



## CRÓNICA 2010

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

# CRÓNICA 2010

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

Portada: Aguafuerte, sin título, de Eduardo Chillida. 1997.  
(Premio Nacional de Grabado 1998)  
Estampado en la Calcografía Nacional  
**Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**

© Zabalaga-Leku, VEGAP, Madrid, 2011

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 comisiones y secciones:  
Comisión de Administración: el director de la Academia  
Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico: Excmo. Sr. D. Pedro Navascués  
Comisión del Museo y Exposiciones: el delegado correspondiente  
Comisión de la Calcografía: el delegado correspondiente  
Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones: el delegado correspondiente  
Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones: el bibliotecario  
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  
Director honorario: D. Ramón González de Amezua  
Secretario general honorario: D. Antonio Iglesias

(\*) Hasta el día 13 de diciembre, desempeñó este cargo D. Pedro Navascués

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 corre 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 2010.



## **CONTENIDO**

PRESENTACIÓN	
Carácter y objeto de esta Crónica	6
RELATO GENERAL	
Reseña sintética de sucesos principales	14
SESIONES ACADÉMICAS	
Extractos de las actas de las sesiones plenarias y extraordinarias	20
ACTIVIDADES CULTURALES	
Publicaciones, exposiciones, conciertos, conferencias, estampaciones, colaboraciones...	46
CRITERIO	
Informes, dictámenes y pronunciamientos corporativos	72
REFLEXIÓN	
Ponencias y debates temáticos internos	110
FORO	
Opiniones y actividades no corporativas	134
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 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 han venido publicando ambos títulos, pero la presente edición marca el principio de 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. Luego vienen las secciones dedicadas a las sesiones académicas, a las actividades culturales y a los pronunciamientos corporativos que muestran 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.

Conviene recordar aquí la forma en que está organizada la Academia para entender bien cómo se desarrollan sus actividades, cuya ejecución se distribuye entre las distintas partes que la componen. Ello facilitará la comprensión de muchas referencias que irán apareciendo al dar cuenta de dichas actividades.

La Academia está estructurada en departamentos y actúa a través de comisiones y secciones. Los departamentos tienen su personal laboral propio y están dirigidos por un académico-delegado elegido periódicamente y por la Comisión correspondiente conformada por aca-

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Palacio Goyeneche.  
Calle de Alcalá, n.º 13. Madrid.







démicos también elegidos. Son cuatro: el Archivo-Biblioteca, el Museo, la Calcografía y el Taller de Vaciados.

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.

En la Biblioteca hay más de 50.000 libros y folletos, 7.866 planos de arquitectura, 501 mapas, 3.090 estampas, 10.000 fotografías, partituras musicales y publicaciones periódicas. El Archivo posee 658 libros manuscritos y 4.981 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.

Desde el 2006 cuenta con una página web propia que resume sus actividades y facilita las consultas. La sala de lectura está abierta al público y ofrece servicios

Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Sala de lectura.

de referencia y consulta bibliográfica y documental, así como de reproducción.

El **Museo de la Academia** comenzó a crearse en el siglo XVIII con el inicio de la propia Academia y reúne actualmente más de 1.450 pinturas, 691 esculturas y unos 15.000 dibujos y fotografías, además de monedas y medallas, textiles, plata, porcelana, etc. Hoy día, los fondos del Museo siguen aumentando con donaciones, legados y adquisiciones. En la etapa inicial (1744-1757) contó pronto con los vaciados en yeso, traídos un siglo antes por Velázquez (el *Hércules* y la *Flora Farnesio*, la *Ariadna dormida*, etc.). También entonces se integran las primeras obras de académicos, donadas por sus autores. Por orden de Carlos III ingresaron pinturas y esculturas procedentes del buque inglés *Westmorland*. El mismo monarca recibió el legado personal de Mengs, cuya obra principal es el vaciado de la *Puerta del Paraíso* de Ghiberti. En 1816 engrosan los fondos del Museo un considerable conjunto de unas 260 pinturas procedentes de la colección Godoy (Goya, Luis de Morales,



Zurbarán...), algunas obras notables de pintura y escultura que proceden de conventos e iglesias suprimidos por la Desamortización (Pedro de Mena, Murillo) y otras procedentes de legados (Goya) y de encargos de la Academia (Madrado). Durante la época moderna y en el presente se siguen recibiendo nuevas donaciones de académicos o de sus familiares (Benlliure, Sorolla, Zuloaga, Vázquez Díaz, Victorio Macho, Fernando Zóbel, Eduardo Chillida...). A partir de 1978 ingresan obras adquiridas con la herencia Guitarte (Goya, El Greco, Zurbarán, Bayeu, Rusiñol, Zuloaga, Chicharro, Picasso, Juan Gris...).

El equipo del Museo colabora en las muestras temporales, haciéndose cargo de la preparación de la sala de exposiciones, recepción, desembalaje, instalación de obras y prestación de correos personales para las mismas, medios de comunicación, cartelería, folletos, venta de catálogos, etc. También recibe con cita previa a los investigadores. Se les facilita el acceso a las obras no expuestas y al gabinete de dibujos. También se sigue completando y actualizando el archivo fotográfico y se atienden frecuentes solicitudes de fotografías por parte de editoriales, estudiosos y organizadores de exposiciones. Los préstamos a exposiciones dentro y fuera de

España se tramitan en el Museo, incluyendo embalaje y transporte, valoración para el seguro, imágenes para el catálogo y, en su caso, permiso de exportación temporal.

El Museo organiza cada año unas doscientas visitas guiadas. Durante el año 2010 han acudido 10.652 personas en estos grupos y un total de 87.030 visitantes. El personal del Museo, más un equipo de catorce voluntarios, atiende gratuitamente tanto a visitantes individuales como a los grupos que carecen de guía o profesor. Por otra parte, se realizan visitas privadas, fuera del horario público, para corporaciones, empresas, congresos profesionales, etc.

Por su parte, el **Taller de Vaciados y Reproducciones Artísticas** se originó porque, desde sus inicios, la Academia quiso disponer de vaciados de las más célebres esculturas de la Antigüedad. En un primer momento, se dispuso de los que habían sobrevivido al incendio del Alcázar de Madrid, los cuales habían sido traídos por Velázquez en su segundo viaje a Italia (1650-1652). De este modo llegaron en 1744 el *Hércules Farnese*, la *Flora*, el *Sileno con Dionisio niño* de Villa Borghese, el *Hermes Ludovisi* y otros varios que se utilizaron para las clases de dibujo de los jóvenes artistas y que están en el Museo como ya se ha comentado. Muy





Dos salas del Museo de la Academia.



El Taller de Vaciados y Reproducciones Artísticas.

pronto se incorporaron los vaciados de algunas esculturas que Felipe V e Isabel de 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 en

Roma y Florencia. A partir de estos años, la Academia de San Fernando posee una de las más completas galerías didácticas de Europa, que servirá para la formación de otras similares. La actividad de los formadores se incrementa, fabricando modelos de las obras recién adquiridas. De este modo, a partir de los últimos decenios del siglo XVIII, se realizan envíos a las Academias de Valencia, Barcelona, Sevilla, Manila, Méjico y muchas otras que surgieron impulsadas por la Corona y al amparo de la de San Fernando. Asociados a esta constante reproducción de los vaciados estuvieron Joseph Panucci y algunos formadores italianos





durante más de un siglo, desde las décadas finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX.

La última colección de vaciados de importancia considerable que llega a la Academia procede de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. De este modo, ingresan en 1811 más de un centenar de vaciados que se distinguen por un sello en relieve con las iniciales de la Real Fábrica de Porcelana. A lo largo del siglo XIX, la galería se vio incrementada por adquisiciones realizadas en diversos museos de Europa, principalmente en París, de donde proceden la *Afrodita de Milo*, el torso de *Milón*, el llamado *Cincinato* y algunas otras que se distinguen por los sellos de la École des Beaux Arts de París.

En los últimos diez años, la Academia ha realizado un proyecto de restauración de gran número de vaciados históricos que ha merecido en el 2006 la medalla de Europa Nostra por la recuperación de colecciones europeas. Se han restaurado 408 obras, entre las que figuran gran número de las que habían pertenecido a la colección de Mengs y otras adquiridas por Velázquez, como la *Niobe corriendo*, de la colección Medici; la *Ariadna dormida*, del Vaticano; los vaciados de Herculano y muchos otros yesos que imprimen a esta colección un valor histórico del que carecen otras galerías similares en Europa.

Durante más de dos siglos y medio, el Taller de Vaciados de la Academia ha suministrado, y lo sigue haciendo, copias de las más conocidas esculturas de la Antigüedad para los centros educativos, las escuelas de Bellas Artes y las universidades. En la actualidad se han incorporado al taller nuevas técnicas y nuevos materiales sintéticos que permiten una reproducción muy fiel de las esculturas de bronce, terracota y mármol.

El Taller de Vaciados de la Academia mantiene una tradición secular ligada a la historia de las Bellas Artes en España, 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, cuando Floridablanca creó un establecimiento para realizar los encargos de grabado que necesitaban las ediciones oficiales y reunió las láminas que habían realizado distintos grabadores, a cargo del erario público, con objeto de preservarlas y producir una nueva tirada. Cuatro años después de haber sido creada, la Calcografía llegó a tener ocho tórculos, había ingresado 1.455 láminas y producido 1.095.216 estampas. 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, que supone la casi totalidad de la obra grabada por Goya (solo faltan cuatro láminas), fue donado por el propio autor (excepto dos de ellas) y adquirido por la Calcografía o la Academia. Sin embargo, una parte importante de la colección la constituyen los proyectos que había realizado la Imprenta Real, entre los que se encontraban obras como la *Colección de peces de los mares de España*, *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, etc.

Actualmente la Calcografía desarrolla la difusión del grabado calcográfico histórico y contemporáneo a través de premios, ediciones y exposiciones, como el *Premio Nacional de Arte Gráfico* y el *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores* que se organiza en colaboración y patrocinio con la Fundación Casa de la Moneda y la Fundación CEIM desde 1996.

La edición de artistas contemporáneos tiene su cauce en el proyecto patrocinado desde 1993 por la Fundación BBVA con el nombre *Colección de arte gráfico contemporáneo*, en el que se invita a participar a diez artistas destacados por año. Desde el 2000, el taller de edición se amplió a la Estampa Digital, y en la actualidad la Calcografía tiene en proyecto desarrollar la edición de una colección de fotógrafos españoles, introduciendo este medio entre sus actividades de edición y exposición.

La Calcografía, además de acoger el Gabinete Goya inaugurado en 1990, donde se exhiben de forma rotatoria las matrices de las distintas series de Goya, tiene un programa de exposiciones temporales en sus salas y organiza otras muestras de producción propia que presenta en colaboración con otras instituciones públicas en sus sedes externas.

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



Taller de Estampación de la Calcografía Nacional.

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 respecto a 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

nuevo Plan General Contable), ocupándose también de facturación, 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 que constituyen la Academia, tanto por 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 2010, 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

Coincidiendo con el final del período navideño se produjo, en los primeros días del año, una afluencia de visitas al Museo de la Academia ligeramente superior a la habitual, así como también una venta algo mayor de tarjetas postales y libros.

La primera reunión plenaria tuvo lugar el 11 de enero y en ella se produjo, a propuesta del director D. Antonio Bonet y en aplicación del artículo 104 del reglamento, la sustitución provisional (por motivos de salud) del secretario general, D. Antonio Iglesias, por un secretario en funciones en la persona de D. Fernando de Terán. A ella asistió por primera vez, como nuevo académico, el escultor D. Miquel Navarro, recién incorporado a la Academia a finales del año anterior. El día 17 del mismo mes ingresó D. Enrique Nuere, en la correspondiente sesión extraordinaria, con un discurso sobre *Dibujo, Geometría y Carpinteros en la Arquitectura*.

En el pleno del día 1 de febrero se comunicó la remisión, con esa misma fecha, de los informes emitidos por la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico en relación con la Torre CajaSol de Sevilla y el barrio del Cabanyal de Valencia. En esa misma sesión tuvo lugar, en el marco del primer *Espacio de Reflexión* del curso, el *Diálogo entre un lego y un compositor* entre los académicos D. Luis de Pablo y D. Fernando de Terán, que dio lugar a un coloquio sobre diversos aspectos de la música moderna en la siguiente sesión (8 de febrero).

En la sesión plenaria del día 15 de febrero se expusieron, por parte del Sr. Gutiérrez Aragón (representante de la Academia en el Instituto de España), las líneas fundamentales y las innovaciones del Proyecto de Real Decreto sobre la nueva regulación del propio Instituto, quedando emplazado el Sr. Yuste para la elaboración de un informe al respecto. En esa misma sesión, D. Alberto Corazón expuso su reflexión sobre *Madrid, ¿escudo o emblema? Una alternativa iconográfica*, que en la siguiente sesión fue comentada por el Sr. De Oriol.

Iniciado el día 14 de enero, se desarrolló a lo largo de ese mes y del siguiente el ciclo de conferencias *Los artistas de la Academia*, con intervenciones de académicos y de profesionales del personal de la Academia que hablaron sobre Juan Gris, Goya, Rubens, Sorolla y otros artistas presentes en el Museo de la casa. Al mismo tiempo se celebró el *Curso de Musicología para la Protección del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, dirigido por el académico Sr. Fernández de la Cuesta.

Mientras tanto, en la sala de exposiciones de la Calcografía se podía visitar hasta el 24 de enero la exposición sobre la *Imprenta Real*, organizada por la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo con la colaboración de la Academia, dedicada al patrimonio tipográfico y la letra Ibarra, a cuya recuperación quiere contribuir. Estuvo acompañada de una hermosa edi-



Las hijas del académico D. Ángel del Campo en la sesión necrológica dedicada a su padre el día 22 de febrero.



Inauguración de la exposición del *Premio Nacional de Arte Gráfico* otorgado a D. Fernando Bellver el día 24 de febrero.

ción de un libro dedicado a la tipografía española, sus fuentes, historia, diseño y tecnología.

A esta exposición siguió, en la sala de exposiciones temporales de la Academia, la dedicada a la pintora *Maruja Mallo* que se inauguró el 27 de enero, organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Fundación Caixa Galicia, con la colaboración de la Academia. En ella se ofrecía un recorrido muy completo por la obra de esta artista, con un paralelo acercamiento documental a su personalidad y al momento histórico en el que se desarrolla su biografía. Con ese motivo se publicaron dos magníficos tomos con ensayos críticos y abundante material gráfico.

