

# CRÓNICA 2011

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

Portada: *Forma i signes negres*, de Antoni Tàpies, 1994.  
Pintura acrílica sobre papel encolado sobre tela, 1,61 x 1,13 m.  
Donado por Antoni Tàpies y familia.

**Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.**

Director: Excmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa  
Vicedirector-Tesorero: Excmo. Sr. D. Ismael Fernández de la Cuesta  
Secretario General: Excmo. Sr. D. Fernando de Terán  
Censor: Excmo. Sr. D. José Luis Yuste Grijalba  
Bibliotecario: Excmo. Sr. D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos  
Delegado del Museo y Exposiciones: Excmo. Sr. D. José María Luzón Nogué  
Delegado de la Calcografía: Excmo. Sr. D. Juan Bordes Caballero  
Delegado del Taller de Vaciados y Reproducciones: Excmo. Sr. D. Julio López Hernández  
Presidentes de secciones y comisiones:  
Sección de Pintura: Excmo. Sr. D. Rafael Canogar  
Sección de Escultura: Excmo. Sr. D. Venancio Blanco  
Sección de Arquitectura: Excmo. Sr. D. Rafael Manzano  
Sección de Música: Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezua  
Sección de Nuevas Artes de la Imagen: Excmo. Sr. D. Manuel Gutiérrez Aragón  
Comisión de Administración: el director de la Academia  
Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico: Excmo. Sr. D. Antonio Gallego\*  
Comisión de la Calcografía: el delegado correspondiente  
Comisión del Museo y Exposiciones: el delegado correspondiente  
Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones: el delegado correspondiente  
Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones: el bibliotecario  
Director honorario: D. Ramón González de Amezua

(\*) Durante todo el año 2011, este cargo fue desempeñado por D. Pedro Navascués, como se refleja frecuentemente en el contenido de esta Crónica.

Esta *Crónica* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es una publicación periódica que, de acuerdo con la tradición iniciada en 1864, tiene por objeto dar cuenta de los trabajos y actividades de dicha institución. Su elaboración está a cargo de la Secretaría General de la misma, pero se realiza con la colaboración de todos los departamentos, de los propios académicos y del personal.

El presente número se refiere al año 2011.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Calle Alcalá, 13  
28014 Madrid

ISBN: 978-84-9785-923-3  
Depósito legal: B-25886-2012  
Imprime: Talleres Gráficos Soler

## **CONTENIDO**

PRESENTACIÓN	
Carácter y objeto de esta Crónica	6
RELATO GENERAL	
Reseña sintética de sucesos principales	12
SESIONES ACADÉMICAS	
Extractos de las actas de las sesiones plenarias y extraordinarias	22
ACTIVIDADES CULTURALES	
Publicaciones, exposiciones, conciertos, conferencias, estampaciones, colaboraciones...	44
CRITERIO	
Informes, dictámenes y pronunciamientos corporativos	72
REFLEXIÓN	
Ponencias y debates temáticos internos	88
FORO	
Opiniones y actividades no corporativas	118
MEMORIA	
Recuerdo de los que se fueron	188

## **PRESENTACIÓN**

Carácter y objeto de esta Crónica

La presente publicación viene a dar cumplimiento a lo señalado en los estatutos de esta Real Academia, que se refieren a la publicación periódica de las actividades de la misma, así como en el reglamento, el cual precisa que se publicará *una Crónica que dé cuenta de los trabajos y actividades de la Academia y de sus efemérides más señaladas*.

Ya desde 1864 se publicaba anualmente un *Resumen de las Actas y Tareas de la Real Academia*, con la explícita finalidad de *dar cuenta de las actividades*. Esta publicación se mantuvo hasta 1881, fecha en la que se transformó en un boletín de contenido más ambicioso, que se editó hasta 1900, sucediéndole luego un período de ausencia de publicaciones hasta que en 1907 volvió a aparecer dicho boletín, con la finalidad expresa de *ofrecer un reflejo del curso de las ideas*. Este dejó de elaborarse en 1933, apareciendo números sueltos en 1939 y en 1943. Volvió a aparecer en 1951, bajo el título *Academia*, al que se añadieron estudios, informes, dictámenes, críticas y trabajos diversos. Sin embargo, en el año 2001, aparece simultáneamente una nueva publicación de la Academia, denominada precisamente *Crónica*, que asume la publicación de las actas y la reseña de las actividades, quedando *Academia* para la difusión de trabajos. Desde entonces se publi-

caron ambos títulos, hasta que en 2010 se inició una nueva etapa de *Crónica* en la cual, sin dejar de recoger los resúmenes de las actas que reflejen los acuerdos y debates de las sesiones plenarias, se concede más atención a los trabajos de los departamentos, secciones y comisiones, con mayor manifestación de los criterios corporativos y expresión del pensamiento en la Academia.

Para ello, esta publicación se estructura en secciones. La primera está dedicada a un relato general de los acontecimientos ocurridos a lo largo del año en la vida académica, ordenados cronológicamente. A continuación las secciones dedicadas respectivamente a las sesiones académicas, a las actividades culturales y a los pronunciamientos corporativos que manifiestan el criterio, para finalizar con los debates temáticos internos en los que se refleja el curso de las ideas y las opiniones de los académicos.

La Academia está estructurada en cuatro departamentos: el Archivo-Biblioteca, el Museo, la Calcografía y el Taller de Vacidados.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Palacio Goyeneche.  
Calle de Alcalá, nº13. Madrid.





Biblioteca.

El **Archivo-Biblioteca** existe desde el momento fundacional de la Academia, con creación de un fondo bibliográfico, documental y gráfico, destinado a la educación de pintores, escultores y arquitectos. Desde entonces no ha dejado de enriquecerse con adquisiciones, donaciones, legados e intercambios. Contiene libros, planos, mapas, estampas, fotografías, partituras musicales y publicaciones periódicas. El Archivo posee manuscritos y legajos que tratan, fundamentalmente, de la actividad artística y la enseñanza de las Bellas Artes desde mediados del siglo XVIII. Su finalidad principal es garantizar la conservación de esos fondos, pero también impulsar la investigación y la difusión del patrimonio bibliográfico documental y gráfico que se custodia, por lo que se dedica un gran esfuerzo a la catalogación informatizada, conservación, restauración y digitalización.

El **Museo de la Academia** comenzó a formarse en el siglo XVIII, con el inicio de la propia Academia y reúne pinturas, esculturas, dibujos y fotografías (además de monedas y medallas, textiles, plata, porcelana, etc.) y contó pronto con los vaciados en yeso, traídos de Italia por Velázquez. Desde el primer momento, con la Junta preparatoria en 1744, la Academia de San Fernando no sólo innova en las enseñanzas artísticas sino que

comienza a reunir una colección de primer orden. Muchas obras son donación de los propios académicos, tradición que continúa en nuestros días, o encargo de la Corporación como los retratos de *Fernando VII* por Goya e *Isabel II* por Federico de Madrazo. Carlos III ordena llevar a la Academia parte del conjunto transportado en el navío inglés *Westmorland* apresado por los franceses en 1778. José Bonaparte hace traer desde El Escorial lienzos como la *Asunción de la Magdalena* de Ribera. Cuadros de Goya como *El entierro de la sardina* fueron donados por los íntimos amigos del pintor. En 1816 ingresan unas 250 pinturas y esculturas procedentes de la colección de Manuel Godoy, incluyendo las *Majas* de Goya que pasaron luego al Prado. Más adelante se incorporan obras de conventos suprimidos por la Desamortización. Hoy continúan las donaciones y legados de académicos y sus familias. Por último, la Herencia Guitarte sigue haciendo posible la adquisición de obras excepcionales como el *Autorretrato ante el caballo* de Goya.

Por su parte, el **Taller de Vaciados y Reproducciones** se originó porque, desde sus inicios, la Academia quiso disponer de vaciados de las más célebres esculturas de la Antigüedad. Muy pronto se incorporaron los vaciados de algunas esculturas que Felipe V e Isabel de



Sala de Museo. Pedro Pablo Rubens. *Susana y los viejos*.



Taller de Vaciados y Reproducciones.



Taller de estampación de la Calcografía Nacional.

Farnesio habían adquirido en 1725 para el palacio de la Granja, pertenecientes a la colección de la reina Cristina de Suecia.

En 1776 llegan a la galería de la Academia los yesos que se habían realizado veinte años antes para Carlos III, a partir de los hallazgos de la Villa de los Papiros en Herculano y que hasta entonces habían estado en el Palacio del Buen Retiro. También en este mismo año y poco después, en 1779, ingresa la imponente colección de vaciados que Mengs había ido reuniendo a lo largo de toda su vida. La Academia de San Fernando posee una de las más completas galerías didácticas de Europa, que servirá para la formación de otras similares.

En los últimos diez años, la Academia ha realizado un proyecto de restauración de gran número de vaciados históricos, que ha merecido en 2006 la medalla de Europa Nostra por la recuperación de colecciones europeas.

El Taller de Vaciados de la Academia mantiene una tradición secular, ligada a la historia de las Bellas Artes en España, dado que suministra vaciados para instituciones y particulares. Por último, organiza periódicamente cursos de dibujo dirigidos por los académicos y de formación en la elaboración de vaciados en yeso y otras técnicas, a cargo de formadores especializados.

En cuanto a la **Calcografía Nacional**, puede recordarse que en el siglo XVIII, y como fruto de los ideales de la Ilustración, se crearon en Roma, Madrid y París las tres únicas calcografías nacionales que aún hoy existen en Europa. La de Madrid comenzó su andadura en 1789. En 1819 la Calcografía, por una real orden, pasó a depender de la Academia de San Fernando. Una orden del Gobierno de la Segunda República en 1932 decidió su incorporación a la Academia.

La colección está formada por unas 30.000 estampas y 9.000 matrices. Su núcleo principal son los 228 cobres de Goya (once grabados por ambas caras) y sus correspondientes estampas en distintas ediciones. Este extraordinario conjunto supone la casi totalidad de la obra grabada por Goya.

Actualmente la Calcografía desarrolla la difusión del grabado calcográfico histórico y contemporáneo, a través de premios, ediciones y exposiciones.

Además de estas cuatro comisiones, correspondientes a los cuatro departamentos, existen otras dos. La **Comisión de Administración**, presidida por el director de la Academia, que se encarga estatutariamente de la dirección de los trabajos y de la administración de los recursos. Constituye el órgano directivo en el que se deciden las orientaciones generales y se toman las

decisiones concretas sobre la marcha de la institución. Y, finalmente, la **Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico** que fue incorporada en el siglo XIX como consecuencia de la separación entre la Academia y la Escuela de Bellas Artes, al superarse la inicial organización dieciochesca, centrada en la enseñanza, y recaer en una mayor dedicación de la Academia en actividades teóricas y críticas de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos que había sido creada en 1844, asumiendo en 1859 la inspección y restauración de monumentos a través de la integración en la Academia. Desarrolla una labor constante de atención a consultas y emisión de informes y dictámenes relacionados principalmente con la preservación del Patrimonio Histórico.

Existe además un **Servicio Administrativo** que desarrolla las funciones de contabilidad (de acuerdo con el Plan General Contable) ocupándose también de fac-

turación, relaciones con entidades financieras y Hacienda, contratos, convenios, subvenciones, etc.

Por otra parte, la Academia está dividida en cinco **Secciones**: Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Nuevas Artes de la Imagen. Están integradas por académicos elegidos periódicamente, que se encargan de dictaminar sobre los temas de su competencia a petición del pleno, de la Comisión de Administración o del director.

Este breve recordatorio de la estructura organizativa y del funcionamiento de la Academia facilitará, sin duda, la comprensión de los contenidos de las diversas secciones que forman esta *Crónica*, la cual está construida con las actividades desarrolladas por cada una de esas partes componentes que constituyen la Academia, tanto en lo que respecta a la vida cultural que promueve o patrocina, como a su labor de evacuación de consultas, emisión de informes o dictámenes y propuestas.

## **RELATO GENERAL**

Reseña sintética de sucesos principales

A lo largo del año 2011, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha continuado sus actividades a buen ritmo, a pesar de la disminución de sus recursos financieros producida como consecuencia de la situación económica general. A continuación se relata el desarrollo de esas actividades ordenadas cronológicamente por trimestres.

## Enero, febrero y marzo

La primera sesión académica tuvo lugar el día 10 de enero con una nueva mesa presidencial, ya que se había incorporado el nuevo vicedirector-tesorero. Este, por otra parte, dirigió el *Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano* que, como otros años, comenzó a partir del 17 de enero.

En este mes se presentaron puntualmente el *Anuario 2012* que, desde su primera edición publicada en 1867, recoge los cambios producidos en la organización y composición de la Academia así como las distinciones otorgadas por ésta y el calendario de sesiones plenarias ordinarias, con una reproducción de la obra de Hernández Pijuan, *Sin título*, 2003 (aguafuerte y aguatinta. Calcografía Nacional).

Para tratar de las relaciones del Ministerio de Cultura con la Academia, el día 19 de enero se celebró un almuerzo en la Sala de Columnas al que asistieron la subsecretaria de Cultura, Ilma. Sra. D<sup>a</sup>. Mercedes Elvira del Palacio; la directora general de Bellas Artes, Ilma. Sra. D<sup>a</sup>. Ángeles Albert de León y el director de la Academia, el censor y varios académicos.

El día 24 de ese mismo mes se hizo la entrega de la *Medalla de Honor 2010* de la Academia a la Fundación MAPFRE, por la labor de difusión cultural que viene realizando desde hace mucho tiempo, corriendo la *laudatio* a cargo del académico Sr. Calvo Serraller.

Se reinició la grabación de toda la canción de concierto del académico Sr. García Abril, con la realizada los días 25 al 28 de enero por la soprano María Bayo.

Comenzó el ciclo de conferencias de artistas académicos, quienes explican una obra suya expuesta en el Museo, siendo D. Venancio Blanco quien disertó ante su obra *Sinfonía* el día 26.

Se puso en marcha la utilización del nuevo logotipo de la Academia, diseñado por el académico D. José María Cruz Novillo, más vistoso y actual, que aumenta la visibilidad del propio logotipo.

Un equipo del Telediario de TVE 1 acudió el martes 25 de enero a grabar una serie de imágenes de las visitas del *Gastrofestival Madrid 2011* en las salas del Museo.



Nuevo logotipo diseñado  
por D. José M<sup>a</sup> Cruz Novillo.

Fueron atendidos por la conservadora del Museo, D<sup>a</sup>. Mercedes González de Amezúa, y su intervención fue emitida en el programa del día siguiente.

El mes terminó con la sesión necrológica en homenaje a D. Luis García-Berlanga, fallecido en noviembre de 2010, que se celebró el día 31 con la intervención del académico Sr. Borau.

El día 22, en la sala de exposiciones temporales, se inauguró la muestra *Protagonistas del Arte. Retratos en la Academia*; se expusieron fondos de la Academia, desde óleos o dibujos de Durero, Velázquez y Goya, hasta fotografías de Schommer. Ese mismo día, en la sala de exposiciones de la Calcografía, se inauguró la muestra *Carlos de Haes 1829/1898: El gesto del paisaje*. En el ciclo de conferencias *El artista ante su obra* intervinieron D. Luis Feito el día 2, ante su obra *Número 1763 de la producción del artista*; D. Julio López Hernández el día 9, sobre su obra *El reflejo* y D. Alberto Corazón el día 16, ante su obra *Silla académica*. El día 24 de febrero se inauguró el ciclo de conferencias del Museo, dedicado al género del retrato y D<sup>a</sup>. Mercedes González de Amezúa dedicó su ponencia a *Los retratos de corte en el Museo de la Academia*.

Para conmemorar el CXXV aniversario de la Declaración de Monumento Nacional de la iglesia mozárabe de San Miguel de Escalada (Gradefes, León), acudió en representación de la Academia D. Pedro Navascués, presidente de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, el domingo 27 de febrero.

Finalmente, el día 28 de febrero se hizo entrega de la *Medalla de Honor 2009* de la Real Academia a Metro de Madrid, tanto por el interés de las actuaciones arqueológicas en la red de Metro, como por la calidad estética de la obra realizada en las nuevas estaciones.

En el mes de marzo el ciclo de conferencias del Museo continuó con las intervenciones de los académicos D. Antonio Bonet sobre *Retratos de Goya en la Academia*, el día 3; D. Antonio Gallego sobre *Los retratos de Farinelli y otros músicos en la Academia*, el día 10, y D. Víctor Nieto sobre *El retrato moderno en la Academia*, el día 17.

El día 3 de marzo, se celebró un almuerzo en la Sala de Columnas en honor del nuevo presidente de Patrimonio Nacional, Excmo. Sr. D. Nicolás Martínez-Fresno. Por parte de Patrimonio Nacional asistió también D. Juan Carlos de la Mata, director de Actuaciones Histórico Artísticas sobre Bienes Muebles y Museos, y por la Academia asistieron los Excmos. Sres. académicos, D. Antonio Bonet, director; D. Ismael Fernández de la Cuesta, vicedirector-tesorero; D. José María Luzón, delegado del Museo y D. Juan Bordes, delegado de Calcografía.

El martes 8 de marzo, con motivo de la *Semana de la ingeniería*, tuvo lugar la conferencia del académico



D. Clemente Barrena en su mesa de trabajo en la Calcografía Nacional.



D. Alberto Manzano, presidente del Instituto de Cultura de Fundación MAPFRE entrega el *Premio Penagos de Dibujo 2010* de la Fundación MAPFRE a D<sup>ña</sup>. Paula Rego.

D. Javier Manterola titulada *Saber ver la ingeniería*, organizada por el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Del 14 al 18 de marzo, se desarrolló en el Taller de Vaciados y Reproducciones, un curso sobre *Técnicas de moldeado y vaciado en yeso* a cargo de los expertos de dicho Taller, D. Miguel Ángel Rodríguez, D. Antonio Martín y D. Ángel Luis Rodríguez.

El día 17 de marzo, tras una visita a las salas del Museo y a la Calcografía Nacional, se celebró un almuerzo en la Sala de Columnas con la ministra de Cultura, Excm. Sra. D<sup>ña</sup>. Ángeles González-Sinde; la directora general de Bellas Artes, Ilma. Sra. D<sup>ña</sup>. Ángeles Albert de León, el Director y el Vicedirector de la Academia.

Con motivo de la verificación de la autoría del cuadro *La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos* de Anton Van Dyck, el día 18 de marzo se convocó a la prensa para presentarlo. Intervinieron el Director de la Academia y el profesor Matías Díaz Padrón, antiguo conservador del Museo del Prado.

El día 21 de marzo se produjo el fallecimiento de D. Clemente Barrena, licenciado en Historia del Arte, que desde 1980 dedicó a la Calcografía Nacional toda su creativa actividad profesional.

El día 22 de marzo con asistencia de SAR la infanta D<sup>ña</sup>. Elena tuvo lugar la entrega del *Premio Penagos de Dibujo 2010*, de la Fundación MAPFRE, a la artista portuguesa Paula Rego.

## Abril, mayo y junio

En este trimestre se continuó con el ciclo de grabaciones del proyecto de la Fundación Antón García Abril. La mezzosoprano Zandra McMaster, del 30 de marzo al 29 de abril, el tenor José Manuel Zapata los días 11 y 12 de ma-



D. Antonio Bonet, director de la Academia; D. Ismael Fernández de la Cuesta, vicedirector-tesorero y D. Antonio Iglesias, secretario general honorario, con D<sup>ña</sup>. Mercedes Alcover, secretaria general de la Fundación Carolina, y los alumnos del *Curso de Musicología para la Protección del Patrimonio Artístico Iberoamericano*.

yo; el barítono Ángel Odena del 23 al 25 de mayo y la soprano María Bayo los días 31 de mayo y 1 de junio.

El día 6 de abril tuvo lugar un viaje a Toledo de un grupo de académicos y personal de la Corporación, para visitar la Exposición *Reinventar la pintura* del académico D. Rafael Canogar y la Casa de El Greco, recién inaugurada su nueva presentación.

El día 27 de abril tuvo lugar la entrega de diplomas a los alumnos del *Curso de Musicología para la Protección del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, acto que terminó con un recital de los propios alumnos.

El día 3 de mayo el académico D. Luis Feito donó a la Corporación la obra *Número 2506 de la producción del artista*.

El día 5 de mayo se inauguró en la sala de exposiciones temporales de la Academia la muestra titulada *La mirada intensa*, con la obra del pintor argentino Anto-



D. Luis Feito donó a la Corporación la obra *Nº2506 de la producción del artista*, 2011. Acrílico sobre lienzo, 130 x 162 cm.

nio Berni; y el día 16 se inauguró en las salas del Museo la exposición titulada *Ecos de Van Dyck* que incluía, alrededor del cuadro restaurado de Van Dyck, *La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos*, otras diez obras del artista pertenecientes a la propia Academia o a otras instituciones.

El día 18 de mayo, *Día Internacional de los Museos*, se realizó una visita guiada al conjunto de esculturas clásicas del Patio de Esculturas, con especial atención a la obra *Adán después del pecado* de Eduardo Barrón González (1858-1911) que, con motivo del centenario del escultor, ha sido restaurada y expuesta; se ofreció una demostración práctica de cómo se hace un vaciado y se procedió a la venta de publicaciones y grabados con descuento. El mismo día pronunció una conferencia D. Matías Díaz Padrón titulada *Van Dyck recuperado: La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos*.



Venta de libros y grabados, *Día Internacional de los Museos*, en el patio de la Academia.



SS.AA.RR. los Príncipes de Asturias, el Director de la Academia D. Antonio Bonet, la Subsecretaria del Ministerio de Cultura D<sup>a</sup>. Mercedes Elvira del Palacio y el Presidente de Bankia D. Rodrigo Rato con los becados en el acto de la entrega de *Becas para Estudios de Postgrado en el extranjero* de la Fundación Caja Madrid.

El día 24 de mayo, SS.AA.RR. los Príncipes de Asturias presidieron el acto de entrega de *Becas para Estudios de postgrado en el extranjero* de la Fundación Caja Madrid, desarrollado en el Salón de Actos de la Academia, que terminó con un cóctel en el Patio de Esculturas.

En este mes la Academia adquirió, en pública subasta para su Museo, *El retrato de Pepita Tudó*, obra de José de Madrazo, que fue restaurada a posteriori en la Academia.

Antes de finalizar el mes, la Academia concedió su *Medalla de Honor 2011* a la Fundación Archivo Manuel de Falla, centro de documentación musical afincado en Granada desde 1991.

En la Academia, a lo largo del mes de mayo, tuvo lugar la presentación de obras que concurrían al *Certamen anual de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores*, reuniéndose el jurado para otorgar los premios que, con otras sesenta obras presentadas, formaron la exposición que se inauguró en el mes de junio en la Real Casa de la Moneda.

Finalmente el día 30 de mayo –festividad de San Fernando– la Academia celebró como todos los años, en la Ermita de San Antonio de la Florida, la tradicional misa por Goya, allí enterrado, y demás académicos fallecidos. El acto fue acompañado con la interpretación de obras de

Tomás Luis de Victoria por parte del *Cuarteto Commentor Vocis*. La tradicional invitación corporativa se hizo este año con una fotografía obra del académico Sr. Schommer.

El domingo 5 de junio a las 18 h., tras una visita a la primera planta del Museo de la Academia, se celebró un concierto en el salón de actos, interpretado por el *Cuarteto Arte* del Instituto Internacional de Música de Cámara de la Fundación Albéniz, con obras de Haydn, Janáček y Beethoven. Posteriormente, se celebró una recepción en el Patio de Esculturas. El acto fue organizado por la embajada alemana.

Durante los días 10 y 11 de junio se celebró en la Academia un seminario de investigación sobre *Desamortizaciones, colecciones, exposiciones y comercio de arte en los siglos XIX y XX*, organizado conjuntamente con la Universidad de Barcelona y el Ministerio de Ciencia e Innovación y con el patrocinio de la Fundación Caja Murcia. Participaron, durante las dos jornadas, un total de 22 especialistas, nacionales e internacionales, y todas las intervenciones y debates fueron grabados por los servicios técnicos de la Universidad de Barcelona. Las intervenciones de estos seminarios están recogidas en la revista digital *e-artDocuments*, de carácter muy espe-



Alberto Schommer, *Bodegón*, 2011. Fotografía digital.



Acto de imposición de la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio.

El Ministro de Educación, Excmo. Sr. D. Ángel Gabilondo; el Director de la Real Academia, D. Antonio Bonet y la Subsecretaria de Educación, Ilma. Sra. D<sup>a</sup>. Mercedes López Revilla con los Académicos galardonados de San Fernando, Excmos. Sres. D. Manuel Carra e Ismael Fernández de la Cuesta y de la Real Academia Gallega de Jurisprudencia y Legislación, D. Antonio García.

cializado, y se puede consultar en la siguiente dirección: <http://www.raco.cat/index.php/e-art>.

El día 14 de junio, se celebró la imposición de la *Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio*, a los Excmos. Sres. académicos D. Ismael Fernández de la Cuesta, D. Manuel Carra y D. Antonio García Caridad (presidente de la Real Academia Gallega de Jurisprudencia y Legislación), por el ministro de Educación, Excmo. Sr. D. Ángel Gabilondo.

El día 16 de junio se inauguró en la sala de exposiciones de la Calcografía Nacional, la muestra *Botánica. After Humboldt*, producida por el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca (CDAN).

El día 20 de junio tuvo lugar la votación en la que resultó elegido como académico de número D. Luis Fernández-Galiano Ruiz.

En ese mismo mes hizo su aparición la publicación de la *Crónica* de la Academia, correspondiente al año 2010, bajo su nueva forma editorial.

## Julio, agosto y septiembre

Durante el mes de julio el ciclo de conferencias de verano del Museo, con el título *Cien años después*, se dedicó a la existencia de la propia Academia. El 7 de julio inauguró el ciclo D. Antonio Bonet hablando de *La Academia hace cien años* y continuaron, el día 14, D. Alfredo Pérez de Armiñán sobre *1911: La Academia y el Patrimonio en el tránsito entre dos siglos*, el día 21, D. José María Luzón sobre el escultor *Eduardo Barrón* y el día 28, D<sup>a</sup>. Mercedes González de Amezúa sobre el *Retrato de la Condesa de Noailles*, obra del pintor Ignacio Zuloaga.

A lo largo del mes se iniciaron las obras de ampliación del sistema de almacenamiento del archivo de estampas de la Calcografía.

En este mes, quedó cerrada la posibilidad de que la Academia se hiciese con las cuatro únicas planchas grabadas por Goya que completarían la Colección de los *Disparates* (que está en la Academia) que salieron a subasta en París. Desgraciadamente, el Museo del Louvre, al quedárselas, impidió que se consumase la opción de compra que tenía la Academia.

El mes de agosto estuvo cerrada la Academia, excepto la primera planta del Museo.

En este mes la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura invitó a la Academia a participar en una nueva actividad dentro del marco de la iniciativa *Patrimonio en femenino* de la Red Digital de Colecciones de Museos de España, *Cer.es*. Se trata del segundo catálogo *on-line*, cuya publicación tendrá lugar el 8 de marzo de 2012 con motivo de la celebración del Día Internacional de la Mujer. Las obras de la Academia seleccionadas son *Alegoría de la cultura española*, de José Garnelo, y *Regreso de la pesca*, de Enrique Martínez Cubells.

El día 12 de septiembre empezaron las obras de ampliación del depósito de libros de la Biblioteca.

El día 20 de septiembre, se firmó el convenio de colaboración de la Academia con el Ministerio de Cultura para la realización de proyectos culturales, en el que por parte de ambas instituciones se ha venido trabajando a lo largo del año.

El mismo día se inauguró en la sala de exposiciones de la Calcografía Nacional la muestra del pintor austríaco Arnulf Rainer, titulada *Arnulf Rainer sobre Goya*, patrocinada por el Banco Sabadell, y el día 22 tuvo lugar el concierto *Caprichos goyescos* con motivo de dicha exposición, a cargo del guitarrista Jürgen Ruck.

Habiéndose recibido la licencia de obras municipal el 19 de septiembre, se publicó el día 22 en el BOE la convocatoria por parte de la Academia, para la licitación pública de las «obras de construcción de un lucernario sobre el patio central». Este proyecto se financia en un 75 % con los fondos del 1 % Cultural, generado por la contratación de obra pública del Ministerio de Fomento.

El viernes 30 de septiembre a las 19,30 h. tuvo lugar el acto privado de homenaje, con motivo de su jubilación, a D. Rafael García Serrano, perteneciente al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado. El evento fue organizado por su esposa, D<sup>a</sup>. Leticia Azcue, conservadora del Museo Nacional del Prado, autora de *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*. Un acto en el que se reunieron importantes personalidades del mundo del arte en nuestro país.



Celebración de los veinticinco años al servicio de la Academia de D. Francisco Martínez, D. Javier Rueda y D. Luis Val.



El equipo de guías voluntarios de la Academia en la exposición *El Barroco. Teatro de las Pasiones. Colección Pier Luigi Pizzi*.



Inauguración de la exposición del *Legado Juana Mordó-Helga de Alvear* a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sala de exposiciones de la Corporación.

## Octubre, noviembre y diciembre

El día 7 de octubre en el Gabinete de Goya de la Caligrafía Nacional se celebró la primera sesión de un seminario sobre *El libro ilustrado en España. Historias de contenidos y continentes (siglos XVIII-XX)*. El resto de las sesiones se celebraron en el Museo del Romanticismo, la Real Biblioteca del Palacio Real y la Casa de Velázquez.

El día 17 de octubre se festejó en el Patio de Esculturas la celebración de los 25 años al servicio de la Academia de D. Francisco Martínez Chía, D. Javier Rueda y D. Luis Val.

El día 19 de octubre se inauguró, en las Salas del Museo, la exposición *El Barroco. Teatro de las pasiones. Colección Pier Luigi Pizzi* organizada por la Embajada de Italia y el Instituto Italiano de Cultura.

Ese mismo día se inició el ciclo de conferencias con motivo del III Centenario del nacimiento de Pedro Fran-

co Dávila (1711-1786), con la intervención de D. Javier Sánchez Almazán titulada *Pedro Franco Dávila: naturalista y primer director del Real Gabinete de Historia Natural*, organizado en colaboración con el Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Los días 20 y 21 de octubre tuvo lugar un congreso para analizar *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*, organizado en colaboración con la Real Academia de Historia, la Winckelmann Gesellschaft y el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, con el patrocinio del Ministerio de Educación.

El día 25 de octubre se inauguró la exposición *Legado Mordó-Alvear* organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en colaboración con la galería Helga de Alvear. Las obras han sido donadas a la Academia por la galerista Helga de Alvear como homenaje a Juana Mordó, pionera de una galería de arte de vanguardia en España.



Ofelia, obra de Plácido Francés y Pascual, donado por las hijas de D. Ángel del Campo Francés, nieto del pintor.

El día 26 de octubre tuvo lugar la presentación del disco *Cantares de Tetuán. Cancionero sefardí del norte de Marruecos* con la intervención de D. Joaquín Díaz y el Quarteto Medieval de Urueña.

Ese mismo día continuó el ciclo sobre Franco Dávila con la conferencia de D<sup>a</sup>. Ana Victoria Mazo titulada *Carlos III y el Real Gabinete de Historia Natural: un rey para un proyecto científico emblemático*.

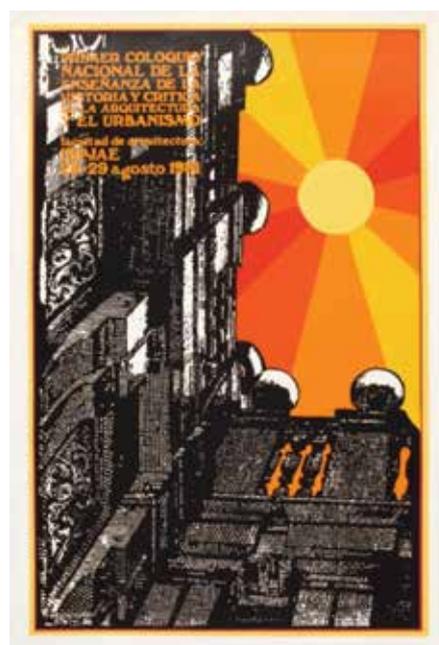
El día 2 de noviembre, el académico D. Enrique Nueve Matauco, dentro del ciclo de conferencias sobre Franco Dávila, habló acerca de *La Academia y su sede, una deuda impagada con Franco Dávila*.

El día 8 de noviembre se celebró un almuerzo en la Sala de Columnas al que asistieron el viceconsejero de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Hernández; la directora general de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, Ilma. Sra. D<sup>a</sup>. Laura Rivera García de Leániz, y la directora general de Archivos, Bibliotecas y Museos, Ilma Sra. D<sup>a</sup>. Isabel Rosell y, por parte de la Academia, el director, el vicedirector-tesorero y el delegado del Museo.

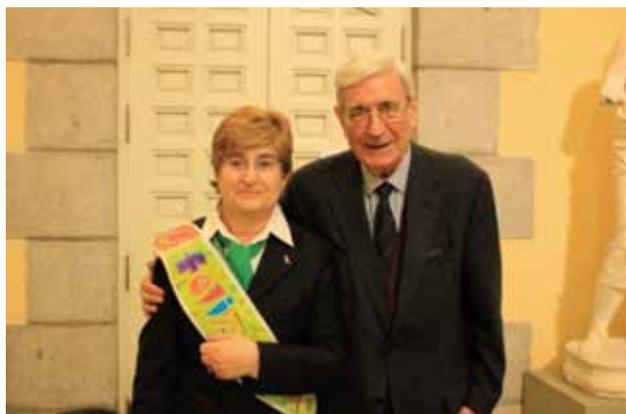
Desde el 10 de noviembre hasta el 1 de diciembre, en la Sala Guitarte, se celebró otro ciclo de conferencias con intervenciones de los Sres. Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos sobre *Luis Paret y Alcázar en el Museo de la Academia*, Fernández de la Cuesta sobre *Nemesio Otaño. Impulsor de la música sacra en el siglo xx*, Joan Molet i Petit sobre *Damián Campeny y Estrany* y



Boceto del Relieve para el monumento *Homenaje al Marqués de Lozoya* en Segovia, 1993. Bronce sintético, 46 x 34 x 4 cm. Reproducido en el Taller de Vaciados de la Academia. Donado por el académico D. Julio López Hernández.



Cartel, 762 x 507 mm. Serigrafía. Tintas negro, amarillo y rojo. Papel continuo color blanco. *Primer Coloquio/ Nacional de la / Enseñanza de la / Historia y crítica / de la Arquitectura / y el Urbanismo / Facultad de arquitectura/ ISPJAE / 26-29 agosto 1981/ Reboiro / 81. Legado Antonio Fernández Alba.*



D.ª. M.ª Cruz Díaz con el director de la Academia en el acto de despedida.



Concierto de Navidad en el salón de actos de la Academia.

Bonet Correa sobre *Juan de Villanueva, arquitecto aticista*.

El día 11 de noviembre se celebró un *Concierto homenaje al padre Nemesio Otaño* en el sexagésimo aniversario de su fallecimiento.

El día 14 de noviembre tuvo lugar la sesión necrológica dedicada al académico D. Antonio Iglesias Álvarez, fallecido el pasado 8 de octubre.

El día 15 de noviembre ingresó en la Academia el cuadro de Plácido Francés y Pascual titulado *Ofelia*, donado por las hijas del académico fallecido D. Ángel del Campo Francés, nieto del pintor.

Dentro del ciclo anual de conferencias *El artista ante su obra*, el 16 de noviembre el académico Sr. Cruz Novillo habló de su obra *Diafragma heptafónico 823.543, opus 9*, en el Museo de la Academia.

Ese mismo día, en la Sala Guitarte, dentro del ciclo de conferencias sobre Franco Dávila intervino D.ª. Delia Sagasate con *Las curiosidades del arte de Pedro Franco Dávila*.

El día 23 de noviembre, en la Sala Guitarte, dentro del ciclo de conferencias *El artista ante su obra*, el académico D. Enrique Nuere pronunció una conferencia sobre *Representación perspectiva de una armadura de lacería*.

El día 24 de noviembre un grupo de académicos y de personal de la Casa visitaron las naves que tiene la Academia en Alcorcón para estudiar su posible funcionamiento.

Ese mismo día se inauguró la exposición *Una imagen de España. Fotografos estereoscopistas franceses (1856-1867)* en colaboración con la Fundación MAPFRE.

El día 30 de noviembre, en el Museo de la Academia y dentro del ciclo de conferencias *El artista ante su obra*, el académico Sr. Hernández Muñoz explicó su obra *Mesa malaya*.

El ciclo de conferencias sobre Franco Dávila se clau-

suró el día 30 de noviembre con la intervención de D.ª. Carmen Velasco sobre *La colección Van Berckheij: un legado iconográfico de la Historia Natural*.

El 5 de diciembre de 2011 el académico Julio López Hernández donó a la Academia un boceto, reproducido en el Taller de Vaciados y Reproducciones, del *Relieve para el monumento homenaje al Marqués de Lozoya en Segovia, 1993*, de bronce sintético.

Y ese mismo día se formalizó el legado del académico Antonio Fernández Alba, de una colección de 237 carteles más 30 duplicados, reflejo de su trayectoria profesional, sus viajes como ponente a Japón, Argentina, Colombia, Estados Unidos, Italia, Francia, Alemania, entre otros; sus gustos artísticos e intereses ocasionales, que lo empujaron a conservar el material.

El día 14 de diciembre, continuando el ciclo *El artista ante su obra*, fue D. Juan Bordes quien habló de su obra *Destrucciones*. El mismo día tuvo lugar una reunión en la Sala Guitarte de académicos y personal de los departamentos sobre la *página web* de la Academia, donde se presentó la arquitectura de la base de datos de la Corporación hecha hasta la fecha y la forma de trabajar en el futuro.

También, ese día, con nutrida asistencia del personal de la Casa, se celebró el acto de despedida de D.ª. M.ª. Cruz Díaz, que se jubilaba después de haber trabajado muchos años en la Academia como taquillera y vigilante de sala del Museo.

El día 18 de diciembre tuvo lugar el concierto de Navidad de la Academia, con la colaboración de la Fundación Ankaria, a cargo del Cuarteto Medieval de Urueña y el Coro de Canto Gregoriano Ismael Fernández de la Cuesta, interpretando cantigas de Alfonso X el Sabio y cantos litúrgicos de una misa de Navidad.

Y como todos los años, el día 21 la Academia ofreció la tradicional copa de Navidad en la Sala de Columnas para el personal de la Casa.

## SESIONES ACADÉMICAS

Extractos de las actas de las sesiones plenarias y extraordinarias

Ha sido tradicional costumbre de esta Academia, desde que inició la publicación periódica de sus actividades, incluir las actas (o resúmenes de ellas), de todas sus sesiones plenarias, en las que quedara constancia de los temas tratados y de los acuerdos adoptados en ellas, lo cual tiene ahora un notable interés histórico, ya que sin necesidad de bucear en el archivo, permite seguir fácilmente a lo largo del tiempo no solo la vida de la propia Academia, sino también su posición ante hechos concretos así como la evolución general de las ideas estéticas y de las actividades culturales.

Por ello, puede resultar igualmente interesante seguir publicando periódicamente esos resúmenes de las sesiones plenarias actuales. Y no solo para continuar esa tradición de cara a su utilidad futura, sino también porque permiten saber cómo y en qué momento se trató cada tema y se adoptó cada acuerdo en el presente.

Por ello, se ofrecen a continuación los resúmenes de las actas correspondientes a todas las sesiones plenarias y extraordinarias celebradas a lo largo del año 2011 en los que, efectivamente, se sigue dejando constancia, cronológicamente referida por trimestres, de los principales temas tratados y acuerdos adoptados en cada una.

## Enero, febrero y marzo

### 10 de enero

El director felicitó el año nuevo y comunicó que se iniciaba el año con una nueva mesa presidencial pues D. Ismael Fernández de la Cuesta ocupa el puesto de vicedirector-tesorero.

D. José María Luzón, presidente de la Comisión de Museo y Exposiciones, informó sobre la restauración de un cuadro, que se encontraba en el almacén de la Academia, correspondiente a la etapa italiana de Van Dyck. Será anunciado y presentado como se merece. Informó de otras restauraciones en marcha y previstas, así como del problema de la carcoma en marcos y pedestales de madera y del tratamiento que se ha puesto en marcha contra xilófagos. Se acuerda prestar el cuadro de Juan de Zurbarán, *Bodegón de limones*, para la exposición *Die Frucht der Verheißung*, en el Germanisches Nationalmuseum en Núremberg.

El secretario general informó sobre las reuniones de la Comisión de Administración y del avance preparado por la secretaría general, del nuevo número de la *Crónica* de la Academia con lo acontecido en 2011. Por otra parte, el vicedirector-tesorero presentó la situación, a 30 de noviembre, de la cuenta de resultados por departamentos con expresión de gastos, ingresos y resultados financieros que mostraba que los ingresos seguían siendo inferiores a los gastos aunque había disminuido notablemente la diferencia.

El secretario general anunció que el próximo 24 de enero se hará entrega de la *Medalla de Honor 2010* de la Academia a la Fundación MAPFRE y dio noticia de los *Espacios de reflexión* previstos para este curso. El primero, un diálogo con el sugerente título de *Verdad y mentira del dibujo* entre dos artistas de la Academia,



D. Alberto Manzano Martos, Presidente del Instituto de Cultura de Fundación MAPFRE, en el acto de entrega de la *Medalla de Honor 2010* de la Academia.

uno que dibuja, Julio López, y otro que no, Jordi Teixidor.

El Sr. bibliotecario, D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, presentó *Textos inéditos y dispersos del profesor Pita Andrade: Del Prerrománico al Protogótico* y *Escritos sobre la Edad Moderna*.

D. José María Luzón anunció que se va a hacer una exposición sobre el retrato en la Academia, desde el dibujo del xvii hasta alguna fotografía de Schommer. «Tenemos casi quinientos retratos de personajes que están relacionados con la vida cultural y artística española durante mucho tiempo y esa exposición va a ir acompañada de unas conferencias, haciendo también un recorrido por el retrato en la Academia».

### 17 de enero

Se acuerda que el Sr. Cruz Novillo actúe en representación de la Academia, en el Jurado del *Premio Aragón-Goya 2011*, destinado a reconocer públicamente la creación artística en la especialidad de pintura o grabado.

El Sr. secretario general, anuncia la dimisión del Sr. Fernández de Alba como arquitecto-conservador del edificio de la Academia, sobre lo cual se pronunciará, en breve, la Sección de Arquitectura. El Sr. Fernández de Alba anuncia que, próximamente, hará una exposición de la labor realizada mientras fuera arquitecto-conservador del edificio.

El secretario general propone al Pleno que se consideren como actas los resúmenes que viene leyendo, ya que reflejan todo lo importante que ocurre en los plenos, incluyendo, por supuesto, toda decisión y acuerdo. El tema provoca intervenciones de trece académicos, que aportan diversas propuestas sobre el tema, bastante discordantes, por lo que el secretario retira su propuesta.

El Sr. Bordes comunica el éxito de la recién inaugurada exposición *Goya, cronista de todas las guerras*, que acoge el Instituto Cervantes en Tokio, con 82 estampas de los *Desastres de la guerra* de la Calcografía Nacional y fotografías de la Biblioteca Nacional, cuyo comisariado y montaje ha estado a cargo de D. Juan Bordes, por lo que el Sr. director felicita a la Calcografía.

### 24 de enero

La sesión plenaria extraordinaria comienza con el saludo del director de la Academia a SAR, la infanta D<sup>a</sup>. Elena, a los académicos y al público y tras la lectura por el secretario general del acuerdo de concesión de la Medalla de Honor de la Academia a la Fundación MAPFRE, entrega el Diploma y la *Medalla de Honor 2010*



Sesión necrológica en honor al académico Sr. D. Luis García-Berlanga el 31 de enero.

al Sr. D. Alberto Manzano Martos, presidente del Instituto de Cultura de dicha Fundación. A continuación, el Sr. Calvo Serraller empieza su elogio indicando lo difícil que resulta resumir una actividad tan abrumadora de mecenazgo y fomento de las artes, que se remite a un cuarto de siglo. Señala luego las características del mecenazgo en nuestra época, que requiere un criterio claro para participar en la evolución del arte a través de una tarea responsable de exhibición y difusión.

En ese sentido, con más de un centenar de exposiciones, la Fundación ha hecho una labor extraordinaria centrada en la recuperación de los orígenes del arte contemporáneo, tanto en el ámbito español, como en la modernidad internacional, no solo exhibiendo sino coleccionando para construir una memoria vertebral de la identidad, a través del patrimonio.

En cuanto a la difusión de las artes, ha desarrollado una labor didáctica: cursos, simposios, conferencias y premios, ayudas e incentivos de varios tipos. Y en el campo editorial, no solo la publicación de los catálogos de las exposiciones, sino también la edición de los cursos y las monografías.

En su intervención posterior, el Sr. Manzano Martos agradeció la concesión de la medalla, señalando la satisfacción del Instituto de Cultura de Fundación MAPFRE, porque sus actividades relacionadas con las Bellas Artes sean reconocidas y premiadas por la Institución más docta

y relevante en ese campo, que valora la utilidad social de sus acciones, principio que siempre ha guiado a MAPFRE en la constitución de sus actividades fundacionales.

El director señala por su parte la satisfacción de conceder esa medalla, que indica el agradecimiento por la labor realizada.

### **31 de enero**

Sesión plenaria extraordinaria en memoria del Excmo. Sr. D. Luis García-Berlanga, con una introducción musical al órgano por el Sr. González de Amezúa.

El secretario general leyó la correspondiente nota biográfica, destacando la brillante trayectoria del Sr. García-Berlanga y, a continuación, el Sr. Borau desarrolló un discurso en tono distendido y amable, evocando su gran amistad con Berlanga, su admiración y su vinculación con él. Refirió múltiples anécdotas de su larga relación, entrando también en interesantes consideraciones sobre sus respectivos enfoques del arte cinematográfico y sobre las actitudes de Berlanga en relación con determinados temas específicos, como el uso del «plano secuencia» o la importancia de ciertas características del buen actor. Terminó señalando el descubrimiento que Berlanga hizo de la dimensión que ahora llamamos «berlanguiana» de lo español y la conversión de su propia

figura en un personaje de su cine. (Se recoge en la sección *Memoria* de esta Crónica.)

Se cerró el acto con una improvisación al órgano del Sr. González de Amezúa, sobre el réquiem gregoriano.

## 7 de febrero

Felicitó el Sr. director a los académicos Fernández de la Cuesta y Carra a los que se les ha concedido la *Gran Cruz de Alfonso X el Sabio* y a D. Rafael Canogar por el *Premio Nacional de Arte Gráfico* que ha obtenido. Luego dio el pésame a D. Julio López por el fallecimiento de su esposa y a D<sup>a</sup>. Carmen Laffón por el de su marido y comunicó que también han fallecido los académicos correspondientes, D. Julio Porres Martín-Cleto de Toledo y D. Fernando Benito Doménech, de Valencia.

D. Juan Bordes, secretario de la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones dio cuenta de la reunión del 22 de noviembre en la cual se trató de los cursos impartidos por el Taller, de la realización de nuevos moldes y de la propuesta de creación de un *Archivo virtual del patrimonio escultórico*.

Informó de la sesión celebrada el 24 de enero por la Comisión de Museo y Exposiciones, D. Publio López Mondéjar sobre el programa DOMUS del Ministerio de Cultura, plan de actividades de la Academia para el año 2011, restauraciones, préstamos y programa de exposiciones, entre otros temas.

D. José María Luzón informó de la reunión de la Comisión de Calcografía del 31 de enero último, donde se trató acerca de la convocatoria del *Premio Nacional de Grabado*, de obras de acondicionamiento y de exposiciones previstas.

Sobre las dos reuniones de la Sección de Arquitectura de los días 17 y 24 de enero, su presidente D. Rafael Manzano, informó que, tras la renuncia como arquitecto-conservador del edificio por parte del Sr. Fernández de Alba, se acordó asumir de forma colegiada la tarea de la conservación del edificio por la propia sección. También habló de temas previstos para próximas exposiciones sobre ingeniería y urbanismo, así como sobre la obra de Juan de Villanueva. Finalmente se refirió al acuerdo, adoptado por la sección, de solicitar a la Comisión de Administración la convocatoria de una plaza de académico numerario y de otra de académico honorario.

Esta intervención provocó un intenso debate sobre el tema de la conservación del edificio con intervenciones de los Sres. Pérez de Armiñán, Manzano, Bonet, Yuste, Navascués, Fernández de Alba, Fernández de la Cuesta y Marañón. Se acordó finalmente que el Sr. censor prepare el correspondiente informe ya que se trata de un tema muy complejo que implica importantes res-

ponsabilidades. Seguidamente planteó el Sr. Marañón la conveniencia de que el Pleno pueda discutir los perfiles académicos, trascendiendo las particularidades de las secciones, tema que relacionó con la ausencia de representación femenina en la Academia.

En el turno de ruegos y preguntas, el Sr. López Mondéjar intervino para decir que ha contado los minutos que lleva leer los informes y escritos de las secciones y comisiones y dice que ese tiempo sería más útil emplearlo en hablar de fotografía, arquitectura o pintura.

El Sr. Marañón, tras la intervención del Sr. López Mondéjar, reiteró la conveniencia de que las actas se envíen por anticipado electrónicamente, lo cual evitaría que la sesión se demore leyendo las actas. Por su parte D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos señala que lo que se hace es la única manera de que los que no forman parte de las comisiones se enteren un poco de lo que sucede en esta Casa y defiende la obra de las comisiones y lo que se trabaja en ellas. El Sr. López Mondéjar insistió en que es mucho más eficaz, para que los compañeros que no están en las comisiones estén informados, que reciban previamente esos escritos y que se los lean despacio, y que la forma actual es una pérdida de tiempo.

## 14 de febrero

El Sr. director presentó el proyecto para la creación de un *Archivo virtual del patrimonio escultórico* preparado por D. Julio López Hernández, delegado del Taller de Vaciados y Reproducciones. El vicedirector-tesorero informó de su reunión con el presidente y el secretario general del Instituto de España, acompañado por el Sr. censor. El Instituto quiere convertirse en coordinador de Academias con un protocolo de funcionamiento de las mismas y un manual de gestión para que las auditorías sean más estandarizadas y fáciles de hacer en las Academias y, como algunas de ellas tiene problemas de índole jurídico laboral, el Instituto de España ofrece una asesoría. Por otra parte, dijo también que se ha puesto en marcha un gran portal de comunicación e información pactado con Telefónica que se ofrecerá gratuitamente a todas la Academias.

Presentó luego el vicedirector-tesorero un avance del presupuesto para el año 2011 y una propuesta para la nueva organización y funcionamiento de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico e informó de la reunión con la asesoría financiera, sobre el tema de los bancos y la rentabilidad de los fondos de la Academia.

D. Antonio Almagro, secretario de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, informó de la re-



Copia de *La vista* de José de Ribera. Óleo sobre lienzo, 111,5 x 87,5 cm. Escuela Española. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Radiografía por David Viana de *Appius*. [Debajo se ve una cabeza y el arranque del cuerpo, en posición invertida, que está en estudio].

unión del 17 de enero, dedicada fundamentalmente a tratar las condiciones de desarrollo del trabajo de la comisión y de los medios necesarios para ello. Se reiteró que esta comisión, por los informes que le solicitan y los acuerdos derivados, tiene siempre trascendencia de cara al exterior.

El secretario general comunicó que el día 28 tendrá lugar en el salón de actos de la Academia la entrega de la *Medalla de honor 2009* de la Academia a Metro de Madrid. Y, a continuación, leyó una carta personal dirigida al Pleno.

Se refiere en ella a la reiteración con que se critica el desarrollo de las sesiones plenarias, dado el exceso de informes y de actas de las sesiones y las comisiones proponiéndose, insistentemente, el envío electrónico anticipado de la documentación. Explicó que el desarrollo de las sesiones, preparado por la secretaría general, es el señalado por la normativa vigente, que obliga a las secciones y comisiones a informar en el Pleno de sus actividades, porque son temas que competen a todos los académicos, que esas críticas suponen un desinterés

por tales actividades y un menosprecio por los académicos que las hacen y por la labor que hace la Academia. Luego explica que la documentación no se puede enviar por adelantado porque no da tiempo a prepararla entre una sesión y la siguiente y que el otro tipo de temas artísticos se trata en los *Espacios de reflexión*, introducidos precisamente para ello.

A continuación, el director comenta que esta carta debe hacer reflexionar a todos sobre el esfuerzo que supone llevar adelante el funcionamiento de la Academia.

El Sr. Bordes, como delegado de Calcografía, dice que las comisiones tienen que informar al Pleno porque si no la Academia no sabría qué actividades desarrolla cada una de ellas y, añade, que da todo su apoyo al secretario general en su queja y pide comprensión a los que no participan en la gestión de la Academia.

El Sr. López Mondéjar dice que se siente aludido por el planteamiento del secretario general que califica de «torticero». Y recaba el derecho a mantener una postura sobre el tema de las actas que no esté de acuerdo con la de otros académicos, puesto que es una postura legítima que debe ser respetada.

El Sr. González de Amezúa dice que pedir el envío de las actas por correo electrónico antes de los lunes es «pedir peras al olmo», porque requeriría una organización muy complicada y un trabajo excesivo como el secretario general ha expuesto muy bien.

En el turno de ruegos y preguntas, habló el Sr. Luzón del restaurado cuadro de Van Dyck, *La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos*. «Como ha sido ahora estudiado y han salido muchas cosas, va a ser explicado, cuando lo analicen más quienes lo están estudiando. Se va a publicar ahora un resumen en la revista *Ars Magazine* y luego una monografía». También informó de que, además de la obra de Van Dyck, se ha radiografiado una copia de *La vista* de José de Ribera que va a aportar mucha información sobre el Ribera joven, que ahora se está estudiando para una exposición, porque al hacerle una radiografía se observa otro retrato debajo, de la misma época y muy interesante.

## 21 de febrero

El director elogió la exposición *Protagonistas del Arte. Retratos en la Academia* que se va a inaugurar al día siguiente, organizada por el delegado del Museo, con obras existentes en la Academia. Recuerda que el lunes próximo será el acto de entrega de la *Medalla de Honor 2009* de la Academia a Metro de Madrid y comunica que se ha recibido una propuesta para la concesión de la *Medalla de Honor 2011* de la Academia a la Fundación

Archivo Manuel de Falla, firmada por D. Tomás Marco, D. José Luis Yuste y D. Antonio Gallego.

El Sr. Bordes informó sobre la reunión de la comisión de Taller de Vaciados y Reproducciones del día 14 de febrero, en la que se volvió a tratar del proyecto del *Archivo virtual del patrimonio escultórico*, y de un posible número monográfico de la revista *Academia*.

El Sr. Navascués informó sobre las reuniones de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, con multitud de asuntos tratados: propuesta de declaración de BIC del muelle de hierro en Portugalete (Bilbao), iglesia parroquial de La Asunción de El Molar, Casa de los Cinco Gremios de Madrid, edificio del Tribunal Supremo, Palacio de la Condesa de Adanero, Iglesia de Santo Domingo de Silos de Pozuelo del Rey. Discusión sobre el Museo de las Colecciones Reales junto a La Almodena, celebración en Gradeces (León) de los 125 años de la declaración de Monumento Nacional de la iglesia mozárabe de San Miguel de la Escalada, demolición de parte de la muralla del Arsenal de El Ferrol, muralla de la Hoya de Almería en restauración y Plan Director de la Vega Baja de Toledo.

El Sr. Marañón alaba el interés del informe y felicita a la Comisión de Monumentos y a su Director por la fundamental labor que hace y pide aclaraciones sobre las conclusiones de determinados asuntos, expuestos demasiado escuetamente, y en especial en relación con la Vega Baja de Toledo cuyo Plan Director, que él conoce, adolece, según dice, de defectos e insuficiencias que señala.

El Sr. Halffter hace el elogio del director de orquesta D. Odón Alonso y pide que conste en acta el pesar de la Academia por su fallecimiento.

Los Sres. Corazón y Gallego se suman a la petición del Sr. Halffter y, finalmente, el Sr. Bordes comunica que también se inaugurará al día siguiente, en la Calcografía, la exposición *Carlos de Haes 1829/1898: El gesto del paisaje*.

## 28 de febrero, sesión extraordinaria

Se inicia la sesión extraordinaria, en el Salón de Actos de la Academia, con una improvisación al órgano por D. Ramón González de Amezúa dedicada a Metro de Madrid.

El académico secretario general da lectura del acuerdo de concesión de la *Medalla de Honor 2009* de la Academia y seguidamente el director hace entrega del diploma y de la medalla a D. Juan Bravo Rivera, presidente de Metro de Madrid.

A continuación lee su discurso el Excmo. Sr. D. Antonio Fernández de Alba, en el que indica que «esta Re-

al Academia de Bellas Artes de San Fernando al entregar esta medalla de honor a la Red Suburbana Metropolitana de Madrid, no duda en reconocer el buen hacer técnico, funcional, social y estético que ha contribuido a desarrollar con inteligencia y belleza el crecimiento de la metrópoli madrileña».

Por su parte, el Excmo. Sr. D. Javier Manterola Armisen señala en su discurso que «en este caso estamos ante una manera de edificar en el excavar que es distinta y nueva y puede ser, como las obras premiadas, muy hermosa».

A continuación, D. Juan Bravo Rivera, presidente de Metro de Madrid, expresa su agradecimiento y señala que «la modernización del Metro se ha hecho, no solo con criterios de utilidad y de eficacia, sino añadiendo los estéticos con el cuidadísimo diseño arquitectónico de las estaciones, con espacios diáfanos subrayados con materiales y acabados sabiamente elegidos, para que los usuarios puedan hacer un uso de sus instalaciones no solo eficaz sino agradable, que fomenta la cohesión social y que están altamente integrados con el entorno».

Finalmente, el Ilustrísimo Sr. José Ignacio Echeverría, Consejero de Transportes e Infraestructuras de la CAM, señala en su intervención que «este Premio tiene un significado muy especial por su singularidad, porque con esta Medalla, la Academia no premia los aspectos operativos de la infraestructura, es decir, su capacidad de prestar el servicio de forma eficiente, sino que reconoce la capacidad de Metro de Madrid en la creación de un entorno que trasciende lo meramente práctico y que ha pasado a formar parte del imaginario urbano».

El director levanta la sesión a los acordes de una nueva interpretación del Sr. González de Amezúa al órgano.



D. Juan Bravo Rivera, Presidente de Metro de Madrid, en la sesión de entrega de la *Medalla de Honor 2009* de la Academia.

**7 de marzo**

Informó el director del fallecimiento del académico correspondiente por Soria, D. José Antonio Pérez-Rioja, y de que la Real Academia de la Historia ha designado a su académico de número D. José Luis Díez, conservador del Museo del Prado, como representante en la Comisión Mixta de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, para tratar los asuntos sobre Monumentos y Patrimonio Histórico. Luego anunció que al día siguiente se celebrará en la Sala Guitarte una conferencia de D. Javier Manterola, titulada *Saber ver la ingeniería*, organizada por el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y que, en Toledo, se inaugurará una exposición de D. Rafael Canogar, titulada *Reinventar la pintura*, indicando la intención de fletar un autobús para trasladar a los académicos que lo deseen.

A continuación explicó el Sr. censor que los académicos que representan a la Academia en otras instituciones culturales deben informar anualmente de su gestión ante el Pleno, por lo que habrán de comunicar, con antelación, la fecha de su intervención al secretario general.

También que, como los cargos de la Academia son trienales, los presidentes y secretarios de comisiones y secciones, comprueben la vigencia de sus mandatos para proceder a la renovación que corresponda.

D. Antonio Gallego señaló que la Sección de Música carece de representante en la Real Academia de España en Roma, mientras la Sección de Escultura tiene dos, contestando el Sr. director que está tratando de dar solución al problema.

El secretario general informó de la única propuesta que se ha recibido en plazo para la *Medalla de Honor de 2011*, ha sido a favor de la Fundación Archivo Manuel de Falla. También del homenaje que se prepara a D. Manuel Carra y del calendario previsto para los próximos *Espacios de reflexión*.

En el correspondiente al día, bajo el título de *Verdad y mentira del dibujo*, expuso el Sr. Teixidor su visión del dibujo, no como herramienta, sino por su capacidad de generar arte. La modernidad ha cambiado su papel, de modo que ha ido perdiendo su sentido de convención y ha dejado de ser esclavo de la representación. El dibujo sigue siendo una técnica, un andamiaje que debe desaparecer y no tiene que estar presente en la visión de la obra. La referencia del dibujo no se sustenta por la realidad exterior. Ese es el gran hallazgo del dibujo moderno, que que sostiene en la realidad del artista.

Por su parte, D. Julio López afirmó como figurativo que, en efecto, dibujar hoy figuración es distinto de lo que se hacía antes. Y que el dibujo es un espacio

de exploración que transmite la meditación del encuentro y la convivencia con el modelo, para mantener su presencia durante la realización de la obra, y que hay que atrapar a la realidad, hay que salvarla, porque el dibujo no es boceto que guía, sino recuerdo de una presencia que actúa.

El diálogo entre ambos ponentes, así como el debate que pueda surgir, se aplazó para la siguiente sesión.

**14 de marzo**

Informó el director que, telefónicamente, se ha comunicado con el Museo de Tokio, donde se encuentran expuestas las 82 estampas de los *Desastres de la guerra* de Goya, que no han sufrido ningún daño a causa del terremoto.

Comentó el Sr. Luzón la inconveniente relación de la Academia con VEGAP y los derechos de ésta sobre los autores. Informa después del descubrimiento, en los fondos de la Academia, de un cuadro monumental representando el *Árbol genealógico de la ascendencia de Godoy* y, finalmente, pidió que el compañero Antonio Almagro pueda hacer una proyección del DVD que ha efectuado sobre la recuperación virtual de Medina Azahara.

Informó luego el secretario general sobre las reuniones de la Comisión de Administración en las que se acordó que la Sección de Arquitectura ponga en marcha el procedimiento para cubrir sus plazas vacantes, y se informó del trabajo que, en relación con las Academias, va a realizar la empresa Deloitte, por encargo del Instituto de España para elaborar un manual de procedimiento económico y administrativo común.

D. José María Luzón informó sobre la reunión celebrada el 21 de febrero por la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones en la que por parte del Sr. bibliotecario, D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, se presentó una extensa memoria de las actividades del departamento en el año 2010.

En el *Espacio de reflexión* se desarrolló un coloquio sobre el tema abordado en la sesión anterior, *Verdad y mentira del dibujo*, un diálogo entre D. Julio López y D. Jordi Teixidor, poniéndose de manifiesto la diferencia de posiciones frente a la realidad, bien para captarla en el caso de la figuración, bien para trascenderla, más allá del canon clásico de representación de objetos. En el rico diálogo intervinieron los Sres. Teixidor, Canogar, Calvo Serraller, Julio López, Fernández de la Cuesta, Nuere, Oriol y Gallego, quedando amplia constancia de todas sus intervenciones en el acta correspondiente y recogido en la sección *Reflexión* de esta Crónica.

**21 de marzo**

Informó el director de que acaba de fallecer D. Clemente Barrena. D. Juan Bordes, como delegado de la Calcografía lee una referencia de su paso por la Academia, «para que quede en acta una noticia un poco más extensa que el anuncio de la muerte del Sr. Barrena, ya que la Calcografía Nacional ha perdido uno de sus miembros más antiguos y capaces, y uno de sus profesionales más conocidos y queridos en el mundo del grabado español». Destacó la participación del Sr. Barrena en la realización y publicación del *Catálogo general de la Calcografía Nacional* editado en 1987, así como en su actualización en 2004; en el *Diccionario del dibujo y la estampa*, al que contribuyó con su conocimiento de las técnicas de arte gráfico, y en la realización del *Elenco de estampas españolas de 1984-1985*, que fue el primer repertorio español de grabadores contemporáneos, así como de talleres y galerías que ha servido de base a otros posteriores. También se refirió a su excelente y eficaz gestión en la convocatoria de premios como el *Nacional de Arte Gráfico* o el *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores*, y a la coordinación de exposiciones y catálogos. El Sr. Hernández Muñoz señaló también que toda la Academia siente la pérdida de tan estimable colaborador.

Informó D. Pedro Navascués, presidente de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, de la reunión celebrada el 14 de marzo en la que se trataron dos propuestas de incoación de expediente de BIC por parte de la CAM: la *Iglesia y Convento de las Góngoras*, aquí en Madrid, convento interesantísimo que se conserva en buenas condiciones y el expediente relativo a la *Iglesia Parroquial de San Pedro Mártir* en Fuente el Saz de Jarama, iglesia muy notable del siglo XVI; en los dos casos se acordó informar favorablemente.

El secretario general informó sobre la reunión de la Comisión de Administración del 16 de marzo en la que se trató de mejorar la situación financiera de la Academia, que requiere de un asesoramiento especializado, terminando con una propuesta sobre condiciones de gestión de la Cartera de la Academia.

El *Espacio de reflexión* corrió a cargo de D. Miguel de Oriol y su *Visión de la posible transformación de la Academia*. Justificó la necesidad de transformación dado el actual desorden funcional y la inadecuada distribución del edificio, realizando una crítica de la misma, proponiendo luego una ordenación que pretende servir de programa indicativo para un posible concurso de proyectos entre tres o cuatro arquitectos no académicos. Dicha propuesta, que se recoge en la correspondiente sección dedicada a las ponencias y debates temáticos internos, *Reflexión*, de esta Crónica, se expuso acompañándola de imágenes.

**28 de marzo**

Preside el Sr. censor por ausencia de los Sres. director y vicedirector-tesorero.

En el coloquio al *Espacio de reflexión* de la sesión anterior, D. Miguel de Oriol completó la exposición añadiendo algunas precisiones al repasar nuevamente planta por planta el edificio.

Iniciado el coloquio, el Sr. Manzano defendió lo que, en su día, hizo D. Fernando Chueca con el salón de actos y comentó que le gusta la idea ahora expuesta de que, a partir de la escalera, se pueda traspasar el patio por un puente, o bien por un forjado como el que ya hubo.

Seguidamente, D. Pedro Navascués señaló que el edificio tiene grandes problemas de comunicación, difíciles de evitar sin obras que desnaturalicen un edificio que fue palacio y que hoy tiene un uso muy distinto.

El Sr. Nuere, por su parte, comunicó que ha estado estudiando el funcionamiento del edificio y de los problemas complejos que plantea y que hay muchas cosas que arreglar por lo que es importante hacer el Plan Director.

Habla después el Sr. Fernández de Alba, indicando que lo de cubrir el patio es una propuesta hecha hace más de diez años, sobre la que se ha trabajado mucho. Se ha presentado varias veces en la Comisión de Administración y, como era de urgencia la presentación ante el Ministerio, se aceleró su redacción en verano.

El Sr. bibliotecario presenta el catálogo de la exposición de D. Juan Bordes en la Real Academia Española en Roma: *Juan Bordes, cara a cara*. La muestra recoge siete series de cabezas de personajes históricos, pero anónimos, en bronce policromado/termoplástico.

**Abril, mayo y junio****4 de abril**

El director informa de las visitas previstas a la exposición del Sr. Canogar en Toledo, a la del *Románico* en la Fundación MAPFRE y a la de *Chardin* en el Museo del Prado.

El Sr. Luzón informó sobre la reunión de la Comisión de Calcografía del 28 de marzo, en la que se acordó reiniciar el proyecto de conservación de matrices y se trató de las exposiciones previstas, de los préstamos en curso y de la remodelación urgente del depósito de estampas.

En el *Espacio de reflexión* titulado *Diferente situación de la música contemporánea en la vida cultural, en relación con las demás manifestaciones creativas*, D. Cristóbal Halffter leyó una comunicación sobre la situación de la música contemporánea en la que se refirió,



*Hércules Farnese*, h. 1651/52, vaciado en yeso, 317 cm de altura.  
Formador: Cesare Sebastiani,  
Original conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.



*Flora Farnese*, h. 1651/52, vaciado en yeso, 357 x 140 x 161 cm.  
Formador: Cesare Sebastiani,  
Original conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

en primer lugar, a la falta de consideración que este arte ha recibido en España, dentro de la cultura general y a la ausencia de costumbre en percibir una manifestación estética elaborada con sonidos, que se desarrolla en un espacio temporal y con la que no se pretende relatar ningún hecho real y concreto, sino que su razón de ser, es la belleza de esa combinación sonora y el contenido estético de una forma que se constituye en el espacio con sonidos y silencios que se suceden y superponen en el tiempo, en una estructura donde la abstracción es básica. Se refirió luego a las características especiales de la música, que requieren educación adecuada, pasando a destacar la necesidad de un tiempo mínimo para escucharla y un interés para captarla. También señala la necesidad de una información sobre el hecho musical de nuestro tiempo que provenga de personas con conocimientos suficientes a la hora de valorar estética y técnicamente un conjunto de tendencias estéticas y de unas obras en particular.

En el turno de ruegos y preguntas el Sr. Luzón destacó la repercusión que está teniendo la exposición sobre Van Dyck en Murcia, en la que se incluye el cua-

dro restaurado en la Academia, y la importancia concedida en un reciente congreso en Berlín a las esculturas en yeso que trajo Velázquez de Italia y que están en la Academia. También se refirió al verde actual de las paredes del zaguán, que es el que fue elegido en el siglo XVIII por una comisión como fondo adecuado de esas esculturas.

El Sr. Fernández de la Cuesta pidió que constase en acta una felicitación del Pleno al Sr. Bonet, que ha sido nombrado miembro honorario de la Academia de Bellas Artes de Rusia (Moscú). El Sr. bibliotecario presentó los catálogos regalados por D. Julio López de las exposiciones del grupo *Otra realidad*, Santander, 1992, publicado por la Fundación Marcelino Botín; Zaragoza, 1992, por Ibercaja; *Realidades de la realidad*, Toledo, 2005, por Caja Castilla-La Mancha; Madrid, 2008, por Caja de Extremadura; Madrid, 2009, Caja Duero; en recuerdo de su esposa y de Amalia Avia, excelentes pintoras recientemente fallecidas, y el Sr. Marco informó del homenaje rendido en el Teatro Real al académico D. Manuel Carra, por la concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

### 11 de abril

El Sr. director comenta la visita a Toledo de varios académicos para ver en el Centro Cultural San Marcos la exposición de Rafael Canogar, *Reinventar la pintura*, que repasa la trayectoria artística del académico y pintor toledano, y el Museo de la Casa de El Greco; rematada con el almuerzo ofrecido por el Sr. Oriol en su casa de Layos. Informa de que D. Rafael Manzano Martos fue nombrado el pasado jueves 7 de abril *Hijo predilecto de la ciudad de Cádiz*; de que D. Luis Feito ha tenido el generoso gesto de donar una obra suya realizada en el año 2011, *Número 2506* de la producción del artista, para la colección del Museo de esta Academia, y de que D. Simón Marchán ha sido nombrado nuevamente presidente de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Obras de Arte. Finalmente, entrega para la biblioteca, el libro *Geografía de la moda española*, ed. TF. Artes Gráficas, Madrid, 2009.

El secretario general informó sobre la reunión de la Comisión de Administración celebrada el 4 de abril, en la que se dio cuenta de la reunión con el Despacho Gómez-Acebo&Pombo, al que se han planteado los problemas jurídicos de nuestro edificio y el tema de las obras cedidas en préstamo con problemas de devolución. También de la situación económica a 31 de marzo, de la auditoría, que ha iniciado Deloitte y del proyecto de cubrimiento del patio.

D. Alfredo Pérez de Armiñán informó sobre la reunión de la Sección de Escultura celebrada esa misma tarde, con renovación de los cargos de presidente y secretario de dicha sección, y el secretario general solicitó autorización del Pleno para la convocatoria de una plaza de académico honorario para la Sección de Arquitectura, que fue otorgada.

El coloquio del *Espacio de reflexión* estuvo dedicado al tema de la *Diferente situación de la música contemporánea en la vida cultural en relación con las demás manifestaciones creativas*, tratado por el Sr. Halffter en la sesión anterior, produciéndose numerosas intervenciones.

El Sr. Marchán, en un largo comentario, tocó varios temas relacionados con la estética de la sensibilidad musical y con la educación requerida, sugeridos por la intervención del Sr. Halffter. El Sr. Gallego, por su parte, objetó el tono elegíaco adoptado por el Sr. Halffter y a su visión de la decadencia de la música española, planteando luego directamente el tema de la pérdida de atención que sufre hoy la música contemporánea, frente al consumo que se hacía de la suya en cada momento histórico anterior. Contestó el Sr. Halffter que siempre hubo rechazo de lo nuevo y que los compositores actuales no pueden traicionar al arte adaptándose a lo que

pide el público, ante una demanda de rentabilidad económica que enfrenta al arte con la llamada industria cultural. D. Venancio Blanco se refirió a la forma en que oír música le lleva a hacer escultura sobre obras musicales. El Sr. Bonet sugirió el interés de un posible diálogo entre músicos y arquitectos en la Academia y el Sr. Fernández de la Cuesta comentó también el divorcio que siempre existió entre la sociedad y el músico creador, señalando momentos históricos antiguos conocidos, y la dificultad que entraña hoy el uso de la palabra «música» para nombrar realidades muy diferentes. Con lo que se mostró de acuerdo el Sr. Halffter, para el cual lo que percibe musicalmente el ciudadano actual, es un 90 % basura y no se puede llamar música. Finalmente, el Sr. Bordes explicó que entiende el tono quejumbroso del Sr. Halffter, dada la dificultad de corregir la sensibilidad musical, por la falta de intención política y social de plantear su educación desde la infancia.

### 3 de mayo

El Sr. director agradece al Sr. Feito el cuadro que ha donado generosamente a la Academia y este dice que este Museo, que tiene unos Goyas y unos Zurbaranes fabulosos, le gustaría que tuviera la misma categoría dentro del arte contemporáneo, recordando además, que este edificio «para mí, tiene una significación especial porque yo, cuando esto era la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, empecé a pintar aquí». Ante lo cual, sugiere el Sr. Bonet que sería bueno que «los que habéis trabajado aquí como estudiantes en la Escuela, escribiéseis vuestros recuerdos». Luego anuncia la próxima inauguración en la Academia de la muestra del pintor argentino titulada *Berni. La mirada intensa* y la visita a la exposición de *Chardin* en el Museo del Prado, guiada



D. Rafael Canogar en la sala de exposiciones del Centro Cultural San Marcos (Toledo), en la muestra *Rafael Canogar. Reinventar la pintura*.

por Gabriele Finaldi. Entrega después, para la biblioteca, el libro *Estudios. Xavier de Salas*, que muestra la importancia del conocimiento de las fuentes de la literatura artística y de la historia del arte vista desde la historia cultural.

El Sr. bibliotecario presenta el libro *El Palacio de Villabermosa, Casa de los condes de Guara. Huesca*; edificio renacentista aragonés muy típico, restaurado primorosamente.

D. José María Luzón comunica que el 18 de mayo, *Día Internacional de los Museos*, se va a exponer una obra del escultor Barrón, *Adán después del pecado*, que estuvo en depósito en el Ateneo y que volvió aquí hace unos años y se ha restaurado.

El Sr. Fernández de la Cuesta informa que el 27 de abril tuvo lugar la entrega de diplomas a los alumnos del *Curso de Musicología para la Protección del Patrimonio Musical Iberoamericano*, en el que se expresó el agradecimiento de la Fundación Carolina a la Academia.

### 9 de mayo

El Sr. director comunica que el día 19 de mayo se reunirá el Patronato de la Real Academia de España en Roma y se renovarán los académicos que representan a nuestra Institución en el Patronato, y que habiendo tratado con el director general el hecho de que la Sección de Música no estuviera representada y sí la de Nuevas Artes de la Imagen, se pedirá que haya un músico académico entre los que van a juzgar las proposiciones. Por tanto, va a haber renovación y habrá un músico. Informa también de la sustitución del Sr. Oriol por el Sr. Nuere en el Real Patronato del Museo Naval de Madrid.

D. Juan Bordes, secretario de la comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones, informa de la reunión del 11 de abril. Se trataron temas tales como encomendar labores de restauración a un operario cualificado del equipo del Taller así como de las ventas y cursos de divulgación realizados en el Taller de Vaciados y Reproducciones.

En el *Espacio de reflexión* D. Rafael Canogar habló de *Reinventar la pintura*. Entiende que la gran revolución estética de los años 50 llevó a la pintura a un espacio fundamental para entender el arte emancipado de servidumbres, al entendimiento de la pintura como entidad en sí misma y a buscar nuevas fronteras, entonces todavía inéditas, nuevas vanguardias que derribaron los límites entre las compartimentadas formas de crear arte hasta ese momento.

«Me gustaría decir que mis cuadros actuales no son otra cosa que pintura, como entidad en sí misma. Una pintura desnuda, sin concesiones ni guiños (como fue

el Informalismo). Una pintura radical y esencial». Su intervención se recoge íntegra en el *Espacio de reflexión* que aparece en esta Crónica.

En el turno de ruegos y preguntas, intervino el Sr. Luzón para hacer entrega de una publicación para la biblioteca. Se trata del tercer volumen de la serie sobre el Arte romano de la Bética: *Mosaico, pintura, manufacturas*. Añade que el día 14 es la Noche de los Museos, que el día 16 a las 12.30 h. es la inauguración de la exposición *Van Dyck*, el día 18, es el *Día Internacional de los Museos*, y el día 10 y 11 de junio, tiene lugar aquí un seminario sobre *Desamortizaciones, colecciones, exposiciones y comercio de arte en los siglos XIX y XX*.

A continuación, abordan varios académicos las posibilidades de realizar una exposición en la Academia sobre Juan de Villanueva en su centenario.

### 16 de mayo

El Sr. director informó que el próximo 24 de mayo se celebra la entrega de las becas para estudios de postgrado en el extranjero de la Fundación Caja Madrid, que está presidida por SS.AA.RR. los Príncipes de Asturias, y de que esta mañana se ha inaugurado la exposición del Van Dyck que se ha restaurado. También recuerda que hay otra exposición en la Academia de un gran pintor argentino, Antonio Berni, que fue importantísimo en la pintura argentina del siglo XX y que tuvo relación con esta Academia.

D. José Luis Yuste indicó que el *Premio José González de la Peña*, Barón de Forna, de acuerdo con el orden automático establecido, este año corresponde a la Sección de Arquitectura y dentro de ella, al académico más antiguo que es D. Antonio Fernández de Alba.

El secretario de la Sección de Arquitectura, D. Antonio Almagro, informó de la reunión mantenida esa tarde para analizar las posibles candidaturas a las dos plazas de académicos convocadas.

El secretario general informó sobre la reunión celebrada el 13 de mayo por la comisión especial de la *Medalla de Honor 2011* de la Academia en la que, habiendo examinado la única candidatura presentada, y considerando la importancia de la labor cultural que desempeña la Fundación Archivo Manuel de Falla, se acordó por unanimidad, conceder dicha medalla a la citada Fundación.

D. Pedro Navascués informó de la reunión celebrada en la misma tarde por la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, en la que se vio el asunto de la Comisión Mixta entre la Real Academia de la Historia y esta Academia. Se propusieron los nombres de D. Antonio Almagro y D. Rafael Manzano que sustituirían a

los fallecidos D. Fernando Chueca y D. José Manuel Pita Andrade, junto con D. Pedro Navascués, que ya lo era. También hizo una exposición sobre el terremoto de Lorca donde hubo daños importantes en el patrimonio. Finalmente dio cuenta de que hizo llegar al Consejo Regional de Patrimonio en su última reunión, su preocupación personal sobre «lo que se ha hecho con el museo de las nuevas colecciones reales, junto a la catedral de La Almudena, rompiendo lo que hemos llamado tradicionalmente la cornisa de Madrid y que el Director General de Patrimonio comentó que la Comunidad no había tenido parte ni se le había consultado, habiendo sido iniciativa exclusiva de Patrimonio Nacional que no consultó con organismo público alguno».

El secretario general informó de que, expirado el plazo el pasado día 12 de mayo para presentar candidaturas a la plaza de académico numerario profesional en la Sección de Arquitectura, la única que se ha presentado ha sido la de D. Luis Fernández-Galiano, firmada por los académicos D. Pedro Navascués, D. Rafael Manzano y D. Simón Marchán Fiz. Pasará a informe de la sección correspondiente.

En el coloquio correspondiente al *Espacio de reflexión* anterior, se produjo un largo diálogo entre el Sr. Canogar y los Sres. Teixidor, De Pablo, Bonet, Terán, Monero, Pérez de Armiñán y López Hernández, en el que se abordó el tema acerca de las diversas formas de entender hoy el arte, que se hacen necesarias dada la diversidad radical de la entidad y naturaleza de sus heterogéneas manifestaciones, lo que, al mismo tiempo plantea la dificultad para distinguir entre arte, provocación y reclamo de atención de los medios. (Se recoge en la sección *de Reflexión*.)

En el turno de ruegos y preguntas interviene el Sr. Luzón para informar de que se ha adquirido por tanteo (fue una decisión que se había tomado en la Comisión de Administración) el *Retrato de Pepita Tudó* por José de Madrazo.

### 23 de mayo

El Sr. director comentó la magnífica fotografía de Schommer que ilustra la invitación de este año a la celebración de la festividad de San Fernando, y comunicó que ha escrito a todas las autoridades que tienen que ver con la reconstrucción de Lorca.

El secretario general informó sobre la reunión de la Comisión de Administración del 3 de mayo de 2011, en la que se trató de la realización de la página web de la Academia, del convenio con el Ministerio de Cultura y de la situación económica de la Academia, que expuso el Sr. vicedirector-tesorero. Se vieron también temas del



José de Madrazo. *Retrato de doña Josefa Tudó, Condesa de Castillo Fiel* (1813). Óleo sobre lienzo. 0,97 x 0,73 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

personal de Calcografía y la posible adquisición de un cuadro para el Museo.

Seguidamente, se trató de la provisión de la plaza vacante de académico numerario de la Sección de Arquitectura. El Sr. Manzano dio cuenta de la reunión para proceder al Informe reglamentario respecto a la candidatura o candidaturas presentadas para cubrir la vacante en dicha sección de una plaza de número, de la clase de profesionales, tras el fallecimiento del Excmo. Sr. D. José Antonio Corrales. No habiéndose presentado más que una propuesta, esta corresponde al arquitecto D. Luis Fernández-Galiano Ruiz firmada por los académicos D. Rafael Manzano Martos, D. Pedro Navascués Palacio y D. Simón Marchán Fiz. De hecho, estos tres académicos recogen el sentir de la propia sección, reunida en fecha reciente y tras largo debate y votaciones sucesivas. De ello se deduce que todos los presentes están de acuerdo con la calidad e idoneidad de esta propuesta para cubrir la citada plaza.

A continuación el secretario general propone que el 13 de junio sea la *laudatio* del candidato y que se vote en sesión extraordinaria el 20 de junio. Se acuerda que dicha *laudatio* la realice D. Rafael Manzano.

Se produce después una larga discusión en la que intervienen los Sres. Manzano, Yuste, Bonet, Navascués, Marañón y Pérez de Armiñán, sobre la Comisión Mixta de Monumentos de las Academias de la Historia y de Bellas Artes, poniéndose de manifiesto que, aunque hay constancia de su existencia desde 1864, no está recogida actualmente en los Estatutos de esta, por lo que se acuerda que continúe funcionando como viene haciendo, sin que se le llame comisión.

El Sr. bibliotecario señala que «gracias a los regalos de libros de los académicos y de gente que estima a esta Academia, el volumen de libros que se ha adquirido en el último año llega a cerca de novecientos, de los cuales solo cuarenta y ocho ha comprado la biblioteca con el dinero de esta Academia». Después presenta dos libros que regala D. Francisco Calvo Serraller: el de Jorge Oteiza, *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, edición a cargo del profesor Calvo Serraller, traducido al euskera, y el de *La especie simbólica*, cuyo autor es Agustín Sánchez Vidal y está publicado por la Cátedra Jorge Oteiza de la Universidad Pública de Navarra.

Se celebra a continuación la sesión extraordinaria para proceder a la votación de la candidatura de la Fundación Archivo Manuel de Falla para la concesión de la *Medalla de Honor 2011* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Se procede a la *laudatio* a cargo de D. Antonio Gallego, que destaca la importancia y valor del conjunto documental reunido por la Fundación, los premios y reconocimientos que ha recibido y los estudios que permite realizar, concluyendo que, en definitiva, la Fundación Archivo Manuel de Falla por su pasado, por su presente y, sobre todo, por su enorme proyección de futuro, es una buena y merecida candidata a nuestra Medalla de Honor de este año.

Se procede a la votación y, tras el escrutinio, resulta elegida por unanimidad dicha Fundación, que es recibida con aplausos.

### 30 de mayo

Bajo la presidencia del Sr. director y con asistencia de numerosos académicos, la Academia celebró la festividad de nuestro Patrono San Fernando, retornando como cada año a la ermita de San Antonio de la Florida, para celebrar una misa oficiada por el académico D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos (S.J.) en memoria de Goya y los académicos fallecidos desde 1752.

La ceremonia religiosa estuvo acompañada por las voces del Cuarteto Commentor Vocis que interpretó las siguientes obras de Tomás Luis de Victoria (en el

IV centenario de su muerte): Motete: *O, quam gloriosum est regnum*; Kyrie: *Missa, «O, quam gloriosum»*; Ofertorio: Motete, «*O, vos omnes*»; Comunión: *Himno, «Ave, maris stella»*.

Después, ya en la Academia, el director entregó el Premio *José González de la Peña*, Barón de Forna, 2010 al académico D. Antonio Fernández de Alba y, a continuación, tuvo lugar el tradicional almuerzo anual.

### 6 de junio

Informó el director que el martes 14 de junio, en el Salón de Actos de la Academia, se entregará la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio a los Excmos. Sres. Académicos D. Ismael Fernández de la Cuesta y a D. Manuel Carra. También se entregará la Gran Cruz a D. José García Caridad presidente de la Real Academia Gallega de Jurisprudencia y Legislación y asistirá al acto el ministro de Educación Excmo. Sr. D. Ángel Gabilondo. El jueves 16 de junio, a las 19.30 h. se inaugurará en la Calcografía Nacional la exposición *Botánica After Humboldt*, organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Acción Cultural Exterior que dirige D<sup>a</sup>. Charro Otegui.

El secretario general dio cuenta de la reunión de la Comisión de Administración del 23 de mayo en la que se acordó que se haga de nuevo la medalla 34 que se ha perdido, ya que el último poseedor no la devolvió. Después informó de la marcha de las conversaciones sobre el convenio con el Ministerio de Cultura, y D. Ismael Fernández de la Cuesta presentó un informe sobre las inversiones financieras y de cómo se está reduciendo el número de gestores de la Cartera de la Academia para dejarlos reducidos a los dos que ofrecen mayor confianza y también en cuanto a la venta de los fondos de inversión. También se acordó comunicar al comité de empresa que se aprueba la subida salarial del 3 % que está reconocida en el convenio. El vicedirector-tesorero aludió también al problema de la licencia municipal para el cubrimiento del patio, pendiente de una reunión con el Ayuntamiento. Y, finalmente se cambiaron impresiones sobre otros temas: regulación de la Comisión Mixta de Monumentos con la Academia de la Historia, programa de formación de personal ofrecido por el Instituto de España, ventas realizadas por el Taller de Vacados y Reproducciones, etc.

El *Espacio de reflexión* llevaba por título *La restauración virtual del Patrimonio. Una opción frente a polémicas*. Acompañado de imágenes proyectadas, D. Antonio Almagro presentó trabajos que ha desarrollado en estos últimos años, sobre reconstrucciones hipotéticas de monumentos, mediante los recursos que

los ordenadores y la infografía digital permiten, poniendo de manifiesto las posibilidades que ofrecen para dar algunas opciones para mitigar ciertos conflictos. «Nos enfrentamos al eterno dilema de respetar cuanto la historia (el tiempo y los hombres) han hecho, o tratar de volver a unos orígenes en muchos casos supuestos, que generalmente son inalcanzables tratando de mantener el bien inalterado».

«Los ejemplos que voy a mostrar han tenido por objeto difundir el conocimiento que hemos podido alcanzar sobre determinados monumentos, hoy destruidos o muy transformados, pero han sido a la vez un poderoso instrumento de investigación que nos ha obligado de manera permanente a reflexionar sobre nuestras propias teorías, y a profundizar mucho más allá de lo que antes hacíamos».

La intervención del Sr. Almagro estuvo referida a Medina Azahara en Córdoba, la Mezquita almohade de Sevilla, el Cuarto Real de Santo Domingo en Granada y el Alcázar de Sevilla.

### 13 de junio

El Sr. director comunicó que en el casillero de cada académico se ha dejado un ejemplar de *Crónica 2010* que, elaborada por la secretaría general, ha sido editada por la Academia, en la que se recogen, no solo el extracto de las actas, sino las actividades, los trabajos de los departamentos, lo tratado en secciones y comisiones, además de los *Espacios de reflexión* y otras muchas actividades académicas.

D. Antonio Almagro informó de la reunión habida esa misma tarde por la Sección de Arquitectura, para informar favorablemente la provisión de una plaza de académico honorario, presentada por los académicos Sres. Fernández de Alba, Terán y Moneo. Se han cumplido todos los plazos y condiciones requeridos por los Estatutos y Reglamento y se informa a la Academia de que el candidato, D. Oriol Bohigas Guardiola, reúne todas las condiciones establecidas en grado máximo. También se ha dado cuenta de las gestiones realizadas sobre la licencia de obras para el cubrimiento del patio del edificio, que sigue su curso administrativo en sentido positivo. También comunica que la sección ha tomado el acuerdo de promover la realización de una exposición conmemorativa del Centenario de la muerte de Juan de Villanueva, que se realizará con materiales propios de la Academia.

La *laudatio* de D. Luis Fernández-Galiano que, como estaba previsto, realiza D. Rafael Manzano, destaca la valiosa personalidad intelectual del candidato, propuesto para la vacante de la Sección de Arquitectura que se



Académicos de San Fernando en la ermita de San Antonio de la Florida en la celebración de la festividad de su Patrono.

votará en la próxima sesión, y su categoría internacionalmente reconocida en el mundo de la cultura arquitectónica.

En el turno de ruegos y preguntas intervino D. Gregorio Marañón para solicitar que se debatan los criterios convenientes para la incorporación de nuevos académicos, criterios de política de selección, por ejemplo si conviene o no establecer un criterio de discriminación positiva para incorporar mujeres en las próximas vacantes, o los méritos que deben justificar la elección de un académico (méritos intelectuales, publicaciones, logros artísticos o que deba tener algunas otras condiciones de «idoneidad académica»). «Si la persona tiene sincero interés en participar aquí vivamente en la vida institucional de la Academia. Sería bueno buscar candidaturas que tengan un apoyo transversal. No creo que el sistema esté configurado para que sean las secciones las que elijan al candidato que viene al Pleno, sino para que informen al candidato que transversalmente tres académicos hayan decidido presentar precisamente por sus méritos personales y por su idoneidad académica». Finalmente, ruega se mantenga la costumbre de que el candidato se auto-presente a los académicos.

Esta intervención del Sr. Marañón da lugar a un conjunto de intervenciones de Sres. académicos.

El Sr. Corazón señala la importancia del tema y pide se fije fecha para el debate. El director lo remite a un *Espacio de reflexión* y contesta a algunas de las afirmaciones del Sr. Marañón. También lo hace el Sr. Manzano señalando que la elección realizada se ha hecho teniendo en cuenta los aspectos de idoneidad académica y el secretario general señala que una propuesta de una sección no anula la posibilidad de otras propuestas.

Los otros temas tratados intercaladamente con ese debate fueron muy diversos. Uno de ellos fue el de la

exposición sobre Juan de Villanueva, sobre el que intervinieron los Sres. Almagro, Bonet, Manzano, Luzón, Bordes y el académico correspondiente Moleón, debatiéndose sobre la propia exposición y la posibilidad de editar libros al mismo tiempo.

