gregorio Marañón volvería a insistir en la importancia de ello.

En cuanto a la presencia femenina en la Academia, Carmen Laffón, en la sesión de 22 de junio de 2009, expondría su opinión, ya mencionada en su discurso, sobre la escasa presencia femenina en la Academia, lo que le parecía injusto. También intervendría Francisco Calvo Serraller para recordar cómo se superó la preocupación que tenían algunos por la escasa presencia de la vanguardia en la Academia, por lo que sugería acometer la ausencia de

mujeres teniéndolo en cuenta cuando hubiera que cubrir una plaza. En la misma línea, dos años después, Gregorio Marañón urgiría a pronunciarse sobre la conveniencia de establecer unos criterios de discriminación positiva para incorporar mujeres en las siguientes vacantes ante los escasos resultados obtenidos.

—Sobre los ingresos en la sección de Pintura a partir de 1975:

Para empezar, en 1978 ingresaría Francisco Lozano, un pintor que había contactado con las acciones más modernas de los años de postguerra como eran la Escuela de Vallecas, la Academia Breve o la Escuela de Madrid. Su estancia en París en 1952 le permitió contactar con pintores consagrados como Picasso, pintores abstractos como Kline, Pollock, Rothko o Klee, así como la posibilidad de poder estudiar la obra del paisajista fauve Vlaminck, que tanto le influyó en la renovación del paisaje levantino. Posteriormente, en 1980 el pintor y grabador Luis García-Ochoa había mantenido contacto con Daniel Vázquez Díaz y Benjamín Palencia. Las becas que posteriormente obtuvo para viajar a París, Roma o Londres le permitieron entrar en contacto con las vanguardias que se estaban desarrollando. Después, en 1984, José Vela Zanetti, con quien la técnica del mural se agregaba una vez más a la sección, como lo había estado con Daniel Vázquez Díaz, Ramón Stolz Viciano o Hipólito Hidalgo de Caviedes.

Con estos nuevos pintores académicos la nómina de artistas modernos se va incrementando, pero aún no podemos hablar de la transformación, cambio o renovación a la que nos venimos refiriendo.

Por fin, en 1984 era elegido Manuel Rivera, componente del grupo de vanguardia El Paso, que se distinguiría por el uso de la tela metálica como soporte y alcanzaría un importante reconocimiento no solo a nivel nacional sino también a nivel internacional. Ingresaría un año después, el mismo año que Miguel Rodríguez-Acosta quien desarrolló la figuración en los años cincuenta y sesenta. A partir de los años setenta recurre a la fluidez de la pintura como recurso para dar una nueva visión de la materia pictórica, consiguiendo unas elegantes secuencias cromáticas que contrastan la intensidad del color con suaves matizaciones que desarrollará tanto con la técnica del grabado como sobre lienzo. A continuación, entra José Hernández, pintor y grabador, con cuarenta y cinco años lo que supone una temprana edad. Representa una singular manera de pintar caracterizada por la precisión en el dibujo, las referencias literarias y las connotaciones surrealistas. En la

sesión pública de su ingreso, el 5 de noviembre de 1989, el director destacaba la juventud del beneficiario como aliciente para un renovado impulso en las actividades de la corporación. Más tarde, en 1992, se proponía para la sección de Escultura a Gustavo Torner, miembro junto a Fernando Zóbel y Gerardo Rueda del denominado Grupo de Cuenca, que ocupó un lugar destacado en el panorama artístico español de vanguardia en los años cincuenta y sesenta y cuya denominación venía asociada a la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca que fundaron en 1966. Después, en 1993 era elegido Antonio López García, considerado uno de los ejemplos de pintura realista más personales de la segunda mitad del siglo XX y por ello difícil de encuadrar en ninguna corriente pictórica. No llegaría a ingresar tras agotar los plazos marcados por los Estatutos. En 1995 y para cubrir la vacante de Enrique Segura era propuesto Rafael Canogar, miembro fundador del grupo informalista El Paso. Ese mismo año es propuesto Gerardo Rueda, de nuevo un artista abstracto, para ocupar la plaza de Hipólito Hidalgo de Caviedes. Tras la votación sería elegido, pero no llegaría a entrar debido a su fallecimiento prematuro. Al año siguiente, se presentaba a Carmen Laffón como única candidata para cubrir la vacante de Manuel Rivera. La primera y única mujer que ingresa en la sección de Pintura hasta la fecha. Su pintura destaca por el realismo íntimo de los espacios que capta de forma muy sensible y que muchas veces lo sintetiza en una verdadera abstracción. Aquel mismo año, el único aspirante a una nueva plaza era Joaquín Vaquero Turcios, pintor, escultor y arquitecto. Vaquero Turcios desarrolló la pintura mural con gran éxito al igual que la pintura de caballete, soportes en los que pasó de las representaciones figurativas a la abstracción. Fue muy activo proponiendo cambios en la actividad de la Academia y una de las figuras destacadas para la incorporación del diseño en la sección de Nuevas artes de la imagen. En 1997 eran elegidos Joan Hernández Pijuan, cuya obra se centra en un personal informalismo, y Luis Feito, pintor abstracto y componente del grupo El Paso. También era presentado Manuel Alcorlo para cubrir otra plaza paralela, un pintor y grabador figurativo con una gran imaginación para recrear situaciones cargadas de sátira social e intención crítica.

De la misma forma, la vacante por fallecimiento de Joaquín Vaquero Palacios fue cubierta por un artista con un perfil similar, Juan Navarro Baldeweg. A la profesión de arquitecto se unía el ejercicio de las artes plásticas como la pintura o la escultura.

Se puede señalar cómo en el año 2000 se presentaron dos candidatos que representaban posiciones opuestas: Jordi Teixidor de Otto, abstracto, y Eduardo Naranjo, figurativo. Tras la votación sería elegido el primero, un

pintor perteneciente a una generación posterior a los pintores de las vanguardias de los años cincuenta que desarrolla una pintura abstracta marcada por la reflexión. Después sería elegido Darío Villalba que ingresaría el 17 de noviembre de 2002. Darío Villalba es una referencia en la generación posterior a la abstracción informalista española que elabora un lenguaje muy personal utilizando la fotografía como soporte pictórico lo que le alejaría del Arte Pop. Es importante recordar las palabras del director, Ramón González de Amezúa, al finalizar el acto de su ingreso pues manifestaba que se habían superado los viejos conceptos académicos que ya eran inexistentes en la Academia.

Finalmente, en 2018 fue elegido Hernán Cortés, eminente representante del género del retrato desde la década de los ochenta hasta la actualidad.

—Sobre quienes promovieron la renovación de la Academia:

Pintores

Uno de ellos fue Álvaro Delgado. Dice Pérez de Armiñán: «porque ha sido, junto con algunas personas, el verdadero promotor de la renovación artística e intelectual de la Academia y su figura es inseparable de esa renovación. Se ocupó de la Academia con un entusiasmo, dedicación, intensidad que pocos Académicos han tenido y es una figura muy importante en la historia de nuestra corporación».

También Antonio Bonet Correa dice: «El Excmo. Señor Don Álvaro Delgado, que por su fecunda y proteica obra pictórica, ha recibido los premios más importantes y ha expuesto en los foros artísticos de mayor categoría, merece ser considerado como uno de sus miembros numerarios que, por su presencia y por su acción, ha contribuido a la actual renovación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Espíritu inquieto, siempre en busca de lo novedoso, Álvaro Delgado desde su temprano ingreso en la Academia y a través de sus cargos y sus distintas actividades administrativas en la casa, fue uno de los impulsores de la introducción de las ideas y de las personas que podían aportar nuevos aires vanguardistas a la corporación académica».

