PINTAR ES EXPERIMENTAR LA BELLEZA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

PINTAR ES EXPERIMENTAR LA BELLEZA

DISCURSO DE LA ACADÉMICA ELECTA
EXCMA. SRA. D.ª SOLEDAD SEVILLA

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA
EL DÍA 8 DE JUNIO DE 2025

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. RAFAEL MONEO

MADRID
MMXXV

ISBN: 979-

Depósito Legal: M--2025

Discurso de la
EXCMA. SRA. D.ª SOLEDAD SEVILLA

Señoras académicas, señores académicos:

Es para mí un inmenso y grato honor pronunciar ante todas y todos ustedes este discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, una Real Academia, de larga tradición e insignes miembros, a la que espero aportar mi experiencia no solo como pintora, sino también como ciudadana que cree sin fisuras en los valores del arte y de la cultura como instrumentos de cambio social.

Es este un momento muy significativo para mi trayectoria, la de una artista que ha vivido gran parte de su vida en Madrid y que lo ha hecho sin dejar de pintar prácticamente ni un día, porque si no pinto, pienso en pintura, que para mí es lo mismo. Sin duda, no puedo empezar mi discurso si no es por los agradecimientos. En primer lugar, mi gratitud al arquitecto Rafael Moneo, que va a darme respuesta a este discurso de entrada en la Academia. Por supuesto, dar también las gracias a Tomas Marco, Blanca Muñoz y Juan Navarro por su apoyo al reconocimiento de mi trayectoria, que ha llevado a los colegas y las colegas de esta solemne Academia de San Fernando a proponerme. Muchas son las personas que han apoyado mi labor creadora, por lo que mi lista de agradecimientos sería interminable.

Debo, primero, una profunda gratitud a mi madre, porque tuvo la sensibilidad de saber encauzar mi temprana afición al dibujo. Yo entonces dibujaba y coloreaba con aquellos lápices Alpino cuya caja te trasladaba a bucólicos parajes montañosos en los que un cervatillo saltaba junto a un lápiz descomunal que señalaba unos enigmáticos 10 kilómetros. Fue ella la que decidió que asistiese al estudio del pintor Emilio Portolés quien, junto a Angelines, su esposa, enseñaban dibujo y pintura en Valencia; allí por primera vez sentí ese noble olor del óleo y la trementina. Tuve la fortuna inmensa de que aquella adolescente que era yo y que ya sabía que quería pintar cayera en aquel lugar. Recuerdo que Portolés me preguntó: "y tú, ¿qué quieres hacer?". "Yo, pintar", dije rotunda. Los Portolés me transmitieron unos conceptos que han estado presentes en mi trabajo desde aquellos años. Fue esta increíble pareja los que aconsejaron a mis padres que estudiase Bellas Artes.

Así me formé primero en la Escuela de San Carlos, de Valencia, y después en la de San Jordi, de Barcelona. En la segunda mitad de los años 60, Madrid me brindó la posibilidad de vincularme a los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, que me permitió hacer tan buenos amigos de la profesión, alguno presente hoy aquí. Sin duda, estos contactos fueron lo mejor de aquellos años a caballo entre la década de los 60 y la de los 70; allí conocí a Sempere, a Barbadillo, a Elena Asins, a Julio Plaza, a Lugán, a Ana Buenaventura, a Alexanco y a tantos otros colegas; también me volví a encontrar con Yturralde y Teixidor. La gran amistad y el vínculo establecido con Eusebio Sempere ha germinado más tarde en una amplia y fecunda serie de obras sobre lienzo y sobre papel, a la que titulo *Esperando a Sempere*. He de indicar que si el objetivo final del Centro de Cálculo era establecer nexos entre la ciencia y el arte, en este contexto mi obra estaba marcada por una notable paradoja, pues, aunque se ha caracterizado por la repetición de un módulo —a veces una forma geométrica, en otras una misma pincelada repetida, sin perder nunca de vista la línea—, nunca pude prescindir de la subjetividad y de envolver por completo al espectador —de ahí la hegemonía en mi obra de las grandes dimensiones—. La experiencia del Centro de Cálculo me mostró que aquello no era mi medio: el hecho de la geometría me interesaba, pero no apoyado en la máquina, en el ordenador, en la tecnología, prefería una geometría que podríamos llamar más blanda, más emotiva. Y es que, sobre todo, y prácticamente desde el principio, las emociones, los sentidos, la sensualidad de la imagen ha captado mi atención. Esa liminalidad entre la superficie de la pintura, su profundidad espacial señalada y el espacio de lo contingente, es lo que realmente me ha interesado siempre.