Por otra parte, el Sr. Luzón informó sobre el Congreso de Arqueología Borbónica en el área vesubiana y del simposio sobre comercio de obras de arte con una interesante noticia sobre la investigación realizada sobre ese tema en el siglo XIX.

El Sr. Halffter indicó la necesidad de extremar el rigor en las actuaciones de la Academia ante el proceso de «plebeyización» de la cultura española que se está viviendo y menciona el caso de la Academia de la Historia y ese *Diccionario* «en el que nunca debieran haber intervenido personas que no tienen categoría para representar a la Academia de la Historia».

El Sr. Fernández de la Cuesta se refirió al excelente grabado de D. José Hernández para el Tricentenario de la Biblioteca Nacional de España y el Sr. bibliotecario presentó dos libros regalados a la Academia por el Sr. Calvo Serraller: Catálogo de la exposición *Obras maestras de la pintura en la Colección del IVAM. Pasado, presente y futuro* y *La Dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2011.

El académico correspondiente por Zaragoza D. José Laborda Yneva presentó a su vez dos volúmenes que entregó también a la biblioteca: *El viaje por Aragón de Don Antonio Ponz*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2011, y *89 arquitectos en Aragón*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 2011.

## 20 de junio

El Sr. Corazón señaló que los temas que planteó la intervención del Sr. Marañón y los comentarios posteriores de la sesión anterior, requieren una sesión a fondo en lugar de reducirlo a un *Espacio de reflexión*. Aclaró al respecto el censor que el tema se estudiará por la Comisión de Administración.

De la reunión celebrada el día 6 de junio por la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones dio cuenta su secretario, D. José María Luzón, explicando que se trató de precios de publicaciones, revista *Academia*, biblioteca *Lafuente Ferrari* y actividades de la biblioteca.

En el turno de ruegos y preguntas el Sr. Luzón presentó el libro titulado *Los Arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de Arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)* que puede abrir una vía

nueva de publicaciones. A su vez, D. Publio López presentó una importante serie de libros de colecciones fotográficas editados por MAPFRE, que regalan a la biblioteca los Sres. Alberto Manzano y Pablo Jiménez Burillo, en nombre de la Fundación.

En el coloquio al *Espacio de reflexión* sobre *La restauración virtual del Patrimonio. Una opción frente a polémicas*, D. Miguel de Oriol leyó un elogioso texto que había preparado, sobre la proyección que hizo el día anterior D. Antonio Almagro, sobre Medina Azahara.

Después de la sesión ordinaria se pasó a la extraordinaria y tras la lectura preceptiva, por parte del Sr. censor, de la lista de los académicos sin derecho a voto (doce en total), cómputo para el *quorum* y explicación del sistema a seguir, se procedió a la votación de la propuesta como académico numerario de la Sección de Arquitectura, de D. Luis Fernández-Galiano Ruiz. Tras el escrutinio de los votos queda elegido el Sr. Fernández-Galiano como académico numerario.

## 27 de junio

El director da cuenta del fallecimiento de D. José M<sup>a</sup> Yáñez Orcoyen, académico correspondiente por Navarra, y del nuevo presidente de la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi en la persona de D. Joan Antoni Solans Huguet.

El Sr. Luzón, secretario de la Comisión de Calcografía, dio cuenta de la sesión celebrada el pasado 13 de junio notificando la inauguración, el día 16, de la exposición *Botánica After Humboldt* y, el día 20, de la muestra *Viñetas en el frente*, en el Museo Picasso de Málaga.

El Sr. Navascués, presidente de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, informó de la sesión celebrada el 20 de junio en la que se trató del Oficio remitido por la Sala de lo Contencioso Administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Extremadura, solicitando de la Corporación un dictamen sobre la pertinencia de derribo de una Facultad de Biblioteconomía que hay construida en la Alcazaba de Badajoz porque hay un fallo del Tribunal Supremo en firme que condena al Ayuntamiento de Badajoz a demoler lo construido. Se prestaron a ir a verlo los académicos Rafael Manzano, Antonio Almagro y Pedro Navascués. Se trataron otros temas referidos al patrimonio asturiano, Fundación DOCOMOMO, necrópolis de Pintia (Valladolid), castillo de Ibiza, Plan Especial de las Áreas Históricas de Segovia y ascensor de la calle Mayor, 16 (Madrid).

El Sr. Luzón informó de la reunión de la Comisión de Museo y Exposiciones, del lunes anterior, que versó so-

bre previsión de exposiciones, reedición de la *Guía del Museo*, préstamos de obras y otros asuntos.

El vicedirector-tesorero comunica la posible reducción de un 20 % de la subvención nominativa que la Academia percibe del Ministerio de Educación. Igualmente da cuenta de la Ley 14/2011 del 1 de junio pasado, según la cual las Reales Academias vinculadas al Instituto de España tendrán la consideración de Centros de investigación, y de la intención de dar un nuevo impulso a la consecución de la página web de la Academia.

Intervino el Sr. Pérez de Armiñán sobre el asunto de la Alcazaba de Badajoz y la difícil ejecución de las sentencias, incluso las del Tribunal Supremo, que no se ejecutan por una hostilidad deliberada hacia las mismas.

Por último el Sr. Bibliotecario agradeció en la persona de D. Pedro Navascués a quienes obsequian con libros a la biblioteca y, en este caso, por el libro sobre la catedral de Toledo en cuya restauración y texto ha intervenido personalmente.

## Julio, agosto y septiembre

Durante estos meses no se celebraron sesiones plenarias.

## Octubre, noviembre y diciembre

### 3 de octubre

El director abre la sesión y, después de dar la bienvenida a los académicos asistentes, repasa lo acontecido en los tres meses transcurridos sin sesiones plenarias, como el desbloqueo de la subvención de la Comunidad de Madrid, la firma del convenio con el Ministerio de Cultura, la obtención de la licencia municipal para la cubrición del patio de la Academia, la recepción del Legado Mordó-Alvear y el éxito de la exposición *Arnulf Rainer sobre Goya*. Seguidamente, el vicedirector-tesorero anuncia la aparición del Boletín *Academia*, e informa sobre la utilización de la nave de Alcorcón y la relación con IDEUP, empresa encargada de la página web de la Academia.

El censor informa sobre la situación de los académicos correspondientes en relación con la Ley Orgánica de Protección de Datos y la actualización de su *curriculum*, y propone la formación de una comisión especial para estudiar el futuro de los mismos y su relación con la Academia.

El secretario general pide sugerencias de cara a la reanudación de los *Espacios de reflexión* y anuncia que en el próximo Pleno se abordará en sesión monográfica

el tema de las plazas vacantes de académicos. A continuación hace la preceptiva *laudatio* del Sr. Bohigas, propuesto para una plaza de académico honorario, que se votará tras la sesión plenaria siguiente, destacando la calidad e importancia de la obra arquitectónica y urbanística de Bohigas, su proyección universal, su actividad intelectual y su presencia en foros nacionales e internacionales, recordando sus dieciséis libros, su vida académica y su reconocimiento por parte de las más altas instituciones de muchos países en calidad de miembro de honor.

En el turno de ruegos y preguntas, el bibliotecario presentó el Boletín *Academia* números 108-109, correspondientes al primer y segundo semestre del año 2009, que recoge los siguientes artículos:

«Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», por María Larumbe Martín. El estudio se refiere a la construcción de una nueva fachada para la catedral gótica de Pamplona en las últimas décadas del siglo XVIII. Tras una serie de gestiones con la Academia de San Fernando, el cabildo encargó el proyecto al arquitecto Ventura Rodríguez, quien lo presentó en 1783, y las obras fueron dirigidas por su discípulo Santos Ángel de Ochandátegui. Con esta fachada se introdujo la arquitectura académica en Navarra.

«El tratado de Abraham Bosse, principal referencia teórica de los grabadores académicos de San Fernando», por Antonio Moreno Garrido y Ana María Pérez Galdeano. Su edición en 1645 marcará un antes y un después en la historiografía europea, que salva un vacío de la literatura artística sobre técnicas de grabado en hueco, cuya repercusión trascenderá ampliamente las fronteras francesas que lo vieron nacer.

«El monumento a Carlos IV en Manila, obra de Juan Adán», por Pedro Luengo Gutiérrez. En 1796 el gobernador de Filipinas encargó a Juan Adán la realización de un monumento a Carlos IV para Manila, siendo instalado finalmente entre 1811 y 1825. Gracias a esta investigación ha sido posible mejorar el conocimiento sobre el ambiente artístico del archipiélago en esos años.

«Francisco Muntaner Moner y su participación en algunas de las empresas ilustradas más importantes del siglo XVIII», por Miquela Forteza Oliver. Se refiere a la intensa participación del grabador mallorquín Francisco Muntaner Moner, académico supernumerario y de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en algunas de las empresas ilustradas más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII, como la publicación de la serie de *Retratos de los españoles ilustres* promovida por la Calcografía Nacional.

«El sepulcro de Felipe V, iniciador de la Real Academia de Bellas Artes, en la Colegiata de la Granja de San Ilde-

fonso», por Raquel Novero Plaza. Estudia el mausoleo de Felipe V en la Colegiata de la Granja de San Ildefonso (Segovia) tanto en su situación primitiva como definitiva, y desde el punto de vista de sus componentes, formal e iconográfico, puesto que el monumento funerario del primer monarca Borbón rompió con la rutinaria práctica de la figura del orante en los sepulcros reales, iniciada en El Escorial, abriendo un nuevo camino a la fórmula barroca que triunfaba en Europa y que con él se inició en nuestro país.

«Antonio Maura y sus reflexiones sobre Patrimonio Artístico: El discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando que nunca pronunció», por María José Martínez Ruiz. En 1912 Antonio Maura Montaner (1853-1925) fue elegido académico por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El tiempo dedicado a la confección del discurso de ingreso y su muerte acaecida en 1925 le impidieron tomar posesión de su plaza. Sin embargo, el estudio de un conjunto de manuscritos ha permitido revelar lo que habría sido el tema central de dicho discurso: los problemas que amenazaban la conservación del patrimonio, y de manera especial la propiedad privada de las obras de arte.

«La escultura italiana del siglo XIX en Madrid y el coleccionismo privado (II). Prieto Tenerani, Scipione Tadolini, Giuseppe Lazzerini, Antonio Tantardini, Carlo Nicoli y otros escultores de finales del siglo XIX», por Leticia Azcue Brea. Este artículo es la segunda parte del publicado en *Academia*, 106-107 (2008), pp. 83-129, y continúa la revisión de la presencia de escultores italianos del siglo XIX en las colecciones privadas madrileñas, en particular en la segunda mitad del siglo, centrándose en obras de grandes escultores como Tenerani, Scipione Tadolini o Carlo Nicoli, y revisando obras de formato más pequeño y de carácter más decorativo de finales del siglo.

«Los “cruces borrones” de El Greco», por Yasunari Kitaura. A la memoria de don Enrique Lafuente Ferrari. Con sus «cruces borrones» y «colores distintos y desunidos» (Pacheco), El Greco construye sus imágenes desfigurándolas. Con esta operación paradójica, el pintor dota a estas imágenes, extrañas al ojo convencional, una vida y un significado completamente nuevos. Con el fin de lograr este resultado el cretense tuvo que abandonar la tradicional óptica conceptuada. El hecho de que sus objetos visuales «no se puede poner en palabras» y resulten «extraños» a su propia mente reflexiva habla con elocuencia del completo abandono por su parte de esta conceptualización habitual de la visión y la resuelta desarticulación de esta última del lenguaje verbal. Además, El Greco intentó salvar lo inteligible como sus predecesores bizantinos hicieron sin abandonar, no obstante, el resultado de todos los esfuerzos de la pintura renacentista: la ilusión de la viva presencia, pero, en su caso, no de la rea-

lidad sensible, sino de la inteligible. Pues, hay que reconocer que su empeño encierra una paradoja intrínseca.

Finalmente recoge la intervención de D. Fernando de Terán Troyano en la «Presentación de la Edición Facsímil del Plano de los alrededores de Barcelona y proyecto de su reforma y ensanche, obra de Ildefonso Cerdá (1859)», en un acto que tuvo lugar el 28 de mayo de 2009 en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se refirió a que, en poco tiempo, se ha pasado de ignorar la figura y la obra de Cerdá a destacarla como una aportación verdaderamente considerable a escala universal, que se pone de manifiesto en el magnífico texto preparado por el director de la Academia, D. Antonio Bonet, a cuya iniciativa se debe la edición. El Sr. Terán hace un estudio minucioso del plano que representa gráficamente el Proyecto ideado por el ingeniero Ildefonso Cerdá para la expansión ordenada de la reducida ciudad que era Barcelona a mediados del siglo XIX. Este Proyecto que fue acompañado de un escrito titulado *Teoría de la construcción de las ciudades* fue presentado personalmente por su autor ante el Ministerio de Fomento del gobierno de Isabel II, y aprobado por este en 1859, como consta en el propio documento. Explica brevemente algunos rasgos de su reconocido interés urbanístico y hace unas reflexiones sobre la figura de Cerdá.

### 10 de octubre

Con unas sentidas palabras del director comienza la sesión guardando un minuto de silencio por el fallecimiento, el día 8 de octubre, del Excmo. Sr. D. Antonio Iglesias Álvarez que recibió cristiana sepultura en la Sacramental de San Isidro donde la Academia posee un panteón a su nombre, gracias a la generosidad de don Fernando Guitarte que incluyó en su legado a nuestra Corporación este enterramiento.

El Sr. Marañón, sumándose a las palabras del director y como ya se anunció en la sesión anterior, aborda dos cuestiones relacionadas entre sí: la «idoneidad académica» y la falta de representación femenina en la Academia. A la primera cuestión se refirió en los siguientes términos: «Al elegir un nuevo académico de número, no solo deberíamos considerar sus méritos que, por supuesto, son indispensables, sino algo más, porque quien se incorpora debe querer participar en la vida académica y tener la capacidad de enriquecerla» y en la segunda consideró «la falta de representación femenina en nuestra Academia y la necesidad de empezar a corregirla, incorporando mujeres en las próximas vacantes», para lo que propuso se adopte el acuerdo «que las próximas cinco plazas que vayan a convocarse entre académicos de nú-

mero y las siguientes dos plazas que vayan a convocarse entre académicos de honor sean cubiertas con candidatas femeninas que reúnan los méritos exigidos estatutariamente».

A continuación se produjeron comentarios y sugerencias por parte de los Sres. Pérez de Armiñán, Oriol, Navascués, Canogar, Bordes, Teixidor, Corazón y D<sup>a</sup>. Carmen Laffón, que el Sr. Marañón agradeció, añadiendo también algunas puntualizaciones a su intervención. Finalmente, el censor se ofreció para hacer un estudio pormenorizado de la propuesta, con objeto de que la considere luego la Comisión de Administración, antes de someterla al Pleno.

Seguidamente, se pasa a la sesión extraordinaria para proceder a la votación de la candidatura del arquitecto Oriol Bohigas Guardiola a una plaza de académico de honor, de la que resulta elegido.

### 17 de octubre

El director informa que el próximo día 19 se inaugurará en las salas del Museo de la Academia la exposición *El Barroco, teatro de las pasiones* y que al día siguiente dará comienzo el seminario sobre *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España*.

El Sr. Bordes dio cuenta de la reunión de la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones, del pasado 20 de junio, de los trabajos realizados, los cursos celebrados, las ventas y el cambio de horario del Taller.

Informa la Sección de Música de su reunión del día 10 de octubre con la ratificación de los cargos de presidente y secretario de dicha sección y de la nota que enviará a la Junta de Extremadura para que no sea suprimida la Orquesta Sinfónica de esa Comunidad.

La Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico se refiere a lo que la Academia ha venido haciendo desde el mes de julio: dictamen sobre la Alcazaba de Badajoz, declaración de Conjunto Histórico-Artístico de Colmenar de Oreja (Madrid), obras del pintor Paulino Vicente para incorporar al patrimonio asturiano, yacimiento arqueológico de Pintia (Valladolid), y finalmente el poblado de colonización de Vegaviana (Cáceres) de José Luis Fernández del Amo, que en este momento no tiene protección alguna y que, amenazado, espera el pronunciamiento de la Academia. Entre la documentación esgrimida se proyectó un fragmento del *NO-DO* de 1959, de gran interés, sobre Vegaviana.

En el turno de ruegos y preguntas el Sr. Nieto presentó el libro *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, que pasa a la biblioteca. D. Tomás Marco informa de que la CAM ha otorgado su Premio de Cultura de Artes Plásticas a D.

Gustavo Torner, a quien se felicita por ello, y D. Manuel Alcorlo presenta otro libro ilustrado por él de Junichiro Tanizaki, *Tatuaje*. Traducción de Naoko Kuzano y Alicia Mariño. Ed. Rey Lear, S.L., 2011.

Finalmente, D. Venancio Blanco pide información sobre el cese del director de la Real Academia de España en Roma. El Sr. Gutiérrez Aragón habla de la renovación del cargo que tradicionalmente se hacía automáticamente y el Sr. Bordes recuerda que una de las funciones del Patronato es asesorar al Ministerio de Asuntos Exteriores sobre la eventual prórroga del mandato del director y que, «como patronato, podemos reclamar que tenemos que participar y como Academia tenemos que hacernos valer»; respondiendo el director que así se hará.

### 24 de octubre

El director comunica que la sesión necrológica por D. Antonio Iglesias será el 14 de noviembre; la inauguración de la exposición del *Legado Juana Mordó/Helga de Alvear* el 25 de octubre y que el pasado día 19 se inauguró en las salas del museo la muestra *El Barroco, teatro de las pasiones*. También anuncia que se ha abierto el plazo para la presentación de candidaturas a la dirección de la Real Academia de España en Roma.

El delegado del museo informa de los asuntos tratados en la sesión de la Comisión del Museo y Exposiciones del pasado día 10: próximas exposiciones, préstamos solicitados y la donación que hacen las hijas de D. Ángel del Campo de un cuadro de su bisabuelo, el pintor Plácido Francés y Pascual. El Sr. Luzón proyecta un vídeo sobre el legado de Juana Mordó y Helga de Alvear y se acuerda iniciar el trámite para nombrar académica honoraria a Helga de Alvear.

El secretario general informa sobre la visita a las naves que tiene la Academia en Alcorcón, programada para el día 24 de noviembre. Informa también el director que en esas naves se almacenan enseres varios. El Sr. Nuere expone que cada Sección piense en qué medida puede serle útil la nave que ahora no está alquilada, para tenerlo en cuenta en el estudio de lo que se vaya a hacer con ella. El vicedirector-tesorero hace constar que renunciar a alquilar una de las dos naves de Alcorcón supone dejar de percibir cerca de 3.000 euros al mes, pero que «son espacios que necesitamos porque estamos muy agobiados y hay actividades que podrían hacerse allí, de manera que ha sido una decisión un poco arriesgada desde el punto de vista económico, dada la situación en la que está el país. Vamos a apostar por una inversión en esos espacios. Esperamos que deis vuestra opinión, para que D. Enrique Nuere, la Dirección y la Comisión de Administración tomen las decisiones al respecto».



*Comida en la barca.* Óleo sobre lienzo, 1,80 x 2,50 m. Firmado y fechado: J. Sorolla B. / 1898. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

## 7 de noviembre

Se abre la sesión comunicando el director el fallecimiento de D<sup>a</sup>. Natacha Seseña, académica correspondiente por Madrid y gran especialista en cerámica. A continuación, para el discurso del académico electo D. Luis Fernández Galiano, se forma la Comisión de previa lectura, presidida por el censor y compuesta por los académicos D. Juan Navarro, por pintura; D. Juan Bordes, por escultura; D. Pedro Navascués, por arquitectura; D. Tomás Marco, por música, y por Nuevas Artes de la Imagen, D. Alberto Corazón.

El secretario de la Comisión de Calcografía, D. José M<sup>a</sup> Luzón, informa de la reunión del 10 de octubre en la que se trataron los siguientes temas: ventas, almacén, obras en el archivo de estampas y actividades realizadas por D<sup>a</sup>. Carmen Corral y D. Javier Blázquez en el taller de estampación y en la reorganización del depósito de planchas.

Se refirió a que D<sup>a</sup>. Ana Casas y D<sup>a</sup>. Marisa Moro han realizado una cuidadosa base de datos de más de diez mil registros, al inventariar siguiendo normas catalográficas la biblioteca de la Calcografía que contiene los si-

guientes fondos bibliográficos: Colección Antonio Correa (fondo antiguo de los siglos XVIII y XIX, y moderno), la donación del Ministerio de Cultura con libros sobre el siglo XVIII, una gran colección de catálogos, publicaciones periódicas, folletos, carteles e invitaciones; inventariando también los fondos audiovisuales y de material de archivo. Finalmente, los cinco proyectos expositivos, en sala e itinerantes, en los que ha participado la Calcografía Nacional: *Botánica After Humboldt; Arnulf Rainer sobre Goya; Viñetas en el frente; Jovellanos, Asturias y la Ilustración, y el del Certamen de Arte Gráfico para jóvenes creadores.*

El censor interviene para explicar la forma en que va a producirse la convocatoria de las elecciones de diciembre y los cargos a elegir; se refiere al de director y a los vocales de las seis Comisiones Permanentes de la Academia.

El Sr. Alcorlo lee la crónica de su viaje a Niza y hace entrega para la biblioteca de un catálogo sobre Miguel Hernández.

Interviene D. Felipe Garín Llombart, académico correspondiente, sobre la inauguración en Valencia de una

pequeña exposición monográfica con el cuadro de la Academia *Comida en la barca*, de Joaquín Sorolla, de la que se ha hecho una pequeña publicación.

### 14 de noviembre

Se abre la sesión plenaria extraordinaria en memoria del académico fallecido Excmo. Sr. D. Antonio Iglesias Álvarez bajo la presidencia del director y la presencia del Excmo. Sr. D. Alberto Ruiz-Gallardón, alcalde de Madrid, que antes de comenzar la solemne sesión académica dirige unas palabras en recuerdo del Sr. Iglesias, como amigo y admirador suyo, refiriéndose también al discurso de ingreso en esta Real Academia, en el cual hizo una exaltación de la figura de Albéniz y de su obra y se refirió también a su familia, a su sobrino Víctor Ruiz Albéniz «abuelo de quien les habla». Termina señalando que Antonio Iglesias fue quien le abrió a él el mundo del amor a la música.

El director agradece tan sentidas y emocionadas palabras y anuncia el comienzo de la sesión necrológica.

El secretario general evoca la figura de D. Antonio Iglesias Álvarez en la preceptiva nota biográfica y el académico D. Tomás Marco lee la *laudatio* valorando su obra y amistad. (Se recoge en la sección *Memoria* de esta Crónica.)

Finalmente, el director honorario, Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezúa, interpreta al órgano *Cristo*

*yacía en los lazos de la muerte*, de J. S. Bach, y, para cerrar el acto, una improvisación al órgano sobre el *requiem gregoriano*.

### 21 de noviembre

El director comunica el fallecimiento del arquitecto D. Vicente Traver González-Espresati, académico correspondiente por Valencia. A continuación se refiere a la inauguración de la exposición *Una imagen de España. Fotografos estereoscopistas franceses (1856-1867)*, organizada por la Fundación MAPFRE en la Calcografía.

El Sr. Luzón habla sobre un bodegón de la Academia, en cuyo proceso de limpieza ha salido la firma de Jacob van Es, pintor de Amberes del siglo XVII.

El censor interviene para proponer, de acuerdo con la Comisión de Administración, una nueva Disposición Adicional al *Reglamento* de la Corporación que dice «la Academia procurará una mayor presencia femenina entre sus miembros de número, honorarios y correspondientes». La propuesta es debatida y aprobada.

El secretario de la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones da cuenta de la reunión del 14 de noviembre. Informa de la realización de una reproducción en mármol sintético de la colección de D. Claudio Bravo, que ha donado al Museo del Prado con la condición de que le hicieran una reproducción de todas las piezas. El personal del Taller de Vaciados y Reproducciones se



Izquierda: Jacob van Es. *Racimo de uvas*.

Óleo sobre lienzo, 0,67 x 0,57 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Abajo: *Busto del emperador Marco Aurelio*.

Alto: 0,73 m. (total sin peana); 0,35 m. (mentón-coronilla). Reproducción en mármol sintético por el personal del Taller de Vaciados de la Academia.



trasladó al Museo del Prado para hacer los moldes y realizar las reproducciones, a las que se les ha puesto un pedestal. También informa de la propuesta de usar como sala expositiva la ocupada por el taller de restauración y trasladar éste a la nave de la Academia en Alcorcón.

El Sr. Yuste, como secretario de la Sección de Pintura, informa de la sesión del 14 de noviembre. Se refiere a la elección de vocal para la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico; previsión de actividades para el año 2012; propuestas de temas de debate en las sesiones plenarias; y mayor presencia femenina en la Academia. También de la llamada de D<sup>a</sup>. Helga de Alvear al Sr. Canogar, con el ruego de transmitir a la Academia su firme negativa a aceptar el nombramiento de académica honoraria sugiriendo en hacer algo, que sea dedicado, a título póstumo, a Juana Mordó. Se acuerda responder en estos términos: «Nuestro compañero Rafael Canogar nos ha transmitido tus deseos de no ser nombrada académica honoraria. Deseo que respetaremos, como es natural, pero que toda la Academia lamenta. Nos habría gustado tenerte en ese panel de honor para hacer justicia a tu generosa donación, a tu impulso en el apoyo al arte contemporáneo, como es tu Centro en Cáceres, y a tu valiente y continua labor de galerista». También indicando que la Academia estudiará su sugerencia sobre Juana Mordó, con algún nuevo proyecto, ya que sus Estatutos no permiten el nombramiento de personas fallecidas.

D. Tomás Marco, como secretario de la Sección de Música, informa de la reunión celebrada esa misma tarde: previsión de actividades para el año 2012; representante de la sección en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico; convocatoria de plazas vacantes y *Espacios de reflexión*.

## 28 de noviembre

El director comunica el fallecimiento del académico correspondiente por Guipúzcoa D. Francisco Ferrer Monreal, resaltando que «más que un historiador o crítico de arte, era un gestor cultural». A continuación presentó un libro de D. Francisco Calvo Serraller titulado *Extravíos* y el catálogo de la exposición *Una imagen de España. Fotografos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. También informa de que se va a firmar un Convenio con VEGAP en relación con la exención de derechos derivados de las reproducciones de obras de académicos para uso de la Academia incluyendo la página web.

El vicedirector-tesorero presenta el presupuesto para el año 2012, aprobado por la Comisión de Administración.

El Sr. Pérez de Armiñán como secretario de la Sección de Escultura informa de la reunión del 21 de noviembre: representante de la sección en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico; temas de debate para el año 2012; posibilidad de iniciar una actividad de enseñanza de la escultura; situación del Museo de Reproducciones Artísticas y convocatoria de plazas vacantes.

D. Fernando de Terán da cuenta de lo tratado en la Sección de Arquitectura del pasado día 21: representante de la Sección de Arquitectura en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico; necesidad reglamentaria de renovación de cargos de presidente y secretario de la sección y temas de debate de la Sección de Arquitectura en los Plenos académicos.

De la reunión de la Sección de Nuevas Artes de la Imagen, del día 21 de noviembre, da cuenta D. Publio López: necesidad de conocer las plazas disponibles en la Academia para solicitar al Pleno que la Sección pueda optar al menos a dos plazas vacantes; próxima celebración del seminario *La creación de la ilusión*; necesidad de llevar adelante el viejo proyecto de crear un seminario anual de fotografía y conveniencia de una exhaustiva reconstrucción iconográfica de los oficios presentes en la Academia, a partir de los archivos fotográficos, proponiendo que se graben los discursos de ingreso de los académicos electos, así como los actos más relevantes celebrados en la Academia.

El Sr. Luzón presentó una edición de dibujos facsímiles de Pompeya de Bernardino Montañés y Pérez, y el Sr. Nuere se refirió al estado en que se encuentra el submarino Isaac Peral en Cartagena, tema sobre el que opinaron los Sres. Bonet, Luzón y Navascués, quien informa de que la Fundación Juanelo Turriano estudia su traslado a un lugar apropiado.

Se cerró la sesión con el coloquio al *Espacio de reflexión* sobre *Objetivos y razón de ser de mi obra escultórica* de D. Miguel de Oriol. (Se recoge en la sección de *Reflexión*.)

## 5 de diciembre

El director anuncia el próximo Concierto de Navidad, a cargo del Quarteto medieval de Urueña y el Coro de Canto Gregoriano Ismael Fernández de la Cuesta y la tradicional copa de Navidad para el personal de la Casa. También se refiere a la donación que ha hecho D. Julio López Hernández de un boceto del relieve para el monumento al Marqués de Lozoya en Segovia, del año 1993, y a la reproducción que se ha hecho en el Taller de Vacados de las esculturas de la colección de Claudio Bravo.

El vicedirector-tesorero solicitó a los departamentos la colaboración para la presentación de la base de datos

de la página web que se hará el próximo 14 de diciembre. Y el Sr. Nuere se despidió de la Comisión de Administración, lo cual provocó un nuevo debate sobre la necesaria figura del arquitecto de la Casa, sus funciones y sus responsabilidades.

D. Pedro Navascués como presidente de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, en una larga intervención, informa de los temas tratados en la sesión celebrada esa misma tarde, referidos a Colmenar de Oreja (Madrid); edificio de la calle Mayor, 16 (Madrid); El Concilio o panadería Toraño, en Ribadesella; entorno de Trujillo (Cáceres); edificio de la calle General Oraá, 73 (Madrid). Solicitud de informes del Ministerio de Cultura sobre la Fortaleza de Isabel II en Mahón (Menorca), el Puente Internacional sobre el Río Miño y el antiguo Morro de Poniente del Puerto de Málaga; y del Principado de Asturias sobre 3.386 bienes arqueológicos. Solicitud del Ayuntamiento de Écija sobre visita pendiente al palacio de Peñaflor y solicitud del ayuntamiento de Segovia en relación con el aparcamiento subterráneo que se quiere construir entre el Paseo del Salón de Isabel II y el Paseo de Los Tilos y la respuesta de la Junta de Extremadura sobre la alcazaba de Badajoz.

D. José María Luzón informa de la reunión celebrada por la Comisión de Museo y Exposiciones tratando el tema de positivar obras a partir de negativos de cristal y de negativos de celuloide, de fotografías que ceden sus derechos a la Academia. También, que se ha accedido al préstamo del *Autorretrato ante el caballete* de Goya solicitado por el Museo de Fine Arts de Boston y prestar la exposición *Legado Mordó/Alvear* que ha solicitado la Fundación Caja Murcia y de la propuesta del Círculo de Bellas Artes de Barcelona de una exposición sobre Federico Beltrán Masés, artista que fue miembro de esta Academia. Se refiere a la compra de una mesa de succión ya que hay muchísimas telas que tienen que ser saneadas y planchadas.

Finalmente, el bibliotecario agradece a D. Publio López Mondéjar el regalo de la publicación *Vistas de las obras del Canal de Isabel II fotografiadas por Clifford*, 1988, con textos introductorios de Juan Benet y del propio López Mondéjar, entre otros.

## 12 de diciembre

La sesión es extraordinaria e interviene el censor explicando cómo va a celebrarse el escrutinio de las siete votaciones, según el Reglamento. La primera de las votaciones es para cubrir las tres plazas que elige el Pleno en la Comisión de Administración. Habiéndose presentado tres candidatos se procede a la votación, siendo elegidos los académicos Pérez de Armiñan, Marco Aragón y Navascués Palacio.

Para la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, es necesario cubrir las cuatro plazas de vocales que elige directamente el Pleno. Habiéndose presentado ocho candidatos y celebrada la votación la Comisión queda formada por los académicos Fernández de la Cuesta, Fernández de Alba, Manzano y Almagro.

En la Comisión de Museo y Exposiciones, hay que elegir cuatro titulares y dos suplentes. Celebrada la votación, la Comisión queda formada por los vocales, académicos López Hernández, Hernández Muñoz, Canogar y Alcorlo; suplentes los académicos Teixidor y Marchán.

Para la Comisión de Calcografía hay que votar cuatro titulares y dos suplentes. Celebrada la votación, la Comisión queda formada por los vocales, académicos Hernández Muñoz, Nieto, Bonet y Luzón; suplentes los académicos Terán y Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos.

En la Comisión de Taller de Vaciados y Reproducciones hay que elegir cuatro titulares y dos suplentes. Celebrada la votación y el escrutinio, la Comisión queda formada por los vocales, académicos Bordes, Luzón, Bonet y Manzano; suplente, el académico López Mondéjar.

Para la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones hay que elegir cuatro titulares y dos suplentes. Celebrada la votación, la Comisión queda formada por los vocales, académicos Nieto, Bonet, Fernández de la Cuesta y Fernando de Terán; suplentes, los académicos Bordes y Luzón.

A continuación tiene lugar la votación del Cargo de Director. Celebrada la votación y el escrutinio, D. Antonio Bonet, queda elegido de nuevo como director.

El Sr. Director da las gracias a todos y expresa su deseo de seguir haciendo una Academia cada vez mejor.

## ACTIVIDADES CULTURALES

Publicaciones, exposiciones, conciertos, conferencias,  
estampaciones, colaboraciones...

El objeto de esta sección de la *Crónica* es dar a conocer las actividades culturales más interesantes desarrolladas por la Academia a lo largo del año 2011. Evitando la enumeración prolija, se trata de recordar, cronológicamente ordenada por trimestres, la labor realizada por la Corporación, con una pequeña nota informativa de cada caso, donde se explica la forma en que la Academia desarrolla la correspondiente actividad, desde una simple colaboración con otras instituciones (publicaciones comunes, préstamos de obras para exposiciones...) hasta el desarrollo completo de la actividad en el seno de la Academia y por su propio personal.

## Enero, febrero y marzo

### Exposición

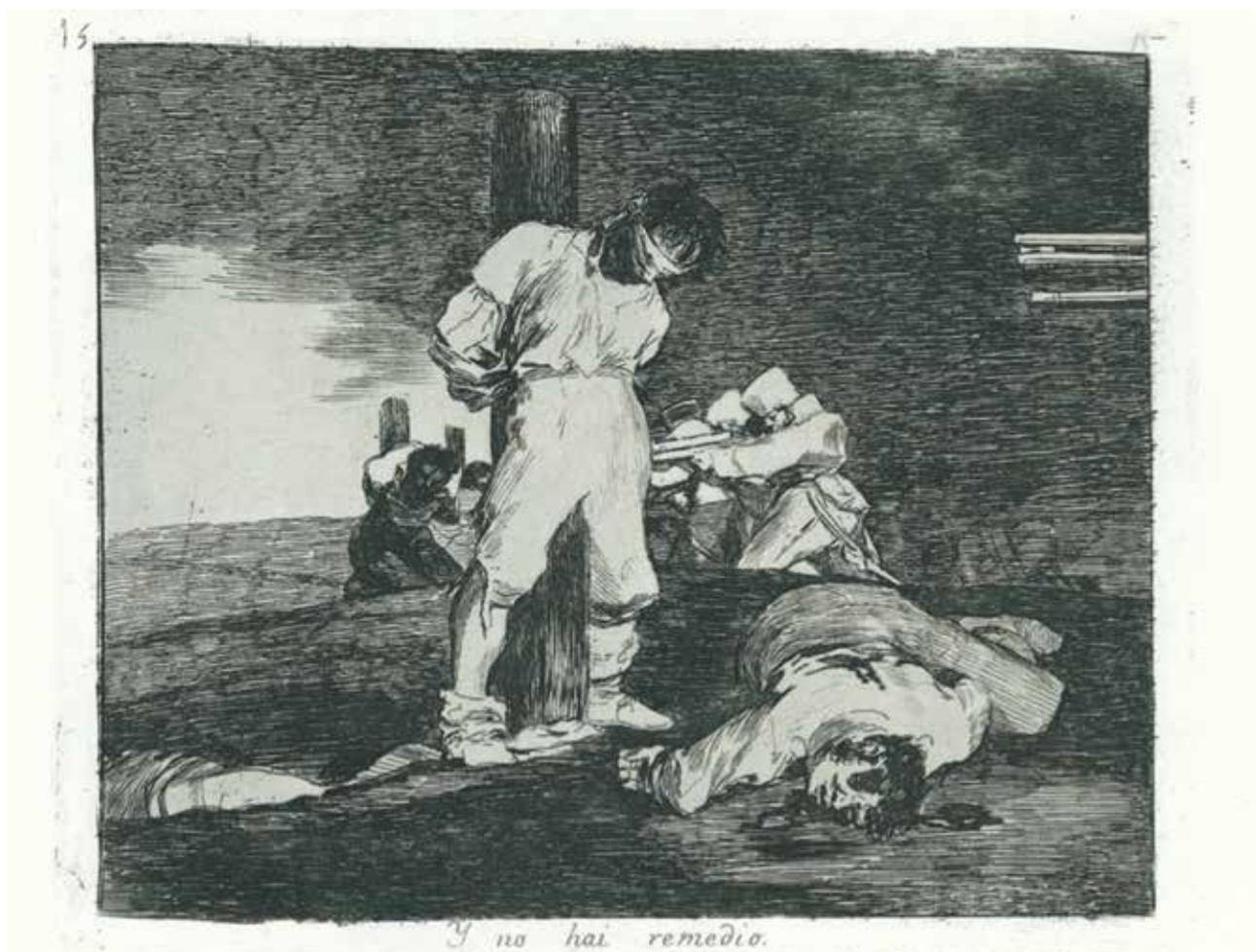
*Goya en Tokio*

El 14 de enero se inauguró en el Instituto Cervantes de Tokio la exposición *Goya: Cronista de todas las guerras. Los Desastres y la fotografía de guerra*. La muestra que preparó la Academia con motivo de la conmemoración del bicentenario de la *Guerra de la Independencia (1808-1814)*, en la sala de exposiciones de la Calcografía Nacional en 2008, ha conocido una prolongación a través de la posterior exhibición itinerante en el Centro Atlántico de Arte Moderno en las Palmas de Gran Canaria (mayo-septiembre de 2009); en Shanghai (mayo-julio de 2010), Pekín (agosto-octubre de 2010), ambas patrocinadas por el Instituto Cervantes, así como la prevista en Nueva Delhi el próximo mes de noviembre.

Las 82 estampas de *Los Desastres de la guerra* de la Calcografía Nacional –que sitúan a Goya como precursor del fotoperiodismo–, y las fotografías de la Biblioteca Nacional nos llevan a una reflexión sobre la violencia y la devastación provocada por los conflictos bélicos recogida también por los fotógrafos reporteros de guerra que, desde la divulgación del daguerrotipo en 1839, se han hecho eco de las mismas denuncias firmadas por Goya.

Las estampas de la muestra itinerante corresponden a la sexta edición salida de los talleres de la propia Academia en 1930. Cada una ellas lleva adjunta una explicación muy sintética de las interpretaciones de los principales investigadores que han estudiado particularmente esta obra de Goya.

Tras el devastador terremoto en Japón, el 11 de marzo de 2011, desde el Instituto Cervantes se comunicó a la Academia que la obra prestada no había sufrido daños.



Goya. "Desastres de la guerra". *Y no hai remedio*, 1810-1814. Aguafuerte, punta seca buril y bruñidor. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Goya ha empleado varias veces el efecto trágico de mostrar el pelotón de fusilamiento sólo por los extremos de sus fusiles (Beruete, 1918). Grabado en una plancha reutilizada (Delteil, 1922). Está aquí eficazmente logrado el contraste de sombra y luz en una estampa que parece deber su concepción a las enseñanzas de Rembrandt (Lafuente, 1952). El espacio tiene una función significativa, y está configurado por el mismo acto representado, eliminando la descripción costumbrista de las estampas populares (Bozal, 1983).



El director, vicedirector-tesorero y secretario general honorario de la Academia con la secretaria general de la Fundación Carolina, D<sup>a</sup>. Mercedes Alcover, profesores y alumnos del *Curso de Musicología para la Protección del Patrimonio Artístico Iberoamericano*.

### **Curso de musicología**

#### *Patrimonio Artístico Iberoamericano*

Del 17 de enero al 28 de abril se celebró el *Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, dirigido por el académico vicedirector-tesorero D. Ismael Fernández de la Cuesta. La entrega de diplomas tuvo lugar en el salón de actos, y contó con la presencia del director de la Real Academia, D. Antonio Bonet Correa, D. Ismael Fernández de la Cuesta, director del curso, y la secretaria general de la Fundación Carolina, D<sup>a</sup>. Mercedes Alcover. El acto se cerró con un breve recital a cargo de los alumnos, como viene siendo habitual desde el año 2008.

### **Grabación musical**

#### *García Abril*

Continuó la realización del proyecto iniciado el año pasado consistente en grabar toda la canción de concierto del compositor y académico D. Antón García Abril, interpretada por una selección de cantantes españoles, algunos consagrados y otros emergentes, de prestigio nacional e internacional, y dos de los mejores pianistas acompañantes. Las grabaciones formarán una colección de cinco CD. Del día 25 al 28 la grabación fue realizada por la soprano María Bayo.

### **Visitas guiadas**

#### *Museo de la Academia*

Organizadas por el Patronato de Turismo del Ayuntamiento de Madrid, se realizó un conjunto de visitas guiadas al Museo de la Academia entre los días 24 de enero



D. Venancio Blanco ante su obra *Sinfonía*, 1977. Bronce, 2,05 x 0,86 x 0,92 m. Donada por el artista en su ingreso en la Academia en 1977.

a 6 de febrero, dentro del marco del *Gastrofestival Madrid 2011*. Los visitantes, acompañados de nuestros guías voluntarios, han podido detenerse en las obras relacionadas con la gastronomía como *La Última Cena* de Tintoretto, *Bodegón de limones* de Zurbarán, *Comida en la barca* de Sorolla o *Frutero y periódico* de Juan Gris.

### **Ciclo de conferencias**

#### *El artista ante su obra*

Como en años anteriores, se celebró entre las actividades del Museo un ciclo de explicaciones de artistas académicos ante sus respectivas obras. El día 26 de enero, el escultor D. Venancio Blanco habló ante su *Sinfonía*. Para realizar esta escultura, obra de madurez, se inspiró en la música de Brahms, que materializa en una composición abstracta cargada de lirismo, en la que se abren dos grandes alas como sugerencia de sensaciones musicales. Se trata de una reflexión que quiere transmitir el sonido como forma en el espacio, en una expresión personalísima puesto que la música carece de materia.

El pintor D. Luis Feito, lo hizo el día 2 de febrero ante su cuadro *Número 1763 de la producción del artista*. Su postura ante el quehacer artístico es rigurosa: la obra de arte debe ser construida por sí misma y no como fruto de una especulación intelectual. La actitud de Feito es concentrada y humilde, ajena al garabato gratuito o casual; el artista debe desaparecer detrás de su obra, y esta ni siquiera recibe un título. Su obra se fundamenta en raíces europeas (ha vivido en París casi treinta años), pero le interesa el budismo zen y su búsqueda espiritual.

El escultor D. Julio López Hernández habló ante su escultura *El reflejo* el día 9 de febrero. El artista nos muestra uno de sus temas favoritos: el espejo y su simbolismo, es decir, la capacidad de transmisión de un



D. Luis Feito ante su obra *Número 1763 de la producción del artista*, (1997). Acrílico sobre lienzo, 1,62 x 1,30 m. Donada por el artista en su ingreso en la Academia en 1998.



D. Alberto Corazón ante su obra *Silla Académica*. Hierro y esparto, 79 x 52 x 50 m. Donada por el artista en su ingreso en la Academia en 2006.



D. Julio López ante su obra *El Reflejo*. Bronce, 0,54 x 0,45 m. Donada por el artista en su ingreso en la Academia en 1988.

mensaje ofreciendo parte de la realidad truncada, cuya acción se continúa en la mente del espectador. La retratada, su hija Esperanza, queda reflejada en la mesa, mientras que el gesto de sus manos, otro tema fundamental en la obra de este escultor, se convierte en protagonista.

El día 16 de ese mismo mes, D. Alberto Corazón habló ante su obra el *Proceso de diseño de la silla académica*. Es el primer diseñador que ingresa, como tal, en esta Real Academia. Aunque simultáneamente tiene un extenso currículum como escultor y pintor, ha querido que su donación al Museo fuese un objeto que ha acompañado al hombre desde su prehistoria, el asiento con cuatro apoyos. Este diseño de Corazón es el resultado de la depuración de formas y materiales, que ofrece una solución funcional y elegante.



Miquel Navarro. *Neolítico industrial*, 2010. Plancha de cobre, 80 x 60 cm. Grabado al aguafuerte, papel Somerset Velvet White 100% algodón 250 gr., 76 x 556 cm. Estampado a una tinta. Realización de la estampa (bàt) y la edición correspondiente por D<sup>a</sup>. Carmen Corral y D. Javier Blázquez en el Taller de Calcografía.

### **Estampación**

#### *Neolítico industrial*

El día 14 de febrero D. Miquel Navarro firmó la edición de 110 ejemplares del grabado de ese título, numerados de 1/100 a 100/100 y P/A I/X a P/A X/X para el artista, que forma parte del proyecto de arte gráfico contemporáneo BBVA.

### **Exposición**

#### *Protagonistas del arte. Retratos en la Academia.*

Esta exposición, inaugurada el 22 de febrero, reúne 85 obras de los fondos de la Academia, en una variada galería de retratos (de corte, de políticos, de cantantes, de escritores, de arquitectos, de pintores) de personajes de cada momento, ya que recorre la historia de la institución y refleja la vida política, social y cultural del país en los últimos cuatro siglos. En ella se encuentran dibu-



Exposición *Protagonistas del Arte. Retratos en la Academia*.



Diego Velázquez. *Retrato del Cardenal Borja* (c.1643-1645). Lápiz negro. Papel verjurado. 188 x 116 mm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Vicente López. *Retrato de Fernando VII vestido de paisano*. Óleo sobre lienzo. 95,4 x 69,5 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Pablo Gargallo. *Retrato de Picasso* (1913).  
Bronce 7/7. 0,22 x 0,21 x 0,14 m.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

jos de Durero, Velázquez, Carreño, Goya, Vicente López, Vázquez Díaz, Delgado, Tàpies, Schommer, Julio López, Alcorlo, etc. Con una gran variedad de técnicas y formatos, desde el dibujo a lápiz a la fotografía, pasando por el óleo, el pastel, la tinta, la acuarela, el barro, el mármol, etc.

Por parte del departamento de Calcografía se prestaron estampas de Nanteuil, Audran, Salvador Carmona, Selma, Carrafa, Alegre, Flipart, Goya, Guglielmi, Esteve, Bellay, Baroja, Alcorlo y Tàpies.

### **Exposición**

*Carlos de Haes 1829/1898: El gesto del paisaje*

Esta muestra se inauguró el mismo día 22 en la sala de exposiciones de la Calcografía con una selección de estampas de este pintor, que se guardan en el archivo de la Calcografía Nacional.

Carlos de Haes representó el principio de una forma de entender el grabado, al incorporar el reto de la novedad y el germen de una estética del paisaje sin precedentes en el arte español. La aportación fundamental de Haes a la pintura de paisaje radicó en la ruptura definitiva con la naturaleza fantástica y ensoñada heredera del romanticismo. «La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación»: este axioma sintetizaba su más profunda convicción de que el paisaje debía ser, por encima de todo, realista. Llevar esta actitud al ámbito de la docencia implicó la eliminación de la disciplina de escuela, por lo que sus numerosos discípulos tuvieron que acostumbrarse a cargar con los bártulos, acompañar al maestro en sus expediciones al campo y regresar con bocetos y apuntes tomados directamente del natural.

Haes, heredero de los postulados de la *Société des Aquafortistes* de París, grabó al aguafuerte 71 láminas, de las cuales 64 se encuentran en la Calcografía Nacional.



Carlos de Haes. *Picos de Europa*. Cobre; 160 x 220 mm. Aguafuerte. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Exposición *Carlos de Haes 1829/1898: El gesto del paisaje*.



Nueva estación de Metro de Alsacia (Línea 2 de Metro).

En total se han expuesto 54 estampas del artista, junto con el retrato de Haes estampado por Ricardo de los Ríos en 1898 y tres óleos pintados por Haes, que han sido prestados por el Museo de la Academia.

### **Ciclo de conferencias**

#### *Retratos en la Academia.*

Con la intervención de D<sup>a</sup>. Mercedes González de Amezá, conservadora del Museo de la Academia, se inició el 24 de febrero un ciclo de conferencias sobre *Retratos de corte en el Museo de la Academia*. Continuó en el mes de marzo con las conferencias de D. Antonio Bonet sobre *Retratos de Goya en la Academia*, el día 3; D. Antonio Gallego sobre *Los retratos de Farinelli y otros músicos en la Academia*, el día 10, y D. Víctor Nieto sobre *El retrato moderno en la Academia*, el día 17.

### **Medalla de Honor 2009**

#### *Metro de Madrid*

El día 28 de febrero, en el salón de actos, tuvo lugar la entrega de la Medalla de Honor de la Academia, corres-

pondiente al año 2009 (que se había quedado sin entregar), a Metro de Madrid, para reconocer su aportación en el campo de las Bellas Artes, aunando belleza y tecnología en el ambiente urbano.

La intención manifiesta de otorgar esta distinción a la Red Metropolitana Subterránea de Madrid –afirma la Academia en un comunicado– no es otra que destacar una realización pública que tiende a utilizar algunos de los postulados de la belleza en el terreno de la tecnología, afirmando ese binomio, tan esencial en el acontecer de lo urbano, que vincula metrópoli con transporte. La estética, la tecnología y el espacio conviven en las instalaciones de Metro de Madrid, incorporando las nuevas tramas urbanas con el respeto arqueológico y la restauración de una maquinaria ya catalogada por la arqueología industrial de principios de siglo, los códigos para invidentes y los nuevos diseños de ergonomía para discapacitados.

El galardón fue recogido por el presidente de Metro de Madrid, D. Juan Bravo Rivera.

Ese mismo día, por la mañana, tuvo lugar la presentación del *Catálogo razonado digital (1948-2007) de Rafael Canogar*; la presentación fue organizada conjuntamente por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación Caja Castilla-La Mancha.



Curso de técnicas de moldeado y vaciado en yeso, impartido en la Academia en marzo.

### Conferencia

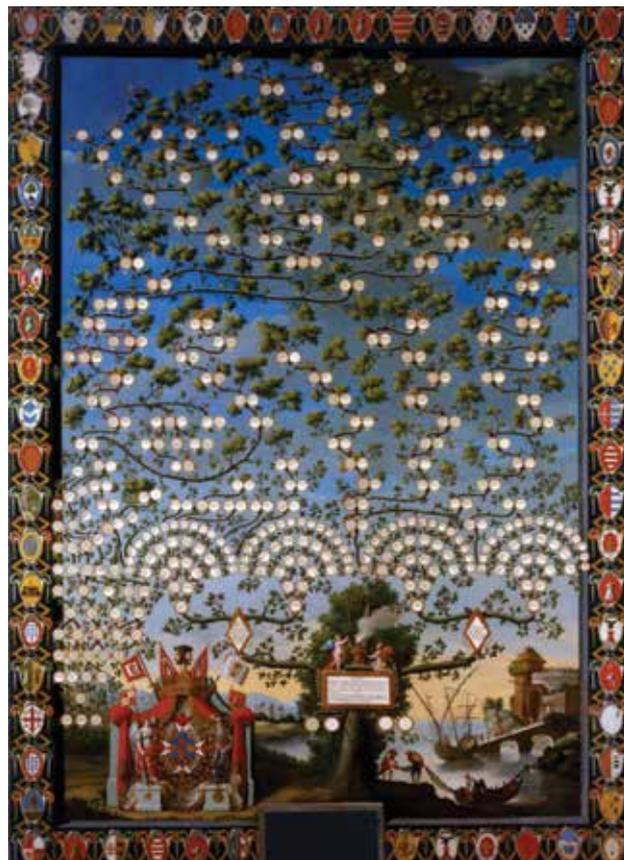
#### *Saber ver la ingeniería*

El día 8 de marzo, el académico ingeniero de Caminos, Sr. Manterola, dio una conferencia con el título *Saber ver la ingeniería*. «La ingeniería», dijo, «desde que se independizó de la arquitectura a finales del siglo XVIII creó una manera específica de hacer, y en ese buscar y configurar su manera de hacer, encuentra y desarrolla su propia estética, los modelos donde compararse, que imitar, dejarse invadir, en fin, por las nuevas formas encontradas». En la sección *Foro* de esta Crónica se desarrolla ampliamente el contenido de la misma.

### Curso

#### *Técnicas de moldeado y vaciado en yeso*

En el Taller de Vaciados y Reproducciones, del 14 al 18 de marzo, se impartió un curso de *Técnicas de moldeado y vaciado en yeso* a cargo de los expertos de dicho



Cayetano Rodríguez. *Árbol genealógico de la ascendencia de Godoy*. Junto a la cartela *Cayeta<sup>na</sup> Rodríguez Lo / Pinto / y Escribio. Año de 1804*. Óleo sobre lienzo, 3,27 x 2,33 m. El cuadro procede de la Colección Godoy y entra en la Academia en 1816.

Taller, D. Miguel Ángel Rodríguez, D. Antonio Martín y D. Ángel Luis Rodríguez. En él se trataron, en tres partes, los siguientes temas: Primera parte: *Modelado en arcilla de una pieza inicial, realización del molde perdido sobre una pieza modelada, y vaciado de la pieza modelada en yeso*.

Segunda parte: *Realización de un molde con elastómeros: técnica de silicona colada y técnica de pincelado*. Tercera parte: *Moldeado rápido con materiales sintéticos sobre la figura natural*. A lo largo del curso se enseñan las distintas técnicas tradicionales de fabricación de los moldes de tipo francés y de tipo italiano.

### Restauración de cuadros

#### *Árbol genealógico de Godoy*

El día 14 de marzo, el delegado del Museo comunicó al Pleno el hallazgo y puesta en restauración del enorme cuadro de Cayetano Rodríguez, titulado *Árbol genealógico de la ascendencia de Godoy* (1804).



Anton van Dyck. *La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos*. Óleo sobre lienzo, 127 x 137 cm. Pertenece a la época italiana de Van Dyck (1621-1627). En los inventarios de la Academia se tuvo por copia antigua debido a los repintes y barnices que lo oscurecían. Aquí pueden apreciarse las catas de limpieza durante el proceso de restauración llevada a cabo por J. Gasca, A. Solís y S. Viana.



El equipo de restauración finalizando el proceso de reintegración cromática. © Samuel Sánchez / *El País*.

### **Presentación de cuadro restaurado**

*Van Dyck*

Un lienzo del pintor flamenco Anton van Dyck (1599-1641) que se encontraba en los almacenes de la Academia ha sido descubierto, identificado, documentado y restaurado en ella, con el aval del experto D. Matías Díaz Padrón, tras haber sido sometido a análisis radiológicos y de pigmentos. Se trata de *La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos*, pintado en Italia hacia 1625.

El cuadro fue presentado en la Academia el día 18 de marzo, en presencia del director de la misma, con intervenciones del delegado del Museo, Sr. Luzón, y del mismo experto en Van Dyck, el Sr. Díaz Padrón. Se expondrá públicamente en la Academia en el mes de mayo.

### **Premio Penagos de Dibujo 2010**

El día 22 de marzo, con asistencia de SAR la Infanta D<sup>a</sup>. Elena, la Fundación MAPFRE hizo entrega de su *Premio Penagos de Dibujo 2010* a la artista portuguesa D<sup>a</sup>. Paula Rego. El acto, organizado por el Instituto de Cultura de Fundación MAPFRE, fue presidido por el director de la Academia, D. Antonio Bonet Correa, y fue acompañado en la mesa presidencial por D. Alberto Manzano, presidente del Instituto de Cultura de Fundación MAPFRE, D. Pablo Jiménez Burillo, director general del Instituto de Cultura de la Fundación MAPFRE, D. José M<sup>a</sup> Luzón, académico delegado del Museo de la Academia y D. Alfonso R. y Gutiérrez de Ceballos, académico bibliotecario de la Academia. La *laudatio* en honor de la artista premiada corrió a cargo de D<sup>a</sup>. Estrella de Diego, catedrática de Historia del Arte por la UCM, miembro del Jurado del Premio Penagos y vocal del Consejo Asesor del Instituto de Cultura de Fundación MAPFRE.

### **Estampaciones**

*Galaxia (Espiral)*

El día 10 de marzo, Martín Chirino firmó la edición de 110 ejemplares del grabado de ese título, numerados de 1/100 a 100/100 y P/A I/X a P/A X/X para el artista, que forma parte del proyecto de arte gráfico contemporáneo BBVA.

## **Abril, mayo y junio**

### **Grabación musical**

*García Abril*

En este trimestre se continuó el programa de grabación

de las canciones de García Abril con las sesiones realizadas por la mezzosoprano Zandra McMaster, del 30 de marzo al 29 de abril, los tenores José Manuel Zapata los días 11 y 12, y José Ferrero del 9 al 11 de mayo, el barítono Ángel Odena del 23 al 25 de mayo y la soprano María Bayo los días 31 de mayo y 1 de junio. Llevado a cabo por la Fundación Antón García Abril.

### **Recital**

*Curso de Musicología*

El 27 de abril se celebró un recital ofrecido por los alumnos del *Curso de Musicología para la Protección del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, con motivo del final del curso y la entrega de los diplomas.

### **Exposición**

*Berni. La mirada intensa*

Esta exposición se inauguró el 5 de mayo en la sala de exposiciones temporales de la Academia, organizada por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), de Buenos Aires, y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Integrada por una selección de más de cuarenta obras que recorren diferentes momentos de la producción del artista argentino en las que se ponen de manifiesto sus apuestas estéticas y la variedad de su propuesta plástica. Se organizó en tres apartados –pintura, xilo-grabado-gofrado y collage– en los que desde la materialidad se diferenciaban las obras del artista. Asimismo, se incluyó una selección de materiales de



Martín Chirino. *Galaxia (Espiral)*, 2011. Plancha de cobre, 60 x 80 cm. Técnica carborundo, papel Velin arches blanco 400 gr. 56 x 76 cm. Estampado a una tinta. Realización de la estampa (bàt) y la edición correspondiente por D<sup>a</sup>. Carmen Corral y D. Javier Blázquez en el Taller de Calcografía de la Academia.



Antonio Berni. *Los astros sobre Villa Cartón*, 1962. Pigmento al agua y metal sobre madera, 150 x 107 cm. Exposición *Antonio Berni. La mirada intensa*.



Anton van Dyck. *La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos* (1621-1627). Óleo sobre lienzo. 127 x 137 cm. Recientemente restaurado. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

archivo como fotografías, textos del artista y catálogos de época, que facilitaron la lectura de la muestra así como la articulación entre los itinerarios de Berni y los del movimiento moderno tanto argentino como internacional, en donde el artista tuvo particular incidencia.

La comisaria de la exposición Diana Wechsler dijo sobre el artista y la muestra: «Berni se ha situado como uno de los artistas más representativos del arte argentino del siglo xx. Figura central en los debates estéticos contemporáneos, representante argentino en diversas exhibiciones internacionales desde 1935, premiado en la Bienal de Venecia en 1962, se identifica por su extensa trayectoria. *Berni. La mirada intensa*, en tanto relato curatorial, reconoce estos antecedentes, y a su vez

busca profundizar, a través de un concepto extenso de mirada (pensada como la capacidad para desmontar la realidad y replantearla plásticamente). Se trata de una mirada adjetivada: intensa. En ella, la práctica artística y la experiencia vital se encuentran de maneras variadas, según las necesidades y urgencias para las que cada trabajo fue pensado».

### **Exposición** *Ecos de Van Dyck*

El día 16 de mayo se inauguró, en las salas del Museo de la Academia, la exposición en la que se exhibía pú-



Anton van Dyck. *Los Santos Juanes* (1618-1620). Óleo sobre tabla, 63 x 49 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Giuseppe Arcimboldo (Milán, 1527-1593). *La Primavera* (c. 1563). Óleo sobre tabla 0,66 x 0,50 m. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

blicamente el cuadro recién restaurado de Van Dyck, acompañado de otras diez obras del mismo autor pertenecientes a la propia Academia o traídas del Monasterio de El Escorial y otras colecciones, articulada alrededor de *La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos*. Esta obra fue un regalo del duque de Medina de las Torres a Felipe IV. El rey donó el cuadro al Monasterio de El Escorial, cuya decoración se había encargado a Velázquez, y fue ubicado en una de las paredes de la antesacristía, donde permaneció colgado siglo y medio hasta su dispersión tras la invasión napoleónica.

A lo largo de los años, el patrimonio desaparecido se fue recuperando poco a poco; sin embargo, esta obra, guardada desde hace décadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se tenía por una copia hasta que comenzó una investigación que ha dado como resultado la identificación documental y artística del lienzo de Van Dyck.

Junto a la obra que acaba de recobrar su autoría, la muestra exhibe otras nueve del mismo artista. Entre estas se encuentran *Los Santos Juanes*, *El martirio de San Jorge*, *San Agustín*, *La Sagrada Familia*, *Cristo y la mujer adúltera* y *La Santa Cena*, de temática religiosa. Este género tuvo una gran relevancia en la pintura de Van

Dyck, especialmente durante su etapa italiana, donde entró a formar parte del taller de Rubens.

D. José M<sup>a</sup> Luzón, académico delegado del Museo de la Academia, y D. Matías Díaz Padrón, director del Instituto Moll, son los impulsores de esta muestra. *Ecos de Van Dyck* es fruto de la colaboración de la Fundación Caja Murcia con la Real Academia.

### **Préstamos**

*Giuseppe Arcimboldo: La Primavera*

Exposición celebrada en el Palazzo Reale, en Milán, entre el 27 de enero y el 8 de mayo de 2011, después de haber pasado por la National Gallery of Art, en Washington, de septiembre de 2010 a enero de 2011.

Las *Estaciones* hermanadas con los *Elementos* del universo (*Aire, Fuego, Tierra y Agua*) son una alegoría imperial que Arcimboldo y el poeta de la corte, Fonteo, presentan en 1569 a Maximiliano II. Este gobierna en el tiempo (*Estaciones*) y el espacio (*Elementos*), que cobran forma humana pues sus diversos aspectos se contienen en las cuatro *Edades* y los cuatro *Temperamentos* del hombre, súbdito del emperador.



Juan de Zurbarán (Llerena, Badajoz, 1620 – Sevilla, 1649). *Bodegón de limones* (c.1640). Óleo sobre lienzo, 36 x 50 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

*Juan de Zurbarán:  
Bodegón de limones*

Exposición *Die Frucht der Verheissung*, en el Germanisches Nationalmuseum, de Núremberg (primavera-verano 2011).

Formado junto a su padre, Juan de Zurbarán se especializó en el género de los bodegones. Menos de diez están documentados debido a su temprana muerte, y solo tres fechados (museos de Burdeos, Kiev y Finlandia). Son composiciones sencillas ejecutadas con una iluminación de carácter tenebrista, un dominio de la técnica minuciosa y detallista que distingue las texturas de cada objeto (hojas, limones, plato), y una delineación perfecta de los contornos, rasgos apreciables en este exquisito lienzo.

***Día Internacional de los Museos***

Con este motivo la Academia organizó para ese día, 18 de mayo, visitas guiadas al Museo; explicación de la obra *Adán después del pecado*, del escultor Eduardo Barrón González, que con motivo de su centenario se ha restaurado y expuesto en el Patio de Esculturas; demostra-



Demostración práctica de cómo se hace una vaciado, *Día Internacional de los Museos*, en el patio de la Academia.

Eduardo Barrón. *Adán después del pecado* (1885). Yeso pintado en negro, 2,10 x 0,60 m. Recientemente restaurado. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



ción práctica de cómo se hace un vaciado en el patio de la Academia y se pusieron a la venta, a precios reducidos, esculturas en yeso, publicaciones y estampas de la Calcografía Nacional. Ese mismo día por la tarde, en la Sala Guitarte, D. Matías Díaz Padrón, del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado, dio una conferencia con el título *Van Dyck recuperado: La Virgen y el Niño con los pecadores arrepentidos*. La conferencia fue motivada por la exposición *Ecos de Van Dyck*.

Trató las relaciones de Van Dyck con España y su influencia. Un capítulo ignorado en la historiografía del pintor. El motivo fundamental fue la restitución a Van Dyck de *La Virgen y los pecadores arrepentidos*, ocasión propicia para la restitución de dos nuevas pinturas sin estudiar en el corpus de Van Dyck en la Academia: *Los Santos Juanes* y *el Martirio de San Jorge*. También las restantes pinturas son novedades con origen en El Escorial: *La Virgen y el Niño*, *La mujer adúltera* y *el San Sebastián* recuperado por el Patrimonio; mas la *Santa Cena* de la antigua colección de Jan Wildens.

### **Seminario**

*Desamortizaciones, colecciones, exposiciones y mercado del arte en los siglos XIX y XX*

Durante los días 10 y 11 de junio tuvo lugar, en la sala Guitarte de la Academia, un seminario de investigación organizado conjuntamente con la Universidad de Barcelona y el Ministerio de Ciencia e Innovación, con el patrocinio de la Fundación Caja Murcia. El título *Desamortizaciones, colecciones, exposiciones y mercado de arte en los siglos XIX y XX*, se inserta dentro del marco de un proyecto de investigación más amplio que tiene por objeto el estudio del movimiento de obras de

arte, el comercio y el coleccionismo generado a partir de las desamortizaciones del siglo XIX. Participaron, durante dos jornadas, un total de veintidós especialistas, nacionales e internacionales. Las intervenciones están recogidas en una revista digital de carácter especializado con el título *e-artDocuments* y se puede consultar en la siguiente dirección: <http://www.raco.cat/index.php/e-art>.

El interés para la Academia de participar en este seminario consiste en la estrecha vinculación que tienen sus colecciones con los temas tratados, desde muy diversos ángulos, por especialistas de reconocido prestigio.

### **Conferencia**

*Las pensiones artísticas en la Roma del siglo XVIII: Academias y Antigüedades*

El día 14 de junio, en la Sala Guitarte de la Academia, previamente a la presentación del libro *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (Siglos XVIII y XIX)* (Hugony Editore y Bornova, 2011), su autor Jorge García Sánchez disertó sobre el fenómeno, no privativo, pero sí sistematizado y distintivo de la cultura ilustrada europea, de las pensiones artísticas en Italia.

Bajo el aliento de los monarcas Borbones, la Real Academia de San Fernando envió a sus discípulos a formarse en Roma, a impregnarse de las últimas teorías estéticas en boga en aquella escuela del Gusto. Allí les esperaban los ateneos locales, los estudios de los indiscutibles maestros sea del estilo tardobarroco o del neoclásico, los antiguos vestigios de la Roma imperial.

La institución madrileña conserva trazas de esta educación privilegiada, traducida en reproducciones de célebres obras pictóricas, en esculturas modeladas en barro, de diseños arquitectónicos de los sueños monumentales de los constructores romanos.

### **Presentación de libro**

*Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (Siglos XVIII y XIX)*

El acto estuvo presidido por D. José M<sup>a</sup>. Luzón Nogué, académico delegado del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que fue acompañado en la mesa presidencial por D. Joaquim Parcerisas, de Hugony Editores, y D. Jorge García Sánchez, autor de la obra e investigador Ramón y Cajal de la Universidad Complutense, quien esclareció importantes datos sobre un tema clave para nuestra Academia.

**Exposición***Botánica.**After Humboldt*

Esta muestra se inauguró el 16 de junio, en la sala de exposiciones de la Calcografía, organizada por Acción Cultural Española (AC/E), el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN), Fundación Beulas de Huesca y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La muestra, cuya comisaria ha sido D<sup>a</sup>. Rosa Olivares, ofrece un conjunto de fotografías de seis autores contemporáneos (Manuel Armengol, Alberto Baraya, Joan Fontcuberta, Juan Carlos Martínez, Rafael Navarro y Juan Urríos) con una mirada creativa y muy novedosa sobre la ciencia de la botánica.

Junto a estas imágenes se exponen una selección de grabados del siglo XVIII procedentes del archivo y colecciones de la Calcografía Nacional que contrastan con la rigurosidad de la perspectiva fotográfica. Grabados pertenecientes a las obras del botánico e ilustrador Antonio José Cabanilles (1745-1804), cuyas matrices y estampas se conservan, procedentes de la Imprenta Real, pues en sus prensas se editaron las principales obras del que llegara a ser director del Real Jardín Botánico de Madrid.

**Exposición***Desastres de la Guerra* de Goya

Continúan su itinerancia por Alemania hasta el mes de septiembre, en las sedes del Museum Für Neue Kunst (Karlsruhe, Alemania) y el Sammlung Falckenberg (Hamburgo, Alemania), las estampas de la serie *Desastres de la Guerra* (edición de 1930), grabadas por Francisco de Goya, que se enumeran seguidamente:

*Desastres* 30, Estragos de la guerra. (R. 3536)*Desastres* 39, ¡Grande hazaña! ¡Con muertos! (R. 3545)*Desastres* 60, No hay quien los socorra. (R. 3566)*Desastres* 65, Qué alboroto es este? (R. 3571)*Disparates* 1, Disparate femenino (R. 3409)*Disparates* 3, Disparate ridículo (R. 3411)*Disparates* 8, Los ensacados (R. 3416)*Disparates* 10, Caballo raptor [Disparate desenfrenado] (R. 3418)**Medalla de Honor 2011***Fundación Archivo Manuel de Falla*

Como todos los años, la Academia ha hecho público su fallo. El día 3 de mayo la Fundación Archivo Manuel de



Sala de exposiciones de la Calcografía Nacional con la muestra *Botánica. After Humboldt*.

Falla ha sido galardonada con la *Medalla de Honor 2011* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, precisamente cuando este año se celebra el XX aniversario de la inauguración del Archivo Manuel de Falla en Granada.

D<sup>a</sup>. Isabel de Falla, presidenta de la Fundación, ha agradecido este premio que dignifica aún más «su dimensión internacional y que reconoce el impulso decidido de la ciudad de Granada, a través de su ayuntamiento, en la construcción de un entramado cultural único en torno a la casa en la que vivió, con el Auditorio Manuel de Falla y su Archivo. Pocos músicos cuentan con un conjunto tan completo y activo».

Con carácter puramente honorífico, la Real Academia de San Fernando instituyó el 25 de enero de 1943, a propuesta de su director el Conde de Romanones, la concesión de la Medalla de Honor que de forma anual se concede a una persona o institución, española o extranjera, que se haya distinguido de modo sobresaliente en el estudio, promoción o difusión de las Artes, en la creación artística o en la protección del Patrimonio Histórico, Natural y Cultural, o haya prestado extraordinarios servicios a la Corporación. Oportunamente se anunciará la sesión plenaria para la entrega de la Medalla.

### ***Certamen de Arte Gráfico 2011***

El día 15 de junio, en el Museo de la Casa de la Moneda, tuvo lugar la entrega de los premios del *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores*, que este año celebró su decimosexta edición. El Jurado, convocado por la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Real Casa de la Moneda y Fundación CEIM, con la colaboración de la Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca, la Asociación Gremial de Empresarios de Artes Gráficas y Manipulados de Papel de Madrid e Hispanart.com, acordó por unanimidad premiar las obras de Enric Bardera García y Natalia Latorre García, y otorgar el *Premio a la Ilustración Gráfica Fundación CEIM* a Víctor Valles Martínez. Se concedió la Mención Honorífica a José Gracia Pastor, Antonio Jesús Jiménez Velázquez, Nana Martínez Santamaría, Cristina Peláez Novo y Modou Toure. Además fueron seleccionadas 48 obras. Como otros años, el premio ha consistido en la edición de la obra presentada y la estancia en alguno de los cursos de verano impartidos en la Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca. Finalizada la entrega de diplomas, se inauguró la exposición que permaneció abierta al público en el Museo de la Casa de la Moneda del 16 de junio al 4 de septiembre.

En esta ocasión el catálogo del *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2011* está dedicado a Clemente Barrena *in memoriam*.

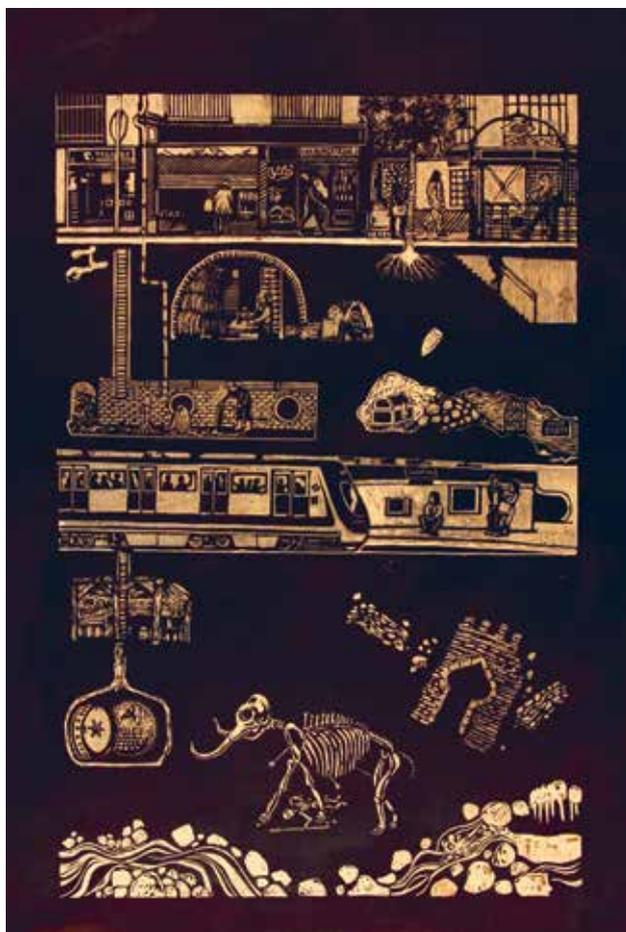


Natalia Latorre García. *Suite femenino*, 2011. Plancha linóleo, 47,5 x 61 cm. Técnica linograbado, papel BFK rives blanco 45 x 60 cm. Estampado a una tinta (negro).

En septiembre, firmó la edición de 75 ejemplares del grabado de ese título, numerados 1/75 a 75/75. Realización de la estampa (bàt) y de la edición correspondiente por D<sup>a</sup>. Carmen Corral y D. Javier Blázquez en el Taller de Calcografía de la Academia.

Premio: *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2011*.

Enric Bardera García, *Black Samurai*, 2011. Archivo digital.  
 Impresión digital con tintas de pigmentos minerales, papel Enhanced Velvet 800 x 600 mm.  
 75 impresiones digitales numeradas 1/75 a 75/75.  
 Premio: *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2011*.



Víctor Valles Martínez, *Fui sobre agua edificada, mis muros de fuego son*, 2011. Plancha de madera de haya, 950 x 650 mm.  
 Xilografía, papel Somerset Enhanced 330 gr., 330 x 230 mm.  
 75 impresiones digitales numeradas 1/75 a 75/75.  
 Premio: Ilustración Gráfica, Fundación CEIM, dentro del *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2011* en la modalidad ilustración.

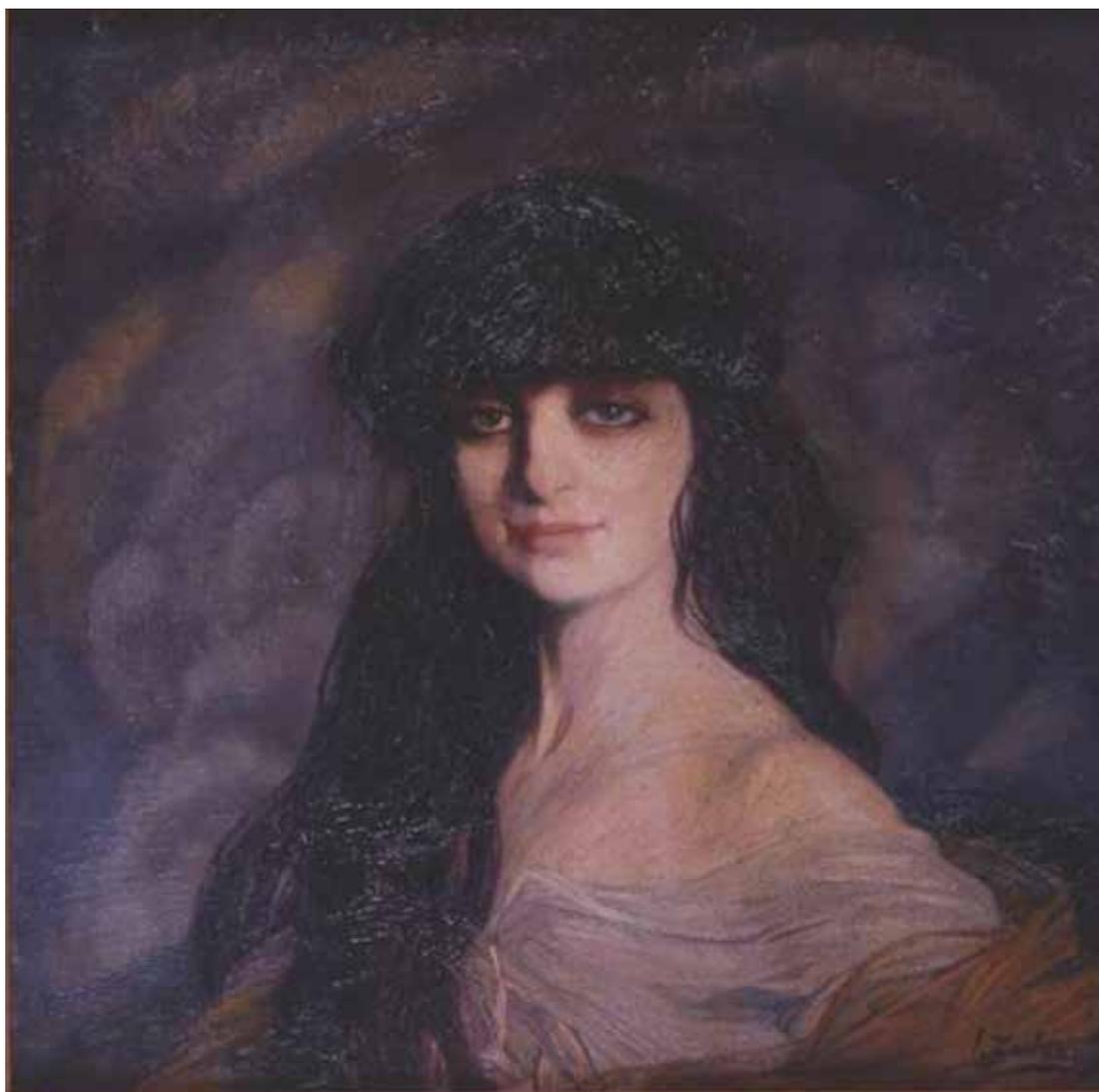
## Julio, agosto y septiembre

### **Ciclo de conferencias**

#### *La Academia hace 100 años*

El día 7 de julio, el director de la Academia, D. Antonio Bonet, disertó sobre la situación y actividad de la Academia hace un siglo. Con el título *La Academia y el Patrimonio en el tránsito entre dos siglos* se refirió al funcionamiento de la Corporación: composición, desarrollo de las sesiones académicas, celebración de la festividad de San Fernando y recepciones de los académicos, entre otros. Recreó con documentación gráfica de *ABC* y del archivo de la Academia cómo era esta, destacando la figura del Conde de Romanones, quien fuera director de la misma entre 1910 y 1949, y de los académicos artistas: Sorolla y Muñoz Degrain, entre otros.

El día 14 de julio, en el mismo ciclo, el académico D. Alfredo Pérez de Armiñán habló sobre *1911: La Academia y el Patrimonio en el tránsito entre dos siglos*. El cambio y modernización de la regulación normativa y la estructura de tutela administrativa del Patrimonio Histórico español comienza en 1911 con la Ley de Excavaciones Arqueológicas. Su Reglamento es de 1912, coincidiendo con la reorganización administrativa del Ministerio (Inspección general de Bellas Artes, 1910, Junta Superior de Excavaciones Arqueológicas y Antigüedades, 1912) y con la revitalización de las enseñanzas universitarias de la historia, la arqueología y el arte. En los años 20 se vuelve a retomar la orientación normativa iniciada en 1911, ampliándola y reforzándola sobre el conjunto del Patrimonio, incluyendo por primera vez los conjuntos históricos, con dos normas básicas (el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 sobre



Ignacio Zuloaga Zabaleta. *Retrato de la condesa Mathieu de Noailles* (1913). Óleo sobre lienzo, 0,60 x 0,60 m. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

protección, conservación y acrecimiento de la riqueza artística, en la Dictadura de Primo de Rivera, y la Ley de 13 de mayo de 1933 del Patrimonio Histórico-Artístico, aprobada en cumplimiento del artículo 45 de la Constitución republicana de 1931) cuya vigencia se extenderá formalmente, junto con la de la Ley de Excavaciones Arqueológicas de 1911, hasta el último cuarto del siglo xx, en el que serán sustituidas por la vigente Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, que desarrolla lo dispuesto en la Constitución de 1978, y las leyes de Patrimonio Histórico o Cultural de las nuevas Comunidades Autónomas.

El día 21 de julio, el académico delegado del Museo, D. José María Luzón, habló dentro del ciclo de conferencias que ha estado dedicado a recordar hechos y académicos de hace cien años. Destacó la figura de Eduardo Barrón, quien ostentara la medalla 26 entre 1910 y 1911, al cumplirse este año el centenario de su fallecimiento. Con este motivo habló de su formación zamorana, los años de estudio en Roma y su paso por la Academia. Expuso las influencias clásicas que se perciben en obras como el *Viriato* que envió desde Roma y que hoy se encuentra en una plaza de Zamora. También resaltó el recurso empleado en la obra *Adán después del pecado* que posee la Academia, con la manzana sostenida en la parte de atrás de la figura, siguiendo el modelo helenístico del Hércules Farnese. Finalmente analizó los modelos clásicos que había empleado para crear la obra dedicada a *Nerón y Séneca*, que hoy se expone en el Museo del Prado. Resaltó en la figura de Barón su formación intelectual, su actividad como conservador de escultura del Museo del Prado y la guía de escultura clásica de este museo, a la que dedicó varios años de estudio.

El día 28 de julio, la conservadora del Museo, D<sup>a</sup>. Mercedes González de Amezá, disertó sobre el retrato de la Condesa de Noailles. Se refirió a su adquisición, en el año 2003, con cargo a la Herencia Guitarte, a su autor Zuloaga que pinta en París, en 1913, un espléndido retrato de cuerpo entero de Anna de Brancoveanu, condesa de Noailles, aristócrata y escritora, y cómo en 1919 aquel cuadro, fundamental en la carrera del pintor, es adquirido por Ramón de la Sota para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde hoy se conserva. Y habló del lienzo de la Academia como un estudio muy acabado para el cuadro de gran formato, y de cómo, al presentar sólo el busto hasta los hombros, Zuloaga transmite muy vivamente la personalidad de la condesa, su enigmática sonrisa y sus ojos extraordinarios. Este cuadro tiene un valor especial para la Corporación pues perteneció al inolvidable académico D. Enrique Lafuente Ferrari, amigo del pintor y gran estudioso de su obra.



Exposición *Arnulf Rainer sobre Goya* en la sala de exposiciones de la Calcografía.

### **Exposición**

#### *Arnulf Rainer sobre Goya*

Con la muestra en la Calcografía Nacional *Arnulf Rainer sobre Goya*, inaugurada el día 20 de septiembre, la Real Academia inicia una serie de exposiciones con la intención de profundizar en las relaciones que se pueden establecer entre el arte de los maestros clásicos y la interpretación que de ellos hacen artistas contemporáneos. La visión de un legado histórico interpretado desde nuestra contemporaneidad.

Arnulf Rainer nace en Baden (Austria) en 1929. Se inició en la pintura a través del surrealismo. Interesado en el automatismo, enseguida empezó a basar su expresividad en el ocultamiento de imágenes de otros artistas, o fotografías suyas. El pintor austriaco afirma: «Tacho lo que deseo que no se vea... aquello que tacho se hace más llamativo y mi tachadura en lugar de ocultarlo lo destaca».

La exposición muestra los primeros trabajos de Rainer sobre Goya, que se remontan a 1982, y son superposiciones sobre el libro que reproduce los *Caprichos*. Un año después comienza la serie *Rostros con Goya*, que comprende 143 pinturas y 60 láminas. Rainer utiliza detalles de los aguafuertes de Goya, sobre todo de las caras, las fisonomías. Gran parte de los *Rostros con Goya* proceden de una edición de los *Caprichos*, y otros de una publicación sobre los *Disparates*. Algunos provienen de un libro sobre los dibujos de Goya que se encuentran en el Museo del Prado. Ha realizado otras series de Goya como *Sobre pintura*, plasmadas entre 2005 y 2006.

La muestra es parte del acuerdo de colaboración de la Real Academia y la Fundación Banco Sabadell, que incluye la realización de actividades y proyectos relacionados con la creación, investigación y difusión de las artes.

### **Concierto**

Jürgen Rück interpretó a la guitarra, el 22 de septiembre, un recital de *Caprichos goyescos*, compuesto por obras de B. Franke, B. Dozza, J. M. Sánchez Verdú, D. Heusinger, Ch. Billiam, A. Fuentes, B. Dean, C. Milliken, E. Mendoza y M. Pisati, en la exposición Arnulf Rainer sobre Goya.

### **Convenio**

*Ministerio de Cultura y Academia*

El día 20 de septiembre se firmó por parte de la subsecretaria del Ministerio de Cultura, D<sup>a</sup>. Mercedes Elvira del Palacio, y el director de la Real Academia, D. Antonio Bonet Correa, un convenio de colaboración para la realización de proyectos culturales, que actualiza y perfecciona dos convenios anteriores entre ambas instituciones firmados en 1982 y 1989.

El Ministerio se compromete a apoyar a la Real Academia en la exhibición de sus colecciones para fines de estudio, educación y disfrute, mediante la apertura pública de las salas del Museo, que continuará integrado en el Sistema Español de Museos. El acuerdo permite también impulsar la difusión de sus colecciones y la realización de actividades culturales; contribuir a la conservación de los bienes culturales mediante estudios e intervenciones a través del Instituto del Patrimonio Histórico Español; favorecer la documentación de las colecciones mediante el asesoramiento con relación a la catalogación, de conformidad con el programa DOMUS, y su divulgación mediante la Red digital de colecciones de museos de España, Cer.es. Además seguir apoyando la apertura del Museo de la Real Academia de Bellas Artes mediante la contratación de personal de vigilancia y seguridad.

Por su parte, la Real Academia se compromete a asesorar al Ministerio de Cultura en asuntos de conservación y enriquecimiento del patrimonio cultural de España, proponer actuaciones en el ámbito de la conservación, documentación, investigación y difusión de bienes culturales, propugnar el intercambio de información sobre bienes culturales, bibliográficos y documentales. Además, ofrecerá al Ministerio la utilización de sus espacios públicos para la realización de actividades comunes.

## **Octubre, noviembre y diciembre**

### **Exposición**

*El Barroco. Teatro de las pasiones*

El día 20 de octubre, en las salas del Museo de la Academia, se inauguró la exposición de 47 obras pictóricas



Guido Reni (Bologna, 1575-1642). *San Sebastián*, óleo sobre lienzo, 210 x 150 cm. Colección Pier Luigi Pizzi. Exposición *El Barroco. Teatro de las pasiones*.

de pintores barrocos españoles e italianos, en la que se ha querido destacar la expresión de los sentimientos, el tormento y las pasiones, haciendo un paralelismo con algo que aparece en todos los teatros del mundo. La muestra ha sido organizada por el Istituto Italiano de Cultura y todos los cuadros pertenecen a Pier Luigi Pizzi, un célebre director de ópera y escenógrafo que ha hecho importantes puestas en escena por los teatros de todo el mundo, incluido el Teatro Real de Madrid.

### **Ciclo de Conferencias**

*Franco Dávila: naturalista*

El día 19 de octubre se inauguró este ciclo de conferencias con motivo del *III Centenario del nacimiento de Pedro Franco Dávila (1711-1786)*. Organizado por la Real Academia y el Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN), con la colaboración de Acción Cultural Exterior. Dirigido por D. Javier Sánchez Almazán, Conservador de la Colección de Invertebrados del Museo Nacional de

Ciencias Naturales y coautor de la obra *El Gabinete perdido* sobre la figura del eminente ilustrado y naturalista Pedro Franco Dávila.

Las ponencias giraron en torno a la figura de Pedro Franco Dávila y su significado como figura-puente entre tres ámbitos culturales: América hispana e Ilustración francesa y española. El protagonista fue un gran ilustrado, naturalista, miembro de las más importantes sociedades científicas de la época (Royal Society, Academia Imperial de Berlín y San Petersburgo, etc.), creador de uno de los más completos gabinetes de Historia Natural de la Ilustración y primer director del Real Gabinete de Historia Natural, creado en 1771 por Carlos III y que durante más de cien años compartió sede con la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el edificio actual. La primera conferencia, *Pedro Franco Dávila, naturalista y primer director del Real Gabinete de Historia Natural*, corrió a cargo de D. Javier Sánchez Almazán el día 19 de octubre, quien fue presentado por D. Antonio Bonet Correa, director de la Academia e impulsor del proyecto.

El día 26 de octubre, D<sup>a</sup>. Ana Victoria Mazo, científico titular del CSIC, perteneciente al Departamento de Paleontología del MNCN disertó sobre *Carlos III y el Real Gabinete de Historia Natural: un rey para un proyecto científico emblemático*. El 2 de noviembre, D. Enrique Nuere, académico de número y arquitecto asesor del edificio de la Academia, centró su ponencia en el edificio de la Academia, primera sede del Real Gabinete, titulada *La Academia y su sede, una deuda impagada con Franco Dávila*. El 16 de noviembre, *Las «Curiosidades del Arte» de Pedro Franco Dávila*, se tituló la charla de D<sup>a</sup>. Delia Sagaste, licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y consultora de Arte de Asia Oriental de la Universidad Oberta de Catalunya. El 23 de noviembre, D. Julio González Alcalde, conservador de las colecciones de Bellas Artes y Arqueología Industrial del MNCN, centró su ponencia en el tema del *Mobiliario, instrumentos científicos y piedras bezoares: testimonios de la cultura material del Real Gabinete de Historia Natural*. Finalmente, el día 30 de noviembre, D<sup>a</sup>. Carmen Velasco Pérez, jefa del Archivo del MNCN, clausuró el ciclo con la conferencia sobre *La Colección Van Berkheij: Un legado iconográfico de la historia natural de la ilustración*.

### Seminario

#### *Legado de Winckelmann*

Se ha celebrado los días 20 y 21 de octubre un congreso de expertos alemanes, italianos, holandeses y españoles

para analizar *El legado de Winckelmann en España*, un tema prácticamente inédito tanto en la historiografía española como en la alemana. La reunión ha sido fruto de la colaboración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la Real Academia de la Historia, la Winckelmann Gesellschaft y el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, gracias al patrocinio del Ministerio de Educación.

El Congreso fue inaugurado con la intervención de D. Antonio Bonet Correa, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Prof. Dr. Max Kunze, presidente de la Winckelmann Gesellschaft, la Prof. Dr. Dirce Marzoli, directora del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid y el Excmo. Sr. D. Martín Almagro-Gorbea, académico anticuario de la Real Academia de la Historia.