El día 22 de febrero tuvo lugar la sesión necrológica dedicada al académico D. Ángel del Campo, fallecido en noviembre del año anterior.

El 24 de febrero se celebró la entrega de premios y se inauguró, en la sala de la Calcografía y organizada por ella, la exposición del *Premio Nacional de Arte Gráfico*, patrocinada por ICO, que había sido otorgado a D. Fernando Bellver, correspondiendo el Premio Internacional a las aportaciones e innovaciones a D. Jan





Curso de técnicas de moldeado y vaciado en yeso impartido en la Academia a partir del mes de marzo.



La viuda del académico Joaquín Vaquero en la sesión necrológica celebrada en honor a su marido.

Hendrix. Ya en abril, se convocó el *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores* y se otorgaron varios premios el día 26. Desde principios de marzo, y extendiéndose a lo largo del mes de abril, se desarrolló el *Curso sobre Técnicas de Moldeado y Vaciado en Yeso*, impartido por el personal de la Academia adscrito a dicho Taller. También en marzo tuvo lugar un ciclo de conferencias sobre la figura de Maruja Mallo, en el que intervinieron varios académicos.

Mientras tanto, en las sesiones semanales del pleno, el académico censor Sr. Yuste expuso su *Informe sobre el Decreto de Reforma del Instituto de España* que, una vez debatido, se adoptó como posición de la Academia y se envió al Instituto. De las sesiones sucesivas puede reseñarse, al margen de la atención a la vida de la institución a través de informes de las secciones y comisiones, el homenaje celebrado el 8 de marzo al académico honorario y pintor fallecido D. Albert Ràfols Casamada en el cual intervino otro pintor, el Sr. Canogar, así como la presentación del nuevo libro del académico D. Simón Marchán *La disolución del Clasicismo y la construcción de lo moderno*, y la intervención del Sr. Pérez de Armiñán el día 15 de marzo en el *Espacio de Reflexión* acerca del *Perfil institucional de las Reales Academias, con especial referencia a la de Bellas Artes de San Fernando*, que dio lugar a un intenso coloquio en la siguiente sesión.

## Abril, mayo y junio

En la sesión del 12 de abril, D. Juan Bordes habló de *Escultura y Fotografía*, siendo objeto de debate en el siguiente *Espacio de Reflexión*.

El día 13 de abril se celebró en el Ministerio de Defensa la firma del protocolo de colaboración del Ministerio con las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia.

El día 17 de abril, con motivo del *Ciclo de los Siglos de Oro* organizado por la Fundación Caja Madrid,



Se inicia en la Academia, a principios del mes de mayo, la grabación de toda la canción de concierto del académico Sr. García Abril.

se celebró un concierto de música de cámara con instrumentos de época a cargo del grupo italiano *Europa Galante*. El día 29 del mismo mes tuvo lugar una exhibición privada para el embajador de Estados Unidos y otros miembros de la Embajada, en la que también estuvieron presentes el director del Museo del Prado y la directora de la Biblioteca Nacional, del recién restaurado retrato de Washington (de la colección de la Academia) que va a ser exhibido en varias ciudades americanas.

Hay que reseñar la sesión extraordinaria celebrada el día 26 en memoria del académico fallecido el mes anterior, D. Joaquín Vaquero Turcios, en la cual pronunció la *laudatio* el también pintor y académico Sr. Rodríguez-Acosta. Durante el acto, la viuda del Sr. Vaquero devolvió la medalla a la Academia.

A lo largo del mes de mayo se desarrolló en la Academia la primera parte del proceso de grabación de la canción de concierto completa del académico y compositor D. Antón García Abril, destinada a una colección de cinco CD. Continuaría en los meses de junio y julio.



Los concursantes del *Certamen de Piano Infanta Cristina* celebrado en la Academia durante el mes de mayo.



Inauguración de la exposición *Restauramos* en la Academia el 18 de mayo.



Celebración del día del patrono san Fernando de la Real Academia en la ermita de San Antonio, ante la tumba de Goya, el 30 de mayo.



Sesión necrológica conjunta en honor a los académicos Sres. D. José Luis Picardo y D. José Antonio Corrales el 25 de octubre.

También en mayo se celebró en la Academia la XV edición del *Concurso de Piano Infanta Cristina*, un certamen bienal creado por la Internacional Society for Music Education y Loewe para jóvenes concertistas.

Ese mismo mes, y organizada por el Sr. Luzón, delegado del Museo, se inauguró en la sala de exposiciones temporales la exposición *Restauramos*, con una visita en la que los propios restauradores de la Academia explicaron las intervenciones realizadas sobre las obras de arte expuestas, entre las que se encontraban cuadros, libros, esculturas y objetos diversos. La exposición estuvo acompañada de un ciclo de conferencias en torno a esta labor, en la que intervinieron personalidades relacionadas con los procesos de restauración de obras de arte.

Mayo terminó con la celebración de la festividad de san Fernando, patrono de la Academia, en la ermita de San Antonio de la Florida, con una misa dedicada a todos los académicos fallecidos, incluido Goya que allí yace y en cuya tumba se depositó, como todos los años, una corona de laurel.

En el mes de junio se instaló en la sala de la Calcografía la exposición de los trabajos que se habían presentado al *Certamen de Arte Gráfico* que había tenido lugar en abril, publicándose un catálogo que reproduce las obras premiadas y seleccionadas.

Mientras tanto continuaban celebrándose las sesiones plenarias semanales, y en la del 3 de mayo intervino D. Simón Marchan sobre *Nostalgia del Clasicismo en la Modernidad*, y el 17 del mismo mes D. José María Luzón con *Hablemos de la Academia*. Ese mismo día 17 de mayo, el vicedirector tesorero expuso al pleno el *Informe Económico sobre el Ejercicio 2009 y primer cuatrimestre del 2010*. El 24 de mayo se acordó conceder la Medalla de Honor 2010 a la Fundación MAPFRE.

## Julio, agosto y septiembre

Dentro del programa de actividades extraordinarias programadas por el Museo en colaboración con el Mi-

nisterio de Cultura, se impartieron durante el mes de julio, y con gran aceptación por parte del público, las conferencias correspondientes al ciclo de verano sobre temas de arquitectura y urbanismo, con intervenciones de los Sres. Bonet, Navascués, Terán, Nieto y Bordes, en ese orden.

Durante el mes de agosto estuvo cerrada la Academia, excepto la planta principal del Museo que permaneció abierta al público.

La noche del 11 de septiembre, de 21.00 a 01.00 horas, la Academia participó en la *Noche en Blanco*, una iniciativa organizada por el Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid y cuyo lema en esta ocasión fue *El juego*. Se contabilizaron 2.600 visitantes. La Academia abrió al público las salas de Goya (en las que se mostró la serie de *Juegos de niños*) y la exposición *Goya* de la sala de temporales de la Calcografía Nacional.

El día 30 de septiembre, la primera planta del Museo de la Academia fue visitada por más de ciento cincuenta médicos asistentes al *XX Congreso de la Sociedad Española de Trasplante Hepático*. La visita estuvo conducida por guías profesionales y personal del Museo.

## Octubre, noviembre y diciembre

Del 5 al 8 de octubre se celebró el curso sobre *Introducción a las Fuentes del Arte Virreinal*, impartido por la Fundación Carolina.

El día 7 de octubre se presentó el libro *Un retrato de Palafox en la familia de Carlos IV*, de la autora M.<sup>a</sup> Teresa Rodríguez Torres.

El jueves 14 de octubre, en el salón de actos de la Academia, la delegación de Flandes celebró un concierto de gala en el marco de la presidencia belga de la Unión Europea. El grupo La Hispanoflamenca, bajo la dirección de Bart Vandewege, realizó una magnífica interpretación de obras de la corte de Alberto e Isabel en Bruselas hacia 1610, entre las que se encontraban: *Gallarda Dolorosa*, *Salve Regina*, madrigal *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, motete *O quam suavis est* y madrigal *Qui, sott' ombrosi mirto*. «*L'Alto Valor d'Alberto e d'Isabella*», de P. Philips; madrigal *If sorrow might so fully be express'd*, motete *O quam suavis est*, de R. Dering; *Sancta Maria, Succurre Miseris*, madrigal *El que partir se atreve* y el villancico *Quiero dormir y no puedo*, de P. Ruimonte; *Salve Regina, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, de P. Cornet y *The Spanish Pavan*, de J. Bull.

El día 25 de octubre se celebró la sesión necrológica conjunta en honor a los académicos fallecidos, Sres. D. José Antonio Corrales y D. José Luis Picardo.

El jueves 4 de noviembre, en el salón de actos, tuvo lugar la entrega del *Premio Penagos* de la Fundación MAPFRE a D. Antonio López, académico electo de esta casa. La *laudatio* del premiado estuvo a cargo del también académico D. Francisco Calvo Serraller.

Ese mismo día, el despacho de abogados Howrey Martínez Lage ofreció a sus clientes una visita para cien personas a las salas de Goya del Museo de la Academia, con motivo de la celebración de los 25 años del despacho y el aniversario de su incorporación a Howrey LLP.

El día 10 de noviembre a las 11:00 horas, en las salas del Museo, dio comienzo el ciclo *El artista ante su obra*, con una charla de D. Manuel Alcorlo sobre su cuadro *La patera de los ricos*. El 17 de noviembre, D. José Luis Sánchez continuó el ciclo disertando sobre su obra *Gaudiana*. El día 24, D. Rafael Canogar analizó en profundidad su cuadro *Tefiques*. D. Jordi Teixidor clausuró el ciclo el día 1 de diciembre con una reflexión ante su obra *El destierro III*.

El 17 de noviembre tuvo lugar la presentación del libro *Palacios de Madrid*, editado por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid con el patrocinio de la Fundación Caja Madrid, y coordinado por D. Miguel Lasso de la Vega. En el acto estuvieron presentes la viceconsejera de Cultura, Ilma. Sra. Concepción Guerra Martínez, y el director general de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, D. José Luis Martínez Almeida, además del embajador de Italia en España, D. Leonardo Visconti di Modrone.

El 18 de noviembre, a las 19.30 horas, los Laboratorios Novartis presentaron un nuevo medicamento, y el día 20 se celebró un congreso con motivo del Centenario de la Unión de Almacenistas de Hierros de España que giró en torno al tema *El futuro tras la crisis*.

El día 25 de noviembre se entregó el *X Premio Tomás Luis de Vitoria* al compositor cubano Leo Brouwer. Pronunció la *laudatio* la doctora en Musicología D.<sup>a</sup> Victoria Eli Rodríguez. La intervención del maestro cubano fue interrumpida por los integrantes de la Plataforma *Cuba Democracia Ya*, contrarios a la ideología castrista profesada por el homenajeado, los cuales fueron expulsados. El acto concluyó con un breve concierto de obras del premiado: *Elegías martianas* (2009) y *La región más transparente* (1982) para flauta y piano, y *Paisajes, retratos y mujeres* (1997) para flauta, viola y guitarra, interpretados por Niuirka González (flauta), María del Henar Navarro (piano), Jorge Hernández (viola) y Javier Riba (guitarra).

El día 26 de noviembre tuvo lugar el concierto correspondiente al *XV Ciclo Los Siglos de Oro* organizado por la Fundación Caja Madrid. El Cuarteto Quiroga, integrado por Aitor Hevia (violín), Cibrán Sierra (violín), Dénes Ludmány (viola) y Helena Poggio (violonchelo), interpretó las siguientes obras del compositor Tomás Bretón (1850-1923): *Cuarteto n.º 1 en Re mayor* (1904) y *Cuarteto n.º 2 en Do menor* (1907).

El día 13 de diciembre se presentó el segundo volumen de la obra *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador. Volumen II*, del cual es autora Mme. Odile Delenda, del Wildenstein Institute, editado por la Fundación de Arte Hispánico con el patrocinio de Sacyr Vallehermoso.



El 21 de diciembre, con motivo de las fiestas navideñas, la Academia ofreció una visita institucional al Museo para las entidades patrocinadoras y colaboradoras, entre las que se encontraba la Fundación Caja Madrid, la Fundación Mutua Madrileña y representantes de varias entidades bancarias, entre otros. La visita fue guiada por D.<sup>a</sup> Mercedes González de Amezua, conservadora del Museo, y posteriormente los asistentes se trasladaron a la sala de Columnas donde se sirvió una copa. Este mismo día, el director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, D. Antonio Bonet Correa, firmó en el Ministerio de Fomento, conjuntamente con el ministro, D. José Blanco, el *Convenio de colaboración para la financiación de las obras del «Lucernario sobre el Patio Central de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» en Madrid*, que oficializa la subvención

del uno por ciento cultural que ha sido concedida a la Academia para ejecutar el proyecto de cubrimiento transparente del patio de la institución, ideado por el académico y arquitecto D. Antonio Fernández de Alba.

El día 22 de diciembre se celebró el tradicional *Concierto de Navidad de la Academia* a cargo de la soprano Ana María Sánchez y el pianista Alejandro Zabala. Se interpretaron las siguientes piezas: *Tonadillas en estilo antiguo* (1914), de E. Granados; *Cinco canciones negras* (1945), de X. Montsalvatge; *Dos villancicos de «El alba del albelí»* (1959), *Canciones de Valdemosá* (1976) y *Canciones del Jardín Secreto* (2001), de A. García Abril.

El jueves 23 de diciembre tuvo lugar la tradicional copa de Navidad que la Academia ofrece a todos sus empleados.



Fotografía colectiva del conjunto de Académicos a fin de año. (Diciembre de 2010.)

## 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 quedaba 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, ahora 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 2010 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

### 11 de enero

Iniciada la sesión, el Sr. director expone los motivos de la ausencia, relacionados con la salud, del secretario general D. Antonio Iglesias y cómo, en consecuencia, se le nombra secretario general honorario al tiempo que se designa secretario general en funciones, en aplicación del artículo 104 del Reglamento, al Sr. D. Fernando de Terán Troyano, el cual se incorpora a la mesa presidencial y explica las razones por las que ha aceptado.

A continuación, el director informa de que se va a convocar la vacante que deja D. Fernando de Terán en la Comisión de Administración, ya que ahora, como secretario, forma parte de la misma y deja de ser miembro de libre elección.