Manuel Rivera en una entrevista confesaba que siempre había estado en contra de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, reconocía que cuando le sugirieron presentarlo como académico de número se habían producido algunos cambios que atribuía principalmente a Álvaro Delgado, lo que le llevó a pensar que él también podía contribuir a cambiar

la institución y por ello aceptó entrar en la Academia. Álvaro Delgado destacaría la «participación inteligente» de Manuel Rivera en la renovación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

También sería muy activo en este sentido Miguel Rodríguez-Acosta. Desde que ingresara en 1985 estuvo presente en la terna académica en apoyo de los sucesivos siete candidatos a la sección de Pintura. Apoyaría la candidatura de José Hernández, Antonio López, Rafael Canogar, Gerardo Rueda, Carmen Laffón, Joan Hernández Pijuan y Luis Feito.

Directores

En primer lugar, cabría citar a Luis Blanco Soler, director de la Academia entre 1983 y 1987. Durante su mando se concluyen las obras de rehabilitación del edificio de la Academia. Bajo la dirección de Blanco Soler fueron elegidos académicos de pintura José Vela Zanetti, presentada la propuesta de Fernando Zóbel, y fueron elegidos Manuel Rivera y Miguel Rodríguez-Acosta. Le sucedería en 1988 Federico Sopena, ocupando el cargo hasta 1990. En el homenaje ofrecido a su antecesor, aceptaba asumir su herencia en la renovación y ampliación de la Academia. Sin embargo, el director en el que más coinciden al valorar su aportación en la renovación de la Academia es Ramón González de Amezúa. Ingresó en la Academia en 1970 y dos años después fue elegido tesorero y propuso al pleno la restauración y rehabilitación del edificio. En 1991 fue elegido director permaneciendo en el cargo durante diecisiete años. Bajo su mandato la Academia experimentó una profunda renovación y modernización. De acuerdo con Antonio Bonet: ha sido «uno de los artífices de la apertura hacia la vanguardia de la Academia. Con espíritu liberal, aunque sabiendo conservar el aura tradicional de la institución, consciente de la evolución de la vida artística e intelectual española, ha ido dando cauce al cambio hacia una Academia a la medida de los nuevos tiempos».

4. Selección y clasificación

- La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una corporación autónoma para elegir a los miembros que la constituyen. Solo se admitirán propuestas firmadas por tres académicos acompañadas por una relación de méritos del candidato.
- Los candidatos propuestos son votados por todos los miembros numerarios en sesión extraordinaria convocada para el efecto, por lo que el con-

junto de la institución influye en mayor o menor medida en la renovación que se pueda producir en cada una de sus secciones.

- Las elecciones de nuevos candidatos son el medio para promover el cambio en la corporación, por lo que la Academia se ha ido renovando sucesivamente.
- La Academia al principio del siglo xx se manifestó en contra de las vanguardias que se estaban desarrollando fundamentalmente en París.
- A lo largo del siglo xx han entrado en la Academia artistas modernos de reconocido prestigio que han seguido una senda de nuevas técnicas, nuevos temas pictóricos que reflejar en sus lienzos, nuevos puntos de vista y que estuvieron en contacto con las vanguardias, como es el caso de Daniel Vázquez Díaz o Benjamín Palencia.
- A partir de los años ochenta se promueve dar una nueva energía transformadora a la corporación, incorporando la sección de Nuevas artes de la imagen, que incluye el cine, la fotografía y el diseño.
- En cuanto a la sección de Pintura, el inicio de la transformación se produce en 1984, cuando se incorporan a la Academia artistas abstractos que habían participado en las vanguardias de los años cincuenta con gran repercusión tanto a nivel nacional como internacional.
- Son considerados promotores de la modernización de la Academia los pintores Álvaro Delgado, Manuel Rivera y Miguel Rodríguez-Acosta así como los directores Luis Blanco Soler, Federico Sopeña y muy especialmente Ramón González de Amezúa.

5. Síntesis

—Los candidatos propuestos son votados por todos los miembros numera-rios por lo que el conjunto de la institución influye en la renovación que se pueda producir en cada una de sus secciones. Solo se admitirán propues-tas firmadas por tres académicos acompañadas por una relación de méri-tos del candidato.

—Las elecciones de nuevos candidatos son el medio para promover el cam-bio en la corporación, por lo que la Academia se ha ido renovando sucesi-vamente.

—A lo largo del siglo xx han entrado en la Academia artistas modernos de reconocido prestigio y que estuvieron en contacto con las vanguardias

—A partir de los años ochenta se incorpora la sección de Nuevas artes de la imagen, que incluye el cine, la fotografía y el diseño, generando en la Aca-demia un gran salto evolutivo.

—En cuanto a la sección de Pintura, el inicio de la transformación se produ-ce en 1984 con el ingreso de pintores abstractos que habían participado en las vanguardias de los años cincuenta.

—Han sido grandes promotores de la evolución académica el pintor Álvaro Delgado y muy especialmente el director Ramón González de Amezúa.

RESULTADOS

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir del siglo xx ha ido nombrando a miembros académicos cada vez más alejados de los cánones tradicionales. Sobre todo, a partir de los años ochenta con la formación de la sección de Nuevas artes de la imagen y en 1984 con el nombramiento de pin-tores abstractos que habían participado en las vanguardias de los años cin-cuenta en la sección de Pintura.

Asimismo, entre los distintos académicos, será el pintor Álvaro Delgado quien contribuya a generar dicha renovación. Y de manera muy especial e importante el director Ramón González de Amezúa.

Biografías

FRANCISCO LOZANO

(Antella, Valencia, 1912 - Valencia, 2000)

La vocación y aptitudes hacia la pintura destacaron desde joven en este valenciano. Inició su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (Valencia) en 1928, posteriormente fue becado en el Colegio Mayor Beato Juan Ribera (Burjasot, Valencia), donde entró en contacto con otros estudiosos, como José López Ibor, Calvo Serer, o Pedro Laín Entralgo, con quien mantuvo una larga amistad. En 1933 consigue una beca del Gobierno en la Residencia Oficial de Pintores de la Alhambra.

El periodo entre 1941 y 1953 es determinante para definir su personalidad artística. Conectó con los movimientos vanguardistas de la época: la Escuela de Vallecas, la Academia Breve y la Escuela de Madrid, y entabló relación con Benjamín Palencia, Álvaro Delgado y Martínez Novillo.

1952 supuso un hito en su trayectoria. Pensionado en París, conoció a pintores consagrados como Pablo Picasso, así como a los abstractos, Franz Kline, Jackson Pollock, Mark Rothko o Paul Klee, y estudió la obra de Maurice Vlaminck, pintor paisajista *fauve*. En esos años se suceden los premios, exposiciones y su presencia como jurado en diversos certámenes.

En 1955 obtuvo la cátedra de Colorido de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Fue miembro de diversas instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, la Real Academia de Cultura Valenciana y el Consejo Valenciano de Cultura. Los galardones y reconocimientos que recibió son numerosos, entre otros: Medalla de Oro de la Facultad de Bellas Artes de Valencia (1984), Medalla de Oro del Círculo Bellas Artes de Valencia (1990), Real Academia de Cultura Valenciana (1991) y doctor *honoris causa* por la Universidad Politécnica de Valencia (1994).

Ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1978 con el discurso *Orden y claridad de un paisaje llamado Mediterráneo*. Dos años antes le habían propuesto los académicos Luis Mosquera, Enrique Segura y Álvaro Delgado para suceder a José Aguiar García. La obra que donó con este motivo fue *Arenal. Paisaje de Valencia*.



Arenal. Paisaje de Valencia, 1978
Óleo sobre lienzo, 63 x 80 cm
[inv. 997]

LUIS GARCÍA-OCHOA

(San Sebastián, 1920 - Madrid, 2019)

Pronto se trasladó con su familia a Madrid, donde estudió música, se interesó por el dibujo y fue un ávido lector. Inició la carrera de arquitectura y asistió a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, estudios que no finalizó, optando por formarse de manera autodidacta.

Atraído por el arte clásico se sumergió en su estudio con visitas al Museo del Prado o la Academia de Bellas Artes de San Fernando, al tiempo que pintaba y dibujaba en el Casón del Buen Retiro y en el Museo de Artes Decorativas.

Mantuvo relación con artistas como Daniel Vázquez Díaz y Benjamín Palencia. Expuso junto a la denominada Escuela de Madrid, aunque no se consideraba miembro de la misma.

En 1943 y 1945 participó en sendas Exposiciones Nacionales y en los Salones de Otoño, así como en diferentes muestras individuales y colectivas.

Los estudios en el extranjero fueron hitos en la formación del artista. En 1949 viajó becado a París, allí le fascinó la obra de Paul Gauguin, Paul Cézanne o Pierre Bonnard, y de otros modernos como Pablo Picasso, Georges Braque u Oskar Kokoschka. Posteriormente, obtuvo una beca para estudiar en Italia, donde pudo admirar la obra de Giotto, Masaccio o Piero della Francesca. Posteriormente, consiguió una beca para estudiar en Londres. La influencia que marcó su estilo vino de los países nórdicos y Alemania, de movimientos y artistas como Die Brücke, James Ensor o Constant Permeke.

A principios de la década de los 60 se introdujo en el grabado de la mano de Dimitri Papageorgiu, arte que defendió y practicó.

En 1980 fue propuesto académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ingresando tres años más tarde con la medalla de Benjamín Palencia, al que dedicó su discurso de ingreso, *Benjamín Palencia, su entorno y su época* (1983). Los académicos que presentaron su candidatura fueron Luis Mosquera Gómez, Enrique Segura y Enrique Lafuente Ferrari. La obra que entregó con motivo de su ingreso fue *Gente*.



Gente, 1983
Óleo sobre lienzo, 158 x 128 cm
[inv. 962]

MANUEL RIVERA

(Granada, 1927 - Madrid, 1995)

Desde niño muestra un gran interés por el arte, por lo que su padre le envía como aprendiz al taller del escultor Martín Simón. Posteriormente ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Granada. Continúa sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla de la que será nombrado más tarde profesor de pintura y dibujo.

En 1953, en el Curso Internacional de Arte Abstracto organizado en la Universidad Meléndez Pelayo (Santander), entra en contacto con las vanguardias y con artistas afines, con los que posteriormente formará el grupo El Paso. Un año después traslada su residencia a Madrid y dos años más tarde viaja a París.

Comienza una etapa de búsqueda de su propio lenguaje artístico que desembocará en el uso de la tela metálica como su medio de expresión.

Desde temprano, tiene una gran difusión nacional e internacional, participando en exposiciones tanto individuales como colectivas, representando a España en las bienales de São Paulo (1957), Venecia (1958) y en varias ediciones en la de Arte Hispanoamericano. Recibe numerosos premios (Pittsburgh, Bienal Internacional de Tokio...), condecoraciones (Medalla de la Ciudad de Madrid, Medalla de Oro al Trabajo, Gran Cruz de Isabel la Católica, Medalla al Mérito de las Artes, Cruz de Caballero de las Artes y las Letras de Francia) así como reconocimientos (nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, patrono de la Alhambra y el Generalife e Hijo Predilecto de Andalucía, entre otros).

Es propuesto por los académicos José Manuel Pita Andrade, Luis García-Ochoa y Antón García Abril para cubrir la vacante producida en la sección de Pintura por fallecimiento de Juan Antonio Morales Ruiz. Toma posesión el 10 de junio de 1985, pronunciando el discurso: *Las vanguardias históricas en España*. Dona con este motivo su obra *Homenaje a Manuel de Falla*.



Homenaje a Manuel de Falla, 1978
Óleo y tela metálica sobre tabla, 114 x 162 cm
[inv. 1299]

JOSÉ VELA ZANETTI

(Milagros, Burgos, 1913 – Burgos, 1999)

Inicia su formación en León. Su contacto con Manuel Bartolomé Cossío le introduce al pintor José Ramón Zaragoza como profesor que le enseña el oficio, así como su pasión por la pintura mural. En 1933 es pensionado en Italia por la Diputación de León lo que le permite empaparse de los frescos de Giotto, Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca o Miguel Ángel, hasta llegar a dominar la técnica de la pintura al fresco.

Durante la Guerra Civil, ilustró publicaciones periódicas, participó en diversos semanarios y colaboró en el Servicio de Recuperación y Conservación de Bienes Culturales.

Se traslada a República Dominicana donde pinta numerosos frescos. Su contacto con el muralismo mejicano fue fundamental en su evolución, interesándose especialmente por Rufino Tamayo.

En 1951 consiguió la beca de la Fundación John Guggenheim Memorial en Nueva York y dos años después inauguró en la sede de la ONU el mural *La ruta de la libertad* o *La lucha del hombre por la paz*.

En 1960 fijó su residencia en su casa natal donde desarrolla una gran producción artística reflejando lo social y lo humano a través de trazos contundentes, colores sobrios y formas rotundas; tanto en pintura mural como en caballete.

Recibió numerosos reconocimientos como el premio de la III Bienal de Arte Hispanoamericano (1955), la Medalla Eugenio D'Ors (1964), la Orden del Mérito Agrícola (1979), el Premio de las Artes de Castilla y León (1987), así como la distinción doctor *honoris causa* por la Universidad de Burgos (1998). Sin olvidar la creación de la Fundación Vela Zanetti (León).

Fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para cubrir la vacante de Joaquín Valverde Lasarte, a propuesta de Enrique Lafuente Ferrari, Enrique Segura e Hipólito Hidalgo de Caviedes. Ingresó el 28 de abril de 1985 con la lectura de su discurso *Viaje a la pintura mural*. La obra que aportó con este motivo fue *Retrato de Filadelfo, herrero de Milagros*.