Abrió el turno de intervenciones el Prof. Dr. Adolf H. Borbein, para hablar sobre *La edición histórico-crítica de Winckelmann, su estado y perspectiva*, al que siguieron el Prof. Dr. Salvador Mas, *Winckelmann y la recepción del legado clásico en la España de los siglos XVI-XVIII*; el Prof. Dr. Eric M. Moormann, *Inventario de los hallazgos en las excavaciones de los Borbones en Herculano y Pompeya en la Historia del Arte Antiguo de Winckelmann*; la Dra. Rosaria Ciardiello, *Winckelmann y la recepción de los descubrimientos de Herculano y Pompeya en el arte europeo con especial referencia a España y Alemania*; D<sup>a</sup>. María del Carmen Alonso, *Winckelmann y sus relaciones con los reinos de España y las Dos Sicilias: tópicos y realidades*, y el Dr. Ralf-Torsten Speler, *El Duque y su colección de arte: F. W. Erdmannsdorf en Nápoles*, con el que finalizó la sesión de la mañana. En la sesión de tarde intervinieron el Dr. Jorge García Sánchez, *Los españoles y la Antigüedad en la Roma de Winckelmann*, el Prof. Dr. Miguel Ángel Elvira, *Winckelmann, Mengs y Azara* y la Dra. Eva Hofstetter, *Los dos «Rafaeles». Rafael Mengs y otros artistas para niños en la literatura juvenil alemana de los siglos XIX al XXI (en consideración a los artistas españoles)*.

En la segunda jornada intervinieron la Dra. Almudena Negrete, *«Los apóstoles del buen gusto» de Mengs en Madrid: la colección de vaciados de escultura del pintor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*; Dipl. Phil. Brigitte Schmitz, *Retrato / Modelo el Grupo de San Ildefonso en el arte alemán*; el Dr. Axel Rügler, *El Grupo de San Ildefonso según Winckelmann*; el Prof. Dr. Sebastian Neumeister, *Con los ojos de Winckelmann en el Palacio Real de Madrid. Una carta de Anton Rafael Mengs*; el Dr. Jorge Maier Allende, *La huella de Winckelmann en España*; el Prof. Dr. Felipe Pereda y D. Alejandro Martínez, *Fortuna de las obras de Winckelmann en España: la traducción de la Historia*

del Arte de la Antigüedad. Por la tarde las intervenciones correspondieron al Prof. Dr. Maria Fancelli, *¿Es necesaria una nueva edición (en italiano) de las cartas de Winckelmann?*; Prof. Dr. Markus Bernauer, *«Pero les falta lo natural y la imitación de los mayores»... Los primeros clasicistas alemanes y la literatura y el arte en España*; Prof. Dr. Volker Riedel, *Huarde–Montiano–Coello. Influencias españolas en la obra de Gotthold Ephraim Lessing*, y Prof. Dr. Max Kunze, *Investigaciones sobre Winckelmann: nuevos proyectos de la Winckelmann Gesellschaft*.

La reunión concluyó con un sencillo acto de clausura en el que se puso de manifiesto el acierto de esta novedosa iniciativa, su alto interés científico y la voluntad de los organizadores de publicar sin dilación las actas en las que se recogerán todas y cada una de las intervenciones.

### **Seminario**

#### *Libro ilustrado*

En la Calcografía Nacional el pasado día 7 de octubre, de las 9 a las 17 horas, se celebró el seminario *El libro ilustrado en España. Historias de contenidos y contingentes (siglos XVIII-XX)*, organizado por el L'École des hautes études hispaniques et ibériques de la Casa de Velázquez con la colaboración del Museo de la Université Sorbonne Nouvelle Paris III, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo del Romanticismo y Patrimonio Nacional. El seminario contó con la presencia de una veintena de alumnos y fue inaugurado por el director de esta Academia, D. Antonio Bonet Correa, el director de la Casa de Velázquez, D. Jean-Pierre Etievre, y el académico delegado de Calcografía Nacional, D. Juan Bordes. D<sup>a</sup>. Marie-Linda Ortega, profesora de la Université Sorbonne Nouvelle Paris III y coordinadora del seminario, realizó la introducción al mismo.

A continuación D. Juan Bordes hizo un breve recorrido por las colecciones de estampas que se custodian en la Calcografía, su intervención fue seguida por la del director de nuestra Academia, D. Antonio Bonet Correa, que versó sobre *Los manuales y catálogos de las Artes Aplicadas en la era de la Industria (siglo XIX)*. El director de la editorial TF, D. Tito Ferreira habló sobre el *Proceso de fabricación 1900-2011* y, finalmente, D. Bernardo Riego, de la Universidad de Cantabria clausuró la jornada con su ponencia sobre *El fotograbado y su importante papel en la moderna configuración del libro ilustrado*.

### **Exposición**

#### *Legado Mordó*

El día 25 de octubre se inauguró en la sala de exposiciones temporales de la Academia, la muestra titulada *Legado Mordó-Alvear*, organizada por Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en colaboración con la Galería Helga de Alvear. Un conjunto de 57 obras han sido donadas a la Academia por la galerista Helga de Alvear como homenaje a Juana Mordó, pionera y fundadora de una galería de arte de vanguardia en España. Obras de Dalí, Gregorio Prieto, Rafael Canogar, Darío Villalba, Pablo Serrano, Fernando Zóbel, Josep Guinovart, Gustavo Torner, Lucio Muñoz, son algunos de los artistas presentes en la donación; miembros significativos del panorama artístico español, la mayoría de los años 50 y 80.

### **Presentación musical**

#### *Cantares de Tetuán*

El día 26 de octubre, se presentó el disco *Cantares de Tetuán. Cancionero sefardí del norte de Marruecos*, recogidos y transcritos por D. Arcadio de Larrea. El CD ha sido producido por D. Joaquín Díaz y el Cuarteto de Uruña, integrado por D. Luis Delgado, D. César Carazo, D. Jaime Muñoz y D. Bill Cooley. Asistieron al acto, que fue presentado por el vicedirector-tesorero D. Ismael Fernández de la Cuesta, los académicos D. Antonio Bonet Correa, director, D. Fernando de Terán, secretario general, y D. Publio López-Mondéjar.

### **Concierto**

#### *Homenaje a Nemesio Otaño*

El día 11 de noviembre, a las 19.30 horas, tuvo lugar el Concierto Homenaje al Padre Nemesio Otaño en el sexagésimo aniversario de su fallecimiento, que fue presentado por el vicedirector-tesorero, D. Ismael Fernández de la Cuesta. El Coro Aretxabaleta, dirigido por D. Ángel Barandiarán, junto con la solista D<sup>a</sup>. Mariatxen Urkia y los organistas D. Ramón González de Amezúa y D. José Luis Franzesena interpretaron las siguientes piezas compuestas por el Padre Otaño: *Velum templi*, *Lagun Zaiguzu*, *O Sacrum Convivium*, *Cristus Factus EST*, *Estrella hermosa* y *Ave María*. Asistieron al concierto D. Antonio Bonet Correa, director de la Real Academia, que recogió una placa conmemorativa de manos del director del coro, y D. Alfonso R. y Gutiérrez de Ceballos, académico bibliotecario. El 17 de noviembre, en la Sala Guitarte, el académico vicedirector-tesorero dio una conferencia con el título *Nemesio Otaño. Impulsor de la música sacra en el siglo XX*.



Daniel Quintero. *Retrato de Juana Mordó* (1982). Fragmento. Lápiz sobre papel y difumino. 132 x 97 cm. Donación de Juana Mordó y Helga de Alvear. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Rafael Canogar. *Cabeza nº7* (1984).  
Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm.  
Donación de Juana Mordó  
y Helga de Alvear.  
Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando.



Izquierda: El académico D. José María Cruz Novillo ante su obra *Diafragma heptafónico 823.543, opus 9*, en el Museo de la Academia. Donada por el artista con motivo de su ingreso en la Corporación en 2009.

Arriba: El académico D. Enrique Nuere en el ciclo de conferencias *El artista ante su obra*.

### **Ciclo de conferencias**

#### *El artista ante su obra*

Dentro del ciclo anual de conferencias, segunda parte, *El artista ante su obra*, el 16 de noviembre el académico Sr. Cruz Novillo habló de su obra *Diafragma heptafónico 823.543, opus 9*, en el Museo de la Academia.

Cruz Novillo lleva trabajando desde los primeros años 90 en el desarrollo del concepto *Diafragma*, denominación que engloba multitud de obras sinestésicas cuya característica común es la combinación de un número variable de elementos monocromáticos, sonoros, fotográficos, tridimensionales... Es una obra cronocromofónica que contiene todas las combinaciones con repetición de siete colores, siete notas musicales y siete fragmentos de tiempo, divididos en siete movimientos (*Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Grey y Magenta*), con una duración total de 1.601 horas, 43 minutos y 23 segundos.

El día 23 de noviembre, en la Sala Guitarte, dentro del ciclo de conferencias *El artista ante su obra*, el académico D. Enrique Nuere pronunció una conferencia sobre *Representación perspectiva de una armadura de lacería*, cuyo contenido queda recogido en la sección *Foro* de esta Crónica.

El académico D. José Hernández, el 30 de noviembre, dentro del ciclo de conferencias *El artista ante su obra*,

habló de su obra *Mesa malaya* donada por el artista en su ingreso en la Academia en 1989.

«La pintura es silencio. Un silencio esencial de imágenes». Con esta frase se define perfectamente la obra de este artista nacido en Marruecos y que evoca la ruina, el ocaso y la desolación del hombre a través de la pintura y el grabado, dos actividades inseparables y complementarias para Hernández. Considera la técnica como algo «bastante más que un simple vehículo» y la desarrolla hasta alcanzar una rigurosa perfección.

Juan Bordes, académico delegado de la Calcografía Nacional, cerró el ciclo de conferencias *El artista ante su obra* el día 14 de diciembre con la conferencia *Destrucciones*.

Escultor que a los nueve años inicia su formación con Abraham Cárdenas en la Escuela Luján Pérez de su ciudad natal, Las Palmas de Gran Canaria. En 1965 se traslada a Madrid donde cursa la carrera de arquitectura, siendo notables sus esculturas monumentales integradas en edificios. Le interesan las transformaciones pedagógicas del siglo XIX y su relación con las vanguardias del XX. Al trabajar lleva a cabo una reflexión paralela y fotografía las etapas del proceso creativo. La obra de Bordes está recorrida por diferentes obsesiones: la piel, el cuerpo humano, la idea de lo caduco y percedero. Los miembros mutilados o descoyuntados van formando una legión fantasmagórica y evocan las atrocidades sin sentido presentes en el mundo actual.



El académico D. José Hernández ante su obra *Mesa malaya*. Óleo sobre lienzo, 1,00 x 0,81 m. Donada por el artista con motivo de su ingreso en la Academia en noviembre de 1989.



El académico D. Juan Bordes ante su obra *Destrucciones*. Escayola, 48,5 x 52 x 51,8 cm. Donación del autor al ingresar como académico de número en la Academia el 29 de octubre de 2006.

### **Ciclo de conferencias**

El 10 de noviembre, en la Sala Guitarte de la Academia, se inició otro ciclo de conferencias con la intervención del académico bibliotecario D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos sobre *Luis Paret y Alcázar en el Museo de la Academia*. El 17 de noviembre el académico vicedirector-tesorero D. Ismael Fernández de la Cuesta habló sobre *Nemesio Otaño. Impulsor de la música sacra en el siglo xx*, y el 24 del mismo mes Joan Molet i Petit sobre *Damián Campeny y Estrany*. El director de la Academia D. Antonio Bonet Correa cerró el ciclo el día 1 de diciembre con la conferencia *Juan de Villanueva arquitecto aticista*, recogida en la sección *Foro* de esta Crónica.

### **Exposición**

#### *Una imagen de España*

El 24 de noviembre la Fundación MAPFRE presentó en la sala de exposiciones de la Calcografía Nacional la muestra *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*, que recoge la particular mirada que, gracias al desarrollo de la fotografía estereoscópica, difundieron de la España decimonónica tres fotógrafos, Joseph Carpentier, J. Andrieu y Ernest Lamy, y dos editores Ferrier & Soulier y los hermanos Gaudin. Se reunieron 130 piezas, entre libros de viaje e imágenes de reconocidos fotógrafos, documentos sobre fotografía estereoscópica y una magnífica colección de este tipo

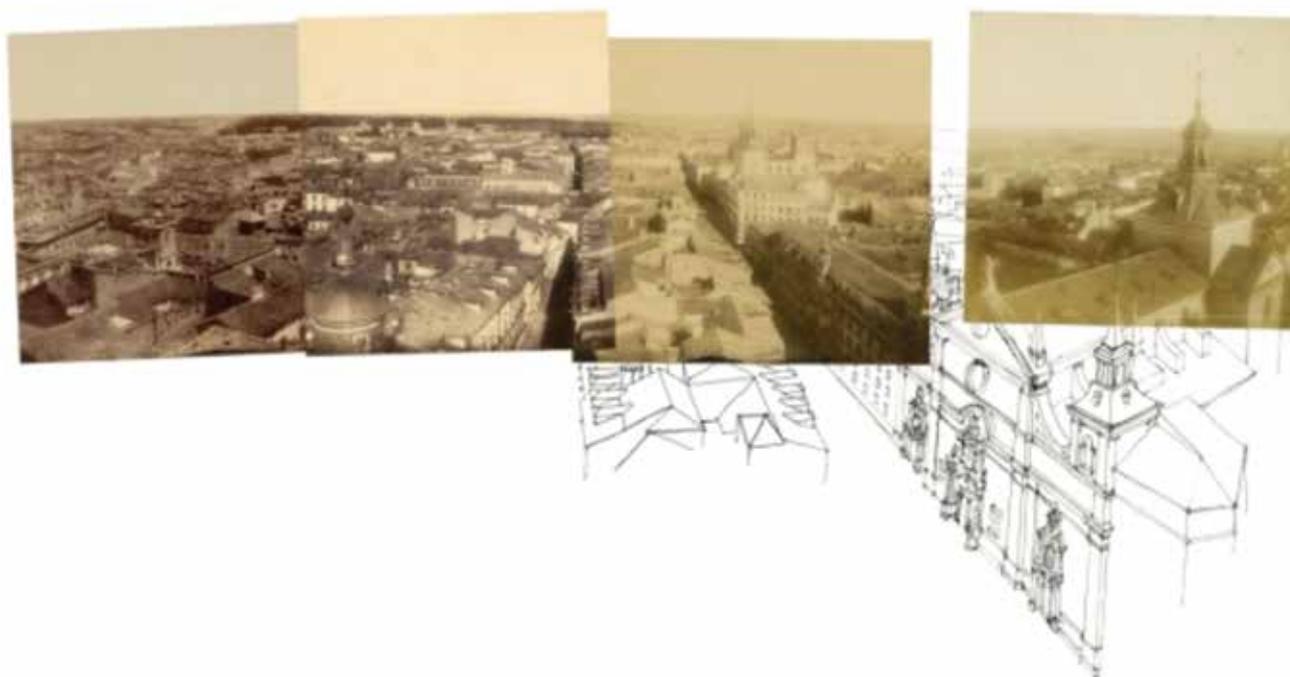
de fotografías así como las cámaras y visores correspondientes. Como eje central de la exposición se presentó un panorama de Madrid de mediados del siglo xix (una vista circular casi completa), elaborado a partir de distintas tomas realizadas desde la antigua torre de la iglesia de Santa Cruz por Joseph Carpentier. La muestra se completó con reproducciones ampliadas de las fotografías originales y visores que permitían al espectador experimentar la tercera dimensión en fotografía.

Con motivo de la exposición, Fundación MAPFRE ha editado, en colaboración con TF Editores, un catálogo con textos de los comisarios Javier Piñar Samos y Carlos Sánchez Gómez, así como otros especialistas en fotografía estereoscópica: R. Garófano, A. Moral, J. J. Sánchez, Y. Fernández-Barredo y J. A. Fernández Rivero.

### **Concierto**

#### *Navidad 2011. Quarteto Medieval y Coro Gregoriano*

El domingo 18 de diciembre, a las 19.30 horas, se celebró el tradicional Concierto de Navidad de la Academia organizado, en esta ocasión, conjuntamente con la Fundación Ankaria. El concierto fue interpretado por el Quarteto medieval de Uruña, integrado por D. César Carazo (canto y viola de brazo), D. Luis Delgado (zanfona, laúd andalusí, trompa marina y percusión), D. Jaime Muñoz (axabeba, gayda, chalumeau y kaval), D. William Cooley (oud, psalterio y percusión) y D<sup>a</sup>. Gema Rizo (danza) y el Coro de Canto Gregoriano Ismael Fernández de la Cuesta.



Joseph Carpentier

Panorámica de Madrid desde la Torre de Santa Cruz. 1856

Como señala Carlos Sánchez, Comisario de la exposición, formando parte de la colección de imágenes estereoscópicas que el fotógrafo parisino Joseph Carpentier tomó en Madrid durante el verano de 1856, se han localizado algunas vistas aparentemente inconexas, que tienen como motivo central los tejados de la ciudad. Un examen detenido de las mismas permite comprobar que se solapan unas con otras, formando parte en realidad de un detallado panorama de Madrid que el fotógrafo tuvo la intención de componer y, acaso, pudo completar. Eligió para ello el campanario de la iglesia de Santa Cruz, situada en la calle Esparteros y demolida en 1869. Esta torre, conocida como la *Atalaya de la Corte*, estaba orientada según los puntos cardinales, lo que facilita fijar la orientación de las imágenes que tomó desde el privilegiado mirador de su cuerpo de campanas. El resultado de este trabajo tiene el doble valor de ser hasta el momento la primera panorámica fotográfica conocida sobre la ciudad, a la vez que nos informa sobre el estado primitivo de una serie de edificaciones que serían profundamente alteradas en las décadas siguientes.

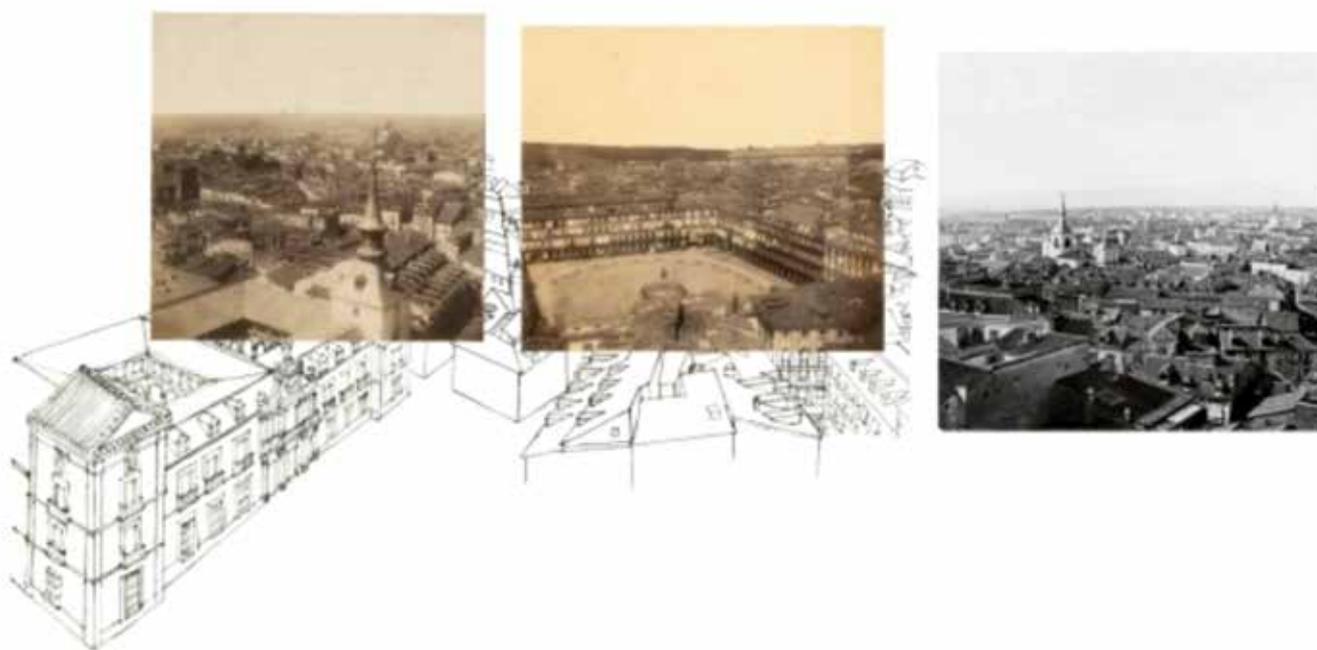
Por todas esas circunstancias, la panorámica es, antes que nada, un ejercicio de memoria, si bien requiere una mirada atenta y el concurso de otras fuentes complementarias que ilustren los numerosos detalles que contiene. Para determinar la correcta localización del emplazamiento utilizado por el fotógrafo y de los hitos urbanos observables en las fotografías, ha constituido una ayuda inestimable la consulta de planimetría de época -Castro, Carlos M<sup>a</sup> de, *Ensanche de Madrid. Anteproyecto. Plano general de la zona de ensanche y del emplazamiento y distribución del nuevo caserío*, 1859- sobre la que se ha trazado el campo visual abarcado por cada imagen. Pese a todo, el panorama resulta difícilmente legible, dada la ausencia de primeros planos y la alteración del horizonte urbano como consecuencia de las intervenciones del propio fotógrafo. Carpentier utilizaba un procedimiento muy común en su época, consistente en borrar las zonas más lejanas y difusas de la imagen mediante una reserva pintada sobre el propio negativo, buscando con ello destacar los primeros planos sobre un fondo blanco. Por otra parte, la captación de los primeros planos estaba dificultada por las limitaciones en el campo de visión propias de los objetivos de la época y por la propia altitud de la torre. Con objeto de aportar mayor verosimilitud a las imágenes fotográficas y establecer nexos de continuidad entre las diferentes tomas, se ha reconstruido el contexto mediante un dibujo realizado por el arquitecto y académico de Bellas Artes de San Fernando D. Rafael Manzano, quien ha utilizado para esta labor diversas informaciones gráficas presentes en las imágenes de Jean Laurent y Ernest Lamy.

Dirigido por Ismael Fernández de la Cuesta, vicedirector-tesorero de la Academia, incluyó en su programa una misa de Navidad con villancicos cantados de Alfonso X el Sabio en loor de Santa María Madre de Dios. La asistencia al concierto fue masiva y, además de contar con la presencia de varios académicos de número y representantes de la Fundación Ankaria, concurrieron también patrocinadores, clientes de eventos e instituciones colaboradoras de la Academia. Previamente al concierto, la conservadora del Museo, D<sup>a</sup>. Mercedes González de Amezúa, realizó una visita a la primera plan-

ta del Museo para un selecto grupo de la Fundación Ankaria, entre los que se encontraban el fundador, D. Javier Rosón Pérez; el presidente, D. Luis González Seara, y su directora, D<sup>a</sup>. Isabel Elorrieta.

#### ***Estampaciones realizadas por el Taller de Estampación de la Calcografía Nacional***

Miquel Navarro, «Neolítico industrial» aguafuerte, cobre 80 x 60, papel Somerset velvet White 250 gr. 76 x 556.



Estampación a 1 color. Edición 110 estampas. 1/100 a 100/100 y P/a I/X a P/a X/X.

Martín Chirino, «Galaxia (Espiral)» carborundo, cobre 60 x 80, papel Velin arches 400 gr. 56 x 76. Estampación a 1 color. Edición 110 estampas. 1/100 a 100/100 y P/a I/X a P/a X/X.

Carlos Haes, siguientes planchas: «Cumbres serranas», «Máscara», «El otoño», «Camino serrano», «Palmeras», «Paisaje holandés». 12 estampas de cada plancha para el departamento de ventas.

David Ortega del Campo, «Tórso» relieve, caucho 61 x 61, papel creysse 250 gr. 75 x 60 cm. Estampación a 1 color. Edición 75 estampas. 1/75 a 75/75. Premiado en el

*Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2010.*

Natalia Latorre, «Suite femenino» linograbado, linóleo 47,5 x 61, papel BFK rives 250 gr. 46 x 60. Estampación a 1 color. Edición 75 estampas. 1/75 a 75/75. Premiado en el *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2011.*

José Hernández, «Donde libros y números» aguafuerte, cobre 35 x 25 cm. papel súper alfa 250 gr. 33 x 23 cm. Estampación a 1 color, Edición de 215 estampas. 1/200 a 200/200, P/a I/XII a P/a XII/XII. 1 archivo, 2 P.E.

Depósito de planchas: previo informe del 1 junio de 2011, se han identificado y colocado 8.075 planchas, 42 acetatos para serigrafía y 2 piedras litográficas.

## CRITERIO

Informes, dictámenes y pronunciamientos corporativos

De acuerdo con lo señalado tanto en sus estatutos como en su reglamento, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como institución consultiva del Estado, debe evacuar las consultas recibidas del Gobierno de la nación, las comunidades autónomas y las corporaciones locales, emitiendo dictámenes, juicios y propuestas en las materias de su competencia, pudiendo también responder a las que le dirijan otras instituciones públicas o privadas, o incluso particulares.

Por otra parte, de acuerdo también con la misma normativa y velando por la conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico, natural y cultural, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando puede pronunciarse a iniciativa propia sobre la correcta aplicación y respeto de las disposiciones reguladoras de esas materias e instar a las autoridades competentes sobre ello.

En función de todo ello, en el año 2011 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ha pronunciado sobre numerosos asuntos, estudiados por sus secciones y comisiones, a través de los correspondientes informes.

Especialmente intensa es la labor que ha desarrollado la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, cuyos dictámenes son requeridos frecuentemente en relación con temas tales como declaraciones de Bien de Interés Cultural para yacimientos arqueológicos, cuevas, abrigos, edificios y conjuntos de estos; también en el caso de planes y actuaciones urbanísticas que afectan a áreas históricas o de interés natural; y, sobre todo, en relación con restauraciones (o rehabilitaciones en su caso) de pinturas, esculturas, edificios, puentes, presas, etc. De entre los asuntos tratados este año, se ofrece a continuación una selección representativa del criterio de la institución, referido a Bienes de Interés Cultural, conservación de elementos urbanos, nuevas edificaciones y yacimientos arqueológicos.

## Sobre declaración de BIC del Muelle de Hierro de Portugalete

27 de enero de 2011

Por parte de la Dirección General de Protección del Patrimonio Histórico, se solicitó a esta Academia informe acerca de la procedencia de declaración de BIC de esta obra del ingeniero Evaristo Churruga, sobrino nieto del famoso marino Cosme Damián Churruga, terminada en 1877 para facilitar la navegación a través de la barra del Nervión. La Academia contestó con el acuerdo adoptado por la Comisión de Monumentos, en el que se dice:

«En la segunda mitad del siglo XIX se construyeron muchos muelles en hierro, prácticamente desaparecidos todos, como los de La Coruña y Villagarcía de Arosa (Pontevedra), pero entre ellos hay uno muy especial no solo porque se conserva sino por lo que representó en su momento para la navegación, nos referimos al muelle de hierro de Portugalete en la ría de Bilbao. Fue proyecto del mencionado ingeniero Evaristo de Churruga (1841-1917), quien sin duda llevaba en la sangre su familiaridad con el mar pues no en vano era sobrino nieto del gran marino muerto en la batalla de Trafalgar, don Cosme Damián Churruga. Tras haber trabajado en varios lugares de la Península, nuestro ingeniero fue destinado a Vizcaya en 1866 para el servicio de conservación de la ría de Bilbao, pero aquel mismo año conoció otro muy distinto que le llevó a la isla de Puerto Rico donde estuvo varios años hasta que, de nuevo, en Vizcaya se le nombra por Real Orden de 25 de octubre de 1877 director facultativo de las obras del puerto de Bilbao. Pero esto apenas si representaba nada ante el mayor problema que tenía la ría que era el riesgo de la na-

vegación. Según se recoge en un testimonio de aquellos años, “es un hecho real y positivo, exento de toda duda, que las condiciones de la ría y puerto eran pésimas; los obstáculos que la naturaleza había acumulado en ellos hacían difícilísima la navegación. El puerto, inabordable por poco alterado que se hallase el mar, era tenido muy justamente como malísimo y de los más peligrosos; en su temible barra, los naufragios con pérdida total del buque eran frecuentísimos y las varadas, aun dentro de la ría, continuas y sumamente peligrosas por quedar el buque varado expuesto durante días y semanas enteras a la acción de las marejadas que causaban en él graves daños ocasionando con frecuencia su pérdida”. Churruga planteó una serie de acciones entre las que se encontraba la construcción de un muelle de hierro como prolongación del muelle de la margen izquierda de la ría, en Portugalete, de donde toma el nombre de Muelle de Hierro de Portugalete. Este muelle, de elegante curva y con una longitud de ochocientos metros, no era de atraque sino que estaba concebido para corregir los movimientos de las arenas y crear junto a él un paso permanente, a través de los bancos de la barra, con la profundidad suficiente para que pudieran pasar los buques de un cierto calado, incluso con marea baja, y alcanzar los muelles.

»Para ello recurrió a una base de escollera, sobre la que se levanta una estructura metálica muy sencilla después de desechar, nuevamente, la misma solución pero construida en madera cuyo costo venía a ser muy semejante a la obra en hierro. En esta entraban más de ochocientas cincuenta y cinco toneladas de hierro forjado y ciento cuarenta y nueve de fundición, material que fue suministrado por La Maquinista Terrestre y Marítima así como la maquinaria auxiliar para su puesta en obra. En 1882, faltando los doscientos metros finales, los más difíciles y batidos por las ma-



Muelle de Hierro de Portugalete obra del ingeniero Evaristo Churruga.

rejadas y corrientes, los más expuestos al impacto de los buques, Churruca decidió terminar el muelle con obra más sólida de hormigón, a base de grandes bloques, para lo que fue necesario la presencia de una gran grúa de quince toneladas de potencia que se encargó a la firma alemana Ludwig Stuchenholz, de Westfalia. El ritmo de obra disminuyó pero en 1887 se daba la obra por terminada comprobando no sólo su excelente funcionamiento, a efectos de la navegación, sino cómo se había multiplicado por cuatro el tonelaje de mercancías movidos en los muelles de la ría.

»Por todo ello, esta Comisión entiende que procede la incoación de expediente de declaración de Bien de Interés Cultural del Muelle de Hierro de Portugalete (Vizcaya), por ser una de las obras más representativas del patrimonio industrial español del siglo XIX.»

## Sobre demolición de muralla en el Arsenal de Ferrol

**18 de febrero de 2011**

Solicitado por el Ministerio de Defensa informe sobre la propuesta de demolición de un sector de dicha muralla, incluida en el proyecto «Encuentro Ferrol-Arsenal», tras el estudio del caso la Academia acuerda hacer propio el certero y pormenorizado informe realizado por el académico correspondiente D. Juan Antonio Rodríguez-Villasante Prieto, que estima totalmente impropio tal derribo, habida cuenta de los marcados valores de este elemento patrimonial y de lo establecido en la vigente legislación de Patrimonio Histórico respecto a todos los elementos de arquitectura militar. Se ofrece un extracto a continuación:

«El presente informe se basa en la amplísima documentación que sobre el Arsenal de Ferrol está disponible en diferentes archivos (General de Simancas, Real Academia de Bellas Artes, Servicio Histórico del Ejército, Museo Naval, etc.) que permite recuperar la crónica de su construcción y conocer las funcionalidades, diseños y antiguas tecnologías constructivas; así mismo se tienen en cuenta las características de su estado actual, incluyendo su inspección ocular y datos obtenidos en las catas que se realizaron en los últimos diez años. Las fuentes bibliográficas incorporadas al final del presente informe aportan otros datos complementarios de la evolución de la compleja muralla del Arsenal Militar de Marina de Ferrol, confirman los datos esenciales.

»El Arsenal de Ferrol tiene la consideración de Bien de Interés Cultural (BIC), inscrito en el Registro General con la referencia R-I-51-0008849 (D.G. de Bellas Artes, Ministerio de Cultura) y de monumento de arquitectura militar (parte de recinto amurallado abaluartado), además de estar recogido en el Catálogo del Patrimonio Histórico de la Autonomía de Galicia y del Plan General de Urbanismo de Ferrol. La condición de Monumento/conjunto se refiere a las realizaciones de arquitectura e ingeniería, en este caso de especialidad militar e ingeniería hidráulica, según la tecnología del siglo XVIII y XIX.

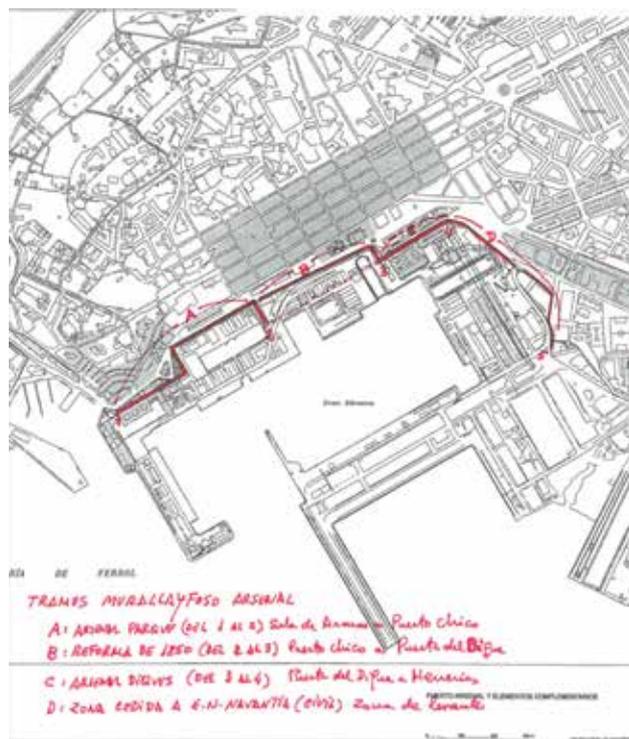
»La muralla defensiva es una parte inseparable del conjunto del puerto militar que es también parte de la base naval de Ferrol, creada en el siglo XVIII, incluyendo su conexión con la ciudad y su fortificación desde sus primeros diseños y construcciones; es más, el trazado inicial se hizo desde la formación del recinto portuario militar al que se agregaría la población como elemento logístico de apoyo del personal. El gran diseño de sus líneas poligonales y sus proporciones, incluso con base al número áureo, hacen muy importante su traza completa.

»El gran valor de los trazados geométricos en las alineaciones de las murallas que son únicas en el siglo XVIII entre los puertos coetáneos; incluso la modificación del siglo XIX (tramo B) que mantiene una cierta continuidad de las formas rectangulares. El gran valor de las cimentaciones sobre la mar o zona intermareal, significando una innovación en su época por el tipo y aplicación de los citados cajones de mampostería y cales hidráulicas, también únicos entre los arsenales coetáneos, así como por las conducciones de aguas en sus diferentes alivijs de las grandes presiones que existieron entre el foso y las dársenas por los empujes de las mareas. Es destacable el tipo de construcción de las escarpas de sillería, aunque menos los muros superiores de mampostería.

»Se puede afirmar que la muralla del Arsenal tiene una alta integridad con respecto a la construcción histórica, incluyendo la modificación del siglo XIX (tramo B) que completa el recinto histórico; todo ello añade un gran valor al bien cultural, sobre todo en comparación con otros recintos portuarios (arsenales) coetáneos.

»Valoración general para la gestión: en base a las calificaciones de los apartados anteriores, debemos considerar que esta obra de la muralla no se puede dividir y tratar separadamente en sus partes, ya que no permitiría interpretar correctamente el conjunto del arsenal (“espíritu del lugar” en concepto y terminología de ICOMOS). Procede sin embargo, hacer una distinción entre sus tramos para la gestión:

»Tienen un valor “esencial” para comprender y expli-



Plano del Arsenal de Ferrol, con la indicación manuscrita de las cuatro zonas principales en la actualidad. Croquis de J. A. Rodríguez-Villasante.

car el bien cultural de la muralla los tramos A, B y C, desde la Sala de Armas hasta Herrerías, ya que están acreditados sus importantes valores (funcionales, tipológicos y estéticos), así como su conservación (autenticidad e integridad) es muy buena. Estos tramos son susceptibles únicamente de restauración.

»Tiene un valor “secundario” el tramo D (desde Herrerías hacia el sudeste) por tener actualmente mermodos sus valores funcionales y estéticos, más aún carente del tipológico; así como su conservación es también deficiente (peor en autenticidad que en integridad). En este tramo sería posible una rehabilitación de lo construido, admitiendo una intervención concreta para recuperar sus valores, siempre con elementos no miméticos y acordes con el entorno.

»Por último, parece oportuno recomendar la redacción de un Plan Director General, del tipo CIEFORM citado, para esta construcción del conjunto del Arsenal; de tal manera que se pueda asegurar la óptima gestión en el futuro, incluso con sus Planes Parciales de Uso y Mantenimiento, además de los correspondientes “indicadores” de conservación y gestión.

»Por todas estas razones, la Academia desaconseja y se manifiesta contraria a la demolición que el Ayuntamiento de Ferrol contempla en el proyecto “Encuentro Ferrol-Arsenal”, pues ello dañaría gravemente la unidad del excepcional conjunto del Arsenal de Ferrol.»

## Sobre la Declaración de Bien de Interés Cultural de las iglesias de la Asunción de Ntra. Sra. en El Molar (Madrid), de Santo Domingo de Silos en Pozuelo del Rey (Madrid) y de San Pedro Mártir en Fuente el Saz del Jarama (Madrid) por la Comunidad Autónoma de Madrid

8 de marzo de 2011

Habiéndose recibido en esta Real Academia las distintas Resoluciones por las que se incoa expediente para la Declaración de Bien de Interés Cultural, en la categoría de Monumento, a favor de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, en El Molar; de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, en Pozuelo del Rey; así como de la iglesia parroquial de San Pedro Mártir, en Fuente el Saz de Jarama, y habiendo visitado las citadas iglesias y debatido la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico de esta Corporación la procedencia de la incoación de dichos expedientes, se ha acordado recomendar se reconsideren dichas propuestas por los siguientes motivos:

«1º. En el texto de la declaración de la iglesia de El Molar debería figurar de forma separada la obra de reconstrucción que se llevó a cabo después de la Guerra Civil, distinguiendo la construcción antigua, con el pórtico plateresco, de las actuaciones habidas a partir de 1941 y la sustitución del antiguo atrio en el lado sur de la iglesia, por la actual escalinata, de lo que quedan documentos fehacientes en viejas fotografías. Por otra parte, sería deseable eliminar elementos añadidos que aparecen junto a la cabecera de la iglesia. Por ello, esta Academia entiende que no tiene la iglesia “el valor excepcional de los declarados de interés cultural” (Art. 14 de la Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid), creyendo que mejor estaría incluida en el Inventario de Bienes Culturales de la Comunidad de Madrid, gozando como tal Bien de Inventario de la protección prevista en dicha Ley.

2º. En relación con la iglesia parroquial de Pozuelo del Rey, sucede algo semejante. Al haber sufrido la iglesia durante la Guerra Civil, (recuérdese la desaparición, entre otros bienes, del gran retablo atribuido a Diego de Urbina), así como posteriores despojos que se deducen de la lectura actualizada del *Inventario Artístico de la Provincia de Madrid*, publicado por el Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica (1970), su interior ofrece una imagen desmantelada, pese al celo



Pórtico de la iglesia de la Asunción de Ntra. Sra. en El Molar (Madrid). (Foto P. Navascués, 2011).



Interior de la iglesia de Santo Domingo de Silos en Pozuelo del Rey (Madrid). (Foto P. Navascués, 2011).



Detalle del interior de la iglesia de San Pedro Mártir en Fuente el Saz de Jarama (Madrid). Columna acanalada y bóveda nervada, en una solución característica del gótico tardío español del siglo XVI, muy próxima a la obra de Rodrigo Gil de Hontañón. (Foto P. Navascués, 2011).



Interior de la iglesia de San Pedro Mártir en Fuente el Saz de Jarama (Madrid). Retablo barroco de José de la Torre con las pinturas de Francisco Ricci (1614-1685), ejecutadas en 1655 y restauradas en 1985. En la calle central el "Martirio de San Pedro", titular de la parroquia. (Foto P. Navascués, 2011).

que párroco y parroquianos ponen en su cuidado y mantenimiento.

»Reconociendo el interés de la capilla que encabeza la nave sur, el conjunto no parece responder al concepto de valor excepcional, por lo que esta Academia propone su consideración como Bien de Inventario. 3º. En cuanto a la iglesia parroquial de San Pedro Mártir, en Fuente el Saz de Jarama. La Academia entiende que resulta procedente la incoación de BIC, en la categoría de Monumento, dada la singularidad

del edificio y, muy particularmente, de la monumental cabecera, obra del siglo XVI. La conservación *in situ* del retablo mayor con lienzos de Francisco Ricci da un valor excepcional a la parroquia. Con respecto a la delimitación del entorno afectado, resulta procedente su inclusión, a juicio de la Academia, pues si bien la arquitectura ha variado de carácter, se conserva el antiguo parcelario con edificaciones de baja altura que no compiten con el Bien Inmueble objeto de la declaración.»



Interior de la iglesia de Mercedarias de la Purísima Concepción, Las Góngoras, en Madrid. (Foto P. Navascués, 2011).

## Sobre la declaración de BIC del conjunto e iglesia de Las Góngoras en Madrid por la CAM

**22 de marzo de 2011**

Habiéndose recibido en esta Real Academia la Resolución por la que se incoa expediente para la Declaración de Bien de Interés Cultural, en la categoría de Monumento, del convento e iglesia de Mercedarias de la Purísima Concepción (Las Góngoras), en Madrid, habiendo visitado la citada iglesia, y debatido en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico de esta Corporación la procedencia de dicha incoación, se ha acordado apoyarla por los siguientes motivos:

«La iglesia y sacristía se encuentran en muy buenas condiciones ya que las obras hechas por la Comunidad de Madrid mantienen el edificio en un ejemplar estado, incluyendo el cerramiento exterior del convento por las calles de San Lucas y de San Gregorio.

No obstante, se advierte sobre los inconvenientes cambios de lugar de varias obras artísticas dentro de la iglesia y convento, pues la sacristía y antesacristía, actualmente desnudas, contaban con pinturas que, al parecer, están en zona de clausura no visitable como el claustro, lo cual es fácilmente comprobable al consultar el *Inventario artístico de Madrid capital* (Ministerio de Cultura, 1983, pp. 91-96), con lo cual no existe siquiera un deseable registro fotográfico a efectos de conservación y recuperación de las obras en caso de sustracción.

Aunque la Academia se dirigirá al Ayuntamiento de Madrid, la Comisión desea señalar que la calle que da entrada al convento e iglesia de las Mercedarias lleva el nombre de Luis de Góngora, sin duda por un exceso de celo de quien en los años sesenta del pasado siglo le dio el nombre del célebre poeta cordobés cuando, en realidad, el nombre de Góngora aquí se debe a que el fundador del convento, en 1662, fue don Juan de Góngora, caballero de la Orden de Alcántara y del Consejo y Cámara de Felipe IV.»



Fig. 1.- Alcazaba de Badajoz. Imagen actual evidenciando el impacto visual del llamado “cubo”, a la izquierda, destinado a despachos de profesores. Igualmente son visibles los tres remates de los patios incidiendo negativamente sobre la obra medieval como sucede con la torre de Santa María del Castillo (Fotografía de Luis Casals).

## Sobre la Facultad de Biblioteconomía en la Alcazaba de Badajoz

*Julio de 2011*

Dictamen a instancia de la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Extremadura.

### «1. Preámbulo

A) La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando valora muy positivamente la presencia de la Facultad de Biblioteconomía y Documentación y de la Biblioteca Regional en el edificio del antiguo Hospital Militar, en la Alcazaba de Badajoz, al dotarle de un uso digno y contribuir con sus actividades a la revitalización de la zona alta de la ciudad, que constituía hasta hace pocos años un área marginal y deprimida. No obstante, esta Real Academia deplora la obra ejecutada en la Alcazaba de Badajoz por no haber hecho compatibles las ventajas sociales y urbanas de la ubicación de dicha Facultad de la Universidad de Extremadura y de la Biblioteca Regional con la conservación del Patrimonio Histórico y Cultural que gozaba, en el caso de la Alcazaba de Badajoz, de una protección integral, esto es, la máxima protección que la legislación vigente contempla. La Academia

entiende que se podían haber conciliado ambos intereses sin menoscabo de las partes.

B) Esta Real Academia lamenta igualmente que siendo la Universidad de Extremadura el primer órgano consultivo que se contempla en el artículo 4.º de la Ley 2/199, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura (BOE de 11 de junio de 1999), no haya sido aquella institución la primera en alertar sobre el daño que ocasionaría este proyecto al singular conjunto de la Alcazaba de Badajoz y a sus vistas desde el exterior de las murallas almohades. Así mismo, tanto el Consejo Extremeño de Patrimonio Histórico y Cultural, como el Consejo Asesor de Patrimonio Arqueológico, la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico y cuantos organismos, corporaciones, entidades y técnicos han intervenido en este asunto deberían haber advertido de su condición de BIC a efectos de su conservación y protección, dándose la paradoja de que la titularidad del Bien en cuestión, la licencia y fiscalización de las obras ejecutadas en la mencionada Alcazaba corresponden a la Administración pública de Extremadura. En otras palabras, parece que han fallado todos los mecanismos de control y defensa recogidos en la Ley del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura a efectos de la protección real de los bienes declarados BIC, siendo esta una obra cuya iniciativa se debe a las Consejerías de Educación, Ciencia y Tecnología, y de Cultura de la Junta de Extremadura.



Fig. 2.- Alcazaba de Badajoz. Fotografía del estado del Hospital Militar con anterioridad a la construcción de la Facultad de Biblioteconomía.

C) Así mismo la Real Academia de San Fernando entiende que buena parte de los problemas planteados, al margen de los administrativos que han dado lugar al ejemplar fallo del Tribunal Superior de Justicia de Extremadura y del Tribunal Supremo estriban, como se detalla en el siguiente epígrafe de este dictamen, en la baja calidad del proyecto, tanto en el orden conceptual, como en el material y constructivo, lo que se evidencia desde la propia expresión gráfica del proyecto. La construcción dentro del recinto de la Alcazaba almohade del siglo XII, por muy degradado que estuviere su entorno, y la negativa fagocitación del noble y sólido Hospital Militar del siglo XIX (entre 1860 y 1864 aprox.) habrían exigido un cuidado proyecto que, a su vez, debería haber tenido en cuenta el lugar, los materiales y el carácter de lo construido, heredado y protegido por la Ley. La obra allí ejecutada es, a juicio de esta Real Academia, conscientemente ajena de cuanto la rodea y podría estar en cualquier otro lugar pues a los autores del proyecto parece haberles interesado solo una parte de un todo que por sentido común, por consideración a la historia y por ley deberían haber respetado. Probablemente con la mejor intención, pero también con falta de sensibilidad y acierto, los autores del proyecto no han querido, no han sabido o no han podido medir las exigencias del lugar ni la propia capacidad para abordar una obra de esta envergadura.

D) La Academia desea alertar a los poderes públicos sobre los hechos consumados que en este caso, como en otros, hacen práctica, económica y socialmente imposible la restitución al estado anterior a las obras, tanto por la dificultad material de llevarlo a cabo como por los impedimentos legales que pudieran derivarse de la ulterior aplicación de la normativa estatal sobre Patrimonio Histórico y en concreto de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, paradójicamente los mismos impedimentos que se han obviado en el presente caso.

## 2. Dictamen

A) La Academia entiende que el efecto dispositivo de la sentencia respecto a la «restauración de los Bienes del Patrimonio Histórico a la situación existente con anterioridad a las obras autorizadas con la licencia impugnada» debe aplicarse a aquellas partes en que se ha incumplido la normativa tal y como se describen en el fundamento sexto de la misma sin que se deba extender a la totalidad de la obra que en una parte importante resulta acorde con la legalidad vigente en el momento de su otorgamiento.

B) Las actuaciones que han motivado la anulación de la licencia corresponden a obras de nueva planta y a otras de reforma de la edificación existente:

*B.1. Las obras de nueva planta consisten en la construcción:*

a) De un cuerpo que ocupa un área ya edificada anteriormente y que alberga el salón de actos en planta baja y despachos de profesorado en otras tres superiores.

b) De un segundo cuerpo destinado a cuatro aulas de gran capacidad en planta baja y a biblioteca de la Facultad en la alta.

a) El cuerpo que alberga los despachos no ocupa suelo que estuviera antes libre, sino un área resultante de la demolición de diversas construcciones pertenecientes al hospital. El seguimiento arqueológico no detecta que hubiera restos de importancia en el subsuelo de esta zona y por tanto sólo puede achacarse a dicha edificación el que se haya sobreelevado con dos plantas sobre las que tenía originalmente con lo que se vulneró la prescripción de la «conservación de los elementos definitorios de su composición espacial», al haberse ampliado notablemente su volumen y altura originales. En este punto se considera que se deben demoler las dos plantas superiores que acogen actualmente unos pequeños despachos que se pueden ubicar sin mayor problema en otro ámbito del recinto universitario, con lo que se eliminará el impacto negativo que genera sobre determinadas perspectivas del conjunto, como las que se contemplan desde la Plaza Alta y desde el pie de la torre de Espantaperros. Sería igualmente recomendable que se redefiniera la forma y disposición de los huecos y en especial de las celosías de madera de las que el breve tiempo transcurrido desde su construcción ha puesto en evidencia serios errores de concepción y diseño con un deterioro evidente de sus materiales.

b) El cuerpo que ocupan las aulas de gran capacidad y la biblioteca de la Facultad no plantea problemas de impacto visual en las perspectivas externas por no sobrepasar la altura del resto del edificio, salvo los tres torreones de remate de los patios, como se indica más adelante. Las visiones cercanas son muy limitadas al dar a un patio cerrado de acceso restringido. Si bien es cierto que ha ocupado un espacio libre anterior, tampoco en este caso el seguimiento arqueológico parece haber detectado elementos de interés. Dada la importancia que estos espacios tienen para la Facultad de Biblioteconomía, se considera que su permanencia, al no producir un daño excesivo en el monumento ni en su entorno, podría admitirse, aunque igualmente se recomienda modificar el diseño de las carpinterías y otros aspectos que inciden en un rápido y acentuado envejecimiento de los elementos de fachada.



Detalle de la obra nueva en el antiguo Hospital Militar de la Alcazaba de Badajoz, objeto de la polémica. (Foto P. Navascués).

Por el contrario deberían eliminarse los tres torreones de remate de los patios que se sobreelevan respecto del resto de la construcción y asoman de modo muy ingrato y agresivo por encima de la muralla almohade cuyo protagonismo debería de protegerse por ser, con el de las torres, el perfil que mejor define el carácter histórico, artístico, arquitectónico y urbano de la Alcazaba de Badajoz, precisamente en el costado que mira hacia la ciudad.

*B.2. Obras de reforma:*

En cuanto a las obras de reforma realizadas en el antiguo Hospital Militar, la impugnación se centra en cuatro aspectos fundamentales:

- a) La sobreelevación de las cubiertas.
- b) La demolición de distintas dependencias en torno a la capilla.
- c) La demolición de la fachada del lado sur para adosar el cuerpo ya descrito de aulas y biblioteca.
- d) También debe contemplarse en este apartado la reforma del piso alto del ala norte del patio principal.

a) La sobreelevación de las cubiertas es la consecuencia de un intento de homogeneizar las alturas de todos los tejados cuyo resultado es bastante desafortunado, tanto desde un punto de vista estético como funcional. Si bien es cierto que en alguna fase tardía del uso como hospital se levantó un ante-



Izquierda: fig. 3.- Al fondo lateral de la capilla y a la derecha, aulario y biblioteca. (Foto M.C. Utande).

Arriba: Fig. 4.- Estado actual de la capilla del antiguo Hospital Militar. Los laterales abiertos para el tránsito de vehículos. (Foto A. Almagro).

pecho que ocultaba el tejado en la zona oeste del edificio, resulta visible tanto en este como en los planos del proyecto original conservados en el Archivo General Militar que los tejados nunca alcanzaron la cota que ahora tienen. Esto resulta igualmente perceptible desde los camaranchones que existen bajo los tejados en donde queda patente la disposición estructural original y la altura primitiva de los faldones de la cubierta. Estéticamente la sobreelevación ha alterado la composición de las fachadas y la disposición volumétrica originales. El haber convertido el antepecho que ocultaba el tejado en una pared en la que este se apoya, altera el concepto y la visión tanto de la cubierta original como del antepecho, que pierde todo su sentido. El antepecho debió colocarse para ocultar la recogida de aguas en la zona de acceso al edificio, solución de dudosa utilidad y efecto negativo para el equilibrio compositivo de la fachada. Debió además generar problemas en la evacuación del agua. Solucionar estos problemas sobreelevando todas las cubiertas en lugar de haber vuelto a la solución inicial del proyecto, entendemos que ha sido un error, porque la pared que queda visible por encima de la cornisa, al carecer de un vierteaguas adecuado, se ensucia por la escorrentía del agua produciendo un efecto de envejecimiento anormal. La Academia entiende que esta sobreelevación debe eliminarse tanto porque así lo prescribe la sentencia como por las razones antes aludidas, y para poder recuperar la

solución que marcaba el proyecto con el que se construyó el edificio. La obra se puede hacer perfectamente en pequeñas fases que no afectarían al uso normal del inmueble (las cubiertas del Museo del Prado se sustituyeron sin que éste se cerrara al público) al existir sólidas bóvedas de ladrillo entre la cubierta y el espacio habitable, pudiéndose aprovechar parte importante de los materiales y de la estructura.

b) El tratamiento dado a la antigua capilla del Hospital resulta inaudito al haberla dejado relegada a un mero espacio de tránsito transversal de vehículos. Para ello se demolieron construcciones que a ella se adosaban y se han abierto dos grandes huecos con dinteles metálicos que en nada se compadecen de la composición interna, sobria pero elegante, de este espacio singular. Dichos huecos deben tapiarse devolviendo a la capilla el carácter de espacio cerrado y de alto simbolismo perfectamente compatible con un uso no religioso como podría ser un salón de grados o algo parecido. Simultáneamente se deben reconstruir los volúmenes que había adosados en donde se podrían ubicar perfectamente los despachos que desaparecerán al demolerse las dos plantas superiores del cuerpo del salón de actos y despachos de profesorado.

c) Respecto a la demolición de la fachada del lado sur para adosar el cuerpo ya descrito de aulas y biblioteca, se piensa que es un problema ligado al de la construcción de ese cuerpo que ya se ha abordado anteriormente.



Fig. 5.- Fachada sur del ala norte del patio principal mostrando la sustitución de la solución original de fábrica de todo el piso alto del patio por una celosía de madera. (Foto A. Almagro).

d) El piso alto del lado norte del patio principal presentaba en la planta alta antes de la intervención un tratamiento igual al de las otras tres fachadas hacia el patio, habiendo sido sustituido por un cuerpo acristalado con celosías de madera y cubierta plana que rompe la armonía del conjunto original. En consonancia con todo lo anteriormente tratado y con la sentencia, debería restituirse a su estado anterior. La arquería del piso inferior debería tratarse de forma adecuada y acorde a la calidad de este elemento arquitectónico que actualmente tiene incluso parte de las basas de las columnas cubierta por la tierra, devolviéndole la diafanidad original, eliminando la carpintería de madera que impide su visión frontal e interior escorzada, pues sin duda es dicha arquería una de las zonas de mayor nobleza arquitectónica del conjunto concebida como una verdadera «galería de convalecientes» orientada al sur.

### **Conclusión final**

La Academia entiende que todas estas obras son perfectamente realizables y técnicamente posibles a un coste que, sin ser nimio, tampoco resultará exorbitante y que en todo caso permitirán que el edificio se atenga casi totalmente a la normativa que en su momento se infringió. La zona de las aulas y la biblioteca de la Facultad, dado su menor impacto visual en el conjunto y el grave perjuicio que ocasionaría su eliminación, constituyen un mal menor, por lo que cabe considerar su conservación.

De cualquier forma esta Real Academia desearía ver, antes de su ejecución, el proyecto de las modificaciones propuestas, haciendo la observación de que la posible ubicación de los nuevos despachos en las inmediaciones de la capilla nunca afecte físicamente a la muralla almohade por su proximidad. Así mismo se sugiere la posibilidad de incorporar una masa vegetal en el patio formado entre la muralla y el aulario, en la línea de lo que hubo anteriormente.»

## **Sobre Vegaviana**

### **Septiembre de 2011**

Vegaviana es, desde 2009, un municipio de la provincia de Cáceres en la Alta Extremadura. Forma parte de la mancomunidad de pueblos de la Sierra de Gata, situado entre Moraleja y Zarza la Mayor, al sur de Las Hurdes, a la altura de Coria y muy próxima ya a la frontera con Portugal. Anteriormente fue un Poblado de Colonización (1954) dentro del término municipal de Moraleja, y luego una Entidad Local Menor (1993) cuya delimitación territorial se aprobó en 2007.

Se encuentra en la vega del río Árrago, subafluente del Tajo por su margen derecha a través del río Alagón. El nombre de Vegaviana viene del que tenía la finca expropiada por el Instituto Nacional de Colonización.

El proyecto arquitectónico de Vegaviana es obra del arquitecto José Luis Fernández del Amo, en colaboración con Genaro Alas. El proyecto inicial de 1954 comprendía



Vegaviana. Proceso de transformación del ventanaje original. (Fotos P. Navascués, septiembre 2011).



Aumento de volumen construido sobre las viviendas originales. (Fotos P. Navascués, septiembre 2011).

la construcción en una primera fase de 340 viviendas para colonos y 50 para obreros agrícolas además de los edificios públicos y locales de comercio.

En el acta de la Comisión de Monumentos de 26 de abril de 2004 figuraba como primer punto en el Orden del Día las cartas recibidas por don Fernando Chueca y don José Luis Sánchez, remitidas por don José Miguel Jiménez Palacios, vecino de Vegaviana, denunciando la paulatina destrucción del poblado por vía de continuas reformas, advirtiendo también sobre la construcción de nuevos grupos de casas.

La Comisión, ponderando su interés, acordó solicitar que se incluyese Vegaviana en el Inventario de Bienes Culturales de Extremadura haciéndoselo llegar así al Consejero de Cultura de la Junta de Extremadura; a la alcaldesa de Moraleja; y a la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, que acusó recibo del escrito de la Academia, además de hacerle llegar noticia de nuestras gestiones a nuestro comunicante, señor Jiménez Palacios.

Pasaron los años y en junio de 2009 se aprobó el nuevo municipio de Vegaviana al tiempo que se incoaba procedimiento para su declaración como BIC, en la categoría de Conjunto Histórico. En el mes de octubre

siguiente la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura convocaba las «I Jornadas de protección, conservación y difusión del Patrimonio Cultural de Vegaviana. Del proyecto de J. L. Fernández del Amo a su declaración como Conjunto Histórico». Pasado un año y medio desde aquel trámite inicial, el alcalde de Vegaviana solicitó el archivo de las actuaciones y la caducidad del expediente por haber expirado el plazo para resolver.

Al mismo tiempo, la Academia recibió un escrito que muchos académicos conocen a título particular y que lo refrendaron con su firma, remitido por los hijos del que fue académico, José Luis Fernández del Amo, en el que se decía:

«El presente escrito desea alertar a los poderes públicos sobre hechos, como en este caso, de manifiesta estratagema política administrativa e injustificada y mediocre ambivalencia cultural, que no solo daña en su fundamento las raíces del Patrimonio Histórico Español, sino que tal proceder atenta y colabora físicamente a la destrucción programada de los vestigios que se han salvado, de los políticos municipales que desconocen a efectos de protección real, el significado de un bien cultural».

El Presidente de la Comisión, sr. Navascués, se puso en contacto con la nueva directora general de Patrimonio de Extremadura, doña Pilar Merino, quien además de mostrar su preocupación por lo sucedido y de estudiar el procedimiento para proteger Vegaviana en el periodo abierto tras el archivo del anterior expediente, de tal modo que durante dos años no cabe incoar un nuevo procedimiento de declaración, ni siquiera como bien de inventario, ofreció el apoyo de los servicios técnicos de su departamento para realizar una visita a Vegaviana. Ante la imposibilidad de acudir los miembros de la Comisión fue el Presidente el día 29 de septiembre último, acudiendo por parte de la Dirección de Patrimonio doña Ana Victoria Cantero. Con ella se hizo una detenida visita a Vegaviana por sus calles, plazas, casas particulares, iglesia y ayuntamiento, de la que queda constancia en el reportaje fotográfico hecho en ese día y que ofrece una síntesis de lo sucedido. El argumento del alcalde de Vegaviana para solicitar el archivo del expediente de declaración se basa fundamentalmente, según declaraciones verbales, noticias de radio y prensa, etc., en que la ciudad no está preparada todavía, que no hay hoteles, que previamente hay que pavimentar las calles y que cualquier obra de reforma, por pequeña que sea, queda paralizada por el largo procedimiento burocrático que exige tal declaración de BIC.

Ante esta serie de cuestiones «se acuerda que la Academia se dirija a las autoridades competentes y proponga una serie de medidas esenciales que impidan actuaciones libres que no se ajusten a unos criterios básicos para la conservación del carácter de Vegaviana, tan sencillos como impedir los paramentos lisos en lugar de conservar las lajas de pizarra local encaladas, controlar el aumento de volúmenes, evitar aleros y demás elementos ajenos al pensamiento inicial que contribuyen a desdibujar el proyecto de Fernández del Amo, si bien entiende que es absolutamente necesario hacer compatible la conservación básica de Vegaviana con las exigencias de la vida agraria actual, muy lejos de las limitaciones que conoció en su origen, hace más de medio siglo. Hoy no circulan carros y caballerías sino coches y motos; hoy, la luz eléctrica supera con ventaja las viejas lámparas de carburo; la parte de las casas dedicada a vivienda debe conservarse, acondicionando debidamente su saneamiento, pero resultan inútiles y sin servicio las amplias zonas que un día albergaron el pajar, establo, gallinero, etc; la seguridad de las viviendas, las antenas de televisión, las necesidades del comercio y otras muchas realidades de la vida moderna exigen una respuesta ponderada por parte de todos. En este sentido no estaría de más proponer, a su juicio, la conservación e incluso restauración de alguna manzana y vivienda que pueda ilustrar a los visitantes lo que fue un Poblado de Colonización de los años 50, a la vez que aconsejar a las

autoridades municipales el mayor celo en la conservación de la imagen urbana del conjunto, evitando el mobiliario de discutible diseño. Estas y otras muchas observaciones que cabría hacer deberían considerarse en su conjunto sirviendo de base a una normativa, consensuada entre el Ayuntamiento de Vegaviana y la Junta de Extremadura, tan rígida como flexible a la hora de contemplar la conservación de Vegaviana, para la cual se debería de urgir su protección legal, con las necesidades de la vida actual. La ciudad viva asegura su supervivencia.»

## Sobre Pintia

### *Junio de 2011*

Necrópolis vaccea de Pintia, en Padilla de Duero, Peñafiel (Valladolid). Durante los meses de enero y febrero del presente año, la Plataforma Ciudadana Pro-Pintia se ha dirigido repetidamente a la Academia solicitando su parecer sobre la necrópolis vaccea de Pintia, incluyendo copia de la Resolución del Procurador del Común de Castilla y León, fechada el 13 de enero de 2011. En esa Resolución se hace un resumen de lo actuado hasta la fecha e incluye recomendaciones hechas tanto a la Consejería de Cultura y Turismo como al Ayuntamiento de Peñafiel insistiendo, entre otras medidas, en la expropiación de los terrenos en los que se asienta la necrópolis de Las Ruedas, en Pintia. Sobre este asunto la Academia ya tomó el acuerdo de dirigirse a los académicos correspondientes por Valladolid.

A este requerimiento contestaron de un total de doce Correspondientes tan solo José Javier Rivera Blanco y M.<sup>a</sup> Antonia Virgili (quien a su vez remite un breve escrito de D. Carlos Sanz Mínguez, director del Centro de Estudios Vacceos de la Universidad de Valladolid, así



Pintia (Padilla de Duero/Pesquera de Duero, Valladolid). Vista aérea general en la que se indican las diferentes áreas funcionales y, en línea, el trazado urbanístico.

como algunas revistas de arqueología que recogen información sobre dicha necrópolis). Ambos se manifiestan a favor de la adquisición por parte del Ayuntamiento de Peñafiel, la Diputación de Valladolid o la Junta de Castilla y León, de la parcela n.º 59, del polígono 502 del término de Padilla de Duero. Ello coincide con el informe que en su momento hizo la Real Academia de la Historia y que el pasado día 19 de mayo remitió al presidente de la Comisión, el académico Martín Almagro.

Puestos en contacto con la Universidad de Valladolid, en la que se encuentra el citado Instituto de Estudios Vacceos, el Presidente de la Comisión concertó una visita a Padilla de Duero. Se hizo una detallada visita al extenso yacimiento arqueológico, comprobando la parcela que anualmente se explota, en detrimento del subsuelo, y diferenciando las distintas áreas funcionales de Las Ruedas, Las Quintanas y Carralaceña. Se pudieron ver parte de los ajuares encontrados, visitando finalmente el Centro de Estudios Vacceos «Federico Wattenberg», coincidiendo ese día con el inicio de la primera campaña de excavación de este año. El profesor Carlos Sanz proporcionó varias publicaciones, todas ellas recientes, referidas a Pintia. Por todo lo anterior, parece procedente, en una primera manifestación de la Academia, apoyar tanto la adquisición de la parcela, arriba mencionada, como manifestar ante la Junta de Castilla y León el interés excepcional de este yacimiento a efectos de excavación, conservación y difusión y transmitir a la Plataforma Pro-Pintia el presente acuerdo, así como a los Correspondientes que respondieron a nuestra solicitud.

## **Sobre edificio en la calle Mayor, n.º 16, de Madrid**

*Noviembre 2011*

Sobre este edificio ya se ha manifestado la Academia en ocasiones anteriores, desde enero del 2010 que derivó en un pronunciamiento positivo de la Dirección General de Patrimonio Histórico, de tal modo que hoy se encuentra en la relación de edificios protegidos por el Ayuntamiento. La propiedad de la finca se dirigió de nuevo a la Academia solicitando nuestro apoyo para defender el cerramiento de hierro modernista del ascensor que la Consejería de Industria de la Comunidad le obligaba a modificar. Este tipo de denuncias cuenta en nuestra Academia con varios antecedentes, entre ellos el ascensor de Antonio Palacios en la calle Marqués de Villamejor. La fecha de la consulta y lo perentorio del plazo para proceder a dicha modificación aconsejaban responder sin más demora, por lo que el Presidente de la Comisión, sr. Navascués, redactó un escrito, que se incorpora a con-

tinuación y que, debidamente remitido por el Director, se envió a la Dirección General de Patrimonio, notificándose así a la propiedad del inmueble afectado (Registro de Salida 251/23-11-2011). En él se indica que hay una contradicción entre la resolución que expresamente protege el ascensor y las exigencias de la empresa señalada por la Comunidad de Madrid para la inspección técnica del ascensor que le obliga a la propiedad a cambios que alteran el perfil protegido del bien catalogado.

La Comisión respalda el escrito del Presidente de la Comisión dirigido a la Directora General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid:

«Esta Real Academia se ha manifestado en distintas ocasiones a favor de la conservación integral del edificio sito en la calle Mayor, número 16, de Madrid, una de las obras más representativas del Modernismo en nuestra ciudad, tal y como está considerado en el Catálogo General de Edificios Protegidos de Madrid. Nadie discute a estas alturas la singularidad de este inmueble que fue de la Compañía Colonial, debido a los hermanos Mathet y construido entre 1907 y 1909. »La Academia emitió en su momento un dictamen defendiendo la conservación de la magnífica reja de entrada a la finca, que el Pleno del día 18 de enero de 2010 ratificó comunicándose así a la propiedad. Con posterioridad, hemos sabido de la posible modificación de alterar el cierre del ámbito del ascensor, a instancias de la empresa contratada por la Comunidad de Madrid para la inspección periódica que efectúa la Dirección General de Industria de la Comunidad Autónoma de Madrid.

»Así mismo la Academia tiene constancia de la existencia de una reciente Resolución de esa Dirección General de Patrimonio Histórico de 24 de junio de 2010, por la que se autoriza “la conservación y protección de la cabina de madera, las puertas de cancela y el cerramiento de cerrajería del ascensor de referencia [nº de RAE 34.498], dado el interés estético e histórico de la misma y, en consecuencia, con la filosofía conservacionista de la legislación vigente en materia de Patrimonio Histórico en la Comunidad de Madrid”. Como en las determinaciones que acompañan la citada autorización se dice “sin perjuicio de la normativa vigente en materia de seguridad” y que “los elementos conservados se deberán mantener en las debidas condiciones de decoro”, no parece procedente a esta Academia, bajo ningún concepto, la solución propuesta por dicha empresa para el cierre o jaula del ámbito del ascensor, pues en el actual cerramiento se concentra el mayor peso del interés por el cual el inmueble se declara Bien protegido. Es decir, no parece lógico decir que se conserve el ce-

rramiento de la cerrajería que recorre cual espina dorsal toda la altura del edificio, dado su interés estético y, por otra parte, proponer una solución que va en contra de ese mismo interés estético.

»Visto el informe sobre la inconveniencia legal y técnica de modificar el cerramiento de dicho ascensor firmado el 29 de marzo de 2011 por el arquitecto Sr. Manzano, colegiado en el COAM con el número 3.359, la Academia a propuesta de su Comisión de Monumentos hace suyos los argumentos esgrimidos en dicho informe y se dirige en este sentido a esa Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, recordando la semejanza de este caso con otros en los que se personó esta Real Academia, como el del ascensor de Antonio Palacios en la calle Marqués de Villamejor, número 3, de Madrid, a propuesta del Pleno de 19 de mayo de 2003, resuelto favorablemente y conciliando la seguridad con la conservación de sus valores estéticos, tal y como hasta la fecha se ha demostrado posible.

» Lo que pongo en su conocimiento, con el ruego de que tome en consideración el dictamen de la Academia.»

## Sobre la Fortaleza de Isabel II en Mahón (Menorca)

**Octubre 2011**

El Ministerio de Cultura solicitó informe reglamentario acerca de la procedencia de la incoación de expediente de declaración de Bien de Interés Cultural, como conjunto histórico, a favor de la Fortaleza de Isabel II, sita en la bocana del puerto de Mahón, a instancias del Consejo Insular de Menorca (17 de octubre de 2011). La Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico emitió el siguiente informe, redactado por el sr. Navascués:

### *«Historia de la fortificación*

»La isla de Menorca, por su situación geográfica y por la amplitud del puerto de Mahón, siempre se ha visto involucrada en las guerras del Mediterráneo. Conquistada por Alfonso III para la Corona de Aragón, pasó luego a ser parte de la Corona española y así permaneció durante siglos. El Tratado de Utrecht de 1713, tras la Guerra de Sucesión, dejó la isla en manos de los ingleses. Un siglo más tarde, un nuevo tratado, el de Amiens de 1802, devolvió definitivamente a España la soberanía de Menorca. Ya en 1541 se pensó en levantar, en la península de la Mola, en el lado este de la bahía de Mahón, una fortaleza, pero al final, el que sería Castillo de San Felipe, se construyó en la



Menorca. La Mola, Fortaleza de Isabel II, Mahón. (Foto de Alfonso M.R.).

otra orilla por su fácil comunicación. La ocupación de Argelia por parte de Francia hizo necesaria una mayor fortificación del puerto y se diseñó el nuevo fuerte en la península de la Mola, al otro lado del Castillo de San Felipe. En 1848 el General Ramón Zarco del Valle, ordenó la urgente construcción de una batería de campaña en la Mola. Posteriormente, se encargó en 1850 al coronel de Ingenieros Celestino del Piélago, un proyecto de fortificación permanente. La fortaleza recibió el nombre de la Reina Isabel II y se inauguró en 1852, aunque fueron necesarias nuevas obras para convertir la Mola en una fortaleza de primer orden. Una vez terminada la ampliación inicial, que incluía la excavación de fosos y la construcción de nuevos edificios en los acuartelamientos, la Mola recibió la visita de Isabel II. A lo largo del siglo XIX continuaron las obras, adaptándola a los diferentes artillados. De gran importancia resultó la apertura del canal de San Jorge o de Alfonso XII en mayo de 1900. Durante el siglo XX se empleó como prisión. A partir de 1970, cuando cesó su función carcelaria, la fortaleza se utilizó como Cuartel de una unidad logística del Ejército y como polvorín.

### *»Edificación y situación actual*

»La línea poligonal quebrada que cierra la península de la Mola consta de un foso limitado por paredes verticales, un camino cubierto bordeando a vanguardia el foso por la parte superior y el glacis que envuelve el conjunto. En dirección al camino de los Freus, se adelanta el hornabeque, primera obra defensiva de vanguardia, con un foso a su retaguardia. La puerta principal, llamada de la Reina, está situada en el centro del frente marítimo de la fortaleza. La artillería se concentra en las inmediaciones de la entrada del puerto, desde la batería de la Reina Regente, en la parte sur de la cala del Clot, hasta la batería enterrada desde las casamatas del ala sur y desde las del baluarte nueve.



Vista general del foso y niveles de troneras. (Foto P. Navascués, 2011)

»Los asentamientos de las baterías se suceden en todo el borde acantilado de la península. Cerca del polvorín está la torre vigía de la Marina, empleada para avisar de la aproximación de barcos al puerto. Bajando hacia los edificios de la fortaleza, se encuentra una plaza flanqueada por dos edificios de varios pisos, el antiguo pabellón para oficiales y suboficiales y el Parque de Artillería. Hacia el costado sur encontramos cinco barracones de obra de una sola planta que en los años sesenta se emplearon como Cuartel de Infantería. Los más septentrionales formaron parte de la penitenciaría. Hoy en día la Mola se gestiona a través del Consorcio del Museo Militar de Menorca y Patrimonio Histórico Militar del Puerto de Mahón y Cala de San Esteban, junto con el Museo Militar, el derruido Castillo de San Felipe y dos torres de defensa en las inmediaciones de Mahón. (Fuente: Ministerio de Defensa.)

»La fortaleza, que hoy se visita cómodamente, constituye una lección viva de fortificación moderna una vez abandonado el sistema abaluartado, a pesar de la paradoja de que cuando se quiso artillar hubo siempre problemas de asiento para fijar las baterías habida cuenta la rápida transformación y novedades de la industria militar, desde los primeros Krupp hasta los Vickers, instalados exteriormente durante la II República, pasando por los cañones de costa Ordoñez y Munáiz, obligando todo ello a costosas reformas y cambios de posición. (Bibl.: Fornals Villalonga, Francisco: *Patrimonio del Consorcio del*

*Museo Militar de Menorca*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2002.)

»La obra fue proyectada, dirigida y ejecutada de un modo exquisito, llamando la atención la altísima calidad de los sistemas abovedados en los que se encuentran todo tipo de soluciones, siempre sólidas y atendiendo a las exigencias que obligaban las novedades de cañones y proyectiles que incorporaron los navíos a lo largo del siglo XIX. Bien pudiera decirse que la Fortaleza de Isabel II de La Mola representa el canto del cisne de la fortificación en España, ejemplo extremo de la llamada fortificación *romántica*, al desarrollar unas soluciones nacidas a partir de las últimas propuestas del sistema de fortificación de Montalembert, que concentraba los fuegos en los ángulos entrantes con sus reductos, en el interior del ancho foso, y sus niveles u órdenes de fuego desde las casamatas. En la visita a La Mola, no puede dejarse de admirar la excelente estereotomía de un mundo de piedra que apoyado en la roca viva, plantea diferentes soluciones abovedadas recordando, como la bóveda plana del polvorín del Entrante 5, los sorprendentes ejercicios de los canteros del siglo XVI.

»Por todo lo anteriormente dicho y después de un intercambio de pareceres la Comisión acuerda por unanimidad de los presentes informar favorablemente la incoación de expediente de declaración de BIC a la Fortaleza de Isabel II en Mahón (Menorca), comunicándose así a la Subdirectora General de Protección del Patrimonio Histórico.»

## REFLEXIÓN

Ponencias y debates temáticos internos

En esta sección se recoge resumidamente la expresión del pensamiento de los académicos, manifiesta al debatir internamente temas de interés en las materias relacionadas con las diversas artes, lo cual proporciona una información que responde a la intención, explícitamente declarada en diversas ocasiones por la propia Academia con motivo de las publicaciones que constituyen los antecedentes históricos de esta *Crónica*, de «ofrecer un reflejo del curso de las ideas».

Conviene advertir que lo que se ofrece a continuación corresponde a las intervenciones que se han producido en los llamados *Espacios de reflexión*, que se incluyen habitualmente en las sesiones plenarias y en los debates que esas intervenciones provocan. Se recogen aquí, pues, extractos de las breves ponencias expuestas en esos *Espacios* y de las reflexiones que provocaron en cada caso, con la dificultad que supone la transcripción a partir del lenguaje coloquial, registrado en grabación, muchas veces insuperable.

## Enero, febrero y marzo

### *Verdad y mentira del dibujo*

**E**n la sesión plenaria del día 7 de marzo intervinieron dos académicos artistas, D. Julio López y D. Jordi Teixidor, dentro del *Espacio de reflexión*. D. Julio López se basó en el texto que previamente había preparado y que se ofrece a continuación.

»Recordar la misión del dibujo como un instrumento para tener presente un tiempo ya pasado, para retener el principio de lo que después sería una ausencia. La joven de Corinto, que quería preservar del olvido el perfil de su amado que partía para la guerra, hizo que su sombra sobre el muro, el perfil oscuro de su cabeza, quedara fijo en el trazo que seguía los contornos de su forma.

»Con respecto a esto que nos cuenta la historia según Plinio el Viejo, tengo que recordar otra versión del hecho. Emilio Lledó nos relata el caso, pero la forma de darle un final es distinto, el objetivo no es la obtención de un perfil lineal, de solo un contorno, sino que la joven pide a su padre, alfarero, que le haga una impronta de barro o arcilla siguiendo los límites de la sombra, así se consigue el principio de lo que llegaría a ser un relieve escultórico, creándose una de las características más definitorias de la escultura: es decir, esta crea un objeto independiente, autónomo, que no necesita soporte alguno para mostrar su esencia, la idea y la materia están íntimamente unidas, mientras que en la pintura o el dibujo se muestran algo diferenciadas. La materia pasaría a ser solo el soporte de la idea. Ya para siempre dibujo y escultura quedarían unidos por un destino común.

»De esto puede derivarse una dependencia muy marcada de la escultura respecto del dibujo y cabe esperar por ello que las características propias del dibujo del escultor sean muy determinantes de su estilo, o mejor, indicadoras de su misión y su destino.

»Los arrepentimientos o correcciones sobre una obra pictórica (el caso de la pintura mural es especial) no ofrecen tanta dificultad como la que opone la escultura. Una capa ligera de color puede tapar la postura de un cuerpo entero, la posición de un miembro o la dirección de una mirada sin más, y propiciar de inmediato su cambio o corrección. Mientras que en la escultura, sobre todo la clásica y tradicional, la materia sobre la que se trabaja ofrece una resistencia más que notable para los cambios o correcciones. Si es piedra puede ocurrir que la masa, el volumen capaz sobre el que se trabaja, no te permita, por su falta de dimensión en determinada dirección, el cambio.

»Tendríamos que recordar cómo la *Piedad Rondanini*, de Miguel Ángel, en su apasionada trayectoria para alcanzar un final cobra una emoción especial, convirtiéndose en la manifestación de un pensamiento muy moderno al trabajar sobre la piedra sin una orientación previa. Es más, deshace lo que tenía marcado, y modifica la posición del cuerpo de Cristo echándolo para atrás, y perdiendo volumen la masa restante, que le impide dar cuerpo total a la Virgen, que sostiene contra sí misma el cuerpo desfalleciente de Jesús, más emblemático y delgado de cómo le había representado en épocas anteriores.

»Para mí este trabajo de Miguel Ángel, aparte de pasar los tiempos y siempre ser el exponente de un pensamiento poderoso y arrebatado, logra acentuar un carácter más religioso, más acendradamente creyente, rindiéndose ante su espíritu purificador, entrando en el terreno de lo puramente esencial. Más adelante veremos cómo su dibujo persigue intensamente tomar posesión de la forma.

»Curiosamente y enlazando con el perfil que quiso guardar la joven de Corinto, me viene a la memoria un dibujo peculiar: Pissanello, pintor y medallista, en sus dos actividades indagó en la sutileza del perfil como retrato. El pequeño círculo de una medalla imponiendo con su material y tamaño unas condiciones para el retrato que agudizan la mirada del artista, llevándole a ser más sutil en la forma y sintético en su realización.

»El material bronce, con su maleabilidad para el cincelado (un dibujo de fuerte tensión) y la densidad de su estructura molecular que le permiten llegar a unos detalles máximos, y el reducido tamaño obligan al autor a trabajar con precisión y eficacia.

»El relieve, cuya dependencia del dibujo es manifiesta, en este caso elude los escorzos, que se someten mal a la escasa altura del relieve que de no ser así, desvirtuarían la estética de una superficie armónica y de suaves transiciones. Usa la doble escala de proporcionalidad con la realidad: una escala para las medidas frontales (las más expresivas, y por tanto, de mayor uso) y otra escala para las medidas en profundidad.

»De todo esto deriva el gran avance en el campo del relieve con el aplastamiento (o eschifato) de las formas practicado por Donatello propiciando con ello un relieve que alude más a lo espacial que a lo puramente formal.

»La exposición en el Museo del Prado de “El retrato renacentista” puso de manifiesto el estrecho parentesco del perfil hecho sombra, en principio del joven guerrero de Corinto con el desarrollo del considerado relieve escultórico.

»Dentro de las conquistas del Renacimiento en el terreno del retrato, el perfil dibujístico de las medallas y el de las tablas pintadas, son un ejemplo perfecto de cómo se investiga en las características de un personaje,



Julio López Hernández, *Marcela y su luz*. 1980. Carbón sobre papel, 185 x 130 cm.

llegando a intensificar su forma para que alcance la categoría de icono.

»Por otro lado, el desarrollo que tuvo en esa época la pintura mural, la realizada al fresco propició el cultivar con gran profusión el dibujo (de ahí la gran diferencia con España sobre el dibujo que en Italia fue proverbial). El fresco, por la necesidad que impone al no admitir cambios ni correcciones en sus representaciones, otorgaba al dibujo preparatorio el gran protagonismo: los cartones y papeles, que por medio del estarcido pasaban la composición artística al muro, facilitaban una rápida realización como así exigía el soporte.

»Un dibujante magistral del pleno Renacimiento se puede considerar a Miguel Ángel. Su dibujo creo que rompe con el impedimento que subcientemente podía imponernos el concepto del dibujo como un perfil sobre una superficie. Esta, considerada como soporte, es como una barrera que nos impidiera ver el lado opuesto al que nos da frente. Miguel Ángel, como escultor nato, pretende recorrer con su dibujo la forma completa del objeto a representar; para ello indaga, trata de atrapar la forma desde la parte que se oculta a su mirada; su análisis viene de atrás hacia delante.

»Las formas anatómicas de sus personajes superponen sus volúmenes en progresión hacia nosotros, vienen de dentro hacia fuera, quedando instalados bajo una ley de prospectiva que estructura su posición y valor en el conjunto. Es decir, el perfil de su dibujo ya no es una línea continua y más o menos sensible a las modulaciones de su relieve sino que es más orgánico, es el resultado final de una indagación pormenorizada de su estructura interna. Este no se ciñe a un plano siguiendo un contorno que no le permite separarse de él; por el contrario, el perfil miguelangelesco se mueve en el espacio entrando y saliendo del plano perpendicular a nuestra mirada. El lápiz o cualquier otro instrumento para dibujar viene hacia nosotros. En un caso y en otro se aleja. Los cuerpos en escorzo de su *Juicio Final* nos hablan muy claramente de su procedimiento. Son cuerpos que vuelan, sus perfiles se agitan tomando diversas direcciones y todos forman un conjunto que nos desasosiega y desequilibra nuestra situación como espectadores.

»Hemos visto cómo el dibujo nos sirve para preservar del olvido una imagen querida, cómo se convierte en un eficaz útil de trabajo en la realización de una obra artística, fundamentalmente en la pintura al fresco y cómo es una buena ayuda para encontrar la forma escultórica, su configuración, tanto anatómica como estructural y evitar errores irreparables. Pero debemos considerar que, aparte de estas facultades, también nos ofrece un espacio muy complejo, un espacio que es de lucha, de indagación, de dudas, del que si se sale airoso se convierte en un espacio de conquistas.

»El arte se instala entre nosotros a partir de las vanguardias creando una situación conflictiva. El elemento de la duda influye en nuestro pensamiento de una forma imperiosa y concluyente: aquello que creíamos seguro e inamovible, la objetividad formal, lo figurativo como vehículo de comunicación artística, ofrecía algunas lagunas. El interrogante que nos plantea es: ¿cuándo lo real, lo que nos rodea, lo que nos ha sido dado *per se*, deja de ser un entorno gratuito, indiscutible, un conjunto heredado para convertirse en una necesidad o una obligación? ¿En qué momento se empieza a sentir como conquista y no como una gracia? ¿Cuándo deja de sernos inherente para volverse fugitivo?

»Primero, el tiempo de búsqueda de su forma, la convivencia durante el mismo con sus características fisiológicas (si es un monumento a un ser humano). La germinación de su simbología (especialmente con la medalla) exigen una dedicación en exclusiva como no lo requiere el tiempo posterior; durante el modelado, su realización formal y su materialización puede uno relajarse, casi diría que es necesario cierto alejamiento. La distancia proporciona una mirada global, más eficaz que un seguimiento continuo.

»Volviendo al tema de esa realidad perseguida, a ese anhelo de atraparla para salvarla que nos decía Berger; esa realidad que nos huye y es necesario conquistar, es el terreno donde el dibujo último de Antonio López se hace tan significativo.

»Es un dibujo de cálculo y precisión, una exploración del espacio donde las formas se han de instalar, respetando al máximo el tamaño y su disminución provocada por el alejamiento, su mirada va estableciendo unas coordenadas matemáticas sobre el modelo, mirado siempre desde el mismo punto de vista. Son unas marcas clave que traslada al lienzo o al papel y que le facilitan un acceso al punto álgido de su creación. Trabaja ya sin estorbos molestos para alcanzar la deseada densidad expresiva. En el dibujo de las calabazas o el membrillero, el tema se va definiendo con unos perfiles de intensidad variable que determinan finamente y sin apoyos de sombreados plenos, las formas, su volumen y las distancias entre ellas. Es un dibujo de tanteos sucesivos que aportan una emoción casi abstracta y con las limitaciones del blanco y el negro del grafito nos llevan a una sensación que puede acercarse a la mística. En esta batalla de la realidad con su entorno sale victorioso el espíritu sobre la materia.

»Palazuelo y Oteiza son dos artistas a los que veo moverse en un espacio parecido. Palazuelo nos invita a transitar por una ruta alternativa de curvas, rectas y contracurvas que van diseminando un espacio firmemente limitado por unas líneas que deben mucho al dibujo y que salen intensamente reforzadas con la frontera que les proporciona el color. Entramos en unas zonas abiertas, expansivas que fácilmente nos introducen en un horizonte de límites marcados pero difusos en sus dimensiones. No sabemos si están cerca o lejos pero sí abiertos hacia el infinito.

»Con Oteiza sentimos algo parecido, la sensación final es semejante, pero la trayectoria que hemos tenido que realizar es totalmente diferente. En el primero se nos ofrece el pleno aire. El espacio sin estrecheces. En el segundo los fuertes límites de lo interno. El aire preso de la materia. Los límites que hay que abatir para alcanzar una semejante plenitud son el principio de la liberación. Lo consigue estructurando sus espacios por medio de placas matéricas, acorazamientos metálicos a sus sueños de libertad, son límites que dialogan, se acercan entre sí sin llegar a tocarse, se articulan doblándose con ligerísimas variantes de lo perpendicular con sutiles cálculos, se acercan o separan unos planos rotundos, sólidos, que agilizan el aire que los toca, proporcionándonos un afán expansivo, un anhelo de infinito.

»El anhelo de captar la realidad nos lanza a una lucha, a una persecución por alcanzar aquello que está más cerca. El entorno en el que vivimos, lo que nos rodea.

Allí donde transcurrimos según algunos autores es lo más difícil. Hay que buscarlo, nos dice John Berger, hay que agarrarlo, casi me sentiría tentado a decir que hay que salvarlo.

»Esta situación de zozobra, de duda inquietante, de persecución angustiosa de un fin, es el tema que todos recordamos de *La obra maestra desconocida*: el viejo Frenhofe, genio inventado por Balzac, luchando durante años por describir el rostro de lo bello en tanto nos huye, obsesionó a Picasso de tal modo que realizó la serie de grabados de "El pintor y su modelo", y en el más significativo de ellos, lo que se refleja como trabajo del pintor, es un lienzo cubierto por un confuso amasijo de rayas que se mueven en círculos obsesivos, como en una búsqueda inacabada.

»Algo parecido podemos percibir en el dibujo de Giacometti. Persigue a las formas, tanto anatómicas como anímicas, de sus personajes de una manera obsesiva; se ciñe a ellas perfilándolas una y otra vez. Con esto parece ir achicándolas, mermándolas, al tiempo que las va circundando de un halo que las purifica, y a sus personajes los convierte en espectros que carecen de materia. El esfuerzo inacabado, la búsqueda de algún camino para alcanzar una meta, en principio desconocida, creo que es una de las funciones del dibujo.

»El dibujo se ejerce sobre un camino de exploración. Se permanece en él durante un tiempo, el que va de cuando se comienza a convivir con el tema hasta que este comienza a tomar cuerpo plástico, creando así una base sobre la que se asienta la certeza de que podremos hacer algo bien.

»Para mí esto es fundamental. Con el dibujo de alguna escultura (muy detallados por cierto) consigo volver al principio, al momento en el que el tema se interpuso a mi mirada. Siempre podéis volver a él, por muy largo que fuera el tiempo de realización de la escultura. Las ausencias del modelo durante el proceso de modelado eran sustituidas por la contemplación del dibujo que allí estaba, en el taller, acompañándome siempre y que reavivaban el tiempo de convivencia con el modelo mientras dibujaba.

»Esto sucedía con los modelos vivos, con modelos que podía consultar siempre, modelos muy cercanos. Pero donde el dibujo era básico e imprescindible era cuando la demanda de las obras partía lejana, de la necesidad de un monumento o, al menos, de un hecho que se necesitaba recordar.

»Monumentos y medallas vienen del mismo espacio y reclaman una actitud por parte del artista muy semejante. Ambos requieren de un proyecto descriptivo de su significado y composición. Proyecto que ha de ser aprobado y después respetado en cuanto a su configuración y costes. Para ello, el dibujo es fundamental.»

Por su parte Jordi Teixidor intervino también desarrollando sus ideas a partir del siguiente texto:

«El dibujo ha de ser aquello que se realizaba con lápiz y carboncillo. Con el concepto moderno del arte también el dibujo sufre transformaciones y su campo se extiende y se libera. Consigue ampliar su lenguaje resultando tal vez menos artificial. Ha cambiado no solo su concepción sino también los medios de reproducción y el soporte donde realizarlo.

»La historia del arte le había dedicado hasta entonces una atención específica, desgajada de la historia de la escultura o pintura.

»Hoy el dibujo es visto como arte o mejor dicho el arte no hace discriminaciones con el dibujo.

»El dibujo no existe en la realidad. El color sí. El dibujo utiliza reglas falsas. El dibujo como convención ha sido esclavo de la representación. Esta convención se utiliza para captar una realidad.

»No es el dibujo quien hace el gran arte. El dibujo es una técnica, es un andamiaje y como tal se retira de la obra cuando esta ha sido dada por finalizada (no se habla del dibujo en los grandes artistas, Velázquez, Rembrandt –no el grabador–, Monet, Rothko... y se considera artistas excelentes a otros pese a ser torpes con el dibujo –Zurbarán, Bonnard...–»

El 14 de marzo se desarrolló un coloquio sobre el tema abordado en la sesión anterior, *Verdad y mentira del dibujo*, diálogo entre Julio López y Jordi Teixidor. Este empezó diciendo:

«Hablábamos de la posición frente a la realidad. Mientras que Julio cree en la posibilidad de captar esa realidad y recurre al propio lenguaje de la realidad para poderla plasmar, los que partimos de la posibilidad de no acceder a esa realidad, lo que buscamos es otra realidad, no otra referida a un contexto exterior o un contexto reconocible, si no más bien a una realidad que ni siquiera es subjetiva, sino que es intelectual, que es una realidad de concepto, totalmente. Por tanto, solamente en la medida en que los realistas manejan la línea o los conceptos del dibujo como valores abstractos representativos, confluyen las dos posiciones en lo que tienen que confluir: en una obra de arte».