Fue mi primer acercamiento a las tecnologías aplicadas a la creación artística el que me decidió a seguir con el pincel en la mano. Fue con el ordenador de Centro de Cálculo, un IBM inmenso instalado él solo en una sala del edificio diseñado por Miguel Fisac, construido especialmente para este uso. La experiencia, no obstante, me vinculó con la abstracción geométrica, algo que me interesaba más que la figuración o a lo que nos habían adiestrado en la Escuela: copiar esculturas en yeso o modelos desnudas y pintar paisajes. Esta mirada hacia atrás, y esto resulta muy curioso, me ha hecho darme cuenta de que los lenguajes geométricos me sirvieron de herramienta para aproximarme de una manera propia a lo que ha sido mi objeto de partida y estudio desde los años 90: la naturaleza; a esto se sumó mi interés por el espacio y por la arquitectura, que ha centrado mi obra desde mi vuelta de Boston a principios de los años 80. Hay que recordar que en los años 60 y 70 las escuelas de bellas artes en España estaban ancladas en la centuria anterior, ofreciéndose pocas aperturas a los nuevos lenguajes que estaban ya establecidos en el arte moderno desde las vanguardias históricas.

Siempre lo he dicho de forma muy gráfica, en aquellos momentos el ordenador era un pincel muy lento, conseguía yo misma con mayor celeridad y mejores resultados aquello que perseguía en cada momento. Recordemos que por entonces yo trabajaba con la idea de módulos que superponiéndose, cambiando de color y de posición daban como resultado una retícula que se repetía *ad in-*

finitum, ya fuera en pinturas o en relieves de metacrilato coloreados. Además, ponerlo en marcha era complejísimo, por lo que los artistas dependíamos de los programadores contratados por el Centro de Cálculo. Lo que verdaderamente cambió mi perspectiva sobre mis modos de hacer fueron las reuniones y las discusiones semanales con mis colegas. Sobre una producción artística derivada ni de lo figurativo ni de lo gestual, sino de lo construido que encontrábamos en la abstracción geométrica. De estos trabajos con módulos repetidos nacerán las retículas que por entonces analizaba de forma brillante la influyente teórica Rosalind Kraus; y de ahí, las tramas superpuestas de hexágonos, las piezas de líneas, la secuencia y el espacio que acabaron desembocando en las instalaciones de hilos de algodón y luz negra o cobre. Todo está conectado porque mis preocupaciones básicas no han cambiado; han podido enriquecerse con el paso de los años y con experiencias diversas tanto vitales como artísticas, pero mi sensación es que vuelvo una y otra vez a lo mismo.

Y esto me lleva al mes de septiembre del año pasado, 2024. He venido a Madrid asiduamente en los últimos tres años para preparar una de las exposiciones más relevantes de mi trayectoria, la muestra retrospectiva *Ritmos, tramas, variables*, en el MNCARS. Y estos desplazamientos y los intersticios en el estudio, o viajando para ver otras exposiciones, me han servido para echar una mirada hacia atrás, a cada una de mis decisiones vitales y creativas. Y para abrir nuevos caminos, porque siempre se nos ofrecen vías nuevas que transitar. De hecho, de forma gráfica, la exposición del MNCARS casi empezaba con la misma atmósfera que terminaba —con trabajos de tramas y líneas sobre fondo blanco— por decisión de la comisaria, Isabel Tejeda. Esa idea de volver sobre lo ya caminado para abrir nuevas veredas me fascina de forma especial. Un camino que conecto con una sentencia de Josef Albers a la que me sumo: y es que el arte no es un objeto, es, sobre todo, una experiencia.

Como ser artista mujer implica no dejar de lado lo personal, algo que sin duda tanto por mí como por mis compañeras deseo subrayar, quiero indicar que también en esta ciudad se desarrolló una parte importante de mi vida familiar y privada, en Madrid nacieron y crecieron mis hijos, Adrián y Gala, a los que reconozco como los dos copilotos que me han acompañado en este apasionante viaje que ha ligado arte y vida. Adscribo a mi sexo la razón de que, durante años, no tuve conciencia de ser una artista. Tengo la sensación de que sobre todo se me consideraba una mujer casada, ama de casa con dos hijos, que además pintaba. Mientras mis colegas exponían asiduamente, a mí me costaba mucho más.

Lo cierto es que en aquellos años estaba pluriempleada, ya que, además, era docente en un instituto nocturno, el Calderón de La Barca, en Carabanchel, donde terminaba la jornada pasadas las diez de la noche; y tenía que ser un nocturno porque durante el día no perdía de vista jamás la pintura. Esta era la vida, no solo mía, sino de todas aquellas españolas que decidimos profesionalizarnos entre los años 60 y 70. Aunque no abandoné el guion que se esperaba de las españolas de mi generación, atender mi casa y criar a mis hijos, también tuve la fortuna de haber nacido con una vocación intensa que jamás, ni en los momentos más duros

—incluso lastrada por problemas físicos— me ha abandonado: la vocación de la pintura; la fascinación por la creación plástica y visual.