Retrato de Filadelfo, herrero de Milagros, 1984
Óleo sobre lienzo, 114 x 88 cm
[inv. 1125]

MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA

(Granada, 1927)

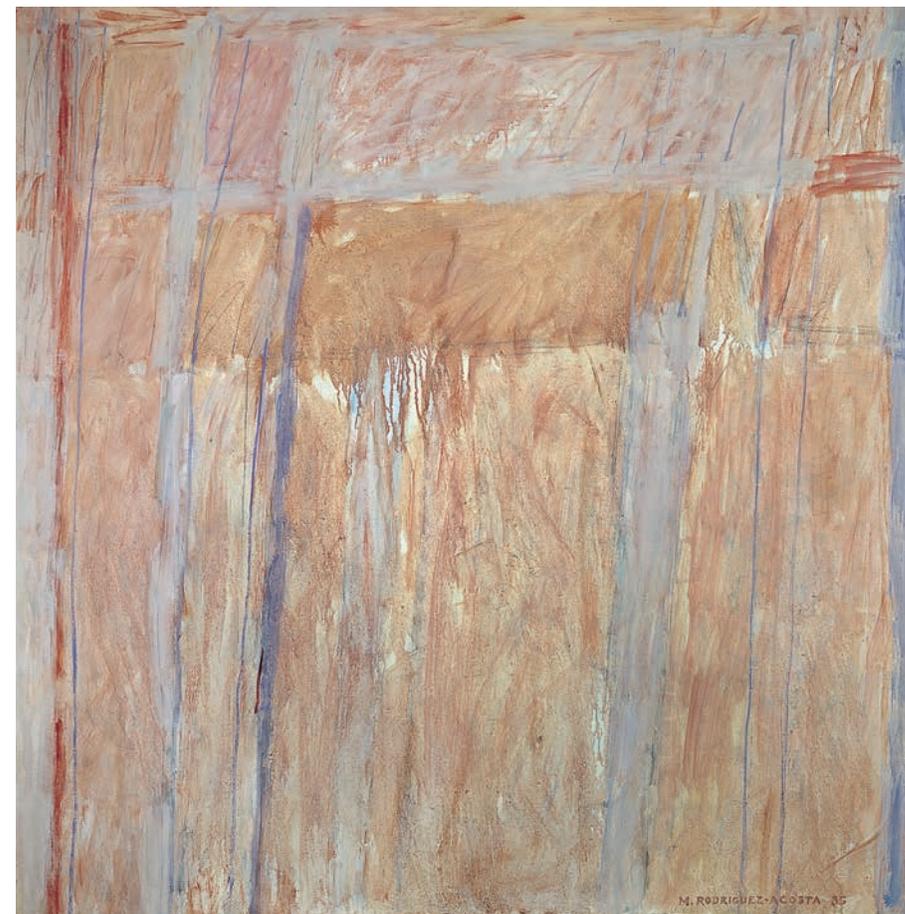
Desde muy joven acudía con frecuencia al estudio de su tío, el pintor José María Rodríguez-Acosta quien le influyó en su vocación. Mientras cursaba bachillerato asistía a clases de dibujo y pintura.

En 1950 se traslada a Madrid donde conoce a Joaquín Valverde, quien le anima a estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y a viajar a Italia donde descubre el arte romano y etrusco, los primitivos italianos, y el arte italiano del momento.

Si su producción artística inicial es figurativa, en su evolución desarrolla una pintura abstracta expresiva comenzada a través del lenguaje del grabado que luego lleva a la pintura.

Su producción artística le ha hecho merecedor de numerosos premios y reconocimientos: Segunda Medalla de Pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1954 y 1957) y Primera Medalla en la edición de 1960, Académico de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada (1958), Subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid, Comisario de España de la Bienal de Alejandría de 1963, 1965 y 1967, Premio del Círculo de Bellas Artes del XXII Salón del Grabado y de la Estampación (1978), Premio del Ministerio de Cultura de la Bienal de Marbella (1983), Premio Internacional de Grabado de Venecia (1986) y Premio Nacional de Grabado María de Salamanca convocado por el Museo del Grabado Contemporáneo de Marbella (1997). Ha presidido el patronato de la Fundación Rodríguez-Acosta de la que actualmente es presidente de honor.

En 1986 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para cubrir la vacante de Genaro Lahuerta, a propuesta de José Manuel Pita Andrade, Luis García-Ochoa y Manuel Rivera. Ingresó el 25 de mayo de 1986 con la lectura de su discurso *El mecenazgo. Misión, ética y comportamiento histórico*. La obra que aportó con motivo de su ingreso fue: *Cromatismo en rosa*.



Cromatismo en rosa, 1985
Óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm
[inv.1301]

JOSÉ HERNÁNDEZ

(Tánger, 1944 – Málaga, 2013)

Nace en la Zona Internacional de Tánger por lo que vive rodeado de la multiculturalidad propia de la convivencia entre judíos, cristianos y árabes.

Estudia en el Ecole Perrier, donde se decantó temprano por el dibujo, la geometría y las matemáticas, siendo su voluntad ser arquitecto. José Hernández continuó su formación autodidacta en pintura. A los dieciséis años conoció a Emilio Sanz de Soto, quien le propuso exponer en la *Librerie des Colonnes* (1962), y le acercó a la literatura fantástica — Kafka, Lautremont (*Los Cantos de Maldoror*), Poe o Quevedo (*Los sueños*)— el romanticismo presurrealista y la vida cultural e intelectual del Tánger de la época.

En un primer momento sus obras son naturalistas, cambiando posteriormente a arquitecturas semejantes a las del informalismo. La influencia francesa de sus estudios y lecturas le acercó a las posturas vanguardistas y a la experimentación matérica.

A mediados de los años sesenta viajó a Madrid, donde se instaló y conoció a la escritora norteamericana Sharon Smith, con la que se casará y compartirá el resto de su vida.

Trabajador solitario, silencioso y tenaz, desarrolló un lenguaje característico, independiente y alejado de encasillamientos. Fiel a su estilo, aún una técnica exquisita con una gran imaginación creativa. José Hernández posee una iconografía propia: arquitecturas deterioradas y el tratamiento de la figura humana animalizada, metamorfoseada.

Los académicos que propusieron su candidatura en 1988 en la sección de Pintura, por la vacante del fallecido Luis Mosquera Gómez, fueron Enrique Segura Iglesias, Miguel Rodríguez-Acosta y Luis García-Ochoa. Ingresó un año más tarde leyendo su original discurso de ingreso *Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes*, con la contestación de Luis García-Ochoa. Entre 2006 y 2008 estuvo al frente de la Calcografía Nacional. La obra donada con motivo de su ingreso en 1989 es *Mesa Malaya*.



Mesa Malaya, 1987
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm
[inv. 1321]

GUSTAVO TORNER

(Cuenca, 1925)

Estudia ingeniería técnica forestal dejando este campo para dedicarse a las artes plásticas, al ámbito de la museografía, el diseño y la escenografía teatral.

Entre 1963 y 1966 colabora con Fernando Zóbel y Gerardo Rueda en la creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Sus primeras obras se encuadran en la pintura figurativa y su producción evoluciona hacia la abstracción en 1956; en 1960 adopta imágenes conceptuales que serán una constante en su obra y emplea nuevos materiales cuyas texturas le permiten dar rienda suelta a su expresividad.

Su trayectoria artística le ha hecho merecedor de galardones como la Medalla de Oro Ciudad de Cuenca (1984), la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1987), el Premio Fundación Pablo Iglesias (1989), la Medalla de Oro de la Comunidad de Castilla-La Mancha (1993), la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica (2001), la Encomienda y la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio, la Medalla Cuenca Patrimonio de la Humanidad (2002), la distinción doctor *honoris causa* por la Universidad de Castilla-La Mancha (2002) así como el Premio Nacional de Arte Gráfico (2016).