Seguidamente, D. Francisco Calvo Serraller expone el programa de las intervenciones culturales que, en los *Espacios de Reflexión*, se retoma este año. Señala que ya se cuenta con varios ponentes: D. Juan Bordes, D. Alberto Corazón, D. José María Luzón y D. Fernando de Terán. Luego da la bienvenida, en nombre de la corporación, al recién incorporado académico D. Miquel Navarro Navarro, quien expresa su agradecimiento.

El director lee después una carta de la Academia Filarmónica de Bolonia, que ha nombrado a D. Luis de Pablo académico «*Ad Honorem*»; el galardonado pronuncia unas palabras explicando cómo ha sido el nombramiento.

Inicia el turno de ruegos y preguntas el Sr. Marchán, señalando la necesidad de que no vuelva a darse una descoordinación entre servicios de la Academia como la ocurrida a finales del año pasado con motivo de la adquisición de un cuadro a través del Ministerio de Cultura. Se produce al respecto un debate, en el que intervienen también los Sres. Navascués, Luzón y el director, poniéndose de manifiesto los problemas que origina la condición de no estatal de nuestra institución en la relación con dicho Ministerio. Sobre ello interviene el Sr. Pérez de Armiñán, proponiendo que la Comisión de Administración trate este asunto para alcanzar un consenso interno en la Academia, planteando entonces el Sr. vicedirector que sea un asunto de debate en los *Espacios de Reflexión* y que el ponente sea D. Alfredo Pérez de Armiñán, el cual acepta.

### 17 de enero

Sesión extraordinaria dedicada al recibimiento, como académico de número, del Sr. Nuere Matauco, que pronunció su discurso de ingreso titulado *Dibujo, geometría y carpinteros en la arquitectura*. Basado en sus propias investigaciones sobre manuscritos de los siglos XVI y XVII, así como en sus trabajos de campo y en su propia

experiencia en restauración de edificios históricos, el discurso del Sr. Nuere abordó el importante papel de los llamados «carpinteros de lo blanco» y el sorprendente uso de la geometría que desarrollaron en su trabajo de construcción de superficies decorativas, en ricas formas de cúpulas facetadas y conjuntos poliédricos y en las armaduras que los soportaban. La contestación corrió a cargo del académico Sr. Manzano Martos, que subrayó la labor de investigación y restauración llevada a cabo por el nuevo académico.

La ceremonia concluyó con la entrega al Sr. Nuere de la medalla n.º 23 por el director.

### 18 de enero

El director informa, tras dar la bienvenida al Sr. Nuere que se incorpora como académico, sobre la próxima inauguración de la exposición de *Maruja Mallo* en la Academia, así como sobre el ciclo de conferencias que lo acompañará y sobre la apertura del plazo para la presentación de candidaturas a la vacante en la Comisión de Administración.

El censor lee la relación de académicos que, por asistencia insuficiente, quedan reglamentariamente sin voto en el 2010, lo que provoca el ruego del Sr. Halffter de que se revise tal norma y una contestación del director sobre su estudio.

El secretario informa sobre la sesión del 14 de enero de la Comisión de Administración, en la que se repasó la situación económico-financiera de la Academia, se examinó la colección de planos del edificio, que está en elaboración, y se acordó la adopción de competencias por el vicedirector en materia de personal.

El Sr. Almagro informa sobre la enorme cantidad de asuntos tratados por la Comisión de Monumentos en las sesiones habidas desde el 10 de noviembre, correspondientes a peticiones de opinión, a través de informes, formuladas desde Asturias, Santiago, Murcia, La Rioja, Aranjuez, Ávila, Madrid, Salamanca y Cantabria, más las seis sesiones monográficas dedicadas a la Torre de Cajasol en Sevilla, y explica los acuerdos adoptados, contenidos en los informes emitidos en cada caso, de los que queda constancia en el acta.

El Sr. Halffter indica la conveniencia de realizar sesiones monográficas y un Libro Blanco sobre la destrucción del Patrimonio para contrarrestar lo que ocurre, y el Sr. López Mondéjar pide la creación de un gabinete de prensa para dar difusión a la labor de la Academia.

### 25 de enero

Después de saludar la presencia del secretario general honorario, D. Antonio Iglesias, que se ha incorporado al pleno, el director da cuenta de la instalación en la sala del busto de Alfonso XIII e informa de la existencia de





Ingreso en la Academia del Excmo. Sr. D. Enrique Nuere el día 17 de enero.



El Excmo. Sr. D. Rafael Manzano contesta el discurso del Sr. Nuere.



Reproducción del busto de Alfonso XIII (del original de Moisés Huerta), incorporado a la sala de juntas de la Academia el día 25 de enero, para completar el conjunto de los retratos de los monarcas españoles.

vacantes en las secciones, para las que se inicia el período de presentación de candidaturas.

El secretario general lee el resumen del acta de la sesión anterior, que es aprobada, y el Sr. Marañón plantea a continuación el tema de la necesidad de encontrar otra forma de aprobación de las actas.

Esto da lugar a un largo debate, con diecisiete intervenciones, que acaba sin ningún acuerdo nuevo sobre el tema, que ya ha sido objeto de anteriores consideraciones.

El Sr. Pérez de Armiñán informa extensamente sobre el tema del Cabanyal de Valencia, proponiendo que la Academia se pronuncie sobre él, a lo que se suma el Sr. Marañón.

### **1 de febrero**

El director anuncia la próxima celebración de la sesión necrológica correspondiente a D. Ángel del Campo, y el homenaje a D. Albert Ráfols-Casamada, exponiendo a continuación el calendario que va a regir la inclusión del *Espacio de Reflexión* en sesiones plenarias alternas, anunciando las próximas intervenciones. Indica también la inminente emisión de los informes preparados por la Comisión de Monumentos en relación con la Torre Cajasol de Sevilla y el barrio Cabanyal de Valencia.

Seguidamente, el primer *Espacio de Reflexión* se dedica al diálogo entre D. Luis de Pablo y el Sr. Terán enunciado como *Preguntas de un lego a un compositor* que se desarrolló sobre siete preguntas ampliamente contestadas, abordando temas tales como la captación de los contenidos profundos de la obra musical más allá de sus valores formales, la posibilidad de superar el carácter minoritario del destinatario de la música, la validez del dodecafonismo y del neoclasicismo, y la situación del momento actual.

### **8 de febrero**

El director solicita a los asistentes opiniones y observaciones por escrito, en un plazo de quince días, sobre el *Proyecto de Real Decreto del Instituto de España*, el cual se ha repartido, a fin de que sea debatido en un próximo pleno. Después, felicita al Sr. Halffter por el importante premio internacional concedido por la Fundación BBVA.

Se producen múltiples e interesantes intervenciones por parte de varios académicos como comentarios al *Espacio de Reflexión* del pleno anterior que, a su vez, fueron siendo contestadas por el Sr. De Pablo, dando lugar a un enriquecedor coloquio.

En la sesión extraordinaria posterior, se procedió a la elección de D. Tomás Marco Aragón como miembro de la Comisión de Administración, el cual era el único candidato.

### **15 de febrero**

Abierta la sesión por el director, el secretario general informa sobre las sesiones habidas en la Comisión de Administración los días 8 y 11 de febrero, donde se planteó la mejora de la situación económica y el presupuesto general de gastos para el presente año.

En el *Espacio de Reflexión* intervino D. Alberto Corazón con el tema *Madrid, ¿escudo o emblema? Una alternativa iconográfica*, realizando una atractiva propuesta: emblemas en lugar de escudos, poesía en vez de heráldica.

El Sr. Gutiérrez Aragón explicó su visión del *Proyecto de Real Decreto por el que se regula el Instituto de España*, que en su opinión supone cambios y modificaciones «llamativas» que exigen atención.

Indica el Sr. Bonet que el tema se abordará ampliamente en la próxima sesión del pleno (después de que el Decreto ha sido repartido entre todos los académicos) a través de un informe del Sr. Yuste.

### **22 de febrero**

Sesión extraordinaria en memoria del académico fallecido D. Ángel del Campo, que se inicia escuchando el





El Excmo. Sr. D. Ángel del Campo en una de sus últimas apariciones en la Academia.

*Requiem Aeternam* y el *Dies Irae* de la misa gregoriana, interpretados al órgano por el director honorario Sr. González de Amezua.

El secretario general en funciones evoca la figura de D. Ángel del Campo en la protocolaria nota biográfica, y el académico Sr. Manterola lee la *laudatio* valorando su obra.

Finalmente y siguiendo lo establecido, las hijas del difunto entregan al director la medalla n.º 21 que llevó el Sr. Del Campo para que sea adjudicada a un próximo compañero.

Una improvisación al órgano a cargo del Sr. González de Amezua pone fin a esta sesión necrológica.

### 1 de marzo

Informa el Sr. Bordes de la reunión celebrada el día 15 de febrero por la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones que trató, entre otras cuestiones, de la realización de copias de piezas romanas donadas al Prado que se expondrán en el Museo de la Academia. El Sr. Fernández de la Cuesta informa de la reunión celebrada el día 22 de febrero por la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones que trató de los trabajos

realizados para la exposición *Restauramos*, además de otros temas; y el Sr. Terán dio cuenta de la reunión del día 1 de marzo de la Comisión de Administración que abordó problemas de personal, de la normativa de regulación de ausencias y vacaciones, así como del presupuesto.

De acuerdo con lo programado, el Sr. Yuste presenta un exhaustivo informe sobre el *Proyecto de Real Decreto del Instituto de España*, al que ha incorporado observaciones de los Sres. Pérez de Armiñán y Ceballos. En dicho informe se destacan los aciertos del citado Real Decreto y las propuestas que son inaceptables (para las que se ofrecen redacciones alternativas), como son: el procedimiento de admisión de nuevas Academias en el Instituto de España, organización de una presidencia rotatoria del mismo y creación de nuevas Academias Nacionales.

El Sr. Marañón suscribe como jurista el informe y aboga por la unión con otras Academias, y el Sr. Pérez de Armiñán señala la favorable ocasión que se brinda para mejorar la situación actual y poner al día el Instituto y el estatuto jurídico de la Academia.

El Sr. Navascués solicita que el Sr. Pérez de Armiñán utilice el *Espacio de Reflexión* que tenía asignado (15 de marzo) para dedicarlo a la aclaración de ciertas cuestiones del citado Real Decreto.

### 8 de marzo

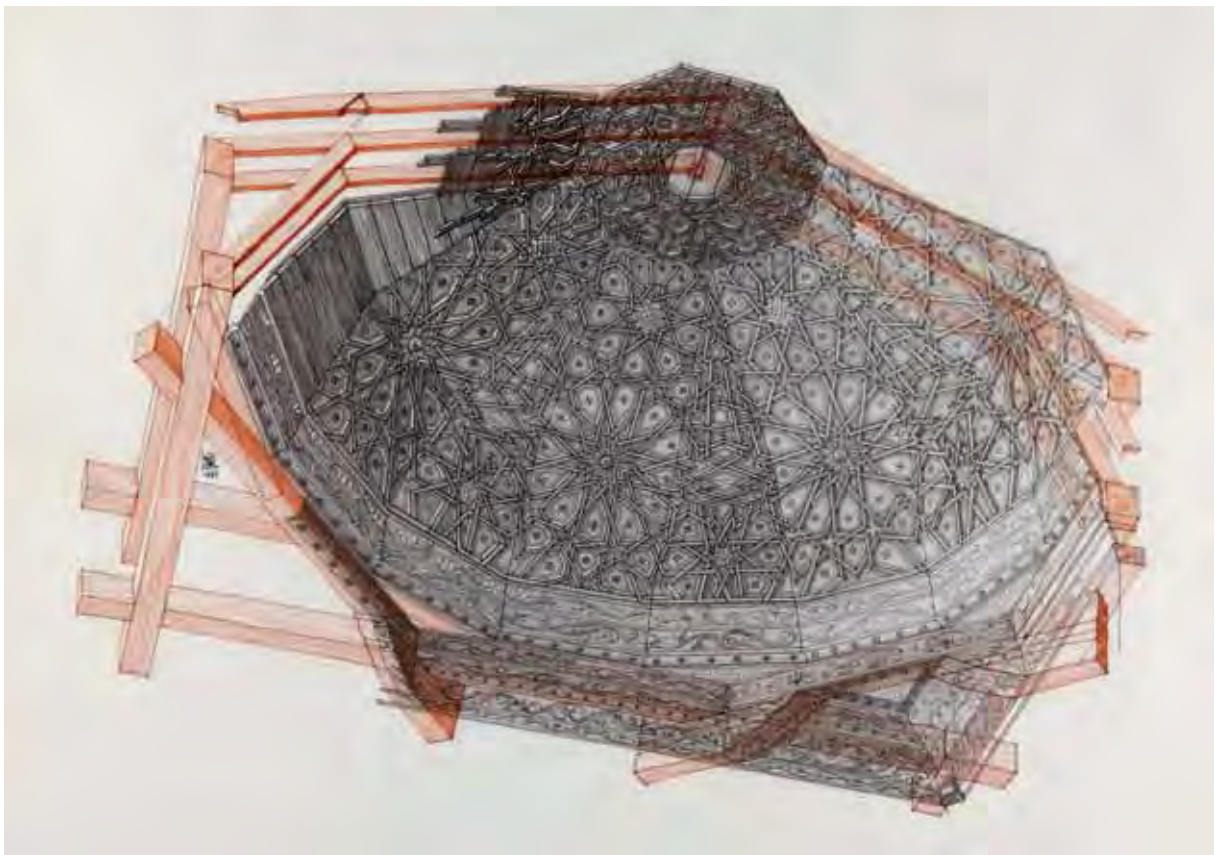
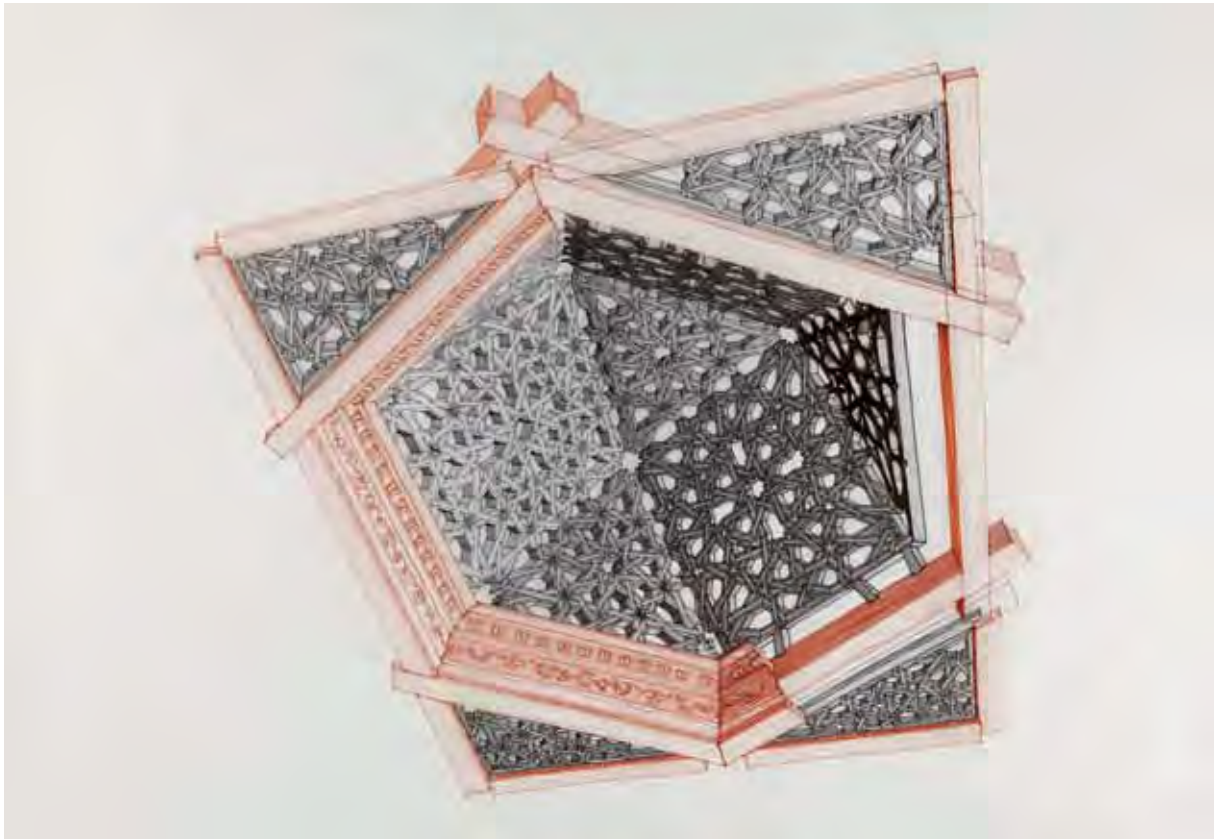
Tras la salutación del director, el Sr. Canogar realiza la *laudatio* del fallecido académico honorario D. Albert Ráfols-Casamada, exaltando su calidad personal y el valor de su lírica obra pictórica.