Durante esos primeros años madrileños, durante los años 70, llegaron relevantes exposiciones colectivas con mis colegas de generación e inquietudes culturales como, por ejemplo, los Encuentros de Pamplona o Forma y Medida en el arte español actual; también los viajes fuera de España para ver exposiciones. Recuerdo de forma muy especial mi visita a la Biennale di Venezia, acompañada por José María Yturralde. Fue para mí muy importante esta visita a Venecia, porque fue en la Biennale en la que se dedicó una impresionante retrospectiva a Mark Rothko, al que he vuelto a revisitar en la magnífica exposición parisina del año pasado. Porque estas experiencias son importantes también por con quién se comparten. Aunque de una abstracción generadora de campos de color, se trata de un pintor basal para mí por su manera de entender el espacio, cómo consigue que la pintura vibre en luz tras el encuentro de dos campos de color, pero también por unas grandes dimensiones que introducen al que mira la obra. Debo pensar por tanto que, aunque ya no de forma académica, yo seguía formándome en estos viajes con los compañeros de generación. En realidad, me considero una artista en perpetua formación.

Como apunté en la memoria para solicitar una beca del Comité conjunto Hispano-Norteamericano, con la utilización reiterativa de la línea intentaba crear un ambiente mágico, móvil y envolvente, lleno de luz y de penumbra, que fuese en gran medida un espacio ficticio, ya que la abstracción geométrica en la que me hallaba sumergida tenía para mí un carácter marcadamente paradójico, pues si, por una parte se afirmaba como un todo de la creación mental, por otra representaba un abandono a una finalidad suntuaria, sometida a valores puramente sensuales.

Tras haber obtenido dicha beca para Estados Unidos, a finales de la década de los años 70 me fui a la Universidad de Harvard, donde residí, entre 1980 y 1982, con mi entonces pareja, el arquitecto José Miguel de Prada, y mis dos hijos, Gala y Adrián, en una pequeña casa en el barrio de Belmont, en Cambridge (Trapelo Road). En Boston desarrollé la serie de tramas infinitas que había presentado en una exposición individual en Alicante en 1978. Trabajaba sobre rollos de papel continuo, hice cientos de metros de dibujos que podían continuarse infinitamente, de los que aún conservo algunos. Y viví en una paradoja: iba con la idea de asumir aquel ambiente cultural, desencantada por las condiciones precarias del sistema artístico español. Gran parte de la producción artística estadounidense no me interesó en exceso, pero sí recuerdo lo importante que fue poder viajar a importantes museos de la costa este de los Estados Unidos de América o la intervención de Mary Miss en el patio del Fogg Art Museum y que dio pie a mi proyecto, lamentablemente rechazado, en el mismo patio, *Seven Days of Solitude*.

Mi estancia en ese país paradójicamente me devolvió a España. Me había matriculado en unos cursos de historia del arte y una conferencia sobre la Alhambra me pareció magistral. En el Fogg Art Museum asistí, asimismo, a una conferencia sobre la conservación de *Las Meninas,* en la que se mostraron radiografías del cuadro en las que se apreciaba cómo pintaba Velázquez: pintaba directamente

sobre la tela, y decidí pintar mi versión de *Las Meninas*. Profundicé en mis raíces de manera más o menos buscada intentando traducir el espacio y la luz de otra manera, a través de la abstracción geométrica. Como ya he indicado en otra ocasión, podía pasar a una esfera completamente diferente en la medida en que aprehendía la representación de algo incorpóreo como el espacio y el tiempo, pero ese proceso mental precisaba de una estimulación, el espacio de la representación velazqueña, y los últimos meses de mi estancia en Boston produje los nueve bocetos de *Las Meninas*, que al regreso a Madrid transformé en pinturas de gran formato.

Seguía indeleble en mi mente la conferencia de Oleg Grabar, por lo que cuando terminé los nueve cuadros velazqueños me introduje en los patios, las luces y las sombras, el día y la noche de la Alhambra. Mi conexión con esta ciudad que la alberga ha ido *in crescendo*: no solo la he visitado en numerosas ocasiones, sino que fui docente en la Universidad de Granada y finalmente trasladé a la ciudad del Albaicín tanto mi casa como mi estudio. Hay un poema de Ibn Zamrak escrito en las yeserías de la fortaleza roja que dice: "El camino del este envidia al del oeste"; porque en su primer patio, cuando acabas de llegar, si decides tomar la puerta del este, acabas de nuevo fuera, en la calle, mientras que si entras por la del oeste acabas en el patio de los Arrayanes, que te introduce en los palacios. Tanto en la serie *Meninas* como en *Alhambras* mis sensaciones y estímulos visuales se sumaron al estudio de las formas arquitectónicas, ya que nunca me planteé representar una puerta, sino la sensación de entrada; esta suma de discursos es algo que nunca he abandonado.