A lo que observó Canogar: «La abstracción lleva con nosotros un siglo e indudablemente, cuando se habla de arte, hay que hablar tanto de abstracción como de representación o de figuración. Y el concepto del dibujo ha cambiado mucho, es decir, si yo hiciera la pregunta ¿Saura sabía dibujar? Claro que sabía, pero no en el canon clásico de representar un objeto. Yo creo que el concepto del dibujo es completamente nuevo desde que la abstracción está con nosotros, por eso estaba muy de acuerdo en lo que decía Jordi Teixidor: el dibujo labor de lenguajes artísticos. En el caso de Jasper Johns, dibu-

jaba, por ejemplo, en un cuadro que es la *diana* y hay otro que es *alfabeto*. Pero es otro concepto nuevo, incluso en el caso de este artista, hay una singularidad: es que él no está haciendo una traducción de objetos tridimensionales a la bidimensionalidad del papel o de la tela, son objetos bidimensionales como son los números, como es la diana, como son otros elementos, letras que lo reproducen otra vez bidimensionalmente. A mí me parece que este concepto del dibujo como obra de arte es mucho más global no como soporte de la pintura, hay que tenerlo en cuenta».

Por su parte dice Calvo Serraller: «Querría aclarar ese debate que se planteaba como una oposición entre dos maneras de entender el arte tradicional. Echaba de menos que ninguno de los dos intervinientes hablase de que ese tema está planteado en el Renacimiento, que es el momento en el cual se habla del diseño como un cuadro conceptual. El problema de su reducción a técnica es muy regresivo, al hablar del diseño como invención, como algo conceptual. Por ejemplo, los cortes que da al lienzo Fontana, son dibujo, pero, el problema no es tanto la dimensión práctica de ese concepto, el problema es que el arte se ha hecho conceptual en el siglo xv. Hablabas del *collage* como una forma de dibujo. El *collage* tiene mucho que ver con Pablo Picasso en su invención, con Braque. Pero Pablo Picasso, dibujaba mucho en las obras que, por su complicación, exigían una alta reflexión. Ahora cuando se ha hecho el inventario público de los dibujos que tiene atesorados el Museo Picasso de París, creo recordar, que para las *Señoritas de Avignon*, realizó 700 dibujos. En cualquier caso varios centenares. Estuvo un año para hacer esa obra, se sabe cuándo empezó y cuándo realmente terminó. Fue un año para realizar una obra que es decisiva para el arte contemporáneo, una obra que realmente abre una frontera nueva, es una especie de diálogo intenso que mantiene con Matisse, personaje que dibuja fundamentalmente y también de esa manera muy reflexiva. Bueno, pues para esa obra, Picasso hace 700 dibujos, y además, los hace efectivamente como alguien que está inventando. Ese es un tema que digo que no lo verbalizasteis, que no lo hablasteis y que yo creo que es muy importante. No es un problema de que se dibuje de forma diferente. Yo creo que el problema es que, conceptualmente, el arte ha dejado de ser exclusivamente una artesanía, pero no claramente con el dibujo, sino con cualquier otra técnica utilitaria y que lo que decían con respecto al dibujo los teóricos del Renacimiento es que el arte no podía ya nunca carecer de idea y que el diseñar es exactamente tener ideas».

Y responde Teixidor: «Has puesto el ejemplo de *Las Señoritas de Avignon* pero en este momento, en el

MOMA hay una exposición sobre todo el proceso de la guitarra, que no se si habrá 700 pero hay como 70 u 80 montajes, incluso algunos fotográficos, de cómo Picaso, en la pared, con papeles, con cuerdas, hizo todo el proceso de *La guitarra* y si el de *Las Señoritas de Avignon* era importante para la pintura, yo creo que el proceso de *La guitarra* es de la escultura. La escultura moderna empieza con *La guitarra*. Pero yo me refería al resultado final. Naturalmente que hay un proceso y cuando dije que Velázquez no dibujaba, obviamente sé que dibuja y que necesita del dibujo a lo que me refería es que al final acaba desapareciendo para convertirse en la gran obra de arte y otras personas lo analizan desde otra manera, pero nosotros vemos el resultado final».

Entra en el diálogo Julio López que dice: «Yo estoy en contra de que el dibujo desaparezca. No desaparece el dibujo, desaparece una manualidad, si se ha hecho manualmente el dibujo, pero en la mente de todo artista existe el poderío que tiene el dibujo. Yo creo que sin dibujo no se puede hacer nada, sin un entendimiento básico de las formas, de leer la realidad, sea para hacer una figuración o sea para hacer una invención abstracta, estoy en las mismas circunstancias. Creo que el dibujo conforma los inicios de toda creación y eso no desaparece, podrá no permanecer como tal dibujo manualmente, pero el concepto “dibujo”, que es lo importante para mí. Es ese concepto escondido, soterrado dentro de la producción artística, el dibujo como base fundamental para todo tipo de creaciones. Entonces, tampoco creo que pueda admitir que una cierta figuración no sea actual porque no se implica en unos movimientos y porque las sugerencias que da lo abstracto, que deja un margen para la imaginación, en la figuración se queda cortada, no le ofrece al espectador esa posibilidad porque hay unos hechos claros y contundentes. Yo creo que la figuración actualmente ya no es ese compromiso que tenemos con la realidad, aquello que heredábamos como algo indiscutible, que la realidad era donde se desarrolla nuestra existencia, nos rodea y nos ampara y nos tiene dentro de ello. Era como una deuda que debía el artista y creo que a partir de las vanguardias, esa herencia indiscutible, que era como un bien heredado se vino abajo, porque la obra de arte, a través de la abstracción, cobró una autonomía especial, sin referentes externos. Concibo que la realidad hoy día tiene que partir de esa condición, de esa condición de búsqueda, por eso hablaba yo del espacio de indagación, de búsqueda, de inquietud de esa manera de ver. La figuración es fugitiva, por eso hablaba de atraparla según John Berger, atraparla y salvarla, porque, precisamente, en esa situación de que la figuración no trae un cuerpo místico de emociones sino

que te quedas en la propia referencia visual; yo creo que eso es lo que está en contra del concepto figuración y es lo que quiero que se le reconozca. El dibujo es, básicamente, un entendimiento de las cosas, una lectura que hace el hombre de una manera abstracta. El dibujo (el grafito, el carbón) es blanco y negro, y ese es un mundo surreal, se aparta de la figuración inmediata, de las referencias inmediatas contiguas a ti, te lleva por un vericuetto de fantasías, de imaginación y de mística, por eso el dibujo de Antonio López, en esa búsqueda de esos membrillos, o de esas calabazas, lo hace místico. La realidad para mí no es una cosa objetiva solamente, sino que es el sueño también de algo, es el recuerdo, es la vivencia de algo que te ha interesado y yo quiero representarlo. Por eso para mí hay dos mundos en la escultura, lo corporal y lo que no tiene cuerpo, lo intangible, que es el reflejo y estoy manejando imágenes pero son figurativas, yo no sé si esto se puede considerar como una abstracción del artista, meterse en un mundo creativo dentro de la perspectiva de la abstracción. En ese sentido yo creo que no se puede parar uno en una contemplación y no reconocerle a la búsqueda de la figuración unos condicionantes de intensidad. Yo he defendido esa abstracción, esa búsqueda, ese desasosiego, esa que es la metáfora del siglo xx».

Interviene Ismael Fernández de la Cuesta: «Yo soy un intruso aquí, que soy músico, pero justamente estos días, he estado trabajando en un manuscrito del siglo x (vamos a hacer una edición facsímil) donde encuentro unas miniaturas que no sé si son dibujo o son manchas, ¿es un arte abstracto o es un arte dibujado?, ¿un arte pictórico? Es una cuestión que hace muchos años me planteé porque he tenido en mis manos muchas veces el Beato de Londres, que tiene unas guardas con música muy interesantes. ¿Es pintura? ¿Es pintura/dibujo? ¿Es pintura/abstracta?, ¿qué grado de abstracción tiene eso? porque yo creo que sí que tiene un grado de abstracción aunque sea dibujo, ¿cómo lo veis?».

Responde el Sr. Teixidor: «Toda la referencia histórica es importantísima, pero como referencia final yo creo que se ve con el mismo prisma, al menos yo lo veo con el mismo prisma, es decir, que las formas abstractas o figurativas, las formas figurativas por ejemplo del románico y las manchas abstractas del románico tienen para mí el mismo valor, no de representación, sino plástico. Yo creo que en la medida en que no son esclavas de ese realismo o de esa naturaleza, creo que las hace universales. Y eso me parece que ocurre no solamente en la pintura, ocurre –ahora me meto yo en tu terreno– en la música, es decir ¿es que realmente nos importan mucho los pájaros cuando oímos a Messiaen? Pues yo creo que no es necesario ser un especialista en los pájaros para



Julio López Hernández, *Julián Besteiro*, 1990. Carbón sobre papel, 160 x 91 cm.

que nos guste Messiaen; por tanto, puede tener toda su relación con la naturaleza, toda su implicación mística, pero al final lo que oímos son músicas y sonidos, lo que oímos es una composición que los que entendéis, la analizáis mucho mejor que yo que no entiendo de música, ¿o es que acaso cuando el poeta dice “un no sé qué que queda balbuciendo” o “umbrío por la pena, casi bruno” ¿está acaso haciendo solamente un juego literario?, ¿no está haciendo acaso un sonido que es el que le da valor al sentido del verso?».

Interviene Enrique Nuere: «Hasta ahora, la discusión, como es lógico, está tratando de pintura y escultura pero a mí me gustaría añadir ¿qué pasa con el dibujo arquitectónico? ¿Qué piensa, por ejemplo, Juan Navarro?, o ¿qué piensa Antonio Fernández de Alba del dibujo archi-

tectónico? Porque también es en parte una especie de instrumento previo para una obra que no tiene nada que ver con ese dibujo pero sin ese dibujo, muchas veces, no habría esa obra realizada».

Interviene el Sr. Navarro Baldeweg: «El dibujo de arquitectura pero también el dibujo que Calvo ha mencionado de 700 bocetos de las *Señoritas de Avignon* tienen muchísimo de investigación, no como una obra acabada sino como un camino de conocimiento. Yo creo que el dibujo no específico, al menos yo lo siento así, también sirve para la arquitectura, y sirve para la escultura y para la pintura, como un medio más económico posiblemente de acceder a aspectos que no son conocidos. La mano nos lleva, ella misma, a unos puntos que estamos buscando. Hay dos dibujos, uno que se hace como obra acabada, una intención como de hacer obra que es exactamente el dibujo y hay otra que es una investigación muy profunda y que además luego adquiere un valor de obra acabada, porque indudablemente, casi todos los apuntes de Picasso tienen un valor por sí mismo, un valor incluso en la naturalidad, a la que no se llega en los que pretenden ser obras acabadas. En la arquitectura es la herramienta más económica y pienso que la mano es muy ciega pero usa ese instrumento para traer luz. Y respecto también del blanco y negro, todos los pintores sabemos que el modo de saber sobre la luz, que en el fondo es la más sensual de todas las experiencias del pintor, fundamentalmente se trabaja en el blanco y negro, lo que en términos académicos se denomina “la mancha”, que para mí es una de las cosas más extraordinarias que hay como educación del pintor. Es blanco y negro porque todo ese mundo que nos rodea está lleno de reflejos y de matices que solamente en ese aprendizaje se llega a conocer y a tener un dominio de ese aspecto. Yo creo que el dibujo es muy de investigación, hay una parte enorme del dibujo por su economía que está destinada al trabajo de investigación». D. Miguel de Oriol añade: «Los arquitectos trabajamos en dos dimensiones pero incorporamos la geometría a nuestro trabajo para sugerir y concebir la tercera dimensión, a la que estamos juzgando en dos dimensiones, siempre pensando que aquello que ocurra responda a lo que dibujamos pero emocionando, haciendo belleza. Voy a mencionar a Julio Cano, al que todos conocimos y que hizo una perspectiva de Madrid, una silueta alargada de Madrid visto desde la carretera de Castilla, que tenía dentro de cada una de las figuras todo el talento que Julio Cano trasladaba al papel. Lo que Julio Cano dibujaba expresaba todo el talento de un hombre, eso es la persecución de la belleza».

Vuelve a intervenir Rafael Canogar señalando: «Para mí, específicamente hablando del dibujo, como pintor,

la pintura es una cosa y el dibujo otra, y me importa tanto una como la otra. Son disciplinas diferentes, herramientas diferentes en la mano del creador. El dibujo tiene una espontaneidad, una frescura; la pintura funciona de otra forma. A mí me parece que es el dibujo conceptual, a mí me parece que en el grafiti, llevado a un mensaje pictórico, indudablemente hay un dibujo, hay la concepción, la realización, la plasmación de un concepto de grafía sobre la tela y es el caso también de Saura que yo quiero mencionar porque, indudablemente, Saura nunca tuvo la preparación para dibujar, representar un objeto pero, sin embargo, sabía dibujar muy bien porque es el dibujo conceptual, es con la fuerza, con la frescura que estaba realizado son conceptos diferentes, nuevos que quizás empiezan en los años 50 o 60, no sé si antes pero realmente es un concepto a mí me parece muy novedoso y creo que hay que tenerlo en cuenta».

Antonio Gallego tercía igualmente: «Me ha gustado mucho la alusión, por otra parte para mí muy esperada, de Jordi Teixidor en relación con la música. Lo que pasa es que creo que es llevar el agua a su molino, puesto que la música es un arte abstracto y el recorrido de la música figurativa, los pájaros de Messiaen, la tormenta de la *Sexta Sinfonía Pastoral* de Beethoven y otros muchos ejemplos que podríamos poner, es algo de recorrido corto. Sin embargo me ha interesado más la alusión a la poesía. Porque, efectivamente, la poesía se hace con palabras, se hace con las mismas palabras con las cuales nos estamos entendiendo ahora nosotros, es decir, palabras sin aspiración a hacer arte con ellas. Sin embargo, además de palabras, para que sea poesía, tiene que haber algo más y ese algo más entra en el terreno misterioso y profundo. Es ritmo, es sonoridad, son muchas cosas y ahí es donde sí que me hubiera gustado que hubieras profundizado un poco más. A mí personalmente, si quieres mi opinión, lo que me gusta es ese tipo de poeta que, como Gerardo Diego por ejemplo, al mismo tiempo que hacía *Manual de espumas*, es decir el arte más vanguardista de su momento, no en España, en Europa, estaba haciendo los sonetos de *Versos humanos*, con los que ganó el Premio Nacional de Literatura en 1925 (bueno, el Premio Nacional lo ganó Alberti con *Marinero en tierra* pero es bien sabido que quedó desierto el de teatro y que le dieron a Gerardo Diego un segundo Premio Nacional de Poesía en el año 25). No sé por qué no se comprende que a mí me guste al mismo tiempo la poesía pura, es decir, la poesía abstracta, la poesía de vanguardia y los *Versos humanos*, es decir el soneto “El ciprés de Silos” y el soneto de “Alondra de verdad”. A mí me gustan las dos vertientes, aunque quizás eso es ser demasiado ecléctico, no lo sé».

### **Modernizar el edificio de la Academia**

El día 21 de marzo presentó el Sr. Miguel de Oriol su propuesta de actuación sobre el edificio de la Academia, tema permanente de debate entre académicos, debido a los problemas de funcionamiento que produce su estructura y organización arquitectónica como palacio original, en su compleja adaptación a su uso actual. Lo hizo acompañándose de proyecciones de imágenes de plantas, alzados y secciones, de las cuales se da aquí una selección, ilustrando el texto que el propio Oriol entregó para su publicación en esta *Crónica* y sirvió de base a su intervención.

El ponente empezó leyendo lo que llamó «Un esbozo pretencioso y crítico, de lo que podría suponer una reforma física de esta casa con su consecuente operatividad».

«Somos alrededor de cincuenta académicos numerarios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, muy distintos entre nosotros. La mayoría pertenece al mundo creativo del arte: arquitectura, pintura, escultura, ingeniería como arte de la técnica, música, fotografía, diseño, y a su crítica desde la cátedra e historia de materias afines; pero entre los académicos hay también políticos vocacionados hacia la belleza visual y/o auditiva. Ninguno, que sepamos, especializado en economía administrativa.

»Nos podemos dividir en tres grupos: el grupo de los que creímos, una vez elegidos, que nuestra principal tarea sería la de cambiar impresiones enriquecedoras con nuestros colegas eméritos sobre nuestra pasión creativa en persecución de la belleza para animar a España hacia ella; grupo desencantado pero, tras la innovación, “reflexiones en el Pleno”, esperanzado. El grupo de los que, acostumbrados a la gestión estatal o universitaria, nos regaló al resto su ocupación administrativa parcial, míseramente retribuida, durante años heroicos y que, para colmo, escuchó la cruel y constante crítica de quienes esperaban, desde su juicio implacable, el florecimiento de esta casa; grupo dolido pero tenaz y abierto a propuestas positivas. Y el grupo de los que, expertos en política, aspiran a coronar su carrera con un honor académico de prestigio nacional, que sigue opositando, desde su paciente estrategia, al lustroso gobierno de esta RABASF para convertirla en empresa cultural competitiva; grupo intrigado y a la espera.

»Cada uno de los miembros de estos grupos forma parte de las comisiones, según su especialidad, que dan vida a la RABASF y resuelven según sus reales objetivos. Y aunque la toma de decisiones se dilata, el peso académico se hace sentir a la larga: la lista, periódicamente creciente, tanto de monumentos como las urgencias de su conservación, por ejemplo, lo acredita.

»Es evidente que una parte considerable de nuestras reuniones semanales se consume informándonos en actas oscuras del devenir administrativo; pocos de entre nosotros se enteran. Creo que la digresión definitiva entre los representantes de la Cultura académica y los administrativos obliga a la elección de una gerencia profesional y especializada, no necesariamente académica, bien retribuida, que informe semestralmente al Pleno.

»Y ¿quién soy yo para atribuirme el derecho a opinar sobre nuestras conveniencias académicas futuras? Un viejo, de 77 años, doce años más de los que señala la jubilación; uno entre los cincuenta colegas, que lleva veintiuno de académico, asombrado y mayormente silencioso, que se siente obligado a proponer líneas generales de actuación distintas a las vividas hasta ahora. Sirvo para asesorar, aconsejar, juzgar pero de ninguna manera para gobernar. El Director no debe ser posjubilado.

»Que la transformación es necesaria se justifica por multitud de signos, dos de los cuales elijo como muestras recientes: En el *ABC* del 2 de marzo, y con motivo de la apertura de un nuevo museo de escultura y pintura, propiedad de Francisco Daurella en Aravaca, el intelectual Álvaro Ballarín enumera los más famosos museos madrileños –Prado, Thyssen, Reina Sofía, Sorolla, Romántico, etc. – y ni siquiera menciona el nuestro cuya importancia máxima es patente. Inversamente proporcional a su conocimiento. Y, la frecuentación indebidamente escasa, de nuestra muy rica y variada colección de colecciones, demuestra nuestra parca convocatoria, semejante a la de los museos individuales, Sorolla o Victorio Macho presidido por la Fundación Toledo y asomado, eso sí, al Tajo, con alrededor de las 70.000 visitas anuales; y muy alejada de El Prado que recibió en 2010, 2.732.000, el Thyssen 821.099 y el Reina Sofía 2.313.532.»

Para cerrar esta primera parte, puntualizó que «la Real Academia de Bellas Artes tiene un patrimonio artístico, monumental en su construcción, y de valor inmenso, difícilmente calculable, en sus colecciones artísticas, cuya exhibición, repito, no encuentra la asistencia pública que merece. Falta que se debe, en parte, a la inadecuada distribución del noble edificio con la consiguiente pérdida operativa del museo. Mi disconformidad primera se refiere a su desorden funcional».

A continuación mostró en imágenes la propuesta de actualización del edificio de José de Churriguera, Diego Villanueva y Fernando Chueca, «algunos de cuyos dislates», expone acompañados de «siete comentarios que muestran la desestructuración que deshonra la contemplación de nuestro tesoro artístico».

Primero, «la utilización de las plantas servidas desde el nivel 0, cuyo m<sup>2</sup>, en la zona Alcalá-Puerta del Sol es

del valor más alto de España, se dedican a corredor circulatorio, con patio descubierto, que impide la oferta visual de obras de arte, razón de ser de esta casa, imán exclusivo como atracción del visitante. La superficie de 3.000 m<sup>2</sup> (3 millones de pesetas metro cuadrado) vale en la zona del orden de 9.000 millones de pesetas equivalente a 54 millones de euros, hoy puramente itinerantes, o lo que es lo mismo, mínimamente rentables».

Segundo, «la carencia de una cafetería, inmediata a la calle, esencial para una visita relajada e intermitente del museo».

Tercero, «la dedicación a Taller de Vaciado –labor de artesanía industrial propia del extrarradio urbano– de la planta ventilada a nivel del patio; cota -1,55».

Cuarto, «la ubicación caótica de los ascensores, dispersos y, por lo mismo, incapaces para servir a una distribución unificadora y ordenada».

Quinto, «la interrupción de una hipotética escalera imperial, propuesta e iniciada por José Churriguera, y condenada posteriormente sin cumplir con su destino».

Sexto, «la incomunicación entre las dos alas de la primera planta –una dedicada hoy a exposiciones y la otra a calcografía– separadas por el corredor axial que, en vez de colaborar a su simbiosis, las enfrenta y opone».

Séptimo, «el acceso público al Gran Salón, innoble y distante de la Portada Principal de Alcalá a pesar de servir a la pieza capital del edificio».

Y concluye planteando la necesidad de «una ordenación que pretenda servir de programa indicativo para un concurso de proyectos entre tres o cuatro arquitectos brillantes, *no académicos*. La reforma arquitectónica de esta casa deber ser adjudicada, tras concurso restringido, a un arquitecto distinguido, guiado y juzgado por la Academia».

En la sesión plenaria del día 28 de marzo, en el coloquio al *Espacio de reflexión* de la sesión anterior, D. Miguel de Oriol completó la exposición hecha el lunes anterior añadiendo algunas precisiones, al repasar nuevamente planta por planta el edificio.

A continuación, iniciado el coloquio, el Sr. Manzano hizo una defensa de lo que, en su día, hizo D. Fernando Chueca, con el Salón de Actos y comenta que le gusta la idea ahora expuesta de que, a partir de la escalera, se pueda traspasar el Patio por un puente, o bien por un forjado como el que ya hubo.

Seguidamente, D. Pedro Navascués señaló que el edificio tiene grandes problemas de comunicación difíciles de evitar sin obras que desnaturalicen un edificio que fue Palacio y que hoy tiene un uso muy distinto. Ello obliga a una circulación perimetral complicada y falta de comunicación vertical. De cualquier modo, el edificio debe tener, como en su momento propuso Fernández

de Alba, un plan director antes de hacer reformas. Por otra parte, hay que tener en cuenta que ya hay un Proyecto aprobado y financiado por el Ministerio de Fomento, para cubrir el Patio.

El Sr. Oriol se queja de que la carpeta que contiene su exposición, ha estado meses en la Academia sin que se le haya escuchado y que le sorprende extraordinariamente enterarse ahora de que hay un Proyecto en marcha, incluso financiado.

El Sr. Nuere, por su parte, comunicó que ha estado estudiando el funcionamiento del edificio y de los problemas complejos que plantea y que hay muchas cosas que arreglar por lo que es importante hacer ese plan director. Hay aquí una Sección de Arquitectura que puede hacerlo en reuniones donde se vayan viendo ideas y soluciones, como las que ha presentado el Sr. Oriol.

El Sr. Pérez de Armiñán señala que el Proyecto de cubrir el Patio no es nuevo y cree recordar que se ha expuesto varias veces ante la Comisión de Administración, añadiendo que cree que sería interesante que viniese a explicar el Proyecto el arquitecto al que se le encargó la redacción.

Interviene nuevamente el Sr. Manzano para manifestarse de acuerdo con hacer un plan director pero que le parece contradictorio que exista ya un Proyecto para cubrir el Patio, del cual no tenía noticia hasta ahora.

Habla después el Sr. Fernández de Alba, indicando que lo de cubrir el Patio es una intención de hace más de diez años, sobre lo que se ha trabajado mucho y sobre lo que él conoce varios proyectos anteriores. Cuando él se encargó del mantenimiento del edificio, volvió a plantearse porque apareció la posibilidad de la financiación por el Ministerio de Fomento, pero él creyó que ningún académico debía aceptar una obra que implicaba cobro de honorarios, por lo que se hizo cargo del Proyecto el arquitecto Berriochoa. Con respecto al «mecanismo académico de si se ha presentado o no se ha presentado, se ha hecho varias veces en la Comisión de Administración, y como era de urgencia la presentación ante el Ministerio, se aceleró su redacción ya en verano. Lo cual no obsta para que Berriochoa exponga aquí lo que ha hecho. Todavía hay tiempo de modificarlo e, incluso, de no hacerlo, de lo cual estaría encantado el Ministerio porque tiene exceso de solicitudes».

## Abril, mayo y junio

### *Valoración de la música contemporánea*

El día 4 de abril, D. Cristóbal Halffter expuso sus ideas sobre el tema que había elegido y que tituló «Diferente



Imagen proyectada por D. Miguel Oriol en el *Espacio de Reflexión*, al que dedicó su *Visión de la posible transformación de la Academia*, con una propuesta de actualización del edificio de José de Churriguera, Diego Villanueva y Fernando Chueca.

valoración de la música contemporánea en la vida cultural de nuestra sociedad, en relación a las demás manifestaciones artísticas», siguiendo el texto que había preparado, que se ofrece a continuación:

«Todos hemos oído el comentario sobre la tradicional “sordera del intelectual español” en particular y de la sociedad española en general. Quisiera tratar esta realidad verificable de nuestra sociedad y comentar sus causas y sus consecuencias.

»El fenómeno histórico del distanciamiento de la cultura musical con respecto al resto de las artes, del pensamiento y de la ciencia, comienza a manifestarse para mí de una manera evidente, y que luego aumenta con el tiempo, a partir de 1648 en el momento en que se firma la Paz de Westfalia, cuando España y la casa de los Habsburgo pierden su influencia en Europa y en España se inicia una marcada decadencia que llega hasta 1898, tiene un importante despunte a principios del siglo xx y entra de nuevo en un profundo pozo a partir de 1939 del que no ha acabado de salir del todo hasta nuestros días.

»De esta decadencia quiero destacar tres ausencias fundamentales que son causa y efecto de una misma realidad histórica: la ausencia de un pensamiento, de una filosofía formulada desde España y en español; la ausencia de una ciencia española y la ausencia de una música, de un pensamiento y de una ciencia musical española y

de una crítica realizada desde España que estuviese a la altura de lo que se estaba realizando en la Europa del momento, donde en siglos anteriores estuvimos siempre presentes y con un alto grado de influencia.

»Los nombres y las obras de ese periodo anterior son bien conocidos por las personas que se han interesado en el estudio profundo de la realidad musical de finales de la Edad Media y del Renacimiento, aunque estos nombres sean prácticamente desconocidos para la historiografía española y prácticamente para la generalidad de los españoles.

»Esta decadencia dejó una profunda huella en muchos aspectos de nuestra realidad social, pero principalmente en nuestros sistemas educativos. La música quedó postergada a una mera actividad de ocio, de entretenimiento de nuestra sociedad impropia tanto de su importancia intelectual como de una sociedad de un alto nivel cultural. Hay ejemplos que muestran que la música no estaba totalmente olvidada, pero el interés social por esta actividad de la creación artística no correspondía a la de una sociedad en la que la tradición imponía otros niveles.

»La Ilustración, el Romanticismo, el Post-romanticismo y las ideas estéticas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, no son capaces de dejar obras musicales a la altura de lo que se hacía en nuestro entorno, no pudiendo decir lo mismo de las demás artes creativas. El Barroco, todavía influido por la enorme fuerza de épocas anteriores, no consiguió seguir imponiendo ese empuje en los siglos venideros.

»Sobre este tema sería interesante poder tratar en esta Academia con la profundidad que se merece y ver cómo el distanciamiento entre la música y el resto de las artes se va haciendo cada vez más hondo y significativo. El hecho que desde la fundación de esta Academia la música no formase parte de la misma, no puedo interpretarlo como un olvido, sino simplemente como que, para aquellos sabios señores que la fundaron, esta manifestación artística no tenía “contenido cultural” suficiente para formar parte de una Real Academia de Bellas Artes. También es digno de mención que desde hace muchos años no forma parte de la Real Academia de la Lengua un músico, lo que trae como consecuencia que algunos términos musicales estén muy deficientemente definidos y otros ni siquiera formen parte del diccionario.

»Todo este bloque conforma una realidad que puede constatarse, tiene un enorme peso y va dejando una profunda huella sobre todo en nuestros sistemas educativos. Cuántas veces hemos oído decir a personas con estudios universitarios brillantes y de una amplia cultura la frase “yo de música no entiendo” que demuestra no solamente que sobre música no es capaz de decir

nada, sino que no le importa reconocerlo pues considera que esta falta no afecta a su cultura y formación general. Solo tenemos que repasar lo que nuestros pensadores y literatos han escrito sobre música y veremos su escasísimo interés. Entre los que mostraron al menos un cierto compromiso escribiendo sobre el tema demostraron su desconocimiento como Baroja, Azorín, Ortega etc., el resto ni siquiera se molestaron en intentarlo.

»Durante todo el siglo XIX y parte del XX el interés de nuestra sociedad por la música estuvo casi en exclusiva centrado en la ópera italiana y más cerca de la soprano y del tenor que la interpretaban que de la música misma. No me parece mal y hasta hubo ciertos despuntes de traer la música instrumental a nuestra sociedad, pero ciertamente no fueron suficientes para que esta pueda denominarse una sociedad culta. Sobre todo cuando el resto de las artes encuentran más espacio y más lugares adecuados donde poder manifestarse.

»Nos encontramos ante la razón básica de este alejamiento que quiero comentar: el español medio ha carecido y sigue careciendo de una adecuada educación para poder percibir el hecho musical y quizá la causa fundamental esté en una falta de educación del oído y de la percepción sonora. Aquí radica entre otras muchas carencias, la dificultad con que el español medio se expresa en idiomas extranjeros.

»A esta carencia educativa, se le une la falta de costumbre en percibir una manifestación estética elaborada con sonidos que se desarrolla en un espacio temporal y con la que no se pretende relatar ningún hecho real y concreto, sino que su razón de ser es la belleza de esa combinación sonora y el contenido estético de una forma que se desarrolla en el espacio integrada por sonidos y silencios que se suceden y superponen en el tiempo, en una estructura donde la abstracción es básica. Este fruto de la inteligencia, la fantasía y la sensibilidad es una realidad y tiene una enorme capacidad de comunicación sensible. Ahora bien, para percibirla, el ser humano necesita una preparación adecuada para poder interiorizarla en todo su valor.

»Quiero dejar constancia que en España en los últimos años se han hecho importantes avances en la relación entre sociedad y música, pero esta relación se basa fundamentalmente en la difusión de la música del pasado, es más, de un determinado periodo de la creación musical –los siglos XVIII-XIX especialmente– mientras que en el resto de las artes el abanico se abre a una realidad histórica mucho más amplia, incluyendo como es lógico, la creación contemporánea.

»La misma naturaleza de la música, su propia mismidad, que diría Zubiri, hace que esta rama del arte y la

cultura tenga mayores dificultades para desarrollarse en la sociedad actual, que el resto de sus hermanas. No creo en una superioridad de un arte sobre otro y que algunas manifestaciones artísticas sean más importantes que otras. Toda creación intelectual tiene la misma importancia y trascendencia en la vida de relación de nuestra sociedad, ya que su conjunto forma la base sobre la que se sustenta la idea que otorga al ser humano el lugar prominente que ocupa en el universo.

»Ahora bien, en la música se dan unas características que la hacen diferente. Me refiero a la unión entre *logos* y *pathos*, a la fuerza que imponen la profunda relación entre razón y sensibilidad, entre un pensamiento científico que nace de la matemática y de la física y una capacidad expresiva de comunicación que yo llamo “comunicación sensible”. Y estas características no se dan con tanta claridad en las demás formas de creación artística, pero en cambio la música necesita una educación especial para hacerse plenamente efectiva su percepción por el individuo.

»Esta preparación no solo es fundamental para establecer una comunicación estética entre música y sociedad en el nivel individual, sino también en los diferentes estamentos sociales con poder de decisión sobre nuestra sociedad, donde se promueva y reconozca la necesidad de la existencia, el desarrollo y el fomento de la creación musical y su interpretación, como un hecho fundamental en nuestra cultura.

»He expuesto en un breve resumen el problema y me gustaría proponer algunas vías de solución. La primera, crear una educación donde el cultivo de la sensibilidad en general y de la percepción auditiva en particular, sea básica para percibir un discurso sonoro y poder encontrar en él su lógica y su belleza. En este aspecto estamos en España muy alejados de lo que sería conveniente para nuestra sociedad y acabar con esa frase tan repetida por muchas personas manifestando que no tienen oído. Si la persona habla, es que oye, pues solamente es posible articular el conjunto de sonidos que conforman un idioma si antes hemos sido capaces de oír su sonoridad y su orden estructural.

»Después, intentar promover el silencio, medio único y fundamental sobre el que la música puede desarrollarse. Esta promoción llevada con un criterio justo de ámbito universal, podría beneficiar muchos otros aspectos, sobre todo los que manifiestamente influyen en la salud física y psicológica del individuo.

»Otra de las carencias existentes que las personas necesitarían para la percepción estética de la música, es un tiempo mínimo para escucharla. Un cuadro, con toda su enorme expresión estética, su capacidad de belleza y la visión que nos presenta de una realidad diferente a la que nos rodea, es posible apreciarlo en unos

minutos; estudiarlo en profundidad requiere tiempo. Pero una primera impresión que nos sitúe muy cerca de una objetividad crítica, es posible obtenerla en pocos minutos.

»Una obra musical, para obtener esos mismos resultados, necesita de un tiempo mínimo tan largo como la obra misma –que en muchas ocasiones se acerca a la hora– y escuchar su realidad sonora con una atención activa, concentrada y rodeado de silencio. Después, es necesario repetir la experiencia –contando con que el individuo tiene voluntad para ello– para que su percepción sensible le permita captar un contenido estético que solo está en el fluir del tiempo.

»La dificultad del individuo actual para captar esa belleza y dedicarle el tiempo suficiente para ello es muy grande y cada día ofrece mayores dificultades.

»Las artes plásticas en toda su gama nos rodean y nos manifiestan su contemporaneidad en muchos aspectos de nuestro vivir cotidiano. La sociedad está habituada a su presencia y puede juzgar su bondad con suficiente conocimiento de causa. Es posible entrar en muchas salas de exposiciones donde se nos muestra el estado de una estética y unas formas que corresponden al tiempo en que vivimos. La presencia de la arquitectura actual es una realidad muchas veces altamente satisfactoria que nos permite conocer por dónde van los caminos de su realidad y hasta juzgar si esos caminos nos agradan.

»Para estar informado y poder obtener un juicio de lo que ocurre en música, las dificultades resultan muy superiores. Primero, necesitamos tener voluntad para ello y saber que esa actividad creadora es trascendente en nuestra realidad, es decir, haber recibido una educación y una información básica. Más tarde, el tiempo imprescindible y más adelante, encontrar el sitio donde podamos contactar con las obras que representan las actuales realidades estéticas; posteriormente, debe seguir una segunda y tercera experiencia, quizás a través del CD o de repetidas audiciones para poder siquiera estar tan informado como generalmente se está en el resto de las artes. También considero necesario obtener una información sobre el hecho musical de nuestro tiempo que provenga de personas con conocimientos suficientes para valorar estética y técnicamente un conjunto de tendencias estéticas en general y de unas obras en particular. Para todo ello el ciudadano medio español tiene que poner en juego una voluntad decisiva para escuchar MÚSICA y muchas veces no encuentra la respuesta necesaria por parte de las instituciones que tienen la obligación de encauzar e informar estas nobles necesidades de parte de nuestra sociedad.

»Verán que son muchos los inconvenientes para que la música pueda situarse a un mismo nivel valorativo al

del resto de las Bellas Artes. Similar a la música es la situación de la gran literatura, la poesía o las obras que contienen el pensamiento científico y filosófico propios de nuestro tiempo.

»Pero en la música el problema se agrava muy especialmente al necesitar esta actividad cultural de una inversión económica muy superior a las demás artes. Creo que todos somos conscientes de las enormes inversiones que necesitan un teatro de ópera o una sala de conciertos y de la carestía de los instrumentos musicales como un violín, una flauta o un piano y que estos requieren personas con preparación suficiente para utilizarlos, dedicadas en exclusiva a una actividad laboral básica en su vida. No olvidemos la existencia imprescindible de centros de formación superior con los niveles de exigencia adecuados.

»En España cada día se impone más la idea y la práctica de la necesidad de la rentabilidad económica de estas inversiones y se fuerza a que los espectáculos culturales en torno a la música se autofinancien. Para ello se procura atraer a un público masivo, y todos sabemos que la masa solo acude cuando lo que se le ofrece “lo de siempre”, y muchas veces adecuado a una mentalidad consumista en la que la excelencia estética se queda ausente.

»Esta realidad es un inconveniente más para que nuestra sociedad se aleje de una auténtica actividad musical que contenga el rigor debido y que la creación con propósitos de altos valores estéticos y culturales, que nuestra propia sociedad produce, se aparte del interés general. Esto no ocurre con el resto de las artes.

»En el mundo de la música hoy, no solo se está empezando a prescindir de la creación actual en la programación de óperas y conciertos sino que se está fomentando sustituirla por manifestaciones sonoras que nacen con el único fin de ser comerciales y que carecen de los valores necesarios y del rigor creativo suficiente para ser incluidas como un producto cultural que, estética y éticamente represente nuestro Zeitgeist.

»Este es el gran peligro al que tenemos que hacer frente en la relación música y sociedad, peligro que si no somos capaces de plantearlo convenientemente para intentar vencerlo, en un futuro no muy lejano un individuo español encontrará serias dificultades en poder organizar su vida desde la lícita vocación de buscar nuevas posibilidades estéticas y comunicativas en la actividad de la combinatoria de sonidos y silencios en el tiempo y en el espacio, es decir dedicarse a la creación musical con el rigor que impone una tradición heredada. Ahora bien, muchos de nuestros ciudadanos tampoco podrán encontrar el tiempo suficiente y el entorno necesario para dedicar veinte años de estudios en poder interpretar desde ese rigor las partitas y sonatas para

violoncello solo de Johann Sebastian Bach o prepararse para poder dirigir a más de ciento veinte músicos especialistas para hacer sonar *La consagración de la primavera* de Stravinsky o reunir esos mismos músicos en un local apropiado para recrear la obra recién escrita del compositor que vive en ese mismo entorno social y que ha creado su obra sin tener en cuenta si su producto es rentable o no, sino que solamente le ha importado que tenga suficiente categoría y que responda al tiempo en que vive.

»En el justo planteamiento y la solución de este problema nos jugamos la sobrevivencia de nuestra cultura y en ello no solo están implicados los músicos sino toda la sociedad en su conjunto.

»Resumiendo: en la sociedad europea, pero muy especialmente en la sociedad española existen diversos factores que hacen que el alejamiento entre la música con rigor cultural y la amplia masa social se produzca. La Europa con una larga tradición de tener la música presente al mismo nivel del resto de las creaciones artísticas, busca desde hace años y encuentra soluciones. En España, cuando todavía no habíamos llegado a una relación aceptable en esta convivencia, el concepto tan altamente peligroso de la rentabilidad económica como eje de cualquier manifestación artística, nos hace estar otra vez a orillas del pozo. Y el gran tsunami de vulgaridad, banalidad e intrascendencia que invade nuestra realidad social es una carga de profundidad que puede hacer resquebrajarse todo un sistema de convivencia basado en la comunicación de belleza y de ideas éticas y estéticas como se ha venido produciendo en nuestra cultura de los últimos cinco mil años.»

En el coloquio correspondiente, celebrado el día 11 de abril, intervino en primer lugar D. Simón Marchán, y su intervención queda reflejada en el siguiente texto, preparado por él mismo como «Anotaciones a la intervención de Cristóbal Halffter».

«Me ha parecido una exposición brillante que brota de la pasión que imprime nuestro compañero a unas convicciones bien fundadas a lo largo de su dilatada dedicación a la composición y la recepción de la música; sus vivencias acumuladas sedimentan en una experiencia musical que fundamenta una idea adecuada de su arte.

»Mi breve intervención viene a cuento de que sus razones corroboran ciertas intuiciones con las que nos topamos a menudo en la reflexión estética y que me interesan sobremanera.

»En pocas palabras, diría que Cristóbal Halffter plantea con sencillez una *apología de la sensibilidad musical*. Incluso, esboza lo que por mi parte denominaré una *estética antropológica de la sensibilidad musical* combinada con una breve revisión histórica de la pre-

sente situación y una dosis de denuncia y rebeldía respecto de nuestra política cultural y en el ámbito de la educación.

»Desde este punto de vista, a partir de sus lamentaciones nos propone un *desideratum*, un proyecto utópico, pues nace de un estado cotidiano de cosas en donde los sentidos, entre ellos el musical, están desnaturalizados y reprimidos como fuerzas esenciales de la percepción y la apropiación del mundo; en donde la sensibilidad musical como necesidad radical está inhibida o supeditada a las necesidades brutas, o, si se prefiere, vulgares. Por eso, plantea como una *tarea práctica* en nuestras vidas la recuperación y el desarrollo *individual y social* de una sensibilidad musical emancipadora.

»¿Qué significa esto? Apostar por una sensibilidad musical implica que nuestro oído no solo está orientado a la música por la cual es afirmado, sino que se afirma en la música. Se establece, por tanto, una relación en una doble dirección: del sujeto sensible y receptivo al objeto y del objeto al sujeto sensible y receptivo. O lo que es lo mismo: del oído musical a la música y de la música al oído musical.

»Pero la sensibilidad musical no sólo tiene un fundamento biológico, sino un desarrollo social e histórico. La formación del sentido musical es un trabajo de la historia universal hasta nuestros días. El oído se ha hecho un oído humano, y su objeto: la música, un objeto social creado por el hombre para el hombre. De ahí la relevancia de la educación de la sensibilidad en general y de la musical en particular.

»La sensibilidad musical no es pasiva sino activa, una actividad sensible o una sensibilidad inteligente. Este carácter activo se ha visto confirmado por los análisis de su desarrollo que nos proporcionan los estudios de la psicología y la epistemología genéticas. En otras palabras, la sensibilidad hacia la música se despliega con su práctica, con el ejercicio y la experiencia de la misma, escuchando música. La música despierta el sentido musical del hombre. Es, por consiguiente, una sensibilidad trabajada, ejercitada, cultivada, como una capacidad específica de lo humano, pues, no en vano la más bella música no tiene sentido alguno para el oído no musical, del mismo modo que el sentido (significado) del objeto para mí, llega justamente hasta donde llega *mi* sentido (biológico).

»Subrayaría asimismo en la intervención de Halffter la interesante relación entre la música y los idiomas. El oído, en cuanto sentido biológico musical, tiene como objeto el sonido. La música, junto con el lenguaje, es un arte dirigido a los oídos. Pero no es extraño que, como vieron muy bien los pintores y los poetas de las vanguardias, la música fuera ensalzada como un modelo para las

demás artes: la poesía y la pintura puras. En el lenguaje existe una sintonía con la música que cobra su mayor fuerza en los géneros poéticos, en la construcción del verso o la rima de la tradición o en el verso libre moderno, hasta que, finalmente, el sonido desarrolla con tanta fuerza e inmediatez lo *sensible sonoro* que se desliga de lo designado por la palabras para resaltar el sonido interior de las palabras, la alquimia del verbo, el puro sonido, transformándose en musicalidad. La palabra poética, por tanto, cuando se emancipa de la servidumbre con respecto a los significados, a la semántica de la palabra, se aproxima a la música.

»En este marco, tanto el lenguaje como la música necesitan ejercitarse por medio del oído, razón por la cual, como agudamente señala Halffter, existe una relación tan estrecha entre la música y el aprendizaje de los idiomas.

»En este breve comentario no he sido en absoluto original, pues me he limitado a glosar en una suerte de *collage* el papel desempeñado en nuestra economía psíquica por la sensibilidad, desde Baumgarten en su *Estética* (1750) y Kant en *La crítica del juicio* hasta Herbert Marcuse en *Hacia una liberación* y, más en particular, la reivindicación de la *sensibilidad musical* por parte de Feuerbach en *La esencia del cristianismo*, Kierkegaard en *El erotismo musical* o Marx en los *Manuscritos* y tantos otros hasta las estéticas y las poéticas musicales de la modernidad, sin olvidar las apoyaturas que podríamos invocar en la psicología genética y social.»

Después fue D. Antonio Gallego, quien comentó la ponencia del Sr. Halffter, a través de estas «Tres notas»: «Estoy sustancialmente de acuerdo con la mayoría de las afirmaciones de Cristóbal Halffter, y me permito añadir tres breves notas a la imponente sinfonía de su intervención del pasado lunes. Como dijo Guillermo Carnero ante el estudio magistral y extenso sobre la poesía del valenciano realizado por Carlos Bousoño, me temo que es añadir tres miserables aceitunas a tan suculento banquete, pero esta es mi opinión.

#### »1ª. Sobre la decadencia española

»Cristóbal Halffter consideró que la decadencia de la música española fue una más de las consecuencias de la Paz de Westfalia en 1648. No discuto si eso fue así en cuanto a la posición política de España en Europa, pero creo que nada cambió sustancialmente en lo que se refiere a la música. Ni siquiera le afectó profundamente el cambio de dinastía monárquica, tras una guerra civil, a comienzos del siglo XVIII. Años después, la corte contaba con el mejor cantante de Europa, Farinelli, con el único compositor italiano capaz de medirse con J. S. Bach y con Handel, me refiero a Domenico Scarlatti (y a ambos,

al cantante y al compositor podemos contemplarlos en el célebre grabado de Flipart sobre el cuadro o dibujo de Amiconi, en la tribuna de músicos de *La familia de Fernando VI*, el fundador de esta Academia); años después caía por estas tierras Luigi Boccherini, y cuando el duque de Alba encargue a Goya su retrato, se colocará ante un pianoforte y con una partitura de Haydn en las manos. (Por cierto, los Alba quisieron comprarle a Haydn toda su producción cuando quedó libre de los Esterhazy; y además, Haydn enviaba recuerdos y admiraciones a Boccherini por medio de su común editor parisense Pleyel, y le preguntaba qué era eso de «Las Arenas», porque no sabía qué era Arenas de San Pedro. Y ya que hablamos de los Alba, sobre su actividad musical escribió uno de sus libros magistrales mi antecesor en la medalla, don José Subirá; y si hablamos de los Osuna-Benavente, en su viejo palacio del final de la Calle Mayor esquina a Bailén estrenaría Boccherini su zarzuela *Clementina*, con libro de don Ramón de la Cruz. Y hoy sabemos que Mozart subía a algún escenario español antes de acabar el siglo, y alguna obertura de Beethoven sonó incluso en esta casa en alguna distribución de premios de la primera década del XIX.) Y luego estaba la iglesia, con una red de capillas músicas y de colegios de niños cantorcitos extendida en toda España y difícilmente mejorable por cualquier otro país europeo dieciochesco. (Lean, si no me creen, las críticas de Ponz en su *Viaje de España* hacia los miles de doblones que se consumían anualmente en la música litúrgica, que él hubiera preferido para levantar iglesias o, al menos, fachadas y retablos, neoclásicos por supuesto). Yo no hablaría de decadencia.

»La decadencia de la música española la marcan, en mi opinión, las guerras napoleónicas, que arrasan la economía española, y las desamortizaciones (desde la de Godoy a la de Mendizábal), que arrebatan el poder económico a la iglesia sin nada a cambio. El Estado no pudo o no quiso solucionar el problema suscitado: un solo Conservatorio al final del reinado de Fernando VII, un único teatro nacional, el Real en 1850, y ambos, más que nada, para garantizar cantantes para la ópera italiana, fue la respuesta. Lo demás, en lo que a la música respecta, le importó, y le sigue importando, un bledo (o dos).

### »2ª. *La música y la Academia de San Fernando*

»También afirmó que la ausencia de la música entre las tres nobles artes que conformaron la primera Academia de San Fernando era un símbolo o un síntoma más de esa decadencia. Sin desdeñar su punto de vista, yo sostengo otro algo diferente. Mientras que la música fue desde la Antigüedad una de las artes liberales, unas veces entre las de la palabra que luego conformaría el *Trivium*,

y la mayor parte del tiempo entre las artes del número, las que conformaron el *Quadrivium*, las artes del diseño no fueron consideradas así, y sus partidarios sostuvieron durante siglos una dura batalla para su reconocimiento como tal: recuerden el parangón de Leonardo da Vinci, los argumentos de Pacioli en *La divina proporción*, o aquí en España, y ya en el XVIII, la defensa de Palomino en uno de los primeros libros de su tratado *El Museo pictórico y Escala óptica*, etc. Como consecuencia, la música teórica estuvo en los claustros universitarios, y algunos cargos musicales como el de maestro de capilla, que requería ser clérigo, fue en algunas catedrales una de las escasas maneras que la sociedad española permitió para acceder a las clases privilegiadas, como estudió muy bien don Antonio Domínguez Ortiz; mientras que la pintura, la escultura, la arquitectura, o los grabados, etc., no tenían ese rango, ni permitían fácilmente ese acceso. (Recuérdese el expediente de concesión a Velázquez de la orden de Santiago, y cómo todos y cada uno de los testigos tuvieron que “mentir” para que el pintor pudiera colocarse la cruz en el pecho). La creación de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en el siglo XVIII fue parte de esa lucha, y por eso la Academia tuvo en sus comienzos y hasta el primer tercio del siglo XIX funciones docentes; y eso explica también que la música tardara más de un siglo en incorporarse a la Academia, lo que sucedió en tiempos de la I República; en realidad, no necesitaba ese “reconocimiento”. El que a día de hoy la situación se haya invertido, es decir, que la música en su conjunto no esté aún en la universidad española mientras que las otras nobles artes sí, es simplemente un claro testimonio y uno de los síntomas de la “incultura” de nuestro tiempo, y de la de los ministros y altos funcionarios del ramo en especial, empeñados todos y cada uno de ellos en hacer bueno a su antecesor (o antecesora).

### »3ª. *Música del pasado, música contemporánea*

»Habló también Cristóbal Halffter de que los esfuerzos que hace el Estado con respecto a la música son más abundantes en lo que a la música del pasado se refiere que a la música del presente. Creo que estoy de acuerdo, pero quisiera ahondar en la cuestión.

»Hace siglo y medio, toda la sociedad europea consumía música contemporánea, generalmente la que tenía más a mano, la que se producía en su entorno; la música del pasado simplemente no existía, y cuando se programaba requería adaptaciones (Mozart reorquestando a Haendel) y se convertía en noticia periodística por su rareza. Hoy es al revés, y si no, repasen la cartelera. Las causas son múltiples, el asunto es muy complejo, pero es un hecho indudable que a) la música culta contemporánea ha perdido valor de mercado: nadie puede

vivir exclusivamente de la composición musical; y b) porque, entre otras razones, ha perdido muchos puntos entre los aficionados que van a salas de concierto o compran discos.

»Entre las causas, una que nace en Alemania en el siglo XIX, la *musicología*, que ha excavado en la arqueología musical y ha puesto a disposición del público toda la historia de la música: el compositor de hoy, ha de competir con todos sus colegas históricos. Pero no olvidemos otra, que recae en algo tan justo como *los derechos de autor*, y *las poderosas editoriales musicales*: ya que el derecho de autor tiene un límite temporal, las editoriales que los poseen o los administran tratan de imponer autores y obras y de alargar lo que pueden sus exclusivas, en detrimento de quienes vienen detrás, los más jóvenes.

»Pero eché de menos en la reflexión de Cristóbal Halffter alguna mención siquiera a la actividad del compositor durante este siglo o siglo y medio último. El que en ese tiempo haya habido al menos un par de etapas denominadas, para entendernos, como “vuelta atrás”, “nuevo clasicismo”, etc., siempre tras alguna etapa histórica muy conflictiva (final de una guerra mundial, por ejemplo) y con el objeto de sosegar el experimentalismo de las épocas de vanguardias (no juzgo, describo), a mí al menos me plantea algunas cuestiones. Hoy, según creen bastantes entendidos, estamos pasando por una de estas etapas, y es bien visible hasta en los títulos de las obras, que han dejado de ser tan abstractos como solían y vuelven al formalismo tradicional: hay hoy muchas más sinfonías, más conciertos, cuartetos, sonatas, y rícercares, y menos *Antilogía* (Villa Rojo), *Anisometrofías* (Francisco Otero), *Omicron 73* (Ángel Oliver), *Epiclisis* (Francisco Guerrero), *Interferencias* (García Laborda), *Ecogramas* (Fernández Álvez), *Entropía* (Durán-Loriga), o *Tetro* (Antonio Agúndez). En definitiva, me gustaría escuchar a un compositor de la talla de Cristóbal Halffter alguna reflexión sobre el papel que ha jugado el compositor en este estado de cosas. No se trata, por supuesto, de encontrar “culpables” de esta fuga masiva de públicos, sino de no dejar a un lado la opinión del verdadero protagonista de la actividad musical, que es el compositor: y lo es para lo bueno y también para lo malo.»

El Sr. Gallego además, señaló el tono excesivamente elegíaco utilizado por Halffter, al hablar de la temprana decadencia española, de las artes y de la música, que él sitúa históricamente mucho después. Entre los temas que trató luego, evocó rápidamente el de la pérdida de atención que sufre la música contemporánea: «siglo y medio antes de nosotros, la sociedad europea, es decir, la sociedad mundial, consumía siempre música contemporánea, la que se creaba en su entorno, ge-

neralmente pero, un siglo y medio después, las cosas han cambiado. La musicología, que se crea en Alemania en el siglo XIX, ha excavado todo un patrimonio que estaba sepultado, que no existía a efectos del consumo, y lo hemos puesto al alcance de todos y, ahora, el compositor contemporáneo no sólo se tiene que medir con sus maestros y competir con sus alumnos, sino que tiene que competir con toda la historia de la música. La música contemporánea, en el consumo musical, ha perdido puntos y yo me pregunto ¿esto a los compositores, no os suscita ninguna reflexión? Porque no la oí el otro día».

A lo que contestó el Sr. Halffter: «La sociedad en general europea escuchaba música de su tiempo, música contemporánea y, muchas veces también, tenía sus reacciones contrarias. Hay que pensar que a Juan Sebastián Bach se le rebajó el sueldo y se le puso una falta grave en el colegio de Santo Tomás de Leipzig, al terminar la audición de *La Pasión según San Mateo*, diciendo que era una obra demasiado larga y demasiado compleja. Siempre hay un rechazo de lo nuevo. Ahora, el problema es que la música es total ya que, afortunadamente, podemos escuchar una música del siglo XI y una música del siglo XXI en el mismo aparato y hasta en el mismo concierto. ¿Qué pasa?, que la música que nosotros hacemos es compleja y pretende ser nueva y trae problemas de costumbre y de audición. ¿Qué debemos hacer los compositores?, ¿adaptarnos a lo que pide el público? Eso sería la mayor traición que le podríamos hacer al arte, porque lo que no podemos aceptar es que el arte esté condicionado por sistemas económicos: el arte no puede ser rentable nunca. No creo en la industria cultural, me parece que es una aberración. La industria, si es industria, tiene que tener beneficios económicos, sino no es industria. Y un arte que busque beneficios económicos, no es arte. Estamos en un momento muy complejo. Que el público huya de nuestras obras, puede ser, pero creo que solamente podemos hacer que la música continúe, en esa idea de no poner fronteras, saber que existe una frontera que es exclusivamente la que es capaz de crear y de percibir el ser humano, pero no poner límites, porque el límite no existe, la frontera sí porque la podemos ir corriendo pero el límite no». Y luego puntualizó sobre el significado de la música: «No tiene significado, no puede tener significado, ¿la rosa tiene un significado?, ¿se entiende una rosa? Eso le contestó Schoenberg a un crítico, decía “yo no entiendo su música” y le dijo Schoenberg “¿y usted entiende una rosa?”. Con respecto a lo que decías, arquitectura y música, totalmente de acuerdo, la arquitectura es sonido en el espacio y la música es el orden estructural en el tiempo y en el espacio juntos, ya lo dijo Goethe, y habló mucho sobre ello».

El Sr. Fernández de la Cuesta comentó que: «Siempre ha habido un divorcio entre la sociedad y el creador. Estoy pensando en la época del Renacimiento carolingio, siglo IX. Tenemos textos suficientes con la queja constante de músicos sobre que su música no es apreciada. En el siglo XII, pasa igual, el Pseudoaristóteles se queja de que la música del *cuadrivium* va por un lado y la música por otro. Siempre he pensado que es lo que está pasando hoy en día, cuando los compositores dicen “nadie nos hace caso, vamos por una parte (la música bien hecha, la que hacemos nosotros) y, sin embargo, la gente va por otro lado”. Quizá tenemos que mirar un poco al pasado, para ver que ese divorcio puede ocurrir porque cuando hablamos de música no hablamos todos del mismo concepto: un chaval de quince o veinte años, sabe de música de una cierta manera y el campo semántico suyo es una cosa, cuando nosotros estudiamos música del siglo XVIII, hablamos de una música muy concreta y cuando hablamos de música en el siglo XX, hablamos de otra música. Entonces, con los binomios que solemos hacer siempre para entendernos (porque si no hubiese oposiciones binarias casi no nos entenderíamos) hablamos de música culta/música popular, etc. Todas esas cosas creo que tendremos que plantearlas muy seriamente y, lo que pasó en el siglo XIV, desde luego, fue una gran dosis de humildad por parte de los compositores y dejar que viniesen los músicos franco-flamencos y los ingleses, que hacían una música mucho más sencilla, y que fue el fermento de una gran creatividad para el futuro, en el Renacimiento, naturalmente aceptando toda la tecnología que había supuesto el *Ars Subtilior*».

Y el Sr. Halffter precisó que: «El siglo XII, el siglo XIII y el siglo XIV, para mí son fundamentales en la cultura. Yo me quejo de lo que percibe hoy el ciudadano. El 90 % de lo que percibe musicalmente el ciudadano es basura total y se ve que está contento, y alguno con una formación mayor dice “a mí la música me interesa mucho: Bob Dylan”. Y digo que está hablando de otra cosa, que eso no es la tradición musical, la tradición cultural europea. Me quejo, por ejemplo, de algo concreto: el Teatro Real programa exclusivamente para ver si saca dinero de las entradas de los abonos. Eso no puede ser así y de eso me quejo y de eso somos realmente víctimas los compositores, y no solamente los compositores, sino la sociedad. La sociedad en que vivimos, que percibe algo como un hecho cultural que no lo es y eso es gravísimo y eso es lo que me gustaría resaltar entre nosotros, en esta Academia y en otros sitios, decir “cuidado con lo que estamos oyendo” y eso es lo que percibimos y de eso me quejo y eso no ocurre en el resto de las artes; en eso consiste mi queja».

El Sr. Bordes dijo finalmente: «Entiendo el tono quejumbroso de todo el discurso porque efectivamente no

se decide atacar donde hay que atacar, que es la educación de la infancia. Los programas que se proponían a principios del XIX –con Pestalozzi a la cabeza– educaban la percepción desde la infancia y si no existe esa pre-educación desde el principio, no existe voluntad ninguna de educar la percepción, y ahí creo que no tenemos nada que hacer, sino seguir trabajando por nuestra cuenta y seguir escuchando música, por supuesto. La batalla está perdida mientras los políticos no incidan en la infancia».

### ***Reinventar la pintura***

Después de la visita que un nutrido grupo de académicos realizó a la exposición de la obra de D. Rafael Canogar en Toledo, expuso estas sus ideas actuales sobre su pintura ante el Pleno de la Academia, en el *Espacio de reflexión* celebrado el día 9 de mayo, de acuerdo con el siguiente texto facilitado por él mismo.

«Mi participación está motivada por mi exposición en Toledo, y por el título “reinventar la pintura”. Pero me he tomado la libertad de presentar un esquema del arte, o de la pintura, tal como yo lo he vivido o visto en los últimos cincuenta o sesenta años, y me refiero al panorama internacional más que al arte español, que también. Necesito hacerlo porque tiene alguna relación con mi trabajo actual. Presentar un breve esquema es arriesgado y sobre todo me ha obligado a separar secuencias que en la realidad están solapadas.

»Entiendo que la gran revolución estética, que podríamos datar sobre los años cincuenta, llevó a la pintura a un espacio fundamental para entender el arte emancipado de servidumbres, y al entendimiento de la pintura como entidad en sí misma. Momento estético donde estaban claramente diferenciadas las diversas formas de crear arte: la pintura, la escultura, el diseño, la música, la fotografía, etc., y otras áreas no tan claramente aceptadas como arte, como por ejemplo la decoración y el espectáculo así como la incorporación de otras dimensiones como el paisaje o naturaleza con el Land-Art, o el tiempo, con el video-arte; también el concepto “arte igual a vida”, o vida igual a arte... Ese fue el marco estructural del arte y que los artistas de vanguardia desestructuraron poco a poco, paso a paso.

»Los años de expresionismo abstracto, o informalismo de los años cincuenta, fueron años fantásticos según mi opinión, con una dimensión de transgresión e invención, al mismo tiempo que poética profundidad como pocas veces haya ocurrido en la historia del arte. Se incorporaron técnicas y dimensiones nuevas, que llevaron al arte a cotas de libertad inimaginables. Incorporar el tiempo, como hizo Mathieu, realizando grandes cuadros



Rafael Canogar. *Levante*, 2010. Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm. Exposición *Rafael Canogar; reinventar la pintura*, Centro Cultural San Marcos de Toledo.

en cinco minutos y como espectáculo, fue todo un reto. O pintar con los pies, colgado de una soga sujeta al techo del estudio y con la tela y los colores sobre el suelo. Pero esa libertad y la perentoria necesidad de innovación produjeron cansancio y crisis.

»Y la salida a su crisis fue buscar nuevas fronteras, entonces todavía inéditas. Nuevas vanguardias que derribaron los límites entre las compartimentadas formas de crear arte hasta ese momento. (Yo mismo, por necesidades expresivas, necesité abandonar la bidimensionalidad de la tela y las herramientas de la pintura.) Hemos vivido un fascinante viaje, lleno de sorpresas, de hallaz-

gos, de intensas vivencias y nuevas estéticas, que ha hecho nuestro mundo mucho más rico de imágenes y lenguajes; a veces de pureza y otras, no menos intensas, de buscadas impurezas. Está claro como el artista ha ido sistemáticamente intercomunicando las diversas formas de creación. En este nuevo capítulo interdisciplinar también se han cometido excesos y por tanto cansancio (Piero Manzoni o Damien Hirst, entre otros) y lo más alarmante: como táctica comercial, el rechazo de la pintura como herramienta de trabajo creativo. La búsqueda de originalidad y las urgencias por la fama, y sobre todo una cuota de mercado, han hecho que los jóvenes artis-



Rafael Canogar. *Bandera*, 2010. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Exposición *Rafael Canogar, reinventar la pintura*. Centro Cultural San Marcos de Toledo.

tas de casi todo el mundo se parezcan, icon excepciones claro!

»La pintura no resulta fácil de entender, sobre todo si es abstracta. No es fácil de penetrar las estructuras más

profundas y definitorias de las artes plásticas, cuya comprensión sigue siendo un tema pendiente para una mayoría (si bien es cierto que es aceptado cuando se aplica en moda, artes gráficas, diseño). ¿Podemos entender una

rosa?, preguntaba un famoso compositor respondiendo a la dificultad de entender cierta música. Y escuchándole me daba cuenta de la similitud de los lenguajes: música y pintura. Si la música es una experiencia auditiva en el tiempo y el espacio, también la pintura es una experiencia visual única. Acción que nos obliga a mirar el objeto pictórico sin prejuicios anticipados, creyendo saber las formas de la pintura. Experiencia visual que nos obliga a sensibilizar nuestra mirada, como el oído para la música. Cristóbal Halffter defendía con ardor la belleza y la estética como componentes fundamentales de la música. No busquemos un significado, nos decía, porque no puede tenerlo; al mismo tiempo que se quejaba del divorcio entre la música y la sociedad.

»Hay mucha semejanza entre los lenguajes de la pintura y de la música, pero no resultan totalmente iguales. La belleza es un concepto cambiante y, en relación con la pintura, tenemos que tener mucha cautela, incluso con el concepto arte, sobre qué es y qué no es arte. La dificultad de entender la pintura hace que los artistas recurran con gran frecuencia a guiños que faciliten algún tipo de comunicación, más allá que la plástica pura, que parece que no está al alcance de muchos. Ya Gombrich nos habló de que lo que hay son artistas, y su decisión de lo que es arte: Marcel Duchamp, Kounellis, etc.

»Yo, ahora, reivindico la pintura, su lugar frente al agotado mundo de la transgresión, sin otro fin que su propio exceso. Quizá no se trate solo de recuperar la pintura, también es la ética, lo trascendente, lo sublime. Recuperar su dimensión poética y metafórica, su capacidad de ilusionarnos, de enamorarnos, de vibrar de nuevo con ese espacio de la pintura, de la buena pintura, figurativa o abstracta, y su capacidad de comunicación, inada más! ¡Y nada menos!

»“Reinventar la pintura” es el título de mi última exposición. Un título retórico, claro, pero que me sirve para poner énfasis en la recuperación del espacio pictórico, denostado una y otra vez. Todavía no tengo la perspectiva para definir mis nuevas obras, que han nacido sobre todo por necesidad física, desde mis entrañas, intuitivamente. ¿Estoy frente a un nuevo cambio? No lo creo, pero de cualquier forma, lo que sea, ha nacido de un artista con muchos años de trabajo. Con una trayectoria que es, para mí, en sí misma, un tema de análisis. Es importante tener en cuenta que pertenezco a una generación que defendió la pintura y, como dije aquí, yo he cambiado, sí, pero lo que no ha cambiado nunca ha sido mi amor por la pintura.

»En los últimos años he trabajado con lo que podríamos definir como “fragmentaciones” y la ruptura del concepto virtual del espacio, de la ventana, que es fragmento, una decisión de renunciar al resto.

»“El curso de la obra de un pintor –decía Rothko–, a medida que avanza en el tiempo, debe tender hacia la claridad, hacia la eliminación de los obstáculos, a menudo obstinado entre el pintor, la idea y el espectador”. Yo entiendo que mis nuevos cuadros están más en esa esfera, de la evolución, de síntesis de mis abstracciones. Trato de recuperar la pintura (el espacio pictórico, no el espacio virtual), morfogénesis, la naturaleza como un todo sublime. Una pintura que ni idealiza la naturaleza ni la reproduce como mero fragmento, sino que se concibe como proceso. Una pintura donde he querido dejar rastro de la intensidad metafórica y lírica de la superficie pictórica. Mi pintura actual no necesita de manifiestos porque no estoy reivindicando una nueva estética, tampoco es una manifestación nostálgica de tiempos pasados. Busco manifestarme con fidelidad a unos principios estéticos que descubrí en los años cincuenta, no podría ser de otra manera. Se ha renovado, se ha radicalizado, se ha reinventado.

»Me gustaría decir que mis cuadros actuales no son otra cosa que pintura, como entidad en sí misma. Una pintura desnuda, sin concesiones ni guiños (como fue el informalismo). Una pintura radical y esencial. Pero ya Zola dijo que “una obra de arte es un rincón de la creación vista a través de un temperamento”.»

D. Luis de Pablo, anticipándose al coloquio que habrá en la siguiente sesión, comenta que Canogar, en muy pocas palabras, ha hecho un resumen admirable de la aventura del arte actual, que suscita una reflexión profunda, no para ninguna vuelta hacia atrás, sino para reencontrar unas bases, con todo lo aprendido en cincuenta o sesenta años. Cristóbal Halffter añade que está de acuerdo, señalando que hay una característica de nuestra civilización que es la evolución en paralelo del pensamiento, las artes y la ciencia, pero que ahora hay una ruptura enorme hacia la vulgaridad, mientras que la ciencia, la pintura, las demás, siguen evolucionando: «Nosotros intentamos, los compositores aquí presentes, mantener ese paralelismo e ir en conjunto con lo demás. Pero, la situación social es tan dura que nuestro esfuerzo, en la mayor parte de las veces, cae en el absoluto anonimato. Sesiones como las de hoy, con palabras como las de Rafael Canogar, nos dan mucho ánimo para seguir adelante». A continuación participa el Sr. De Pablo animando a Halffter a no ser tan pesimista: «Eso que acabas de decir, yo creo que no es cierto más que en algunos ambientes de nuestro país. En otros lugares esto no es así, y creo que el achabancamiento de la cultura no es un fenómeno que se produzca únicamente en nuestro país, es general. Nuestro país es literalmente jauja en el terreno de la creación musical, si pensamos en un país como Estados Unidos.»

En el coloquio correspondiente, celebrado en el Pleno del día 16 de mayo, intervino en primer lugar el Sr. Teixidor, quien señaló que «lo que explicó Rafael Canogar, más que una reflexión, resulta hoy en día un lamento, un bello lamento porque yo creo que esto se ha acabado. Se ha acabado una manera de ver el arte. Citaste a Damien Hirst y no es que su obra sea arte o no sea arte, que creo que lo es, y a mi personalmente, la calavera rebozada de brillantes me parece magnífica, me parece una obra barroca, que está tomando las mismas referencias que podía estar tomando Valdés Leal. Lo que no está bien es la manera cómo se entiende, todo lo que gira en torno a Damien Hirst, porque en su entorno ha girado un mundo de finanzas, de altas finanzas, de marketing, pero esto que no es arte, no es nuestro problema. Existen artistas como este, pero también existen otros artistas que van por otros caminos, y en vez de decir “esto o lo otro”, se puede decir “esto y lo otro”. En el mundo de la novela existe Coetzee y los *best-seller*. En el mundo del cine existen los Hermanos Cohen y Tim Barton, no uno u otro. Tendremos que asumir, que el arte no deja de estar presente en la sociedad, aunque esté de otra manera y haga reflexionar de otra manera, o hace que no haga reflexionar, que ese es el problema».

A ello respondió el Sr. Canogar: «Se ha atacado en exceso, se ha denostado una y otra vez, a la pintura y la gente ha dejado de pintar. El arte yo creo que no es para contar, es para sentirlo: en una de las ferias de ARCO había un carrito de la compra boca abajo, como una metáfora de la crisis, algo que se puede contar y realmente está bien que se haga, pero yo no lo considero arte. A lo mejor se puede llamar Post-Art. No debemos olvidar que hay una forma de comunicación realizada a través de la creación artística de la pintura, de la escultura, que tiene otras dimensiones metafóricas, estéticas y yo creo que una cosa puede vivir de la otra. Lo que sí tenemos que tener es un juicio crítico para saber colocar cada cosa en su sitio. Pero, el problema que estamos sufriendo es el de los medios de comunicación, que están, de alguna forma, dando solamente eco a lo que es provocación, pura manifestación provocadora, como pudo ser en su momento las latas de mierda de Manzoni. Quería decir que se está haciendo también otra pintura que no tiene la menor atención en los medios (pero estoy muy abierto al arte contemporáneo). No he querido dar ninguna visión de la muerte de la pintura, en absoluto, y si lo he hecho me he expresado mal».

A continuación, dirigiéndose a Canogar, dijo D. Luis de Pablo: «Esas cosas a las que te has referido no son nuevas, eso está ya hecho por Duchamp, hace mucho tiempo: el Dadaísmo auténtico y el urinario. Y luego eso ha continuado con una línea que no se ha interrumpido nunca. Un discípulo de Duchamp, desde ese punto de

vista, fue John Cage que decía que abres las ventanas y el ruido que entra, si decides que eso sea música, es música y basta. Pero, pienso que has hecho muy bien en no hacer profecías, porque las profecías suelen siempre servir para decir lo contrario de lo que va a suceder. Nuestro planeta está cambiando a una velocidad vertiginosa en todos los ámbitos, y es imposible que el arte no se mueva. Pero, verdaderamente, lo que vaya a suceder con todo el aporte inmenso de los distintos grupos sociales a escala mundial, hace falta ser zahorí y muy bueno para imaginarse lo que eso puede dar en el terreno de la creación artística. Lo que sí está claro es que las personas, y me incluyo entre ellas, que tienen una gran admiración por las tradiciones musicales o artísticas de otras culturas, seguramente no van a desaparecer, se van a transformar y quedarán grupúsculos minúsculos que a lo mejor las sigan cultivando. Conozco algún país en donde están produciendo como música en el momento presente, algo que es para mí todavía desconcertante. En los suburbios de Brazaville (Congo) ha salido un grupo que se llama Love Fidelity. Todos los desechos de los aparatos de reproducción de sonido occidentales, los reciclan para hacer una música que, desde el punto de vista auditivo, es prácticamente insoportable, no tiene nada que ver con ningún rol ni cosa parecida. Tiene mucho que ver con su rítmica y con unos medios que son terriblemente agresivos. Es un ejemplo entre mil. Hay toda una línea de renovación de la música tradicional. Todo esto, no sé qué es lo que puede dar y en última instancia, no me interesa saberlo, tengo una edad en la que no voy a ver lo que eso va a producir y creo que eso es también lo que te pasa a ti. Lo que te interesa es hacer tu obra, y hacerla como la has hecho y, como dicen los castizos, el que venga detrás, que arree».

Responde el Sr. Canogar: «Estoy muy de acuerdo con lo que has dicho. Creo que aquí, en algún momento, he afirmado que no estoy presentando un nuevo concepto de la pintura ni una nueva estética. Me interesa mucho todo lo que ha ocurrido. He dicho que hemos vivido un fascinante viaje lleno de sorpresas, derribando esa compartimentada forma de crear de los años cincuenta. Estoy muy abierto pero, sin embargo, tengo la nostalgia también de buenas pinturas, que es lo que se ve poco. Es una declaración de amor a la pintura porque se ve muy poca obra interesante. No es una visión nostálgica de mirar atrás, en absoluto, estoy justificando el título de mi exposición en lo que yo estoy haciendo». Retoma el Sr. de Pablo: «... es muy importante considerar que somos más numerosos que nunca y que hay muchísima gente que hace arte sin ningún talento, como hay muchísima gente que hace otras cosas sin ningún talento. Somos más numerosos que nunca, pero incluso cuando éramos la quinta parte de los habitantes del planeta, nada sería más fácil

que hacer un concierto, con música barroca bien elegida, que sería para morir de la desesperación y del aburrimiento. No estaría Vivaldi, estarían los compositores de quinta fila, que existían también en Venecia y que existían en todas partes. La cantidad de música que no hay cristiano que la aguante de ese período, del xvii y del xviii, no cabe en esta habitación y mucha gente se arrodilla delante de ella porque es barroca y porque puede recordar algunas de las estaciones, incluidas las de Vivaldi».

Añade D. Antonio Bonet que siempre existió pintura de segunda, de tercera o de cuarta categoría. La cantidad de pintores mediocres que había en el Barroco es abrumadora.

El Sr. Terán señala que ha notado en la intervención de Canogar gran insistencia, «como si tuvieras un cierto dolor dentro, en el rechazo que denuncias que se ha producido de la pintura como herramienta de trabajo creativo, al referirte al espacio pictórico denostado una y otra vez. Me gustaría que fueras un poco más explícito sobre esas manifestaciones y ese rechazo».

Responde el Sr. Canogar: «No es por dolor, es una realidad, es que sencillamente, a bienales y exposiciones internacionales no se lleva pintura, se lleva algo que llame la atención, no tanto por la calidad, sino que llame la atención, que sea de alguna forma recogido en los medios».

Interviene el Sr. Moneo: «A mí me gustaría decir (tratando de explicar por qué esto ocurre) que creo que el arte, o lo que hoy queda de lo que llamábamos arte, ha perdido mucho del valor instrumental que tradicionalmente tenía y eso lleva a que interese mucho menos al poder y no creo que mercado y poder sean lo mismo. Entonces, todas estas reflexiones que se hacen a través del llamado arte conceptual o de las miles de variaciones y derivaciones del duchampianismo, que olvida por completo lo que eran las limitaciones convencionales de las artes tradicionales, todo este arte que nos desconcierta, vuelve otra vez a incorporarse al mundo de las gentes, en el sentido más vulgar de las masas y, por tanto, a lo mejor vuelve a interesar otra vez al poder. Pero en estos momentos, la cultura y los medios de reproducción de la imagen, de sentir la realidad sonora, todo lo que era ligado al virtuosismo de la representación y del placer, ha perdido tanto contacto con el arte, que realmente es muy difícil que las prácticas convencionales sigan todavía teniendo vigencia e interés. Ante esta situación de absoluto desconcierto, la capacidad de convivir o de todavía dar significado a lo que hacemos, creyendonos que extendemos una tradición occidental, de estar relacionados con la imagen, o de estar relacionados con el mundo sonoro, o con lo que han sido las emociones ligadas a ese mundo sonoro, a lo mejor tiene sentido, y debe por lo menos ayudarnos a no sentirnos trágicamente alienados de la realidad. A quien le divierta todavía la convención de la

pintura o de la música tradicional, hace bien, pero que sepa que a lo mejor no hace sino extender un mundo que puede que no sea el modo en el que entiendan el mundo las gentes que vienen. Es confuso mucho de lo que he dicho, pero por lo menos esta reflexión acerca de no hacer coincidir poder y mercado, me parece que tiene su importancia y me parece que el arte está hoy mucho más del lado del mercado que del lado del poder».

El Sr. Pérez de Armiñán añade: «Creo que las artes plásticas han sido víctimas del fenómeno de la moda, en una sociedad de masas donde el mercado, efectivamente, prevalece en muchas formas, mucho más que la intención del poder. Mucho más que las intenciones de los creadores están, yo creo, las necesidades de provocar, de suscitar interés, a través de las formas de provocación, incluso de ocurrencia, que van cambiando como cambia la moda. Siempre ha habido en la historia del arte modas y estilos, pero no es lo mismo la moda dominante en una época en relación con un estilo, que el fenómeno de la moda contemporánea. Pensemos que las ferias y todo el sistema, lo que se llama “el sistema del arte”, está profundamente vinculado a un fenómeno paralelo al del mundo de la moda. Se presentan las colecciones, se comercializa una determinada manera de hacer, que se sustituye inmediatamente por otra, sin que deje poso (o deja un poso más bien en el terreno de la cultura popular y de la imagen repetida mil y una veces porque también el arte actual, y eso sí que es un hallazgo de Duchamp, se dio cuenta inmediatamente que empezó el siglo xx, que el arte como artefacto hecho por el artista iba a competir con la reproducción en serie de una manera pavorosa y que la reproducción en serie ganaría la partida). Pero claro, la reproducción seriada no ha ganado la partida artísticamente. Ha ganado la partida desde el punto de vista documental. El arte ha tenido siempre algo de testimonio, de documento histórico, pero no se consideraba arte todo aquello que decía un artista que era arte, sino aquello que expresaba lenguajes o ideas que no se podían expresar de otras maneras. Ahora, sin embargo, se están expresando todas esas cosas por mecanismos que tradicionalmente no se consideraban arte. Creo que estamos en el post-arte. Creo en la tesis de Danton, estamos en el post-arte y la tradición occidental del arte ha terminado porque queremos que termine, porque –y ahí disiento profundamente de la tesis de Canogar– el poder está al servicio, en este momento, de la moda y del mercado. El arte contemporáneo, sin el apoyo de las instituciones públicas en todo el mundo, se hundiría inmediatamente, no tiene mercado auténtico, no podría aguantar sin el apoyo del sistema de los museos. El sistema de los museos, como todo el mundo sabe, depende en definitiva de dinero público y esa es una gran verdad que se oculta.

Los gestores culturales no son otra cosa que instrumentos del poder, pero el poder a su vez es instrumento de la moda. Y yo creo que este es un tema interesante, que la Academia debería de tratar de una manera más profunda, porque los medios de comunicación y el sistema de las artes están profundamente unidos». Ante esto, dice Canogar que los museos son públicos aquí, pero en otros países no. En Estados Unidos son privados; a lo que responde Pérez de Armiñán: «privados pero con dinero que se deduce de los impuestos, que al final paga el contribuyente, renunciando a percibir impuestos. No nos engañemos, el mecenazgo antiguo está prácticamente desaparecido en todo el mundo».

Interviene nuevamente el Sr. de Pablo: «El arte nunca ha podido prescindir de la ayuda externa, la novedad es que es toda una sociedad presidida por un poder la que se ha implicado, para bien o para mal. En cada lugar ha habido un poder que ha protegido algo, ahora el poder se ha magnificado de una manera incalculable, pero la relación existió siempre. No sé quién pagaría al que hizo las pinturas de Altamira pero sé que fue alguien, sin duda».

A lo que añade el Sr. Moneo: «El poder no utiliza el arte como vehículo que ayude a entender lo que quiere decir, cosa completamente distinta a lo que todavía ocurría en la Roma del XVII, donde una Iglesia, que seguramente había perdido ya poder, trataba de manifestarlo construyendo una arquitectura que trataba de establecer el marco en el que las gentes eran capaces de ver físicamente a la Iglesia. No supone otra cosa, la columnata de Bernini, que es quizá una pieza clave del arte occidental. Y hoy puedes hablar de los museos como escuelas para las masas, que se sienten satisfechas de acceder al entendimiento del arte. Entonces el arte sería simplemente el test que valdría para que las gentes pensasen que efectivamente habrían subido en el escalón social. Y entonces interesa al poder, como algo que tiene tranquilas a las masas, en ese sentido de congratularse, de acceder a la buena educación. Me parece que cambia también el sentido instrumental que el poder tenía. En ese sentido no me parece que el poder todavía llene los espacios públicos con la música, como llenaba la música barroca».

Interviene D. Julio López: «Solamente preguntaría: ¿se puede dar hoy el caso de un hombre ajeno a todo esto que estamos hablando, que fuera sensible ante la vida y que quisiera reflejar su sentimiento y que sin pensar en comercios, en exposiciones, en museos, en gestores culturales, hiciera una obra que fuera simplemente hecha por él? ¿Se puede dar eso hoy? Porque creo que eso es la verdadera creación, sale de él, de dentro, ajeno a todas las peticiones, a todo lo exterior. Si ese hombre no existe es que ya no existe el arte y yo creo que puede existir todavía, pero se mantendrá desconocido para nosotros, porque ese hombre no sería

capaz de responder a las tensiones que le crea el atender al ambiente. Yo creo que el artista se da así, naciendo de las raíces profundas. Y ese es el artista, ese es al que habría que estimar, no al que fuera capaz de acoplarse y de aprovechar y de enlazar con todas las tendencias. Para mí ese es el verdadero artista y ese es el poeta. El poeta trabaja un poco ajeno a todo eso, nunca pretende dinero, sino hacer lo que necesita expresar desde su interior. Eso me parece que es la creación artística, la verdadera. Por ejemplo, todo el interés de Miguel Ángel, a pesar de que fue un triunfador, un hombre aplaudidísimo y pagado por el poder, expresaba algo interno que entonces no lo captaba el poder. Miguel Ángel es la primera mentalidad moderna, que expresa esa interioridad. El artista debe de dar su mejor fruto involuntariamente, es una víctima de algo, tiene que ser escogido por algo para ser así. Así yo veo al artista, ajeno a lo que estamos hablando, y creo que eso seguirá siempre dándose porque es la esencia del hombre».

Le responde el Sr. Canogar: «Yo creo que, efectivamente, el artista no hace caso de todo eso, tiene su propia obra. Pero lo que no puede ser es que un artista no tenga conocimiento de lo que ocurre, que no viva su entorno; es imposible, es imposible que exista».

Interviene finalmente el Sr. Alcorlo: «Me gustaría saber quién potencia esos premios que se llaman “Velázquez”. ¿Qué se premia?, ¿qué quedará de estos premios?, de estos señores que cogen un trozo de carne y hacen un libro y dicen que eso es una obra de arte». Teixidor comenta que el jurado de esos premios estaba compuesto por una lista muy larga de directores de museos, «sobre todo de Latinoamérica, y el problema no es que haga un libro con un trozo de carne, porque también cogía nuestro amigo Duchamp un urinario. El problema es que este señor que está siendo premiado, como actitud profesional del arte en el mundo hispano, nunca ha expuesto en España y no está representado en ningún Museo». Vuelve a intervenir el Sr. Bonet: «Debe de ser un premio como los de la canción en Eurovisión. Estamos ante los gestores culturales y el Ministerio de Cultura español debe de ser el gran gestor cultural del espectáculo en España, porque esto está organizado y pensado por el Ministerio de Cultura. Lo que sí es cierto, es que ni un solo académico de esta Casa estaba en esos jurados. Estamos viviendo un momento muy raro del poder y de las fuentes del saber o del arte. Sería un tema a debatir entre todos nosotros».

### **Restauración virtual**

En el *Espacio de reflexión* del día 6 de junio, habló D. Antonio Almagro sobre «La restauración virtual del Pa-

trimonio, como una opción frente a polémicas». Su intervención se desarrolló de acuerdo con el siguiente texto suyo:

«Con bastante frecuencia se suelen producir polémicas en torno a actuaciones en el Patrimonio que en un alto porcentaje de los casos se deben a dos cuestiones que tienen que ver con ciertos criterios que vienen considerándose más actuales en las intervenciones de restauración. Uno de ellos es el que exige la adecuada conservación del testimonio de toda la historia del bien de que se trate, lo que, de todos modos, no deja de exigir un discernimiento en cuanto al valor de las aportaciones posteriores a la obra original y su carácter positivo o negativo con respecto a los valores globales y primigenios (también las destrucciones son parte de la historia de un monumento).

»La otra causa, si cabe aún más frecuente, de las polémicas es la de la integración de obras de creación contemporánea, en los monumentos, conjuntos históricos e incluso bienes muebles integrantes del patrimonio cultural. Ambas causas están de hecho íntimamente relacionadas, por varios motivos, considerando por ejemplo, que la incorporación de obras de nueva creación puede generar conflictos del primer tipo enunciado, ya sea de forma inmediata o a largo plazo.

»Estos temas fueron los que en un principio pensé en desarrollar cuando me ofrecí a participar en este ciclo de espacios de reflexión, y pienso que bien merecerán que en un futuro los abordemos, bien sea con otra posible intervención mía, o por parte de algún otro académico.

»Pero como quiera que algunos compañeros, y muy especialmente D. José María Luzón, me propusieron presentar a la Corporación alguno de los trabajos que he desarrollado en estos últimos años, de reconstrucciones hipotéticas de monumentos mediante los recursos que los ordenadores y la infografía digital nos permiten, lo voy a hacer poniendo de manifiesto las posibilidades que ofrecen para, si no resolver los dilemas antes enunciados, sí al menos dar algunas opciones para mitigar ciertos conflictos.

»En la ya larga historia de la restauración patrimonial, uno de los objetivos buscados, siempre con matices distintos y con criterios de actuación lógicamente diferentes, ha sido salvaguardar o recuperar, caso de que se hubieran perdido, los valores generados en torno al bien, valores estéticos, históricos, simbólicos, o de otro tipo. Las modificaciones producidas a lo largo del tiempo, que forman parte de su historia, producen en muchos casos menoscabo o pérdida de algunos de estos valores que, con una cierta lógica, en determinados momentos se quieren recuperar. La idea de la vuelta al origen, muchas veces utópico, ha estado presente en numerosas actuaciones, no sólo del pasado sino también

del presente. En ocasiones, se ha incluso procurado incrementar supuestamente alguno de ellos dándole unas formas y fisonomías que nunca tuvo y que solo obedecen a puras hipótesis de una supuesta intención de los primitivos constructores o artistas.

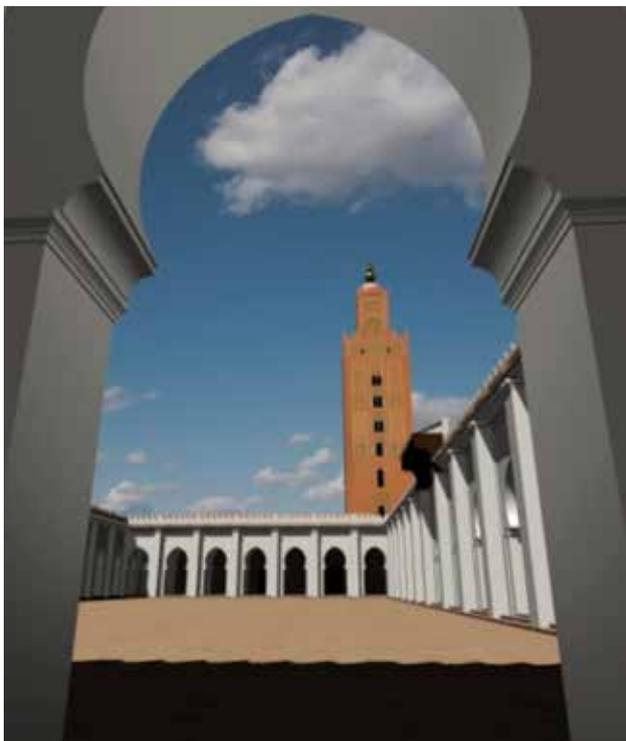
»Nos enfrentamos por ello al eterno dilema de respetar cuanto la historia (el tiempo y los hombres) han hecho, o tratar de volver a unos orígenes, en muchos casos supuestos, que generalmente son inalcanzables, tratando de mantener el bien inalterado. Ni que decir tiene que este dilema no tiene solución, ni teórica ni práctica. Habrá tantas soluciones como casos, con sus problemas y sus responsables de intervenir, que inevitablemente darán soluciones personales, con mayor o menor consenso, pero sin duda distintas de la que podrían dar otros. Cabría en todo caso pedir cordura en las intervenciones, pero ¿cómo se concreta este ambiguo término? Lo que sí pienso que debería ser siempre asumido es la necesidad de explicar bien lo que se hace y por qué, y por supuesto, hacer un análisis, lo más exhaustivo posible del objeto que nos permita conocerlo y valorarlo en todos sus aspectos; y por supuesto, que nos permita también enjuiciar lo que en él se haga sobre datos fiables.

»Ante estos dilemas, y sobre todo, ante el deseo ampliamente extendido, de conocer cómo ha sido, pongamos el caso, un determinado edificio a lo largo de su historia, no solo en su momento inicial, sino tras su transformación, el recurso a las imágenes como forma de expresar teorías o hipótesis ha sido uno de los medios utilizados cuando no se podían materializar esas hipótesis. Este recurso hoy cuenta con instrumentos mucho más poderosos que hacen factible la percepción de la arquitectura de una manera muy realista gracias a la creación de modelos virtuales que no solo podemos observar en “foto fija”, sino que podemos recorrer de modo que el movimiento nos proporcione una percepción del espacio tridimensional bastante cercana a la experiencia real. Los recursos disponibles para dotar de texturas “realistas” a las distintas superficies y sobre todo, las posibilidades de “iluminar” el modelo con efectos cada vez más cercanos a la realidad, facilitan la obtención de visiones virtuales que pueden llegar a confundirse con la visión que consideraríamos real de ese supuesto edificio u objeto.

»Los ejemplos que voy a mostrar han tenido por objeto, evidentemente, difundir el conocimiento que hemos podido alcanzar sobre determinados monumentos, hoy destruidos o muy transformados, pero han sido a la vez un poderoso instrumento de investigación que nos ha obligado de manera permanente a reflexionar sobre nuestras propias teorías, y a profundizar mucho más allá de lo que antes hacíamos.