En 2004 donó más de quinientas obras al Museo Reina Sofía de Madrid (que le dedicó una retrospectiva en 1991), y en 2005 la iglesia de San Pablo (Cuenca) se convirtió en el Espacio Torner, con un importante número de esculturas y pinturas suyas.

Fue elegido académico de número en 1992 por la sección de Escultura para cubrir la vacante de Federico Marés, a propuesta de Antonio Bonet Correa, Julio López Hernández y José Luis Sánchez. Ingresó el 24 de enero de 1993 con la lectura de su discurso *El arte, víctima de sus teorías y de su historia*. La obra que aportó con este motivo fue *Los complementarios VI*.



Los complementarios VI, 1992
Oro sobre acero y acero pavonado, 37 x 52 x 52 cm
[inv. E-568]

JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

(Madrid, 1933 - Santander, 2010)

Comenzó a pintar siendo muy joven de la mano de su padre, Joaquín Vaquero Palacios. Tras su infancia en Oviedo, en 1950 se traslada a Roma donde continúa su formación en Pintura y Escultura además de estudiar Arquitectura. Le inspiran las ruinas clásicas, estudia las técnicas del mosaico y la vidriera, así como la pintura al fresco, aprendizaje que dejará huella a lo largo de su trayectoria.

En 1954 inicia su serie de estatuas togadas que reflejan la rotundidad de los volúmenes renacentistas, un aspecto que desarrolla a lo largo de su producción pictórica y escultórica en su avance hacia la abstracción que concluye en un informalismo personal.

A partir de 1955 desarrolla su obra mural en distintos países europeos y Estados Unidos. En España podemos señalar *Orfeo*, 1966 (Teatro Real de Madrid) y el *Laocoonte*, 1974 (Fundación Juan March, Madrid). De sus trabajos de escultura integrada en la arquitectura y el espacio urbano: *Monumento al Descubrimiento de América*, 1977 (Plaza de Colón de Madrid), así como la autopista Y, 1977 (Asturias).

Desde sus inicios obtuvo numerosos galardones como el Premio Internacional ENIT (1952), la Medalla de Oro en la Bienal de Salzburgo (1957), el Primer Premio de Pintura en la III Bienal de París (1963), la Medalla de la Asociación de Grabadores Españoles (1967), el Premio de Obra Gráfica de Budapest (1971) o el Premio del Ministerio de Cultura en el concurso de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Madrid (1980). En los años sesenta fue elegido miembro de la Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno, y ejerció como profesor asociado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en 1989.

En 1996 fue elegido miembro de la Academia a propuesta de Rafael de la Hoz, Luis García-Ochoa y José Luis Sánchez. Ingresó el 25 de enero de 1998 con la lectura de su discurso *No hay reglas en la pintura*. La obra que aportó con este motivo fue *Muro negro con clave*.



Muro negro con clave, 1995
Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm
[inv. I.404]

LUIS FEITO

(Madrid, 1929 - 2021)

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1954 ejerció como profesor de Dibujo de la Escuela y expuso en Madrid individualmente trabajos no figurativos en las galerías Buchholz y Fernando Fe. En 1955 presentó su primera exposición en la parisina galería Arnaud, germen de una colaboración que duró más de dos décadas. Tras entrar en contacto con las vanguardias en la capital francesa regresó a España y participó en la fundación del grupo El Paso. Ha expuesto individual y colectivamente en las principales ciudades españolas y del extranjero.

Ha vivido en París, Montreal y Nueva York. Defensor de la importancia del conocimiento y la formación tradicional para poder tener libertad creativa, su pintura evolucionó hacia la abstracción en búsqueda del arte puro absoluto, a través del estudio del arte primitivo, con matices místicos e influencia del budismo. En su trayectoria artística ha mantenido una constante investigación de las relaciones entre las texturas, la luz, el color y la forma.

Su trabajo fue reconocido en la Bienal de Arte Mediterráneo (1955 y 1956) y ha recibido numerosos reconocimientos internacionales, como los nombramientos de Oficial y Comendador de la Orden de las Artes y las Letras (Francia), la Medalla de Oro de Bellas Artes o el Gran Premio de la Asociación Española de Críticos de Arte en la Feria de Arco (2002). Su obra se encuentra en museos de Madrid, Cuenca, Helsinki, Ottawa, Roma, París, Nueva York, etcétera.

El 16 de junio de 1997 fue elegido académico de número por la sección de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a propuesta de Miguel Rodríguez-Acosta, Luis de Pablo Costales y José Hernández. Ingresó el 22 de marzo de 1998 con la lectura de su discurso *Notas sobre un itinerario* y con la donación de su obra *Número 1763 de la producción de artista*.



Número 1763 de la producción de artista, 1996
Acrílico sobre lienzo, 162 x 130 cm
[inv. 1408]

MANUEL ALCORLO

(Madrid, 1935)

Inició sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios en 1947. En 1953 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde practicó con pasión el dibujo, obteniendo los premios Sotomayor y Carmen del Río. Realizó su primera muestra individual en la madrileña sala Tau en 1955. En 1957 obtuvo la Tercera Medalla en las categorías de Pintura y Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1960 recibió la beca de Roma que le permitió estudiar en la Academia de España en Roma durante cuatro años.

Participó en diversas exposiciones internacionales en Italia y Francia, como la Bienal de París de 1965. A su regreso de Italia se presentó una exposición de su obra, tanto en pintura como en dibujo, grabado al aguafuerte y madera en color, en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, en las salas de la Biblioteca Nacional.

En 1966 obtuvo una beca de la Fundación Juan March. En 1983 recibió el Premio Mapfre de Dibujo. En 1986 la Calcografía Nacional presentó una exposición de sus aguafuertes. Al año siguiente dirigió el Taller de Arte Actual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1990 expuso individualmente en la galería Biosca de Madrid. En 1991 participó en una muestra colectiva en la Blason Gallery de Londres y en 1995 en la Feria Arco de Madrid con gran éxito. En 2020 se celebró en la Real Academia de Bellas Artes la muestra *Universo Alcorlo*.

Fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 2 de febrero de 1998 a propuesta de Luis García-Ochoa, Antonio Gallego y José Hernández. Ingresó el 29 de noviembre de ese mismo año con el discurso *Variaciones peripatéticas con Quevedo al fondo*. Con este motivo donaría a la Academia *La patera de los ricos*.



La patera de los ricos, 1998
Óleo sobre lienzo, 150 x 130 cm
[inv. 1413]

RAFAEL CANOGAR

(Toledo, 1935)

Pronto mostró una especial facilidad por el dibujo, al igual que su padre, Genaro Rafael García-Cano Boix, quien le compró sus primeros colores al óleo. En 1948 comenzó a estudiar con Daniel Vázquez Díaz y a conocer las obras de artistas contemporáneos como Pablo Picasso o Georges Braque.

En 1955 pintó sus primeras obras abstractas. Se relacionó con artistas de la vanguardia y comenzó a exponer. Formó parte del grupo El Paso, introduciendo en España el informalismo y participando en numerosas exposiciones colectivas. Viajó a París y vivió durante unos meses en Roma, donde trabajó con la galería L'Attico. A partir de los años sesenta su obra fue reconocida nacional e internacionalmente y las exposiciones, individuales o colectivas, se han sucedido hasta la actualidad. Imparte cursos y seminarios y es requerida su presencia como jurado de premios y certámenes.