Estas obras espaciales me condujeron casi de forma lógica a la intervención tridimensional. Concluido el desarrollo de las líneas verticales y horizontales y la suma de ambas, la cuadrícula, iba incorporando paulatinamente las restantes figuras que habían formado parte de mi obra plástica, pero sin que hubiese interrupciones espaciales, de modo que la obra podía no tener fin. La idea era que envolviese completamente al espectador, sucediéndose por paredes, techo y suelo. En mis instalaciones no suelo introducir objetos, sino que intento ocupar el espacio de forma similar a como lo hacen la luz, el sonido, el olor; son aspectos de espacio que están, pero no se pueden atrapar, no son materiales. Eso es lo que me interesa, lo temporal y lo inmaterial, lo fugaz. En la galería Montenegro cree *Leche y Sangre*, una instalación de claveles rojos en hileras verticales que forraban todo el perímetro del espacio. Me interesaba que a las flores se les atribuye un componente femenino al identificarse con la belleza, y que a nadie se le ocurre descalificarlas porque son hermosas. Marqué un paralelo con el arte reivindicando la belleza, tan denostada, y que tampoco hay que despreciarlo porque sea bello. Y de ahí al castillo de Vélez Blanco, en Almería, a las cascadas vegetales, a mariposas que me indican, junto a Antonio Machado, que el tiempo vuela; a los secaderos en la Vega de Granada, donde hoy vivo, o mi regreso al origen de mis referentes originales en la obra de los años 60 y 70.

Antes les contaba mi tardía autoconciencia como artista. Fue en este momento gracias a la mirada ajena y cuando inicié mi docencia en la Facultad de Bellas Artes de Granada. El profesor Eduardo Quesada, compañero en esa facul-

tad, me definió de esta manera por entonces: "disciplina de artista, exigencia de artista, obstinación de artista, rigor de artista, tenacidad de artista, terquedad de artista, testarudez de artista, tozudez de artista…".

He pensado últimamente que los procesos creativos son similares a las decisiones vitales. Un camino siempre en movimiento en el que lo que te permite seguir es el esfuerzo, el tesón, la vocación de continuar creando en un constante estado de avance. La creación es el hilo conductor de mi vida. Al menos así lo he vivido yo: cuando he tenido problemas de salud o me ha fallado la fuerza física he convertido dichas limitaciones en una oportunidad de investigar otras vías. También a los 80 años se abren nuevos caminos que, de hecho, me han traído hoy aquí. Cada etapa vital nos abre nuevas oportunidades; poco me interesa la meta, lo fascinante es el camino.

Nunca parto de análisis *a priori* de mi trabajo… suelo partir de sensaciones o de imágenes viscerales que funcionan como una sacudida, como un relámpago en determinado momento; Isabel Tejeda ha asimilado mis sacudidas al "desvelamiento", como lo llamaba Rothko, o al "hilo de plata", que dijera Agnes Martin:

> "Las 'sacudidas' de Soledad Sevilla se despiertan de forma similar: al pasear por el Patio de los Leones de la Alhambra al atardecer, al visitar el Museo del Prado —*Las Meninas* de Velázquez, los *Apóstoles* de Rubens, *Atalanta e Hipomenes* de Guido Reni, y otras tantas pinturas más—, al contemplar las vegetaciones que cuelgan de un muro de piedra, unas ruinas en Siria, una almadraba en los arenales de Huelva, el paisaje a través de plásticos agrícolas o los maderos de un viejo secadero de tabaco en la Vega de Granada. Sevilla intenta prescindir de lo aprehensible para captar todo cuanto lo rodea, el aire..., o lo que lo retiene, la memoria. Aspectos que traduce en imágenes".

Y es que, en realidad, yo nunca busco; las fuentes no se buscan, casi siempre se presentan imperativamente. Y es que, como he reflexionado en alguna ocasión, hay un mundo en el que la razón surge de la experiencia, y otro diferente en el que se actúa de una manera en la que el reconocimiento se halla por encima de la comprensión. A ese mundo no se le puede buscar la lógica. No la tiene. En él, el presagio, la improvisación, la magia y la sabiduría parecen imponerse por encima del método. Solo bajo unas condiciones semejantes los objetos dejan de ser mudos y despiertan en mí la necesidad de creación.

Cualquier objeto cultural, sea cual sea su lenguaje o su disciplina, nos hace sentir especialmente vivos si nos llega. Cuando produzco una obra, al final, aparece la figura de a quién me dirijo. Quiero subrayar que esto no se genera durante el proceso de producción, sino que surge con gran potencia en el momento de decidir sus dispositivos de exposición. Por ello, la luz, la altura, la posición, la distancia entre las piezas, la localización en el espacio, siempre han sido relevantes para mi trabajo y para su comunicación. Y no me refiero en exclusiva a las instalaciones o las intervenciones, para las que estas cuestiones son vitales. También para la pintura. Y es

que la gran pregunta es cómo entran en la vida las obras de arte después de haber sido creadas. Para que se establezca ese puente entre el artista y el que la contempla se requieren unas determinadas predisposición y condiciones. Es lo que Delacroix llamaba "el puente de la visión". En concreto, la pintura requiere una contemplación atenta y detenida, como la lectura de un libro, porque es un estado emocional, una experiencia interna, y una reflexión prolongada sobre esa experiencia. La instalación es directamente más inmersiva. La intervención llama, por su parte, a la memoria. Las tres disciplinas me han ayudado a entender el espacio, la luz y la emoción. Las tres se han trabado naciendo unas de otra y viceversa.