Medina Azahara, Córdoba.



Mezquita almohade de Sevilla.

»Como resulta evidente, la fiabilidad o verosimilitud de estas imágenes depende mucho de la cantidad de información de que disponemos. En las animaciones no hemos incluido sistemas de distinción entre lo seguro, lo probable y lo incierto, porque ello les hubiera restado eficacia para uno de los objetivos más interesantes de este medio: producir en el espectador una percepción realista y global de la naturaleza y calidad de los espacios arquitectónicos. Por ello estos vídeos deben verse en su conjunto mucho más que en sus detalles, en donde con frecuencia hemos tenido que recurrir a la imaginación para suplir la falta de datos. Quien se interese en este aspecto particular de la fiabilidad de las propuestas, deberá recurrir a las publicaciones científicas en donde detallamos lo que realmente existe y en qué se basan nuestras hipótesis.

»La ventaja de este sistema es que pueden revisarse los resultados continuamente, como de hecho venimos haciéndolo nosotros en cada momento, sin que se cause en ningún caso daño o menoscabo al bien patrimonial. Aunque tampoco esto puede pensarse que resuelve los problemas inicialmente enunciados, puede ser un paliativo ante ciertas posiciones extremas. Lo que sí creo es que facilita un mejor conocimiento del patrimonio y con ello mejores expectativas para su valoración y conservación.»

Su disertación fue acompañada por la proyección de un vídeo en el que se mostraba la ciudad de Medina Azahara, la Giralda y el Alcázar de Sevilla, *virtualmente* recuperados.

En el Pleno celebrado el día 20 de junio, D. Miguel de Oriol leyó el texto que se da a continuación, centrado en la proyección del vídeo que nos muestra Medina Azahara virtualmente recuperada.

«Para que dicha utopía fuera posible dedicó largos años de su vida nuestro colega, Rafael Manzano, con talento, vocación, sutilidad y gracia. Cualidades que le hicieron merecedor del Premio Internacional Driehaus 2010.

»Antonio Almagro nos transportó con sencillez, directo y sin pedantería a la exquisita ciudad omeya, para terminar nuestra excursión con unas imágenes del arte almohade (xii y xiii) de la Giralda y el Alcázar sevillanos.

»Creo que a todos nos conmueve la Belleza que, junto a Verdad y Bondad, conforma la esencia de nuestra cultura occidental. No sé si debía usar el pretérito: conformaba.

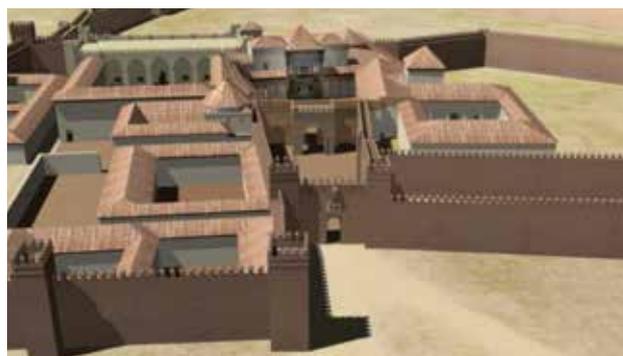
»Las orillas del Mediterráneo y, fundamentalmente, una muy amplia y profunda franja africana son el marco del que emanaron efluvios estéticos alimentados milenariamente de influencias orientales y asiáticas, filtradas por el imperio romano cuya huella arquitectónica quedó patente. Pero una joven creencia, iluminada por Mahoma, había de renovar con acento fresco los conceptos creativos.

»El Sur con su clima, naturaleza y tempos vitales podría ser también fuente de inspiración. Sensualidad, inteligencia rigurosa, geometría y matemática, contribuyen, con su aplicación melodiosa, a la generación de una belleza, perseguida por deseada, aunque, como siempre, misteriosa. No solo es su arquitectura, me estoy refiriendo a Medina Azahara, geográficamente localizada, el arte reflejo en el que brillan, su estructuración, los ritmos, la riqueza epidérmica, la sinfonía colorista, sino también la escala urbanística administrada con exquisitez, como en el coloquio entre paseos, circulaciones y jardinerías. Jardinerías en las que el agua atesorada juega un papel sonoro y distribuidor.

»El templo cristiano es la Casa de Dios, lugar de adoración, centrado en el corazón urbano a diferencia de la



Cuarto Real de Santo Domingo en Granada.



Alcázar de Sevilla.

mezquita que es donde el musulmán invoca a Mahoma, profeta de Alá. Quien, gracias a la revelación del ángel Gabriel, transmitió oralmente, o por escrito en hojas de palmera, Su Palabra. Que reunida a su muerte por los fieles, compone en 114 capítulos, El Corán, para su conocimiento y comprensión.

»El palacio califal se sitúa en la prominencia topográfica, geoméricamente amurallada, desde la que domina su entorno. La Mezquita queda fuera de dicho marco y en distinto nivel, “al César lo que es del Cesar...” y al califa su entorno exclusivo.

»Andalucía se erige en el siglo x como centro de grandeza del arte islámico. Y quizá Medina Azahara sea su expresión máxima.

»La escritura, en sus diferentes caligrafías –“el escribir bello”– particularmente distinta –china, japonesa, árabe, persa, la más grácil–, luce primorosa en cualquiera de sus grabaciones pétreas. La religión mahometana, al prohibir la representación humana en sus pinturas, desencadena un movimiento que convierte a cada uno de sus signos en arte fluido y dinámico. Cuánto más guapas aquellas caligrafías que la nuestra occidental, cuyo último intento estético quedó en el periodo gótico, vivo hasta el principio del siglo xx germánico. Y es que la humanidad, cuando bien orientada, va, según lo dicho, tras la belleza. Hoy, sorprendentemente desnortada, considera inconfesable semejante pulsión. ¿Quién entre los jóvenes se confiesa enamorado de la belleza?

»El control climático en espacios a cubierto, el aire acondicionado, la tertulia de investigación en interiores escasos de paisaje, la derivada utilidad, la riqueza económica resultante, el poder en suma, ha desplazado los objetivos desde la observación espontánea, pasiva y pereza, ávida del goce lento y sensual de los habitantes del sur, a la prisa consumista y crítica de los activistas del norte motivados por la eficacia.

»En la última publicación de *Connaissance des arts* se dedica una parte sustantiva al xviii veneciano y sus plasmaciones pictórico-arquitectónicas. Canaletto, Guardi, Bellotto, etc., son sus divos, puestos en valor por el

pletórico imperio británico de la época que impone el “buen gusto” sobre el fasto exhibicionista centroeuropeo. Italia, desde la creación, e Inglaterra, desde el poder, gobiernan la ambientación deseada por los gloriosos.

»Es entonces cuando surge el turismo meridional culturizante en el que brillan como estrellas Granada, Córdoba y Sevilla, escenarios memorables de las artes hispanoárabes cuyas réplicas artificiosas (salones árabes municipales y castelares) de finales del xix y principios del xx no supieron revivir las emociones que despertaban las genuinas medievales.

»Las artes han cambiado de idioma, no solo en su escritura caligráfica sino en sus metas estéticas, muy especialmente la arquitectura, cuya creciente perfección tecnológica, virtuosismo nítido y constructivo han cristalizado en volumetrías rotundas, admirables y transitoriamente invitadoras. A la larga –y no tan larga– devenidas en monotonías de recetario repetitivo y previsible.

»El deseo humano de singularización –capacidad de crear sorpresa– se plasmó arquitectónicamente en el agigantamiento de sus dimensiones, rascacielsismos y horizontalismos de alturas y vuelos insospechados. En España mantenían el acento, “el nuestro”, con orgullosa creatividad combinatoria, no relacionada con las paridas decimonónicas, muy pocos. Entre ellos, como muestras: Félix Candela, de Crevillente, con sus bóvedas regladas; Higuera, de Baeza, en su Banco polilobulado de Serrano por ejemplo, y Calatrava, de Valencia, en sus desmesuras, expresivamente barroco-geométricas. Los tres nacidos y educados en paisajes de medioevo islámico.

»A. En la pintura, aparecieron a lo largo del siglo xx: el monocromatismo gigante (de Rothko, por ejemplo), que consiguió sensaciones inesperadas en su vibración enigmática; el brutalismo áspero, de Lucian Freud y las peculiaridades de Balthus y Bacon; en España la abstracción y figuración de Tàpies, Millares y los López, por ejemplo, que nos salvaron el tipo contemporáneo.

»B. En escultura, Serra, por ejemplo, que justifica su fama por la ocupación invasiva del espacio. Gingatomiquia pura, indiscutiblemente bella.

»C. Pero nada saciaba el afán protagonista de quienes aspiran al estrellato de un arte. Y es ahí cuando aparece, en arquitectura, el despropósito, casi insulto a la gravedad, proponiendo con respaldos sofistas, políticos y publicitarios, (por ejemplo, en la arquitectura judaica, poco conocida por nómada) la sinrazón, torturando y torciendo las estructuras que, al faltar el respeto al orden y a la lógica, rompen con la tradición milenaria. Por lo que vuelven a sorprender, a inquietar, a herir a la eternidad.

»D. En interiorismo y en sus, digamos, montajes, la invasión de diseñadores –más bien seudecoradores–, y no me refiero a los ortodoxos, de ignorancia evidente, que ofendió, también, a la secuencia histórica.

»¿Cuánto durará esta irracionalidad?

»El lunes pasado, asomados, en este estado atónito, a Azahara nos quebramos de emoción: Qué feliz temblor en tan nostálgica experiencia.

»Gracias, Antonio Almagro, por el regalo de una nueva visita virtual a una ciudad del Sur, soñada por místicos y poetas, hispanos y árabes, encandilados tras la Belleza.

»Y yo me pregunto, ¿dónde están sus herederos? ¿Es que aquel espíritu creador hispano-árabe ha desaparecido? ¿Es que los arquitectos, pretendientes al magisterio actual, se contentan con el parasitismo falsamente progresista del código del norte, dogmático desde su displicente descalificación de cualquier acento meridional?

»Dios no lo quiera.»

## Octubre, noviembre y diciembre

### *Cosas de la Academia*

En el *Espacio de reflexión* del día 10 de octubre, siguiendo la intención manifestada anteriormente por él mismo, de acoger en esa reflexión algunos de los temas de funcionamiento de la propia Academia, intervino el Sr. Marañón de acuerdo con el texto que se ofrece a continuación.

«Voy a ser muy breve, porque no se trata de hacer una aportación teórica o informativa. Sencillamente voy a reiterar la propuesta que hice en la sesión del pasado 13 de junio, con el fin de que podamos adoptar, en su caso, un acuerdo al respecto.

»Planteé entonces dos cuestiones relacionadas entre sí.

»La primera se refería a lo que podríamos denominar la idoneidad académica. Repito mis palabras:

»No olvidemos que al elegir a un nuevo académico de número no solo deberíamos considerar sus méritos –que, por supuesto, son indispensables– sino algo más, porque quien se incorpora debe querer participar en la vida académica y tener la capacidad de enriquecerla, ayudándonos a quienes le precedemos a configurar el

devenir de nuestra institución. No estamos otorgando un premio sino decidiendo algo que tiene mayor trascendencia institucional.

»Si estuviéramos de acuerdo sobre lo anterior, esto nos llevaría a dos conclusiones: la conveniencia de que los futuros candidatos tengan, además de méritos y prestigio en su campo, esa idoneidad académica que he mencionado y, consecuentemente, que hubieran manifestado su voluntad explícita de incorporarse para participar regularmente en la vida de nuestra institución y asumir las responsabilidades que esto comporta.

»La segunda cuestión requiere, a mi juicio, un pronunciamiento de este Pleno, como ya dije anteriormente. Se trata de la falta de representación femenina en nuestra Academia, y de la necesidad de empezar a corregirla incorporando mujeres en las próximas vacantes.

»En junio éramos 40 los académicos reunidos cuando tomé la palabra, y no había entre nosotros ni una sola mujer, como sucede siempre que no contamos con la valiosa presencia de Carmen Laffón. Los datos hablan por sí solos: entre los 57 académicos de número que somos, sólo hay dos mujeres, Teresa Berganza y la propia Carmen; entre los cuatro académicos electos, no figura ninguna mujer; y tampoco entre los ocho académicos honorarios que hemos elegido. Esto es, entre 69 académicos que somos, solamente hay dos mujeres, algo más de un 2 %.

»Estoy convencido que ninguno de nosotros defenderemos públicamente la bondad de este estado de cosas, pero sí habrá quienes argumenten, con razón, que nuestra normativa nos impide establecer normas de discriminación positiva. Permitidme tres comentarios al respecto:

»Las normas de discriminación positiva se han impuesto, única y exclusivamente, cuando las instituciones sociales no han sido capaces de corregir por sí solas esta situación de profunda discriminación negativa.

»Nada nos impide, si es sincero nuestro propósito de modificar esta falta de representación femenina entre nosotros, adoptar un acuerdo que nos vincule moralmente y no jurídica o administrativamente.

»Si no lo hacemos, seguiremos estando en esto de espaldas a la sociedad artística y cultural de nuestro tiempo, a la que queremos representar, y provocaremos temerariamente el que un día nos lo impongan en términos no deseables.

»De ahí que os proponga que adoptemos un acuerdo redactado en los siguientes, o parecidos, términos:

»Teniendo en cuenta la ínfima representación femenina que existe entre los académicos de número y académicos de honor de la Academia, el Pleno, tras la deliberación mantenida en el día de hoy, considera deseable que las próximas cinco plazas que vayan a convocarse entre académicos de número y las siguientes dos

plazas que vayan a convocarse entre académicos de honor sean cubiertas con candidatas femeninas que reúnan los méritos exigidos estatutariamente. Para conseguirlo, y con independencia del respeto a la libertad de propuesta de los candidatos por parte de los académicos de número establecida en la normativa aplicable, se recaba la colaboración y el apoyo de los miembros de la Academia a la hora de presentar candidaturas a las correspondientes elecciones. Una vez cumplido lo anterior, se deberá atemperar progresivamente la desigual representación actualmente existente.

»Si, como confío vivamente, os parece procedente esta propuesta, nuestro primer paso podremos recorrerlo muy rápidamente porque creo que la Comisión de Administración, de acuerdo con lo que establece el artículo 53 de nuestro Reglamento, está en situación de convocar entre este año y el que viene cinco plazas paralelas, y a su vez, las secciones de Escultura y Nuevas Artes de la Imagen, que no cuentan con ningún académico de honor, podrían proponer la provisión de estas dos plazas. Aquí cabe también pedir a la Comisión de Administración que estudie la procedencia de aplicar lo que establecen los artículos 74 y 84 en el caso de un académico de número electo hace más de tres años que aún no ha ingresado, lo cual podría suponer la creación de una plaza más.

»Termino. Hace 16 años se eligió a Carmen Laffón académica de número. Al aceptar, Carmen tuvo un propósito que expuso muy claramente en su discurso de ingreso, tras afirmar con su fino sentido del humor andaluz que consideraba un privilegio el hecho de que siendo mujer hubiera sido elegida como miembro de esta Academia. Estas fueron sus palabras: “Confío en que este privilegio sea el inicio de la futura incorporación a esta Real Academia de tantas mujeres que en las distintas áreas y disciplinas que aquí se acogen, realizan trabajos de excepcional mérito y relevancia”.

»Pues bien, quizás ha llegado el momento de empezar a hacerlo realidad.»

A continuación se produjeron comentarios y sugerencias por parte de los Sres. Pérez de Armiñán, Oriol, Navascués, Canogar, Bordes, Teixidor, Corazón y D<sup>a</sup>. Carmen Laffón, que el Sr. Marañón agradeció, añadiendo también algunas puntualizaciones a su intervención. Finalmente, el Sr. Censor se ofreció para hacer un estudio pormenorizado de la propuesta, con objeto de que la considere luego la Comisión de Administración, antes de someterla al Pleno.

### ***Escultura desde la arquitectura***

En el *Espacio de reflexión* del día 21 de noviembre, D. Miguel de Oriol habló sobre *Objetivos y razón de ser de*

*mi obra escultórica*, acompañando la disertación con un conjunto de proyecciones de edificios y esculturas realizados por él, con apoyo en numerosas imágenes. El texto facilitado por él, que se da a continuación extractado, tiene el inconveniente de estar constantemente referido a las numerosas imágenes que se iban proyectando y que es imposible reproducir aquí.

«Yo creo que la egolatría es una cosa muy propia de esa edad en la que todavía se merece. A partir de unos ciertos años, uno lo que quiere es más o menos pasar desapercibido y disfrutar de lo que uno hace en el momento en el que lo hace. Y si lo que uno está pretendiendo es hacer algo bello, el ver el proceso, la aventura, por si acaso sale. La pretensión que tuve desde el principio fue el intentar hacer cosas bellas y en ese intento voy a morirme. Este es el proyecto fin de carrera de arquitectura, que es del año 59, es decir, hace muchos años, 53. Y no se sabe por qué yo tenía la obsesión de la espiral, de algo que no estuviera quieto, de algo que estuviera vivo. Había leído para aquel entonces a Matila Ghyka que tuvo una dedicación muy grande a la teoría del número y a la relación del número con la geometría y con el hombre. Es el nombre de la sección áurea y de tantas otras cosas que aplica incluso a la naturaleza. El caso es que hablamos del giro, de la espiral que crece puede hacia arriba, puede hacia abajo; lo que hice, no les voy a contar el proyecto, lo que hice fue una espiral que iba buscando el centro de la tierra, va hacia abajo al mismo tiempo que su cubierta va hacia arriba. La volumetría es, como se acusa en el alzado de arriba, crecedera, de la misma manera, que el pozo va profundizándose. ¿Qué pasa con la espiral?, pues que siempre tiene sorpresa y por supuesto no es estática. La simetría, si cogemos un cuadrado, una planta cuadrada y centramos en una de las caras un elemento vertical, ya está quieta, las otras cuatro caras podrían tener el elemento central en cada una de ellas, pero si trasladamos una de ellas, la de la primera y después seguimos la misma ley en cada una de las cuatro caras, inmediatamente creamos una dinámica que tiene que ver con la cruz gamada. Si cada uno de los elementos de cada una de las caras es capaz de expresarse con personalidad propia, el conjunto que aparece es muy rico, nada tiene que ver con la quietud de la simetría estática.

»Esto es un chalé en Aravaca que está girando también como ahora veremos. Las tres cubiertas que cubren cada uno de los tres lados se encuentran en un centro y, para demostrar la pasión que uno tenía por el giro y por la expresión del giro, hasta las chimeneas siguen la misma ley que las cubiertas. Esta especie de dictadura que le ponía yo al cliente, les hacía quererme, disfrutar-me u odiarme, pero yo me lo pasaba muy bien.

»Este es un pueblecito en Alcántara en donde me tocó hacer la recuperación del monasterio de Alcántara, bellissimo monasterio del xv-xvi y tuve que hacer un pueblecito en el que una vez más estoy con el giro. Esta es la capilla en la que desde la placita del centro cívico que creaba, entraba, pero también podía entrar desde aquí o desde allí. Estoy enseñando cosas elementales de la arquitectura de hace cincuenta años que hice porque es la que me hizo hacer la escultura que después veremos en muy poco tiempo. Lo que han visto ustedes en la capilla vuelve a ocurrir que cada una de las cubiertas, lleva un ritmo que después se corona de la misma manera que en el chalé con las chimeneas, con lo que es el campanario y es muy agradecida, se está muy bien dentro de ella, se reza bien. Esta es todavía más reducida, más simple, pero es el mismo ejemplo de teoría, es una entrada lateral con un coro en el centro y la cubierta también sigue una ley para nombrar al campanario. Esta es la iglesia de los jesuitas de San Sebastián que era el corazón de una universidad que me tocó construir, 61, 62, 63 y vuelve a tener el mismo tipo de criterio, es decir, son tres valvas que se encuentran con sus entradas, bajan y suben y el campanario responde con el mismo tipo de geometría pero inversa. Aquí se ve claramente como el campanario, que son las valvas también del mismo tipo, responden a lo que es el volumen de la iglesia que se hincan en la tierra. Esto tuvo una repercusión grande, le dieron una serie de premios. El año pasado, el edificio más importante que fue un premio del año '64, el Premio Aizpurua, lo han tirado, cosa que ocurre en España bastante a menudo, no la iglesia pero han tirado la torre, lo más importante. Después me pasé ya a atender al cliente. Esto es ya comercialización pura, de esta serie hice varias. Este era un importador ruso de maderas e hice una joyita también de carpintería.

»Esto es Torre Europa que lo conocen todos porque está en la Castellana y también tiene en planta los mismos



Miguel Oriol. *Alcatraz*, 2010. Chapa lacada, 205 x 196 x 58 cm. Pieza única.

giros y las mismas teorías de espiral que hemos estado comentando. Esta es la última gracia que hice para los sevillanos que no llegó a construirse, que es una celosía mudéjar para encerrar una caja de cristal de oficinas. De esa misma oficina lo que hacíamos era aplicar al mudéjar una teoría del color que a mí me divertía. Ya me voy acercando a entrar en la escultura. Esta fue la portada de la *L'Architecture d'Aujourd'hui* del año 62, la primera superficie reglada. Yo trabajé en América con Félix Candela, español, a quien le faltaba una asignatura para ser arquitecto en España, pero fue un gran constructor en México, más que arquitecto, constructor, de enorme talento geométrico. Después trabajó en Madrid unos años, un poco de tiempo y murió. Estuve trabajando con él en una especie de parábolas, unos paraguas que hacía para naves industriales y me salió una superficie continua. *L'Architecture d'Aujourd'hui* que era una revista muy importante de aquellos años en Francia, la publicó en la portada. Ahora entramos en lo que les cuento pero que es mucho mejor que no les cuente nada sino que lo vean ustedes, las fotografías bastan y así ya no consumimos más tiempo.

»A esta la llamo "sesenta y nueve" porque son dos figuras que se abrazan en posturas evidentes. Todas estas formas están hechas en chapa pero la chapa es de un milímetro y medio de espesor, y al ser tan delgada, tan delicada, vibra, y no solo vibra sino que adopta la forma una vez que se presiente o se presume lo que quiere que aparezca, adopta la forma que a ella le apetece. Es decir, si yo coso esas dos figuras que se están abrazando y las coso de un modo natural, ellas mismas eligen el arco, el arco que después ocupan. Esta es otra semejante en la que vuelve a ser lo de la tesis y la antítesis, el quererse y el no quererse. Son giros siempre en relación opuesta pero que dialogan. Estas pedanterías no me gustan nada decirlas, pero lo siento, eso es lo malo. Me acuerdo, me insultaron mucho mientras la estaba haciendo y cuando Paco Calvo vio el conjunto de figuras en el sitio que las tenía me dijo "eso del color no interesa porque le quita completamente la dureza a lo otro".

»Esto es una cinta de Moebius, si se dan ustedes cuenta hay un abrazo arriba y un abrazo abajo, de manera que es como lo del cinturón si se le da la vuelta, es una superficie continua aunque tiene tres dimensiones, no es lineal. Elemental, pero la forma la elige él en cuanto yo coso las piezas que quiero que se abracen.

»Esta la hice en homenaje al Banco Santander pero no se dieron cuenta, le regalé la maqueta a Paloma O'Shea, que le estaba acabando el edificio de la Plaza de Oriente y es muy semejante al símbolo del Banco de Santander, le llamo *La flama*. Está girando y siem-

pre en espiral. Estas son las maquetas que yo hago que son en un material plástico que son las que después levantando la plantilla se la entrego al herrero que se ha convertido en un artista, finísimo en cuanto a la materialización, la realización, la conversión en realidad. Todas son naturales, quieren ser naturales. Esta se llama *Satán* y la estropeé disfrutándola, poniéndole bolitas, y me han descalificado los míos pero a mí me gustaba, tiene cara de demonio. Esta es otra macho/hembra, son dos piezas que se abrazan en postura inversa y se mantienen, consiguen la postura y se quedan fijas nada más que cosiéndolas en el abrazo, se sostienen. Esta es otra cinta de Moebius en dos colores, aquí se ve como se ata el macho con la hembra dando la vuelta por arriba y después tienen esos redondelitos que me divertían.»

En el coloquio celebrado el día 28 de noviembre, el primero en intervenir fue D. Juan Bordes: «Me interesó muchísimo la manera en la que Oriol expuso el proceso de llegar a la escultura. Lo justificó a la inversa de lo que suele ser. No sé si conocen una carta de Miguel Ángel en donde hablaba de convertir un campanario en una de sus esculturas, en donde por su boca saldría el sonido de las campanas. Pero me interesaba ese camino de justificar la escultura como una concentración de energía, es una de las ideas que más me gustó de la exposición».

Responde el Sr. Oriol: «Actualmente hay una cierta vergüenza en reconocer el deseo de producir belleza. Entonces, yo creo que explicarlas es un poco absurdo porque las figuras en las que uno aspira a hacer belleza, se explican por sí mismas, gustan o no gustan. No quiero explicar una cosa que se debe explicar en sí misma».

Interviene el Sr. Pérez de Armiñán: «Me gustaría que nos dijera Miguel, cómo se había ido plasmando en la obra escultórica, lo que ya se había dibujado y diseñado en el proyecto de arquitectura y si había, no solo concebido, sino construido y cómo es el trasvase de la forma arquitectónica a la forma escultórica, qué grado de abstracción o de depuración puede llegar a tener, desde el punto de vista del proceso de creación».

Responde el Sr. Oriol: «Esa dinámica, que es la que funciona esencialmente en las espirales, es la que quise proyectar en la Universidad jesuita de San Sebastián, cuya iglesia es muy característica dentro de ese tema, porque era eso, un giro continuo de piezas que

se verticalizan también respetando esos giros y, lo que hacía en planta, lo convertía en vertical en el campanario para que fuera el negativo de lo que es la planta; ese diálogo de formas resulta muy expresivo y no tiene antecedentes claros ni después he sido capaz de mantenerme para seducir al cliente y acabé, y también lo explicaba el otro día, tiene el enorme mérito de, una vez condicionada, si reconoce que busca la belleza, acabar siendo guapa.

»Antes ha hablado alguien de Calatrava, que a mí me parece un personaje extraordinario. Calatrava ha hecho verdadera exhibición fuera de escala, pero es que le importa muy poco la escala porque se la pagan y entonces el resultado será histórico. Y yo creo que es de un mérito extraordinario, no suficientemente aplaudido en España.»

Interviene D. Venancio Blanco: «A mí me parece que todo lenguaje tiene sus caprichos y su materia. Me agrada, como escultor, que hayas utilizado la escultura para relajarte, que te hayas divertido tanto o más en la escultura que nos presentabas, sin preocuparte, sin llegar a nada, lo que sí hiciste en la arquitectura y utilizando incluso una imaginación y una invención contra posiblemente las normas que te marca la propia arquitectura y el propio lenguaje».

Interviene D. Julio López: «Yo he escuchado con atención lo que nos has narrado en cuanto al comportamiento del material. ¿Qué es lo que quiere decir? ¿Adueñarte de más espacio que el que le corresponde?; quisiera saberlo. Como estamos hablando de una lógica, de una consecuencia natural de la materia, eso lo encuentro como que es un punto en que se te escapan».

Responde el Sr. Oriol: «Una vez que has conseguido el equilibrio del abrazo, por ejemplo, y que las curvaturas han tomado las chapas en superficies que no son regladas sino que son continuas, entonces no las dejas que se queden en nada, sino que las estilizas. Tú consigues con la chapa que adquiera su forma, después dices, “y ahora la voy a apretar a ver hasta dónde llega su capacidad de resistir a la gravedad” y entonces la estilizas y, al final, no la puedes dejar en punta porque hiere al que la mire, hiere si pasa cerca, y entonces redondeas los remates finales».

Vuelve el Sr. López Hernández: «Quiero recordar que Calvo Serraller explica eso: Tú quieres conquistar un espacio que es el que pertenece a los pájaros, al vuelo, a la no gravedad. Y entiendo que ahí es donde se puede explicar eso, en esa intención, porque hay una gran sugerencia y una gran semejanza con el pájaro. El pájaro incluso en cuanto a forma».



Miguel Oriol. *La llama*, 2010.  
Chapa lacada, 207 x 90 x 98 cm.  
Pieza única.

## **FORO**

Opiniones y actividades no corporativas

En esta sección se recogen algunos textos producidos dentro de la vida académica que reflejan opiniones individuales, no corporativas, pero que de modo muy diverso abordan temas de interés general.

## Saber ver la ingeniería

El día 8 de marzo, D. Javier Manterola pronunció una conferencia en la Academia que había sido organizada por el Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Se ofrece a continuación un amplio extracto de la misma, conservando el tono coloquial.

«Marcel Proust, en su novela *En busca del tiempo perdido* dice: “El único viaje verdadero hacia el descubrimiento no consiste en la búsqueda de nuevos paisajes, sino en mirar con nuevos ojos”.

Hay algo importante con lo que quiero empezar, las estéticas no es algo que está ahí, que debo utilizar si deseo hacer algo bello. Ante lo nuevo –y la ingeniería de los puentes en el siglo XIX era algo nuevo–, no existe nada previo adónde mirar, no hay cánones o normas que nos guíen.

Precisamente a finales del siglo XVIII terminó el arte, fue el fin del arte, cuando el arte tenía a la imitación como sumo parámetro. Una pintura era tanto mejor cuanto más se parecía a aquello que era lo que se pretendía representar. Ya Hegel anunció el fin del arte.

Pero, ¿qué iba a hacer alguien que empezaba a utilizar la fundición o el acero para hacer puentes?, ¿dónde debía mirar, qué debía imitar? Cuando se realiza el Coalbrookdale se intenta reproducir con acero un puente de fábrica y será la primera y la última vez. Un día me di cuenta de que el puente de Coalbrookdale se hace al mismo tiempo que Beethoven compone la *Séptima Sinfonía* y a mí me parecía que el puente, por su trascendencia, era muy posterior a Beethoven. (Fig. 1)

La morfología de los puentes metálicos cambia rápidamente, el concepto resistente empieza a optimizarse y la configuración varía. Como se puede llegar a una forma como la del puente de Telford en Escocia mirando a qué modelos, al puente de la Concordia de Perronet. Eso si Telford se equivoca por mirar lo que está, lo antiguo y pone los dos castillitos a la entrada del magnífico puente de Craigellachie.

Es, a mi entender, muy equivocado afirmar, como se ha dicho por muchos ingenieros, arquitectos y artistas en general, que el fallo de la ingeniería del siglo XIX, fue no prestar atención a los problemas estéticos. No, eso no pasa nunca: lo nuevo, en su propio desarrollo, va configurando su propia estética. Y después de esto se dan saltos rapidísimos para llegar a saber y configurar un arco. Telford había llegado a los 70 m de luz en el puente de Craigellachie en Escocia, Eiffel en Garabit a 160 m (Fig. 2), y Amman a 500 m en el puente de Bayonne. (Fig. 3) La celosía toma su primera configuración definitiva en los puentes arco. Ya sabemos qué es mejor y peor.

Si comparamos el puente de Oporto con el puente de Garabit vemos que, en Oporto, el problema, no pequeño, de unión del dintel y el arco, no está bien resuelto, lo que no pasa en Garabit. Pero eso mismo le pasa al puente de Alejandro III en París y al puente de St. Luis de J. B. Eads.

¿Qué es una viga? Se conocían las vigas de madera cortas y poco resistentes, las configuradas con piedras, como el templo griego. Fue un arduo trabajo ir configurando, empalmando para conseguir una pieza de madera resistente y más larga que lo que constituía sus partes, punto clave de la construcción. Y que aparezca la unión como parte fundamental en el construir que se manifiesta con el hierro y acero en vigas, los cuales poco a poco evolucionan hasta alcanzar su forma.

La ingeniería, desde que se independizó de la arquitectura a finales del siglo XVIII, creó una manera específica de hacer, y en ese buscar y configurar su manera de hacer, encuentra y desarrolla su propia estética, los modelos donde compararse, que imitar, dejarse invadir, en fin, por las nuevas formas encontradas.

Y la pregunta que uno puede hacerse es ¿dónde está la belleza de una viga en celosía?, ¿qué estética va configurando? Pues la hay y hay que aprender a verla, saber distinguir lo bueno de lo malo. Para demostrar esta aseveración, una comparación fácil. Si cojo por un lado el Laocoonte del Vaticano, una escultura clásica conocida y totalmente aceptada como obra de arte, que podríamos equiparar a los puentes de piedra clásicos, y la comparo con otra de Tàpies, otro artista clásico reconocido, no podemos convenir que estamos tratando de lo mismo, de la misma categoría de arte. Y sin embargo lo es. Lo que ocurre es que en la escultura han pasado un montón de cosas y nos hemos ido acostumbrando a mirar con otros ojos, con otro cerebro que nos permita decir que Tàpies, un pintor que hace cosas, es un artista. Y lo mismo podríamos decir si comparamos el Partenón con el edificio de Praga de Frank Gehry, Jules and Jim. Sí, el edificio de Gehry es hermoso y también la escultura de Tàpies, pero también lo son las vigas en celosía.

Lo que hay que hacer es mirar y volver a mirar, conocer cuál es la historia y el desarrollo de la pintura o la escultura o la música cuando pretendemos entender, apreciar y valorar.

Recuerdo que una vez, en París, una persona querida por mí me preguntó: “¿Oye, Javier, de verdad tú crees que la Torre Eiffel es una obra de arte?”. Yo no sé si la Torre Eiffel es una obra de arte ni sé si nada de lo que hoy hace el más sublime arquitecto es una obra de arte, lo que sí sé es lo que yo he sentido al ver los *Fusilamientos de la Moncloa* de Goya o he oído *La Pasión según San Mateo* de Bach. Entiendo, no sé si lo mismo, pero de la misma categoría, cuando veo el puente de San



Fig. 1

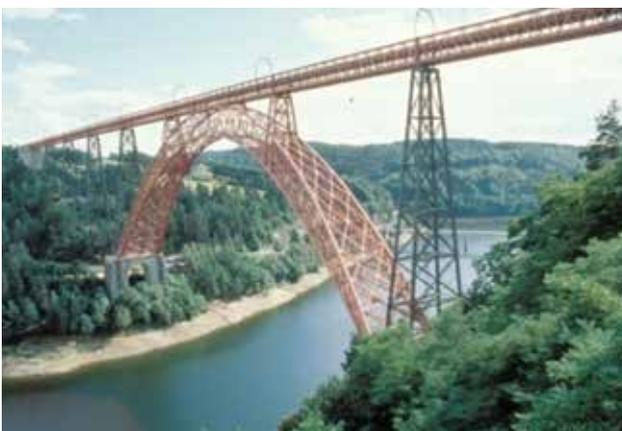


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Francisco (*Fig. 6*) o una pequeña carretera desarrollándose por un terreno ondulado, y ¿qué es mejor, esta carretera o el súper famosísimo cementerio de Estocolmo de Asplund?

Yo a veces me hago preguntas difíciles o estúpidas, ¿se siente de la misma manera la pintura que la música? En aquel que le gustan las dos cosas, es un problema de sensibilidad o de respuestas a preguntas internas necesarias. ¿Se siente o siento lo mismo cuando veo un puente que me gusta, una casa que me gusta, o escucho la música de Bach que he nombrado?

Y, ¿de qué depende que la ingeniería sea considerada como la arquitectura o la escultura o la música como una arte bella, si eso es algo que hay que ser?

Depende de los conocedores, de los sensibles, de los críticos, que empiecen a entender de carreteras o de puentes y a su valor funcional, a la ingeniería, se les añade algo más, la profundización en su esencia.

Y todo este discurso se podría predicar del diseño industrial, del entender acerca de vinos o de comida de diseño o no de diseño. Pues bien, por muy bueno que sea un vino aún no está en la cabeza de los conocedores, poner el vino entre las bellas artes y yo creo que, sin embargo, sí le ha llegado la hora a la ingeniería.

Toda la historia de la arquitectura del siglo xx, depende de estas creaciones ingenieriles, de esta manera nueva de ver y entender lo construido, y de los arquitectos que se apuntan a lo nuevo y empiezan el cambio formidable que experimenta la arquitectura a lo largo del siglo pasado.

Pero sigamos con los puentes y con las celosías. La evolución ha sido gigantesca. En la *Fig. 7*, vemos una celosía triangular viga, y en Euskalduna vemos la celosía inscrita en un puente de más complejidad, *Fig. 8*.

Pero de las celosías en que se penetra, me han gustado especialmente (*Fig. 9*) en el puente antiguo sobre el Miño. La primera que realicé hace muchos años en



Fig. 8



Fig. 9

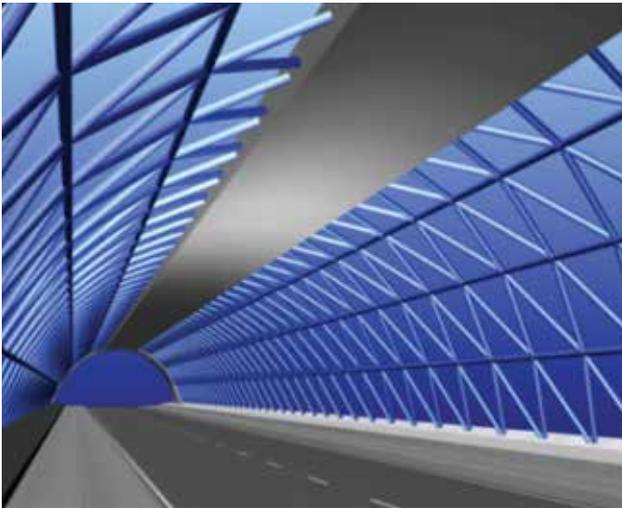


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12





Fig. 13

Alcoy, *Fig. 10*, donde hemos perseguido esta solución cuanto hemos podido. Para Zaragoza 2008 presentamos otro tubo de varios pisos, en el cruce del Ebro para el AVE, *Fig. 11*.

### 1. Obras lineales: carreteras, ferrocarriles, canales, etc.

Existe una primera dimensión estética de las obras lineales que consiste en la superposición de una geometría matemática (radios de curvatura, peraltes, pendientes, clotoides) determinada por las leyes que establece el móvil, para poder circular a una velocidad determinada, y el terreno, diseñado por el orden que establece la naturaleza. Esta conjunción, si se hace bien, si se diseña bien, si se acopla bien, puede ser bellísima, más aun, si no se cometen tropelías excesivas, excavaciones enormes, heridas en el terreno irrecuperables, siempre queda bien, mejor de como estaba en estado natural. El terreno no es el lienzo donde se dibuja la carretera, carretera y terreno, su conjunción, es la obra.

En la *Fig. 12* se ve una autopista serpenteando suavemente en una ladera a la que se ha perturbado significativamente y que parece posible que sea recuperable.

La carretera anterior más pequeña, más estrecha, se pliega mejor al terreno natural. El diseñador debe estudiar bien la relación de la geometría del terreno con la de la carretera, minimizando su diferencia para conseguir un acoplamiento lo más natural posible. La velocidad específica de la carretera y su anchura gobiernan la posibilidad de un acoplamiento perfecto, y lo que no se acople bien hay que restituirlo bien, no dejarlo según queda. Yo y también muchos pintores, creemos que el paisaje queda mejor con carretera que sin ella. Es infini-



Fig. 14

to el número de pintores románticos que añaden siempre o casi siempre un puente a su bucólico cuadro.

En la *Fig. 13* enseño una fotografía encontrada que me sirve para hacer alguna consideración complementaria. Las dos carreteras que trepan separadas por la montaña son un ejemplo bellísimo de lo que pretendo exponer. Como trepan por la montaña, como su trazado refleja el de la ladera en que se asienta, la traduce casi perfectamente y la separación que se establece entre terreno y carretera, separación obligatoria se resuelve bien con pequeñas obras de fábrica. Y son un bellísimo trazado que necesita que se restaure un poco.

Y aún una nota a añadir, el acoplamiento de una vía rápida con un terreno accidentado se realiza mucho mejor separando las dos vías. Y este es un problema presente en muchos casos. Mantener las dos calzadas juntas crea muchas veces problemas de acoplamiento graves que obliga a desmontes o a terraplenes excesivos. Es decir, muchas veces las autopistas son demasiado anchas para el terreno donde se instalan y este es un problema más grave que el desacoplamiento en alzado.

En la *Fig. 14* representamos una parte del canal de Navarra instalado en el terreno natural. La configuración que se establece entre ambos es magnífica. La geometría curva del canal aparece, en un sentido del aparecer que excita nuestra percepción sensible, enriquece el paisaje natural y con él se convierte en una obra significativa, estéticamente hablando.



Fig. 15

Al lado vemos una toma aérea del río Misuri, *Fig. 15*, discurriendo sobre un terreno plano que no condiciona suficientemente su curso, lo que convierte al cauce en divagante. Las curvas que aparecen en el río son el resultado de la adecuación momentánea entre río y terreno como le ocurre al canal y en muchos casos son bellísimas. Las líneas rectas aparecen muy difícilmente en la naturaleza.

En la *Fig. 16*, vemos tres semejanzas: la incidencia de la obra en el paisaje en la huella de una carretera moderna, en una vista de la muralla china, y un tramo de la *Running Fence* de Christo Javacheff, artista búlgaro, uno de los máximos exponentes del Land Art. Las tres nos descubren no solo la geometría del terreno, y por tanto la geología del paisaje, sino que nos revelan su estructura interna. Sin duda Christo ha distinguido de entre las propiedades de la carretera su capacidad de hacer evidente la estructura interna del terreno y su morfología.

Y heme aquí queriendo encontrar semejanzas entre lo que estaba viendo y sintiendo con las carreteras y lo que había en otras disciplinas y naturalmente apareció ante mí la arquitectura y el Land Art.

Los arquitectos, la arquitectura y el terreno tienen una relación distinta a la nuestra. En primer lugar porque los suyos son objetos pequeños y los nuestros grandes y su relación con el terreno se convierte en una interpretación poética de la zona con actuaciones locales. La escalera de Toledo o el parque artificial construido bajo los Crescent de Bath son hermosos pero su experiencia difícilmente se puede ampliar a nuestras obras.

Los artistas del movimiento Land Art, Christo, Richard Long, Michel Heizer, Robert Smithson, solo conciben su obra tomando el paisaje natural como lienzo, y únicamente Walter de María se aproxima a nosotros cuando dice: «El terreno no es el escenario de la obra, es parte de la obra». Robert Smithson afirma que «en lugar de valerse de un pincel para crear su arte, Robert Morris prefiere recurrir a un *bulldozer*» y, para no extenderme hasta el infinito con las citas en las que los artistas del Land Art presentan su relación con la tierra, acabaré con la de Peter Hutchinson: «Los artistas de la actualidad toman su inspiración de cráteres formados por meteoritos, de fosos volcánicos, pero también de presas, acueductos, fortificaciones, etc., para construir obras que cambien la superficie de la tierra». Pero aunque nosotros andemos siempre con estéticas encontradas y los artistas del Land Art con buscadas, el cambio enorme de escala entre nosotros y ellos nos hace inservible su experiencia.

Con el desacoplamiento entre la carretera y el territorio, *Fig. 17*, se presentan dos maneras diferentes de cruzar un escollo en el gran San Gotardo. Uno antiguo, bien acoplado al suelo, y otro más moderno, más rompedor y entre ambos y el terreno aparece una obra formidable.

En mi opinión no hay que ser tan exigente con el perfecto acoplamiento entre vía y terreno en la construcción moderna, hecho, a veces, imposible. Los trazados que creemos deben producir perturbaciones en el terreno natural hay que hacerlos y después remodelar lo perturbado.

En la *Fig. 18*, una carretera humilde, simple y preciosa deja su huella en la montaña traduciendo su estructura interna, sus plegamientos y configuración geométrica y mecánica.

Este quedar instalado de la carretera en el paisaje y crear alguna rara vez algo sublime y heroico lo encontramos en esta carretera, creo que en Bolivia, *Fig. 19*, que tiene que penetrar dentro de la montaña ya que su desplome no le permite fabricar un mínimo escalón donde apoyarse.

Según Burke, lo bello produce deleite, lo sublime engendra un terror deleitable. Kant dice «lo sublime siempre debe ser grande, lo bello pequeño, lo sublime debe ser simple, lo bello puede estar decorado y adornado», etc.

En muchos sitios, en Italia, en Estados Unidos por ejemplo, donde se tiene un cuidado especial con el territorio, la carretera se sale de la media ladera para no perturbar la falda de la montaña. La dibuja circundándola.

En la *Fig. 20*, la carretera en su excavación revela una parte preciosa de la estructura del suelo y en la *Fig. 21* el canal de Navarra se pasea suavemente por el campo.

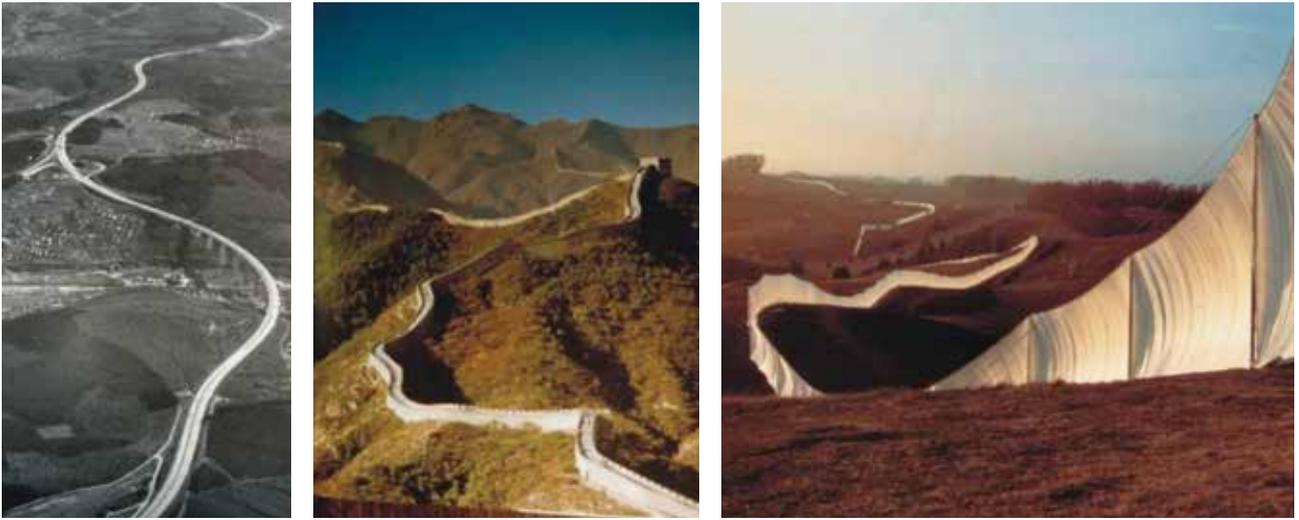


Fig. 16

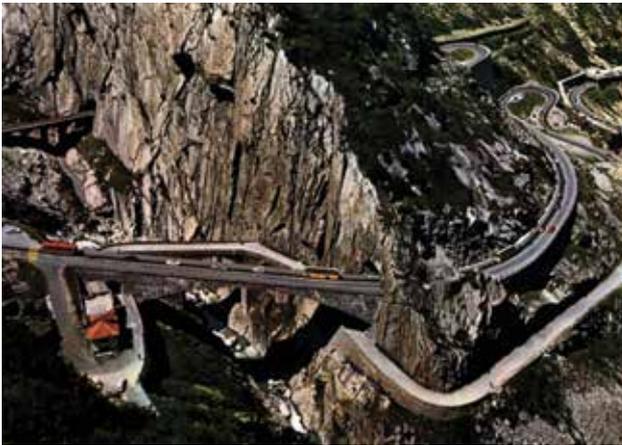


Fig. 17



Fig. 19



Fig. 18



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Los enlaces entre autopistas producen geometrías complejas, traductoras del intercambio a velocidad, que se combinan con el terreno, imponiéndose en este caso al mismo, utilizándolo casi como lienzo o desarrollándose asimétricamente en el enlace de la *Fig. 22*, formidable complejidad de gran belleza, hasta el extremo que esta visión aérea minimice la necesidad de un buen diseño de los puentes que la componen. A veces el enlace resulta complejo y hay que conocerlo para desarrollarse con tranquilidad dentro de él, sin perderse.

Voy a decir algo que puede incomodar, tanto más cuanto más amante de la ciudad antigua se sea, cada vez me voy fijando más y me parece que con agrado en los grandes enlaces que aplastan las casitas bajo su peso (*Fig. 23*), esta figura es la última que aparece buscando en internet «nudos de carreteras», los mayores enlaces de autopistas.

Seguro que alguno de los lectores se siente incómodo con aseveraciones tan elogiosas de sitios donde se ha podido sentir confuso y molesto. No importa, conducir es muchas veces incómodo pero las geometrías que le sirven pueden ser bellísimas, solo hay que acostumbrarse a mirar.

Pero todo lo dicho sobre las carreteras no es sino una parte de su mensaje. La carretera introduce al conductor que la usa en una serie de imágenes variables que le van apareciendo mientras se conduce. Experiencias, visiones maravillosas o torpes que pueden y deben ser controladas por el diseñador, y si a todo eso añadimos las sensaciones físicas que se experimentan con el subir o bajar de la carretera, las aceleraciones horizontales en las curvas, los prodigios nuevos que nos van a presentar las carreteras serán lo nuevo en el arte.

## 2. Presas

Si dejamos ahora la suave geometría de la carretera y nos introducimos en las presas, el problema artístico adquiere magnitudes hercúleas. Los miles de toneladas de empuje que producen, por ejemplo, 100 m de altura de agua, requiere una relación estrechísima entre estructura y terreno. Qué lejos de la relación de la casa y la escultura con el terreno, en que ciertamente lo resistente está, pero con un mínimo poder de dar forma. En una presa bóveda, *Fig. 24*, el hormigón se configura en una forma necesaria pero no única. Su curvatura horizontal y vertical produce, con esa precisa y compleja geometría, la capacidad de resistir con la mínima cantidad de material y sin hacer saltar la montaña por los aires, solicitada por miles de toneladas. La apoteosis de la forma resistente, herencia recibida de los presistas que sin prejuicios se enfrentaron directamente con el problema.

Las presas tienen una larga historia en España. Conservamos presas desde los romanos, la presa de Proserpina del abastecimiento de agua de Mérida que lo realizaba a través del hoy semidestruido y fantástico acueducto romano de los Milagros. La presa de Cornalvo, también romana, de abastecimiento a la misma ciudad. Los árabes no parece que hicieran sino azudes de derivación y ruedas elevadoras en los ríos para distribuir las en sus fantásticas redes de canales para el campo. Posteriormente se recupera la construcción de presas en los siglos *xvi* y *xvii* y sigue sin interrupción hasta la actualidad.

¿Se podría decir que en el diseño de presas están tan estrechamente vinculados terreno y presa que determi-



Fig. 24

nan siempre una forma única? No, a cada forma de valle, a cada constitución geotécnica y geométrica de las laderas, puede corresponder muchas presas bóveda. Existe relación entre geometría y geología del valle por un lado y la forma de la presa, pero esta no es única. En la presa del Atazar, de 135 m de altura para el abastecimiento de agua a Madrid, encontramos una de las presas bóveda más hermosa que existe, pero también podría haber sido diferente. (Fig. 25) Un buen diseñador ha conseguido una presa formidable.

En la Fig. 26 presentamos la comparación entre la presa bóveda del Atazar y *Valley Curtain* de Christo en Rifle (Colorado), de 413 m de longitud y 111 m de altura. La presa del Atazar, como ya hemos visto, es una presa bóveda de doble curvatura, forma asociada a la búsqueda de la antifunicularidad espacial. La obra de Christo, una cortina de nylon colgada de un cable que se le parece y que el viento casi la destruye completamente al día siguiente de su inauguración.

Pero sin duda, Christo ve, en la garganta, la forma de la presa que reproduce con una obra excesivamente provisional. La estructura resistente se configura en la presa en función de la presión del agua y la geometría de la cerrada. Christo establece con su cortina la naturalidad de la forma presa en el valle. Es como un resultado coincidente, uno al ver el valle, otro al contener un lago de agua en el valle.

Además existe la relación entre el espacio a un lado de la presa y el espacio al otro. Lo cóncavo y lo convexo. Y en este caso la coincidencia es fundamental si comparamos uno y otro lado de la presa bóveda, y uno y otro lado de *Waxing Arc* de Richard Serra de 1980, Fig. 27. El origen de la forma es distinto en uno y otro caso. En el primero está el resultado del empuje hidrostático y la gravedad; en el segundo, el equilibrio, la gravedad y la rigidez de unas planchas de acero de 30 mm de espesor.

Nos resultó emocionante y, en cierta manera, conocido el caminar entre las esculturas de Serra, *La materia del tiempo*, expuestas en el Guggenheim de Bilbao. Uno discurre entre formas sólidas conocidas, muy familiares sí, como nosotros en estos momentos, está muy familiarizado con fotografías de presas bóveda, a medio llenar. Discurrir en espacios buscados por Serra en los cuales se siente la incomodidad al caminar, a veces por la inclinación que la forma curva te impone, pero a la vez se siente próximo a una geometría conocida, idéntica diríamos. La de Serra, configurada estructuralmente por la gravedad y su intención, y la de la presa por el empuje del agua, la gravedad y también la intención del diseñador.

Seguro que era ajena a la mente de Serra la presencia de las imágenes de presas bóveda en el momento de

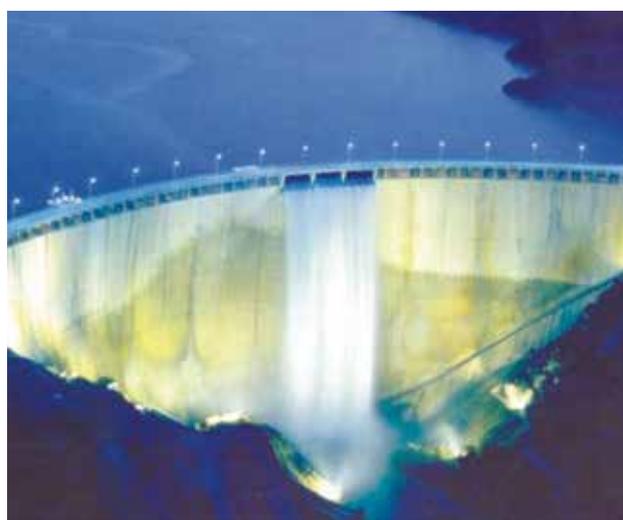


Fig. 25

crear sus formas curvas con chapas de acero de 20, 30 y 40 mm. Probablemente sí. Y esto es lo que nos gustó. En Serra aparecían geometrías de doble curvatura que ya conocía, o lo que es lo mismo, la experiencia de nuestras presas bóveda nos había descubierto una geometría importante, tan próxima a la que después encuentra Serra pero con una ventaja muy, muy importante, la escala. Serra encuentra la forma y la dispone para ser recorrida, la presa impone esa forma en la cerrada al configurarse en dique la contención.

Comparar a Christo o a Serra con la presa bóveda, no lo hacemos con la intención de demostrar que la coincidencia formal de la presa con estas obras da a las presas el marchamo de obras de arte, nada que ver. Comparar ha tenido la intención de enseñar lo que los ingenieros han encontrado al realizar su trabajo de una forma rigurosa. Resulta que se encuentran coincidencias formales evidentes con esculturas que indagan sobre la geometría, la forma de una plancha que debe

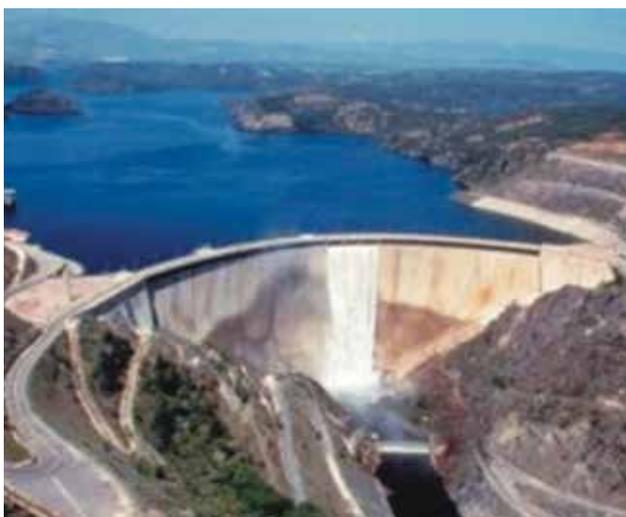


Fig. 26



Fig. 27

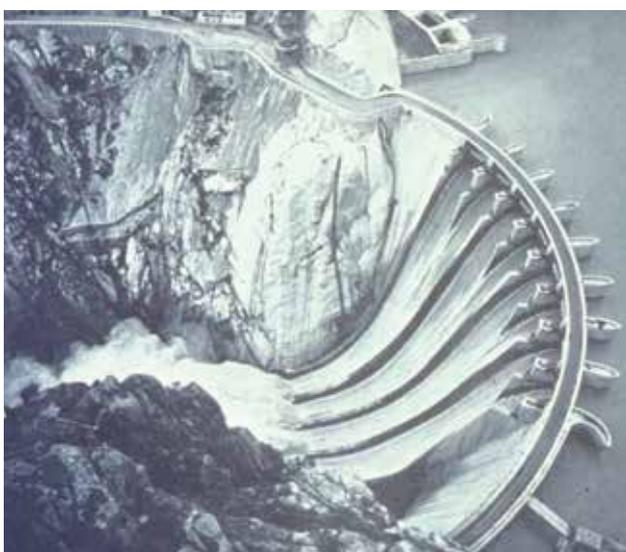


Fig. 28

estar en equilibrio y resistirse y el espacio que se configura a uno y otro lado.

La bóveda vertical de doble curvatura tiene algo de verdad (perdón) estética. Algo que esa maravillosa geometría lleva consigo. Y podríamos sacar nuevas coincidencias en la configuración de los dos espacios, el de un lado y otro de la presa, con el que determina y busca la escultura de Serra.

Finalmente, en esta variación formal por el aliviadero tenemos una de las más fantásticas presas españolas, la de Aldeadávila de 130 m de altura (Fig. 28), que de presa bóveda inicial pasó a presa arco-gravedad debido a la necesidad de una gran superficie de aliviadero por el enorme caudal de agua que puede llevar el río Duero. Forma curva, aliviadero y montañas la convierten, según M. Aguiló, en «momento supremo de la epopeya del Duero».

Las presas se han realizado con todo tipo de formas y materiales, como las de materiales sueltos con núcleo

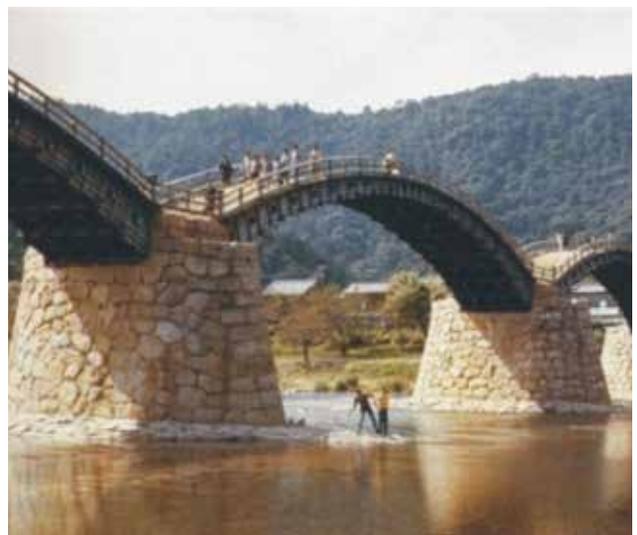
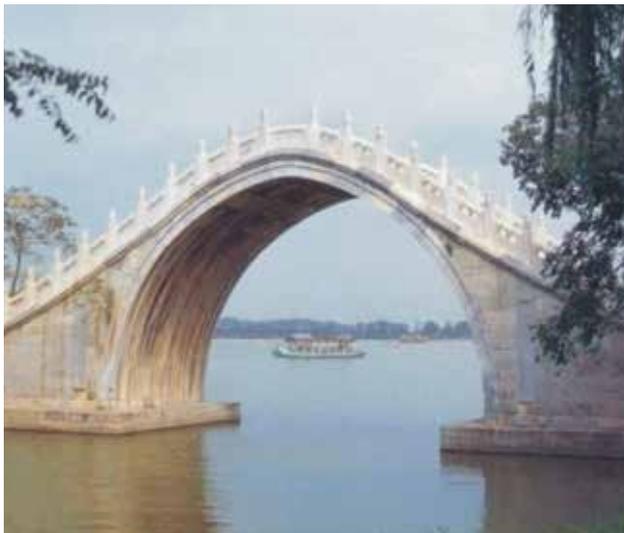


Fig. 29

impermeable, muy aptas para cualquier tipo de terreno y con procedimientos de construcción correspondientes a los dominadísimos movimientos de tierra.

Esta pequeña muestra de las más de 800 presas españolas, con su diversidad formal y morfológica y su historia, refleja el formidable descubrimiento de la forma para resistir los gigantescos empujes de agua, realizado por los presistas españoles.

### 3. Los puentes

De todas las obras públicas, la más objetual, la que más historia y tradición tiene, a la que con menos dificultad se le atribuye una dimensión estética importante, son los puentes, considerando a algunos como obras de arte, aunque no se sabe si es por su antigüedad, por su valor como objeto estéticamente importante, o por otra

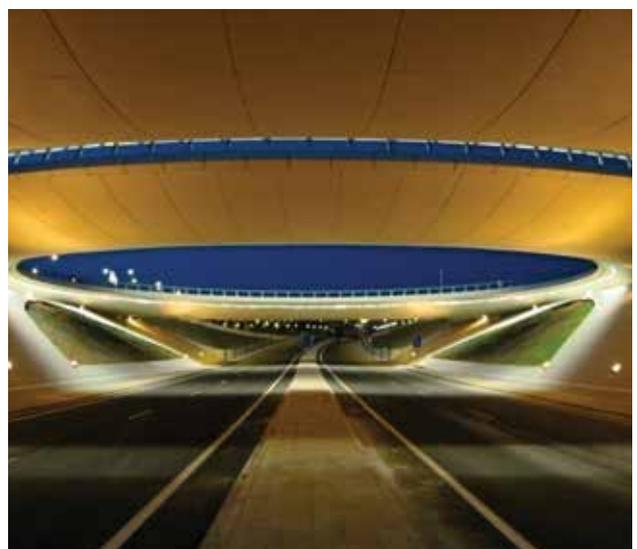


Fig. 30

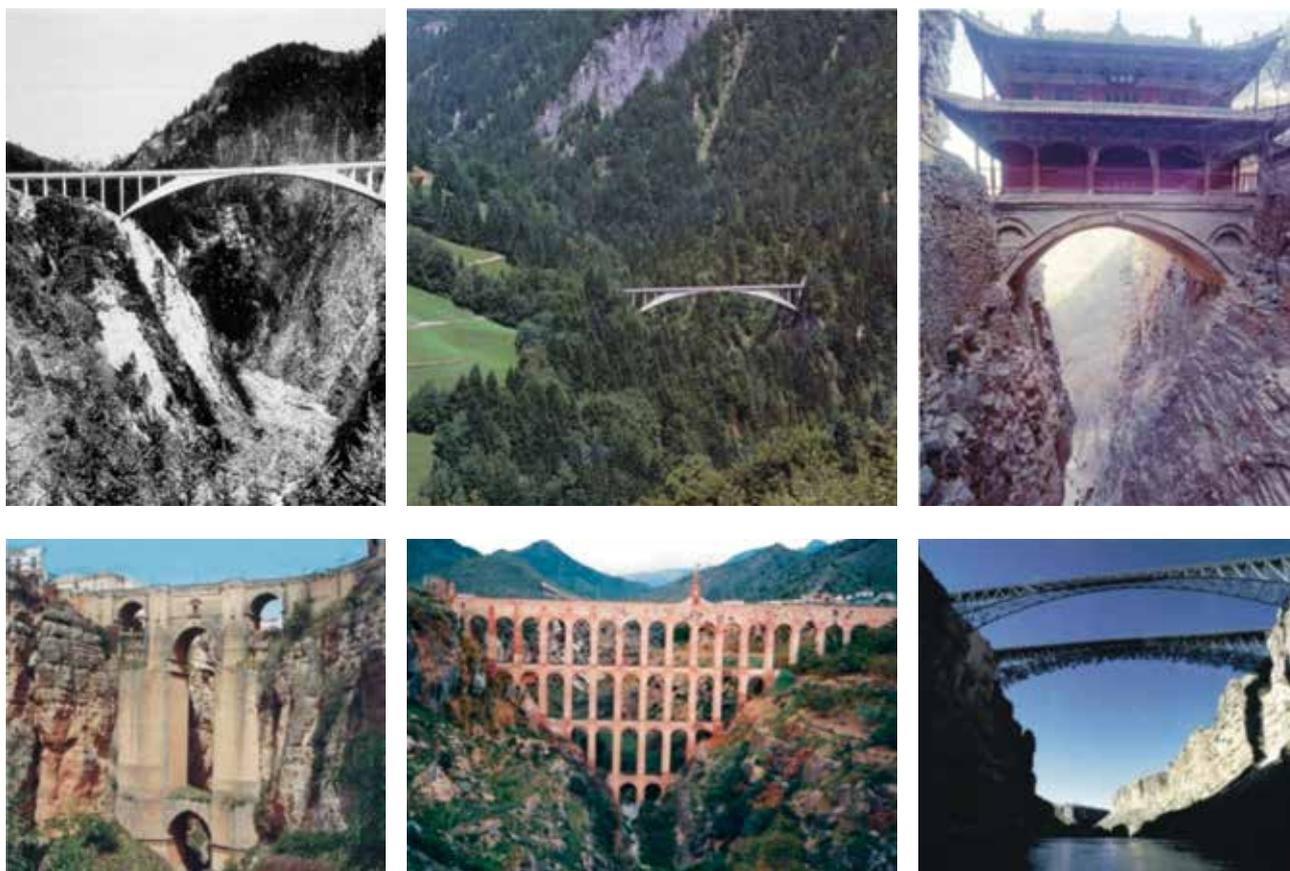


Fig. 31

razón. La verdad es que es muy habitual atribuir grandes valores plásticos a obras que únicamente son antiguas.

En la Fig. 29 presento cuatro puentes que no ofrecen duda con respecto a su belleza. Son pequeños, antiguos, sutiles, en los cuales el camino del vehículo para pasar de uno a otro lado no está fundamentado en la comodidad. El primero, el puente del Cinturón de Jade, situado en el palacio de verano de los emperadores chinos cerca de Pekín, no justifica sus pendientes ni por lo que tiene que pasar por debajo ni por donde va. El segundo es un precioso puente romano de Suiza en el cual la ondulación de la rasante acompañando a los saltos de los arcos es bellísima. La máxima simplicidad dentro de la máxima elegancia. El tercero y el cuarto, dos bellísimos puentes japoneses extraordinariamente simples pero muy complejos estructuralmente; el segundo de ellos, el puente de Kantai-Ky, un puente del siglo XVI.

En la Fig. 30 una glorieta circular en Zizur (Navarra) donde se aprovecha la maravilla que resulta de utilizar la geometría circular del paso, hacerla presente, como elemento con sentido plástico.

Con esto quiero decir que, como en todas las cosas bellas, lo son si esta resulta expresión de su estructura interna. Nada es bello si se adorna o retoca para conse-

guirlo y esto es verdad en todos los niveles de la vida.

Otro problema importante, presente con toda rotundidad en los puentes, es su relación con el paisaje donde se instala. En la Fig. 31 vemos cinco versiones de un único problema. El primero es el puente de Salgina-Tobel de Maillart en el sudeste de Suiza. Se lo considera como el modelo ideal de lo que es saltar entre las dos laderas abruptas de un valle suizo. De 1936, este puente tiene 90 m de luz y Maillart nunca lo hizo pensando en una relación biunívoca entre el puente y la cerrada, de hecho lo utilizó un montón de veces en todo tipo de terrenos, en un río plano por ejemplo. El puente pagoda chino resuelve el mismo problema de la misma manera, todo lo contrario del puente de Ronda (1784), un desastre tecnológico de José Martín Aldemeda que nadie se atrevería a derribar. El acueducto de Mengibar, elemental y forma bastante adecuada de resolver el mismo problema, y la solución moderna de saltar sobre un valle más rectangular en Estados Unidos.

En todos ellos, la relación del puente con el terreno no se reduce a descargar en él su peso, como en un edificio, sino una interacción dinámica y configurante.

La relación del puente con el paisaje es problemática, el *genius loci*, si existe, es muy difícil de conceptualizar y hacerlo presente en el diseño.

Relación del puente con el río. ¿Hay alguna impronta que imponga un río a un puente? ¿Quién encuentra un modelo de puente en los puentes del Sena de París o del Támesis en Londres? No, no existe.

Aquí presento, *Figs. 32 a 34*, una serie de puentes, entre ellos el famoso puente de Alejandro III de París, que saltan sobre el río sin sobresalir del tablero, condición fundamental pero no exclusiva para un bello encaje puente-río. En las *Figs. 35 a 37* vemos otros tantos puentes arco con el arco apareciendo sobre el tablero y con lo que se pueden componer planteamientos espaciales y plásticos de enorme poder expresivo. En todos ellos el rigor estructural es completo, nada hay en ellos en que esté presente el adorno.

Lo que si ocurre es que la tecnología de finales del siglo xx ha permitido configuraciones espaciales mucho más ricas que las clásicas, porque se sabe mucho más que antes. La rigidez formal que imponía un conocimiento limitado del problema resistente no tiene que mantenerse cuando el dominio sobre la técnica es infinitamente mayor.

Sin embargo cuando los problemas resistentes son poderosos, como le ocurre al puente arco sobre el embalse Contreras de 261 m de luz, de la *Fig. 37*, para la línea de ferrocarril de alta velocidad Madrid-Valencia, la discreción formal y el rigor que determinan los mínimos se imponen.

Si de los puentes arco pasamos a los puentes viga nos encontramos, en primer lugar, el puente de Kochertal en V. Fusterwalder. Una viga simple, *Fig. 38*, que discurre a 180 m sobre el suelo, con 140 m de luz. Nada que ver con un dintel de un edificio, no sostiene nada que no sea a sí mismo y ese estar sin una referencia a lo que soporta le confiere, le proporciona un valor espacial en la ordenación del paisaje. El tamaño de este puente es el del valle y su presencia lo configura totalmente.

En el caso de nuestro proyecto (no construido) para el puente de la desembocadura del Ulla, *Fig. 39*, la geometría del espacio se encaja bien con un tubo que lo atraviesa a 70 m de altura. Las luces obligatoriamente deben ser grandes, 200 m, para que los rectángulos que deter-

minen sean armoniosos y ordenen el formidable paisaje natural. A la vez que el tubo que resiste, de 13 m de diámetro, adquiera sentido. Paisaje, tubo y dimensionamiento están o deben estar perfectamente conjuntados.

En la *Fig. 40* tenemos el desiderátum de lo que uno debía hacer en un paisaje tan hermoso como el que crea, con sus montes circundantes, el pantano de Gorostiza. El puente se convierte casi en una línea que sin tocar el pantano salta de una orilla a otra. Y esa línea no debe ser gruesa, pues resulta pesada. Deber ser limpia, estricta y mínima para conseguir un buen cruce sobre el embalse.

Los dinteles cambian, un dintel continuo saltando entre las pilas. Una celosía que se acomoda en su distribución de barras a los problemas de resistencia y estabilidad, *Fig. 41*. Una preciosa iluminación como la que R. Piano hace en su puente de Japón, *Fig. 42*. No sé si R. Piano ha sido muy consciente de la presencia del tamaño de las pilas en el conjunto que a mí me parece excesivo. De hecho ese diseño corresponde a alguien que no está en el mundo de los puentes.

Siguiendo con las vigas, las vigas en las cuales se penetra están para mí llenas de encanto y de eficacia resistente, como la del puente sobre el río Ebro del tren de alta velocidad Madrid- Barcelona.

En la *Fig. 43* vemos el puente de Padua, en el Corso Argentina, en el que se aborda la necesidad de evitar la superposición visual y antiestética entre las pilas del núcleo central y los carriles de acceso. Se juega con la iluminación del puente por medio de esos enormes arcos de 150 m de luz para conseguir una configuración espacial diferente.

El mismo planteamiento de iluminación, anterior en el puente sobre la Plaza de Ventas, que determina además una plaza circular en una zona de terrible configuración urbanística previa. *Fig. 44*.

La *Fig. 45* presenta el pabellón- puente de Zaha Hadid en la Expo Zaragoza 2008. En esta obra se ve lo que es no tener noción del mundo de los puentes que he citado al principio.

Zaha Hadid hace un pabellón- puente sin tener en cuenta lo que concepto «puente» significa. Esta absolu-



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 41

ta ausencia del concepto «puente» no quiere decir otra cosa que para sostenerlo hubo que utilizar mucho tiempo a magníficos ingenieros y que recurrir al carenado allí donde no había manera que resolverlo para ajustarlo a las formas planteadas por la arquitectura.

Termino mi exposición con un conjunto de puentes y pasarelas atirantadas donde se ve la riqueza formal que puede conseguirse con la tecnología actual. (Figs. 47, 48 y 49 de Manterola y equipo.)»



Fig. 40



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 47



Fig. 46



Fig. 48

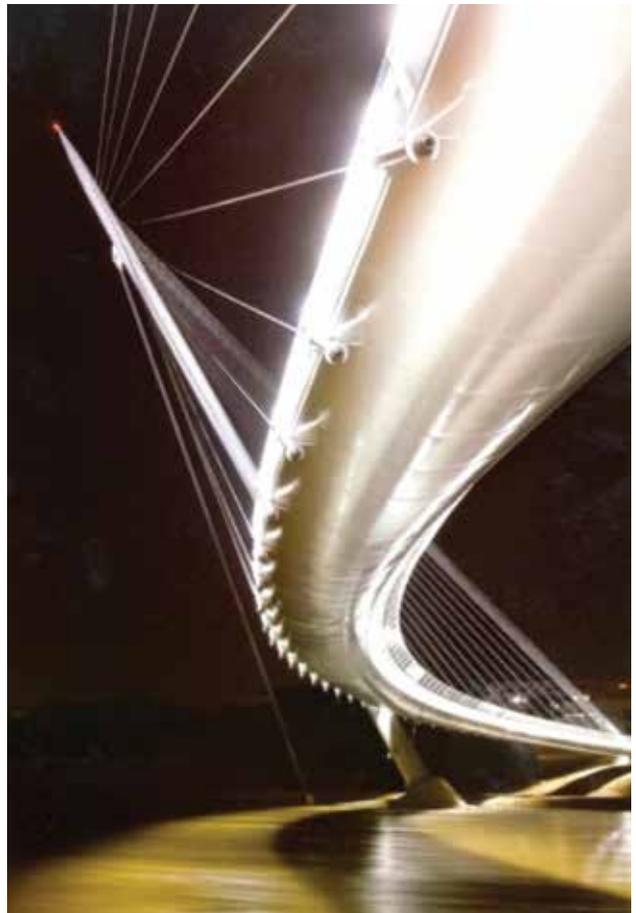


Fig. 49



Fig. 50

## Los retratos de Farinelli y de otros músicos

Dentro del ciclo dedicado al retrato en la Academia, coincidiendo con la exposición *Protagonistas del arte. Retratos en la Academia*, pronunció D. Antonio Gallego, el día 10 de marzo, una conferencia referente a los músicos, cuyo texto, facilitado por el autor, se reproduce a continuación.

### «1. Jacopo Amiconi: retrato de Farinelli

Jacopo (o Santiago) Amiconi (o Amigoni) nació en 1682 en Venecia (aunque pudo haber nacido en el reino de Nápoles) y murió en Madrid en 1752. Es un pintor rococó, con influjos venecianos (Guardi, Longhi), napolitanos (Solimena, Luca Giordano) e incluso franceses (Boucher). Viajó por múltiples cortes europeas tratando de ganarse la vida: estuvo en Baviera (pintó en la abadía benedictina de Ottobeuren), en Londres, en París en 1736 con su amigo el cantante Farinelli, en Venecia y en Nápoles, y desde 1747 en Madrid, donde fue incorporado a las enseñanzas de la entonces Real Academia de San Fernando en su período de fase preparatoria: justo el año en que Fernando VI firmó la creación defi-



Fig. 1. Jacopo Amigoni (Nápoles, 1682-Madrid, 1752). Carlo Broschi, llamado Farinelli. Óleo sobre lienzo, 82 x 61 cm.

nitiva, 1752, Amiconi murió. Aquí en España pintó escenas mitológicas y bíblicas para algunos Reales Sitios (La Granja, Aranjuez) y muchos retratos, entre ellos los de su antiguo amigo el cantante Farinelli (Fig. 1).

El Museo también conserva un busto anónimo del cantante; hoy en la «Exposición de retratos» el original de escayola (Fig. 2), y también se expone el grabado de Carlos José Flipart (París, 1721-1797) titulado *La familia de Fernando VI*, en el que copia un cuadro de Amiconi hoy en paradero desconocido (Fig. 3).

Observen la tribuna de músicos, donde se encuentra el compositor y tañedor de clave Domenico Scarlatti que la entonces infanta Doña Bárbara de Braganza (el 300º aniversario de cuyo nacimiento se está celebrando estos días) se había traído con ella de la corte portuguesa, junto al cantante Farinelli. Según Sánchez Cantón el cuadro tal vez no pasó de ser un boceto, pero probaría que tanto el pintor como el grabador de cámara iban a ser para Fernando VI lo que Van Loo había sido para Felipe V, y de hecho la disposición de esta imagen recuerda mucho la del cuadro de *La familia de Felipe V* hoy en el Museo del Prado (reproduce la tribuna de músicos en el libro que escribí con mi maestro Federico Sopeña, *La música en el Museo del Prado*). De todos modos, me hubiera gustado que se conservara en España este cuadro titulado *El cantante Farinelli con amigos*, hoy en La Galería Nacional Victoria, de Melbourne (Australia) (Fig. 4).

De izquierda a derecha, vemos al poeta Metastasio, que tantos libretos de ópera proporcionó a los músicos del XVIII, a la cantante italiana Teresa Castellini sosteniendo una hoja de música con el aria «Vi conosco amate stelle», de la ópera *Zenobia* de Metastasio puesta en música por Gaetano Lastilla (1711-1788), al cantante Fa-



Fig. 2. Anónimo Neoclásico. Retrato de Carlo Broschi, il Farinello. Escayola, 0,71 x 0,53 x 0,33 m.



Fig. 3. Charles-Joseph Flipart (París, 1721 – Madrid, 1797). *Retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte*. Cobre, talla dulce, 498 x 645 mm.



Fig. 4. Jacopo Amigoni. Italiano (c. 1685-1752). *El cantante Farinelli y sus amigos*, (c. 1750-52). Óleo sobre lienzo, 172,80 x 245,10 cm. Galería Nacional de Victoria, Melbourne. Legado Felton, 1950 (2226-4).

rinelli y a su amigo y pintor del cuadro, que se autorretrata en él, Jacopo Amiconi; están, además, el perro que pertenecía al cantante y uno de sus criados.

Hace tres años, en otra conferencia que pronuncié en esta misma sala, hablé exclusivamente de Farinelli, es decir, de Carlo Broschi, nacido en la Apulia, una región del reino de Nápoles, en 1705, cuyas tempranas facultades para el canto agudo fueron conservadas mediante la castración y que, como gran divo, triunfó primero en diversas cortes italianas, luego en Londres, en París y, luego se le ordenó trasladarse a la corte española para curar las melancolías (es decir, la locura) de Felipe V y luego las de Fernando VI. En la corte, además de cantar en privado para los reyes todas las noches, organizó veladas de ópera italiana, y fiestas de naumaquia en el Tajo a su paso por el Real Sitio de Aranjuez, y dejó de ello buena noticia en su manuscrito conocido con el rótulo de *Fiestas Reales*, pero cuyo verdadero título es el de *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente, de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este Primer Libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que anualmente tienen los Reyes nuestros Señores en el Real Sitio de Aranjuez. Dispuesto por Don Carlos Broschi Farinello, criado familiar de Ss. Ms. Año de 1758*. Dos años más tarde moría el rey y le sucedería su hermano Carlos, que vino tras reinar en Nápoles: aunque allí, entre otras muchas cosas, había erigido un nuevo teatro de ópera, el teatro de San Carlos, no amaba la música tanto como su padre y hermano, y combatió los ataques del temperamento melancólico con un continuo ejercicio corporal, especialmente con la caza. Por ello, despidió al cantante y promotor de fiestas regias, conservándole todos sus emolumentos, por lo que aquel marchó a Bolonia con la pequeña fortuna que aquí había amasado, y allí pasó el resto de sus días junto a amigos y admiradores (entre ellos Metastasio) hasta su muerte en 1782. Estudié el asunto en mi libro *La música en tiempos de Carlos III*, y tanto a ese libro como a la «Imagen de Farinelli» que encabezó la edición de *Fiestas Reales* me remito ahora.

## 2. Valentín de Zubiaurre:

### Retrato del padre del artista

Cuando apenas proclamada la Primera República un decreto del 8 de mayo de 1873 incorporaba una nueva sección, la de Música, a la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, que desde entonces se denominaría Academia de Bellas Artes de San Fernando (con el «Real» delante a partir de la vuelta de la monarquía en diciembre de 1874), se inauguraba una nueva época

en la historia española, la de la Restauración. Consultada por el Gobierno de la República, la dieciochesca Academia de las Tres Nobles Artes —es decir, la de Pintura, Escultura y Arquitectura, amén de los dos grabados—, emitió un dictamen negativo, aunque no se oponía a que la música tuviese una representación oficial en una Academia. Pero adujeron que el sitio más adecuado no era la de San Fernando por la índole esencialmente diversa de las artes del diseño (artes del espacio) con respecto a la música (arte del tiempo); y por otras razones un poco más vidriosas. Entre ellas, porque «la música se dirige exclusivamente al sentimiento, por lo que no es capaz por sí sola de desarrollar una idea moral sino cuando completa su pensamiento con la palabra y la poesía». Este dictamen, oído «con especial complacencia» y aprobado por la mayoría de los señores académicos, era en realidad un fiel reflejo de ideas bastante viejas y anticuadas, las del racionalismo barroco, que ya habían sido matizadas en la época de la Ilustración (la música como lenguaje de las pasiones) y que, durante el siglo XIX, habían ido declinando en favor de otras ideas que convirtieron poco a poco a la música en el arte a imitar por todas las demás artes, precisamente por su capacidad de expresar cosas inefables por medio de mecanismos intuitivos, y no racionales. «Todo arte aspira a la condición de música», dirá Walter Pater, y Verlaine lo confirmaría en verso inolvidable: «*De la musique avant toute chose*» («La música ante todo»).

Tal vez porque Emilio Castelar —el verdadero impulsor de la reforma académica— creía ya por adelantado, a causa de su aguda filarmonía, en estas ideas que triunfaron entre parnasianos, prerrafaelitas y simbolistas, el caso es que en el aludido decreto publicado en la *Gaceta de Madrid* del 10 de mayo de 1873, firmado por el presidente de la República, Estanislao Figueras, y el ministro de Fomento, Eduardo Chao, se afirmaba en el preámbulo que había dos causas por las que la música era «digna de protección de los gobiernos libres». Por una parte, era «expresión adecuada y perfecta de los más íntimos sentimientos del espíritu humano, a la vez que instrumento poderoso de educación para los pueblos», y, además, porque «España es una de las naciones mejor dotadas por la naturaleza para el cultivo de la música, y el pueblo español es digno de que su arte musical alcance la protección de que otras naciones más afortunadas disfrutan». El 28 de mayo, otro decreto nombraba directamente a los doce primeros académicos: Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Jesús de Monasterio, Valentín de Zubiaurre, Juan Guelbenzu, Mariano Vázquez, Baltasar Saldoni, Rafael Hernando, Antonio Romero, José Inzenga y Antonio María Segovia. Un tercer decreto del 8 de agosto creó otra institución que aún perdura, la Academia Española de Bellas Artes

de Roma, donde el Gobierno enviaría a sus pensionados artísticos, entre ellos, y como novedad, también a los músicos.

Conocemos bien por los estudios de Subirá cómo recibió la Academia de San Fernando a los nuevos miembros de la Sección de Música, negándose a que ingresaran en la misma, como era costumbre, en actos solemnes y públicos con lecturas de los consabidos discursos, dado que ya eran académicos numerarios desde el mismo momento de su aparición en la *Gaceta de Madrid*. La negativa de Barbieri a ingresar casi a hurtadillas, cruzando con este motivo un durísimo epistolario con el director Federico de Madrazo, se zanjó con la celebración conjunta de la entrada de la Música en la Academia en un único acto solemne y público en el que el propio Barbieri, el 10 de mayo de 1874, disertó precisamente sobre la unión de las artes.

Pues bien, uno de esos doce primeros académicos músicos, Valentín de Zubiaurre Urinoabarrenechea, es el que aparece en este retrato (*Fig. 5*), pintado por su hijo del mismo nombre: Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal (Madrid, 1879-1963), formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando con Ferrant, Muñoz Degraín y Moreno Carbonero, fue elegido académico en 1945 y en esa ocasión regaló dos cuadros suyos a la Academia: un retrato costumbrista titulado *Campesino vas-*

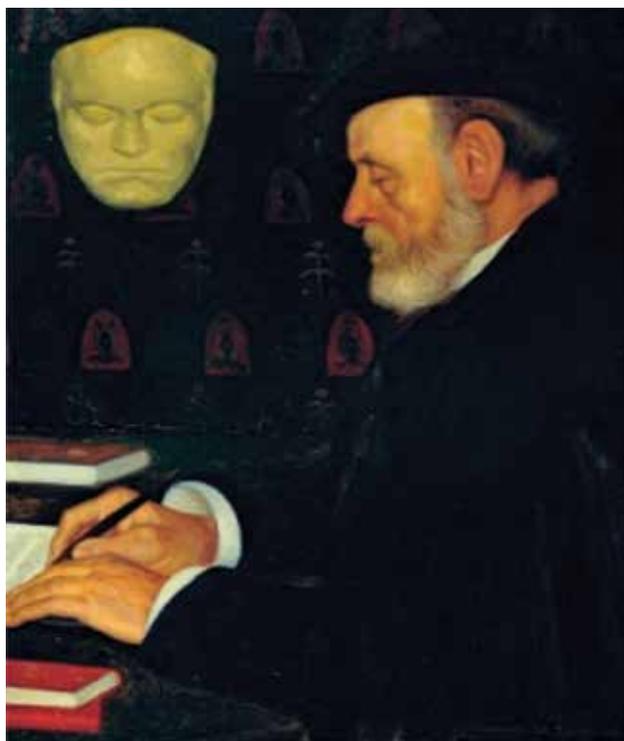


Fig. 5. Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal (Madrid, 1879-1963). *Retrato del padre del artista*. Óleo sobre lienzo, 58 x 44 cm. Firmado en el ángulo inferior derecho: *Valentín de Zubiaurre*.

*co* y el *Retrato del padre del artista*. Y en efecto, debió de ser un día emocionante porque no siempre es posible ingresar en una Academia donde en tiempos haya estado tu propio progenitor: don Valentín de Zubiaurre *padre* (Garay, Vizcaya, 1837-Madrid, 1914), fue alumno de don Hilarión Eslava y anduvo de andanzas por América buscándose la vida. Su verdadera fama la consiguió al ganar el concurso que convocaron en 1869 los editores Bonifacio Eslava y Antonio Romero, junto con Emilio Arrieta y el tenor Aquiles di Franco, para premiar una ópera española, en pleno debate sobre la idoneidad de la «ópera nacional»: el concurso fue ganado *ex aequo* por el maestro de capilla de la catedral de Burgos don Enrique Barrera, con *Atabualpa*, y por Zubiaurre con *Don Fernando el emplazado*. El libreto había sido escrito en italiano por Ricardo Castelvecchio y Ernesto Palermi, pero fue traducido al español por Mariano Capdepón y estrenado así en el Teatro Alhambra de Madrid en 1871. En 1873 subió al Teatro Real: era la segunda ópera que subía a esa escena, después de *Marina*, la antigua zarzuela de Arrieta convertida en ópera, pero hubo de ser cantada en italiano... El propósito de unir la melodía italiana con la brillantez sinfónica de franceses y alemanes era bien palpable, pero la falta de ensayos, la penuria de la orquesta y otros factores contribuyeron a que el éxito fuese perfectamente descriptible. (Don José Subirá, en su *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949, le dedica unas cuantas páginas, de la 233 a la 237.)

Segundo maestro de la Capilla Real desde 1875, sucedería en ella a su maestro Eslava a su muerte en 1878 y a ella dedicaría sus mayores esfuerzos. Antes, en 1873, y al tiempo que era nombrado uno de los doce primeros académicos músicos de esta casa y estrenaba en el Real, se convocaban las primeras oposiciones para ir de pensionado a la Academia de Roma: a Zubiaurre le apetecía ir pero se creaba un conflicto, puesto que era la propia Academia de San Fernando la que elegía a los otros opositores (Emilio Serrano y Tomás Bretón entre ellos): se dejó la plaza desierta y se invitó a que Zubiaurre viajase a Roma. Su hijo lo pinta componiendo, y en la pared, vigilante, una reproducción de la máscara mortuoria de Beethoven.

### 3. Elías Salaverría: Retrato de su padre

También el pintor y académico vasco Elías Salaverría había retratado a su padre, en lienzo fechado en 1931, y lo donó a la Academia con motivo de su ingreso en 1944 (*Fig. 6*). Nacido en Lezo (Guipúzcoa) en 1883, el pintor se había formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de la que llegaría a ser profesor en 1934, y su arte



Fig. 6. Elías Salaverriá (Lezo, Guipúzcoa, 1883 – Madrid, 1952). *Retrato de su padre*. Óleo sobre lienzo, 0,98 x 1,06 m. Firmado y fechado: *E. Salaverriá/1931*. Donado por el artista en su ingreso en la Academia en 1944.

realista y sincero tuvo pronto éxito tanto en el formato grande (grandes cuadros de altar o de historia: San Ignacio de Loyola, Elcano, etc.) como en el retrato, algunos de ellos de músicos célebres, como el del jesuita P. Otaño, que fue también académico de esta casa y director del Conservatorio de Música de Madrid. Pero el que tenemos en esta casa, colgado en la Sala de Música del Museo, se titula *Retrato de su padre* y tiene como subtítulo *El cantor de la Virgen*. Juan José Salaverriá era carpintero tonelero, hombre sencillo y creyente, muy trabajador y, al parecer, tenía una voz excelente. Está pintado ante un gran libro de coro, un cantoral, colocado en el facistol, y se ve también el teclado y los registros de un órgano. Lleva en su pecho una cruz y un lazo rojo, insignias de la Cofradía del Cristo de Lezo, a la que pertenecía.

Pero volvamos al cantoral, que a un contemplador apresurado le podría parecer un cantoral gregoriano más. Pero hay dos detalles poco usuales: el primero, que el texto de lo que se canta está en vasco, y no en latín; y el segundo es que, si bien la notación es la del

canto llano o gregoriano, es ya una notación figurada o mensural y, más importante aún, que hay pasajes a una voz, a dos y a tres voces, si bien estas segundas y terceras voces van casi siempre paralelas a la principal: se trata de un género de polifonía primitiva, el fabordón, que se practicaba en fiestas de baja intensidad litúrgica o en sitios donde la capilla musical era de simples aficionados, y generalmente no hacía falta anotarlo: era polifonía que se hacía «a la mente»; aquí, los aficionados de Lezo la habían anotado para conservar mejor su esencia. No es caso único en el País Vasco: se conserva un fabordón del Conde de Peñaflores, un ilustrado que anduvo en la creación de las Sociedades de Amigos del País, es decir, un fabordón «escrito» y cantado en vasco, una especie de paráfrasis del *Padre nuestro*, titulado por ello *Aitor gurea*, y les propongo que lo escuchemos en una grabación no de estudio que me ha facilitado mi colega y hoy vicedirector-tesorero de esta Academia, don Ismael Fernández de la Cuesta, quien la dirige a su coro de canto gregoriano.