Ha desempeñado diversos cargos como consejero de la Dirección General de Bellas Artes, de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional o de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha. Su producción y trayectoria artística le han hecho merecedor de galardones como el Gran Premio de la Bienal de São Paulo (1971), el Premio Nacional de Bellas Artes (1982), la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2003), el nombramiento como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras (Francia), entre muchos otros.

El 16 de enero de 1996 fue elegido académico de número por la sección de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para cubrir la vacante de Enrique Segura, a propuesta de Miguel Rodríguez-Acosta, José Hernández y Antonio Fernández Alba. Ingresó el 31 de mayo de 1998 con la lectura de su discurso *Apuntes sobre el marco y la realidad* y dona la obra *Tafiques*.



Tafiques, 1996
Técnica mixta sobre pasta de papel y madera, 178 x 49 cm
[inv. 1409]

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

(Barcelona, 1931 – 2005)

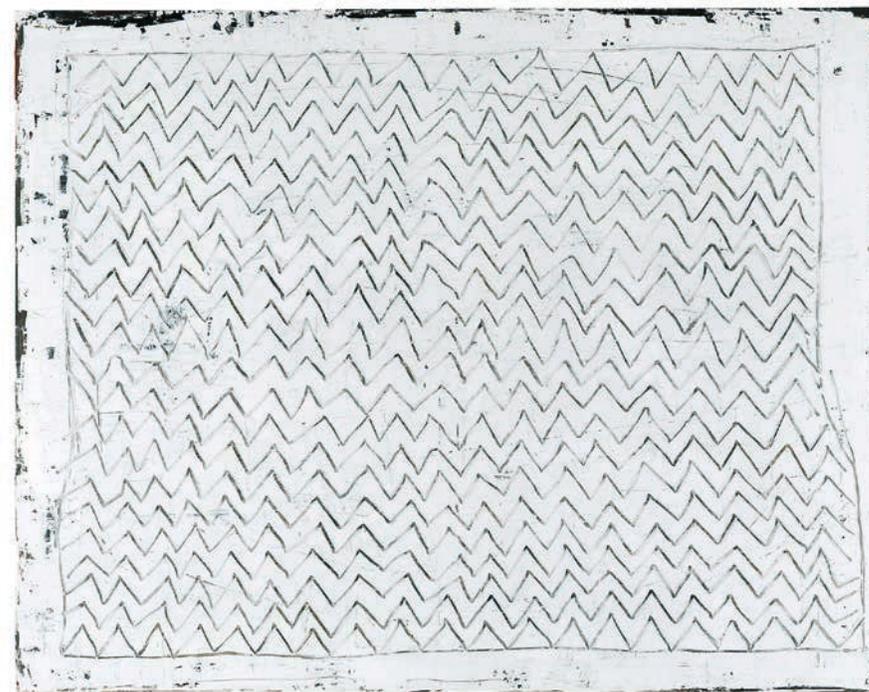
Joan Hernández Pijuan se formó en la Escuela de Artes y Oficios de la Llotja y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona.

Inició su trayectoria pictórica en los años cincuenta con paisajes realistas que se acercan al constructivismo, para aproximarse con posterioridad a un expresionismo existencial y esquemático, donde ya se manifiesta la preocupación del artista por los volúmenes y el orden. En 1956 participó en la creación del *Grupo Sillex*, un año más tarde viajó a París donde conoció de primera mano el informalismo, estilo que desarrolló de un modo personal. Estudió grabado y litografía en la École des Beaux Arts. A su vuelta a Barcelona, su pintura era más explosiva, predominando los contrastes entre el blanco y el negro.

Su trabajo en el periódico *El Noticiero Universal*, que dirigía su padre, le aportó otro tipo de aprendizaje menos académico. El crítico de arte Rafael Santos Torroella le abrió las puertas al mundo cultural emergente del momento.

En la década de los 60 se expresa a través de una figuración geométrica con objetos aislados y campos de color, en sus composiciones cobra importancia el vacío, la relación entre el objeto y el espacio que lo rodea. El punto de inflexión de su vida artística se produjo en 1972 cuando trasladó su estudio a la masía de Folquer (Lérida), donde el contacto directo con el paisaje cambió su creación artística.

Hernández Pijuan es elegido académico de número en 1997, presentado por José María Azcárate, Miguel Rodríguez-Acosta y José Hernández. Ingresó en el año 2000 con el discurso titulado *La mirada sobre el cuadro. Notas sobre (la imposible) enseñanza de la pintura*, contestado por Miguel Rodríguez-Acosta. Con dicho motivo dona: *Celosía*.



Celosía, 1996
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm
[inv. 1424]

CARMEN LAFFÓN

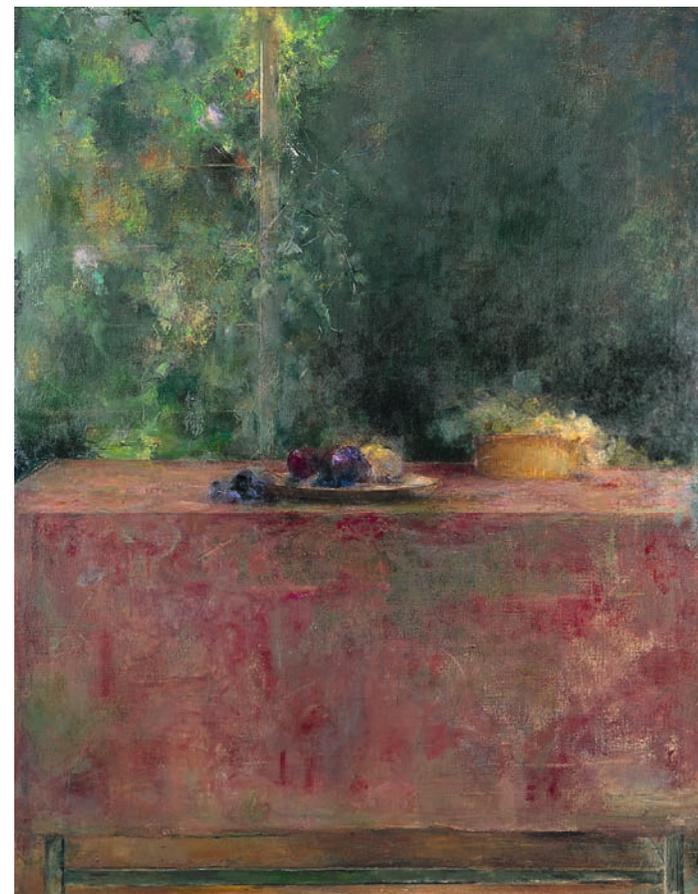
(Sevilla, 1934 - Sanlúcar de Barrameda, 2021)

Estudió con doce años con el maestro sevillano Manuel González Santos. En 1949 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y con diecinueve años terminó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Gracias a una beca del Ministerio de Educación Nacional, vivió en Italia y completó su formación con viajes a Austria y Holanda. A su regreso a Sevilla, en 1956, continuó pintando en su casa familiar frente al Coto de Doñana, que acabó siendo el lugar central de su actividad artística y donde ha producido vistas de gran depuración estilística e intensidad estética.

En 1958 realizó sus dos primeras exposiciones individuales, en el Ateneo de Madrid y en el Club La Rábida de Sevilla. En 1960 expuso en la madrileña galería Biosca y conoció a la galerista Juana Mordó, a quien le unió una gran amistad. En 1966 participó en la inauguración del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Abrió un estudio, El Taller, donde entre 1967 y 1969 impartió clases de dibujo, pintura y grabado.