No obstante, vivimos en un contexto donde se proclama la muerte del arte, pues lo espiritual y lo transcendente han dejado aparentemente de interesar en un mundo tan materialista como digital, en el que los analógicos, o los románticos, intentamos sobrevivir. ¡Tanto funeral de la pintura se ha cacareado a lo largo del siglo pasado y al final sigue igual de viva como siempre! Porque hay algo de inexorable y de profundo en ella.

De hecho, no es la estética lo que me atrae, sino la belleza… Lo que quiero es ponerme delante de las cosas para analizar lo que hay a sus espaldas. El humo es consecuencia del fuego y lo que a mí me interesa, entonces, es el fuego. De las cosas me seduce su esencia, por qué se generan, por qué ocurren, eso es lo que quiero transmitir, no los hechos exteriores o las imágenes, sino las presencias. Encontrar y delimitar el espacio interior de las cosas es lo que he pretendido desentrañar en gran parte de mi obra.

Para ir concluyendo, entiendo la belleza como una categoría estética a reivindicar. Me niego a pensar que no está de moda o que sea efímera. Como escribe uno de mis filósofos de cabecera, Byung Chul-Han, la belleza es materia de la memoria. Y es que la realidad no es por sí misma, sino con relación a cómo se percibe y cómo se recuerda. En este sentido, el arte tiene la función de convulsionar hasta la transcendencia. Gracias, gracias a la belleza por ser el vehículo de la emoción, por ayudarme a sentirme viva.

Hoy, con más de sesenta años de trayectoria creativa, sigo necesitando la pintura, el gozo diario en el estudio; puede ser con un lápiz y un papel o enfrentándome a grandes lienzos de más de dos metros, eso es lo de menos. Y es que la pintura es parte de mí, mi compañera de viaje. La elaboración de este discurso de académica de San Fernando, en paralelo a la presentación de la muestra retrospectiva en el MNCARS, me han dado bastante que pensar en los últimos meses sobre quién soy y cómo he llegado hasta aquí, suponiendo un verdadero ejercicio de memoria que iba adelante y atrás retomando y abandonando recuerdos, mezclándolos a veces. Estos retazos autobiográficos que hoy les cuento han superado con creces las expectativas que podía tener aquella niña nacida en 1944 en el barrio de El Cabañal de Valencia, quien pintaba sus primeras imágenes con lápices de colores.

Grabar, Oleg. *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza Forma, 1980.

Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2015.

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. RAFAEL MONEO

Llega Soledad Sevilla a la Academia en un momento de plenitud y serena madurez, reconocido ampliamente por propios y extraños, por colegas y profanos, tras recibir la concesión en 2020 del Premio Velázquez de las Artes Plásticas y cuando se clausura la reciente exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía, en la que se nos ha mostrado la continuidad, consistencia, coherencia y calidad de su obra, de la que acaba de dar razón en este discurso de ingreso al que ha dado el enigmático título de "La salvación de lo bello". La Academia de Bellas Artes de San Fernando se congratula y celebra que hoy tome Soledad Sevilla posesión de la bien merecida medalla como académica.

Sería equivocado considerar el discurso que acabamos de oír como simple recordatorio de lo que fue su iniciación a la pintura, su formación, sus amigos, sus viajes… aunque haya que agradecerle profundamente el que lo haya hecho con encomiable claridad, sinceridad y llaneza. No hay en su discurso una explícita declaración programática de su actitud ante la pintura, ni alusión tampoco a cuál sea su posición como pintora en la complicada nomenclatura estilística en que quedaron disueltas las vanguardias. Sí hay, sin embargo, continuas referencias a lo que son sus intenciones, ya que —escrito a un tiempo que preparaba su exposición en el Reina Sofía— ha considerado este discurso como ocasión para que sepamos claramente lo que como pintora ha perseguido a lo largo de su fructífera y dilatada carrera.

Y me he atrevido a calificar su discurso de 'enigmático' porque creo que, deliberadamente, Soledad Sevilla no se pregunta de un modo explícito qué es la belleza, no la define, si bien sospecho que confía en que cabría entender su obra como respuesta. Obra que se nos presenta transida por el esfuerzo de alcanzar una belleza a la que en algún momento tilda de inaprehensible, pero que está siempre presente en su discurso. Actitud ésta que confirma su texto, en el que pueden leerse frases y enunciados que tienen el valor de aforismos, tales como: "*… el arte no es un objeto, es sobre todo experiencia*"; "*… el arte reivindicando la belleza*"; "*… la creación es el hilo conductor de mi vida*"; "*… la pintura es un estado emocional, una experiencia*"; "*… de hecho, en el arte, pero también en la vida, lo que me atrae no es la estética sino la belleza*"; "*… entiendo la belleza como una categoría estética a reivindicar*"; "*… la belleza es materia de la memoria*"; y, por último, "*… gracias a la belleza por ser el vehículo de la emoción, por ayudarme a mantenerme viva…*",