D. Juan Bordes presenta el informe de la Comisión de Calcografía sobre las reuniones que celebró los días 1 y 8 de febrero dando cuenta del estado en el que se encuentran los proyectos y convenios en curso, así como del presupuesto de la Calcografía para el año 2010. También habló del programa y calendario de exposiciones previstas e informó de posibles donaciones y ofertas de compra recibidas.

En el punto correspondiente a los comentarios al *Espacio de Reflexión* de la sesión anterior (dedicada a *Madrid, ¿escudo o emblema? Una alternativa iconográfica*), interviene el Sr. De Oriol leyendo un elaborado comentario crítico sobre la ponencia.

D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos presenta el libro *La disolución del Clasicismo y la construcción de lo Moderno* de D. Simón Marchán, señalando el interés del tema, que es apostillado por el autor, al cual invita el director a desarrollar dicho contenido en un próximo *Espacio de Reflexión*.

Se produce después un coloquio sobre el tema del Decreto de modificación del Instituto de España en el que intervienen los Sres. De Terán, G. Aragón, Yuste, Bonet, Navascués y Pérez de Armiñán en ese orden,



Dibujos de D. Enrique Nuere, representando en perspectiva armaduras de lacería, legados a la Academia el día 17 de enero.

indicando finalmente el director que el resultado del debate que se desarrollará en la próxima sesión, con la ponencia del Sr. Pérez de Armiñán, dará lugar a la respuesta de la Academia al Ministerio.

Finalmente, el Sr. Luzón informa de la situación del proyecto del Ministerio de Cultura sobre catalogación (con la base de datos DOMUS) de los museos, dentro del cual se incluye el de la Academia.

### 15 de marzo

El Sr. Navascués da cuenta de la reunión celebrada por la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico (15-03-2010) en la que se han tratado diecisiete asuntos de importancia variada, sobre los que se ha solicitado la opinión de la Academia, relacionados con inmuebles o territorios amenazados, habiéndose adoptado los correspondientes acuerdos de los que queda constancia individual en el acta.

En el *Espacio de Reflexión* del día interviene el Sr. Pérez de Armiñán con el *Perfil Institucional de las Academias*. Comienza señalando que, aunque el Decreto de reforma del Instituto de España no trate específicamente de ese perfil institucional, parece oportuno, al hilo de esa reforma, añadir al Decreto algunos preceptos que precisen un tema que está en un «limbo jurídico» de indefinición, sin tratamiento doctrinal. Centra primero su elaborada exposición en la naturaleza de las Academias como personas jurídicas, discutiendo si se trata de instituciones públicas o de corporaciones de derecho público sectorial, considerando luego los aspectos correspondientes a los bienes patrimoniales y a la disponibilidad y manejo de los mismos, para acabar examinando la posible inclusión de las Academias en el sector público estatal. Y llega a la conclusión de que resultaría ventajosa esa inserción en calidad de Administración independiente (de modo similar a las universidades). Por ello propone que se incluya en el Decreto una Disposición Adicional, regulándolo.

A continuación interviene el Sr. Navascués, que agradece el esfuerzo de clarificación realizado por Pérez de Armiñán dado el vacío legal existente, indicando luego su discrepancia con lo expuesto en varios puntos que va señalando, y manifiesta su sorpresa ante la propuesta de que las Academias se inserten en el sector público estatal, planteamiento con el que no está de acuerdo. Señala la conveniencia de actuar con máxima cautela, y propone no entrar en la consideración de aspectos sobre los que no es necesario manifestarse en este momento, centrandó la respuesta de la Academia solo en lo que ahora se nos solicita informar y opinar.

El Sr. Pérez de Armiñán señala la necesidad de pensar soluciones desde dentro, antes de que, desde fuera, se impongan reformas inconvenientes y lesivas.

### 22 de marzo

Se guarda un minuto de silencio por el compañero fallecido D. Joaquín Vaquero Turcios, seguido de una breve evocación de su figura por el director.

Se da cuenta de la sesión celebrada por la Sección de Arquitectura, en la que se acordó proponer a D. Manuel de Solà-Morales para la *Medalla de Oro de la Arquitectura* del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

Tras un breve debate, en el que intervienen D. Simón Marchán, D. Pedro Navascués, D. Víctor Nieto, D. José Luis Yuste y D. Antonio Gallego, se acuerda enviar al Instituto de España el informe preparado por el censor en relación con el *Proyecto de Real Decreto de dicho Instituto*, desprovisto de alusiones al perfil institucional de las Academias y limitado al tema del propio Decreto.

### Abril, mayo y junio

#### 12 de abril

Abierta la sesión por el director, se designan los académicos que ejercerán la representación de la Academia en los jurados de los *Premios Nacionales de Historia de España y del Cómic*, y a los que formarán la comisión que decidirá sobre la *Medalla de Honor* de este año.

El director da cuenta de la invitación del Ministerio de Defensa al acto de firma de un protocolo de colaboración, que incluye también a la Academia de la Historia, relativo a la protección de los bienes del patrimonio histórico del Ministerio y a la preparación de una gran exposición.

El Sr. Luzón da cuenta de los asuntos tratados en la última sesión celebrada por la Comisión del Museo: provisión de vacantes de la Comisión, trabajos de restauración realizados y pendientes, préstamos solicitados y exposiciones previstas.

En el *Espacio de Reflexión*, D. Juan Bordes desarrolla el tema *Escultura y fotografía*, analizando cinco definiciones de esta última, dadas por cinco autores, que aplica a la escultura, mostrando las capacidades de la fotografía que puede utilizar el escultor.

En ruegos y preguntas, el Sr. Navascués comenta su asistencia en Chicago a la entrega del *Premio Driebaus* a D. Rafael Manzano, y este informa de la intención del mecenas de crear un nuevo premio de restauración de monumentos en España, el cual hay que vincular a la Academia.

#### 19 de abril

Iniciada la sesión, el director da cuenta del acto celebrado en el Ministerio de Defensa de la firma del convenio



de cooperación entre este y las Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Informa también del éxito (medido por el alto número de visitantes) de la exposición de *Maruja Mallo*.

El Sr. Luzón da cuenta de la reunión celebrada por la Comisión de Calcografía en un extenso informe con numerosos asuntos (Ibarra Real, calendario de exposiciones, Plan de Restauración de Planchas...) que queda íntegramente incorporado al acta. El director comenta luego la conveniencia de elaborar un folleto reivindicando la Ibarra Real como creación de la Academia.

A continuación se entra en los comentarios a la intervención de D. Juan Bordes en el *Espacio de Reflexión* del día anterior sobre *Escultura y fotografía*. Intervienen, por este orden, los Sres. Miguel de Oriol, José Luis Sánchez, Terán, Marchán, Calvo Serraller, González de Amezua, Julio López, Venancio Blanco, José Luis Sánchez otra vez, Luzón, Bonet y López Mondéjar, desarrollándose al respecto un muy interesante debate que queda recogido en el acta. D. Juan Bordes resume finalmente que su intervención deja claro que «la fotografía no puede ser un sustituto de la escultura, sino un recuerdo, una sombra de todo lo que hay en la escultura».

En ruegos y preguntas, el Sr. Baso presenta dos libros que pasan a formar parte de la Biblioteca. Uno trata de fotografías en la Historia del Arte y otro del trabajo del fotógrafo.

### 26 de abril

Con un elevado número de académicos asistentes y el salón de actos repleto de público, se abrió la sesión extraordinaria en memoria de D. Joaquín Vaquero Turcios con el *Gloria in excelsis Deo* de Bach, interpretado al órgano por el director honorario D. Ramón González de Amezua.

El secretario general en funciones leyó la preceptiva nota biográfica y el Excmo. Sr. D. Miguel Rodríguez-Acosta pronunció un discurso de recuerdo al compañero fallecido, repasando su ideario artístico y rememorando aspectos personales de su relación con él.

D.<sup>a</sup> Mercedes Ibáñez, viuda de D. Joaquín Vaquero Turcios, devolvió la medalla n.º 31 y la sesión necrológica concluyó con otra intervención de órgano.

### 3 de mayo

El director solicita, en primer lugar, que se nombre a un representante de la Academia para el jurado del *Premio Nacional de la Ilustración 2010*, resultando elegido para ello D. José Hernández. A continuación da cuenta de la recepción de una edición facsímil del Plan Cerdà enviada por el Instituto Cartográfico Catalán, pasando luego a proponer una modificación del Acto de

Devolución de la Medalla por fallecimiento debido a lo doloroso que resulta para los familiares del académico desaparecido. Intervienen sobre ello varios académicos y el Sr. Marañón propone que se modifique al respecto el reglamento vigente, acordándose que el tema pase a la Comisión de Administración.

Posteriormente, el director comunica la remisión por la Comunidad de Madrid de una petición de pronunciamiento de esta Academia sobre la condición de Hecho Cultural de las corridas de toros, suscitándose un vivo debate con intervenciones en distintas direcciones de los Sres. Bonet, Nieto, Corazón, González de Amezua, Soriano, Nuere, Navascués, Gutiérrez Aragón, Teixidor, Canogar, Calvo Serraller, Yuste y, finalmente, el Sr. Luzón propone posponer el pronunciamiento hasta que se analice el expediente que se encuentra en fase de información pública.

El Sr. Almagro informa sobre los diez asuntos tratados en la reunión a petición de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico (nuevo yacimiento arqueológico, Plan de Áreas Históricas de Segovia, remodelación de la plaza de Santa María en Jaén, edificio modernista en A Coruña...); dicho informe se incorpora al acta.

Se abre el *Espacio de Reflexión* con la intervención del Sr. Marchán con una ponencia sobre *Los clasicismos difusos de lo moderno*, que queda íntegramente recogida en el acta. Partiendo de la identificación de las convenciones caracterizadoras de lo clásico, indaga sobre las formas evolucionadas, difusas o manifiestas a través de las que el clasicismo permanece en el proceso de construcción de lo moderno, especialmente en la arquitectura donde, después de los clasicismos historicistas, han aparecido los clasicismos no estilísticos, abstractos y estilizados, así como las simulaciones retóricas o paródicas del clasicismo posmoderno, muy lejos, en todos los casos, de cualquier lenguaje universal.

D. Julio López comenta el homenaje celebrado en honor a D. José Luis Sánchez con motivo de su exposición en Ciudad Real, lamentando que no hubiese habido mayor presencia de la Academia.

### 10 de mayo

Informa el director del éxito de las explicaciones que han dado algunos de los académicos artistas a los guías voluntarios del Museo y felicita al académico-delegado del Museo por esta iniciativa.

Después se debate sobre el tema actual de la supresión del Organismo Autónomo de la Biblioteca Nacional de España por parte del Consejo de Ministros y la despedida de D.<sup>a</sup> Milagros del Corral, su directora, que ha enviado una carta. Intervienen los Sres. académicos Bordes, Borau, Pérez de Armiñán, Fernández de Alba y Marañón, acordándose realizar un escrito razonado, di-

rigido a Su Majestad el Rey, al presidente del Gobierno y a la ministra de Cultura, sobre el «crimen cultural que es destruir el patrimonio de un país». Se acuerda también que su redacción corra a cargo de los Sres. Bonet, De Terán, Yuste, Borau y Bordes.

El secretario general hace una reflexión acerca de las exposiciones privadas de los académicos: si la Academia debe apoyarlas institucionalmente y si se deben reseñar en el pleno, explicando que es muy difícil seguir las actividades privadas de todos. Se acuerda, tras la intervención de los Sres. académicos Sánchez Fernández, Bonet, Marañón, Pérez de Armiñán y Canogar, que cada una de las secciones se reúna y emita un informe sobre el tema.