Fig 7. Fernando Labrada Periana (Málaga, 1888 – Madrid, 1977). *Sonata 14 (II)*. Óleo sobre lienzo, 168 x 200 cm. Donación de la familia Labrada en 2008.

#### 4. Fernando Labrada: Sonata 14 (II)

Uno de los retratos más originales de la exposición es sin duda el del pintor y grabador malagueño Fernando Labrada (Periana, Málaga, 1888-Madrid, 1977), titulado *Sonata 14 (II)* (Fig. 7).

Y es original, entre otras cosas, porque la retratada está de espaldas tañendo al piano la mencionada *Sonata 14*: no vemos su rostro, como si el pintor nos hubiera forzado a contemplar su espíritu a través de la escucha de su interpretación de la música. Se trata de su mujer, Antonia Chércoles, con quien el artista había casado en Madrid en diciembre de 1910: como estaba ya pensionado en Roma, volvieron a Italia y allí vivieron hasta 1913. Allí, en 1911, pintó un cuadro, hoy en paradero desconocido, con este mismo asunto, por lo que es conocido como *Sonata 14 (I)*; una segunda versión del mismo asunto, abordada en el invierno de 1912-1913, quedó sin concluir: es, precisamente, el lienzo que la familia Labrada donó a la Academia en 2008. Esta falta

de conclusión en el artista que, a la manera de los florentinos del Renacimiento, gustaba terminar y rematar todos y cada uno de los detalles de sus pinturas o de sus grabados, añade al lienzo unos matices de misterio y profundidad que hacen más deleitosa su contemplación. Alude también a su carrera como grabador pintando en la pared de la habitación romana uno de sus aguafuertes, el titulado «Santuario de Hércules». Pero es la música, a la que Labrada era tan aficionado, la que brota incontenible en este lienzo. Don Fernando sería luego profesor en la Escuela de San Fernando, ingresó en esta Academia en 1936 con un discurso titulado *La estampación artística*, luego ejerció como director en la Academia de Roma, fue conservador de nuestro Museo y del Patronato del Museo del Prado. Le traté mucho en los años setenta: era muy wagneriano, muy beethoveniano, aunque no le disgustaba la música italiana, ni la popular: hablé con él de eso, y de grabados, muchas veces en los setenta, cuando trabajé en esta casa, catalogando los *Dibujos preparatorios para grabados de la Calcografía Nacio-*

nal y preparando mi *Historia del grabado en España*. Le recuerdo con cariño, y les propongo que contemplemos el cuadro oyendo una interpretación del primer movimiento de la *Sonata 14*, que es el que precisamente está tocando su mujer.

Sí, la *Sonata 14 en Do sostenido menor* es, como ya han adivinado, la Op. 27 n.º 2, *Sonata quasi una fantasia*, de Beethoven, la que los editores popularizaron con el sobrenombre de *Claro de luna*.

### 5. José María López Mezquita: Retrato de don Enrique Fernández Arbós

El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando guarda tres retratos del que fuera académico numerario de la misma, el pintor granadino José María López Mezquita (Granada, 1883-Madrid, 1954); curiosamente los tres retratados también fueron académicos.

El de *José Francés* está firmado en 1915 y fue presentado a la Exposición Nacional de aquel mismo año: el escritor y crítico de arte sería miembro de la Academia en 1923 y secretario perpetuo desde 1934 hasta su muerte en 1964. El segundo retratado, en cuadro sin firmar, es el entonces aún joven pero mucho más conocido *Andrés Segovia*, con su guitarra inseparable que ya pa-

seaba por todo el mundo: fue primero académico honorario y, más tarde, cuando por su edad dejó de viajar y se aposentó en Madrid, fue académico numerario en 1978. Luego volveremos a él.

El de *Enrique Fernández Arbós* (Fig. 8) está firmado en 1934: el ilustre director de la Orquesta Sinfónica de Madrid era ya académico desde hacía una década, y el pintor, quien le dedica el retrato «con sincero afecto y admiración», lo era desde 1925, por lo que la amistad se habría consolidado probablemente en las sesiones académicas. Precisamente con ocasión de su ingreso, López Mezquita donó a la Academia otro cuadro, más convencional. Los tres retratos son prueba más que suficiente del arte de su autor, quien, dotado de gran penetración psicológica, triunfó en este género durante la primera mitad del siglo xx y en todo el mundo: recordemos, solamente, la serie de retratos de hispanos ilustres de la Hispanic Society de Nueva York.

Ya recordé a Fernández Arbós hace un par de años en este mismo ciclo y delante de este mismo cuadro, aunque la ocasión nos la dio el centenario de la muerte de su gran amigo Isaac Albéniz. No voy a repetirme; solamente quiero recordar que Enrique Fernández Arbós había nacido en Madrid en 1863, ciudad donde moriría en 1939; que había comenzado como violinista, y así tocó muchas veces, bien con orquesta o bien en grupos de cámara: con Albéniz al piano tocó especialmente en los tiempos en que ambos residieron en Londres; que era también compositor y como tal aún sigue escuchándose la orquestación que hizo de algunas de las piezas pianísticas de la *Iberia* de Albéniz; y que más tarde alcanzaría también renombre mundial como director de orquesta. La ayuda que dispensó desde el podio a los músicos españoles puede resumirse en la estrecha relación que mantuvo con don Manuel de Falla, que he estudiado con detalle en uno de mis libros. Solamente quiero recordar que la Orquesta Sinfónica de Madrid que él dirigió tantos años todavía existe, que lleva siempre el subtítulo de «Orquesta Arbós», y que es la que ocupa actualmente el foso del Teatro Real de Madrid.

### 6. José María López Mezquita: Retrato de Andrés Segovia

Si con Antonio de Torres y Francisco Tárrega disponíamos ya a comienzos del siglo xx de un instrumento capaz y de técnica suficiente y adecuada a ese instrumento, quedaba todavía un gran paso que dar: introducir la guitarra española en las salas de concierto como un hecho normal, y no como algo esporádico y un tanto exótico; lograr que escribieran para ella todo tipo de composi-



Fig. 8. José M<sup>a</sup> López Mezquita (Granada, 1883 – Madrid, 1954). Retrato de Enrique Fernández Arbós. Óleo sobre lienzo, 0,77 x 0,64 m. Firmado y fechado: A Enrique Fernández Arbós/ con sincero afecto y admiración/ su amigo/ López Mezquita. 1934.

res, no sólo los guitarristas; y conseguir su internacionalidad sin perder por ello su carácter español.

En esta triple batalla anduvieron muchos y muy eminentes guitarristas, pero la figura clave es sin duda la de Andrés Segovia, que aquí aparece retratado por López Mezquita (Fig. 9).

Nacido en Linares, Jaén, en 1893 (y no en Granada, como aparece en muchas publicaciones), a los nueve años ya residía en la capital de la Alhambra, donde entró en contacto con los ambientes guitarrísticos (tocaes, aficionados) y fue un autodidacta: debutó en el Centro Artístico de Granada con quince años y se dió a conocer en Madrid y en Barcelona en los tiempos de la primera gran guerra. He aquí una crónica aparecida de forma anónima en la *Revista Musical Hispano-Americana*, que dirigían Rogelio del Villar y Adolfo Salazar, en enero de 1917 (p. 18):

«En el estudio del insigne escultor Benlliure, que tiene tanto de regia morada como de templo del arte y donde todo está dispuesto con un gusto exquisito, se reunieron hace unos días un número limitado de invitados para oír al extraordinario guitarrista granadino [sic] Andrés Segovia. La guitarra, en manos de este artista, adquiere todo su valor, y gracias a la flexibilidad de su talento, al dominio de la técnica del castizo instrumento y a sus cualidades artísticas, consigue interesar y emocionar, particularmente en aquellas obras escritas para la guitarra, como las dos *Sonatas* de Sors, o las obras de Tárrega. ¿Por qué, habiendo una literatura seria, clásica y moderna de la guitarra (Aguado, Huertas, Sors, Tárrega, Manjón, Llobet, Arcas y Fortea), por qué recurrir a transcripciones siempre antiartísticas? [...]

»Días después, Segovia dio en este centro intelectual [el Ateneo de Madrid] un recital interesantísimo mereciendo elogios justísimos y muchos aplausos en la interpretación de las *Danzas*, de Granados, y en las piezas de Albéniz, *Cádiz*, *Granada* y *Sevilla*, muy bien transcriptas para la guitarra.

»Andrés Segovia es un artista serio; conoce los secretos del instrumento, que domina como un maestro, y es digno de que se le oiga en la [Sociedad] Nacional, donde hará muy buen papel, sobre todo si interpreta un programa compuesto de obras de guitarristas españoles clásicos.»

No es juicio único el de este anónimo crítico madrileño. El catalán F. Lliurat, analizando unos recitales de Segovia en Barcelona, escribía en abril de 1916 en la misma revista (en el número extraordinario dedicado a la desgraciada muerte de Granados, p. 29):

«El guitarrista Andrés Segovia ha dado aquí infinidad de conciertos. Posee ciertamente un magnífico mecanismo y no desconoce ninguno de los secretos del



Fig. 9. José Mª López Mezquita (Granada, 1883 – Madrid, 1954). *Retrato de Don Andrés Segovia*. Óleo sobre lienzo, 1,33 x 0,98 m. Firmado: J. López Mezquita. Donado por la viuda del retratado en 1988.



Fig. 10. Julio López Hernández. *Retrato de Andrés Segovia*. Bronce. 41 x 26 x 33 cm. Firmado: Julio L. Hernández 85-02. Donada por el artista.

instrumento que cultiva; pero su estilo adolece algunas veces de algún defecto.

»Y a propósito de Andrés Segovia: en vez de obstinarse en arreglar páginas de Chopin, de Mendelssohn, etc., ¿por qué nuestros guitarristas no intentan *resucitar* las bellas producciones de nuestros vihuelistas?»

Como puede observarse, ya avanzada la segunda década del xx todavía tenían que hacer los guitarristas abundante uso de transcripciones y tenían abandonado casi completamente el pasado guitarrístico de los siglos xvi, xvii y xviii. Bien es verdad que el instrumento que tañían era muy diferente al que había visto florecer aquellas músicas que ahora se les reclamaban.

No es este el momento de trazar una biografía de los éxitos de Andrés Segovia, sin duda el más influyente de los guitarristas españoles del siglo pasado y el único que llegó a alcanzar un puesto de honor entre los intérpretes más señeros de no importa qué instrumento.

Un breve análisis de la discografía que llegó a grabar Segovia puede ayudarnos a completar el panorama del repertorio guitarrístico, tanto el de las transcripciones de instrumentos cercanos organológicamente (vihuela, laúd, etc.) y el de las transcripciones de otros instrumentos muy distintos, como el de lo verdaderamente importante: la creación de obras originales por parte de algunos de los mejores maestros del siglo xx. Es en este último punto donde la obsesión de Andrés Segovia, junto a la de otros colegas, consiguió los frutos más duraderos y los que, pasados ya los años gloriosos de giras, premios y aplausos, le darán un lugar en la historia universal de la música.

Porque un compositor deja sus obras, un musicólogo sus libros, pero ¿qué permanece de un intérprete cuando muere? Si ha sido, además, pedagogo, quedan sus discípulos, su técnica, sus métodos o estudios. Quedan también las obras que nacieron a él dedicadas o las que surgieron por su mediación. Quedan, sobre todo, sus grabaciones si el intérprete pertenece al siglo xx y las ha realizado. Este es el caso de don Andrés, así que les propongo que cuando lleguen a casa se pongan uno de sus numerosos discos editados, y lo rememoran: ya joven, como en el retrato de López Mezquita, ya maduro como en el penetrante busto de otro de nuestros lujos académicos actuales, el escultor Julio López (Fig. 10).

## 7. Benjamín Palencia: Retrato del maestro Pérez Casas

Benjamín Palencia (Barrax, Albacete, 1894-1980) es más conocido por sus paisajes, cuyo concepto renovó muy profundamente, tanto en la elección de asuntos como en el tratamiento del color. Pero también hizo retratos,

como este *Retrato del maestro Pérez Casas* que el pintor manchego le dedicó al músico murciano «muy afectuosamente» (Fig. 11). Pintor autodidacta, buen observador de las tendencias nuevas en el París de entreguerras, fue después de la nuestra cuando creó lo que se denominó «Escuela de Vallecas», influyendo en una nueva generación de pintores. Ingresó en esta Academia en 1974, y entonces regaló un magnífico paisaje firmado en 1959. Este retrato fue donado a la Academia por los herederos de Pérez Casas en 1959, junto con todos los manuscritos y partituras del compositor de Lorca, donde había nacido en 1873: moriría en Madrid en 1956.

Pérez Casas obtuvo pronto reconocimientos como compositor: un muy estimable *Cuarteto con piano en Re menor* obtuvo un accésit en el concurso que en 1902 había convocado la Sociedad Filarmónica de Madrid; y en 1905, en un concurso musical memorable convocado el año anterior por esta Real Academia, mientras Manuel de Falla ganaba el de ópera con *La vida breve*, Pérez Casas obtenía el sinfónico con la suite titulada *¡A mi tierra!*: ambas obras partían de lo popular, pero lo superaban ampliamente. Sin embargo, la dificultad de ganarse la vida con la composición en España, salvo que se dedicaran todos los esfuerzos al teatro musical (zarzuela, ópera, revista), hizo que Pérez Casas, que ya había comenzado su carrera como director de bandas militares (Regimiento de Infantería España; Real Cuerpo de Ala-

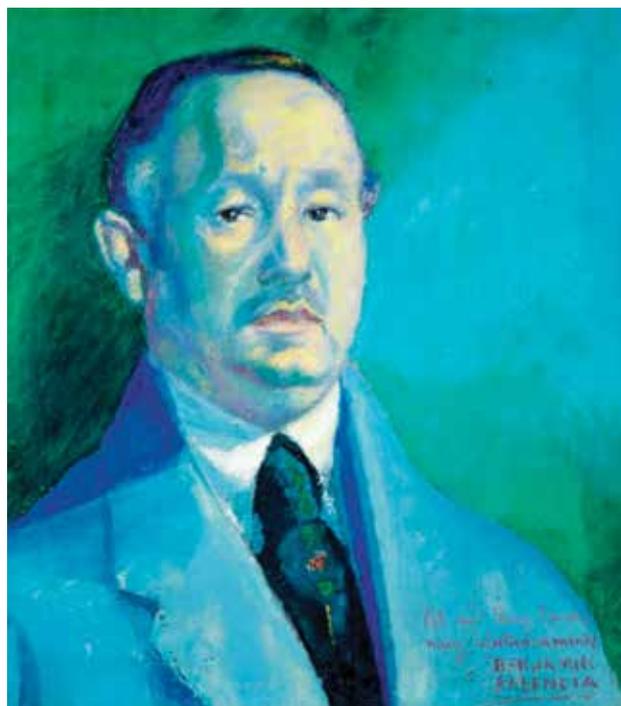


Fig. 11. Benjamín Palencia (Barrax, Albacete, 1894 – Madrid, 1980). *Retrato del maestro Pérez Casas*. Óleo sobre lienzo, 0,43 x 0,38 m. Firmado: Al m<sup>o</sup> Pérez Casas/ muy afectuosamente/ BENJAMIN/ PALENCIA.

barderos de Madrid), fuera socio fundador y director de la Orquesta Filarmónica de Madrid, una orquesta que yo he conocido aún en activo (la dirigió muchos años Odón Alonso, un estupendo músico y amigo que acabamos de enterrar) y que en los años de entreguerras fue una dura competidora de la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Orquesta Arbós. Ya saben, en España siempre ha de dividirse la afición: Joselito o Belmonte, Plácido Domingo o Alfredo Kraus, hoy el Barça y el Real Madrid... Antaño, filarmónicos contra sinfónicos... Muerto don Enrique Pérez Arbós en 1936, quedó Pérez Casas como único candidato posible de la recién creada Orquesta Nacional de España, de la que fue su primer director en los años 40.

Aunque ninguno de Vds. recuerde nada de su faceta como compositor (realmente, reconozco que es muy difícil escuchar música suya), les aseguro que han oído múltiples veces, sin saberlo, algo de su arte: y es que durante muchos años, el *Himno Nacional* ha sido interpretado, y creo que aún se interpreta, en la orquestación de Pérez Casas, declarada oficial en 1942; lo que, muerto sin descendientes directos, ha supuesto pingües beneficios para una antigua criada suya a la que se lo dejó en herencia. Hoy es ya propiedad del Estado, previa compra de estos derechos en 1997.

Pues bien, aquí le tenemos, en la paleta valiente y colorista de Benjamín Palencia, tal vez en torno al año en que fue elegido académico de esta casa, en 1925, cuadro que presidió su hogar durante muchos años.

## 8. Álvaro Delgado: Retrato de Federico Sopena

Álvaro Delgado (Madrid, 1922) estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y con Daniel Vázquez Díaz. Tras la guerra civil conoció a Benjamín Palencia uniéndose a la llamada «Escuela de Vallecas». Es académico de número de esta Casa desde 1974 (es hoy el segundo académico más antiguo) e ingresó con un discurso titulado *El retrato como aventura polémica*. La Academia posee algunos de ellos: el de Haile Selasie, emperador de Abisinia, que entregó con motivo de su ingreso; los de nuestros actuales monarcas; los de los historiadores del arte José Camón Aznar y Enrique Lafuente Ferrari, y el del musicólogo Federico Sopena (Fig. 12).

De esta actividad como retratista escribió Lafuente: «Yo comprendo que en muchos casos los modelos de Álvaro se inquieten; porque el artista los ha puesto a arder a la alta temperatura de su elaboración interior y a veces nos los devuelve hechos carroña de sí mismos, mostrando no la faz mundana o convencional de la sociabilidad al uso, sino la imagen desnuda y lamentable de la última sinceridad. Álvaro, sin saberlo, aunque no del todo sin quererlo, desnuda al individuo arrancan-

do de su apariencia la máscara con que se cubre la marioneta humana para el grande o pequeño teatro del mundo». En estos tres retratos de académicos y amigos, hechos y donados por su autor en los años noventa, la veta expresionista no es muy acerba, pero conservan perfectamente su estilo.

Federico Sopena nació en Valladolid en 1917 y murió en Madrid en 1991. Catedrático de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio de Madrid, fue un abate ilustrado que ocupó su tiempo entre la docencia, la investigación, la gestión cultural y el sacerdocio, sobre todo en los años de la iglesia de la Ciudad Universitaria. Comisario de la Música en 1971, director de la Academia de España en Roma, director del Museo del Prado (1981-1983), había ingresado en esta Academia de San Fernando en 1954 con un discurso sobre *La música en la vida espiritual*, y ejerció en ella de secretario (1969-1977) y, a su vuelta de Roma, como director (1989-1991). Entre sus muchos libros solo quiero mencionar uno al que tengo mucho cariño y al que antes me referí: *La música en el Museo del Prado*, y le tengo cariño porque lo escribimos juntos y fue mi primer libro. No les he dicho pero lo digo ahora que Sopena fue mi maestro y uno de los mejores amigos que he tenido en mi vida.

No disponemos aún de una historia de la Musicología en España, por lo que la valoración de la actividad de Federico Sopena como musicólogo es difícil de abordar sin las necesarias referencias al contexto en el que se produjo. Creo, sin embargo, que los rasgos distintivos que un futuro historiador de la musicología española asignará a la que hemos hecho y continuamos haciendo en la segunda mitad del siglo xx y en los comienzos del



Fig. 12. Álvaro Delgado. *Retrato de Federico Sopena*. Óleo sobre lienzo, 0,65 x 0,81 m. Firmado: A. Delgado. Donado por el artista el 2 de diciembre de 2001.

xxi debería contemplar, al menos, estos tres aspectos:

a) La llegada a la investigación musical de una nueva generación de investigadores que, como nota generalizada, no éramos *ni compositores ni intérpretes ni clérigos o frailes*: éramos, simplemente, o queríamos ser, musicólogos. No es que ser compositor, o intérprete, o clérigo, estorbe para investigar en música, Dios me libre. Todos los que practicamos este oficio veneramos las aportaciones fundamentales de un compositor-sacerdote como Hilarión Eslava, o las de compositores como Barbieri o Pedrell, o la de clérigos como Nemesio Otaño o Higinio Anglés, por poner solo algunos ejemplos de nuestros antecesores. Pero lo que esta situación hereda evidencia es que no se podía vivir de la musicología en España, había que tener otro oficio para ganarse la vida, y los más cercanos o propicios eran probablemente los antes apuntados. Nosotros quisimos hacer de la musicología una profesión como todas las demás, y en eso estamos. Todavía con poco éxito.

b) Como ni en la universidad ni en los conservatorios había enseñanzas regladas de musicología, luchamos para establecerlas. Primero lo conseguimos en el Real Conservatorio de Madrid (Manuel García Matos, Samuel Rubio, Federico Sopena), luego en otros conservatorios y en las universidades. No es este el momento de recordar la acre lucha por acotar ambos territorios, que es uno de los puntos flacos de la generación a la que pertenezco, pero el caso es que hoy ya lo hemos conseguido y esta sociedad española, que apenas nos da trabajo, ofrece hoy a los futuros musicólogos dos vías muy distintas para llegar a serlo. Es un solemne disparate, pero mejor es eso que nada.

c) Nuestra generación creó también la Sociedad Española de Musicología, la *Revista de Musicología* y su sección de publicaciones, rompiendo así el monopolio no legal pero sí efectivo del antiguo Instituto Español de Musicología que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas había creado en Barcelona para Mosén Anglés.

Los frutos de esta descentralización están a la vista y es justo reconocer que hoy la musicología española es más rica, más plural, y más abundante que la que entonces existía. No sé si mejor, pero eso supone también otro asunto que ahora no es el momento de analizar.

¿Qué papel tuvo Federico Sopena en todo ello? En mi opinión, un papel fundamental. Lo resumiré en cinco puntos.

1. Quienes hayan ojeado la revista *Música*, creada por Federico Sopena en 1952 como órgano trimestral de los conservatorios españoles, leerá en su contraportada: «Publicaciones de Educación Nacional y del Instituto de Musicología, Sección de Musicología Contemporánea de CSIC». Se rompía así la mentalidad dominante de una musicología sinónimo del estudio

científico de la música antigua. De hecho, en el Instituto Español de Musicología dirigido por Anglés el siglo XVIII era tolerado pero sospechoso, estudiar el XIX era denigrante, y el XX... El XX simplemente no existía. Sopena nos mostró el modelo, aunque aquel reparto entre Barcelona (musicología antigua) y Madrid (musicología contemporánea) apenas funcionó, ya que nunca tuvo el más mínimo soporte legal. En todo caso, quedaba claro que, al menos en teoría, la musicología engloba también el estudio científico de la música actual.

2. Una ojeada a los títulos de libros y ensayos de Sopena nos muestra trabajos sobre Liszt, el Lied romántico europeo, el Lied nacionalista, el Réquiem romántico... La lección que de ello se deduce resulta también muy clara: el musicólogo español no debía investigar solo sobre nuestra música, sino tener ambiciones más universales; al igual que los hispanistas extranjeros investigan nuestra cultura, nosotros debíamos escapar de la visión de campanario rural y ser capaces de navegar por otras aguas.

3. Y lo más importante: la cualidad más sobresaliente de Federico, como se pone sin duda de manifiesto en los varios libros que se le han dedicado, era su concepción de la música como un hecho de cultura, como parte integrante de la civilización de una determinada sociedad y un momento histórico. Frente al positivismo entonces (y aún hoy) dominante, que concibe la musicología como una mera herramienta casi arqueológica de exhumación de datos, Sopena nos inculcó a sus discípulos un ideal más ambicioso y difícil: los datos son los ladrillos y sillares imprescindibles para construir un edificio, y por eso son insustituibles para no edificar sobre la arena. Pero la musicología, la historia, la crítica musical que no se agote en la mera crónica del día a día, exige algo más: es un ejercicio intelectual que requiere planificación, riesgo, audacia y... (aquí está lo más difícil) conexiones con los restantes hechos culturales que rodean, matizan y aclaran el hecho musical estudiado. Cuando más tarde hemos leído los ensayos que por aquel entonces escribían gentes como, por ejemplo, Paul Henry Lang, a los discípulos de Sopena nos sonaban a música ya conocida.

4. Esta concepción cultural de la música, defendida por Federico Sopena, tiene también sus peligros. Que la seducción de lo sociológico, del contexto cultural, del subtexto... nos hiciera olvidar lo fundamental: el *texto*, es decir la propia música. Sopena nos indujo por los caminos de una *musicología crítica* mucho antes de que musicólogos tan ilustres defendieran, como Joseph Kermann, lo que entonces parecía una idea muy peregrina y hoy nos parece tan obvio.

5. También aprendimos de Sopena ideas muy similares a las que por entonces defendía en los países anglosajones el profesor Plumb en su célebre ensayo *La*

*muerte del pasado*. El musicólogo no puede instalarse en la época que estudia porque, salvo que se centre en un estudio de la actualidad, aquella época, por muy cercana que esté, ya ha pasado. Solo se puede ser musicólogo de verdad desde el hoy, y eso exige vivir en el presente, vivir la música y la cultura del presente. Pocas cosas le horrorizaban más a Federico que el musicólogo –y todos los hemos conocido y los conocemos– que jamás va a un concierto, o únicamente asiste a los de la época en la que se ha especializado, o que no trata a los compositores e intérpretes actuales, que jamás va a una exposición ni lee ni se interesa por lo actual: será un mal investigador, decía, porque la verdadera musicología es siempre de época, pero no de la época que se investiga, sino de la época en que se vive (o se debiera vivir).

Muchas más cosas y matices se quedan en la trastienda, y espero tener habilidad y tiempo para estudiarlas algún día con más detenimiento. Pero solo con lo expuesto basta y sobra para reivindicar la figura de Federico Sopena, su memoria y su lección.

Aquí le tenemos apresado por el pincel de Álvaro Delgado, un poco cansado tal vez, quizá ya un algo o un mucho escéptico, pero con esa expresión de bondad inteligente, algo socarrona, que tanto nos atraía a quienes le admirábamos y le seguimos queriendo».

## ***La Academia y su sede, una deuda impagada con Pedro Franco Dávila***

Dentro del ciclo de conferencias que se celebró con motivo del III Centenario del nacimiento de Pedro Franco Dávila (1711-1786), el día 2 de noviembre D. Enrique Nuere, académico numerario y arquitecto asesor del edificio de la Academia, disertó sobre el propio edificio, primera sede del Real Gabinete de Historia Natural. Se transcribe un extracto de la conferencia, conservando el tono coloquial.

«Normalmente, cuando hablo de lo que hago habitualmente, no suelo tener problemas a la hora de empezar mis discursos, pero en esta ocasión, el tema del que trataré me planteaba serias dudas sobre el modo de iniciarlo.

Inesperadamente, el subconsciente me trajo a la memoria otro compromiso, que me pareció podría utilizar para dar comienzo a esta charla:

*Un soneto me manda hacer Violante,  
En mi vida me he visto en tal aprieto...*

Los endecasílabos del famoso soneto de Lope, me venían como anillo al dedo, pues en tamaño aprieto



Pedro Franco Dávila

me vi, cuando el director de la Academia, D. Antonio Bonet, que no Violante, me mando hacer, no un soneto (que aun hubiera sido peor), sino una conferencia sobre el edificio en que nos encontramos.

No sé por qué me tocó a mí, que ni soy experto en la arquitectura del XVIII, ni apenas conozco este edificio, habida cuenta de que, por el momento, soy el más neófito de los académicos. Pero como me enseñó mi madre, que a los mayores se les debe respeto y obediencia, aquí estoy dispuesto a cumplir con mi obligación.

Pero aun sentí más la presión del aprieto, cuando me enteré de que el motivo de la conferencia era la conmemoración del tricentenario del nacimiento de D. Pedro Franco Dávila, personaje del que, por muy importante que fuera, jamás había oído hablar, y al que lógicamente ya no podría seguir ignorando, y menos aún, sintiendo, como siento su mirada penetrante en mi nuca. Luego he sabido que este inquietante retrato se hizo a partir de su máscara mortuoria.

Antes de nada quiero expresar mi agradecimiento a Almudena Palancar, la persona que, de hecho, actúa de conservadora de esta Academia, así como a Ascensión Ciruelos y Rosa Recio, del Museo, sin cuya inestimable ayuda difícilmente habría podido reunir parte de la información que he tenido que desenterrar para tratar de salir lo más airoso posible de semejante aprieto, y también debo agradecer muy especialmente a Ceán Bermúdez y a su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de 1800, que me ha proporcionado sabrosos comentarios que ilustran este texto.

¿Por qué escogí este título? La verdad es que tras indagar en los empeños de Franco Dávila, me quedó la

sensación de que la Real Academia de Bellas Artes, en cierta medida, tal vez ocupe este edificio gracias a él y a su empeño de vender su magnífica colección de Historia Natural, lo que trataré de explicar a continuación; de ahí el título de esta charla, pero antes hagamos un poco de historia de la sede de la Academia, hasta llegar a las razones que hicieron que ésta uniera su destino con el del Gabinete de Historia Natural de D. Pedro Franco Dávila.

La idea de crear una academia pública para la formación de los artistas de las bellas artes ya surgió más de un siglo antes de que cuajara en algo concreto. En 1610, unos profesores imprimieron y presentaron entonces un memorial a Felipe III, pidiendo que se estableciera en la corte una academia de pintura, como ya la había de matemáticas, incluso acompañando los estatutos con que había de ser gobernada, pero el intento no consiguió ningún efecto.

Tampoco tuvo éxito una nueva solicitud hecha ante Felipe IV, aunque al menos, este rey, convencido de la idea, nombró cuatro diputados que trataran el tema para llevarlo a buen fin, pero las personas que habrían sido directamente las beneficiadas con la creación de la academia, fueron precisamente las que, con sus personales opiniones, llevaron el proyecto al fracaso. Habría que esperar al siguiente siglo para que la academia fuera viable, aunque tampoco resultara un parto sencillo.

Como la mayoría de las instituciones, la idea de la Academia nació huérfana de un local donde instalarse. Según los archivos de esta casa, el viejo Juan de Villanueva ya tenía en su cabeza la idea de fundar en Madrid una academia pública, en la que poder instruir a los jóvenes, como ya se hacía en otros países europeos, y algo consiguió de su empeño, pero las circunstancias –especialmente la guerra de 1709– diluyeron el proyecto como un azucarillo.

Más adelante, otro asturiano, Francisco Antonio Meléndez, que había vivido 17 años en Italia y que al volver fue pintor de miniaturas de Felipe V, también luchó por conseguir la creación de una academia.

Refiriéndose al intento de Francisco Antonio Meléndez, nos dice Ceán Bermúdez: «Se afaná y clamó por la erección de una en Madrid, hasta escribir é imprimir a su costa una larga representación al rey el año de 1726, en que demostró las utilidades que resultarían al reyno de este establecimiento; y proponiendo la misma casa de la Panadería para los estudios públicos, ofrecía trabajar y publicar el reglamento con que se había de gobernar».

Pero tampoco cuajó este intento, ya que ninguno de los anteriores personajes contaban con el correspondiente padrino que anduviera en la política y manejo del gobierno: inada hay nuevo bajo el sol! Y además, como tan frecuentemente ocurre en nuestro país, solemos confiar más en extranjeros que en españoles.

Para que finalmente cristalizara la idea de formar una academia, hizo falta la venida de un personaje italiano, genovés, natural de Carrara (lo que muy probablemente influyó en su oficio de escultor), quien se hizo famoso en la ciudad de Turín. Allí lo conoció el Marqués de Villarías, quien más tarde, desde su venida de Francia, deseaba impulsar las bellas artes trayendo a nuestro país los mejores artistas, tanto de Francia como de Italia. Como ministro de Estado que era, no tuvo problemas para traer al afamado escultor. El personaje en cuestión era Giovanni Domenico Olivieri, que pronto se encontró tan a gusto en España «que solicitó y obtuvo el título de naturaleza de estos reynos», por lo que no es de extrañar que hoy le conozcamos con el nombre de Juan Domingo.

Una parte importante de su trabajo consistía en realizar las esculturas del nuevo palacio real, que construía su compatriota Juan Bautista Sachetti, y para ello se le dispuso vivienda en el primer piso del propio palacio, para formar a jóvenes en las bellas artes. Allí los reunía por las noches, también les enseñó a dibujar a sus expensas durante muchos años, y por lo que he leído, imagino tuvo que ser precisamente en el cuerpo más meridional del patio del palacio, precisamente donde estaba el arco, tal como mencionaba Ceán Bermúdez.

Su relación con el marqués de Villarías hizo que el viejo tema de la creación de una academia, que él también apoyaba, se tratase en el consejo de Estado, y en un principio, Olivieri consiguiera la protección de su propia academia. Su alumnado y prestigio iban en aumento (en el año 1741 fue nombrado primer escultor de Felipe V) y en ese mismo año, se celebró una asamblea pública de su academia en casa de la princesa de Robec bajo la presidencia de Villarías, entonces ministro de Estado.

Vuelvo a Ceán Bermúdez para contar lo que ocurrió en aquella reunión: «... que presidió el mismo ministro de estado, y a la que concurrieron muchos personajes, artistas y aficionados: se pronunció una oración inaugural, que se imprimió, y un general aplauso enardeció los ánimos de los profesores y aficionados, sobre todos el de Olivieri, que proseguía con su escuela, ya auxiliada por el gobierno y más concurrida; y a sus instancias el rey aprobó en 1742 la idea de formar una academia pública. Mas por ciertas dificultades que ocurrieron, no se estableció la junta preparatoria hasta el día 13 de julio de 1744 con el objeto de perfeccionar el plan de la academia y de continuar los estudios públicos de las bellas artes. Se destinó para sus funciones la Casa de la Panadería y se concurrió suficientemente a sus gastos».

La primera junta pública se celebró el 1.º de septiembre del mismo año, y la segunda el 15 de julio siguiente,



Felipe V.



Fernando VI.

pero Felipe V –que fallecería dos años después– no llegó a aprobar oficialmente el establecimiento de la Academia, los dos años que se habían dado para que la Junta Preparatoria diese forma definitiva a la Academia se alargaron seis más, de modo que la aprobación definitiva de los estatutos de la Academia correspondió a su hijo Fernando VI, que ratificó lo actuado, mandó formar las ordenanzas, y finalmente, el 13 de abril de 1752 se expidió el real decreto de erección de la Academia con el nombre de San Fernando, bajo la protección real.

La primera sesión se celebró con gran solemnidad el 13 de junio del mismo año, en la Casa de la Panadería, «y durante la misma algunos discípulos dibujaron y modelaron en medio de la asamblea, mientras la música tocaba sus conciertos, y se concluyó con una abundante refresco servido con el mejor orden». Al menos así nos lo cuenta de nuevo Ceán Bermúdez.

Por fin tenemos creada la Academia en una sede estable, pero los problemas no tardarían en surgir. Los repartos de premios, que pronto se instauraron, se trataban de hacer con la mayor solemnidad posible, lo que obligaba a dismantelar la principal sala de la casa para albergar al numeroso público, algo que pronto se evitó llevando estas celebraciones a importantes edificios de la capital. Pero no era esta carencia el único inconveniente que ofrecía la Casa de la Panadería.

Para empezar, el Ayuntamiento de Madrid, dueño del inmueble, estaba realmente molesto con la intrusión im-

puesta por real decreto, que le despojaba de las zonas nobles del edificio, y como muestra de su protesta no dejaron de incordiar sobre quien actuaba como anfitrión a la hora de recibir a los monarcas cada vez que acudían a presidir, desde el principal balcón de la casa, las fiestas y corridas de toros que en la Plaza Mayor se celebraban, cuestión que llegó a tales extremos que tras el último conflicto surgido en 1765, el Ayuntamiento manda cerrar los balcones del piso principal para las siguientes corridas de toros.

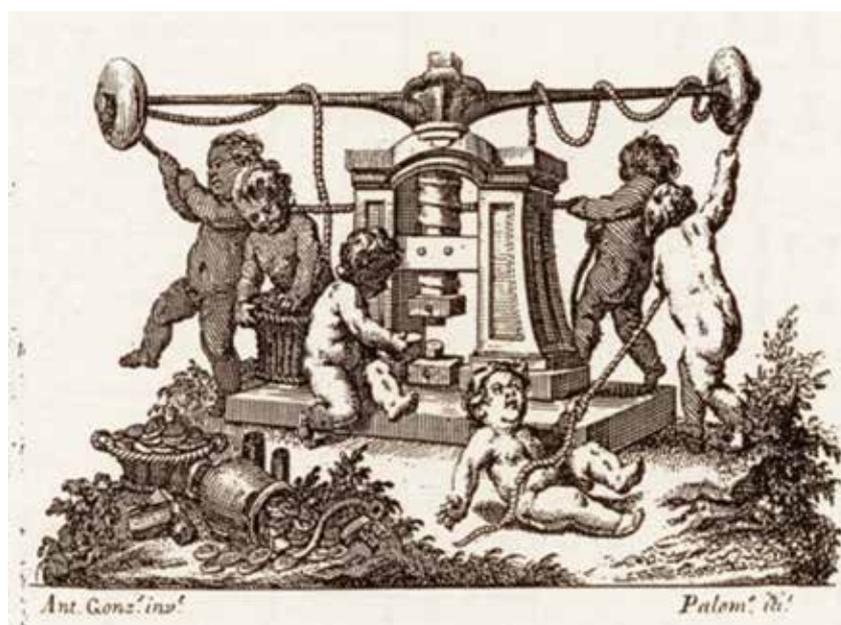
El grabado y la estampa también se empezaron a practicar y el rey regaló un nuevo volante que aun era más difícil de ubicar...

En el año 1771 no se pudieron entregar los premios que se concedían cada tres años, ya era evidente que la Casa de la Panadería se había quedado pequeña, se necesitaba ineludiblemente buscar una nueva ubicación.

Pero hasta ahora no he mencionado un importante detalle: la existencia del Gabinete de Historia Natural, dirigido por Pedro Franco Dávila, que desde su creación estuvo ligado a la Academia.

Antes de que nuestro rey adquiriera la colección de Franco Dávila, Antonio de Ulloa, marino interesado en las ciencias naturales, ya había concebido un Estudio y Gabinete de Historia Natural, cuyo proyecto presentó al Gobierno, quien acogió favorablemente dicha idea.

Por indicación del Marqués de la Ensenada, Fernando VI dispuso que, en todos los dominios del rey, se recopilasen todo tipo de minerales, producciones natu-



*Alegoría de la acuñación de medallas*, 1754. Grabado de Juan Bernabé Palomino por invención de Antonio González Ruiz. Cobre; buril, talla dulce, 82 x 142 mm.

rales curiosas y se enviaban a la Real Casa de Geografía de la Corte y Gabinete de Historia Natural, institución sita en Madrid, en una de las esquinas de la calle Magdalena con la de Lavapiés, algo que no llegó a cuajar; pero sí llegaron múltiples objetos que iban siendo depositados aquí y allá.

Provisionalmente, para reunir en un solo lugar todo lo adquirido, se habilitó un espacio en la Casa de la Panadería, junto con la Academia de Bellas Artes.

Es momento de hacer un inciso para contar algo de la vida de nuestro personaje, y lo haré gracias a los trabajos de María Ángeles Calatayud que ha dedicado una importante parte de su tiempo al estudio de Franco Dávila y de sus colecciones.

Supongo que en este ciclo de conferencias ya se habrá hablado bastante del personaje, por lo que me ceñiré a algunos detalles curiosos de su vida, que comenzó el año 1711 en Guayaquil, cuyo padre, capitán de navío, acabó por establecerse en aquel importante puerto del Pacífico.

Ya desde los 15 años, Pedro acompañaba a su padre en sus expediciones comerciales, para las que demostró buenas aptitudes, pero a los 20 años, viajando ya por su cuenta, naufraga y fue dado por muerto, aunque tras las lógicas peripecias propias de un naufragio, logró llegar a Iscuandé, donde acabó casándose.

Pasado cierto tiempo, un piloto de su padre allí lo encontró y se lo llevó a Guayaquil; de él Pedro Franco mencionaba en una carta «me sacó de tantas calamidades en que estaba metido...» lo que nos sugiere que no fue muy de su agrado aquella etapa vivida, ni muy apre-

ciado su matrimonio, dado que poco hizo el resto de su vida por reencontrarse con su mujer.

El comercio de aquella época, realizado desde Guayaquil, no era una tarea sencilla: tormentas en ambos océanos, cruzar Panamá, fiebre amarilla, pleitos con los armadores, piratas, corsarios, etc. Pero si se culminaba el viaje, los beneficios resultaban enormes. Pongo como ejemplo del importante enriquecimiento que suponía un solo viaje una simple anécdota: llegados a España su padre iba tan holgado de dineros que se animó a completar la media dote con la que había ingresado su hermana en una orden religiosa, y así, a partir de entonces, esta ya recibiría ración completa de comida, como las restantes religiosas del convento.

De Sevilla marchó a Flandes para comprar encajes. En Dunquerque recibió noticia de la enfermedad sufrida por su padre, y en el tiempo récord de una semana consiguió navegar hasta Cádiz. Pero dos meses después muere el padre quedando a la edad de 29 años responsable de administrar la herencia, lo que supo hacer hábilmente, encontrando siempre justificación a su conciencia si algún remordimiento le surgía ante las reclamaciones de sus hermanos.

A causa de la guerra con Inglaterra tuvo que esperar hasta cuatro años antes de poder enviar a Guayaquil todas sus mercancías, que estancadas en Cádiz le impedían recuperar su inversión. Finalmente, tras el fin del conflicto fleta tres naves, embarcándose en una de ellas, pero pronto resultaron apresadas por corsarios ingleses, y es conducido a Jamaica, donde acaba por ser liberado a cambio

de unos misioneros ingleses, y de nuevo vuelve a navegar hacia España para cobrar los 30.000 pesos en que prudentemente había asegurado sus pérdidas mercancías.

Escarmentado de tanto contratiempo marino, del que ni en el Mediterráneo se libraba, se marcha a París, donde se instala y comienza a negociar viajando por Europa, y a culminar su pasión al crear su propio Gabinete de Historia Natural, algo que en el momento estaba de moda en París, privándose de todo con tal de conseguir que su colección fuera la mejor de Europa, incluso llegándose a gastar la totalidad de su herencia (así como la de su madre y hermanos), hasta endeudarse con varias personas.

A través del Marqués de la Ensenada, que como acabamos de ver era un ferviente convencido de la necesidad de contar con un digno Gabinete de Historia Natural, ofreció su colección a Fernando VI, lo que prometía buen fin, pero cuando estaba preparando su venida a España es desterrado el Marqués, lo que frustra sus propósitos.

Lo intentó de nuevo durante los siguientes cuatro años, para lo cual volvió a España, pero sin éxito, en parte debido a la enfermedad y muerte de la reina durante su viaje, y poco después, la del rey, por lo que tiene que iniciar de nuevo sus gestiones de venta, ahora ante Carlos III, cuyo desinterés le hace regresar a París.

Por cierto, me interesa destacar de esta imagen el real sombrero, ya de tres picos como su ministro Esquilache impuso, al que luego me referiré a este detalle en relación con la nueva ubicación de la Academia.

Para que su colección fuera debidamente valorada se decide a realizar un catálogo (*Fig. 1*) de tres tomos en octava, que imprime y envía a personalidades españolas, y es el marqués de Grimaldi quien pide un informe al padre Flórez que resultó ser enormemente elogioso, a pesar de lo cual tampoco entonces consiguió cumplir sus deseos.

Ya casi desesperado, incapaz de que su colección se instale en España, empieza a vender parte de la misma para pagar sus deudas, pero su ansia coleccionista era más poderosa que él y, con lo que le queda tras saldar lo que debía, aún aumenta su colección, con la peculiaridad de que lo nuevo adquirido supera en calidad con creces las pérdidas de lo vendido.

Tras tanto infructuoso deseo de venta de la colección, en 1771, ya con 60 años, y recomendado por el Conde de Fuentes, a la sazón embajador de España en Francia, se reúne con Grimaldi nuevamente con una nueva propuesta, a cambio de la colección «se conforma con la dirección del Gabinete con el sueldo que S.M. don Carlos III creyera conveniente».

Esta nueva propuesta es finalmente aceptada, y Franco Dávila será el director del Gabinete hasta su muerte acaecida el 6 de enero de 1786.



Carlos III.

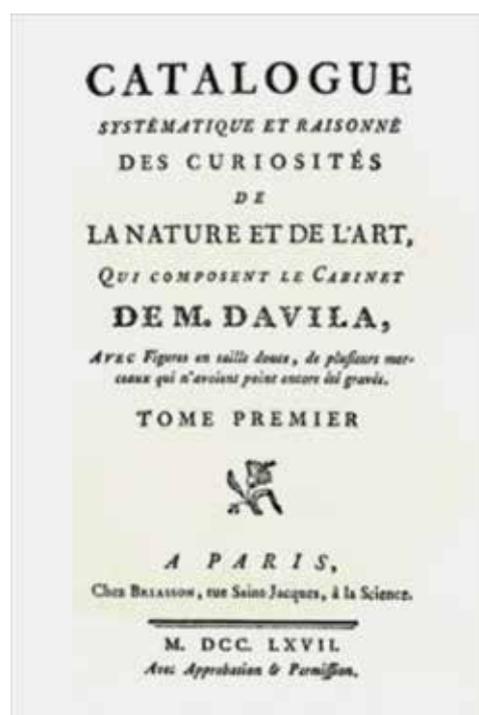


Fig. 1

La importancia de la nueva colección no dispondría de espacio suficiente en la Casa de la Panadería y se hacía imprescindible el traslado a una nueva sede.

Pero veamos antes las propuestas que se hicieron para encontrar una nueva ubicación, habida cuenta también de las crecientes necesidades de la Academia, que tal vez no se hubiera trasladado al actual edificio si todas estas circunstancias no se hubieran producido.

La solución más lógica, e inmediata, fue la de ampliar el espacio disponible, a costa de los edificios de la Calle Mayor, sitos a la espalda de la Casa de la Panadería, colocando su futura puerta principal en esta calle, algo que en principio fue del agrado de los académicos que solicitan su compra al rey, pero dichas casas pertenecían a órdenes religiosas o a mayorazgos que se niegan en rotundo a su venta, por lo que se empiezan a barajar tres nuevas opciones en otros tantos edificios:

Uno del Duque de Alba, en la calle del mismo nombre, donde se alojaba el Arzobispo de Toledo, otra del Duque de los Arcos, en la calle del Arenal, y finalmente el palacio de Goyeneche, donde hoy nos encontramos.

Era preciso conocer las ventajas e inconvenientes de cada opción. De la del Duque de Alba se encarga Ventura Rodríguez, que además de arquitecto mayor de Madrid, lo es de la Casa de Alba, cuyo informe para la posible instalación de la Academia y del Gabinete de Historia Natural es negativo. No he conseguido dato que lo confirme, pero si las órdenes religiosas habían impedido que prosperara la venta de sus casas, ¿qué poder no tendría el Arzobispo de Toledo, habitante de la mansión, para que el intento de su desalojo no prosperase?

Queda como siguiente candidato el edificio del Duque de los Arcos, preferido al palacio de Goyeneche por su excelente situación en la calle del Arenal. Los encargados de su inspección son ahora Diego Villanueva, Pedro Valiente y el propio Pedro Dávila, que estiman que el edificio carece por completo de las condiciones requeridas y que su adaptación exigiría grandes gastos; Villanueva realizará un levantamiento de sus planos para mejor argumentar la decisión.

Al entonces ministro de estado, marques de Grimaldi, no acaba de satisfacerle el informe recibido, y convoca conjuntamente a Diego Villanueva y a Ventura Rodríguez para establecer una valoración de las mencionadas obras. Finalmente, ante la cuantía del presupuesto presentado, se resigna a estudiar la última posibilidad, cuyo principal inconveniente era lo «poco céntrico de su situación».

Hoy puede parecerse exagerado este inconveniente, pero no tanto si tenemos en cuenta que la Puerta del Sol históricamente era la de salida del Madrid céntrico, y que el tricornio del rey al que antes me he referido fue una medida, junto con la prohibición de las capas largas,

para tratar de combatir la delincuencia de la ciudad. Para dar idea de ello, recojo la cita que Claude Bédat incluye en su estudio sobre la Academia: «Durante su viaje a España, el padre Jean Baptiste Labat pudo darse cuenta de las dificultades encontradas durante un simple paseo de noche por las calles madrileñas, y así escribió: “... En España, a menos de no ir bien armado y bien acompañado, los que salen un poco tarde, y aun después del crepúsculo, en los barrios un poco apartados, están seguros de hallar criados que les ahorran el trabajo de desnudarse para meterse en la cama”».

A continuación, el mismo Bédat recoge un comentario del Estado político histórico y moral del Reino de España, de autor anónimo, escrito en 1765 que reza así: «La capa ocasiona muchos robos y asesinatos... nada se hará de ellos [es decir, de los españoles], sino después de haberles quitado este traje que es demasiado favorable para la ociosidad y el crimen».

Más tarde, en 1786, hubo un nuevo intento de traslado de la Academia al palacio de Buenavista, en Cibeles, como Museo Fernandino, pero por las razones que fueran, tal vez lo alejado del centro y las razones antes comentadas, el proyecto no prosperó.

Al final de esta charla me dedicaré a mostrar cómo estaba el edificio antes de que fuera ocupado por las dos instituciones, y las transformaciones que llevó a cabo Villanueva para su acomodo, pero eso será después de referirme al período de convivencia de las dos instituciones, y las razones por las que hoy el único ocupante del edificio sea la Academia de Bellas Artes.

Por fin, en abril de 1776, Franco Dávila puede informar al Marqués de Grimaldi y al de Montehermoso del inminente traslado del Gabinete al nuevo edificio que será auspiciado por la visita del rey y de los príncipes.

La instalación de todo llevó su tiempo, y finalmente, en el mes de noviembre, el día 4, se abre al público, con gran afluencia de personas, «quedando todos muy satisfechos». Según informa su director al Marqués de Grimaldi, aunque diecisiete días más tarde tiene que volver a dirigirse a Grimaldi para que le envíe seis soldados y así evitar los desperfectos que había causado la gran afluencia de público. Público que estaba compuesto «por cualquier persona de aspecto decente», cuyas visitas se podían realizar los lunes y los jueves, en los horarios establecidos, y con el paso del tiempo, la colección se fue ampliando, tanto con lo reunido desde el temprano intento de Antonio de Ulloa, como por las donaciones y compras realizadas por la Corona y las expediciones científicas llevadas a cabo en el último tercio del siglo XVIII.

La importancia de las colecciones adquiridas hizo que fuera el propio rey quien considerara la necesidad de la ampliación del Real Gabinete de Historia Natural.

Para dar una idea del éxito que el Real Gabinete había suscitado entre los madrileños recojo de un informe de Franco Dávila al Marqués de Grimaldi el siguiente texto:

«[...] la afluencia de visitantes había sido tanta (1.500 por la mañana y más por la tarde) que fue imposible contener la avalancha de gente.

»El conserje, Juan Bertón, sofocado abandonó el puesto diciendo que por ninguna manera lo ejecutaría más, pues exponía su vida».

Ante la importancia de la colección del Gabinete de Historia Natural, en 1785 el rey encarga a Juan de Villanueva un nuevo edificio en el Salón del Prado (*Fig. 2*), que albergaría, junto al jardín botánico un Palacio de las Ciencias, donde junto con el Gabinete se instalarían el Laboratorio Químico y la Academia de Ciencias, institución que nunca llegaría a existir.

Pero el Gabinete de Historia Natural nunca lograría ocupar este edificio: la invasión francesa supuso grandes destrozos en el mismo, y el nuevo monarca, tras las reparaciones necesarias cambió de opinión y decidió dedicarlo a la colección de pintura, manteniéndose su provisional estancia compartida con la Academia, en las plantas altas del edificio de Alcalá.

Es comprensible el nerviosismo de Franco Dávila, al ver que sus deseos por fin iban a verse satisfechos, por lo que rogaba a Bernardo de Iriarte, entonces el oficial más antiguo de la Secretaría de Estado, que se dieran las órdenes necesarias para que se avivaran las obras de la casa de Alcalá, para colocar al fin el gabinete, nerviosismo que dudo consiguiera calmar Iriarte, quien le comunica que aunque ya estaba claro el futuro emplazamiento del Real Gabinete, «aun no se ha decidido de dónde se iba a sacar el dinero para tal fin».

La colección inicial (*Fig. 3*), procedente de la reunida por Franco Dávila, constaba de ejemplares de zoología, incluyendo animales disecados o conservados en líquidos, por los que Franco Dávila sentía especial predilección. En una ocasión se había enterado de la existencia en un gabinete de un pequeño pueblo (creo que sueco), donde ya había estado, de un ejemplar de pescado petrificado de cinco pies de largo, el más grande que hasta la fecha se conocía, por lo que no dudó en volver sobre sus pasos y porfiar con su dueño hasta conseguirlo, según sus propias palabras «a fuerza de dinero».

Reunía toda clase de objetos, desde colecciones de mariposas, o curiosidades raras, como el papel de amianto, escrito con tintas incombustibles que fabrica-

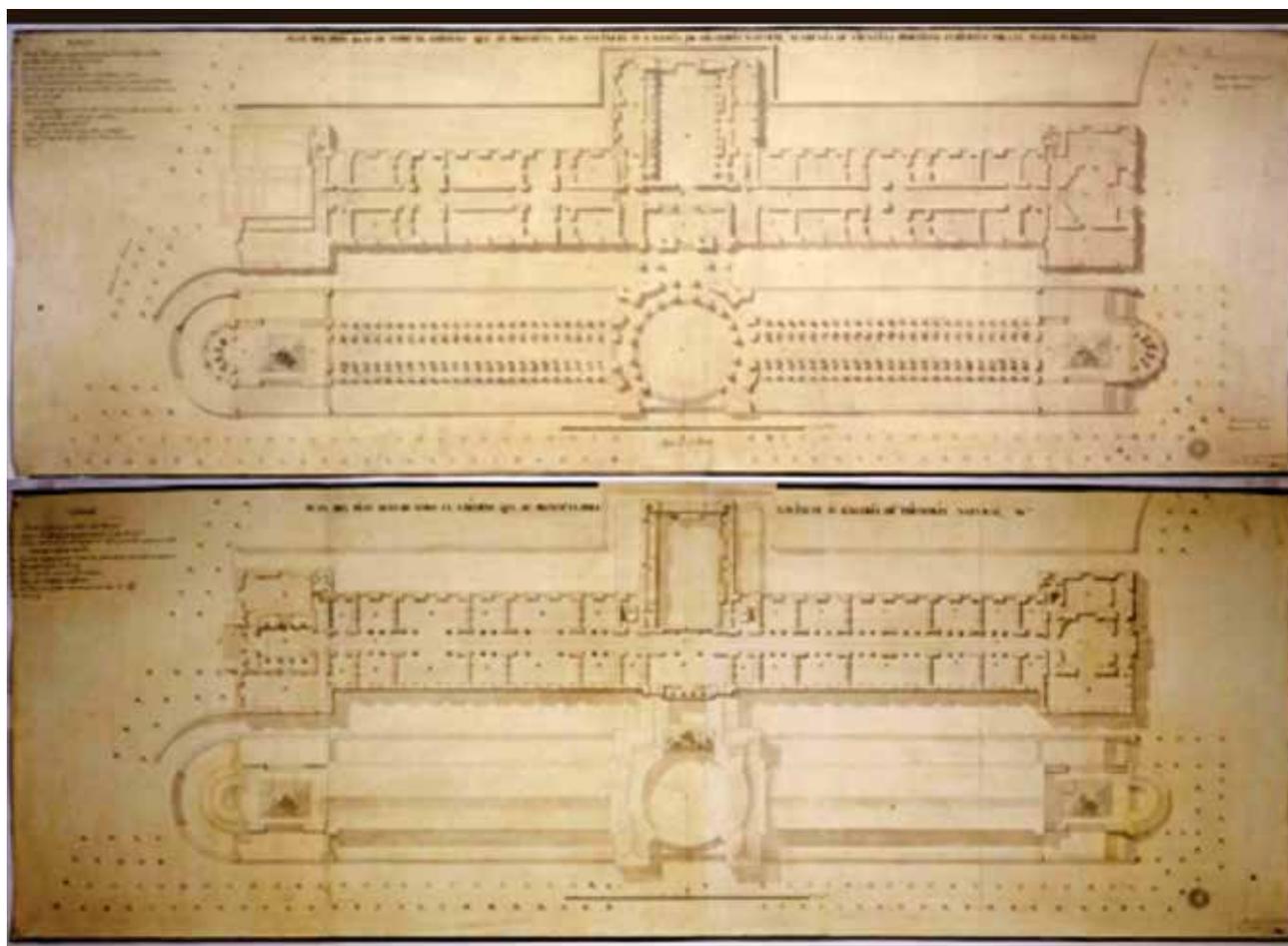
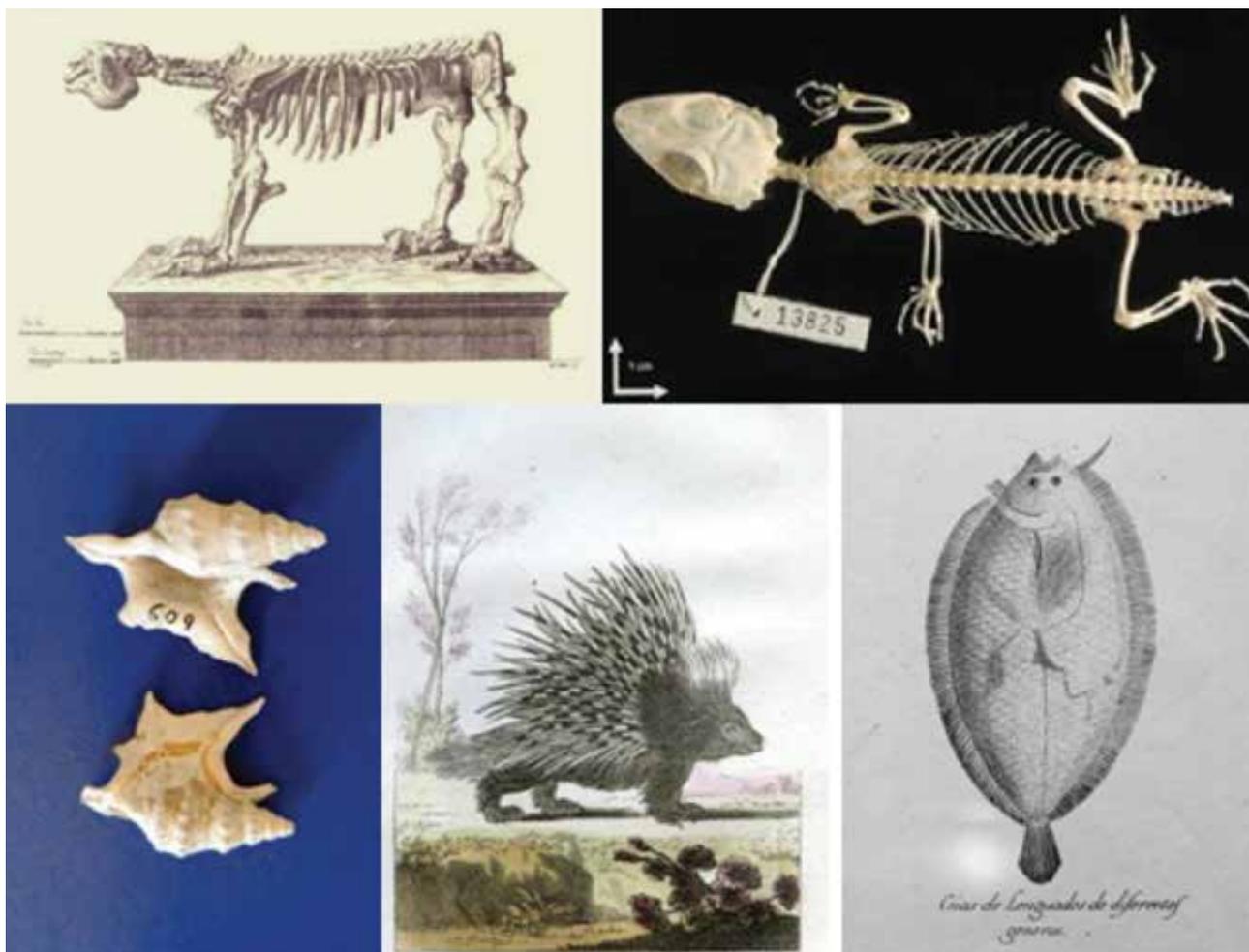


Fig. 2



ba el religioso benedictino Íñigo Buenaza y se lo enviaba para mostrarlo en su Gabinete; o el tesoro del Delfín también pasó a formar parte de la colección, y que en la actualidad creo que se encuentra en el Museo del Prado; así como instrumentos de medición astronómica y topográfica, balanzas de precisión y toda clase de útiles para laboratorio. La colección también incluía su propia biblioteca y su serie de pinturas, algunas eran ejemplares realmente curiosos, como este que representa la fauna (incluida la humana) del reino del Perú.

Como consecuencia de la guerra de la Independencia, el Gabinete sufrió un importante saqueo, destacando la intervención del francés Pascal Moi-



Fig. 3

neau, que trabajaba como disecador del Real Gabinete y se llevó varios ejemplares de los que había disecado.

También la iba a afectar una importante transformación administrativa, ya que se creó una nueva entidad científica que integraría junto con el Real Gabinete (que pasaría a denominarse Real Museo de Ciencias Naturales), el Real Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico, la colección del Laboratorio de Química y el Estudio de Mineralogía, además de prever la creación de Escuelas de Física, Astronomía, Química, Mineralogía, Zoología, Agricultura y Botánica.

Aunque allí permaneció durante 120 años, en 1896, el ya denominado Museo de Ciencias Naturales fue desahuciado de la calle de Alcalá y obligado a desocuparse en 48 horas, trasladándose al recién construido Palacio para Biblioteca y Muesos Nacionales, en el Paseo de Recoletos.

Y 14 años más tarde de nuevo sufrió otro traslado, esta vez a su sede definitiva en los Altos del Hipódromo, en lo que había sido Palacio de Exposiciones de las Artes y de la Industria (conviviendo en nuestros días con la Escuela de Ingenieros Industriales y la Guardia Civil). No es de extrañar que, en el transcurso de tantos desplazamientos, muchos de sus contenidos se fueran quedando dispersos por las antiguas sedes recorridas: parte en el Museo Arqueológico, parte en el Museo de Antropología, parte en el Museo del Prado y parte también en nuestra Academia.

La conclusión que se saca de la odisea sufrida por la colección de Pedro Franco Dávila, es que la Academia se benefició del paso temporal del Gabinete de Historia Natural, ya que al final se hizo dueña de todo el edificio, y sorprendentemente no le vino grande la nueva posesión, dado que en tiempo del reinado de Isabel II se creó la Escuela de Nobles Artes, que suponía una reforma radical de la enseñanza impartida, cuyo fin era promover el cultivo de las tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con ejemplo y doctrina, segregándose su función de la de la Academia, que paradójicamente se había creado con ese fin.

La convivencia inicial con el Real Gabinete de Historia Natural, y posteriormente con la Escuela de Nobles Artes, supuso lógicamente transformaciones del edificio, cambios que se han seguido realizando hasta nuestros días. Veamos cuáles han sido los sufridos a lo largo de su historia.

Llega por tanto el momento de hablar de su evolución, apartado en el que tengo que agradecer la información contenida en un trabajo publicado en 1992 por Juan José Martín González, quien fuera miembro de esta Academia hasta 2009 en que tristemente falleció.

Ya me he referido a la primera estancia de la Academia en la Casa de la Panadería, ahora me centraré ya en

nuestra actual sede, cuya gestación se inicia en junio de 1773, fecha en la que el Rey ya había decidido la compra de la «casa que en la calle de Alcalá pertenece al Conde de Saceda por el precio de dos millones trescientos mil reales».

El edificio había sido proyectado por Churriguera y construido entre 1724 y 1725, y gracias a este plano (*Fig. 4*), propiedad de la familia Goyeneche, su antigua propietaria, podemos conocer detalles del mismo que Villanueva no menciona al presentar su proyecto de reforma.

En esta imagen (*Fig. 5*) me he entretenido en utilizar el dibujo de Villanueva, para transformar la parte derecha del edificio a partir de la que dibujó en sus planos. Como se puede comprobar existen importantes diferencias entre lo que conocemos del edificio de Churriguera a través de la información de Villanueva, y lo que el propio Churriguera proyectó para Goyeneche. ¿Tal vez Churriguera modificó su proyecto no realizándolo tal como aparece en el dibujo antes mostrado?

Indudablemente eso pudo ser una posibilidad, pero rebuscando entre los múltiples planos antiguos de Madrid, he encontrado el realizado en 1761 por el francés Chalmandrier (*Fig. 6*), es decir unos años antes de comprarse el edificio, en el que el Palacio Goyeneche que se cita con el n.º 181 correctamente como estanco, aparece dibujado con una extraña coronación en el centro de su fachada que, en cierta medida, se corresponde con lo dibujado por Churriguera.

El tejado, inicialmente pensado a cuatro aguas, lo cambió después Churriguera, como se puede apreciar en su dibujo, vertiendo solo hacia la calle, probablemente por estar ya construido el edificio contiguo de la Aduana.

Este dibujo (*Fig. 7*) contiene una modificación sobre lo inicialmente proyectado; en efecto, en el tejado se pude ver que Churriguera lo concibió a cuatro aguas, pero al estar ya construido el edificio contiguo lo rectifica haciendo que tan solo viertan las aguas del tejado hacia la fachada de la calle de Alcalá, lo que significa que el dibujo no fue únicamente una primera idea que no se pudiese modificar.

Tampoco el balcón principal (*Fig. 8*) queda recogido en los dibujos de Villanueva. ¿Realmente Churriguera hizo tantos cambios como serían precisos para que el plano de Diego Villanueva fuera fiable?

Me parece de enorme interés la visión del interior (*Fig. 9*) que nos permite contemplar, a través de la hoja abatida del gran portón de entrada, el detalle de la gran escalera, así como los dos óculos del zaguán, similares a los que Churriguera colocó a ambos lados de la puerta de la iglesia que construyó en Nuevo Baztán, también para Goyeneche.

Una vez decidida la compra del palacio, la idea inicial, que se transmite a Diego Villanueva, fue que pasara a

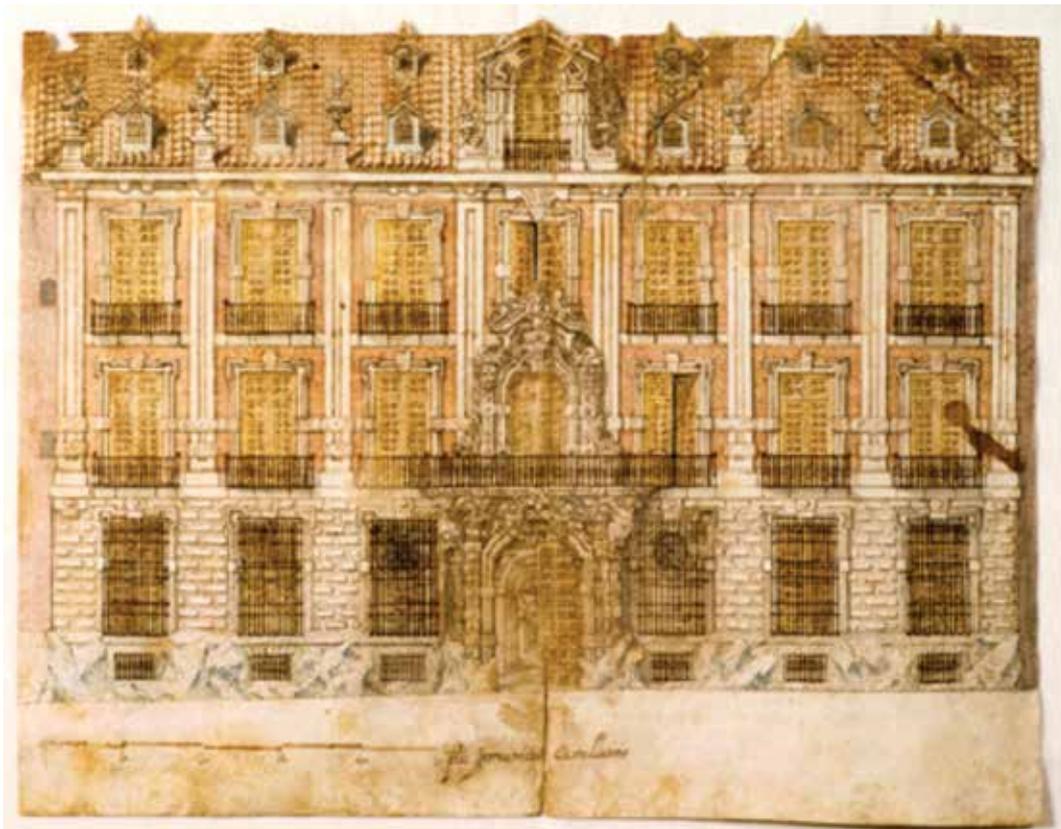


Fig. 4

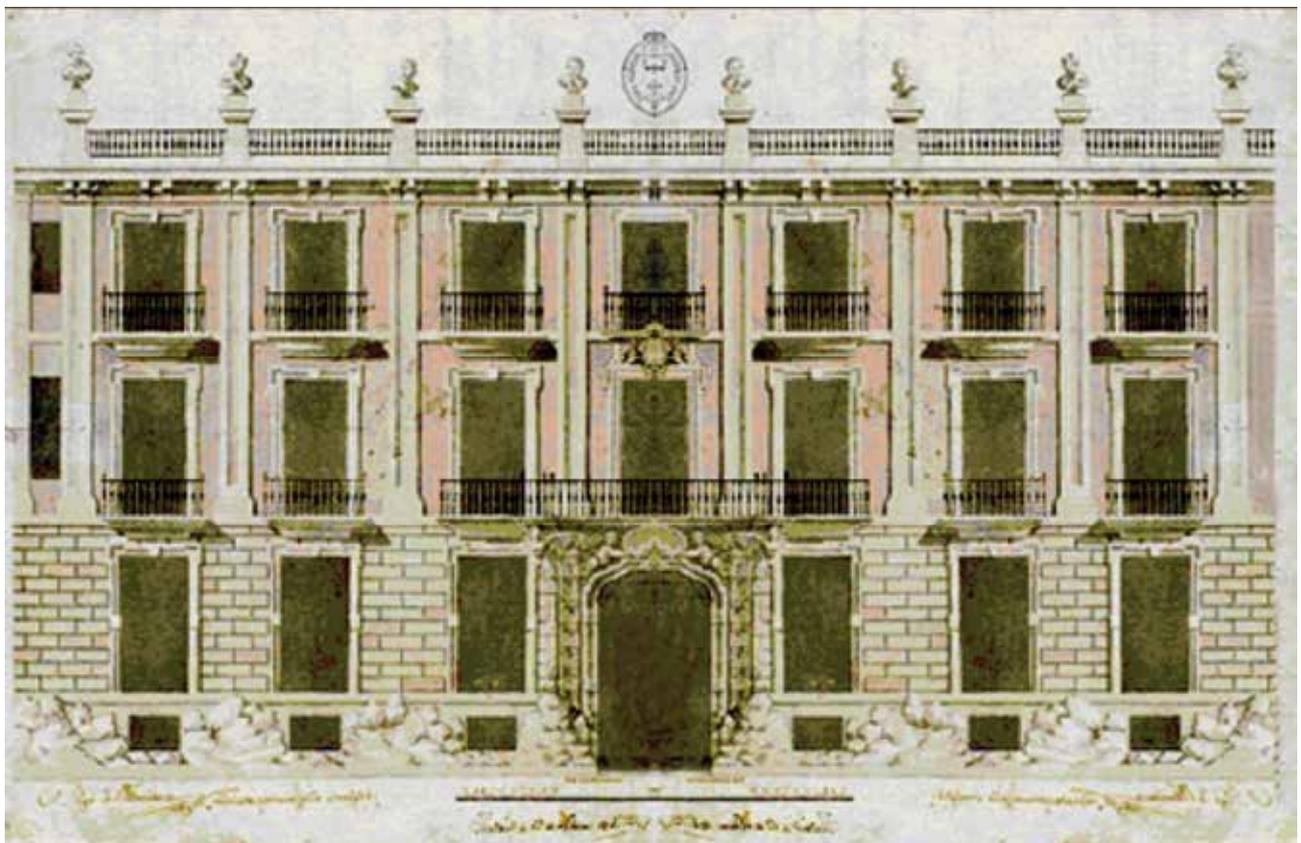


Fig. 5

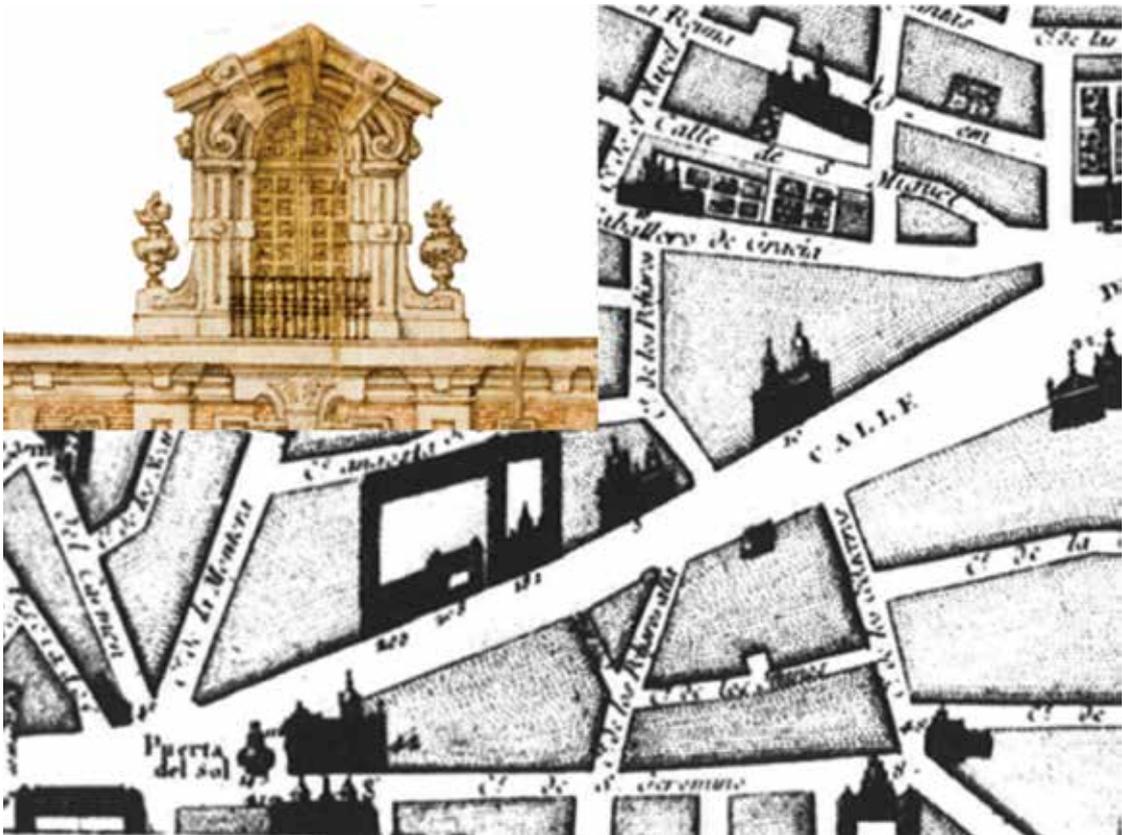


Fig. 6

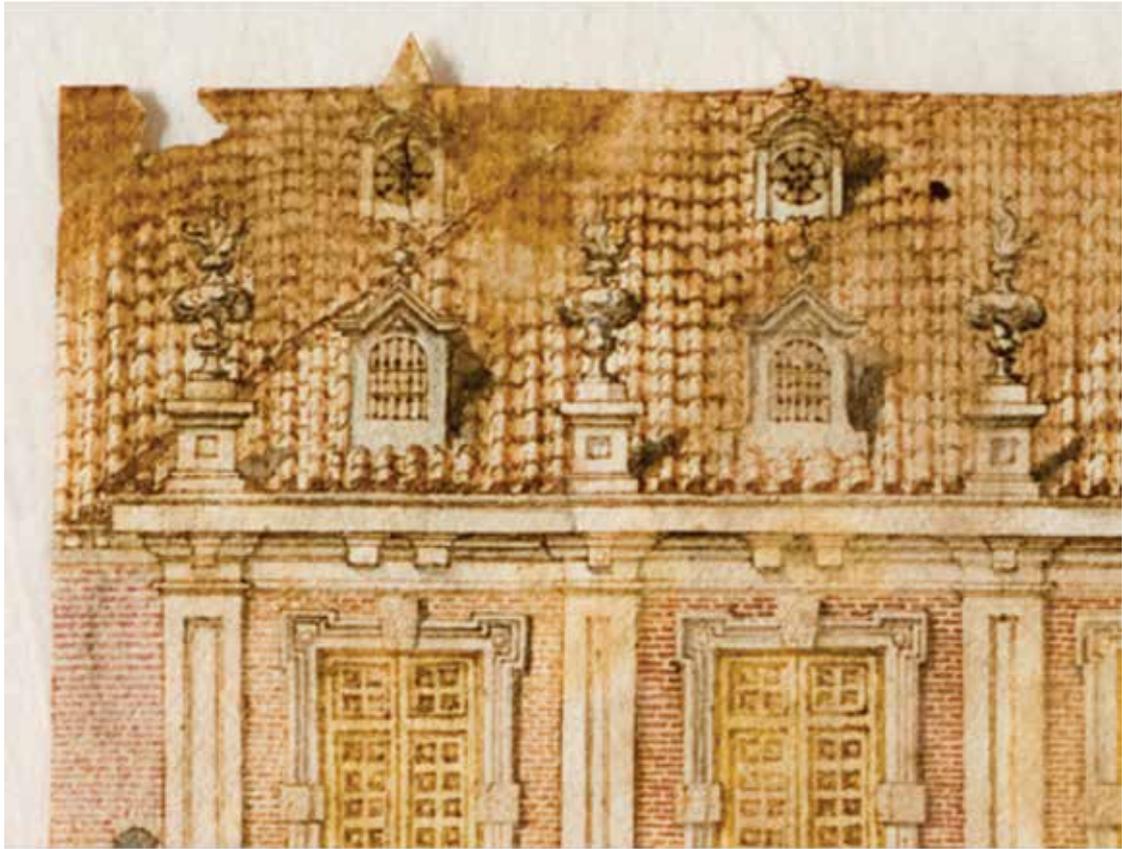


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

reconocer la casa y estudiara la «distribución y acomodo con arreglo a las conferencias que sobre el asunto se ha tenido» y continúa el texto, «y quedó enterado de lo que pensábamos acerca del acomodo de la Academia en sótanos, cuarto bajo, principal, y dos tercios de las guardillas, y el Gabinete en todo el cuarto segundo y tercera planta de las guardillas» encargándole que realizasen planos separados de las cinco plantas, «con expresión del estado en que están y de la nueva distribución que se les va a dar», con advertencia de «no derribar muro, techo ni otra cosa» a menos que fuera absolutamente necesario.

Finalmente Juan de Goyeneche, Conde de Saceda accede a bajar el precio y se realiza la compra de su palacio de la calle de Alcalá.

Las modificaciones, llevadas a cabo por Villanueva aumentaron el presupuesto, hasta 121.863 reales la parte de la Academia, y 116.280 la del Gabinete.

A Villanueva se le dan órdenes de abordar las reformas, «sin alterar cosa alguna», salvo la puntualización que hace el Protector, consistente en que «la nueva escalera que se ha de hacer desde el cuarto principal al segundo, sea de piedra, así por ser más conforme a la principal como por ser de mayor duración».

En este plano (*Fig. 10*), que antes presenté retocado, Villanueva representa la mitad izquierda del edificio,

teóricamente tal como era, pero como ya he anticipado omite en él muchos detalles.

Es curioso que a pesar de la advertencia del Conde de Saceda de que no se altere cosa alguna, lo primero que abordó Villanueva fue la sustancial transformación de la fachada, al considerar inadmisibles (y en total desacuerdo con la nueva tendencia académica), la barroca del edificio.

Para dar una idea del poco aprecio que el edificio de Churriguera tenía en aquel momento transcribo a continuación el testimonio de don Bernardo de Iriarte: «... advirtiendo el mal gusto de la fachada, especialmente de la Puerta, la cual fue preciso mudar construyendo la que hoy existe, y además el monte de peñascos que en la planta baja figuraba desde las rejas hasta el piso de la calle. Todo de piedra representando arbutos, lagartos y otros reptiles y sabandijas». Es evidente su poco aprecio del barroquismo de Churriguera.

La mitad derecha de la fachada dibujada, que sí respetaba la fábrica de ladrillo visto, y las pilastras y guarniciones de los huecos, tampoco se construiría como Villanueva la dibujó en este plano.

Como antes indicaba, Villanueva transformó la fachada eliminando las rocas desde las que se levantaba, y la portada, sustituyéndola por una pareja de columnas dóricas que soportan un balcón. También eliminó las es-

culturas que ornaban las pilastras de los balaustres de la coronación, pero ninguna mención se hace del tratamiento del encuentro de los tejados de la tercera planta abuhardillada con dicha fachada, tejados cuya obligada inclinación mermarían de forma considerable los usos de la tercera planta destinada al Gabinete de Historia Natural.

El edificio de Churriguera, con independencia de la posible incorrección de la fachada, vista con el purismo neoclásico del momento, tiene un importante defecto que hasta hoy nadie ha podido corregir. Me refiero a la división que en la planta baja crea su acceso, hipotecando de forma grave sus posibles usos, podría decirse que Churriguera proyectó una grandiosa escalera principal para dar servicio en la planta baja a unas dependencias secundarias. Sin embargo, no hay que perder de vista que hasta no mucho tiempo ha, esa planta baja, o más bien entreplanta, en semejantes palacios se destinaba a servicios de la finca, y la planta noble era la inmediata superior.

Todavía en la mitad del siglo pasado se mantenía, en las casas madrileñas de alquiler, la tradición de interponer un entresuelo entre la calle y el piso principal, este generalmente ocupado por el propietario de la finca, que destinaba al alquiler el resto del edificio hasta el ático.

Una vez terminadas las obras, e instaladas la Academia y el Gabinete, veamos lo que Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, en el tomo que dedica a Madrid, incluye en una carta, «escrita a un poeta por un Amigo suyo, residente en Madrid», referido al edificio en cuestión:

*Un espacioso, y cómodo edificio  
En la ancha calle de Alcalá se elige,  
En cuyo frontispicio  
Una portada Dórica se erige,  
Allí dispone el Rey que su Academia,  
La que profesa, y premia  
Tres Nobles Artes, su morada fixe,  
Allí también en la mansión más alta  
El nuevo Gabinete se coloca;  
Y no en vano resalta  
En letras de oro sobre blanca roca  
Ante el umbral una inscripción Latina,  
Que advierte se destina  
Allí a Minerva duplicada estancia,*

Poema que termina:

De su sentido es esta la sustancia:  
*Reduxo CARLOS en común provecho  
Naturaleza y Arte a un mismo techo*

Los planos que levantó Villanueva son los que muestro a continuación en detalle. Planos que se conservan

en la Academia y que nos permiten darnos una idea de los nuevos usos que albergaría el edificio (lógicamente, si tenemos ocasión de verlos en su tamaño natural. Entonces podremos leer toda la descripción que Diego Villanueva hace del destino que pretende dar a cada local).

Estos dos planos (*Fig. 11*) corresponden al sótano y a lo que llama cuarto bajo, mezcla de la planta baja y el entresuelo, dependencias que se le adjudican a la Academia.

La planta principal y dos tercios de las guardillas (*Fig. 12*) también se adjudicaron a la Academia, que salía francamente favorecida en el reparto de superficies del antiguo palacio Goyeneche.

El cuarto segundo completo y el tercio restante de las guardillas (*Fig. 13*) se destinarían al Real Gabinete de Historia Natural.

Es muy probable que el tercio destinado al Gabinete se corresponda con la parte central de la planta, donde sus salas no se verían afectadas por la inclinación de los tejados.

Lógicamente, como la escalera importante acaba en la planta principal, fue necesario habilitar una nueva escalera, desde esta planta a la segunda, acorde con la importancia del nuevo Gabinete, y la recomendación de que se haga con piedra.

En las obras de adaptación (*Fig. 14*) a las necesidades del Real Gabinete de las plantas altas, Villanueva tuvo menos protagonismo, dado que Franco Dávila se relacionó directamente con Bernardo de Iriarte para concretar todos los aspectos prácticos de la instalación del Gabinete.

En teoría, los dibujos realizados en la Academia de los que se conservan algunos ejemplares, deberían ofrecernos algún testimonio de la propia Academia; sin embargo, ninguna de las perspectivas parecen corresponder a los locales del edificio.

Pero no fueron las de Diego Villanueva las únicas reformas sufridas por el edificio, a lo largo de su historia fue adaptándose a los cambios de la propia institución. También se conservan trabajos de intentos de remodelación del edificio, sobre todo cuando el Real Gabinete de Historia Natural, ya convertido en Museo de Ciencias, lo abandona.

Un trabajo de Pedro Arnal (*Fig. 15*) nos muestra un intento de transformación de la fachada, que evidentemente no se llegó a realizar.