expresiones que recojo siguiendo el orden en que aparecen en las páginas de su discurso. Y dado que es en su obra donde creo que hay que encontrar la respuesta a lo que entiende por belleza, trataré de identificar en el discurso las claves tanto para acercarnos a su obra como para encontrar cuál sería la respuesta a lo que Soledad Sevilla entiende por belleza. Pues, a mi modo de ver, es en su obra, en su pintura, donde está depositado aquello que para Soledad Sevilla es la belleza, donde se manifiesta lo bello, donde aflora y desvela en su plenitud el ser, tanto de la naturaleza como de las cosas. Pero si, como pintora, Soledad Sevilla persigue la experiencia de lo bello, el título del discurso también sugiere que tal persecución nos salva, da sentido a nuestras vidas.

Soledad Sevilla reconoce en su discurso lo muy importante que para su vida como pintora ha sido su paso por el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, donde un grupo de artistas, entre los que más destacados puede que fueran Eusebio Sempere y Elena Asins, trataban de establecer la conexión entre el conocimiento científico y la expresión gráfica, el arte, sirviéndose de incipientes ordenadores que haciendo uso de la geometría generaban todo un mundo de imágenes inesperadas pero, a las que todavía cabía entender como pertenecientes a lo que podía esperarse de una obra de arte. La abstracción geométrica del ordenador como valiosa alternativa tanto a la figuración como a la abstracción de los pintores informalistas o a la de aquellos, como los pintores americanos del 'action painting', caracterizados por el uso exagerado que hacían del gesto. Soledad Sevilla fue figura destacada de tal grupo.

Soledad Sevilla pronto advirtió sin embargo que aquella geometría apoyada en el ordenador no era la que ella buscaba y que prefería una geometría a la que "*… podríamos llamar más blanda, más emotiva* [dado que] *desde el principio, han captado mi atención las emociones, los sentidos, la sensualidad de la imagen*". Pero el paso por el Centro de Cálculo no fue ocioso. Soledad Sevilla aprendió en él, entre otras cosas, que una actividad como la pintura no se agota en el formato tradicional del cuadro. Que en las dos dimensiones del plano se podía eliminar la noción de límite olvidando los perímetros. Algo que le será de extrema utilidad para conseguir lo que ha sido una de las metas que siempre ha perseguido con su pintura: hacer que el espectador quede inmerso, involucrado, sienta la obra, la pintura, como inevitable experiencia *"envolvente"* que le transporta a un mundo, a una atmósfera nueva, la que la pintora le ofrece. Son años de limpias caligrafías geométricas que definen tramas infinitas que ocupan todo el plano sin dar pie a que quepa hablar de la singularidad del cuadro como 'ventana' en la pintura convencional. Pero poco a poco las tramas pierden generalidad y la caligrafía pasa a ser, como en la serie "Keiko", más íntima, al introducir Soledad Sevilla directrices y ritmos que tan solo cabe entender como fruto de su delicada y sutil sensibilidad.

El viaje a América hace que Soledad Sevilla se reafirme en tal modo de ver la pintura. Por un lado, al encontrarse con un pintor como Mark Rothko, al que considera crucial en su formación, ya que entiende que a él también le interesa que la 'dimensión', el tamaño de la obra, no permita que el espectador eluda su impactante presencia. Por otro, al descubrir una artista como Mary Miss, cuya

intervención en el claustro-patio del Fogg Museum de Harvard University animó a Soledad Sevilla a proponer "Seven Days of solitude" en el mismo claustro/patio, insistiendo en hacer que el espectador se convirtiese en protagonista de la obra, y que tal vez haya que entender como premonición de las instalaciones que llevará a cabo en las últimas décadas, en las que se encuentra con el medio de expresión propicio para satisfacer su empeño y deseo de envolver e involucrar al espectador en la obra. Soledad Sevilla, por último, muestra la atención con la que sigue el trabajo que hacen los artistas conceptuales, lo que le lleva al interesante experimento de los dibujos en rollos de papel sin fin.