El secretario general da cuenta del calendario de próximas actividades de la Academia, señalando que la inauguración de la exposición *Restauramos* coincidirá con el *Día Internacional de los Museos*. Se abren los comentarios al *Espacio de Reflexión* del Sr. Marchán y es el Sr. De Oriol quien interviene leyendo un texto que se recoge como Anexo del acta. También intervienen D. José Luis Sánchez y D. Antonio Bonet, quien señala que en estas ponencias es positivo el acompañamiento gráfico.

### 17 de mayo

El director comunica que el *Premio Barón de Forna*, según ha acordado la Comisión de Administración, le corresponde este año a un miembro de la Sección de Escultura y, siguiendo la antigüedad académica, es D. José Luis Sánchez quien lo recibe.

D. Simón Marchán informa sobre la reunión de la Comisión de Museo y Exposiciones del día 10 de mayo: inauguración de la exposición *Restauramos*, préstamos de obras, éxito de la iniciativa *Artistas que comentan su obra* y constitución de una Comisión de Exposiciones.

D. Pedro Navascués, como vicedirector-tesorero, expone el informe económico del ejercicio 2009 y primer cuatrimestre del 2010 señalando que la auditoría externa es favorable, que el ejercicio del 2009 ha remontado al del 2008 y que la cartera se ha revalorizado. Sin embargo, reconoce que, a pesar de la imagen positiva que se pueda deducir de esta auditoría, el día a día de la Academia es muy complicado porque se gasta más de lo que se ingresa. Existe un problema estructural al que se hace frente con los activos financieros de la Academia. Se ha reflexionado sobre replantear la actividad de la Academia y redimensionarla, como señala el Sr. Yuste.

D. José María Luzón, debido a problemas técnicos, no puede acompañar con imágenes su ponencia en el *Espacio de Reflexión Hablemos de la Academia*. Pero habla de los depósitos de obras de arte que tiene la Academia –por ejemplo, en el Museo de Oviedo (con uno de sus cuadros en el Hotel Reconquista de la misma ciudad), en el Palacio Arzobispal, en la Diputación

de Bilbao (algunos están en colegios de enseñanza secundaria), en el Museo de Reproducciones Artísticas–, y de cómo hay cuadros importantes que es necesario restaurar por su valor documental, como un cuadro de Aparicio (en muy mal estado) de su etapa en París, los decorados del teatro del Coliseo del Palacio del Buen Retiro, la *Vista de San Cosimato* de Allan Ramsay, etc. Finaliza diciendo que es costoso recuperar el patrimonio de la Academia pero «lo que no invirtamos en recuperar ese patrimonio (como decía Victor Hugo), lo perderemos en gloria».

### 24 de mayo

Informa el director del otorgamiento del *Premio Barón de Forna* al Sr. D. José Luis Sánchez y de que se le entregará el día 30 de mayo en la Academia.

El secretario informa sobre la reunión celebrada el día 17 por la Comisión de Administración, cuyos acuerdos fueron numerosos, destacando los referidos a que los Sres. Fernández de Alba y Manterola concierten con Metro de Madrid el acto de entrega de la *Medalla de Honor 2009* y que se modifique el protocolo de devolución de medallas por parte de los familiares de académicos fallecidos.

Se presentó también el texto definitivo del Convenio Único de Empresa, pendiente de negociación, y se informó por parte del vicedirector-tesorero sobre la situación económica de la Academia y sus problemas.

El censor expone las condiciones que deben cumplirse para modificar la ceremonia de devolución de medallas, acordada por la Comisión de Administración. Como el pleno las acepta, queda encargado de redactar la modificación correspondiente del reglamento.

El Sr. Bordes da cuenta de la reunión celebrada por la Sección de Escultura en la que se había tratado acerca de la *Piedad* de Ávalos, de las posibles exposiciones de académicos en nuestra institución y de la conveniencia de nombrar académicos de honor.

El secretario informa de que, como la Comisión para otorgar la *Medalla de Honor 2010* acordó el día 17 de mayo concederla a la Fundación MAPFRE, procede su aprobación por el pleno, para lo cual el Sr. Calvo Serraller expone una extensa y documentada relación de los muchos y variados méritos de dicha entidad, para luego proceder a la votación correspondiente en la sesión extraordinaria que se celebrará con posterioridad.

El secretario da cuenta de la inauguración el 18 de mayo de la exposición *Restauramos* con presencia de numerosas autoridades y académicos, y recuerda que el próximo día 30 de mayo se celebrará la ceremonia anual en la ermita de San Antonio de la Florida y el almuerzo posterior en la Academia con motivo de la festividad del patrono san Fernando. También recuerda



Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Turcios en la Academia.





El académico D. Agustín León Ara interpreta obras de Telemann y Bach, en la ermita de San Antonio de la Florida, el día 30 de mayo.

que en el *Espacio de Reflexión* del próximo pleno del día 31 de mayo, el Sr. Gutiérrez de Ceballos presentará su ponencia *Lo sagrado hecho real. Reflexiones sobre una exposición*.

D. Julio López comenta que, con motivo de la celebración del *Día Internacional de los Museos*, el Taller de Vaciados ha recaudado más que ningún año en venta de escayolas y que ha recuperado dos piezas nuevas para la colección.

Finalmente y a propósito de ello, el director comenta aspectos de las actividades desarrolladas en ese día y la necesidad de que la Academia tenga su propia tienda.

### **Sesión extraordinaria de la misma fecha**

En la sesión extraordinaria celebrada a continuación, tras la votación y el escrutinio correspondientes, el director proclama la concesión de la *Medalla de Honor 2010* a la Fundación MAPFRE.

### **Sesión extraordinaria del 30 de mayo**

Sesión extraordinaria con motivo de la festividad de san Fernando, patrono de la Academia, que fue celebrada en la ermita de San Antonio de la Florida con una misa oficiada por el académico Sr. Rodríguez y Gutiérrez de Ce-

ballos (S. J.) en memoria de Goya (que yace allí) y de los académicos fallecidos desde 1752. La ceremonia estuvo acompañada por la interpretación al violín, a cargo del académico Sr. León Ara, de las piezas musicales *Largo de la Fantasía n.º 1 en Si bemol mayor* (G. P. Telemann); *Largo de la Sonata n.º 3 en Do mayor* (J. S. Bach); *Andante de la Sonata n.º 2 en La menor* (J. S. Bach); y *Allegro de la Fantasía n.º 12 en La menor* (G. P. Telemann).

De vuelta a la sede de la Academia, el director entregó el *Premio Barón de Forna* a D. José Luis Sánchez, el cual lo agradeció.

A continuación, se celebró el tradicional almuerzo.

### **31 de mayo**

El director señala lo bien que estuvo la celebración del día de san Fernando y D. José Luis Sánchez agradece el *Premio Barón de Forna 2009*, que le fue entregado ese mismo día y dona, con destino al Museo de la Academia, el modelo original de la medalla de bronce que realizó en su día en homenaje a Eugenio d'Ors.

D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos da cuenta de la sesión celebrada el 24 de mayo por la Co-



El académico D. José Luis Sánchez recibe el *Premio Barón de Forna 2009* el día 30 de mayo, y dona la medalla que realizó en homenaje a Eugenio d'Ors para el Museo de la Academia el día 31 de mayo.

misión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones en la que se trataron varios temas, entre los que destacan el debate sobre el proyecto de la página web de la Academia y sobre los Inventarios de Bienes Muebles de la misma y del fondo de títulos y publicaciones para venta. También sobre el problema de la falta de espacio en la Biblioteca.

D. Publio López Mondéjar informa de la sesión celebrada también el 24 de mayo por la Sección de Nuevas Artes de la Imagen, en la que se debatieron los problemas de la propia composición de la Sección. Se propuso la celebración de dos grandes exposiciones de fotografía y diseño para que estas artes se hagan presentes en la Academia, así como la creación de un Archivo de Fotografía y Vídeo.

En el *Espacio de Reflexión* dedicado a *Lo sagrado hecho real*, D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, sirviéndose de imágenes proyectadas, expone una serie de comentarios (sugeridos por una notable exposición sobre pintura y escultura españolas del siglo XVII celebrada primero en Londres y ahora en Washington) y las tesis defendidas por el comisario de la misma, discutiendo estas para concluir que, en ese arte, lo sagrado se hace real no porque la madera se haya policromado imitando la realidad, sino porque lo sagrado es lo cotidiano y consuetudinario para los españoles, es lo experimentado, vivido y sentido, es lo colectivamente imaginado. Mientras que en el arte italiano hay artificio, lo que conmueve y conmociona en ese arte español es la autenticidad y profundidad con que transmite lo «numinoso», sobrenatural y casi terrorífico y distante con que Otto caracterizó el fenómeno religioso.

En ruegos y preguntas, el Sr. Manzano propone la creación de una galería de retratos de los directores de la Academia.

D. Miguel de Oriol lee un texto, que se incorpora al acta, sobre un posible modo de organizar, mediante un crédito y un proyecto (realizando un concurso), un futuro de la Academia capaz de atraer interés y presencia, secundado por una nueva forma de organización y gobierno de la institución.

### 7 de junio

Sobre la reunión celebrada por la Comisión de Administración, el secretario informa de los asuntos tratados en ella (pasos en la gestación de la Fundación de la Academia, posible donación de obras de Lipchitz a esta, convenio colectivo del personal y reorganización de la entidad) con intervenciones de los Sres. Bonet, Navascués, Yuste y Fernández de Alba. Este último, con una rica reflexión, abordó en profundidad la necesidad de replantear la reorganización de la Academia en sus dos niveles: el institucional, administrativo y económico; y el conceptual del contenido de la propia actividad.

En relación a ello, el director señala la importancia del papel que desempeñan las secciones, que deben ser motores en ese repensar la actividad de la casa con sus ideas e iniciativas, recalcando la conveniencia de procurar la mayor proyección posible hacia el exterior.

A continuación tiene lugar el turno de comentarios al último *Espacio de Reflexión*, en el que el Sr. Gutiérrez de Ceballos trató el tema *Lo sagrado hecho real*. Intervino en primer lugar el Sr. Bonet, realizando varias consideraciones sobre el arte barroco español. El Sr. Calvo Serraller señaló el gran valor de la exposición, que ha marcado un hito en la actitud de la crítica anglosajona ante un tipo de arte del que siempre había recelado. D. Julio López se refiere a la diferencia seña-





Dos matrices de la *Tauromaquia* de Goya que serán objeto de un primer análisis de preservación, para un futuro proyecto de restauración.

lada por el Sr. Gutiérrez de Ceballos entre ese dramático arte barroco español y el arte italiano, y D. Pedro Navascués comenta la extraordinaria puesta en escena y el valor añadido por la cuidada e intencionada iluminación. D. José Luis Sánchez señala que es la primera vez que se trata el tema del arte al servicio de la religión y lo que se ha hecho recientemente en la Almudena. D. Juan Bordes comenta el uso pagano de los iconos religiosos, como el que hace Goya en los *Desastres de la Guerra*.

D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos celebra que su intervención del otro día haya suscitado un debate tan interesante, y señala que el tema del arte religioso contemporáneo merecería un próximo *Espacio de Reflexión* planteándose las actitudes de la jerarquía católica y del pueblo.

#### 14 de junio

El Sr. Yuste informa acerca de la reunión celebrada en el día por la Sección de Pintura, con objeto de alcanzar un acuerdo sobre la posibilidad de que los académicos expongan su propia obra en la Academia, contestando a la pregunta formulada a las secciones por la Dirección, habiendo resultado por amplia mayoría un criterio negativo al respecto.

De la reunión celebrada también en el día por la Sección de Música da cuenta el Sr. Marco refiriéndose al mismo tema e indicando que se ha adoptado, por unanimidad, un criterio positivo y que se ha señalado no solo la posibilidad, sino también la conveniencia y hasta el deber de que los académicos participen con sus actividades personales en el seno de la Academia. Informa, asimismo, de la propuesta de utilizar en alguna ocasión una partitura musical como felicitación del día de san Fernando. Informa también de la deliberación suscitada por la reciente Ley de Enseñanza Musical Universitaria, que tiene aspectos preocupantes.

En el turno de ruegos y preguntas, el Sr. Pérez de Armiñán vuelve sobre el tema de las exposiciones de académicos en la institución, señalando la disparidad radical de criterios expresada por las secciones de Pintura y de Música y la necesidad de unificar el criterio de la Academia. Y respecto a la crítica de la política actual de exposiciones, indica que «las exposiciones no solo hay que organizarlas, sino que hay que financiarlas, que no basta con decir que no nos gusta la política que hay». Y aboga por tener un plan y por cuidar a los patrocinadores.

El Sr. Navascués señala que no existe una Comisión de Exposiciones, aunque sería necesaria y de-

bería ser considerada en una reestructuración de la Academia.

D. Cristóbal Halffer señala la necesidad de que la Academia tenga un seguidor o un gestor, puesto que «es muy difícil que nosotros seamos nuestros propios gestores, que bastante tenemos con atender a nuestra obra», propuesta con la que se muestra de acuerdo Canogar que se refiere, nuevamente, al tema de las exposiciones recomendando aceptar solo aquellas que sean colectivas de académicos, lo cual objeta el Sr. Bordes defendiendo las individuales y vuelve al tema del gestor para el montaje de exposiciones, precisando, como también señala luego el Sr. Calvo Serraller, que no se trata de un gestor, sino de un especialista en arte. Este último aboga por una comisión que estudie el tema y traiga una propuesta al pleno, que permita salir del *impasse* sobre lo cual abunda Moneo, señalando la capacidad de la Academia para hacerlo, planteando una proyección exterior de esta a base de exposiciones menores, menos costosas pero de gran calidad o sofisticación en su planteamiento.

El director indica que reunirá todas las opiniones vertidas por las Secciones sobre el tema de las exposiciones en la Academia para su estudio.

### **21 de junio**

El director informa de que, dada la discusión existente sobre el tema de las exposiciones, ha acordado crear un grupo de trabajo que lo estudie.