Es en el siglo xx cuando se realizan las mayores transformaciones, como consecuencia de las necesidades permanentes de aumentar espacio para la enseñanza de las bellas artes, ampliaciones que no acabarán de resolver los problemas, intentos que han dejado su rastro en los distintos planos que se fueron

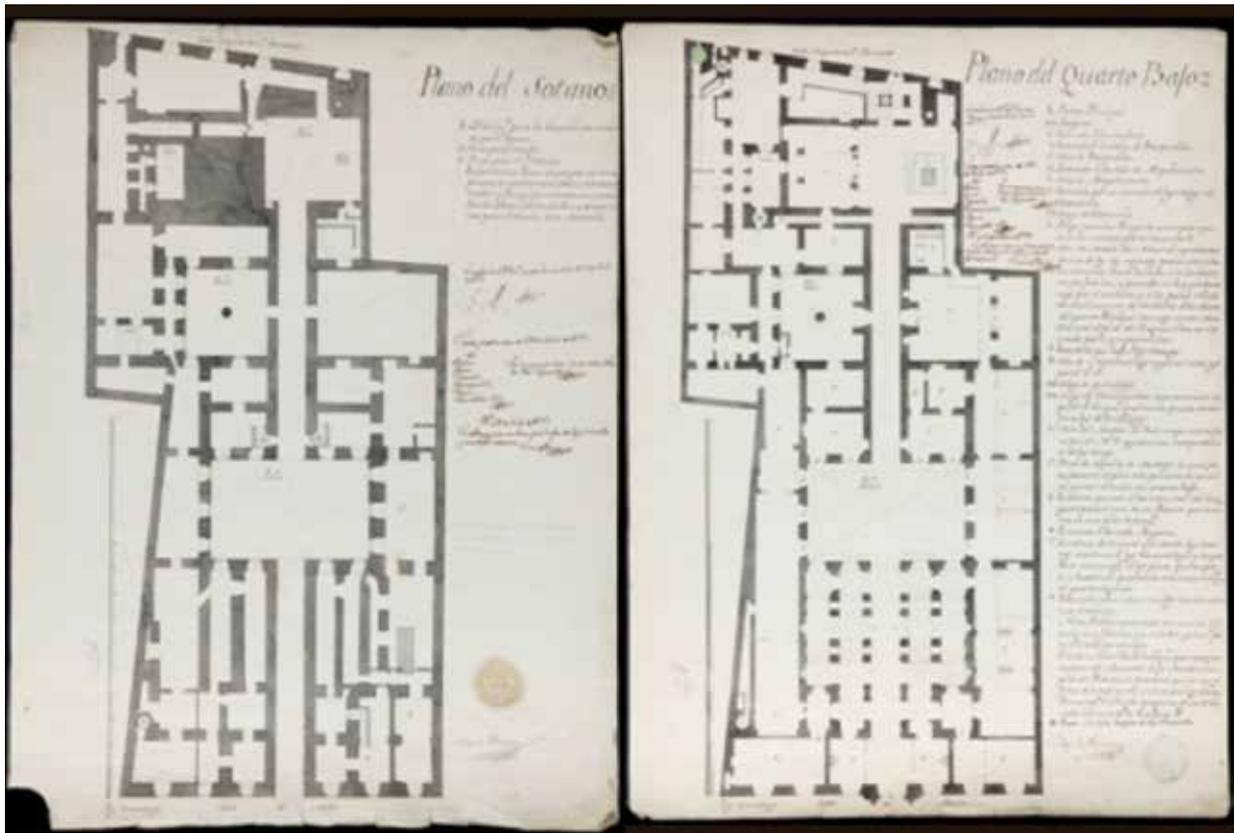


Fig. 11

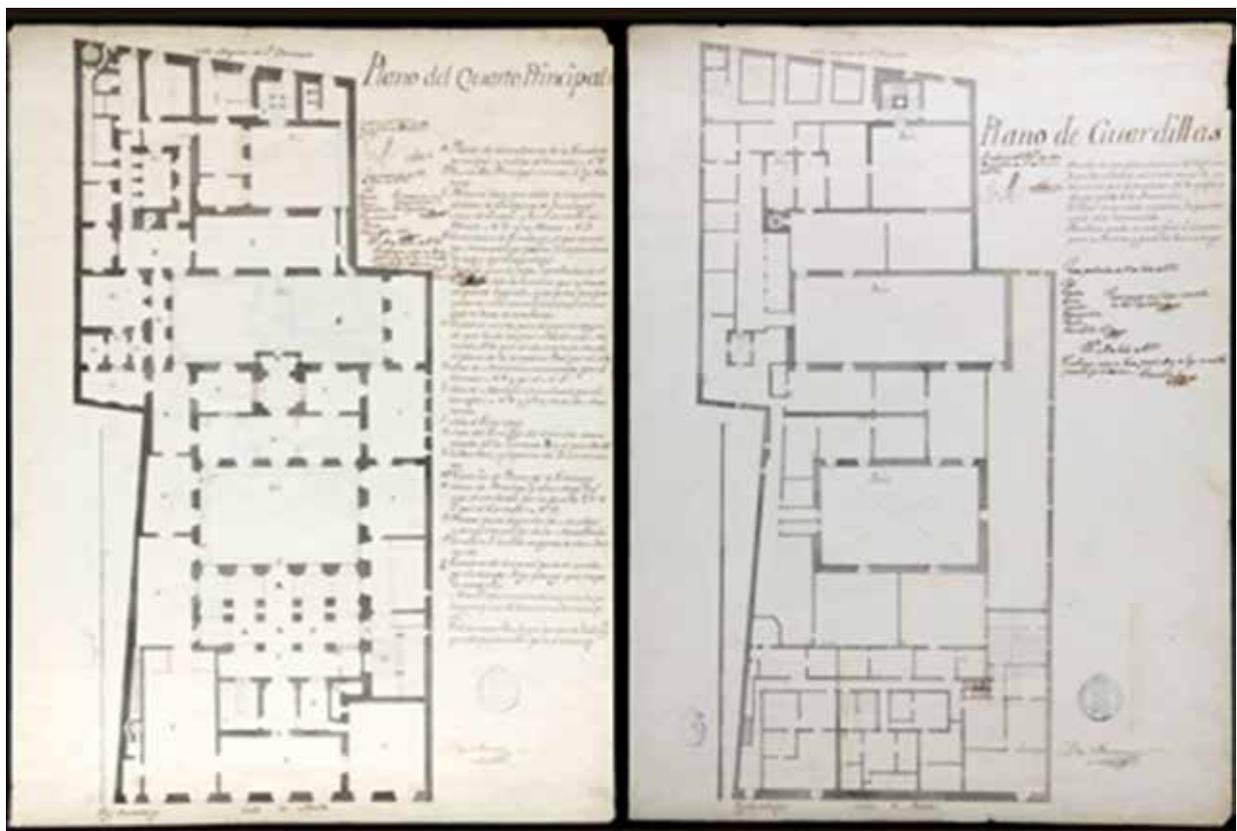


Fig. 12

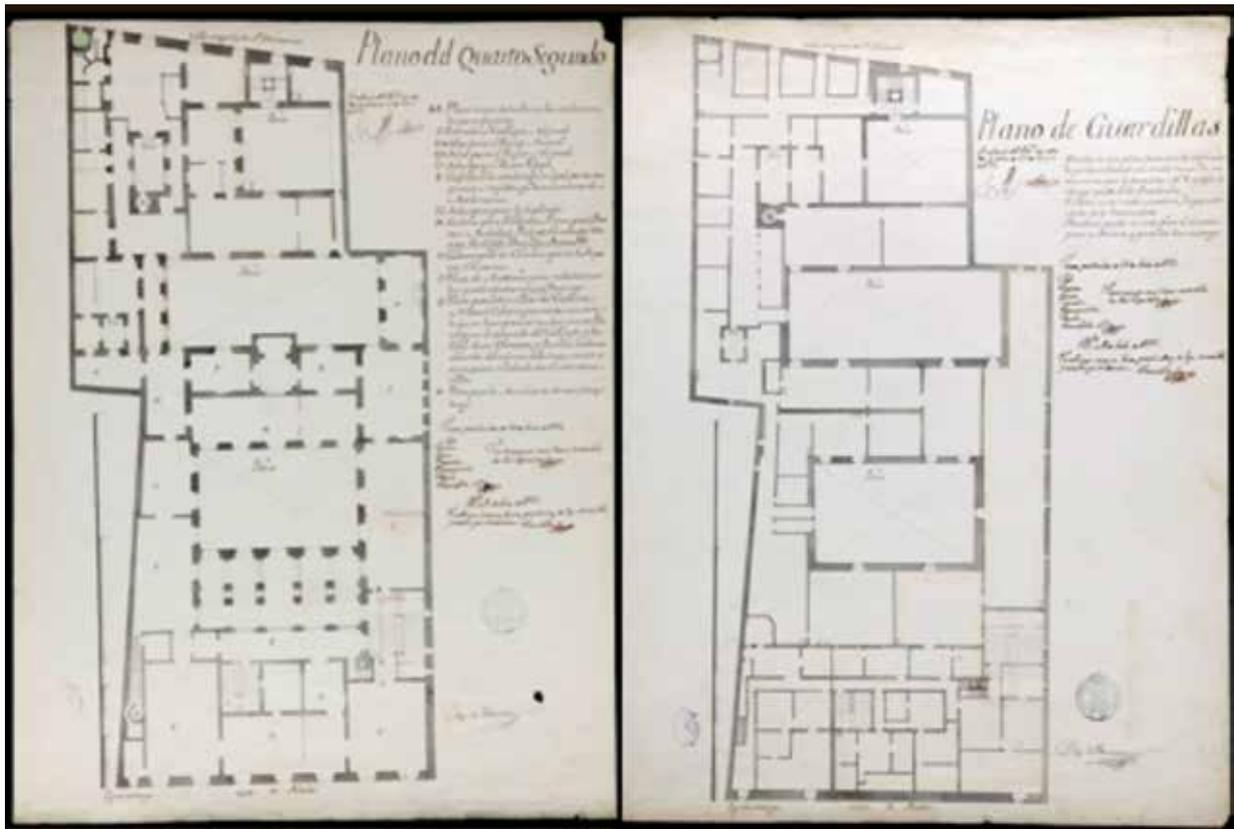


Fig. 13

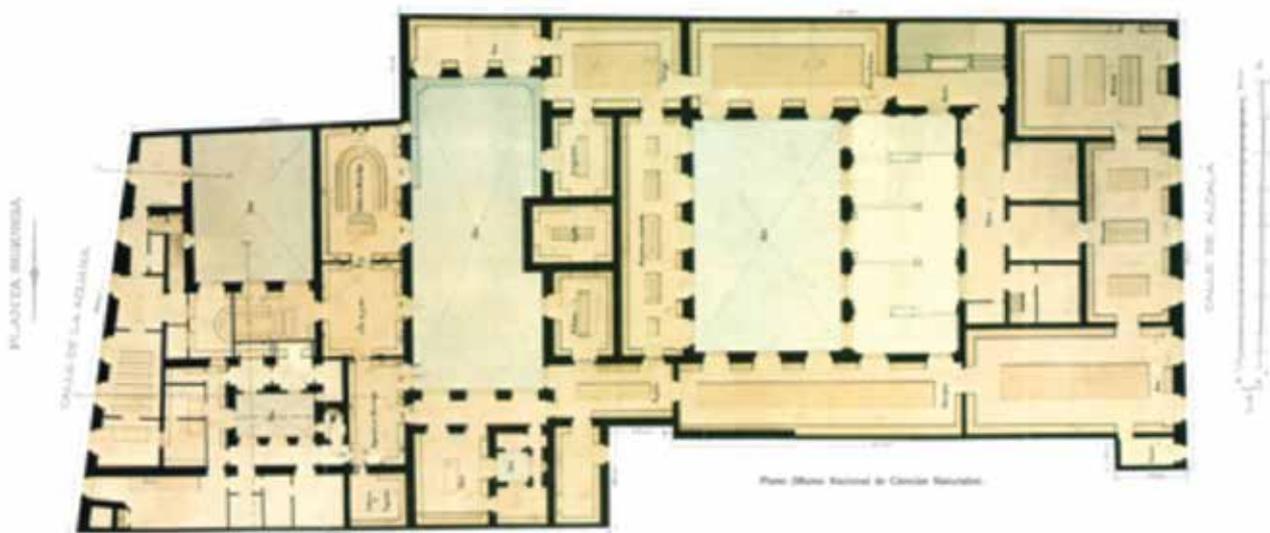


Fig. 14

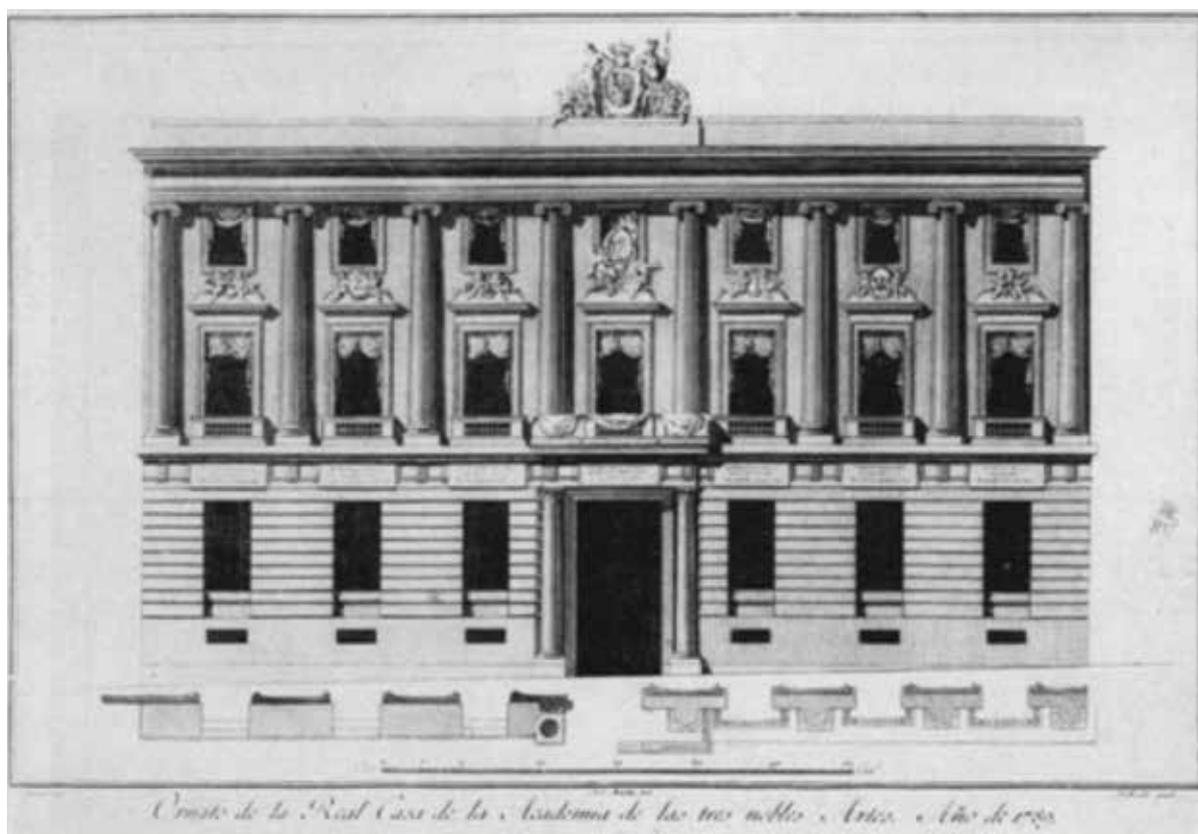


Fig. 15

realizando, aunque sus propuestas no se completaran totalmente.

Desde los planos de Villanueva ningún testimonio en forma de plano he encontrado hasta estos de la planta baja, y principal, fechados en 1955 y 1953 (Fig. 16) respectivamente. Aunque el de 1953 no está firmado no me cabe duda de que ambos son de Enrique Huidobro, firmante del de 1955.

En la foto de la página 165 aparece el Salón de Actos que en los planos precedentes cubre el patio principal. El suelo está formado por lo que en la época recibía el pomposo nombre de «hormigón traslúcido», que no era otra cosa que una losa de hormigón en la que se insertaban baldosas de pavés de vidrio, a fin de que llegara algo de luz natural a la planta baja del patio.

Algo posterior, de 1962, es la sección longitudinal (Fig. 17), en la que se aprecia, además del antiguo Salón de Actos, el desnivel existente entre la calle de Alcalá y el de la Aduana.

También se aprecia una transformación de la fachada realizada a caballo entre los siglos xix al xx por Velázquez Bosco, quien sustituye definitivamente la cubierta que vertía sus aguas a la calle de Alcalá por los volúmenes que aún hoy se mantienen.

Vista de la fachada (página 164) con el cuerpo alto que, como antes indicaba, según una referencia escrita



Fig. 16



Vista de la fachada.



Fig. 17

que no he sido capaz de recuperar, fue obra de Velázquez Bosco.

Por otra parte, de forma constante la Academia se iba convirtiendo en un gran museo, no solo con las obras de los propios académicos sino con las que se adquirían para la enseñanza.

Ya en 1973 Fernando Chueca, en colaboración con Rafael Manzano, presenta un proyecto para reformar la Academia que supone una importante transformación, convirtiendo en Museo la casi totalidad del edificio. (En los planos aparece sombreada la superficie que en el edificio se destina a Museo, sin incluir en ellas la entreplanta donde se instalan las exposiciones temporales.)

En los planos de Chueca ya aparece el edificio de la calle de la Aduana junto a su medianería norte, que

la Academia pudo incorporar para la realización de esta última obra.

Podemos decir que su intervención, unida a la de Rafael Manzano, dejan el inmueble prácticamente en el estado en el que hoy se encuentra. Tal vez el mayor logro de Chueca fue el de proporcionar a la Academia un importante Salón de Actos acorde con la solemnidad de los que se celebran en la Academia.

En la actualidad la Academia va a cubrir el patio principal, lo que permitirá modificar la actividad de la planta baja al proteger este espacio de las lluvias.

Esta sencilla actuación permitirá pensar en nuevas transformaciones del edificio como corresponde a una Institución que a lo largo de los siglos ha permanecido en constante actividad.»



Salón de actos vacío



Vista general del Salón de Actos.

## Representación perspectiva de una armadura de lacería

Dentro del ciclo de conferencias *El artista ante su obra*, habló D. Enrique Nuere el día 23 de noviembre sobre armaduras de lacería. Se transcribe conservando el tono coloquial.

«Es una tradición de la Academia que quienes formamos parte de ella hablemos de la obra que entregamos al ingresar, y hoy me ha tocado a mí hablar de estos dibujos que representan sendas armaduras de lacería.

¿Y qué puedo decir de estos dibujos? Poca cosa: en principio, que están hechos sobre papel vegetal y con tinta negra y sepia. La primera (*Fig. 1*) representa el artesonado de la capilla de la Virgen del Castillo, en la iglesia de San Facundo y San Primitivo, en Cisneros, provincia de Palencia, y la otra (*Fig. 2*), el curioso artesonado de una capilla lateral de la iglesia de Santiago en Granada.

Ambos son perspectivas cónicas, tratan de explicar cómo se organizaban estos techos, y son parte de las ilustraciones de mi libro sobre la carpintería de armar española.

Y no se me ocurre nada más, pero como supongo que con estos comentarios no habré cumplido con el compromiso adquirido, contaré cómo me vi metido en semejante lío de tener que representar unos techos tan complejos, en vez de dibujar un paisaje. (Lógicamente no son los únicos dibujos de este libro.)

En muchas ocasiones, las fotografías que se pueden hacer para mostrar determinado conjunto carpintero, apenas explican nada del mismo; hay que reinterpretarlas y eso solo es posible haciendo un dibujo que seleccione de las fotografías realizadas lo que realmente interesa, eliminando parcialmente las partes que quedan suficientemente explícitas para poder ver lo que ocultan.

Desafortunadamente, no siempre podemos hacer buenas fotos, y nos tenemos que conformar con la imagen que las circunstancias permitieron.

Al menos nos sirve para hacer un dibujo, en el que además podamos mostrar los elementos de la estructura que en la foto nunca pueden verse, así como la descomposición de sus elementos, o lo que consideremos conveniente. Y así, por unas u otras razones, el libro se va llenando de dibujos.

Armadura de la iglesia de San Andrés de Zamora (*Fig. 3*), una atrevida solución que cubre una planta de unos cuatrocientos metros cuadrados sin ningún tipo de soporte intermedio.

Armadura que tuve que recomponer a partir de los fragmentos conservados en la iglesia granadina de San Jerónimo (*Fig. 4*), para el que iba a haber sido Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán.

Rico artesonado (*Fig. 5*) renacentista de Otero de Sanabria, una pequeña aldea perdida en la provincia de Zamora.

Sin contar las que aparecen en las 123 páginas del léxico carpintero con que se completa el volumen.

Como ya he dicho, estos dibujos se hicieron para un libro, pero no he explicado que hasta cumplidos los 40 años jamás se me había pasado por la mente la idea de estudiar nuestra carpintería histórica, ni sabía nada de ella.

Yo era un arquitecto de tantos que hacía edificios de viviendas, principalmente en Madrid, o apartamentos turísticos, también urbanizaciones, o naves industriales. Precisamente uno de mis primeros trabajos fue una fábrica de ataúdes, y hablando de arquitecturas fúnebres, también me tocó hacer un panteón, eso sí, muy bien impermeabilizado, porque el cliente quería no tener goteras durante toda su muerte. Y es que los arquitectos, sobre todo los que ya tenemos un porrón de años, sa-

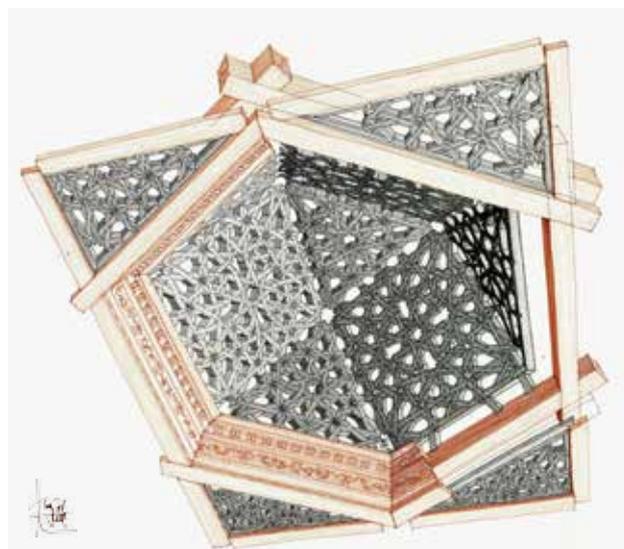
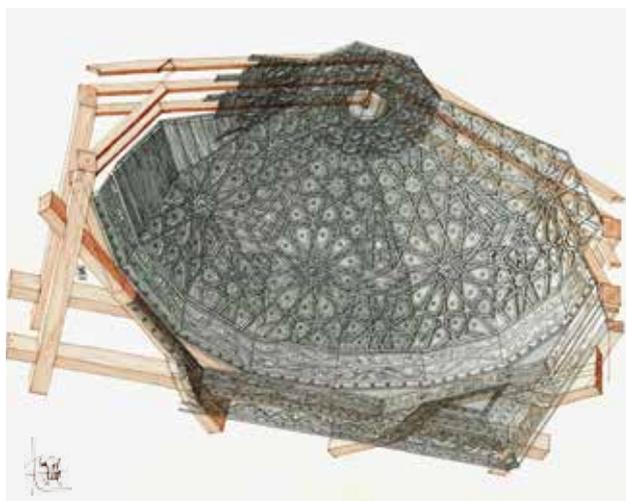


Fig. 1 (arriba) y Fig.2 (derecha).

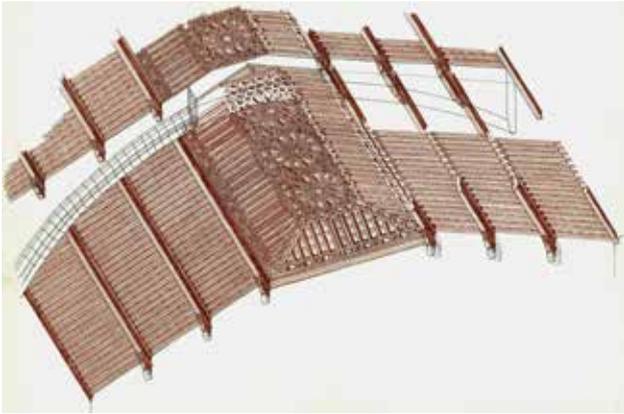


Fig. 3

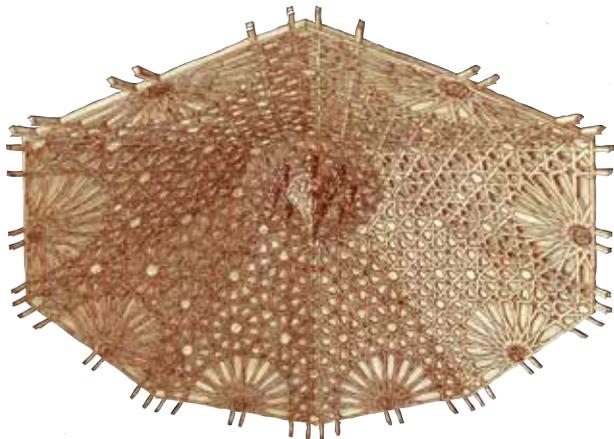


Fig. 4

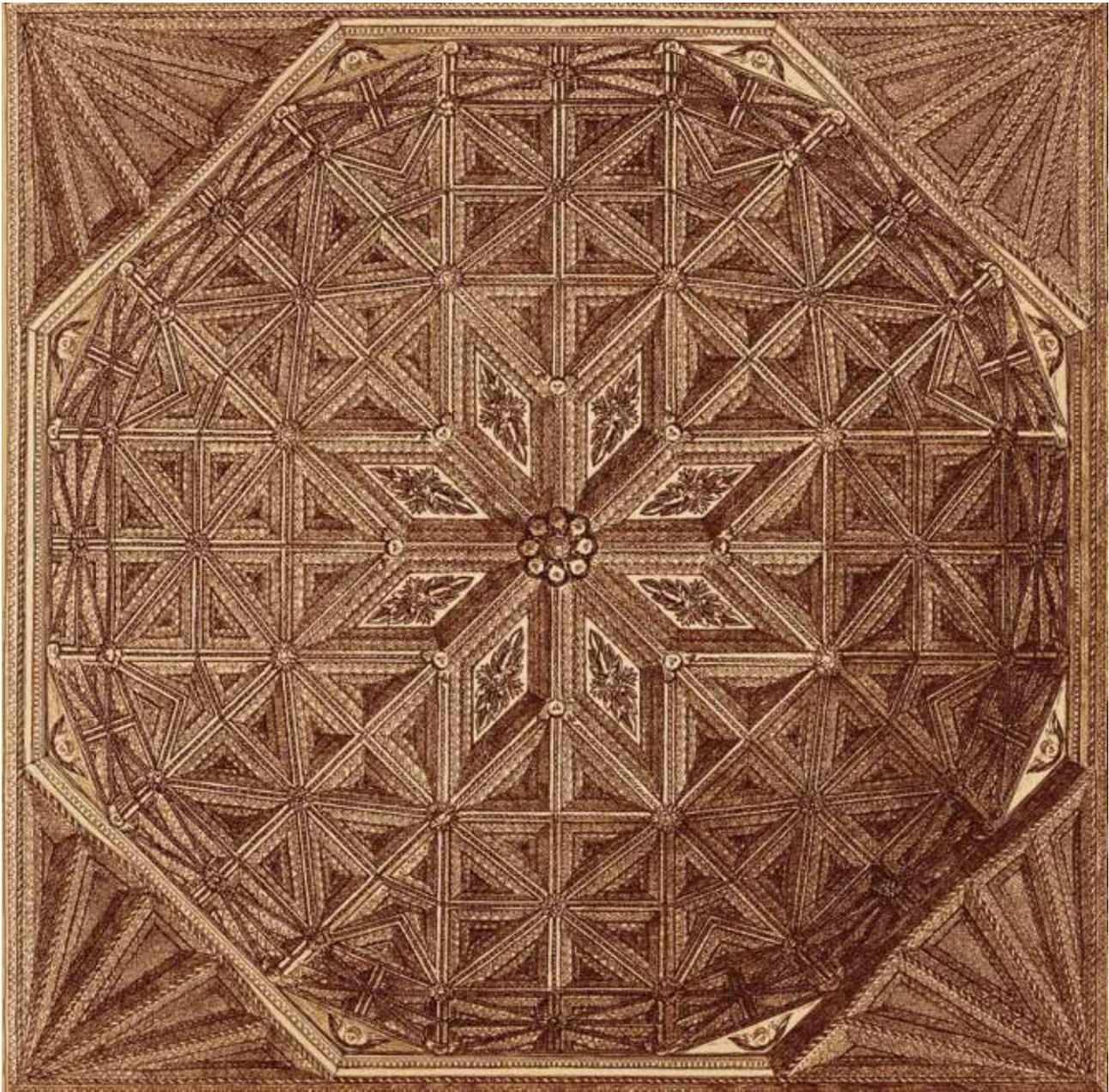


Fig. 5

líamos de la escuela como especialistas en la totalidad, lo mismo teníamos que saber urbanizar una ciudad entera, hacer un hospital o un teatro de ópera, pongo por caso, y por supuesto calcular su estructura y sus instalaciones. Aunque eso sí, en la asignatura de instalaciones aun nos enseñaban los timbres de las viviendas que funcionaban con una pila consistente en un frasco cilíndrico de vidrio con un electrolito y los correspondientes ánodo y cátodo, a pesar de que habían dejado de existir antes de nuestra guerra civil. En una rehabilitación en Burgos encontré uno y me hizo una enorme ilusión. Y lógicamente, cuando nos hacían un nuevo encargo, si era algo que nunca habíamos hecho, había que empezar a comprar libros y estudiar el tema hasta saber lo mínimo para enfrentarnos al trabajo.

Y eso es lo que tuve que hacer con un peculiar encargo para recomponer y montar los fragmentos de unos artesonados de lo que llamaban «carpintería mudéjar» en los nuevos museos que se acababan de levantar junto a la Alhambra, en los terrenos del Generalife. La mayoría de las piezas se encontraban almacenadas en sótanos, en fragmentos más o menos destrozados y, una vez que recibí el encargo del trabajo, por mis manos pasaron fragmentos y fragmentos de armaduras, algunas en razonable buen estado, que poco a poco se iban montando en los nuevos museos, pero realmente aquel encargo no tenía nada en común con el resto de los que hasta entonces había realizado.

Por esas casualidades que alteran el curso normal de nuestras vidas, la hija de don Manuel Gómez-Moreno, poco tiempo antes de que se desencadenase esta historia, me acababa de regalar un facsímil de un manuscrito sobre carpintería histórica que había publicado su padre unos pocos años antes, su título: *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería hecho por Diego López de Arenas en este año de mil seiscientos diecinueve*.

Es algo complicado explicar la serie de circunstancias que hicieron que pasara todo un mes de agosto en el que lo único que hacía era tratar de entender el manuscrito, con la ayuda de cientos de dibujos en los que concretaba las palabras leídas y releídas, hasta estar seguro de que lo que interpretaba tenía algún sentido, y sorprendentemente, al final del mes todo el manuscrito de López de Arenas ya me resultaba inteligible.

Pensé que tras todo el esfuerzo realizado el trabajo merecía ser publicado, pero al ser yo ajeno al ámbito universitario, o al de la investigación histórica, no tenía ni idea de cómo poderlo publicar, y sorprendentemente, cuando ya pensaba olvidarme del tema, por otra serie de casualidades, el Dr. Ewert me pidió un artículo para *Madrider Mitteilungen*, la revista que edita el Instituto Arqueológico alemán para las aportaciones de sus institutos en el extranjero.

Casualmente ese mismo otoño, el Colegio de Arquitectos convocó por primera vez un premio de investigación, al que presenté el trabajo, con la esperanza de conseguir su publicación; pero a pesar de conseguir el premio, en el presupuesto del Colegio no había prevista ninguna partida que lo permitiera.

Sin embargo, se debió producir la conjunción de Júpiter con Saturno, en el plano de la órbita de Venus, o algo aun más complicado, pues en el mes de enero el Ministerio de Cultura por primera vez en su historia convocó el Premio Nacional de Artesanía Marqués de Lozoya, ocasión que aproveché y que afortunadamente también gané, y al menos, ese premio sí llevaba implícita la publicación del trabajo.

Para no ser pesado, y resumiendo, en dos o tres años pasé de no haber oído hablar de carpintería mudéjar, a convertirme en su principal especialista, al haber logrado comprender todos los secretos del oficio, que ciertamente no eran tales secretos, pero sí difíciles de entender para alguien que no reuniera los conocimientos de un arquitecto, que no tuviera experiencia en trabajar la madera, y que no dominara el dibujo, ni la geometría, o la trigonometría.

Y además de reunir las condiciones antedichas, era imprescindible disponer del mencionado manuscrito, del que solo se había hecho una edición de 500 ejemplares, la mayoría regalados a personas que, o eran simples bibliófilos, o que el tema, por ser demasiado técnico, no les interesaba.

Lo que me animó a seguir investigando, buscando ejemplos de esta carpintería por toda España. Con tal motivo, convencí al Ministerio de Cultura, para realizar las Bases para formar un inventario de armaduras de lacería (Fig. 6), descubriendo cientos de ellas repartidas, sobre todo, por los territorios que fueron del reino de Castilla, y sacando a relucir miles de armaduras que en España se habían realizado para quedar vistas.



Fig. 6

Desafortunadamente, su terminación coincidió con las transferencias de competencias del Ministerio de Cultura, lo que complicó la continuidad del trabajo, y el inventario final que estaba diseñado para llevarlo a cabo por provincias, se quedó en las estanterías del IPHE, dado que cada comunidad autónoma no quiso saber nada de él, al querer zafarse del tradicional centralismo al que consideraban que habían estado sometidas.

Ese inventario precisaba un libro en el que estudiar nuestra carpintería histórica, tema que sorprendentemente estaba prácticamente inédito, y para poder explicar cada solución carpintera que iba encontrando, eran necesarios dibujos y fotografías. Las fotografías en principio eran más fáciles de realizar, pero solían dejar muchas partes de la obra carpintera oculta, de ahí que los dibujos fueran un complemento imprescindible.

Cuando se contemplan muchos de estos dibujos, inmediatamente se piensa que el trabajo de carpintería representado debía de ser algo sumamente complicado de llevar a cabo, y sin embargo, su aparente complejidad de trazado era lo que paradójicamente permitía la fácil realización de esta carpintería.

Pero para poder entender lo que acabo de afirmar, hace falta comprender la geometría que la hace posible, y para ello debemos retrotraernos unos siglos en la historia, al menos hasta el entorno del XI y XII, y viajar hasta lo que conocemos hoy como Asia Menor en tiempo de los seléucidas, donde surgieron todo tipo de trazados geométricos: allí se puede encontrar cualquiera que hoy seamos capaces de imaginar, empleados principalmente como decoración de las obras de arquitectura.

La circunstancia de que por su territorio pasaran las rutas provenientes de Asia, facilitó que el comercio de las caravanas acabara siendo el vehículo que con toda probabilidad hizo llegar a nuestro país tales motivos geométricos. Motivos que formaban una importante faceta de su arquitectura, con independencia del material empleado.

En la Madraza de Konya (*Fig. 7*), por ejemplo, aparecen las ruedas de lazo que después constituirán el principal motivo de la decoración geométrica que llegaría a la Granada nazarí y posteriormente a nuestra carpintería, si bien en este caso, era la cerámica el material soporte de esta decoración.

Piedra o madera también permitían el desarrollo de este tipo de decoración geométrica.

En algún momento, tal vez en el entorno de los siglos XIII y XIV, estos motivos geométricos irrumpen en los palacios del recinto de la Alhambra nazarí. Arraigando con tal fuerza que, tan solo en la Torre de Comares, encontramos un rico muestrario de techos de madera realizados con esta técnica geométrica.

Y ahora es oportuno hacer un inciso para mencionar que en el siglo XIV Muhammad V estaba ampliando sus

palacios de la Alhambra, mientras Pedro I de Castilla hacía lo mismo en los Reales Alcázares sevillanos. Con tal motivo nos consta que se intercambiaron operarios.

No dudo que si un carpintero del rey D. Pedro llegó a la Alhambra quedaría deslumbrado por los magníficos techos que engalanaban todos los palacios existentes en el recinto, especialmente el conjunto de la Torre de Comares.

Lo más sorprendente es que un carpintero nazarí, en pocos minutos, pudo haber explicado al castellano la sencilla forma de diseñar un techo aparentemente tan complejo, como el que aquí muestro de la Alcoba Real del Salón de Comares (*Fig. 8*).

Pero antes, imaginemos que quisiéramos hacer uno similar, tal como hoy acostumbramos: en primer lugar decidiríamos la pendiente de sus faldones, en función del material de cobertura, y una vez concebido el techo, procederíamos a ajustar su decoración vista. Si decidiéramos ajustar una geométrica como la que los carpinteros musulmanes hicieron para la Alhambra, nos encontraríamos con una misión prácticamente imposible; pensemos por ejemplo en cómo se resuelven los encuentros de este techito. El juego de ruedas se ajusta exactamente al tamaño de los diferentes faldones, con los centros de sus estrellas dispuestos exactamente en los vértices o aristas de encuentro de los diferentes paños, y de esa forma la traza geométrica tiene una continuidad ininterrumpida por toda la obra.

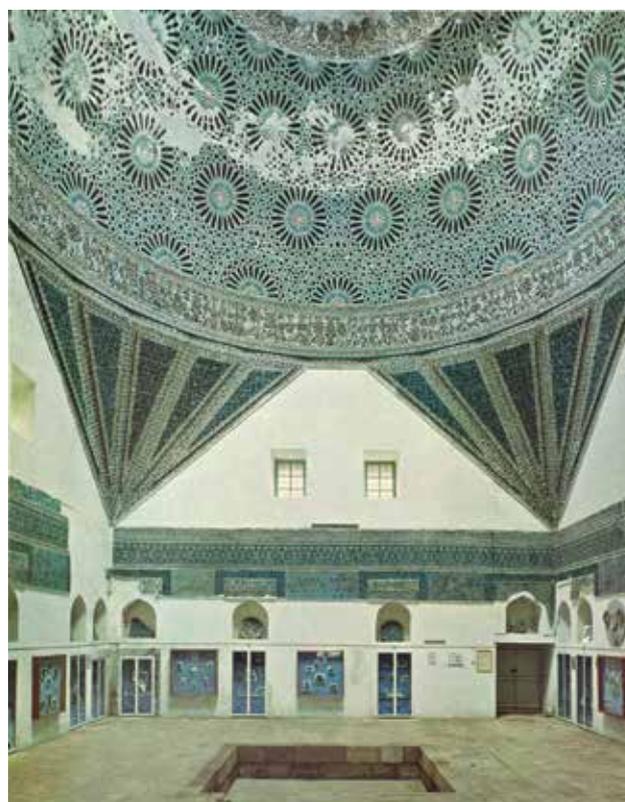


Fig. 7

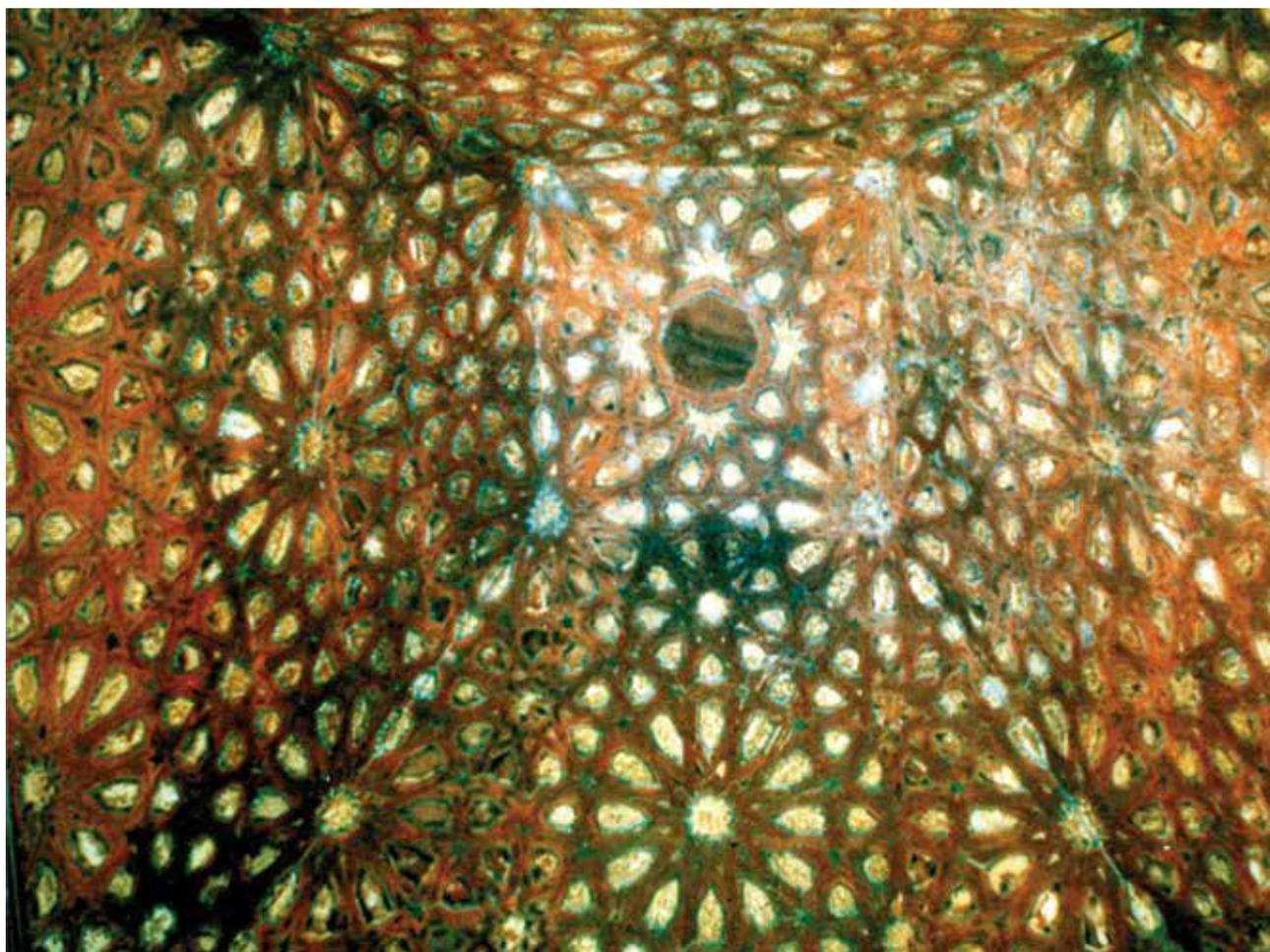


Fig. 8

La sencilla solución de este problema es lo que sin duda fascinó a los carpinteros castellanos. El proceso de diseño es radicalmente distinto del que acabo de exponer.

El carpintero granadino primero diseñaba un tablero cuyas medidas se corresponden con un determinado trazado geométrico, por ejemplo el de base triangular equilátera que aquí muestro (*Fig. 9*), por supuesto con la forma trapezoidal que debe tener cualquier faldón de techo a cuatro aguas.

Todos los módulos son idénticos y llenan completamente el espacio escogido para convertirlo en un faldón del futuro techo (*Fig. 10*).

Realmente, el dibujo anterior estaba incompleto por su borde inferior, puesto que los módulos se rematan en ejes de calles, y hay que proporcionar la media calle que completará el borde inferior del conjunto (*Fig. 11*). Este es el momento de ajustar el trabajo a las medidas del espacio a cubrir, ya que su borde inferior es el único elemento que tendrá una relación directa con la sala cubierta.

Pero hasta ahora hemos usado un módulo triangular que se adaptaba sin problemas a la forma trapezoidal del

faldón escogido (*Fig. 12*). ¿Qué haremos con este triángulo en la parte horizontal del techo, que forzosamente ha de ser cuadrada? Sencillamente cortamos el módulo de partida por líneas que forman con su base ángulos de  $45^\circ$ , y después retocamos caprichosamente la lacería correspondiente al nuevo ángulo superior, que ahora es lógicamente de  $90^\circ$  (*Fig. 13*).

Es evidente que nuestro nuevo diseño forma la cuarta parte del cuadrado que necesitábamos (*Fig. 14*). Ya tenemos un faldón y el almizate cuadrado (*Fig. 15*). El resto de faldones serán idénticos al que aquí se muestra, y para su construcción, si el carpintero ajustó la base del faldón al lado de la alcoba, ya no precisa medir nada más, tan sólo realizar una serie de trazados geométricos que acabamos de ver dibujados.

La propia geometría del diseño condiciona el volumen que tendrá el conjunto una vez unidos todos sus elementos (*Fig. 16*). Este proceso es el lógico cuando se trata de hacer un falso techo decorativo, no tanto si queremos construir una armadura de cubierta, pero es evidente que con unas pequeñas transformaciones, el sistema es aplicable a la construcción de armaduras.

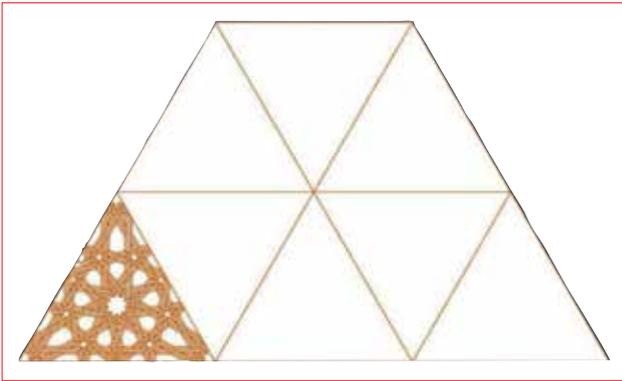


Fig. 9

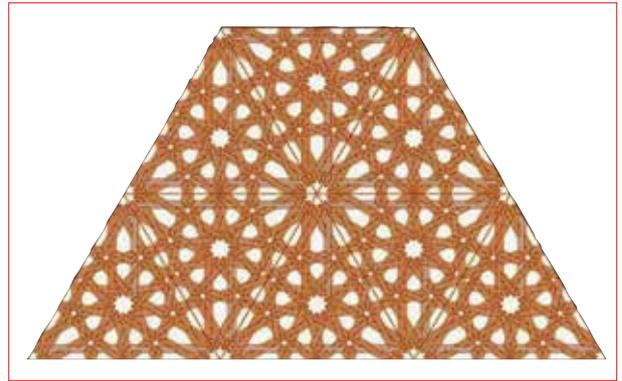


Fig. 10

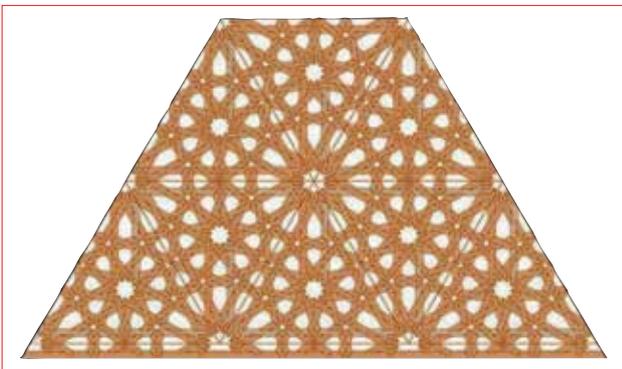


Fig. 11

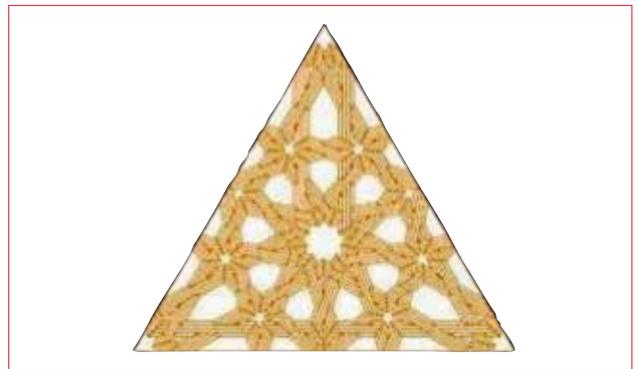


Fig. 12

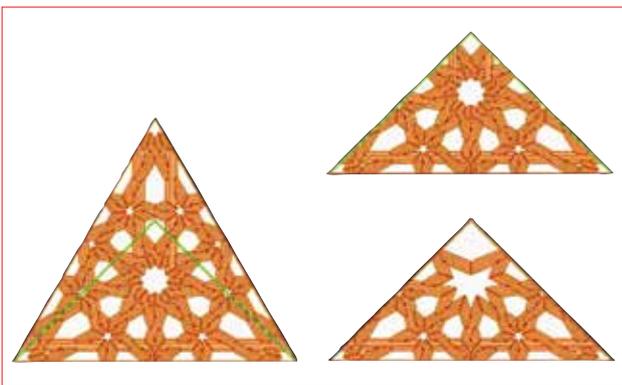


Fig. 13

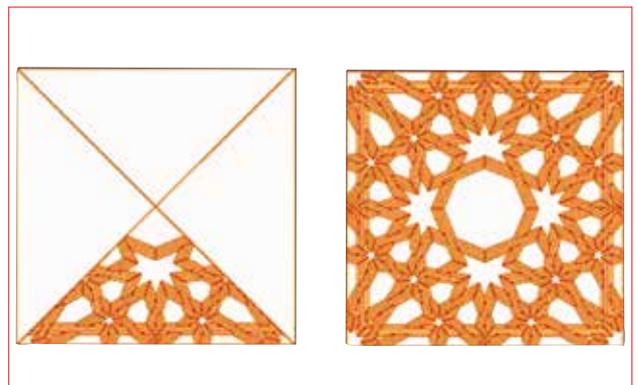


Fig. 14

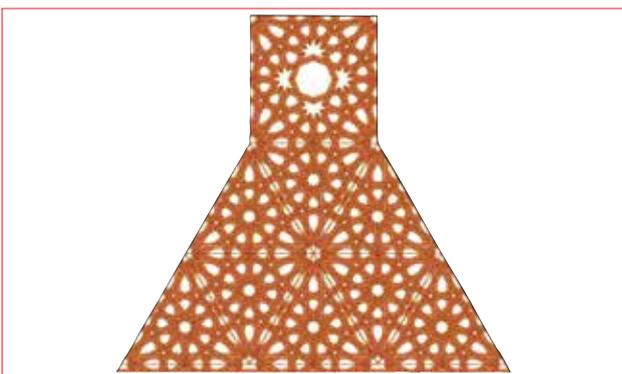


Fig. 15

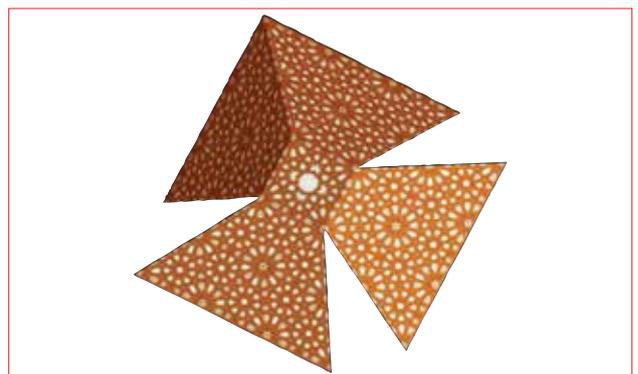


Fig. 16

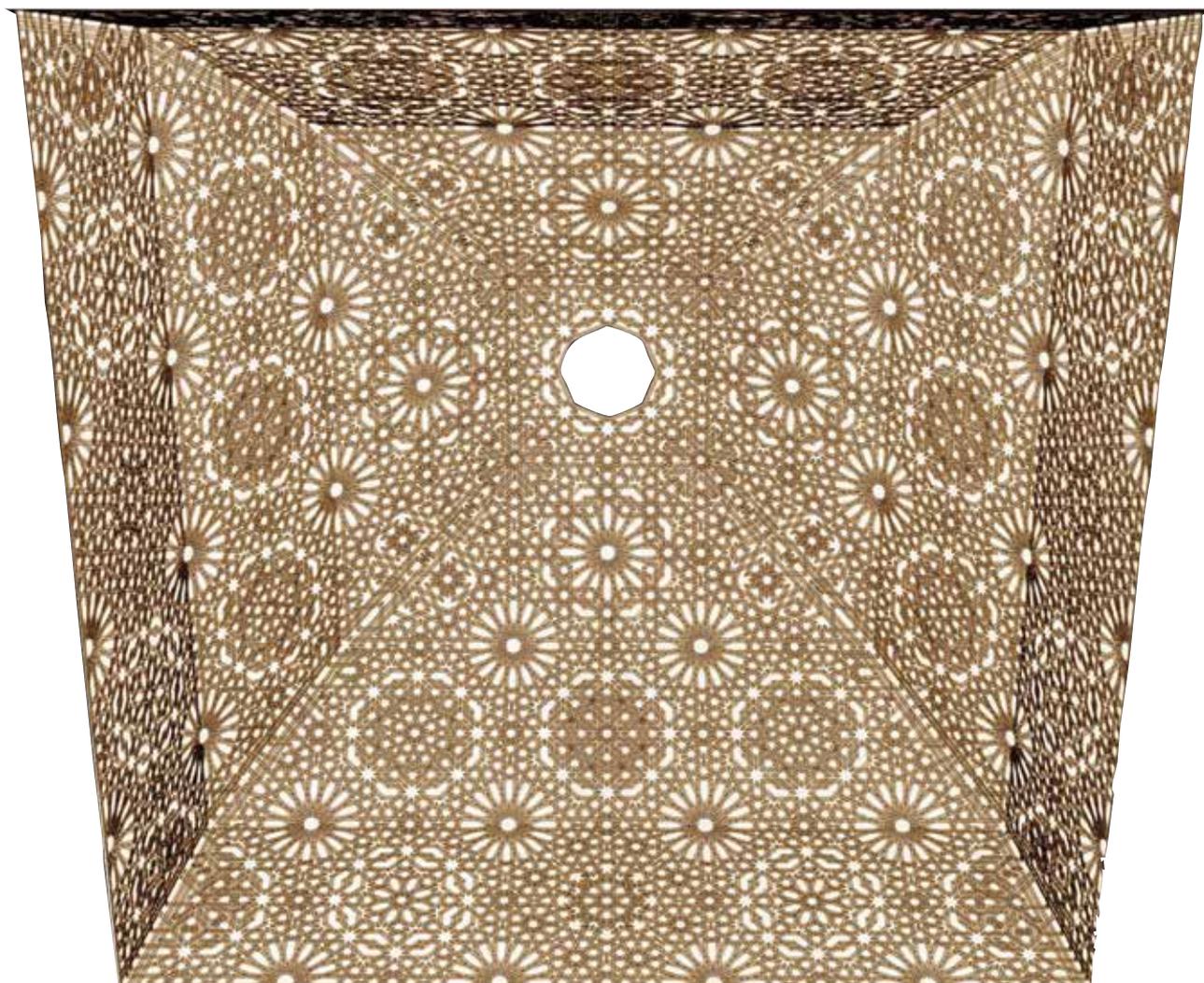


Fig. 17

Todo lo anteriormente expuesto tiene una lógica aplastante. Pero hemos dado por supuesto que sabemos realizar el trazado geométrico correspondiente a la malla triangular equilátera, y lógicamente surge una pregunta: ¿no será demasiado complicado el trazado de esas figuras geométricas?

Lo más sorprendente es que los carpinteros castellanos encontraron una forma de realizar esos trazados con gran sencillez y precisión gracias a un hábil manejo de unos juegos de cartabones, los que el carpintero ya usaba para diseñar, medir y cortar sus armaduras. Pero a eso me referiré más tarde, ahora mostraré otro ejemplo más complejo.

Habíamos visto el juego que nos permitía la combinación de la rueda de nueve con la de doce, veamos ahora las posibilidades de la rueda de ocho con su desculatada de dieciséis. Para ello nada mejor que analizar el techo que cubre el Salón del Trono de la Alhambra (Fig. 17).

Aquí tenemos el motivo de partida (Fig. 18): una rueda de ocho brazos que desculata otras dos de dieciséis, de las que tan sólo vemos tres brazos en los vértices del triángulo. Pasar del triángulo al cuadrado no tiene mayor complicación (Fig. 19).

Y cuatro cuadrados como el de la imagen anterior forman este gran cuadrado que será la base de la composición (Fig. 20).

Una vez conseguido el módulo de partida hay que alterarlo a fin de lograr variedad en el conjunto, y para ello se vacía la zona central, después se rellenará el hueco conseguido por el simple procedimiento de prolongar cintas del trazado restante (Fig. 21).

Más variantes se pueden conseguir eliminando una zona mayor y, del mismo modo que en el caso anterior, la prolongación de las cintas de la traza restante proporcionan la base a nuevas soluciones (Fig. 22).

El almizate horizontal se forma con el anterior módulo, al que se le alteran las cuatro esquinas cambiando

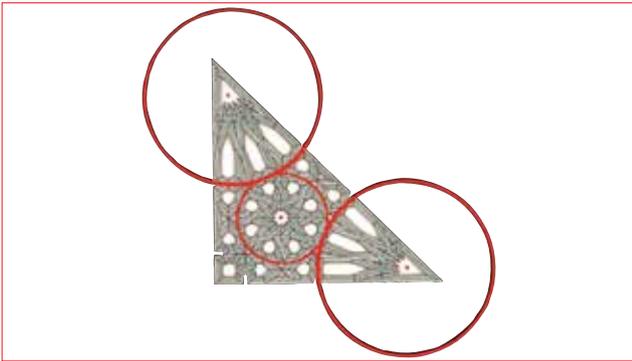


Fig. 18

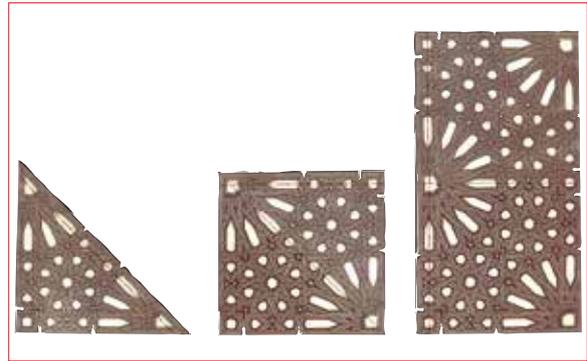


Fig. 19

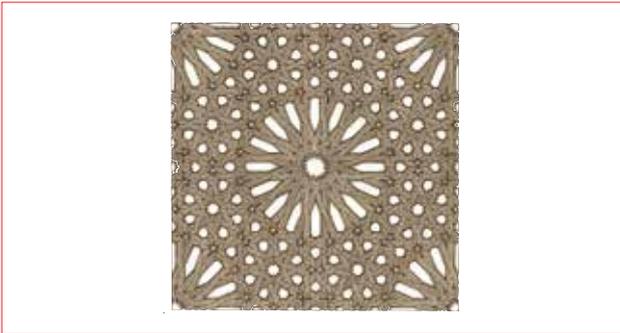


Fig. 20

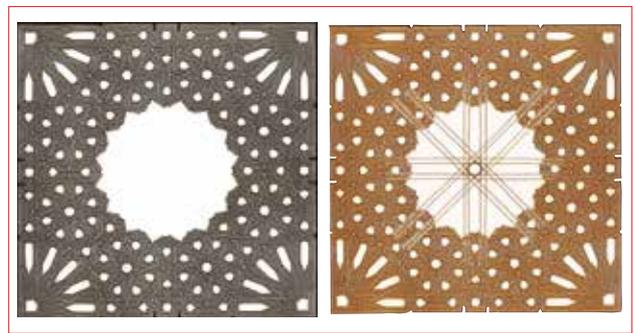


Fig. 21

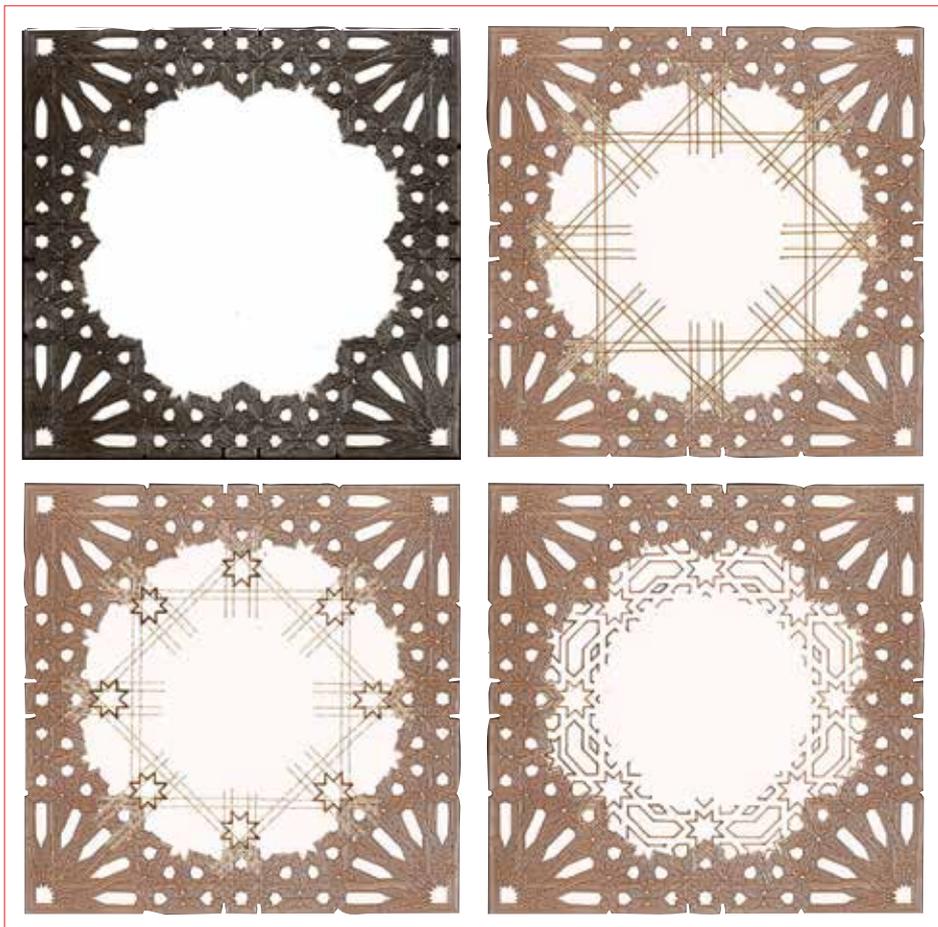


Fig. 22

las ruedas de dieciséis por ruedas de ocho con cintas dobles. El espacio central se cierra con cintas que forman un octógono donde se apoyará un cubo de mocárabes (Fig. 23).

El faldón contiguo al almizate debe modificar sus esquinas superiores para hacerlas coincidir con las modificadas en el almizate. En el centro bastará modificar el triángulo que corresponde a una octava parte del vacío dejado (Fig. 24). En el centro del faldón inmediatamente inferior encontramos esta variante (Fig. 25). Y a su lado esta otra, en la que ya aparece la esquina superior izquierda recortada para ir formando el poliedro final (Fig. 26).

En este módulo del centro del faldón inferior el vacío a rellenar era el menor de los realizados y en él, la rueda de dieciséis brazos se sustituye por una de ocho brazos (Fig. 27).

A su lado encontramos esta otra variante (Fig. 28).

Los cortes de los bordes son fáciles de reproducir con precisión usando como pauta la geometría del dibujo, como si de una pauta cuadriculada se tratara. Lógicamente todo es evidente si sabemos trazar las ruedas, pero, ¿no es demasiado complejo el proceso para que pudiera ser fácilmente asimilado por los carpinteros castellanos? (Fig. 29)

Usando el trazado como pauta básica podemos reproducir sin cometer errores el corte del lateral del fal-

dón superior (Fig. 30). Y el del faldón intermedio, del que una parte ya estaba incluido en el módulo situado a su derecha (Fig. 31). Finalmente, el corte lateral del faldón inferior (Fig. 32).

Colocando cada módulo en su sitio conseguimos el siguiente conjunto, al que solo falta completar la parte derecha, simétrica de la izquierda (Fig. 33).

La fiabilidad del levantamiento conseguido basándose exclusivamente en la geometría resultante del desarrollo de las ruedas de ocho y dieciséis brazos, es tanta que una vez compuesto el dibujo tridimensional del conjunto se pudo comparar con un levantamiento fotogramétrico realizado por Antonio Almagro, y las coincidencias fueron totales.

Realmente, he mencionado la sencillez con que se reproduce cualquier techumbre de lacería, pero lógicamente he dado por supuesto que sabemos trazar las ruedas de lazo de las que dependía toda la geometría del conjunto. Veremos que trazar las mencionadas ruedas tampoco es complicado, lo que los carpinteros castellanos, como antes mencioné, resolvieron con sus cartabones, similares a los que usaban para trazar y cortar sus armaduras.

La rueda de lazo tiene un sencillo proceso de diseño usando los cartabones de lazo (Fig. 34). No voy a exponer todo el sencillo proceso que se sigue, me li-

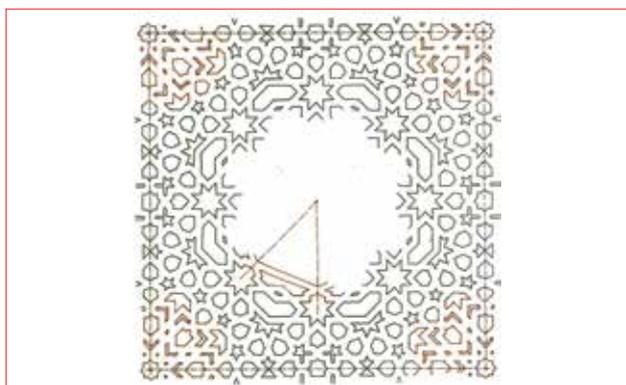


Fig. 23



Fig. 24

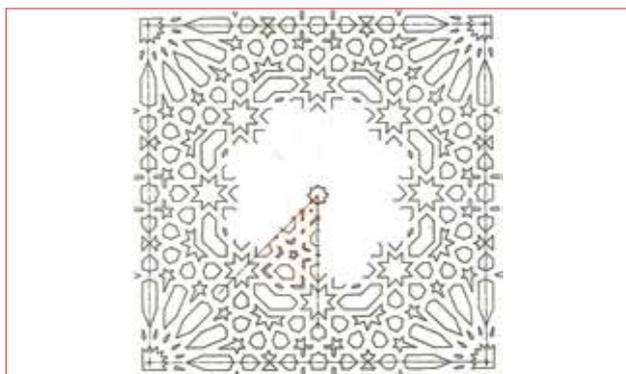


Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

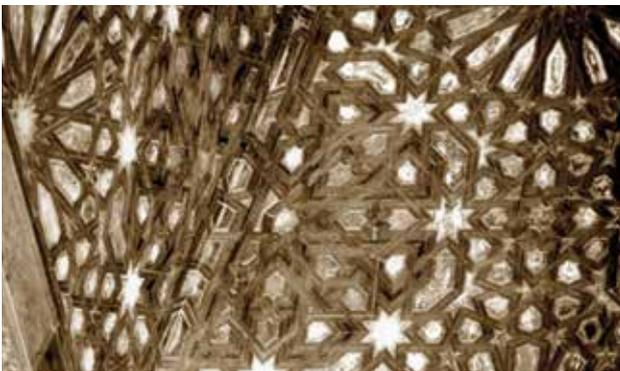


Fig. 29

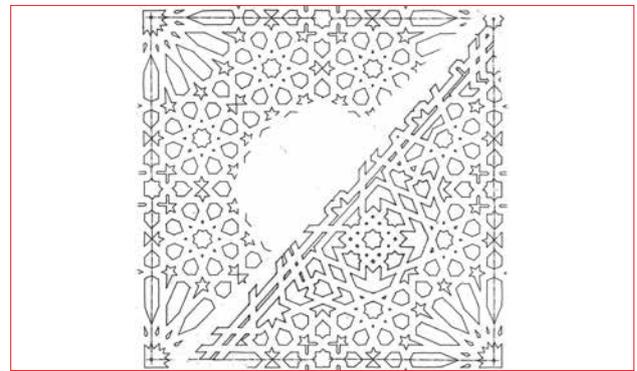


Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32

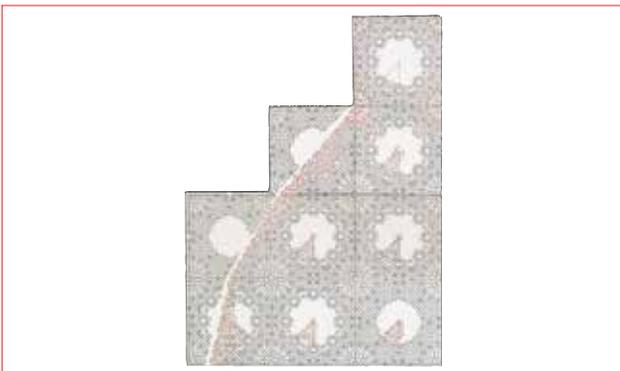


Fig. 33

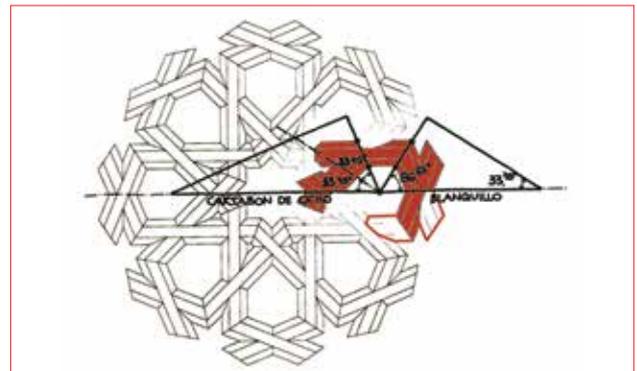


Fig. 34

mito a mostrar el trazo fundamental, del que depende que las ruedas sean siempre proporcionales entre sí. Se trata del que aparece en este dibujo y que corresponde a la cabeza del cartabón de ocho, que se hace pasar por el encuentro de la haliba y el costadillo, que proporciona un punto en el eje de la calle, donde se ha de colocar la cabeza del blanquillo para determinar el encuentro entre el costadillo y la media aspilla. Es importante saber que tenga la rueda los brazos que tenga, tan sólo es preciso saber trazar las cinco piezas que en esta de ocho brazos aparecen coloreadas. En realidad un brazo completo se compone de siete piezas, pero las dos que faltan son exactamente iguales a la media aspilla.

Y de las ruedas de lazo se derivan sus desculatadas cuyo trazado es directamente dependiente de las ruedas de origen (Fig. 35).

En el mundo islámico, que también emplea las ruedas y sus desculatadas no se mantiene la rigidez de trazado que impusieron los carpinteros castellanos a sus trazados, imprescindible para poder controlar sus diseños (Fig. 36).

Lo importante de los mencionados trazados básicos es su capacidad de generar mallas regulares que servirán para controlar futuras composiciones que se convertirán en paños de armaduras (Fig. 37).

Podríamos pensar que utilizar tan solo las combinaciones anteriores daría unos diseños forzosamente de una gran monotonía; sin embargo, voy a mostrar una serie de ejemplos resueltos a partir de esta pareja de ruedas para comprobar que no es así (Fig. 38).

Por ejemplo, en esta armadura de Madrigal de las Altas Torres (Fig. 39), donde fue bautizada Isabel la Católica, solo se emplea el motivo anterior como generador de todo el conjunto.

En esta iglesia de un escondido pueblo abulense, Herradón de Pinares (Fig. 40), nos encontramos tres ricos artesanados: el de la imagen, basado en la misma rueda de nueve y doce, pero ahora utilizando cintas dobles, lo que de nuevo dificulta reconocer el motivo de origen, salvo que nos concentremos en sus faldones triangulares.

Y en un ayuntamiento cercano a Salamanca (Fig. 41) vemos la combinación de ruedas de nueve y doce, aquí perceptible con relativa facilidad.

Esta variante en Villalcón (Fig. 42), en la provincia de Palencia, nos ofrece una nueva solución del empleo de ruedas de nueve y doce, que a pesar de realizarse en una ochava de forma similar a la anterior, nada tiene que ver con la traza vista en la anterior imagen.

Y en Tordesillas encontramos este espectacular artesanado (Fig. 43) que cubre la iglesia del convento de

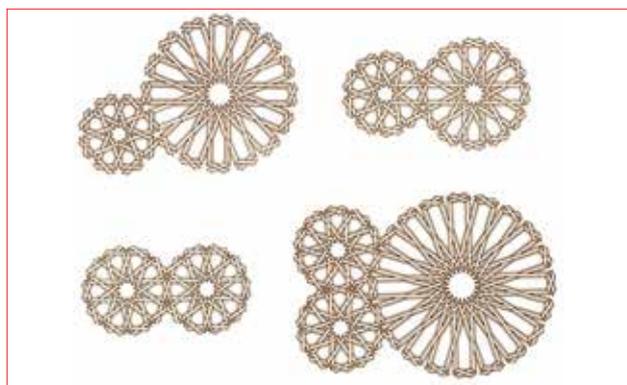


Fig. 35

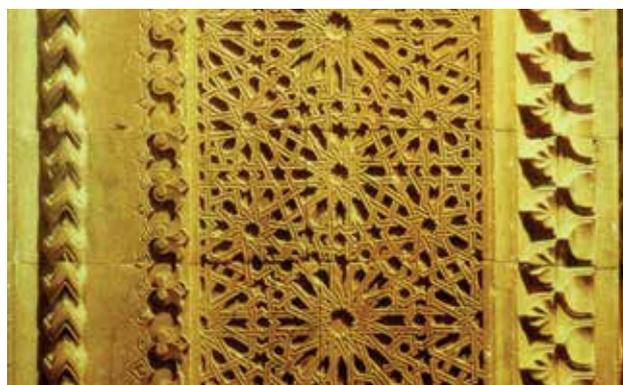


Fig. 36

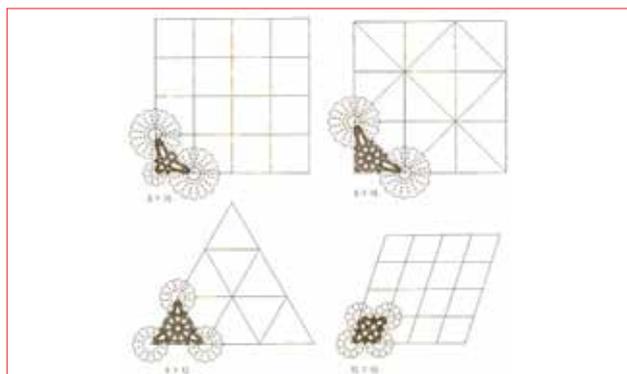


Fig. 37

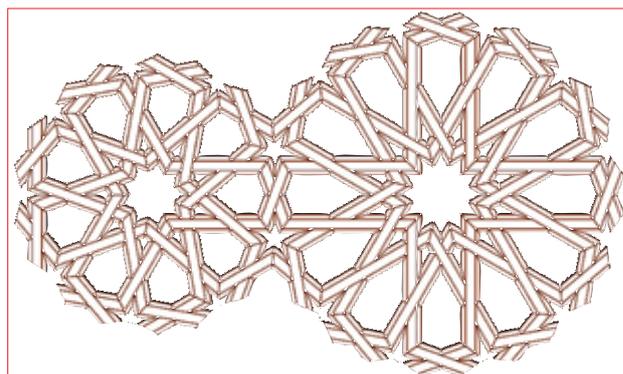


Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40

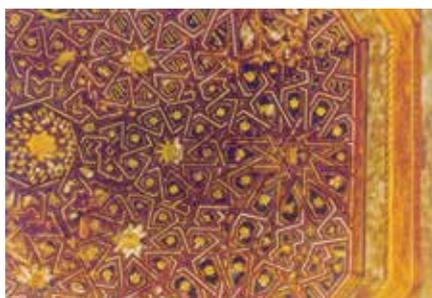


Fig. 41



Fig. 42

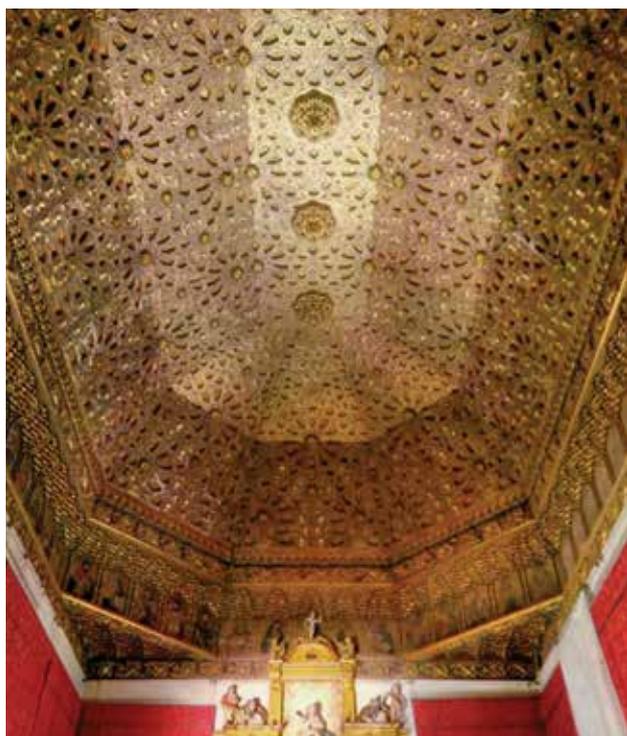


Fig. 43

Santa Clara. Siempre partiendo de las ruedas de nueve y doce, pero el motivo básico apenas se percibe en el conjunto.

Tampoco es fácil comprobar que de nuevo este artesonado de la escalera del palacio de Buenavista de Málaga (Fig. 44), donde compite con las pinturas de Picasso, depende exclusivamente de las ruedas de nueve y doce.

O esta joya de la carpintería palentina, en Cisneros (Fig. 45), antes de su restauración.

Y aquí un detalle de la misma, después de ser restaurada, también basada en las ruedas de nueve y doce (Fig. 46).

Esta (Fig. 47) únicamente podemos imaginarla a través de esta perspectiva que he podido realizar a partir de los restos que se conservan en los almacenes de la Alhambra, y a una antigua fotografía en la que se podían apreciar los tejados de la iglesia de San Gil, desaparecida al construir la Gran Vía.

Y aunque a primera vista puede parecernos que se trata de una nueva combinación de ruedas de nueve y doce, basta fijarnos detenidamente para darnos cuenta de que son ruedas de diez y veinte brazos, pero si no estamos acostumbrados tal vez nos cueste percibir la diferencia.



Fig. 44

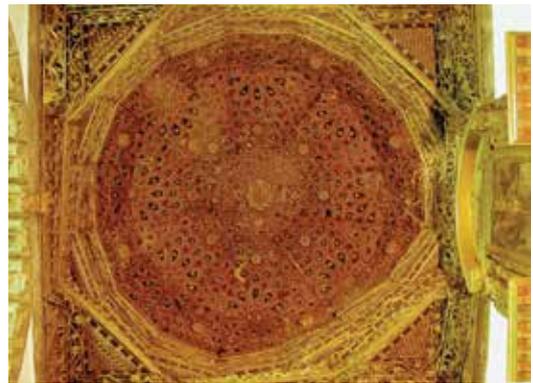


Fig. 45



Fig. 46

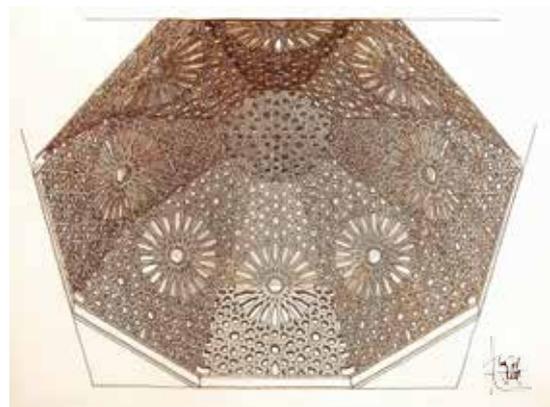


Fig. 47

Voy a terminar con los dibujos que han dado motivo a esta charla, cuyos trazados también están basados en las ruedas de nueve y doce brazos, este ejemplo ya lo vimos antes, en la iglesia palentina de Cisneros (*Fig. 48*).

Y finalmente, el segundo dibujo (*Fig. 49*), que es otro ejemplo de lo que puede dar de sí la rueda de nueve y su desculada de doce, pero lo más interesante de todo es la facilidad con que cualquier carpintero podría copiar

la idea y reproducir de memoria todo este complejo artesanado, con solo recordar de memoria que el almizate era un triángulo equilátero, que los faldones son triángulos y cuadrados alternados, y que el conjunto formado con el almizate y los faldones quedaba finalmente inscrito en un rectángulo, lo que requiere unas pechinas que por fuerza de la geometría son medios triángulos equiláteros.»

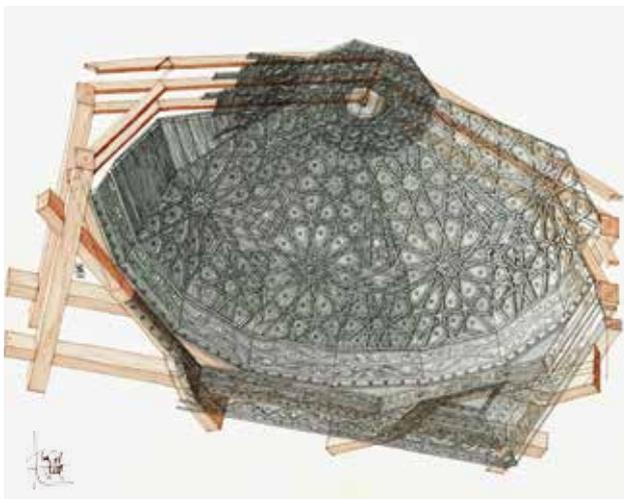


Fig. 48

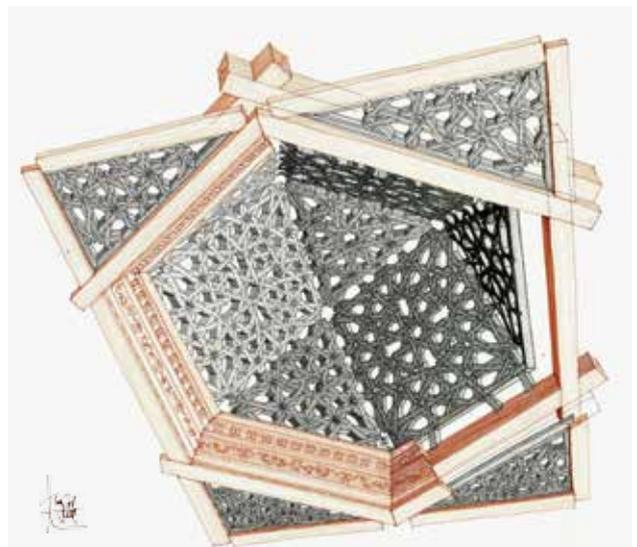


Fig. 49

## ***El arte de la albañilería de Juan de Villanueva***

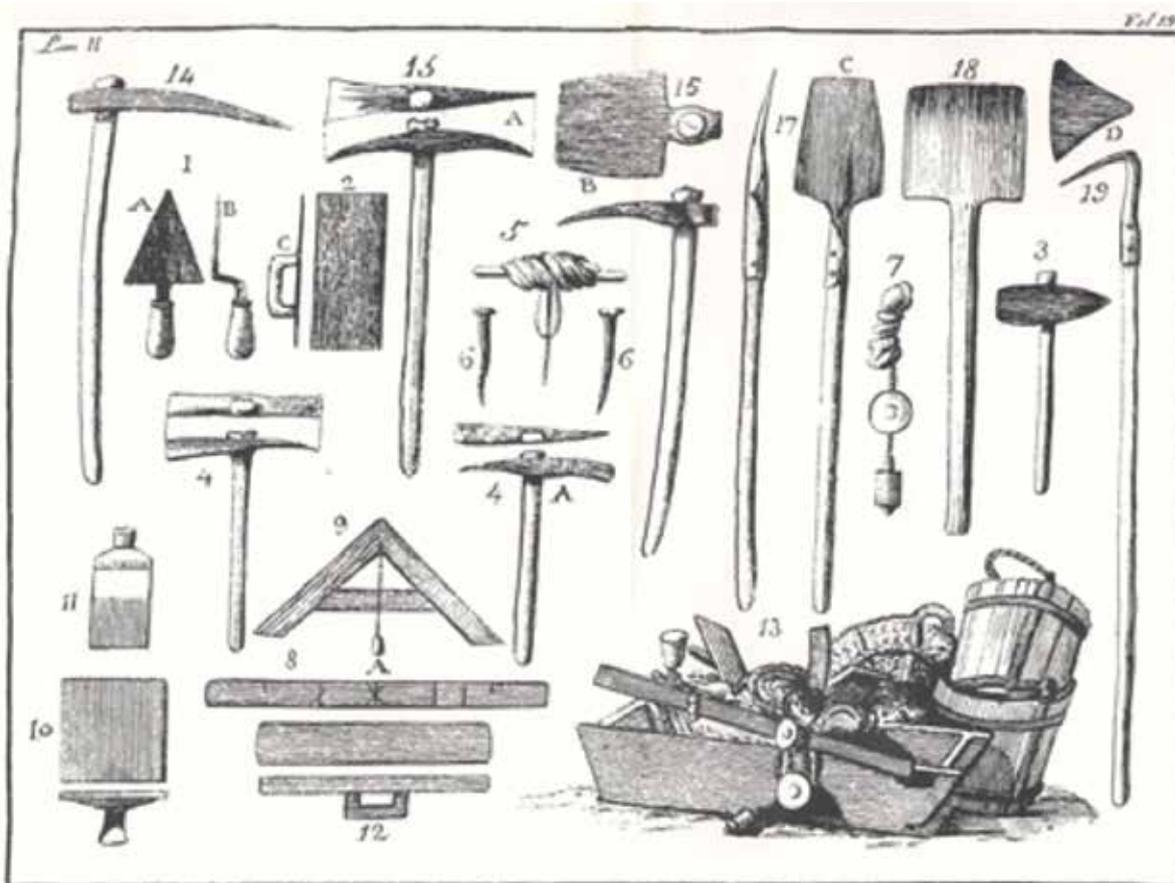
D. Antonio Bonet Correa con la conferencia titulada *Juan de Villanueva arquitecto aticista*, que se celebró en la Sala Guitarte de la Academia el día 1 de diciembre, cerró el último ciclo de conferencias del año, cuyo texto facilitado por el autor se ofrece a continuación.

«En el Olimpo de la arquitectura española, la figura excelsa de Juan de Villanueva luce con todo su esplendor. Aticista, de alto vuelo y depurada sensibilidad, sin duda alguna es el arquitecto superior y más acendrado a finales del siglo XVIII en España. Históricamente, con Juan de Herrera, el renacentista creador de El Escorial, Juan de Villanueva forma la pareja principal del arte de edificar en la Península Ibérica. Ambos fueron la culminación más perfecta y acabada del espíritu clasicista y racional de la Edad Moderna en Occidente.

Juan de Villanueva nació en Madrid el 15 de septiembre de 1739 en el seno de una familia de artistas. Hijo del escultor tardo barroco Juan de Villanueva (1681-1765), que participó en la Junta Preparatoria para la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, corporación en la cual fue director honorario de escultura, es de señalar que, desde su infancia, el joven Villanueva recibió una esmerada educación artística. Aparte del adiestramiento práctico aprendido en el taller paterno, debe mencionarse la formación teórica recibida por parte de su hermanastro, el arquitecto Diego de Villanueva, el cual, con veintiséis años más de edad que Juan, fue su mentor y fraternal protector profesional. Diego, que llegó a ocupar puestos importantes en la Academia, hizo que su hermanastro Juan entrase, como alumno de la misma a los once años, y que, en 1758, obtuviese el pensionado para Roma, ciudad en la cual el benjamín de los Villanueva residió siete años, estudiando matemáticas, realizando dibujos y vaciados e interesándose por los monumentos de la antigüedad clásica y las ruinas de Herculano. Diego, que apenas construyó edificios fue, sin embargo, un distinguido teórico de la arquitectura, introduciendo novedades que contribuyeron a la evolución del gusto neoclásico. En 1754 dibujó el cuaderno manuscrito *Libro de diferentes pensamientos unos inventados y otros delineados por Diego de Villanueva, Año de 1754* y publicó en 1764 una versión de la *Regla de las cinco órdenes de arquitectura de Jácome de Vignola*. Ahora bien, su obra importante de literatura artística es el pequeño volumen *Colección de diferentes papeles críticos sobre las partes de la arquitectura* (Valencia, 1766), en el cual abre nuevas perspectivas acerca de la ornamentación y el significado funcional de los edificios. Diego de

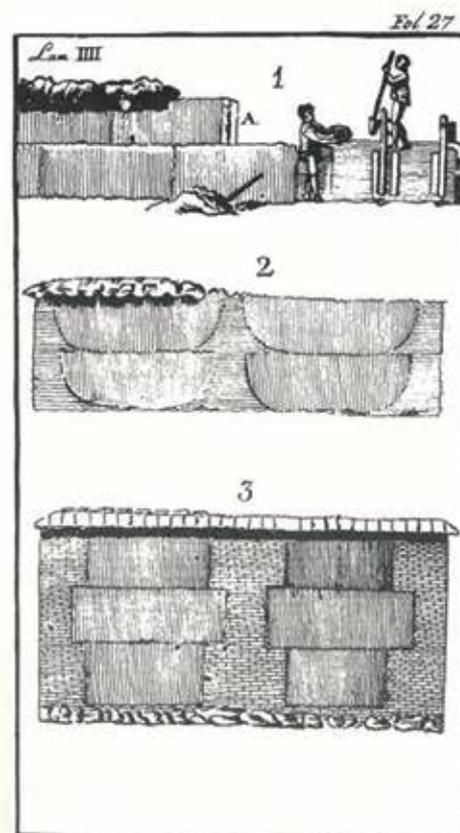
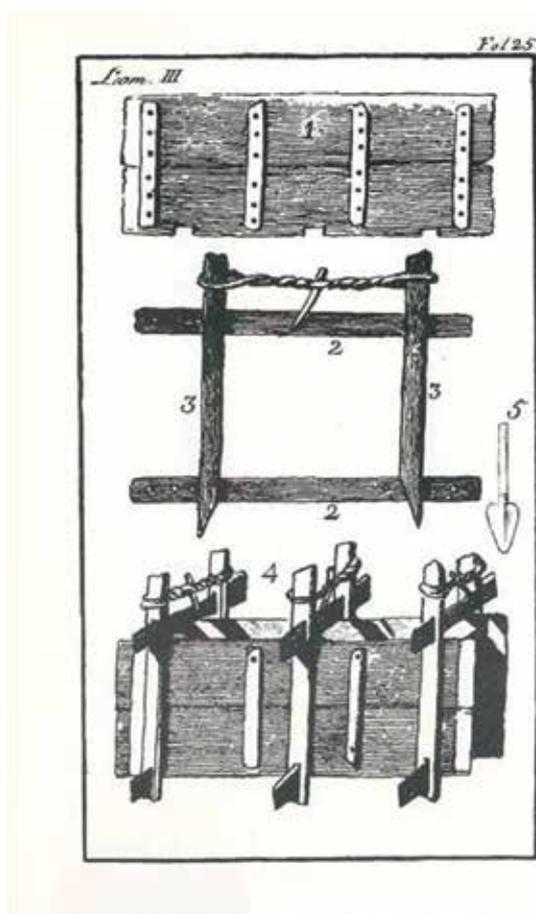
Villanueva, que sabemos poseía una biblioteca en la cual figuraban los tratados renacentistas y barrocos italianos y flamencos, estaba al día en lo que concernía a los últimos libros sobre la materia. En tanto que conductor de los estudios de su hermanastro, su influencia fue decisiva para la carrera de Juan en lo que atañe a las ideas estéticas, aprendidas en la más tierna edad y que luego, en Italia, se acrecentaron gracias a los dotes de observación, aguda sensibilidad y capacidad de reflexión que tenía el joven pensionado por la Academia en Roma.

Juan de Villanueva, a lo largo de su laboriosa carrera profesional y académica, tuvo que redactar múltiples memorias, entre las que destaca *La descripción del edificio del Real Museo por su autor Juan de Villanueva*, manuscrito que se conserva en el Colegio de Arquitectos de Madrid. Sus varios informes escritos para la Academia de San Fernando, relativos a la enseñanza, planes de estudios, exámenes y titulaciones profesionales, han sido estudiados en una serie de importantes artículos publicados en la revista *Espacio, Tiempo y Forma* de la Universidad a Distancia de Madrid (1991-1993) por el profesor de Historia del Arte José Enrique García Melero. En estos informes académicos, «muy bien escritos, perfectamente estructurados y meditados», de prosa clara y elegante de arquitecto-filósofo, Villanueva muestra su libérrimo concepto prerromántico de las Artes. Igual que Goya, autor en 1792 de un famoso escrito sobre la libertad que debe imperar respecto de la enseñanza de la pintura, Villanueva quiere abrir nuevos horizontes a los futuros arquitectos pues era partidario de dejar «obrar esta profesión con una entera libertad, y que los estudios, habilidad y mérito, según el vario juicio de las gentes, coloquen a los profesores en el grado que les corresponde, sin ser obligados por los exámenes, ni otras formalidades». Ahora bien, preocupado por el buen ejercicio de la profesión y en hombre de su siglo, adepto a una concepción piramidal de las jerarquías en la escala de valores, establece las distintas categorías para el buen funcionamiento del arte de edificar. Dividiendo en tres estamentos la profesión, la base estaba compuesta por los operarios y oficiales de albañilería y carpintería, seguida por la más alta de los maestros de obras o aparejadores, para culminar, en el vértice, con los arquitectos titulados por la Academia. Considerando que todos estos diferentes grados debían estar conexonados por medio de la subordinación, sin embargo estimaba que, no por ello, debieran ser compartimentos cerrados e inaccesibles entre sí. Precisamente pensaba que, gracias a la enseñanza teórica y al aprendizaje práctico, cada una de las tres clases de constructores lograría la debida y cabal función y utilidad de la arquitectura. En su criterio, además de los creadores de los proyectos, eran necesarios los profesionales medios, hábiles y experimentados en el arte de edificar.



En el haber intelectual de Juan de Villanueva hay que contar no solo los dibujos de monumentos y ruinas clásicas que delineó en su estancia en Italia sino también los que realizó en su viaje entre 1766 y 1767 en Andalucía con José de Hermosilla y Pedro Arnal para levantar los planos y alzados de *Las Antigüedades Árabes de España*, publicados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1787-1804. Ahora bien, lo que particularmente queremos destacar es su papel de tratadista de arquitectura, ocupación que coincide completamente con sus preocupaciones pedagógicas por el mejor funcionamiento de la práctica constructiva que muestra en las arriba citadas memorias y demás escritos, en especial los académicos, dirigidos la mayoría al perfeccionamiento de los jóvenes alumnos y aprendices que, en el futuro, serían profesionales de los distintos ramos de la arquitectura. De ahí que llevado por su celo de académico docente y a la vez director de obras tan importantes como el Gabinete de Ciencias Naturales, hoy Museo del Prado, redactase un texto destinado a la enseñanza de los oficiales de albañilería y maestros de obras. Manual de carácter práctico, en cuyas páginas se trata de manera ordenada de todos los conocimientos tecnológicos para un operario de la construcción, no faltan, sin embargo, en su texto las consideraciones teó-

ricas propias de un arquitecto ilustrado que razona sobre el origen mismo de la arquitectura. Nos referimos al libro que, en 1827, dieciséis años después del fallecimiento de Juan de Villanueva, publicó fraudulentamente, atribuyéndose su autoría, el arquitecto Pedro Zengotita Vengoa, tardío discípulo que usurpó el texto manuscrito de su maestro. Editado el libro con el título *Arte de Albañilería o Instrucciones para los jóvenes que se dediquen a él en que se trata de las herramientas necesarias al albañil, formación de andamios, y toda clase de fábricas que se pueden ofrecer con diez estampas para su mejor inteligencia por Don Pedro Zengotita Vengoa, arquitecto y académico de la Real de San Fernando*, su aparición suscitó la protesta y repulsa de los miembros de la Academia, que exigieron que Zengotita tuviera que reeditar, fechado en el mismo año el libro *Arte de Albañilería o Instrucciones... con diez estampas para su mayor inteligencia por el célebre Don Juan de Villanueva, y para su perpetua memoria lo da a luz por lo útil y sencillo para la clase a que se refiere, Don Pedro de Zengotita Vengoa, arquitecto de la Real de San Fernando*. Lleva al frente un prólogo del mismo Villanueva. Interesante es constatar que el volumen del *Arte de Albañilería* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la página anterior a la portada, figura, manus-



crita, la nota que dice «Autor de esta obra Don Juan de Villanueva. Es apócrifa vajo [sic] el nombre que se lee en su portada pues Zengotita no hizo otra cosa que dar a la prensa un manuscrito de dho. Villanueva».

Sobre la vigencia y utilidad que este sucinto prontuario todavía tiene para aquellos que se ocupan de la restauración y rehabilitación de antiguos edificios, ha escrito un importante estudio el arquitecto municipal de Madrid Juan López Jaén. Su disertación, titulada «Reflexiones sobre el Tratado de Albañilería de Juan de Villanueva» figura como colofón de la edición *facsimil* que, del mismo, ha impreso el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Tras analizar el origen de la autoría y el caso de plagio, expolio o intertextualización y las ediciones, reimpresiones o tiradas de este tratado en los siglos XIX y XX, López Jaén revisa las citas y referencias a su difusión y conocimiento por parte de los historiadores de la obra de Juan de Villanueva, señalando a la vez la repercusión que el texto adquirió con el tiempo en la última literatura de carácter técnico sobre la construcción tradicional.