Esta primera estancia de Soledad Sevilla en América juega un papel crucial en su vida como pintora, considerando que es en Boston donde se gestan dos piezas tan fundamentales en su carrera como las series de "Las Meninas" y de "La Alhambra". Series que nos permiten detenernos a examinar algo tan relevante para el conocimiento de la obra de un artista como los estímulos –las 'fuentes', las llama Soledad– que desencadenan el proceso de creación de su obra. *"Las fuentes no se buscan, casi siempre se imponen imperativamente"*. Soledad Sevilla es bien explícita al decirnos cuáles fueron tales 'fuentes', cuáles fueron las circunstancias en que afloró su interés, sea por las Meninas o por la Alhambra. En el ya mencionado Fogg Museum, Soledad Sevilla nos dice que quedó atraída y subyugada por *"… una conferencia sobre la conservación de las Meninas en la que se mostraron radiografías del cuadro en las que se apreciaba cómo pintaba Velázquez"* y que fueron tales radiografías los detonantes que le llevaron a enfrentarse con "Las Meninas". Algo que también le ocurrió con otra conferencia *'magistral'* sobre la Alhambra de Oleg Grabar que le empujó a ver la Alhambra como fondo de sus tramas. Soledad Sevilla no ve reparo, bien al contrario, le interesa mostrar cuáles fueron las circunstancias en que se produjeron, los estímulos que dieron origen a sus obras. *"Nunca parto de análisis a priori para mi trabajo… suelo partir de sensaciones o imágenes viscerales que funcionan como una sacudida, como un relámpago en determinado momento"*, escribe Soledad Sevilla. Estímulos y espoletas para la producción de su obra. Soledad Sevilla realizó en Boston los bocetos de las Meninas que a su regreso a Madrid se convirtieron en pinturas de gran formato, en tanto que la serie de la Alhambra coincide con su reencuentro con la que considera su ciudad, con Granada.

Pero si bien hay que reconocer que aquellos fogonazos —*"sacudidas"* y *"relámpagos"*, en palabras de Soledad Sevilla— están en el origen de tales obras, también hay que admitir que se producen e iluminan sobre unos antecedentes a los que hay que considerar como fruto de su paciente trabajo previo. Ni la serie de "Las Meninas" ni la de "La Alhambra" hubieran sido posibles sin aquélla que Soledad Sevilla designó como "Belmont", que pintó en éste su primer viaje a América y que hay que considerar como resumen y síntesis de lo que fue su experiencia en el Centro de Cálculo, cuando sus 'tramas' comenzaban a adquirir vida propia. En el caso de "Las Meninas", las radiografías del cuadro de Velázquez le llevan a pensar que lo que le interesa es mostrarnos cuánto hay que considerar los 'diedros' que configuran los muros y envuelven al pintor en el Alcázar, que definen

el espacio tridimensional en que pinta y vive, el espacio cartesiano en el que habitamos, son susceptibles de quedar documentados en un espacio bidimensional, en un plano tras las 'tramas' exploradas en la serie "Belmont". Y de no muy diversa manera, tras las 'tramas', vislumbramos arcos y columnas en un espacio que poco o nada tiene que ver con el acotado por los diedros, trasportándonos a un mundo diverso en el que el agua y la naturaleza prevalecen. Ante obras tan logradas y definitivas como "Las Meninas" y "La Alhambra" creo que conviene no olvidar el esfuerzo previo de Soledad Sevilla, alerta y atenta a que se produzca aquel momento epifánico, sustancial y sublime, que nos permite hablar, sin definirla, de aquella belleza que con tanto ahínco persigue.

Quietud es lo que se respira en estas pinturas de Soledad Sevilla. No hay en ellas alusión alguna ni al movimiento ni a figura reconocible. Reposan en sí mismas, ocupando el plano sin que descubramos formas ni haya trazas o rasguños que podamos identificar como gestos. Advertimos, sin embargo, el trabajo paciente de la pintora, que se siente viva pintando. Se recrea en ver coincidir el instante, el tiempo que corre, con su pincelada sobre la línea. Hay algo cuasi religioso en el hábito cotidiano de pintar, tarea que hay que asimilar a un rito. Pero sería equivocado confundir su actitud con la del artesano, aunque haya en ambos el mismo respeto a lo que es el resultado de su trabajo: dar vida a las cosas que tenemos a nuestro alrededor, en el caso de los artesanos, y sentirnos inmersos y envueltos en las pinturas, en el caso de Soledad. Al incluirnos en ellas, Soledad Sevilla nos hace partícipes de sus emociones, de sus vivencias, que dan pie a que aflore y se haga presente la belleza, que sin descanso persigue, y que no tiene como modelo un canon conocido.

Más tarde, en el afán de recorrer caminos, de disfrutar de todo aquello que la vida le ofrece, Soledad Sevilla se deja sorprender por lo que llama *"… objeto de su estudio desde los años 90: la naturaleza"*. El profundo conocimiento de la abstracción geométrica que tiene Soledad Sevilla, le permite el paso del elemento geométrico por excelencia, la línea, a la pincelada. Y, fiel a su propósito de envolvernos con su obra, llena el plano del lienzo con un cuasi automático uso del pincel a instancias de su propio instinto y pálpito, tanto cuando imagina muros tapizados de vegetación como cuando se atreve a materializar el mundo de formas inaprehensibles de una noche de insomnio. El método puede parecer distinto, pero el proceso sigue siendo el mismo, el que nos ha descubierto en su discurso cuando hablaba de "Las Meninas" y de "La Alhambra". Las 'tramas' geométricas que ponen un velo al diedro en "Las Meninas" o que sirven de filtro, en "La Alhambra", para que nos atrevamos a descubrir tras ellas las columnas del Patio de los Leones, desaparecen en pinturas como "Malevich en el Rompido" y "Los Insomnios" para dejar que floten libremente las pinceladas, espontáneas, incluso en algunos momentos desaforadas, pero siempre sentidas. Soledad Sevilla reacciona frente a lo que ve, frente a lo que vive, y, sin caer en la figuración, da rienda suelta a lo que da sentido a su vida, pintar. En momentos en los que asistimos a una hipertrofia de la información que desemboca en un exagerado, y a veces paralizante, sentido crítico, es refrescante ver que Soledad Sevilla muestra con libertad su instinto como pintora.