D. Juan Bordes informa sobre la reunión celebrada el pasado lunes por la Comisión de Calcografía, en la que se trataron los siguientes asuntos: inventario de la Calcografía y necesidad de acondicionar por motivos de seguridad el almacén donde están apiladas las estampas de monumentos; plan de preservación de las matrices calcográficas; visita de especialistas del Instituto de Preservación del Patrimonio; problema de las planchas de Goya y de su baño electrolítico, e informe sobre su eliminación o conservación por parte de dicho Instituto y de la Calcografía de Roma; aprobación de préstamos para el Reina Sofía y colaboración con la Fundación BBVA como vía para el patrocinio de una exposición anual, realizada con fondos gráficos del Reina Sofía; revisión del convenio de la edición de Arte Gráfico con la Fundación BBVA, con la posibilidad de añadir talleres, conferencias y divulgación sobre el arte del grabado. Informó también sobre los cursos que la Fundación ONCE proponía para realizar este año, y que la Casa de la Moneda estaría dispuesta a convenir un plan de talleres complementarios a la Escuela de Grabado. A continuación, D. Rafael Canogar propuso incentivar la estampación de obras de los académicos y la remodelación de la tienda, todo ello para aumentar la oferta de ventas.

En ruegos y preguntas, el Sr. González de Amezua se refiere al proyectado levantamiento del baño de cromo-níquel de las planchas de Goya, sobre lo que el Sr. Bordes le informa de que el examen realizado por los expertos detecta deterioros, posiblemente producidos por reacciones entre metales, por lo que una vez consultada la Calcografía de Roma, esta ha aconsejado el levantamiento del baño.

El Sr. Luzón señala que ha visto trabajar en Roma sobre planchas de Piranesi, y que el problema es muy complejo, pues puede haber tinta del siglo XVIII cristalizada que requeriría una limpieza.

Y el Sr. Navascués puntualiza que, precisamente por esa complejidad y dado que las situaciones son variadas y probablemente no hay solución única, la Academia va a tener una reunión con los máximos expertos.

### **28 de junio**

El director desea un feliz verano a todos ya que esta es la última sesión del curso y anuncia que la Academia seguirá trabajando en julio y septiembre, con vacaciones generales en agosto. Comenta luego la constitución de un grupo de trabajo (no comisión) para estudiar el tema de las exposiciones en la Academia y de la primera reunión que ha celebrado el mismo, con un inicial intercambio de ideas, para continuar en octubre con la intención de definir una política al respecto y exponerla al pleno. La cuestión relativa a las exposiciones de los académicos ha quedado zanjada con la lectura del artículo 2-9 del Capítulo Primero del reglamento que las aconseja.

El Sr. Bordes informa de la reunión celebrada por la Comisión del Taller de Vacidados y Reproducciones y de los trabajos realizados; por su parte, el Sr. Luzón informa, a su vez, de la reunión celebrada por la Comisión de Archivo y Biblioteca sobre peticiones de préstamos y sobre la publicación de la planimetría de la Cartuja de la Asunción de Nuestra Señora de Granada, proyecto del que informa el Sr. Bonet que trata de continuar la actividad que tuvo la Academia en otros momentos, publicando documentación de los monumentos de España. En este caso, sin coste para la Academia, se va a publicar, con la colaboración del CSIC y prólogo del director, toda la planimetría de aquella Cartuja (representativa del barroco andaluz), que ha sido realizada por el académico Sr. Almagro, el cual merece felicitaciones por su trabajo y generosidad.

### **Julio, agosto y septiembre**

Durante este trimestre no se celebraron sesiones plenarios.

## Octubre, noviembre y diciembre

### 4 de octubre

El director abre la sesión dando la bienvenida a todos los académicos y deseando que hayan pasado un feliz verano. Luego lamenta la desaparición de dos académicos, José Antonio Corrales y José Luis Picardo, e indica que en la sesión necrológica conjunta la *laudatio* de José Antonio Corrales la realizará Antonio Fernández de Alba y la de José Luis Picardo, Miguel de Oriol. Luego comunica que también falleció el académico electo Alfonso E. Pérez Sánchez, que no llegó a ingresar a causa de su enfermedad, al que se le dedicará un homenaje



Excmo. Sr. D. José Antonio Corrales interviniendo en un acto en la Academia.



Excmo. Sr. D. José Luis Picardo, en una de sus últimas apariciones en la Academia.

durante la celebración de una sesión plenaria. Un homenaje bien merecido porque era una de las grandes figuras de la Historia del Arte. Y, finalmente, informa de otros dos fallecimientos: Manuel Montero Vallejo, académico correspondiente que escribió mucho sobre el Madrid medieval; y otro gran correspondiente llamado José de Mesa Figueroa, boliviano que fue el gran teórico del mestizaje del arte hispanoamericano.

De las reuniones celebradas los días 14 de julio, 15 y 27 de septiembre último por la Comisión de Administración, informa D. Fernando de Terán poniendo de relieve la necesidad de tomar medidas dado el nivel de gastos superior al de ingresos y la descapitalización de la Academia, señalando el Sr. Yuste que «es una verdadera ceguera no apreciar la gravedad y urgencia de la situación». También presentó el nuevo criterio con el que está preparando la *Crónica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. El Sr. Pérez de Armiñán interviene para decir que, aunque hay que tomar medidas y habrá que seguir reduciendo gastos, tampoco estamos en la ruina. El Sr. Navascués señala que tenemos la obligación de mirar nuestras finanzas porque la Academia se está descapitalizando.

Sobre la reunión celebrada el 15 de septiembre por la Comisión de Museo y Exposiciones, comunica D. Publio López que se han resuelto satisfactoriamente los temas pendientes entre esta Real Academia y la Fundación Santamarca, y se ha hablado de la microclimatización de las dependencias del Museo y la necesidad perentoria de abaratar su mantenimiento, de los depósitos de esta Academia en otras instituciones y de la petición de obras y donaciones.

D. Antonio Almagro informa sobre la reunión de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico celebrada esta misma tarde, en la que se trató el tema de un informe realizado por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la CAM sobre el impacto ambiental del Plan Especial Recoletos-Prado. El acuerdo ha concluido en que no parece lógico proponer, como hace la CAM, la recuperación de ese hipotético hipódromo puesto que no fue más que un proyecto probablemente no materializado y que, en cualquier caso, es algo que ha desaparecido totalmente. Respecto al carril bus, se considera que la solución propuesta en el Plan parece más viable que llevarlo al otro lado, lo que supondría afectar al arbolado que, además, era una exigencia planteada en la tramitación del proyecto. Respecto a la recolocación de la estatua de Velázquez, la opinión de la Comisión ha sido que la ubicación actual parece la más adecuada y responde a algo consolidado en la imagen del Museo y del Paseo, por lo que no parecía muy justificado cambiarla de lugar.

En el turno de ruegos y preguntas, el Sr. Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos presenta el libro *Las ruinas de Zaragoza*, que ha publicado en colaboración con la Academia y el Instituto Fernando el Católico de la Excelentísima Diputación de Zaragoza. El libro se ha po-





El 4 de octubre se presenta el libro que contiene las reproducciones de *Las ruinas de Zaragoza* de Gálvez y Brambila, cuyos grabados se encuentran en la Academia.

dido realizar porque la mejor muestra de estas ruinas de Zaragoza, que son una serie de grabados de José Gálvez y Fernando Brambila (que el general Palafox ordenó que se trasladasen a Zaragoza, precisamente para dar cuenta de cómo había quedado la ciudad después del primer asedio napoleónico y quiénes habían sido los héroes que se distinguieron en el sitio), está precisamente en la Biblioteca de la casa. Se ha hecho una edición primorosa y magnífica, con la colaboración de la Academia y un prólogo institucional de su director.

### 13 de octubre

El director comunica que la reunión del *Grupo de Trabajo de Exposiciones* será el día 25 de octubre a las 11.30 horas, para estudiar las posibilidades de realizar exposiciones en la Academia con el presupuesto disponible, y da cuenta de la reunión que ha mantenido con los delegados de los departamentos para analizar sus previsiones de gasto y la forma en que el personal desarrolla el trabajo.

Comunica después el fallecimiento de otro académico correspondiente de esta casa en Lérida, D. Fernando Boneu Companys, y alude al tema general de los correspondientes, el cual no se ha abordado desde hace algún tiempo. Se han producido muchos fallecimientos y hay provincias que carecen de correspondientes cuando la Comisión de Monumentos los necesita, por lo que solicita un estudio, elaborado por cada Sección, sobre las necesidades de nuevos correspondientes a fin de decidir si se realizan nombramientos.

Informa de una visita a la Calcografía por parte de seis personas del Instituto de Restauración para el estudio de la conservación y preservación de las planchas. Y que, con el delegado del Museo y la conservadora del mismo, se ha desplazado hasta dicho Instituto para conocer la restauración que se está haciendo de los dos Murillos de la Academia.

El secretario general informa sobre la organización de los *Espacios de Reflexión*, explicando que había dirigido una consulta a los académicos con el resultado de que tan solo uno tiene dudas respecto a la conveniencia de seguir manteniéndolos. El resto se ha pronunciado con contestaciones favorables, algunas con críticas, casi todas con sugerencias y con propuestas.

Consideradas todas las observaciones, ponderando todas las dificultades, la conclusión es que habrá que seguir experimentando con soluciones provisionales, que pueden seguir siendo perfeccionadas, y la propuesta es mantener el formato actual con algunas condiciones.

Interviene D. Antonio Bonet para decir que sería importante la publicación de esos textos. Y señaló que «tenemos que hacer un esfuerzo y lograr una revista que sea algo vivo y operativo. Vamos a ver si hacemos que los *Espacios de Reflexión* tengan mayor divulgación».

En el turno de ruegos y preguntas interviene el Sr. Gutiérrez de Ceballos para referirse a las críticas del público y de muchos arquitectos respecto a las plazas que se están construyendo en Madrid, refiriéndose especialmente a la plaza de las Cortes, de la que dice «es un verdadero desastre» y sugiere que sea un tema de discusión. D. Antonio Bonet añade que atravesar la Plaza de la Luna, recién remodelada, «es un peligro de muerte por el pavimento y los escalones. Los arquitectos parece que están disparatados haciendo obras de urbanismo que son invisibles».

Por su parte, el Sr. Alcorlo señala que la plaza de las Cortes tenía un encanto extraordinario y que es lamentable lo que han hecho con ella: «una apisonadora terrible ha dejado a los árboles avergonzados y a los leones asustados, viendo cómo han ido alejando la estatua de Cervantes».

Interviene entonces D. Pedro Navascués para decir que hace muy poco tiempo se le pidió parecer a la Academia sobre el proyecto de esa plaza, y que la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico se pronunció al respecto realizando observaciones que se tuvieron en cuenta. Por ello, se trasladó la estatua de Cervantes a una posición sugerida por la Academia, distinta a la que contemplaba inicialmente el proyecto.

Interviene entonces D. Fernando de Terán para decir que cometería una grave falta de consideración hacia el pleno si no le informase en ese momento de que la plaza de las Cortes tiene un equipo técnico detrás que la ha diseñado y cuyo urbanista es él.

### 18 de octubre

El director recuerda que el próximo día 25 será la sesión necrológica en honor a los arquitectos Corrales y Picardo.

De la reunión celebrada el pasado día 15 de septiembre por la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, informa D. José María Luzón sobre el préstamo de obras para la Biblioteca Nacional y Museo Thyssen, la revisión de las tarifas de derechos de reproducción, la entrega por parte de la institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza del facsímil de estampas de las ruinas de Zaragoza, realizado por Gálvez y Brambila y proporcionado por la Biblioteca para su ejecución, entre otros asuntos.

D. Antonio Almagro informa de la reunión mantenida esa misma tarde por la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, que es continuación de la del día 4 de octubre y en la que se trataron diecinueve asuntos, de los cuales fueron los más destacados: Presa-azud del Embocador en Aranjuez, palacio del Infante D. Luis en Boadilla del Monte en Madrid, mercado de Abastos en La Línea de la Concepción, iglesia de Motilleja en la provincia de Albacete, intervención en la plaza de Santa María de Jaén, Plan Especial de

las Áreas Históricas de Segovia. D. Pedro Navascués puntualiza que sobre todos los asuntos ha recaído un acuerdo, y han sido objeto de debate y estudio en esta o en anteriores comisiones.

En el turno de ruegos y preguntas, el Sr. Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos interviene para decir que el día 17 asistió al Congreso del Comité Español de Historia del Arte en Santiago de Compostela, donde muchísima gente preguntaba sobre las actividades de la Academia y se interesaba por la publicación de los trabajos de la misma (con los informes completos), los cuales formarían una especie de *corpus* que serviría para otros informes. D. Antonio Bonet comenta que él también asistió a ese Congreso y que, en efecto, «tienen mucho interés las universidades por saber qué hace la Academia» y que precisamente el secretario actual está elaborando un nuevo tipo de *Crónica* en el que se recogerá y publicará la labor de la Academia, incluyendo los debates de los *Espacios de Reflexión* al objeto de que esta institución tenga una proyección exterior.

D. Rafael Manzano presenta un libro titulado *La plaza mayor de Las Palmas de Gran Canaria y las plazas mayores iberoamericanas*, señalando que la llamada plaza de Santa Ana o de la Catedral o plaza Mayor difiere ostensiblemente de las plazas medievales españolas y que, en cambio, es una premonición muy próxima en fechas a las del mundo hispanoamericano, debidas a las Leyes de Indias y otras disposiciones reales anteriores.

## 25 de octubre

Bajo la presidencia del director y con la asistencia de numerosos Sres. académicos se abre la sesión extraordinaria a las 19.30 horas bajo las notas musicales de la cantata *Cristo yacía en la tumba* (BWV 625), de J. S. Bach, que interpreta al órgano el Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezua.

D. Antonio Bonet inicia la sesión dando paso a las preceptivas palabras de evocación que el secretario general en funciones ha escrito sobre D. José Antonio Corrales, dando testimonio de sus méritos y de su actuación en el seno de la Academia.

A continuación, el Excmo. Sr. D. Antonio Fernández de Alba lee su *laudatio* en recuerdo del Excmo. Sr. D. José Antonio Corrales, recordando su figura y su obra.

D. Ramón González de Amezua interpreta al órgano el réquiem gregoriano y su glosa para dar paso a la evocación de la personalidad de D. José Luis Picardo por parte de D. Fernando de Terán, como también procede a continuación D. Miguel de Oriol e Ibarra con la *laudatio* en su recuerdo.