El Tratado consta de veinte capítulos, que van desde la calidad de los materiales hasta el empleo de los instrumentos, las máquinas y los andamios que se necesitan en albañilería, pasando por los distintos modos de obra, tapias, muros, tabiques, techos y cubiertas, suelos y guar-

necidas y jarrados, cercos de puertas y ventanas y pulimento de las paredes interiores y exteriores de un edificio. De recalcar es cómo Villanueva insiste en la educación del albañil, en la perfección y habilidad del trabajo llevado a cabo con sus manos. En este aspecto, su *Arte de Albañilería* se inscribe dentro del tipo de los tratados de arquitectura escritos por los españoles del Siglo de Oro, dentro de los cuales los dos volúmenes del *Arte y uso de la Arquitectura (1633-1665)*, de fray Lorenzo de San Nicolás, son la obra paradigmática de su género. Libro dirigido más a «los mancebos que a los maestros», según asevera el arquitecto agustino recoleto, en este afán pedagógico coincide con Villanueva que, como ya dijimos, dedicó su obra a los aprendices y futuros albañiles. Por ser un texto que expone de manera llana los problemas que afectan al oficio y a la práctica profesional de los constructores, el tratado de fray Lorenzo, todavía en época de Villanueva estaba considerado por Llaguno como libro «útil para canteros y albañiles». Para George Kubler, el gran estudioso de la arquitectura barroca española, el libro de fray Lorenzo de San Nicolás era el mejor tratado «escrito jamás».

No es cuestión de trazar aquí la historiografía de los tratados españoles. Solamente señalemos que, con su publicación, el *Arte de la Albañilería* de Juan de Villa-

nueva dio continuidad a una bibliografía tradicional. En el siglo xvii todavía se reeditaba el famoso tratado *De Varia commesuración* (1585-1587), de Juan de Arfe y Villafañe, del que se hicieron ocho reediciones, la última, de 1806, «corregida, aumentada y mejorada con estampas finas de Don Josef Asensio y Torres», en dos volúmenes publicados por la Imprenta Real. Por otra parte, sin saber exactamente cuándo, Villanueva redactó su texto y las causas por las cuales no se llegó a imprimir, dejándolo manuscrito, hay que considerar que no consta que fuese encargo de la Academia, institución que ante la escasez de textos puestos al día en la materia arquitectónica para sus alumnos, intentó en vano contar con trabajos acabados y dignos de ser estampados. Aparte de la traducción del *Compendio de Vitruvio* de Claude Perrault por José de Castañeda (1761) o los dos tomos de los *Elementos de Matemáticas Arquitectura Civil* (1783) y *Arquitectura Hidráulica* (1790), del profesor académico Don Benito Bails, la Academia no logró ver culminados los textos que debían de escribir Don Ventura Rodríguez, Diego de Villanueva y el arriba citado Castañeda. Coincidente con esta falta de textos al día y sin duda con la intención de llenar el hueco y pensando también en el lector «que no puede recibir las enseñanzas de las Reales Academias de Bellas Artes –como la de Madrid o Valencia–, el arquitecto Antonio Plo y Comín publicó, en 1767, un manual titulado *El arquitecto práctico civil, militar y agrimensor, dividido en tres libros*. El primero contiene *La Delineación, transformación, medidas, Particiones de planos y uso de la pantómetra*. El segundo, *La práctica de hacer y medir todo género de bóvedas y edificios de arquitectura*. Y el tercero, *El uso de la Plancheta y otros instrumentos simples para medir por el ayre con facilidad y exactitud y nibelar [sic] regadíos para fertilizar los campos*. Libro más ambicioso y con un planteamiento diferente al *Arte de Albañilería* de Villanueva, el apretado volumen de Plo y Comín, corregido y aumentado en 1819, fue posteriormente reeditado en 1844, 1855 y 1856. Indudablemente en la segunda mitad del siglo xix, con la utilización de los nuevos materiales como el hierro, el cristal y el hormigón, este tipo de tratado quedó obsoleto. Entre los textos que se utilizaron para la enseñanza del arte de edificar de acuerdo con las innovaciones técnicas modernas hasta las más revolucionarias en el siglo xx, citemos solamente, a título de ejemplo, el grueso volumen, abundantemente ilustrado, del ingeniero de caminos José Antonio Rebolledo, titulado *Tratado de Construcción General* (1875), que después de una segunda edición corregida y aumentada en 1889 fue reeditado repetidas veces hasta que, en la primera mitad del siglo xx, fue sustituido por obras con técnicas más modernas. En lo que concierne a castillos de albañilería recordemos que

todavía en los años cincuenta del siglo pasado se vendían por poco precio cuadernos como el *Manual del albañil (Formulario del constructor de toda clase de obras*. Con 46 figuras), que formaba parte de una pequeña enciclopedia popular publicada en Madrid por la Imprenta Sáez.

No quisiéramos acabar sin señalar que el *Arte de Albañilería* de Villanueva está ilustrado con diez láminas de las cuales ignoramos el nombre del grabador. Lo que sí podemos constatar es que, tipológicamente, pertenecen al modelo que para el artículo «Architecture, Maçonnerie» se utilizó en la *Encyclopédie, ou Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers*, dirigida por Diderot y D'Alembert y que, publicada en París de 1751 a 1772, fue obra determinante para el pensamiento ilustrado en el Siglo de las Luces. Juan de Villanueva, arquitecto filósofo, que en su texto cita a Plinio el Viejo y a Juan de Herrera, era un profesional de la construcción, que conocía y respetaba el legado de la literatura artística antigua y renacentista y era a la vez un hombre formado en las ideas estéticas más avanzadas de su tiempo. Ilustrado y tradicional, supo unir el pasado a la novedad en sus construcciones, escritos y acción en la enseñanza. En el fondo, como acertadamente señala Juan López Jaén, su *Arte de Albañilería* es una cartilla, un prontuario pedagógico, un «libro de taller», en el que se recoge por escrito la enseñanza oral del aprendizaje de repetición imitativa, que desde la Edad Media servía para formar a los oficiales de la construcción. De la sabiduría y de la honradez profesional de Juan de Villanueva, sin ningún género de duda, emanaba la belleza de sus proyectos y la perfecta realización de sus edificios. Tanto al contemplar sus obras arquitectónicas como al leer sus escritos nos encontramos ante un creador de una categoría moral e intelectual de excepcional rango y trascendencia.»

### **Testimonios: Luis García-Ochoa**

Iniciando una serie de entrevistas a académicos que tienen mucho que recordar, M<sup>a</sup>. del Carmen Utande, licenciada en Historia del Arte, que cuida especialmente de esta Crónica bajo la dirección del Secretario General, visita a García-Ochoa en su estudio de Madrid.

«Conocí a don Luis García-Ochoa (San Sebastián, 1920) hace muchos años en la Academia, donde ingresó en 1983, pero también a través de su amistad con mi padre y ello, unido a su llaneza y simpatía, facilitó mi conversación con él en relación con aquellos recuerdos que considerase más significativos de su larga trayectoria vital y artística.



*Los bandidos se divierten.* Guache, 6,5 x 10 cm. (Foto Pablo Linés).

Desde la calle Marqués de Santa Ana, y a nivel de la propia calle, se entra sin más preámbulos, portales ni vestíbulos en su estudio precedido de una pieza de recibimiento con un sencillo tresillo, unos estantes repletos de libros propios de una persona que lee y ha leído mucho (“yo leía todo lo que caía en mis manos”, dice en un momento dado), recuerdos varios y un piano de pared que habla de su dueño, apasionado por la música: “Bueno, yo estudié música, muy joven, fue antes de la guerra, debía de tener entonces 13 años. Estudié música, estudié solfeo... tenía un piano en mi casa... y ya lo dejé... vino la guerra... las dificultades... Más tarde, mucho más tarde, me compré un teclado y poco a poco fui recuperando parte de lo aprendido hasta que me compré un piano que nunca he llegado a dominarlo, este que tengo ahí... y empecé a tocar, pero ya era muy tarde y luego... con estas manos... las tengo rotas... ya no... puedo, pero la música ha sido para mí un amor”.

García-Ochoa, ágil a pesar de sus 92 años, con buena vista a pesar de sus carencias, y oyendo bien a pesar de sus aparatos en los oídos, conserva una potente voz donostiarra que da idea de su salud interior. Aunque no “se puede saber lo que es tener 92 años hasta que se tienen, lo que pasa es que tengo suerte, en la vida he tenido mucha suerte, no creo que haya mucha gente con más suerte que yo... alguien habrá, pero yo he tenido mucha suerte; ahora mismo tengo suerte de estar aquí contigo”. Siempre sonriente, presume con modestia de tener y haber tenido mucha suerte en esta vida, lo cual repite como un estribillo a lo largo de nuestra conversación que comienza con su afirmación de que nació dibujando.

*P. ¿Cuál es el recuerdo más antiguo que conservas relacionado con el dibujo o la pintura?*

R. Como te he dicho nació dibujando, toda mi vida he dibujado, desde niño todo lo llenaba de dibujo, mi padre

me compró una pizarra y mi juegos fueron dibujar y dibujar y, en cuanto me daban las vacaciones, yo iba a dibujar con mi padre que era arquitecto, y mis amigos eran el aparejador y los delineantes. Yo hacía exposiciones de mis dibujos en el pasillo de casa; hacía caricaturas de mis hermanos, de mi tía, de mi abuelo, y las colgaba en un “pispás” e invitaba a todos a verlas. Yo hice muchas “exposiciones” de estas, era mi afición; lo mismo que otros juegan a otras cosas, yo jugaba a eso. A mí me cogió la guerra habiendo terminado el bachillerato en el Instituto del Cardenal Cisneros de Madrid y ahí me quedé.

No hace mucho encontré esto que te voy a enseñar y es que un día que estaba con mi padre, él dibujando sobre el tablero y yo por allí dando vueltas, como hacen los chiquillos, y entonces cogí sus pinceles porque él estaba coloreando una perspectiva y pinté esto, mira, es seguramente lo primero que yo he pintado en mi vida y estaba pintado en una carta de mi padre, lo que pasa que la carta no se ve porque al estar enmarcada no se puede ver. Le dije entonces, mira, ¡los bandidos se divierten!, a él le hizo mucha gracia y debió de guardar esta cosita... ¡la primera que yo pinté!, yo no había cogido nunca un pincel. Debía de tener 12 o 13 años, no me acuerdo muy bien. Después mi padre me regaló un pincel, de esos buenos... y yo ya pintaba.

*P. Esta afición al dibujo ¿a dónde te llevó?*

R. Mi padre quería que estudiara arquitectura y me presenté en la Escuela donde había que hacer un duro examen de ingreso e ingresé a la primera cuando a mi propio padre le había costado tres convocatorias el regresar. Me presenté a la Escuela de Arquitectura sin prepararme y me aprobaron. Me pusieron unos dibujos, que los hice bien, y me hicieron algunas preguntas que las contesté regular, pero fue suficiente para que me apro-

baran. Debieron de decir este muchacho parece que dibuja bien... y me aprobaron. Sí, aprobé en la Escuela de Arquitectura. Eso sucedió inmediatamente después de la guerra, no sé exactamente la fecha, pero entonces yo tenía 20 años y mi padre, satisfecho, pensaba que yo iba a estudiar arquitectura, pero yo le fallé. Sin embargo, esta relación breve con la Escuela me hizo pasar por la Facultad de Matemáticas y desde entonces el mundo matemático y las proporciones, el número áureo y la divina proporción, han guiado buena parte de mi obra aunque no lo parezca. Yo he dibujado mucho toda mi vida e incluso en una época estuve trabajando y dibujando para la Casa Arregui Hermanos que hacía muebles y ebanistería fina como, por ejemplo, los que tenía la casa Loewe en la Gran Vía, a mediados de los años cincuenta.

*P. Tú has hablado también con mucha frecuencia de la huella del arte clásico en tu formación. ¿Podrías explicar esto?*

R. Yo, como hijo de arquitecto y enamorado del dibujo tengo una formación griega. Yo lo que hice fue dibujar todo el arte griego. Aprendí a dibujar en el Casón del Buen Retiro y aprovecho esto para decir que una de las mayores barbaridades que se han hecho en este país es el haber suprimido ese museo maravilloso del arte antiguo que era el de Reproducciones Artísticas. Sí, yo aprendí a dibujar en el Casón y mi formación es clásica. Lo curioso de todo esto es que yo, en el fondo, cuando lo pienso, es que sigo teniendo este espíritu griego. Es decir, yo soy un griego por naturaleza porque por una parte empecé a dibujar el arte clásico por indicación de mi padre, y él me corregía, pero, por otro lado, hice algo en lo que no me influyó mi padre y es que me leí todas las epopeyas griegas, de Grecia lo sabía todo, no sé por qué me conocía todos los personajes griegos, Aquiles y todo el largo etcétera de la mitología griega, es que yo estaba... bueno, yo es que estoy un poco loco, ¿sabes? Por eso digo que mi formación es fundamentalmente griega y, en el fondo a mí no se me ha olvidado nunca, se me ha quedado aquí –se señala el pecho–, dentro.

*P. ¿Cuál fue tu relación con la Escuela de Bellas Artes de San Fernando?*

R. Dos o tres años después de ingresar en la Escuela de Arquitectura, carrera que abandoné inmediatamente porque lo que a mí me gustaba era pintar, me presenté en la Escuela de Bellas Artes y me aprobaron también a la primera; y ya no volví más por allí. ¡No! Espera un momento, me aprobaron y en septiembre me presenté otra vez y me aprobaron otra vez, pero ¡el primer año! Entonces se corría mucho porque habíamos perdido mucho tiempo con la guerra; tenía poco tiempo y no volví más por allí, no me gustó aquello, yo estaba loco entonces y ya me dediqué por mi cuenta a trabajar y lo demás ya ha sido mucho sacrificio al principio y mucha

suerte después. Lo normal, es que con esta preparación tan imperfecta yo no estuviera aquí y, sin embargo, aquí estoy; porque yo soy un clásico, yo por dentro soy un clásico, pero modernizado porque he buscado siempre la manera de estar al día.

*P. ¿Podrías decirme algo sobre quiénes fueron tus maestros, o a qué pintores admirabas en tu juventud?*

R. ¿Mis maestros...? Quien me influyó mucho en las primeras horas de mi vida fue Benjamín Palencia, porque yo conocí su obra muy pronto, sí, admiré su obra y este pintor me gustó muchísimo. Después nombraría a Vázquez Díaz también, y estos dos pintores fueron los que más admiré y sigo admirando. Tampoco puedo olvidar a Solana que era el pintor más grande que teníamos en aquella época y... ¡Pancho Cossío! Estos cuatro fueron mis maestros sin ser mis maestros... Con Pancho Cossío llegué a tener verdadera amistad, a mí me quería mucho. Cuando yo empecé a pintar me reunía con los pintores en el Café Gijón..., y comencé a conocer el mundo de la pintura y Pancho Cossío siempre me recibió muy bien; era un personaje muy difícil; yo sé que era muy difícil, pero conmigo se portó siempre muy bien. Bueno, Palencia por supuesto. Porque yo en eso he tenido mucha suerte con estos maestros que estaban todos locos. Palencia también me recibió muy bien y aunque Palencia no hablaba bien de todo el mundo, de mí nunca habló mal, siempre tuve mucha suerte con Palencia, a él dediqué mi discurso de ingreso en la Academia. Vázquez Díaz fue muy amigo mío y me enseñó mucho. Solana, que era el más grande pintor de la época, ese no pudo ser porque estaba trastornado... Cuando yo intenté hablar con él, y fui un día a su casa, no pudo ser porque estaba loco. Él funcionaba y se conectaba con el mundo a través de su hermano. Solana estaba loco, sí, pero ¡pintaba...! ¡Pintaba como Dios!

*P. Tú has viajado mucho y quisiste vivir en Italia. Cuéntame algo de tus viajes.*

R. Sí, he viajado mucho pero siempre para pintar y pintar acuarelas. Recuerdo que llevaba siempre un carpetón conmigo, incluso cuando iba en bicicleta. Luego vino la Vespa, el 600 y así hasta llegar a una autocaravana. Pero los viajes que dejaron en mí una mayor huella fueron los primeros, los de París e Italia. Yo había participado ya en dos exposiciones nacionales de los años cuarenta (1943 y 1945), e incluso había expuesto con la llamada «Escuela de Madrid» (1944), pero no conocía directamente la obra de aquellos pintores que, como Bonnard, me atraían entonces. Como siempre he tenido mucha suerte, según te he dicho, el gobierno francés y a instancias del gran hispanista que fue Paul Guinard me dio una beca (1949) para ir a París, viendo por mis propios ojos, estos que están ahora tan castigados, toda la pintura moderna, el impresionismo, el postimpresionismo... Picasso, en fin,

itodo! Estuve en París cerca de un año y aprendí mucho allí, claro, pero no encontraba compañeros, aprendí mucho, se había acabado la Guerra Mundial... hacía cinco años que se había acabado la Guerra Mundial y aquí hacía diez años que se había acabado la guerra española pero aquí estábamos todavía con la cartilla de racionamiento. Fíjate, cuando yo salí por la frontera para ir a París tuve que entregar la cartilla de lo contrario no te dejaban salir. En Francia lo pasé muy bien, aprendí muchísimo; tuve mucha influencia de los pintores franceses y después, ya me volví porque, además, yo entonces andaba enamorado y tardé cinco años en casarme ... porque a mí me ha caído la lotería muchas veces.

Prueba de esa buena suerte es que habiendo regresado de París y estando en Madrid un día, esperando al autobús, se me acercó un conocido que era escritor, no recuerdo ahora su nombre, y por hablar le dije que hacía poco que había estado en París y él me contestó, sí, París muy bien, pero tú adonde tienes que ir ahora es a Italia. ¡Sí, claro! Le contesté yo, en cuanto tenga ocasión pienso ir a Italia, es el sueño de mi vida. Entonces me dio unas rápidas instrucciones y un nombre, vete al Ministerio de Asuntos Exteriores y pregunta por fulano. Yo fui, me recibieron muy bien, así que es usted pintor, sí yo soy pintor... y me dieron una beca para ir a Italia, así... como si fuese un premio de la lotería. Y me fui a Italia (1951). En Francia había cobrado del gobierno francés y ahora cobraba del gobierno italiano, porque la beca era del gobierno de Italia. Yo entonces me llevé una carpeta con acuarelas porque he sido siempre un acuarelista, un acuarelista listo, porque lo primero que hice en mi vida fueron acuarelas y por donde he viajado y me he movido he hecho siempre acuarelas. ¿Cuántas acuarelas habré hecho en mi vida? ¿Llegarán a mil? No lo sé, pero ivamos! Muchas, en París, en Nueva York o en Venecia..., cientos de acuarelas, desde el principio, desde que empecé a pintar.

*P. ¿Pero tuviste relación con la Academia Española en Roma?*

R. No, desdichadamente no. Yo llegué a Roma y tenía la beca que me había concedido el gobierno italiano y pensé «me voy a la Academia Española» y a la mañana siguiente me presenté allí porque me había alojado en un hotel, pero en la Academia Española no me admitieron, podías estar allí si eras un pensionado, me dijeron que no, que no podía ser y me fui a vivir por mi cuenta. La beca que yo tenía no era mucho pero me daba para vivir por mi cuenta. Entonces hice dos exposiciones con mis acuarelas. Eso sí, lié a los españoles, a un cónsul y me hice amigo de un diplomático y me ayudaron. Hice una exposición en Nápoles y otra en Roma con mis acuarelas. En Nápoles vendí una acuarela y luego ya me vine a Roma, pero en Roma vendí, me parece, 15 acuarelas, las

vendía muy baratas. Con ello, cuando terminó mi tiempo de la beca, pensé en viajar por Italia. ¡Pero! ¡Ahí está la suerte que yo he tenido en la vida! Estando en mi exposición en Roma, apareció un señor, un italiano. Me dijo que tenía una galería de arte en Milán y que si iba por allí que no le dejara de visitar. Efectivamente, cuando terminé la exposición en Roma fui a verle y me invitó a hacer una exposición, pero yo había vendido las mejores acuarelas que tenía, no sé si llevaba treinta o cuarenta acuarelas. Pero lo interesante del caso es que me dijo que no quería hacer una exposición de acuarelas sino de óleos míos. Seguí mi viaje, pero no perdí la relación con él que estuvo después en España y me invitó de nuevo a ir a Italia (1953). Acepté, me dieron un estudio para pintar y estuve un año pintando en Milán e hice la exposición en Milán y luego ya me vine a España y así terminé mi relación con Italia en aquellos tiempos. Algunas obras mías también hicieron el viaje a Italia, pero a la Bienal de Venecia. *P. ¿Cuál ha sido tu experiencia en la Real Academia de San Fernando?*

R. Yo era antiacadémico y hay un momento en que a mí me llaman de la Academia para proponerme pero yo lo rechacé, y se metieron mucho conmigo los amigos por esto. Al cabo de un tiempo, ya tenía 60 años, había una nueva vacante por fallecimiento de Benjamín Palencia (1980) y entonces José Camón Aznar, Enrique Lafuente y Blanco Soler apoyaron mi candidatura. Yo salí pero tardé mucho tiempo en leer el discurso de ingreso, en 1983, y se lo dediqué a Benjamín Palencia y su época. Y ahí me quedé yo, en la Academia, pero cuando se murió Lafuente, que tuvo la deferencia de contestar a mi discurso donde consideraba mi obra como expresionista, me nombraron a mí director de la Calcografía y no recuerdo ahora cuánto tiempo estuve, tres, cuatro o cinco años, pero allí no se podía hacer mucho. En la Calcografía no se podía hacer casi nada, yo era entonces un idealista con esto del grabado y creo que por entonces empezaba a hundirse; ahora, está ya todo hundido. El grabador es un oficio maravilloso, pero para hacer grabado de verdad! Yo estaba enamorado del grabado y, además, éramos unos cuantos grabadores que queríamos mantener la pureza del grabado, cosa muy difícil, pero no quiero hablar... no quiero hablar mal de nadie o de los que pusieron pegas, lo cierto es que yo me dije ya he hecho lo que he podido porque... ¡porqué cuidado! ¡cuidado! Yo expuse allí a Maréchal, a Alcorlo, a Pepe Hernández y yo dije, vamos a hacer aquí, vamos a hacer el grabado de verdad, e hice unas exposiciones y atraje al mundo del grabado a artistas jóvenes... hice unas exposiciones... ¡venían todos! (*se anima mucho al hablar, atropella las palabras*). Yo me escribía mis discursos, había actividad hasta que vi que allí no se podía mucho más y un día me fui, y allí se quedó aquello.



Luis García-Ochoa, *Tríptico áureo*, en preparación. Detalle del panel izquierdo, girado 45°. (Foto Pablo Linés).

En aquella etapa me apoyó firmemente el arquitecto Blanco Soler porque yo no tenía fuerza, yo no sabía mandar, y Blanco Soler se portó maravillosamente, pero se murió y yo pensé, ahora tengo que luchar solo contra todo esto. Entonces, fui a ver a Sopeña y me dijo que aquello era una cuestión mía y que yo era el que tenía que dirigir aquello. Yo buscaba en él un director que hubiera seguido haciendo lo que Blanco Soler porque podíamos haber seguido haciendo el gran grabado, había buenos grabadores, pero se paró todo y yo me fui.

No quiero mencionar nombres pero el grabado está en baja, el grabado ya no tiene la pureza del gran grabado iese arte tan maravilloso! Tenemos a los mejores del mundo porque está Goya y está Picasso, dos grabadores fabulosos que han hecho el grabado puro, el grabado de verdad que ahora se ve mezclado con otros procedimientos que no juzgo, porque a lo mejor es lo que hay que hacer ahora, pero yo no me siento atraído por ello. La Calcografía lo tenía todo, el grabado de maravillosos grabadores y, de repente..., de lo que está sucediendo ahora, mejor no hablar. Yo digo lo que pienso. No hablo con nadie, pero el grabado se ha hundido completamente. Es

una lástima. Nosotros amábamos el grabado, aunque algunos fuéramos pintores antes que grabadores. Yo nunca tuve un taller de estampación, por eso también ponía siempre en mis grabados el nombre del estampador, fulano de tal; porque los estampadores, son los que han conservado la tradición de lo que el grabado tiene de artesanía, porque al fin y al cabo el grabado es una artesanía. ¡Y, cuidado, que Goya tenía muy buenos estampadores! Al lado de aquellos somos enanos, pero quiero decir que el grabado siempre ha necesitado de la artesanía; ha sido una relación entre los pintores y los artesanos.  
*P. ¿Has tenido alguna vez la tentación de enseñar a otros tu oficio de pintor?*

R. No, en absoluto, nunca he tenido vocación de mandar ni de enseñar. En una ocasión en la nueva Facultad de Bellas Artes que sucedió a la Escuela de Bellas Artes, la de la Academia, recuerdo que habiendo fallecido un profesor que daba clase en el último curso los alumnos me eligieron para cubrir la plaza. Yo no era profesor de carrera y los profesores se reunieron para deliberar si me encargaban a mí el curso. ¡Y sí, salí! Por allí estaba también Barjola. Pero me quitaba mucho tiempo y aprobé a todo el mundo y no continué. Recuerdo que les dejaba pintar lo que quisieran. Había una monja en la clase de desnudo y para que no tuviera problemas en el convento le dije que pintara lo que quisiera. Yo estoy hecho para pintar pero no para enseñar a pintar.

*P. ¿Qué podrías decir de la obra en que estás trabajando?*

R. Verás, yo he tenido un problema serio de salud en la última época de mi vida y estuve a punto de morirme. Me operaron de las dos piernas y yo ando porque me han operado, de lo contrario no andaría; por otra parte me operé de los ojos, apenas veo con un ojo y trabajo solo con un ojo. De los oídos nada te digo salvo que me he quitado los audífonos, que no me servían... En fin, cuando salgo de todas estas operaciones, naturalmente me dan por acabado porque con cinco operaciones quirúrgicas nada cabía esperar ya, pero empiezo a pintar..., me rehago..., yo como soy medio aragonés y medio baturro y medio vasco pues, empecé a trabajar pero no sabía qué hacer, es curioso, ¡un momento de tu vida en que no sabes qué hacer!; yo siempre he tenido trabajo, siempre he estado atareado pero no sabía qué hacer, y entonces buscando algo en qué empeñarme saqué esto (*se levanta y coge de la estantería baja un gran álbum*), uno de los álbumes que yo hice de grabados sobre la tauromaquia. La tauromaquia es una cosa que a mí nunca me ha interesado, pero un día, de repente, me dije voy a llevarla a la pintura, pues tiene su diversión, e hice nueve cuadros de ese tamaño (*se levanta y señala unos grandes cuadros colgados del estudio inmediato a la pieza de recibo donde estábamos*) pero después



Luis García-Ochoa en su estudio, ante su *Tríptico áureo*. Óleo sobre lienzo, 200 x 648 cm. (Foto Pablo Linés).

no sabía qué hacer. Fue entonces cuando me dije de nuevo voy a hacer una obra, la obra final, porque yo ya no estoy para bromas, voy a hacer la obra final, voy a hacer «los pecados capitales». Y, empecé a hacer «los pecados capitales». Y, conforme iba pasando el tiempo, iba pintando y mi cabeza iba dándole vueltas a «los pecados capitales», abriendo muchas interrogantes en mi interior pues no es que no me interesaran sino que me parecía que no existían. Pero no es que no existían sino que los pecados se me convertían en virtudes. La soberbia, la avaricia... empecé a pintar todos los pecados pero al final se me quedaron nada más que en dos pecados: el odio o la ira, y la soberbia.

El odio es terrible y la soberbia, ese creernos que somos los mejores, que estamos aquí porque Dios nos ha hecho de una manera especial. ¡Somos los mejores! Además los que no son como nosotros no valen y, además ahí tenemos a Dios que es como queremos nosotros que él sea porque nosotros nos hemos inventado a Dios... Esos pecados son los que intento hacer ver aquí con ese grupo de mujeres y aquellos viejos... lo único que pretendo es esto..., lo tengo bastante avanzado...

si pudiera terminarlo, pero no sé si podré..., aunque trabajo todos los días por la mañana en ello. Este lo tengo bastante avanzado, aquel también, este está más atrasado (*señala los distintos paños que componen un gran tríptico*).

Al despedirme le ofrezco acompañarle a la inauguración de la exposición de François Maréchal, que tiene como subtítulo “Pinceles de oro”. Él accede inmediatamente con satisfacción pues además de ser un gran amigo admira en él su arte (“La obra de Maréchal es tan perfecta que... es música”), para añadir a continuación que es el único grabador que además pinta. En ese momento recuerda la activa presencia de Maréchal en la Escuela de Pintores Figurativos de El Escorial, que fundó en 1993 cuando, en un local cedido por el Ayuntamiento, Luis y otros pintores figurativos se reunían a pintar los sábados y, después de comer, Maréchal leía y traducía en voz alta *El número de oro: ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*, la obra del rumano Matila Ghyka que entonces hacía furor entre los estudiosos. “Fueron años maravillosos”, concluye.

## **MEMORIA**

Recuerdo de los que se fueron

A lo largo del año 2011, se han celebrado dos Sesiones Plenarias Extraordinarias de carácter necrológico en honor de un Académico que falleció en dicho año y del que lo hizo a finales del año anterior.

Siguiendo también en esto lo que se hizo en las primeras etapas de publicación de las actividades de la Academia, se recogen en esta Sección los Discursos que se pronunciaron en esas dos ocasiones.

## **Sesión necrológica del día 31 de enero de 2011**

*En memoria del*

*Excmo. Sr. D. Luis García-Berlanga Martí*

*Memento* por el Sr. Secretario General

D. Luis García-Berlanga nació en Valencia el día 12 de junio de 1921, en el seno de una familia burguesa, como él mismo escribió en el currículum que entregó a esta Academia, con motivo de su ingreso en ella.

En sus años juveniles, según confesión propia, intentó hacer poesía, practicó pintura e inició ya, en los años cuarenta, estudios de Filosofía y Letras. Pero, al mismo tiempo, empezó a sentir por el cine también según sus palabras, «un encantamiento medular, visceral, ajeno a cualquier intención intelectual» de lo que nació el deseo de «construir mundos en un afán de repetir ensueños».

En 1947 marchó a Madrid, ingresando en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, siendo el primer titulado del mismo. Y, entonces empezó su carrera de director cinematográfico, empujado como explicaba, «por el deseo de buscar protección a mi timidez ocultándome al otro lado de la cámara y disfrutando del anonimato que en aquel tiempo tenían los directores, eclipsados por el estrellato de los intérpretes» lo cual le resultaba muy gratificante porque así podía detenerse sin ser reconocido «frente a los escaparates vergonzantes».

Y así empezó, con *Esa pareja feliz*, la inolvidable serie de sus mercedamente célebres películas con las que fue conquistando sucesivos éxitos, reconocimientos y honores, tales como el de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (1958), el Premio Nacional de Cinematografía (1980), la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1981), el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1986) y el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos (1999) entre otros. Internacionalmente fue premiado también en el Festival de Cannes de 1953, con el Premio a la Mejor Comedia, otorgado a la película *Bienvenido Mr. Marshall*; en el Festival de Venecia de 1956 con el premio a la película *Calabuch*. También en el Festival de Venecia de 1963, *El verdugo* recibió el Premio de la Crítica y esta misma película fue galardonada con el Gran Premio del humor Negro, concedido por la Academia Francesa del Humor, y con el Premio de la Crítica en el Festival de Moscú en 1956.

Acompañando a esa trayectoria profesional, Berlanga fue profesor de la Escuela Oficial Cinematográfica, presidente de la Asociación de Directores Cinematográficos, presidente de Honor de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Y, al mismo tiempo, fue jurado de numerosos festivales internacionales y conferenciante reclamado por instituciones nacionales o extranjeras, como la Universidad de Harvard, sita en el sur de California, la de

Santa Bárbara, o la de la Sorbona. Retrospectivas y ciclos de sus películas han sido realizadas en Londres, Milán, Munich, Moscú, Bruselas, París, en veinticuatro universidades americanas y en la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood donde *El verdugo* fue la primera película española que se proyectara allí.

Sobre su obra se han escrito ensayos y monografías por numerosos críticos y estudiosos españoles y extranjeros.

D. Luis García-Berlanga fue elegido miembro numerario de esta Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 25 de abril de 1988, a propuesta de los Sres. Académicos D. Ramón González de Amezua, D. Manuel Rivera Hernández y D. Juan José Martín González, e ingresó en ella el día 18 de junio de 1989, leyendo un discurso sobre *El cine, sueño inexplicable*. En él agradeció a la Academia lo que calificaba de «insólita propuesta, gesto de modernidad, incluso de audacia [...] aceptarme para representar en una Institución con tanta historia y prestigio, a mi poco prestigioso oficio, de tal manera que este Acto de Ingreso cobra carácter excepcional, al convertirse en la consideración definitiva, por parte de la máxima autoridad en la materia, de la categoría del cinematógrafo como elevada expresión artística».

Y desde entonces, la Academia contó siempre con su inestimable presencia, sus siempre atinados juicios y comentarios y su simpatía personal, lo que fue reconocido otorgándole el Premio de la Academia «José González de la Peña, Barón de Forna» el 19 de febrero de 2007.



D. Luis García-Berlanga en Valencia, en 2007.

Hay una frase en su discurso de ingreso en la Academia que parece sintetizar su forma de entender el arte: «Frente a las acusaciones que se hacen de trivializar la vida con la intrascendencia del humor, opino, por el contrario, que por el humor se puede alcanzar la penetración incisiva que nos permite explorar la naturaleza contradictoria del espíritu humano». Sus compañeros de esta Academia le recordaremos siempre con esa humorística penetración incisiva, tanto en su obra como en su persona.

*Discurso del Excmo. Sr. D. José Luis Borau*

La razón que yo creo que los compañeros de la Academia han tenido para elegirme o invitarme a que diga estas palabras, creo que es mi amistad con Berlanga y, en segundo lugar, el hecho de que después de Luis, el segundo director de cine o cineasta que ingresó en la Institución fui yo y, por tanto, comprendo ambas razones. Pero, no creo que la razón haya sido buena porque por una parte conocía a Luis demasiado, lo tenía demasiado cerca de mí y, por otra parte, precisamente, cuando se está tan cerca de alguien es cuando peor se habla de él porque la proximidad, la falta de perspectiva, la falta de distanciamiento te lleva a cometer errores, olvidos o a dar por dicho o sentado algo que de verdad ha quedado olvidado. Curiosamente y de una forma un tanto extraña mi vida cinematográfica –y ahora tengo que hablar de mí– comenzó alrededor de Luis García-Berlanga. Primero, el primer trabajo que tuve, que fue el de crítico de cine, fue porque el crítico del periódico local de Zaragoza no se tomó la molestia de ir a ver *Bienvenido Mr. Marshall* porque no se preocupaba mucho del cine, eso era muy frecuente en los críticos de la prensa de entonces. Él vio una película española, donde no había digamos estrellas, el director era desconocido para él y no se molestó en ir y, lo que es peor todavía, escribió la crítica sin haber ido a verla y, lo que es peor aún, la crítica fue mala. Entonces, el director del periódico, con la mala suerte de que a los dos días o tres –eso debió de ser un jueves–, en el Festival de Cannes, le dieron el Premio a la mejor comedia del festival, como ha señalado Fernando de Terán. Entonces, el director del periódico montó en cólera, lógicamente, y me llamó a mí, debido a que había sido compañero mío del curso de Bachillerato y de carrera de la Universidad y entonces me dijo «¿tú te harías cargo de la crítica del periódico? ¿te atreverías?» y le contesté que sí, que encantado. Y, entonces, empecé como crítico precisamente por una película de Luis, *Bienvenido Mr. Marshall*. Fue también la primera vez que vi un rodaje: vine a Madrid a ver qué hacía yo con mi vida, porque ya había terminado la carrera, no sabía qué hacer, no sabía mejor dicho, sí sabía

lo que hacer, no sabía cómo entrar en el entrañable Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, el mítico hoy, y vine a Madrid pues, simplemente, para ver cómo lo conseguía y un amigo común, Eduardo Ducai, me dijo «Está rodando Berlanga una película en Estudio Sevilla Films que es *Calabuch* y, si quieres, te doy una tarjeta para él o para su ayudante de Dirección –que era Leonardo Martín, también uno de los guionistas de la película–, y vas allí». Entonces, yo me fui antes de las tres de la tarde que era cuando comenzaba el rodaje y a continuación me escondí en una esquina para ver cómo se rodaba una película y estuve hasta las diez de la noche que terminó el rodaje, medio oculto, pero Luis me vio y debió preguntar quién era aquel chico que estaba allí y me esperó a la salida y en aquella rampa que había para subir a la que hoy es Avenida de Pío XII, me dijo «Tú eres de Zaragoza, no?» y yo respondí «Sí», a lo que agregó «pues en Zaragoza me tratan siempre muy bien con las películas» y entonces estuvimos hablando y subiendo aquella cuesta y no me lo podía creer que iba con el gran Berlanga y que a la primera de cambio ya me había hablado y se estaba dirigiendo hacia mí. Luego, me presenté al Instituto de Investigaciones Cinematográficas y el presidente del jurado era Luis Berlanga. La primera vez no era Luis y me suspendieron, la segunda vez era Luis y me aprobaron, no solamente me aprobaron sino que Luis dijo «Pero ¿cómo le suspendisteis el año pasado?», porque yo era un clásico memorión de esos a los que les dabas a un botoncito invisible y me decían «la filmografía de Billy Wilder» por ejemplo y me la sabía de memoria y la decía de corrido. Yo, cuando me suspendieron la primera vez me pareció, y probablemente lo era, la cosa más injusta del mundo porque, además, conocía a algunos de los que habían ingresado y no me merecían mucho respeto por su saber. Total, ingresé en la Escuela de Cine y, además, me enteré que había dicho Luis que cómo me habían suspendido el año anterior.

Mi vida, por una razón o por otra, de una forma un tanto casual o misteriosa, siempre estuvo unida a él, primero fui alumno suyo, luego fuimos profesores juntos cuando hubo unas oposiciones y a mí me colgaron «el San Benito» de que tenía que dar Guión, no sé por qué ya me he quedado con «el San Benito». La Academia, que luego fue Escuela Oficial de Cinematografía y se trasladó a la Dehesa de la Villa, le venía a él de paso para irse a su casa y muchas noches me llevaba mí en un 600 que tenía hasta mi casa y aprovechábamos para hablar de cine, naturalmente. Yo tenía unas opiniones que no por mi devoción a Berlanga, que la tenía ya, sino simplemente... porque, pues unas opiniones un poco distintas, él era muy, muy, muy, partidario del cine italiano. Creía que el cine italiano, era poco menos, por pa-

rentesco, digamos, era poco menos que inevitable que lo adquiriera el cine español como modelo y, entonces, eso nos llevaba a discusiones interminables. Muchas veces estábamos en la puerta de mi casa, yo vivía entonces en la ribera del Manzanares y, entonces, estábamos hablando y hablando hasta que yo me subía a mi casa y discutiendo largamente de lo que aprendí mucho e, incluso, me atrevo a sospechar que él consideró algunas de mis razones. El caso es que nos seguimos tratando, luego tuvo la insensatez de llamarme una vez para que interviniera en una película, *Todos a la cárcel*, me parece, y a mí me pasó una cosa que me había pasado en el Bachillerato y en la vida muchas veces y es que, cuando quiero quedar bien ante una persona, me pongo tan nervioso, quiero cumplir tan bien que luego me olvido de todo y quedo peor que nunca y peor que con nadie. Me acuerdo que un profesor, una vez, en los tiempos del colegio, era profesor de latín y me dijo «No, no puede ser José Luis, no estudias, no te aplicas», me echó un rapapolvo muy grande y yo le dije «Pare –porque eran curas–, yo le aseguro que mañana en la clase de latín le llevo todos los verbos irregulares aprendidos». Aquella noche quise tanto estudiar, para quedar bien y porque le había dado mi palabra que luego, cuando llegó el examen, no daba... y él pensó que una vez más le había fallado y que una vez más no había cumplido y que una vez más no había estudiado. Bueno, pues con este caso, me pasó lo mismo. Entonces yo que, sin conocimiento ninguno del campo interpretativo, le dije que sí a Luis para hacer ese papel que por otra parte era muy corto. No era la primera vez que me llamaba, ya me había llamado para una ocasión que no podía hacerlo. Me aprendí los diálogos, que eran muy cortos por otra parte, porque era un personaje muy, muy, muy secundario y me pasó lo mismo que con el viejo profesor de latín, que me los aprendí tan bien, y quería quedar tan bien y tanto quería no defraudar a mi amigo Luis que luego llegue allí y se me había olvidado todo. Además era un plano-secuencia muy complicado, yo intervenía al final del plano, no al principio y, entonces, pasaban todos los personajes por delante de la cámara, cada uno lo hacía muy bien, todos eran profesionales, seguros y sabios y, entonces, cuando veía que me iba a tocar a mí, me moría de miedo y, entonces, una catástrofe. Aquel plano que era muy largo y, por tanto, muy caro, hubo que repetirlo no sé cuantas veces, me tuvieron que poner los textos pegados a las paredes para que yo cogiera el hilo, un desastre, me quedé avergonzado. Siempre tenía la salida de decirle, «Claro, tú lo has querido, yo ya te avisé que era muy mal actor...», pero una cosa es ser mal actor y otra ser un estúpido completamente como yo fui aquella tarde. Luego tuve un conato o una tentación porque yo siempre creí que Luis y el éxito de la película

*Bienvenido Mr. Marshall*, y de algunas de las películas que le siguieron, le fueron conformado un estilo, es más, yo diría un criterio cinematográfico que no acaba de ser del todo el suyo. Era un hombre muy civilizado, muy europeo y, entonces, yo siempre pensé que había un Berlanga que no había tenido ocasión todavía de –una presunción por mi parte, por supuesto– ofrecer aquella vertiente culta, un poco cínica, porque la cultura siempre es cínica en definitiva, y yo ya era productor y había dirigido películas y las estaba produciendo y pensé «Yo le voy a dar la ocasión a Luis de que se salga de su mundo particular y nos ofrezca ese ángulo recóndito que todavía no ha podido expresar o manifestar» y entonces, elegí mal el momento porque él acababa de firmar un contrato para hacer *Moros y cristianos* y estaba más en su mundo que nunca y me dijo, por supuesto que lo agradecía mucho pero que no se atrevía, que no era la ocasión, que estaba muy fuera de lugar y no se hizo aquella película.

Y luego el penúltimo contacto o conato pues, cuando él inventó la Ciudad de la Luz en Alicante, le dijo a los organizadores o a los propietarios que yo era el director ideal de esa Escuela y me lo dijo en esta Casa, ya éramos los dos académicos y le dije que me parecía muy bien y un honor pero que no me quería ir a vivir a Alicante, no porque la ciudad me parezca mal, que además he ido muchas veces, sino sencillamente porque tenía la vida más o menos organizada y, entonces, aquel proyecto tampoco se fraguó.

Y, por último, luego, fue lo que ya he dicho: nuestra coincidencia en esta Academia, coincidencia que llegó primero a que yo, al leer mi discurso, lo contestara. Él lo hizo muy bien, con mucho afecto y mucho cariño y, entonces, me quedé ligado a él, en cierta manera, por todo lo que he dicho ya, y de por vida.

Esos son los puntos que nos acercaban y de los cuales es difícil hablar porque, como ya he dicho, porque cuando estás demasiado cerca de una persona es muy difícil tener la frialdad, la perspectiva de enjuiciarla pero, también, la persona que está muy cerca de otra cuando habla, se la tiene poco en cuenta porque dicen «bueno, qué va decir su hijo» o «qué va a decir su amigo» y eso me daría mucha rabia que ocurriera. Como tengo que hacer frente a la responsabilidad, voy a seguir para adelante.

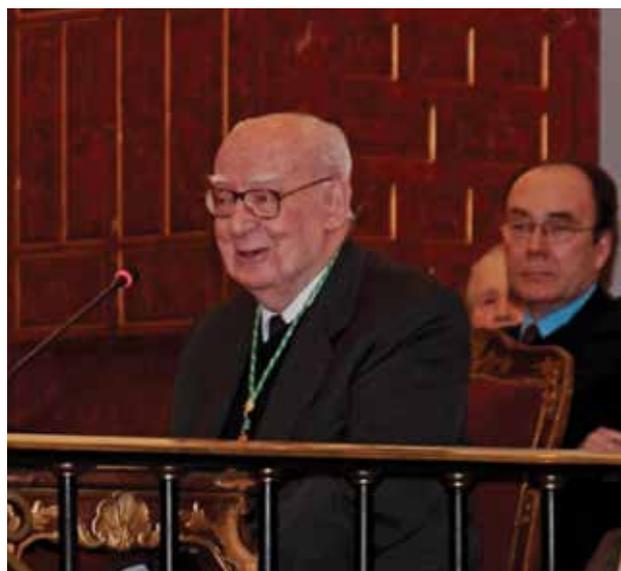
No voy a perder el tiempo, solamente de pasada, de lo que supuso para todos nosotros, estudiantes de Cine, aquellas primeras generaciones, lo que se llamó el «Nuevo Cine Español», que no era tan nuevo como proclamábamos, en cuanto a la técnica y la manera de rodar etc., aparte de que seguramente les aburriría a ustedes. Sí ha pasado Berlanga a la historia del cine, en general y sobre todo del cine español en particular, como el

inventor o el máximo practicante de lo que se llama «plano-secuencia». Un plano-secuencia es aquel en el que una secuencia que, a su vez, está dividida en distintas escenas, se rueda de un tirón. Las escenas se suceden sin cortar con la cámara y por tanto, sin ningún altibajo y sin ninguna falta de continuidad. Él era un maestro en esto, ya se ha dicho y lo sabemos todos porque, además, entonces, en aquellos años, los años sesenta, se tenía una idea completamente equivocada que él no practicaba pero que yo ya sabía que era equivocada aquella creencia porque yo me fijaba mucho en las películas de los demás, las mías las hacía como podía, pero en las de los demás me fijaba mucho. Por ejemplo cuando decían tal película, como en *La notte* de Antonioni, pues hay un plano que dura ocho minutos y eso lo daban como una prueba máxima de categoría, de inteligencia, de instinto cinematográfico, etc. Pero luego ibas a ver *La notte*, y entonces yo me acuerdo de un plano, concretamente ese del que hablaban tanto, que ocurría en una especie de puentecito que había en un parque donde Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau hablaban de sus problemas, de sus incomprendimientos mutuos y duraba efectivamente, ocho o nueve minutos, o no me acuerdo de cuantos, muchísimos, lo cual en cine, también saben todos ustedes, supongo yo, que el tiempo pasa muy deprisa y que un plano de un minuto es muy difícil de mantener. Aquel duraba ocho o nueve a costa de que los actores hicieran cosas rarísimas para la cámara. Los actores se ponían los dos frente a la cámara, luego uno se movía y se volvía de espaldas y se alejaba de espaldas, entonces Jeanne Moreau, si aquel era Marcello Mastroianni, cruzaba de lado y avanzaba Mastroianni y ella se alejaba, etc., y esto es condicionar la imagen cinematográfica a la duración y a las posibilidades del travelling, etc., etc. Y Luis lo hacía muy bien. Puedo poner un ejemplo de fuera también, había un director húngaro, entonces, que gozó de una gran fama y eso que yo vi las películas suyas, nos las pasaron a César Santos Fontela y a mí en Budapest en exclusiva para nosotros. Entonces, aquellas películas a veces tenían seis planos o siete planos en vez de tener los cuatrocientos, quinientos o seiscientos planos que tiene una película media. ¿Por qué? Porque Miklós Jancsó rodaba todo lo que podía en una sola toma porque los rollos de la Casa Soft Color eran como los de Kodak, tenían trescientos metros y sus planos duraban trescientos metros a costa de que llegaba un tren, bajaban unos soldados, se cruzaban con una especie de romería de campesinos, los campesinos bailaban sus danzas tradicionales, se cruzaban a su vez con un rebaño de ovejas que a su vez se desparramaban, se agrupaban, las perseguía el perro y seguía el mismo plano... si la Casa Soft Color tenía no ya rollos de trescientos metros, no rollos

de diez minutos, sino rollos de seiscientos metros o de toda la película, pues toda la película sería un plano. Un plano es una imagen que tiene una duración y tiene una razón de ser concreta, fija y que no se puede alterar al no ser que se hagan juegos malabares, entonces pues hoy ya nadie recuerda por fortuna a Miklós Jancsó pero en aquel momento pasaba como figura preeminente de la cinematografía. No voy a hablar de todas estas cosas porque se aburrirían ustedes y sería tremendo para mí. Pero sí puedo hablar de otra de las preocupaciones de Luis, que no era solamente el plano-secuencia. Él decía –y estos días que estamos recopilando sus textos lo he podido leer otra vez– que la película te la juegas no a la hora de elegir al director de fotografía, o al músico o de elegir incluso el guión, te la juegas, simplemente, al elegir a los actores porque son los personajes que nos van a convencer, por encima de que estén bien trazados, de que los diálogos sean oportunos, etc.; los personajes, cuando te los crees, ya es muy difícil despegarte de ellos y, en principio, tienes ganado mucho con ellos. Él decía y de eso tomé yo buena nota, por lo menos en intención, que los actores que componen su personajes, que los actores que pasan por buenos actores y ponía algunos ejemplos con los cuales estaba de acuerdo, pues no son tan buenos como parece y que con el tiempo se devalúan y ponía un ejemplo, perfecto, que era el del *El ángel azul* de Sternberg, la estrella no era Marlene Dietrich, sino Emil Jannings, el profesor que era un actor divinizado en Alemania y en Hollywood y, en cambio, Marlene Dietrich era una chica que había hecho unas cuantas películas malas y que no tenía ningún atractivo especial. En cambio, ahora todos recordamos *El ángel azul* por Marlene Dietrich porque Emil Jannings cumple su papel, su cometido, muy bien caracterizado pero sabemos que ese señor no es profesor en una universidad alemana, no puede ser; en cambio Marlene Dietrich es una cabaretera que solamente con ver como se ve cómo se ajusta las bragas y se enfrenta con el público eso no se puede superar porque eso es de ella, del personaje, no ya de la historia, ni del argumento ni de la novela de Heinrich Mann, ni nada. Entonces, eso es lo que iba buscando siempre Luis y yo estaba totalmente de acuerdo con él. Él decía que ese reproche que a veces se hacía y que se sigue haciendo a veces cuando un actor de cine, pongamos Greta Garbo, Gary Cooper, cuando dicen «no son actores, los pones en un escenario y no sabrían dar un paso», lo cual es verdad, pero ni el escenario ni el teatro es la medida de la representación, es un aspecto, un formato, diríamos hoy en día y, entonces ¿qué ocurre? Pues que tú ves las películas de Gary Cooper al cabo del tiempo y cuando sale pues alguien al que estás mirando, y cuando sale Greta Garbo... no digamos, no hace nada... se sube a un barco,

dispuesta a dimitir o a abdicar, en la reina Cristina de Suecia y además el director Rouben Mamoulian se lo dijo, ella le preguntó «¿En qué tengo que pensar?», porque era un plano, al final de la película, donde no hay diálogo, y le dijo «En nada», entonces ella subió con su capa al barco, se puso junto al timón y no hacía nada, no decía nada pero su imagen, su rostro era... allí veías todo, su dimisión, su abdicación, la incertidumbre acerca de su futuro... eso no lo ponían en el diálogo, era la imagen lo que contaba. Luis buscaba a los actores en tanto en cuanto eran algo, lo mismo que decía Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses*, «porque entonces, los actores teníamos caras» lo cual era verdad, tenían cara de algo, la única cara que no puede tener nunca un actor es cara de actor, al no ser que haga de actor, pero cuando vemos a alguien en la pantalla, lo que queremos es beber desde esa fuente que nos ofrece y eso no tiene tanto que ver con el guión, con los diálogos o con sus habilidades interpretativas, simplemente con que esté y con que sea el personaje, basta. El buen actor, al menos el de cine, es aquel que se conoce perfectamente y sabe sacar partido incluso de sus defectos y no digamos ya nada de sus habilidades o atractivos, ese es el verdadero actor y yo de esto hablaba mucho con Luis y yo, en ese sentido, coincidía completamente con él.

Pero, por lo que Berlanga ha pasado y pasará, no es por estas habilidades y astucias de las que estoy hablando y de estas otras más, sino porque nos ha hecho un regalo que muy pocos artistas hacen a sus países. Berlanga nos ha dado una nueva forma de ver el nuestro. Hasta Berlanga creíamos que España era un país goyesco, con todo lo que eso implica de drama, de alegría, ferocidad en cierto sentido, o creíamos que era un país surrealista, basándonos o apoyándonos en Buñuel y en todos los pintores y escritores surrealistas que había en la Generación del 27, creíamos que España era un país bronco, duro, implacable según nos había enseñado Baroja y sobre todo Solana, que independientemente de su condición de pintor era un escritor fantástico del cual en buena parte y en buena medida consiguió su inspiración Cela. Teníamos una idea de España de brusca, violenta, absurda, como decían incluso las canciones de niños incluso, «que llueva que llueva la Virgen de la cueva» eso es puro surrealismo porque, realmente, no hay ninguna norma lógica... Entonces, Berlanga nos ha dado una nueva visión de nuestro país y es un regalo que le deberemos siempre. Porque él nos enseñó que España era un país lleno de defectos, a veces cruel, a veces surrealista pero también nos enseñó que era un país entrañable, de contradicciones íntimas, de paradojas inconfesables a veces y nos ha dado una versión de este país, una versión cuyo adjetivo más oportuno es simple-



D. José Luis Borau en la sesión necrológica por D. Luis García-Berlanga.

mente el de «berlanguiano», que hoy en día se utiliza, en la prensa, en los libros cuando dicen «es una escena berlanguiana» y ya todos sabemos a lo que se refiere. Una escena aparentemente cómica, internamente dramática, cínica incluso y, desde luego, entrañable. Entrañable quiere decir que no se puede describir con palabras y que en el caso del cine sí se puede describir porque lo describimos con imágenes. Entonces, esa versión inefable y entrañable, por tanto, pues nos la ha regalado, sin merecérnosla probablemente Luis García Berlanga. Yo he tratado en la Academia de la Lengua, pues de imponer o de suplicar, o como quieran ustedes calificarlo, que el adjetivo «berlanguiano» se incorporara a la Academia, como existe en muchos países cantinflesco, buñueliano, dantesco, goyesco, etc. No se ha conseguido hasta el momento pero yo no cedo porque para eso soy aragonés.

Pero es que está al día, constantemente, las fábulas de Berlanga se traducen o echamos mano de ellas constantemente, bien a la hora de hablar de la pena de muerte, de una corrida de toros en un pueblecito perdido de La Mancha, o a la orilla del mar, como en *Calabuch*, sin ir más lejos, hace dos semanas creo que fue, para describir la visita que hacía un primer viceprimer ministro chino a España, de lo que se esperaba mucho, una especie de solución de la crisis actual, pues se decía que se iba a hacer con este señor chino de nombre impronunciable lo que en realidad habíamos visto ya con *Bienvenido Mr. Marshall*, íbamos a desplegar nuestros mejores atractivos, incluso los que no nos pertenecieran, como en el caso de ese pueblo supuestamente andaluz, para tratar de conquistarle. En fin, que recurrimos ya a las fábulas berlanguianas como las mejores

o las más oportunas, sobre todo las más claras para transmitir con ellas una idea, lo que es un mérito especial.

Al final fue también algo que solo está reservado a los grandes artistas, por lo menos a mi entender, y es que fue, en los últimos años sobre todo, un personaje de sí mismo. Eso es un fenómeno bastante corriente que muchas veces no calibramos bien, entonces hay personajes de sí mismos, por ejemplo, Buñuel, acabó siendo un personaje de sí mismo, hacía y pensaba muchas cosas ya, no porque las pensara directamente sino porque las pensaba de vuelta, porque las tenía que pensar, o decir, o escribir o firmar un personaje que se llamaba Buñuel. Carmen Martín Gaité era otro personaje de sí misma, Hitchcock era un personaje de sí mismo.

Me van a permitir que acabe con una anécdota referida a esta Casa que yo siempre he contado como ejemplo también de personaje de sí mismo. Fue cuando hace unos años (creo que se ha interrumpido una costumbre que era muy buena), llegando a principios de mayo, el director de turno que en aquel momento era Ramón González de Amezúa decía en el Pleno «ahora queda un punto por discutir, importante, que es el menú del día de San Fernando, para que todos estén de acuerdo con lo que vamos a comer». Entonces, decía que había para elegir tres opciones para cada plato: el primero puede ser una sopa de cocido, una menestra o spaghetti a la riojana. El segundo puede ser pues si es cocido, el acompañamiento, o un chuletón de Ávila o una merluza a la romana y el postre puede ser arroz con leche o flan o canutillos de crema y entonces la gente votaba y, al final, Ramón decía «ha salido cocido», lo cual significaba que el segundo plato ya está decidido, o «ha salido menestra de verduras», etc. y, cuando había acabado la discusión y todo el mundo había llegado a un acuerdo, y ya estaba decidido el menú de ese día, había un señor que levantaba un dedo, en los últimos años ya trémulo, pero cuando ya se había votado que decía «pero, un momento, ¿el postre no podría ser tarta de chocolate?» y le decíamos «mira, Luis, ya lo hemos votado, haberlo propuesto antes, ahora no vamos a empezar otra vez». Entonces, él se contrariaba mucho y, siguiendo los gestos de un Alberto Romea o de un Manolo Aleixandre o de un Pepe Isbert, hacía un gesto de contrariedad y decía «en esta Casa no hay manera de tomar tarta de chocolate». Eso era ser un personaje de sí mismo, lo que fue en los últimos años.

Solo quiero decir que fue un maestro muy admirado, en mi caso un profesor muy querido, y que desde luego en esta Casa que fue la suya y que sigue siéndolo en cierta manera, durante tres lustros casi, será recordado siempre.

### **Sesión necrológica del día 14 de noviembre de 2011**

*En memoria del*

*Excmo. Sr. D. Antonio Iglesias Álvarez*

Antes de iniciarse la sesión necrológica en la Academia, se celebró una misa funeral por don Antonio Iglesias en la iglesia de San Ginés, cuyo párroco, don José Luis Montes, tiene una larga relación con nuestra Corporación. A la ceremonia asistieron la familia, académicos, personal de la Casa y amigos. Seguidamente, en la Academia, el director, D. Antonio Bonet, recibió a D. Alberto Ruiz-Gallardón, alcalde de Madrid, y a las hijas de D. Antonio Iglesias, D<sup>a</sup>. Ana y D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Antonia Iglesias, que entregaron la medalla académica de su padre, en presencia del director y del secretario general y, ya en el Salón de Actos, el director invitó al alcalde a hablar del Sr. Iglesias, lo que hizo con las siguientes palabras:

«Muchas gracias Sr. director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando quiero, además del director honorario Ramón González de Amezúa y a Antonio Bonet, director, saludar a todos los Cargos Académicos de la Real Academia que se encuentran en este acto, de forma muy especial, a los familiares de Antonio Iglesias, en las personas de M<sup>a</sup>. Antonia y de Ana y de todos sus familiares, y agradecer la significación y emotiva y sospecho que rompiendo también el protocolo que significa que pueda en estos momentos dirigir unas palabras, breves, de recuerdo de D. Antonio. Lo quiero agradecer y sí me gustaría que no se me escuchase en esa circunstancia temporal que significa el ejercicio de una responsabilidad política en mi caso como alcalde de Madrid, sino que me gustaría que en mi voz escuchasen ustedes lo que representa toda una generación de personas que amamos la música y de personas que nos iniciamos al mundo de la música de la mano de los maestros y de la mano de aquellos que nos introdujeron a los Maestros y de aquellos que tuvieron la generosidad de regalarnos su tiempo trasladándonos su sabiduría, su emoción y su profundo amor a la que, con respeto lo digo en esta Academia, para algunos de nosotros ha sido la más emocionante de las creaciones del ser humano, es decir, la composición musical. Quizás algunos pudieran pensar que Antonio Iglesias, bajo esa apariencia adusta y rigurosa a veces no tenía lo que, los que tuvimos la inmensa suerte de conocerle descubrimos, es decir, un alma sensible, un espíritu absolutamente cordial que probablemente por una timidez que le acompañaba y que no era incompatible con su carácter, solamente llega a ser conocido, y puedo asegurar que, desde el momento en que es conocido, querido ya para siempre por sus amigos, es decir, por aquellos que de verdad saben quiénes son. Y si hay alguien que representa esa generosidad de espíritu es sin duda An-

tonio Iglesias. Yo quiero, en este caso sí como alcalde, en nombre de la ciudad de Madrid, agradecer profundamente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, esta sesión solemne y el afecto y la devoción que son reveladores no solamente el reconocimiento de su figura, sino también –y tuvimos ocasión de comentarlo en los minutos previos al inicio de esta sesión–, de relación que tuvo con todos los que tuvimos la fortuna de ser sus amigos y por lo tanto descubrir su personalidad.

»Su vida y su obra se resumen, y estoy convencido que en la *laudatio* que alguien que tanto le conoció, le quiso y le valoró y a quien tanto apreciamos como Tomás Marco, pronunciará durante el solemne acto académico, lo resaltarán, pero hablamos de un excelente pianista, de un crítico eminente, de un compositor notable –aunque es verdad que su producción estuvo limitada por toda la actividad que a lo largo de su vida redactó como pedagogo y organizador de manifestaciones culturales de toda índole–; pero sobre todo, de un incansable musicólogo, autor de innumerables publicaciones y convocador, convocador de todo aquel que se acercaba a él a esa vocación de encuentro con la música. Fue un gran agitador cultural, en tiempos probablemente difíciles para la cultura, artífice de innumerables cursos, de simposios, de semanas o de quincenas musicales que, para nuestra generación, supusieron la oportunidad de salir de un mundo cerrado, no sé si excluyente pero a veces injustamente exclusivo y poder compartirlo que es, desde mi modesto punto de vista, la única forma de disfrutar del gran acontecimiento creador que significa la creación musical. Él realizó un corpus bibliográfico consagrado a su mayor y más apasionada aportación, la defensa de nuestra música, de la música española. Esa música que él protestaba porque tantas veces fuese mirada de soslayo, cuando no incluso, y no digo solamente desde fuera sino a veces también desde dentro, abiertamente desdeñada y lo hizo para conseguir que fueran todos al margen de su responsabilidad los que la pusieran en el lugar que le corresponde. La labor de Antonio Iglesias resulta impagable y creo que a nadie se le puede equiparar en cuanto a hechos tangibles que han hecho posible que toda una generación nos hayamos acercado a la música a través de su esfuerzo y de su trabajo. Su labor de crítica, la crítica siempre tan incomprendida tanto por el compositor como por el intérprete como muchas veces por el propio público, pero esa generación de críticos, Antonio Fernández-Cid, Ramón Barce, Enrique Franco, Federico Sopena, Fernando Ruiz-Coca, todos ellos desaparecidos, o el aún en ejercicio, Carlos Gómez Amat, lo que hace es compartir con él su enorme labor divulgadora. Pero creo que de todos ellos, ninguno aportó el número de publicaciones de Antonio, y menos aún tantas jornadas, tantas activi-



D. Antonio Iglesias Álvarez en una sesión académica en 2003.

dades que puso en marcha. Los nombres de tantas ciudades de España, Alicante, Ávila, Cuenca, Granada, Lugo, Santiago de Compostela, Segovia, en todas esas ciudades se le recuerda especialmente por los festivales que organizó allí (y eso que a él nunca le gustó el término «festival» puesto que para él la música era mucho más que una “fiesta”...). Fueron iniciativas muy sólidas, empezando por la Semana de la Música Religiosa de Cuenca, o los cursos de música española en Santiago. Y como musicólogo ocupó también mucho tiempo en reunir y en escribir sobre los escritos de los cuatro grandes: Oscar Esplá, Turina, Conrado del Campo y de Julio Gómez. E hizo un trabajo muy valioso en una serie de libros que examinan obra por obra la producción pianística de compositores de primera fila: Albéniz, Granados, Falla, Turina, Esplá, Mompou, Rodrigo o de Rodolfo Halffter. Como dijo Fernández-Cid, tenía un “obsesivo afán de servicio a lo nuestro”, y tengo que decirlo, siempre, siempre asistido por su inseparable esposa Maru.

»En 1940 terminó un poema sinfónico titulado *Primera salida de Don Quijote*, muy straussiano, que fue estrenado bajo la dirección de Leopold Stokowski, e inició entonces una carrera de concertista que lo llevó por todo el mundo. He leído que estando en Helsinki, cuando estaba interpretando el *Concierto para piano y orquesta* de Conrado del Campo, llegó a sus manos una carta del Alcalde de Orense ofreciéndole la dirección del Conservatorio. No lo dudó. No dudó en atender esa llamada,



D. Alberto Ruiz-Gallardón y D. Antonio Iglesias en el acto de entrega del Premio Antonio de Sancha a Nuria Espert el 22 de octubre de 2002.

y probablemente en ese punto, no sé si perdimos la posibilidad de una gran carrera de concertista pero lo que sí sé es que ganamos todos una gran carrera de pedagogo. Un tema, el de la enseñanza de la música, que fue una de las constantes de su vida. Una obsesión que él consideraba absolutamente vinculada al progreso de nuestro país, una imposibilidad de entender que un país alcanza unas cotas de educación suficientes si la música quedaba excluida de las materias docentes para las nuevas generaciones.

»Y hay algo, querido director, que no puedo dejar de decir porque, por razones familiares, si lo pasase por alto, no solamente estaría haciendo traición a él, sino también a mi propia familia: Albéniz. Albéniz, y muy especialmente *Iberia* de la que produjo una edición personal que le llevó años, en esa vocación que tuvo, de una obra compleja, difícil de interpretación, hacerla accesible a todas aquellas personas que se acercaban, que nos acercábamos al piano, a la interpretación, sin tener la

capacidad de poder leer directamente la escritura ciertamente compleja que hizo el músico de Camprodón. Sin modificar su esencia musical, sin traicionar nunca el espíritu del compositor, él facilitó la lectura de esa obra, impulsó su difusión y gracias a él, numerosos intérpretes pudieron entrar en un lenguaje que hasta entonces estaba muy reservado para unos cuantos elegidos. Hace muy poco, nuestra gran intérprete, Rosa Torres-Pardo (que ha grabado la integral de la obra de *Iberia*) se refería a la versión de Iglesias muy elogiosamente, relatando cómo ha puesto al alcance de jóvenes pianista de todo el mundo que, a través de la lectura del trabajo de Iglesias, han podido introducirse en ese complejo músico, de la música de Isaac Albéniz.

Yo recuerdo una anécdota de Glenn Gould, cuando confesaba en muchas ocasiones que él tenía una pesadilla recurrente que turbaba todas sus noches. En su sueño, él siempre se descubría tocando una música distinta de la partitura que tenía delante. Yo creo que ese

pánico que puede tener el intérprete, si Antonio Iglesias hubiese introducido y dedicado el mismo esfuerzo pedagógico a las *Variaciones Goldberg* que a la *Iberia* de Albéniz, hubiese sido capaz de resolver no solamente las pesadillas de Glenn Gould sino probablemente de hacer una extensión formidable de toda su obra musical.

»Albéniz fue para Antonio Iglesias el más grande, y probablemente quien mejor, a su juicio, supo desentrañar el alma española. Y, por eso, y quiero terminar mis palabras haciendo un recuerdo, a un acto al que yo asistí muy al fondo, de esta Sala, a su discurso de ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes, donde él hizo una exaltación formidable de la figura de Albéniz y de su obra. Ahí trazó una completísima biografía de Albéniz, se refirió con generosidad, tengo que decirlo, no solamente a Isaac Albéniz, sino también a su familia, a su sobrino Víctor Ruiz Albéniz, abuelo de quien les habla y al relato de los últimos momentos en Cambó, en ese exilio cultural donde Albéniz permanentemente demandaba única y exclusivamente afecto, ningún tipo de reconocimiento, ningún tipo de valoración. Y creo que aquel discurso magistral de Antonio Iglesias interpretó probablemente como pocos, lo que significaba el dolor por el arte en España. El dolor por los creadores incomprensidos, el dolor por una sociedad en la que el triunfo es siempre visto con sospecha y en la que la envidia muchas veces se antepone a cualquier tipo de elogio. Ese relato que era no solamente musical, sino vital que hizo Antonio Iglesias de la figura de Isaac Albéniz, y de lo que supuso su desencuentro con sus contemporáneos que individualmente le admiraban y le apreciaban y le valoraban pero que colectivamente se negaron, incluso, a hacer el más mínimo reconocimiento que tuvo que hacer para terminar la República Francesa entregándole la Legión de Honor, una condecoración cuyo equivalente ningún monarca español tuvo a bien entregarle. Ese dolor relatado por Antonio Iglesias, en el fondo, en ese discurso lo que estaba es el dolor por el menosprecio con el que la sociedad y los poderes públicos y entono el *mea culpa* nos hemos referido, nos hemos relacionado muchas veces, con la creación, con el arte en España.

»Termino. Antonio Iglesias nos dejó el pasado 8 de octubre. Su obra, sus proyectos y sobre todo lo que él puso en marcha, queda aquí, Horacio lo dijo: *Non omnis moriar* (“No morirá del todo”). Además del genio puro, que es raro y que habita en un plano distinto al común del público, la vida cultural de cualquier sociedad avanzada requiere de una serie de mediadores. Yo he hablado, querido director, como un chico inquieto, que con muy pocos años se acercó al mundo de la música buscando esos mediadores. Buscando a aquellos que nos diesen la posibilidad de conocer, de comprender, a

aquellos que nos fascinaban, a los que considerábamos dioses, nosotros meros mortales, es decir, a los grandes creadores y a los grandes intérpretes. Antonio Iglesias, desde un carácter severo pero desde una generosidad humana infinita, nos acogió a todos, nos escuchó a todos, nos enseñó a todos y hoy somos muchos los que tenemos que agradecerle nuestro amor a la música, porque si él no nos hubiese abierto el camino, probablemente, nunca hubiésemos llegado a comprender a esos dioses de la creación y de la interpretación. En el mundo clásico, a los intermediarios entre los dioses y los hombres, se les llamaba “héroes”. Para mí, tengo que decir que Antonio Iglesias fue el gran héroe que me abrió el mundo del amor a la música. Descanse en paz.»

Después comenzó la sesión extraordinaria, pública y solemne con una intervención al órgano de D. Ramón González de Amezúa, director honorario de la Academia, que interpretó un fragmento de la cantata *Christ lag in Todes Banden* (BWW 625), de J. S. Bach. El director de la Academia abrió el acto con unas palabras recordando al académico fallecido y, a continuación, se leyeron las semblanzas de don Antonio Iglesias a cargo del Secretario General de la Academia, del académico D. Tomás Marco, secretario de la Sección de Música a la que pertenecía don Antonio Iglesias y la del director para cerrar la sesión, que figuran más adelante.

#### *Memento* por el Sr. Secretario General

El Excmo. Sr. D. Antonio Iglesias Álvarez nació en Orense en 1918, comenzando allí, a muy temprana edad, una educación musical que luego completó en Madrid, coronándola con el premio de fin de carrera de piano y el premio extraordinario de armonía, cuando aún no tenía diecisiete años.

Tras el paréntesis de la guerra civil, enriqueció esa formación, nuevamente en Madrid, estudiando composición y obteniendo un nuevo premio fin de carrera en 1944. Y en 1945 obtuvo el premio de virtuosismo de piano, cuando ya había iniciado su carrera de concertista.

De 1948 a 1950, realizó becado una estancia en Estados Unidos y esta experiencia enriquecedora lo puso en relación con muchas personalidades del mundo musical internacional, con las que mantendría fértiles contactos. De entonces arranca, por ejemplo, su conocida y duradera amistad con Stokowski, que le dirigió como pianista y estrenó una de sus composiciones sinfónicas.

De vuelta a España, durante los años siguientes, alternó frecuentes conciertos en Europa y Estados Unidos, con su creciente actividad como crítico y comentarista. Empezó entonces la larga serie, realizada durante muchos años, de sus conocidas y valoradas publicaciones monográficas, en las que recogía su visión

como penetrante analizador, de las obras para piano que interpretaba, de compositores españoles contemporáneos, como Mompou, Halffter, Falla, Granados, Turina, Esplá, Rodrigo, y sobre todo Albéniz, por el que sentía veneración.

También entonces inició su dedicación a la enseñanza y a la difusión de la música, no solo en sus aspectos docentes, sino también organizativos. En 1957 fundó el Conservatorio de Orense, cuya dirección compaginaría durante veinte años con sus otras actividades, concentrando estas, cada vez más, en la docencia, la crítica y la organización del desarrollo de la música en España: creación de conservatorios, puesta en marcha de festivales, ciclos, cursos, simposios, semanas musicales, etc., en numerosas ciudades españolas (recordemos simplemente la asociación de su nombre a los periódicos e importantísimos eventos musicales de Santiago de Compostela, de Cuenca o de Granada) con numerosas actuaciones personales tratando los problemas de la música española y de su enseñanza, lo que, a su vez, dio lugar a un considerable número de publicaciones que, en buena medida, conservan su vigencia.

Mención especial merece, por la importancia que él le daba, esa singular obra suya, que es su completa reescritura de *Iberia*, realizada en 1989, originada según explicaba, por su deseo de facilitar la ejecución de una obra que admiraba, pero cuya dificultad decía que «causaba pavor». Ello impedía, según él, su conocimiento y constituía «el problema que a nivel mundial aqueja a la colosal serie albeniziana». Porque, como el mismo contaba, el propio Albéniz había dicho en alguna ocasión, que aquellas partituras eran «intocables». Así lo refirió en una sesión plenaria de la Academia, en 2009, al hacer el recordatorio del gran músico, que había fallecido en 1909.

Esta ingente labor en favor de la música española fue abundantemente reconocida con numerosos honores y distinciones, pudiéndose contar la pertenencia de D. Antonio Iglesias a siete academias, entre ellas esta de Bellas Artes de San Fernando, en la cual ingresó en 1992 con su discurso sobre Albéniz. En ella desempeñó el cargo de secretario general, desde el año 1997 hasta el año pasado, fecha en que pasó a ser secretario general honorífico.

Antes se había ocupado de la Sección de Música de la Academia como secretario de la misma y en 1998, la Academia publicó un libro preparado por él con el título *La Música en la Academia. (Historia de una Sección)* en el que se daba cuenta, efectivamente, de la historia de la Sección de Música desde 1974 a 1998, completando así y actualizándola, una historia de dicha Sección desde su fundación, que ya había sido publicada anteriormente por la Academia.

Con su probada capacidad organizadora, estructuró

el funcionamiento de la Secretaría General de la Academia, para facilitar el desarrollo de las muchas actividades que le asignan los estatutos, y puso en marcha y realizó muy personalmente, a partir de 2001, la edición de la *Crónica*, publicación destinada a continuar la tradición iniciada en 1864, para dar cuenta de las actividades de esta Casa.

Por toda esa importante trayectoria profesional, brevemente evocada con el escueto carácter de esta nota protocolaria, y por su constante y callado trabajo para el buen funcionamiento de la Academia, tanto sus compañeros académicos, como en general el personal laboral de esta Casa, cuya jefatura le correspondía, le recordaremos siempre con afecto y con respeto. Y permítaseme, como secretario general actual, añadir una nota personal, expresando mi emoción, al recordar en este acto, a quien fue mi antecesor.

#### *Discurso del Excmo. Sr. D. Tomás Marco*

Excelentísimos Señores, queridos amigos todos:

Nunca es un trabajo difícil glosar los méritos de quien efectivamente los posee, y ese es el caso de nuestro muy querido colega, el Excelentísimo Sr. D. Antonio Iglesias Álvarez. Pero sí es una tarea abrumadora despedir a quien ya no está entre nosotros y no solo nos regaló su amistad sino que, de una manera u otra, su vida se cruzó con la nuestra durante más de medio siglo. Y ese es el caso de Antonio, que no solo fue un querido amigo sino que, a lo largo de los años y en virtud de la profesión, la dedicación y la elección, tuvo una trayectoria vital entrelazada con la nuestra.

Independientemente de la edad de cada cual, el que los que están a nuestro alrededor nos abandonen, por muy natural que el hecho sea y muy en el centro de la condición humana que eso esté, es algo que siempre nos abruma. Por la propia pérdida y porque nos recuerda esa condición. En esta Real Academia, antes de comenzar las sesiones plenarias, los miembros de la corporación estampan su firma en una lista confeccionada por orden de antigüedad. Andando el tiempo, uno se da cuenta de que buscarse en la última de las cuatro páginas ya no es lo habitual y que hay que hallarse en una dolorosa ascensión hacia la primera. Y que mejor es tener que llegar a esa primera que no desaparecer antes de la lista. Es un hecho sin mucha relevancia en sí, pero melancólicamente revelador de la inexorable extinción de lo humano.

Podemos evocar a Antonio Iglesias desde muchas perspectivas musicales porque no fue hombre de una sola actividad, así que más valdría decir de él que fue músico, un músico integral para el que ninguna faceta de este arte dejó de manifestarse en algún momento.

Una labor sin prisa y sin pausa, como la de la estrella de Goethe que se atribuye siempre a otros.

Y ello, desde su más tierna edad. Había nacido en Ourense el 1.º de octubre de 1918 y esa cualidad de orensano y de gallego la mantuvo siempre; él era un gallego que ejercía de gallego y que, además, él mismo lo afirmaba. Pero que si fue importante para Ourense y para Galicia, también lo fue para España, y, en realidad, para ese territorio sin fronteras ni lenguas que es la música y que él supo transitar por todos los entresijos.

Su condición de músico se revela desde muy niño cuando ya estudiaba con Consuelo García Barbén y luego con el organista de su ciudad natal, Antonio Juansarás. Y algo valioso tenía desde el principio cuando la Diputación de Ourense le becó, previo concurso, para estudiar piano en Madrid.

«Piano» es la palabra central de su activa y multifacética carrera musical. Un piano que estudió especialmente con el gran José Cubiles obteniendo el premio fin de carrera y dando su primer recital público en Ourense con dieciséis años. Y como a tantos españoles de su época, la guerra civil se cruzó en su camino pues cuando la Diputación orensana lo volvía a becar para ir a perfeccionarse en París con Alfred Cortot, no sólo estalla la guerra, impidiéndole el viaje, sino que fue movilizado.

Pasada la contienda, una beca de la Fundación Conde de Cartagena le permitió estudiar en Estados Unidos dos años, donde no solo se formó como pianista sino también como pedagogo. Después, inició una brillante carrera como concertista que abarca no tanto España como una amplia actividad en el exterior. Incluso con estrenos tan importantes como el de la *Fantasia castellana* de Conrado del Campo. Pero él mismo decidió cortarla cuando se dio cuenta que era un tipo de vida que no estaba hecho para él. Él mismo lo contaba con sencillez. Se encontraba en Finlandia después de un concierto, tras el éxito y los aplausos, para acabar solo en un hotel, lejos de la familia, sin los amigos y esa es siempre el reverso de una medalla que él decidió no apurar. Una solitaria carrera de fondo que prefirió no correr.

Eso no implica que el piano no continuara siendo uno de los ejes centrales de su actividad, pero ya no como concertista. El piano era gran parte de su vida, el piano era incluso su familia pues a través de él conoció a la que durante tantos años fue su ángel tutelar y la compañera de su vida, Maru, que dejó también una prometedora carrera de solista para estar junto a él y que todos los que la conocimos supimos que era una parte indisoluble de su vida y también de su trabajo.

La carrera de pianista se deja en segundo plano casi al mismo tiempo que la de compositor. Sí, Antonio Iglesias fue compositor y lo fue muy bien formado y con ejemplos concluyentes. Había realizado los estudios de

la especialidad con Conrado del Campo, maestro de tantas generaciones y, como también lo fuera Cubiles, miembro en su día de esta Real Academia. También obtuvo el premio fin de carrera en Composición y la obra con que lo ganó, *La primera salida de Don Quijote*, no solo fue interpretada en España sino que el mismo Leopold Stokowski la dirigió en Estados Unidos. Un hecho que debería hacer que la obra se oyera alguna vez como, afortunadamente lo hacen algunas de sus bellas canciones.

A final de los años cincuenta hubo un cierto movimiento local que pretendió mejorar sustancialmente la enseñanza musical y que hizo que llamaran a Fernando Remacha a Pamplona y a Oscar Esplá a Alicante para realizarlo. Antonio Iglesias es llamado de Ourense para fundar un conservatorio que dirigiría durante veinte años aplicando unos criterios pedagógicos que eran enteramente modernos. Esta labor pedagógica de Antonio Iglesias suele ir unida a su actividad incansable como organizador pues él concebía la vida musical como algo indesgajable de la enseñanza y también de la investigación. Por ello toda su enorme actividad organizativa la realiza siempre entreverada de iniciativas pedagógicas y musicológicas. Desde 1958 estuvo vinculado con los cursos internacionales de Música en Compostela, primero como profesor de piano, pasando a dirigirlo desde 1975 y manteniendo esa labor hasta su muerte. Nada mejor para ilustrar lo que él pensaba que debía ser la música que esos cursos magistrales donde se impartían enseñanzas superiores, donde se realizaban conciertos, se estrenaban obras, muchas veces por encargo directo, y se realizaban investigaciones. Y todo ello con un eje central: la música española, algo que Iglesias defendió y cultivó siempre por encima de todo en un país que, tradicionalmente, ha ignorado olímpicamente a sus músicos y a la creación musical propia.

En 1966 fue nombrado subcomisario técnico de la Música y, cuando la Comisaría se suprimió, continuó como asesor técnico de música en el Ministerio de Cultura hasta su jubilación en 1983. Ahí también desplegó una enorme actividad en pro de la música española y de la pedagogía musical. Por un lado, fomentó y amplió lo ya existente; piénsese, por ejemplo en el famoso Festival Internacional de Música y Danza de Granada al que dotó de unos Cursos Manuel de Falla que han perdurado y por los que han pasado distinguidísimos profesores con una encomiable insistencia en torno a lo mejor de la música española de todos los tiempos. Por otro lado, creó decenas de semanas, quincenas musicales, en lugares de España que lo necesitaban y que, en muchas ocasiones, han sobrevivido aunque fuera de otra manera. Al mismo tiempo, dotaba a esos lugares de actividades investigadoras de los que nos quedan multitud de publicaciones en torno a la realidad viva de la música en

España y que recogían encuentros y simposios que él organizaba en torno a cuestiones tan candentes como la educación musical, las orquestas, la ópera en España y un largo etcétera.

A Antonio Iglesias, y a su insobornable condición de gallego orensano, pues él mismo contaba que se había aprovechado de la presencia de un gobernador civil orensano en la ciudad, se debe algo tan importante como la Semana de Música Religiosa de Cuenca que durante toda una larga primera etapa dirigió y que sigue existiendo. Pero muchos pensamos que, por muy brillante e internacional que ahora sea, y aunque su presupuesto no tenga ya nada que ver con la tremenda austeridad con la que él tenía que trabajar, su etapa nunca será superada. No solo fue el primero en dedicar en España un festival a un tema monográfico importante, sino que utilizó ese vehículo como mecanismo para encargar obras nuevas del género, algunas de las cuales ya están inscritas en la Historia, y para exhumar una parte del inmenso tesoro que está enterrado en nuestras catedrales y archivos, publicando muchas obras y, lo que es más importante, devolviéndolas a la vida sonora después de siglos de dejadez.

En realidad, se puede decir que tanto en Cuenca como en otras iniciativas, Antonio Iglesias lo que mostraba era su idea global de lo que una vida musical debe ser y de lo que puede y debe hacerse con la música española. Y lo que él hizo es algo que poquísimos han realizado en nuestro país y, además, su línea de pensamiento en esta materia es incontrovertible y no debería poderse hacer de otra manera.

No voy a insistir en su amplia labor en esta Real Academia, puesto que corresponde al actual Sr. secretario general, pero sí decir que se dedicó a ella en cuerpo y alma y que su labor como secretario general fue tan prolija como irreprochable. Desde su ingreso en 1992 hasta su muerte, fue un académico ejemplar, cumplidor, capaz de dar todo a la Academia y de defenderla frente a todo.

La ingente labor de Antonio Iglesias no le impidió tampoco realizar otra no menos profusa como escritor musical, tanto en el terreno de la crítica como de la investigación. Como crítico ejerció durante mucho tiempo en diversas publicaciones, especialmente en *Informaciones* y *ABC*. Él nunca pretendió, a diferencia de algunos otros colegas, convertir la crítica musical en un género literario. Una crítica no era en él una pieza de literatura sino una información puntual y, sobre todo, útil. Tampoco era para él un tribunal de justicia o un ejercicio de censura. Pese a ello, era un crítico personal y con criterios bien explícitos.

Su labor como escritor musical es aún más relevante en la serie de libros que publicó y entre los que ya he-

mos citado la dirección de esos cuadernos de investigación de cursos y simposios. Mucho más personal, su trabajo en torno a la música, y más específicamente en torno a la música pianística, pues ya decíamos al principio que el punto de partida y el eje de su vida musical fue el piano. Así, realizó estudios concienzudos sobre la obra pianística de compositores como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Federico Mompou o Rodolfo Halffter. Son volúmenes en los que analiza puntualmente cada obra pianística de esos autores y en los que se une lo musicológico y lo analítico con direcciones e indicaciones interpretativas de interés. Además de esos libros sobre piano publicó algunos estudios generales sobre determinados compositores, como Óscar Esplá o Rodolfo Halffter. Sumamente interesantes resultan sus recopilaciones de escritos de determinados compositores españoles dándonos la oportunidad de conocer en bien cuidadas recopilaciones los escritos de músicos como Esplá, Turina, Conrado del Campo o Julio Gómez. Además revisó y publicó obra de autores del pasado como las de Marcial del Adalid, Manuel Quiroga o Tomás Bretón.

Y no menos importante, aunque más controvertida, su edición de la *Iberia* de Albéniz, una reescritura que no cambia el contenido pero facilita la interpretación. Desde luego no sustituye a ediciones originales o críticas pero haríamos mal en dejarla de lado porque ilustra mucho sobre la mecánica interna de la música albeniziana y la hace comprender mejor a quien quiera interpretarla aunque sea con la escritura original.

La mera enumeración de cuanto llevamos dicho ilustra muy bien cuál fue la inmensa tarea de Antonio Iglesias y subraya su condición de trabajador verdaderamente incansable. Especialmente denota su creencia en la importancia de la música española que cultivó, estudió y exhumó en su contexto histórico pero también impulsó en su estado actual convencido de que el patrimonio del pasado hay que conservarlo pero también hay que saber estimular el del futuro a través del presente inmediato. Él puso en marcha muchas iniciativas para los intérpretes para los que creó circuitos y a los que llevó a las muchas actividades que creara, él encargó multitud de obras a compositores de todas las generaciones y tendencias con una objetividad y una amplitud de miras como se ve pocas veces. Realmente hay muy pocas personas de la música española en las últimas décadas que no le deba algo, generalmente mucho, a Antonio Iglesias. Y como el país es como es, todos sabemos que eso nunca se le ha agradecido lo suficiente. No es que él lo hiciera por eso, ni lo esperara, pero siempre se confía en que la gente se comporte con justicia y casi nunca sucede.

Muchos se ampararon en un supuesto carácter hosco del personaje para ser cicateros con él. El propio Iglesias sabía que poseía un carácter fuerte pero, a la vez, todos sabíamos también, que tenía un blando corazón y una generosidad sin límites que siempre prefería ocultar. Su posible hosquedad no podía tapar una intrínseca bondad. A este respecto, Xavier Montsalvatge decía siempre que cuando uno iba a visitar a Antonio Iglesias salía con la sensación de que te había negado todo y, sin embargo, te había dado mucho más de lo que pretendías. Él daba y no pretendía recibir. Por eso es triste que muchos no consideraran necesario otorgarle un poco de gratitud o de afecto. De muchos otros sí los tuvo y eso le alegraba como al niño grandullón que era. Con ocasión de su octogésimo aniversario tuve ocasión de prepararle un homenaje con su música y músicas para él. Le sorprendió muchísimo y lo agradeció siempre. Incluso hace poco lo recordaba lleno de alborozo. Se había acostumbrado a no esperar nada, a dar siempre, y su carácter llano y naturalmente bondadoso por muy mal disfrazado que quisiera tenerlo, agradecía el menor síntoma de cariño.

Pero, Antonio, donde estés debes saber que se te recuerda y se te quiere. Y que ese afecto es el que nos mantiene vivos cuando ya no estamos aquí. Eso y la obra abundante y bien hecha como la tuya. Cuando ya nada quede de nosotros, tus libros y tus obras, así como todas aquellas que contribuiste a que se hicieran, nos sobrevivirán. Puede que en estos momentos andes corrigiendo a los coros celestiales algún detalle de las obras que contribuiste a redescubrir, que publicaste, que hiciste sonar siendo así una de las personas que más ha hecho por el patrimonio cultural del país, pues patrimonio no son solo las piedras, también la música y esta está hecha para sonar. Y, desde luego, que no te falte un buen piano cerca.

Ya sabemos que si esos coros, por muy celestiales que sean, desafinan, no les vas a ahorrar la bronca. Como se la llevará más de un santo si se le ocurre aparecer al concierto sin corbata como si fuera un académico despistado.

Mientras, ten la seguridad de que nosotros, aquí, te recordamos.

#### *Palabras del Excmo. Sr. D. Antonio Bonet*

Antes de la intervención musical en honor de Antonio Iglesias, yo quiero manifestar todo el dolor y la emoción que siento hoy al evocarlo y recordarlo. Cuando yo era estudiante en Santiago de Compostela, fue cuando realizó aquel gran concierto de Stokowski en la Catedral y desde entonces yo tuve noticias de quién era Antonio Iglesias al que he seguido a lo largo de mi vida, porque además, una parte de mi familia tenía que ver con Orense. Pero, la intimidad, la amistad cordial que tuve con él, fue en estos últimos años, desde que estuviera él aquí en la Academia. Le tenía últimamente, hasta el año pasado, siempre al lado de mi despacho y teníamos una relación de paisanos, de gallegos. Hablábamos en gallego, cuando podíamos o queríamos decir algo que mostrase nuestro afecto y nuestra intimidad. Me contaba, porque él era lector y recibía todos los días *La Región de Orense*, las noticias de Orense, hablábamos de cosas comunes y amigos comunes. Cuando dejó de estar al lado de mi despacho al ser nombrado secretario honorario, se sentía tan vinculado, amaba tanto la Academia (la Academia era su Casa), que no podía vivir sin la Academia. Venía todos los días, se marchaba en taxi y, como mi casa le cogía de camino para la suya, me iba con él. Bajaba, se sentaba y esperaba pacientemente a que yo acabara las cosas que yo estaba haciendo y me decía que esos momentos del taxi, seguir hasta su casa, eran de siempre, de conversación íntima y cordial. Todos los días siento al marcharme para casa que me acompaña mi querido y admirado amigo Antonio Iglesias. Lo dijo muy bien Tomás Marco, con ese carácter que tenía serio y grave y tal, pero era muy cordial. Todos yo creo que lo recordaremos aquí y que el recuerdo de Antonio Iglesias va a perdurar en nuestra Academia.

Para cerrar la sesión, D. Ramón González de Amezúa interpretó al órgano la *Improvisación sobre el Requiem Gregoriano*.

Desde aquí le recordamos con las palabras que el párroco de San Ginés le dedicó en la ceremonia religiosa: «Don Antonio Iglesias un recuerdo inolvidable. Descanse en paz».





La Real Academia agradece la colaboración de las instituciones que a lo largo del año han patrocinado el cumplimiento de sus objetivos: fomentar la creatividad artística, así como el estudio, difusión y protección de las artes y del patrimonio cultural, muy particularmente de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y las nuevas artes de la imagen, como recoge el artículo 1 de sus estatutos.