Y liberada en las mencionadas obras de la geometría que dicta la gravedad, el espacio cartesiano de las tramas, Soledad Sevilla va más allá al atreverse a incorporar a su obra el movimiento en pinturas como "Nuevas Lejanías" o "Las Lunas", sin que podamos identificar con tanta claridad de dónde éstas proceden. El plano se convierte entonces en soporte visual de ritmos que ambicionan describir el eterno devenir de las olas. Soledad Sevilla deposita en el lienzo su tiempo, su vida, al ofrecernos una suma infinitesimal de instantes que no acaba de cristalizar en una imagen, dado su continuo fluir. Soledad Sevilla nos deja lo más valioso que tiene, su tiempo, en pinturas que nos hacen cómplices del vértigo que produce su paso. Y puede que sea este vértigo ante el paso del tiempo el que explique esta vuelta a la quietud a la que asistimos en sus últimas pinturas, "Los Horizontes", tan sólo caracterizados por el color, una vez que la horizontal hizo desaparecer cualquier referencia a la forma. Soledad Sevilla parece en estos momentos querer desprenderse de todo, vaciándose, como lo hacían los místicos, sin necesitar otra cosa que sentirse pintora que, con su paciente quehacer, domina el plano. Soledad Sevilla se entrega entonces por completo a la pintura, haciendo así posible el que ella se vea y que la veamos siempre *"… necesitando la pintura"*.

A estas alturas de la vida, puede, Soledad Sevilla, ver la suya como plena y lograda. Puede pensar que ha cumplido con las expectativas que tenía, con su vocación de niña, cuando, con tanta entereza dijo a sus padres que lo que ella quería era pintar. Que se ha mantenido fiel a la 'limpieza' en la pintura que le recomendaron sus primeros maestros. A la pintura ha dedicado buena parte de su tiempo y la pintura le ha recompensado al convertirse en filtro desde el que acercarse a la realidad y en el que queda, dada su condición de red, atrapada la belleza.

El discurso a que obliga esta ceremonia como mandato estatutario que acabamos de escuchar, ha dado lugar en esta ocasión a toda una declaración de intenciones y propósitos, actitud y modo de proceder de Soledad Sevilla, que los futuros estudiosos de la pintura española de los años que median entre el fin del siglo XX y el principio del XXI agradecerán muy de veras. Y los miembros de la Academia, entre tanto, celebramos hoy y nos sentimos muy felices de que Soledad Sevilla reciba este justo reconocimiento, y le damos nuestra más cálida bienvenida.

RELACIÓN DE ACADÉMICOS PORTADORES DE LA MEDALLA NÚM. x

Excmo. Sr. D. EUGENIO DE LA CÁMARA.
Del 1 de enero 1857 al 25 de febrero 1883.

Excmo. Sr. D. ANTONIO RUIZ DE SALCES.
Del 17 de abril 1883 (a cambio de la número 1) al 28 de febrero 1899.

Excmo. Sr. D. JACINTO OCTAVIO PICÓN.
Del 9 de noviembre 1902 al 19 de noviembre 1923.

Excmo. Sr. D. RICARDO DE ORUETA Y DUARTE.
Del 26 de octubre 1924 al 10 de febrero 1939.

Excmo. Sr. D. JULIO CAVESTANY, Marqués de Moret.
Del 19 de mayo 1941 al 14 de mayo 1965.

Excmo. Sr. D. XAVIER DE SALAS BOSCH.
Del 11 de junio 1967 al 2 de junio 1982.

Excmo. Sr. D. GRATINIANO NIETO GALLO.
Del 2 de junio 1985 al 19 de julio 1986.

Excmo. Sr. D. ANTONIO BONET CORREA.
Del 13 de diciembre 1987 al 22 de mayo 2020.

Excma. Sra. Dña. LETICIA AZCUE BREA.
Desde el 15 de diciembre 2024.

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO EL DÍA 6 DE
JUNIO DE 2025 FESTIVIDAD DE SAN CLAUDIO
Y SANTA CÁNDIDA, EN LOS TALLERES
GRÁFICOS DE IMPRENTA
TARAVILLA, S.L.
LAUS DEO