Una improvisación al órgano de D. Ramón González de Amezua pone fin a la ceremonia necrológica.

## 2 de noviembre

El director explica los motivos por los que el pleno se celebra en la sala Guitarte y no en la sala de juntas como es habitual, lo cual es debido a que dentro del *Espacio de Reflexión* se va a proyectar el documental de D. Manuel Gutiérrez Aragón, titulado *Coloquio en la Residencia*, que presentará él mismo y comunica que el jueves 4 de noviembre, en el salón de actos, se celebrará la entrega del Premio Penagos de la Fundación MAPFRE al académico electo D. Antonio López. A continuación, lee un texto que ha preparado en honor al académico electo fallecido en agosto de este año, Alfonso E. Pérez Sánchez, «Gran historiador del arte, eminente director del Museo del Prado y académico de número de la Real Academia de la Historia, sin duda alguna fue el mayor estudioso y el experto más competente de la pintura y del dibujo del Siglo de Oro español. A causa de su enfermedad, no llegó a pronunciar el discurso de entrada en nuestra corporación, pero esta casa le debe el inventario razonado que elaboró sobre las pinturas que se conservan en la rica colección académica. Gracias a su pericia en el tema muchas obras anónimas tienen hoy su correcta atribución. Gran experto y competente en arte, Pérez Sánchez es la encarnación misma del *connoisseur* para el cual la memoria visual constituye su mejor fuente de conocimiento y goce estético. Formado en la escuela historiográfica positivista, para la cual antes de cualquier especulación teórica e interpretativa hay que llevar a cabo una investigación de archivo, ordenando todas las noticias documentales y literarias posibles, fue un historiador que prudentemente se atuvo a un conocimiento controlado, exacto y preciso de las fuentes, lo que no excluye su comentario crítico pleno de sensibilidad. De ahí que sus obras historiográficas sean imprescindibles y constituyan un legado bibliográfico importantísimo para el estudio de uno de los momentos estelares del arte y de la cultura occidental. (...)».

D. Benito Navarrete, discípulo de Pérez Sánchez, pronunció seguidamente unas palabras sobre la figura de este gran historiador del arte, profesor e investigador que fue su maestro.

A continuación, D. Manuel Gutiérrez Aragón presentó su documental *Coloquio en la Residencia*, construido sobre la correspondencia juvenil de Federico García Lorca y Salvador Dalí. En él, dos actores leen en la actual Residencia de Estudiantes párrafos sin añadidos de las cartas intercambiadas entre Lorca y Dalí en los años veinte, cuando vivían por temporadas en esa misma residencia; son cartas apasionadas, íntimas, amistosas o insultantes. La pianista Rosa Torres Pardo acompaña a los actores que leen los textos. Buñuel también interviene en algunas ocasiones.

En los textos aparece un Dalí ya entonces extremo y radical, y un Lorca más apegado a las raíces de la poesía española (todavía no ha publicado *Poeta en*





Un momento del documental *Coloquio en la Residencia*, de Gutiérrez Aragón, en el que se ve a los actores leyendo los textos de Dalí y García Lorca.

*Nueva York*), pero atento, en la teoría y en la práctica, a las vanguardias. Aluden a los que ellos consideraban «putrefactos», que eran poetas y artistas de entonces como Juan Ramón Jiménez.

El documental se ha realizado para acompañar la exposición *Lorca, Dalí y la Residencia de Estudiantes*, con motivo del centenario de dicha institución.

A continuación se procede a la proyección del documental.

### **8 de noviembre**

Señala el director que ha solicitado un informe sobre los académicos correspondientes a todos los presidentes y secretarios de las secciones para poner en marcha nuevos nombramientos, ya que son necesarios. Se trata de formar una Comisión con los presidentes de las secciones para que estudie el tema y, antes del verano, organizar un Día del Correspondiente al que asistieran los que viven en las provincias españolas para que entiendan su relación con la Academia.

Informa luego de que el pasado 4 de noviembre se celebró en la Academia la entrega del *Premio Penagos* al académico electo Antonio López, en el que el Sr. Calvo Serraller hizo una exposición sobre la obra del premiado.

Señala también que el 10 de noviembre se inicia el ciclo *El artista ante su obra*, y que el programa es magnífico, con disertaciones de Alcorlo, José Luis

Sánchez, Canogar y Teixidor, dentro de «*Otoño en el Museo*».

El secretario general procede a la lectura de las actas de las reuniones de la Comisión de Administración, celebradas los días 19 de octubre y 2 de noviembre, que reflejan cómo el Sr. Navascués reiteró la conveniencia de que la Comisión tome ya los acuerdos necesarios sobre varios puntos encaminados a generar ahorro y contención de gastos: reorganización de servicios, reducción de personal, supresión de gratificaciones, reducción de horario de atención al público y redimensionamiento del espacio del Museo. El Sr. Pérez de Armiñán se manifestó de acuerdo con la reorganización de servicios y con la reducción de personal, pero la reducción de horarios le preocupa que redunde en pérdida de seguridad, climatización y visibilidad pública de la Academia. El Sr. Luzón hizo constar la importancia de la pérdida de ingresos que sufre la Academia y la necesidad de movilizarse para recuperarlos, mostrándose contrario a la reducción del horario del Museo y alertando también sobre los peligros de pérdida de visibilidad pública de la Academia a causa de la reducción de sus servicios. El Sr. Bordes se mostró de acuerdo con las reducciones, teniendo en cuenta que pueden ser provisionales y reversibles, indicando que los temas están suficientemente debatidos y que la Dirección debe tomar ya decisiones sobre ellos.

El secretario general comentó la desproporción entre los peligros evocados y la modestia de las medidas que se están planteando, que hay un alarmismo injusto.

tificado ante las reducciones que se han propuesto y que no se tomaron decisiones porque era necesario escuchar previamente las largas y reiteradas argumentaciones que se produjeron sobre la improcedencia de tomar unas medidas que, según se decía, iban a arruinar la visibilidad de la Academia y a traer consigo la pérdida de las subvenciones. El Sr. Navascués entregó a los miembros de la Comisión la *Cuenta de resultados a 29 de octubre del 2010 por departamentos y global* que arroja un balance negativo de 294.304,84 euros a 29 de octubre (no está cerrado este mes todavía). El director dio por finalizada la Comisión de Administración diciendo que quedaba aprobado el nuevo horario de servicios al público.

El secretario general informa al pleno de que es reglamentario anunciar con un mes de antelación la finalización del mandato de los cargos académicos de vicedirector-tesorero, censor y secretario general que se producirá el 13 de diciembre y anunciar la apertura de un plazo de quince días (hasta el 27 de noviembre) para que los académicos con derecho a ser elegidos comuniquen a la Secretaría General su deseo de presentarse a la correspondiente elección (artículo 101. 2º Reglamento). El lunes 29 de noviembre se proclamarán ante el pleno las candidaturas válidamente presentadas y las elecciones serán el 13 de diciembre.

En el *Espacio de Reflexión* titulado *Música y poesía: el poema reversible*, el académico D. Antonio Gallego habló de las relaciones entre la música y la poesía, lo sonoro y lo simbólico e iconográfico, así como de las influencias que la música ha ejercido en la narrativa desde este punto de vista estructural.

Analizó luego el caso del canon retrógrado, que puede interpretarse del revés, que J. S. Bach incluyó en la *Ofrenda musical*, BWV 1079. Y señaló que, en el campo de las letras, esto también sucede con la palabra o frase (palíndromo) que se lee igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda y que relaciona con el poema reversible, que es el que admite la doble lectura de arriba abajo o de abajo arriba, pero no letra a letra, ni siquiera palabra a palabra, sino verso a verso o frase a frase si se trata de prosa poética. También hace un repaso de algunos poemas reversibles de acuerdo con procedimientos prestados (consciente o inconscientemente tomados en préstamo) del mundo del contrapunto musical. Experimentos reversibles, experiencias músico-poéticas.

### 15 de noviembre

Se guarda un minuto de silencio por el fallecimiento del académico Luis García-Berlanga y se anuncia la defunción del académico correspondiente por Jaén D. Ricardo Espantaleón.

D. Publio López informa sobre la reunión del pasado lunes 25 de octubre del *Grupo de Exposiciones*.



Don Luis García-Berlanga en la Academia.

Para el director, lo más urgente en estos momentos es decidir si, con nuestros menguados recursos económicos, es posible elaborar un programa articulado de exposiciones siendo prioritario acometer un plan de búsqueda urgente de patrocinios. El Sr. Canogar propone que la Academia solo programe 3 o 4 exposiciones al año, pero de una incontestable calidad y de alto interés para atraer al público a nuestras salas, y apunta a un tipo de exposiciones que muestren la íntima conexión que tuvo el informalismo español con nuestra mejor tradición pictórica, expresando también la conveniencia de colaborar con instituciones como el Reina Sofía. El Sr. López apoyó que la Academia asuma la responsabilidad de realizar una gran exposición de D. Luis García-Ochoa, porque no se entendería tampoco que nuestra institución se mantuviese de espaldas a las producciones de algunos de sus miembros, más reconocidos fuera de España que aquí. Y citó el caso puntual de nuestro compañero el Sr. Schommer, cuya gran antológica del Museo de Bellas Artes de Bilbao debería ser mostrada en las salas de la Academia. El Sr. Teixidor planteó una programación estructurada para el definitivo alejamiento del conservadurismo con el que, a menudo, se relaciona a la Academia, y propone la confrontación de algunos maestros modernos con las obras de nuestro Museo, formulando a modo de sugerencia algunas exposiciones posibles: Arnulf Rainer *versus* Goya; Jannis Kounellis *versus* Zurbarán; Rebecca Horn *versus* Archimboldo; Bill Viola *versus* Pedro de Mena.



A continuación tiene lugar el coloquio sobre el *Espacio de Reflexión* de las dos últimas sesiones, produciéndose diversas intervenciones tanto sobre el documental *Coloquio en la Residencia* como sobre *El poema reversible*.

En ruegos y preguntas, el bibliotecario presenta dos regalos espléndidos para la Biblioteca: *La planimetría de la Cartuja de la Asunción de Nuestra Señora de Granada* (Escuela de Estudios Árabes, CSIC, 2010) que regala D. Antonio Almagro Gorbea, con un folleto explicativo que prologa el director de la Academia; y los *Dibujos* (desde 1949 hasta el 2010) de Antonio López con comentario de Francisco Calvo Serraller (Editorial TF Editores, Madrid, 2010).

## 22 de noviembre

D. José María Luzón informa sobre la reunión de la Comisión de Calcografía del lunes 8 de noviembre y sobre la intención de acometer proyectos de edición en los que estuviesen conectados el grabado y la fotografía, existiendo acuerdo en que se adoptase esta línea de trabajo. Se habló del inventario, de los problemas que plantea la biblioteca Lafuente Ferrari, encerrada detrás de unos paneles que propone convertir en móviles, y que los fondos documentales se incorporen al archivo central de la Academia para facilitar su consulta. En cuanto a las estampas de monumentos de España, material inflamable, requieren un proyecto para acondicionar este fondo en la propia Academia. Se planteó un calendario de líneas expositivas que cubre todo el año y que daría a los proyectos una continuidad: de septiembre a octubre «Diálogos Ayer-Hoy»; de noviembre a diciembre «Historia del grabado»; de enero a febrero el «Premio Nacional de Arte Gráfico»; marzo y abril «Monográfica de un artista contemporáneo», en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con apertura de las salas de exposiciones de la Academia a artistas contemporáneos españoles; en mayo-junio se organizaría una exposición que ofreciera visiones de la fotografía en España y también de los fondos de la Academia; en junio-julio el «Certamen de Arte Gráfico», para el que se cuenta con el patrocinio de la Fundación Casa de la Moneda y CEIM; de julio a septiembre se podrían exponer fondos de la Academia, manteniéndolos hasta la *Noche en Blanco* y concluir de este modo la temporada expositiva.

El informe del secretario general en funciones recuerda a los académicos con derecho a ser elegidos que quieran presentar sus candidaturas a los cargos de vicedirector-tesorero, secretario general y censor que les quedan seis días para poder hacerlo en la Secretaría General, ya que el plazo finaliza el 27 de noviembre, y el lunes 29 de noviembre se proclamarán ante el pleno dichas candidaturas. Luego informa de que, habiéndose conseguido una subvención de 449.972,68 euros con

cargo al 1% cultural aplicable a la realización de obras necesarias para conservación, mejora y rehabilitación, en virtud de lo establecido en el V Acuerdo suscrito entre el Ministerio de Fomento y el de Cultura el 3 de marzo del 2009 para la actuación conjunta en el Patrimonio Histórico Español, se recaba la autorización expresa de este pleno para que el director firme el convenio con el Ministerio de Fomento a efectos de cubrir el patio, con vistas a su mejor aprovechamiento (se concede dicha autorización). Sugiere después que se acuerde que conste en el acta la felicitación del pleno al director por la concesión el día 16 de los corrientes de la Medalla de Oro que otorga el Círculo de Bellas Artes como reconocimiento a «sus aportaciones al fomento, conocimiento y conservación del patrimonio artístico español» (se acuerda y se recibe con aplausos).

En ruegos y preguntas interviene D. Ramón González de Amezua para recordar el paso de Dalí por esta Academia, y D. Antonio Bonet le pide que lo narre por escrito para que pase al Archivo y quede testimonio (se recoge dicho escrito en la sección denominada Foro de esta publicación).

Se da paso al *Espacio de Reflexión* titulado *Una visita guiada a la cronocromofonía* por parte de D. José María Cruz Novillo, que inicia la proyección de una obra en la que juegan el tiempo, el color y el sonido. «Esta obra está hecha para ser vista con una pantalla de tecnología LED, y está hecha en un proceso computarizado desde el comienzo del trabajo hasta el acto mismo de su percepción en una pantalla, traída desde el lugar que ocupa en Internet, que es lo que técnicamente se llama un “punto com”, que es un espacio exclusivo para que contenga esta obra. Una obra que tiene una peculiaridad, por encima de cualquier otra, que es que contiene todas las combinaciones con repetición de doce elementos, de todas las formas posibles.»