Fue profesora de Dibujo del Natural de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla entre 1975 y 1981. En 1979 expuso en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París su serie *Armarios blancos*. En 1982 el Ministerio de Cultura le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas. Su trayectoria artística se presentó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1992. Durante la década siguiente participó en diversas exposiciones nacionales e internacionales. En 1999 recibió la Medalla al Mérito en las Bellas Artes.

Fue elegida académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 3 de junio de 1996 a propuesta de Miguel Rodríguez-Acosta, José Hernández y Gustavo Torner para cubrir la vacante de Manuel Rivera. Ingresó el 16 de enero de 2000 con el discurso *Visión de un paisaje*. La obra que donó fue *Bodegón oscuro*.



Bodegón oscuro, 1999-2000
Óleo sobre lienzo y papel, 135 x 107 cm
[inv. 1421]

JORDI TEIXIDOR

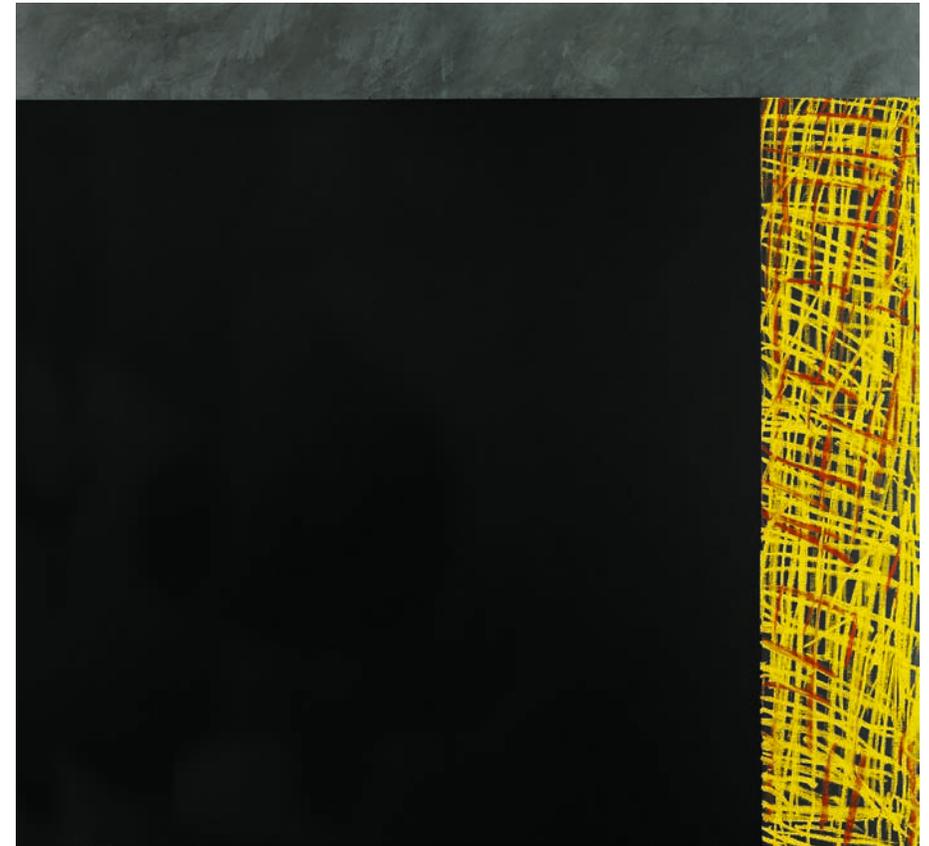
(Valencia, 1941)

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde el profesor Francisco Lozano ejerció una gran influencia sobre él. Desde su juventud se inclinó hacia la abstracción.

En 1966 realizó su primera muestra en la Sala Mateu de Valencia y empezó a trabajar como conservador en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. En 1968 integró el grupo Nueva Generación, promovido por el crítico Juan Antonio Aguirre. Más tarde, estuvo vinculado a los grupos Antes del Arte y Trama. En 1976 expuso en la Bienal de Venecia y en la Fundación Joan Miró con el grupo Pintura-Pintura. En 1979, con una beca de la Fundación Juan March, se trasladó a Nueva York, donde participó en la célebre exposición del Guggenheim Museum *New images from Spain* (1980). Dos años más tarde regresó a Madrid. En 1997 el Institut Valencià d'Art Modern presentó una exposición retrospectiva de su obra. En 2001 se celebró una retrospectiva en el Centre d'Art Contemporani de Santa Mónica en Barcelona. En 2005 realizó la serie «La isla de los muertos», en la que el color y la textura son tratados de manera informalista. En 2014 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Es un gran admirador de Constantin Brancusi, Mark Rothko, Ad Reinhardt y Barnett Newman, cuyas bandas verticales y su esteticismo le influyeron enormemente. Su obra se concentra «en problemas intrínsecos a la pintura misma en su sentido contemplativo», según Simón Marchán, y refiere a una abstracción austera, en la que es primordial la coherencia entre la dimensión, la superficie, la textura y el color.

Gustavo Torner, Carmen Laffón y Luis Feito lo presentaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue elegido el 27 de marzo de 2000 en sustitución del académico José Vela Zanetti. Ingresó el 2 de junio de 2002 con su discurso *La elección del camino*. El lienzo que donó a la Academia fue *El destierro III*.



El destierro III, 2002
Acrílico sobre lienzo, 180 x 195 cm
[inv. 1446]

DARÍO VILLALBA

(San Sebastián, Guipúzcoa, 1939 – Madrid, 2018)

Paradigma de pintor visionario y subversivo, provenía de una familia estrechamente ligada a la Institución Libre de Enseñanza que desde muy joven le inculcó el gusto por el arte. Comenzó a estudiar Derecho y Filosofía y Letras en Madrid, pero pronto abandonó la carrera para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1963 fue becado por la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada para cursar estudios en la Universidad de Harvard. Vivió una temporada larga en Nueva York, donde conoció a Andy Warhol, quien bautizó como *Pop Soul* su idea de «crear crisálidas de metacrilato levitando en el aire».

En 1965 mostró su obra en la Galería Biosca de Madrid y entabló amistad con Maruja Mallo, Luis Gordillo y Juan Giralt, entre otros. Ese mismo año expuso en las galerías Weeden de Boston y 99 de Miami y en 1973 recibió el prestigioso Premio Internacional de Pintura de la XII Bienal de São Paulo. En los ochenta derivó hacia la representación de elementos intimistas y autobiográficos y celebró exposiciones en el Guggenheim (1980, 1983 y 1987) y MOMA (1984) de Nueva York y en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París (1987). Impartió conferencias y escribió múltiples reflexiones sobre su arte concebido como una agnía. En los noventa el negro cobró un importante protagonismo y expuso en el IVAM de Valencia su primera antológica. En 2001 presentó *Documentos Básicos* en el CGAC de Santiago y seis años más tarde su retrospectiva, celebrada en el MNCARS, le consagró como artista puente entre el arte español y las vanguardias internacionales del momento. En 2003 recibió la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.

El 17 de noviembre de 2002 Villalba ingresó en la Academia, presentado por Joaquín Vaquero Turcios, Rafael Canogar y Francisco Calvo Serraller, cubriendo la vacante de Francisco Lozano. Con motivo de su ingreso leyó su discurso *En torno al acto creativo: nuevas reflexiones* y donó la obra: *Grieta líquida, I-II-III*.



Grieta líquida, I-II-III, 2002
Filmación fotográfica procesada en color, tríptico de tres cuadros,
200 x 125 cm cada uno [inv. 1449]

JUAN NAVARRO BALDEWEG

(Santander, 1939)

Cursó estudios de Grabado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en 1965 se graduó en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En 1970 recibió una beca de postgrado de la Fundación Juan March en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology-MIT, donde fue alumno de Gyorgy Kepes. En 1977 consiguió la Cátedra de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y fue profesor invitado en las universidades de Cambridge, Pennsylvania, Yale, Princeton y Harvard. En 1960 tuvo lugar su primera exposición individual en la Galería Fernando Fe de Madrid y posteriormente realizó diversas muestras individuales en el extranjero, -Massachusetts College of Art, Boston, 1972; Universidad de Harvard y Center for Advanced Visual Studies de Cambridge, 1975; Bienal de Venecia, 1978-, y colectivas como la del *MIT Travelling Show*, Nueva York, 1973; *Naturalezas españolas*, 1940-1987, MNCARS, Madrid, 1987; *100 pintores: arte español en el siglo xx*, Mie Prefectural Art Museum, Japón, 1991; *La Maison d'Art*, Centre d'Art Georges Pompidou, París, 1992. En los ochenta reivindicó la condición de «pintura-pintura» en su obra pictórica y concibió la arquitectura como activadora del contexto físico existente en el que el horizonte visual era clave. En la crítica de arte realizó interesantes aportaciones sobre Alejandro de la Sota, Louis Isadore Kahn y Heinrich Tessenow, entre otros.

En 1990 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas y en 1998 la Medalla de Oro Heinrich Tessenow. Fue varias veces finalista del Premio Mies Van der Rohe. En 2001 fue nombrado miembro honorario del American Institute of Architects y seis años más tarde recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Presentado por José Antonio Fernández Ordóñez, José Luis Picardo y Joaquín Vaquero Turcios, para cubrir la vacante de Joaquín Vaquero Palacios, ingresó en la Real Academia con el discurso *El horizonte en la mano*. En el museo se exhibe su obra *Copa azul y ventana I*, donada con motivo de su ingreso.



Copa azul y ventana I, 2003
Óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm
[inv. 1457]

HERNÁN CORTÉS

(Cádiz, 1953)

Nacido en Cádiz, Hernán Cortés Moreno tuvo desde la infancia una dedicada educación humanística. Su padre, Antonio Cortés Sabariego, pediatra y discípulo del doctor Gregorio Marañón, le inició en el gusto por el arte universal y la cultura a través de reiteradas visitas al Museo del Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Comenzó a estudiar medicina, pero abandonó la carrera para dedicarse por completo a la pintura. En 1971 ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla para continuar los estudios en la de San Fernando de Madrid. Estudió a fondo la pintura figurativa contemporánea sin perder de vista la tradición legada por los maestros del Renacimiento italiano.

Cortés se decanta por el retrato sin abandonar la pintura de paisaje, principalmente de la bahía de Cádiz. Aúna clasicismo, abstracción y figuración. Siendo un destacado partícipe de la renovación del género del retrato, reinterpreta lo aprendido de los maestros antiguos —como Piero della Francesca, Velázquez, Ingres— al tiempo que introduce aspectos de otras disciplinas modernas: fotografía, cómic, plano cinematográfico o carteles. En su búsqueda de la naturalidad y esencia humana, muestra a los retratados en actitudes propias de la vida diaria, ubicados en el espacio de manera novedosa en la huida del convencionalismo del género.

Desde sus inicios pinta retratos de sus familiares, amigos, autorretratos y paisajes de Cádiz. Ha realizado retratos a políticos, hispanistas (John Elliott, Raymond Carr, Jonathan Brown), filósofos (Fernando Savater), músicos (Jehudi Menuhin), empresarios... así como a miembros de la familia real.

La elección de Hernán Cortés como académico de número por la sección de Pintura fue el 12 de febrero de 2018. Su candidatura fue propuesta por los académicos Manuel Alcorlo, Rafael Canogar y Antonio Bonet Correa. Ingresó el domingo 24 de febrero de 2019, siendo su discurso de ingreso *Sobre el retrato, el encargo y el enigma humano* y contestado por del historiador Antonio Bonet Correa. La obra que donó con motivo de su incorporación a la Academia fue *Figura sentada*.



Figura sentada, 1985
Óleo sobre lienzo, 146 x 89 cm
[inv. 1544]

A g r a d e c i m i e n t o s

Este libro recoge resultados del proyecto de investigación «La renovación de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XX» (HAR-2017-89945-P) y ha sido financiado gracias a los fondos FEDER / Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación.

Es un proyecto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución de la que se ha recibido un gran apoyo, y por este motivo queremos expresar nuestro agradecimiento a don Fernando Terán y don Tomás Marco, directores durante el tiempo que duró el proyecto; a don Ismael Fernández Cuesta, don José Ramón Encinar y don Alfredo Pérez de Armiñán, vicedirectores tesoreros; a don José Luis García del Busto, secretario general, y a don José María Luzón, en la actualidad académico Bibliotecario.

Han sido muchos otros compañeros los que también nos han facilitado el trabajo como Isabel Acebes, Itziar Arana, Javier Blas, Beatriz Barchino, Ascensión Ciruelos, Laura Coello, Pilar García, Santiago García, Teresa García, Judit Gasca, Isabel González, Héctor López, a los que damos las gracias. También al personal del Archivo-Biblioteca por sus facilidades en todas las sesiones de investigación: Esperanza Navarrete, Susana Rodríguez, Olivia Nieto, Teresa Galiana, María del Carmen Utande y Luis Val. Un recuerdo muy especial para Marisa Moro; a día de hoy la seguimos echando de menos.

A todos ellos les estamos profundamente agradecidos.

EL EQUIPO INVESTIGADOR

PUBLICACIÓN

Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, 2022

REVISIÓN

Olivia Nieto

MAQUETACIÓN, IMPRESIÓN

Y ENCUADERNACIÓN

Lucam, Madrid

ISBN: 978-84-96406-67-4

DEPÓSITO LEGAL: M-17973-2022

Fotografías:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

José Baztán

Carlos Manso

Pablo León

Pablo Linés

Impreso en España

© de la edición: Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando, 2022

© de los textos: sus autores, 2022

© de las fotografías: sus autores

© de la reproducción de obras, sus propietarios

© Manuel Alcorlo, Rafael Canogar, Luis Feito,

José Hernández, Carmen Laffón, Juan Navarro

Baldeweg, Joan Hernández Pijuan, Manuel Rivera,

Jordi Teixidor, Gustavo Torner, Joaquín Vaquero

Turcios, Darío Villalba, José Vela Zanetti, VEGAP,

Madrid, 2022

Cualquier forma de reproducción,
comunicación, distribución pública o
transformación de esta obra solo podrá ser
realizada con la autorización previa por escrito
de los titulares de sus derechos, salvo excepción
prevista por la ley.

El libro

La Academia y su renovación artística en el siglo xx

Aportaciones estéticas de los académicos

Se acabó de imprimir
el día 24 de junio de 2022,
festividad de san Juan Bautista