## 29 de noviembre

El secretario general, en cumplimiento del artículo 101.3 del reglamento, proclama ante el pleno las candidaturas que se han presentado en la Secretaría General: D. José Luis Yuste para el cargo de censor; D. Fernando de Terán para el de secretario general; y D. Ismael Fernández de la Cuesta y D. Pedro Navascués (en orden alfabético por apellido) para el cargo de vicedirector-tesorero, y recuerda que el próximo lunes día 13 de diciembre será el último pleno del año 2010 y se celebrarán las elecciones.

El Sr. Fernández de la Cuesta presenta a un correspondiente de la Academia, D. Michael Randel, «gran hispanista de toda la vida, músico, musicólogo, medievalista, cuya tesis doctoral fue sobre canto mozárabe; ha publicado el *Diccionario Harvard de la Música*, ha recorrido todos los escalafones de la Universidad Americana, desde alumno a profesor y catedrático, ha sido

Un ejemplo musical: "Canones diversi, 1" de *Musikalisches Opfer*, BWV 1079, de J. S. Bach (Leipzig, 1747)

**Canones diversi**  
super thema regium.

Canon a 2.

1.

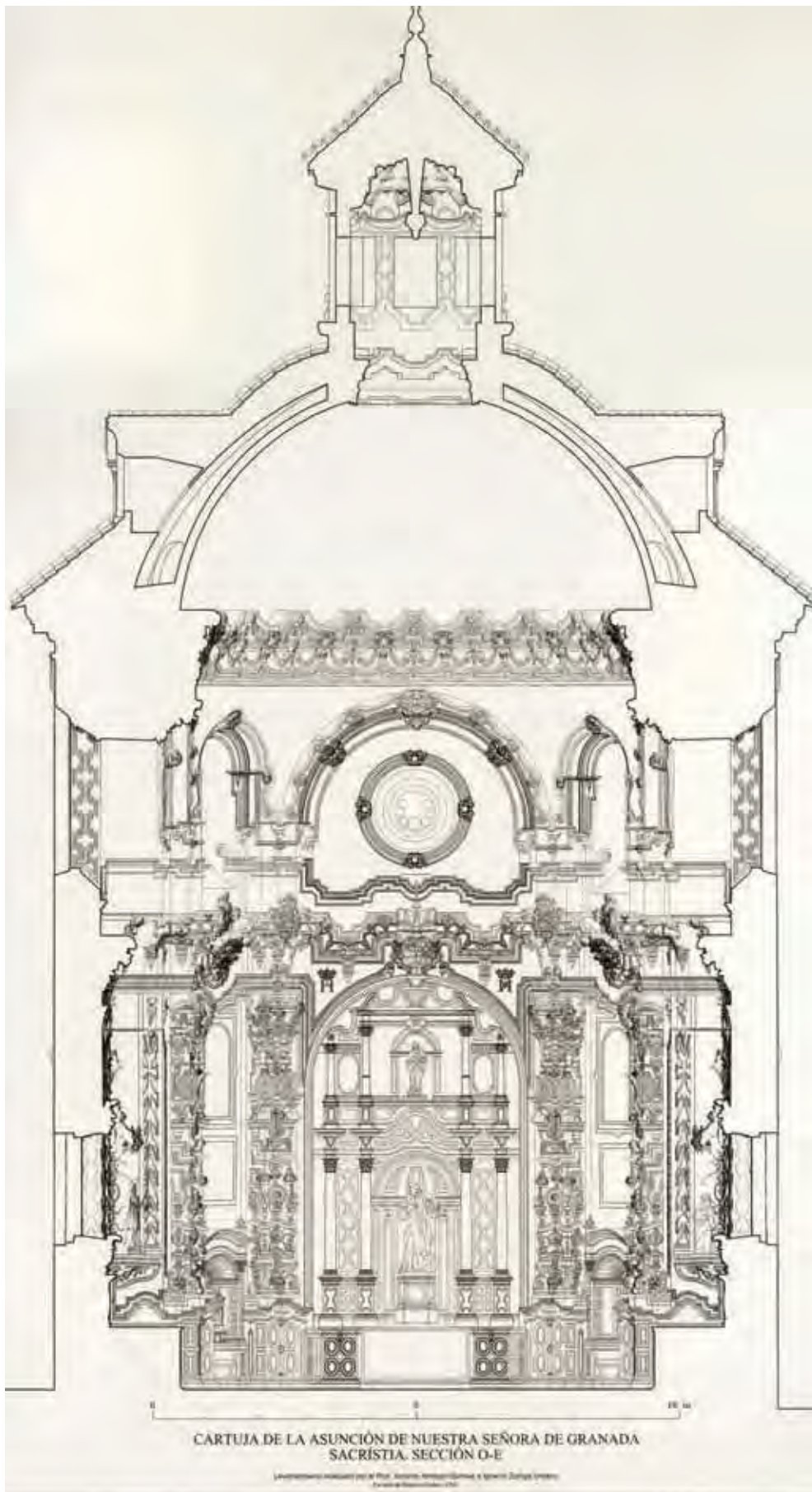
Gerardo DIEGO

(Santander, 1896-Madrid, 1987)

**CAPICÚA (Capricho)**

Zumbido  
lejano.  
No se ve nada.  
Obsesión.  
¿Por dónde?  
¿Un punto?  
Inquietante.  
Se mueve.  
Pesado moscardón  
tocando el bordón.  
Pajarraco negro.  
Se asustan las palomas.  
Runflar huracanado.  
Nubarrón fantasmal.  
El viento le alarga y le encoge.  
Negra amenaza pavorosa y siniestra.  
> Temeroso y funerario eclipse de sol.  
Negra amenaza pavorosa y siniestra.  
El viento le alarga y le encoge.  
Nubarrón fantasmal.  
Runflar huracanado.  
Se asustan las palomas.  
Pajarraco negro  
tocando el bordón,  
pesado moscardón,  
Se mueve.  
Inquietante.  
¿Un punto?  
¿Por dónde?  
Obsesión.  
No se ve nada.  
Lejano  
zumbido.

Un ejemplo musical y otro literario  
de obras reversibles que presentó el Sr. Gallego.



Planimetría de la Cartuja de la Asunción de Nuestra Señora de Granada levantada por D. Antonio Almagro Gorbea (Escuela de Estudios Árabes) y publicada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con un prólogo del Director de la misma, D. Antonio Bonet, sobre *La Academia y la Planimetría*.



decano de la Universidad de Cornell y de ahí pasó a ser rector de la Universidad de Chicago. Y ahora mismo es el presidente de la Fundación Mellon». El Sr. Randel agradece la presentación: «Es para mí un gran honor estar con ustedes y servir como miembro correspondiente de Estados Unidos».

A continuación tiene lugar el coloquio correspondiente al último *Espacio de Reflexión*, titulado *Una visita guiada a la cronocromofonía* de D. José María Cruz Novillo, sobre las características de la obra que presentó el día anterior (en la sección de esta *Crónica* titulada *Reflexión* puede verse el desarrollo del coloquio).

### 13 de diciembre

Indica el director que la sesión ordinaria será breve para pasar rápidamente a la extraordinaria.

El secretario general en funciones informa de que este es el último pleno del año, y que el próximo se verificará el día 10 de enero del 2011, reuniéndose ese mismo día la Comisión de Administración.

En el turno de ruegos y preguntas recuerda el Sr. Gutiérrez de Ceballos la próxima celebración en la Universidad del homenaje al académico fallecido Sr. Pita Andrade, y el Sr. Sánchez manifiesta su indignación por el cierre de Chillida Leku, ante lo cual precisa el director que, para pronunciarse sobre ello, la Academia tendría que debatirlo pausadamente considerando todos los aspectos. Propone el Sr. Sánchez que lo trate la Comisión de Monumentos.

A continuación se da paso a la sesión extraordinaria, comunicando el censor que se va a proceder a la votación de los tres cargos académicos pendientes de renovación. Explica el procedimiento a seguir, el quórum necesario y demás condiciones reglamentarias. El director añade que los candidatos pronunciarán unas palabras previas.

A continuación, D. José Luis Yuste explica brevemente que se propone seguir desempeñando el puesto de censor, cuyas características y funciones enuncia, recordando cómo las ha desempeñado hasta ahora y agradeciendo de antemano a quien quiera votarle.

Seguidamente, D. Fernando de Terán indica, también con brevedad, que en él subsiste el compromiso contraído hace un año con el director y el vicedirector, quienes le pidieron se hiciera cargo de la Secretaría General. Añade que, en el tiempo transcurrido, ha formado con ellos un buen equipo y que, mientras ambos permanezcan en sus cargos, él no va a romper ese compromiso.

A continuación, el Sr. Fernández de la Cuesta expone las razones que le impulsan a presentar su candidatura. Recuerda que contamos con importantes ingresos por actividades propias y de terceros, más los

rendimientos de nuestra cartera, cuya utilización no implica descapitalización, y que la contención de gastos no debe afectar a las actividades que son clave en nuestra vida académica (las cuales no deben ceñirse al espacio de la CAM, ni siquiera al de España, debiendo trascender al ámbito internacional). Añade que hay que buscar el incremento de ingresos mediante una gestión más productiva de nuestras instalaciones y de nuestros fondos patrimoniales.

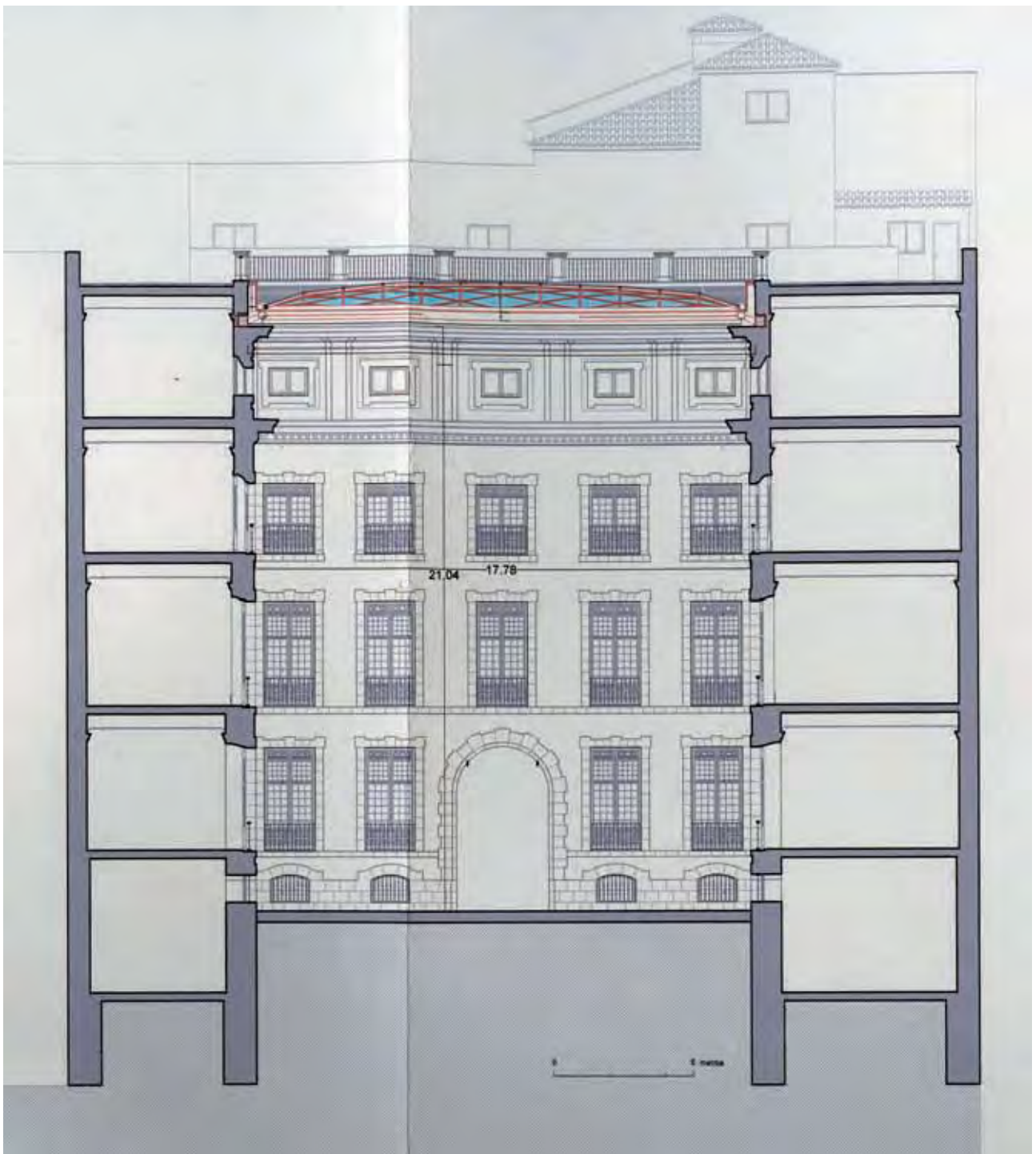
Se extiende luego en la evocación de la riqueza de dichos fondos (número de libros, planos, fotografías, pinturas, dibujos...), para concluir que este extraordinario activo debe ser utilizado con el objetivo de presentarnos en la sociedad con nuevas propuestas, para recuperar nuestra actividad mediante convenios con universidades, o la participación en proyectos creativos nacionales e internacionales, mejorando la colaboración con el Ministerio de Cultura, con la CAM y con el Ayuntamiento de Madrid, apelando también al sector privado, ya que no hay razón para que las principales empresas españolas, que están financiando a otras Academias, no lo hagan con nosotros que podemos ofrecerles cosas magníficas.

Interviene finalmente D. Pedro Navascués explicando que desea continuar la labor que viene desarrollando desde el 2004. Desde entonces se ha enfrentado al déficit que tiene la Academia, gravemente afectada por la crisis. Por eso, ha intentado aplicar una política de gastos reducidos y de presupuestos restrictivos, ha reordenado las inversiones y ha conseguido recuperar una posición sin deudas y sin créditos, con una cartera de valores rehecha, contando con asesoramientos externos. Cree que nuestro patrimonio no se debe tocar ni disminuir, frente a quienes consideran que este debe ser el motor impulsor de nuestras actividades.

Finalmente señala que todo ello lo ha ejecutado cumpliendo sus funciones (que están en el reglamento), de las que no se ha salido ni se ha extralimitado, pero que el cargo conlleva el de interventor, con todo lo ingrato que acarrea la intervención de cuentas y las limitaciones que ello supone a los demás.

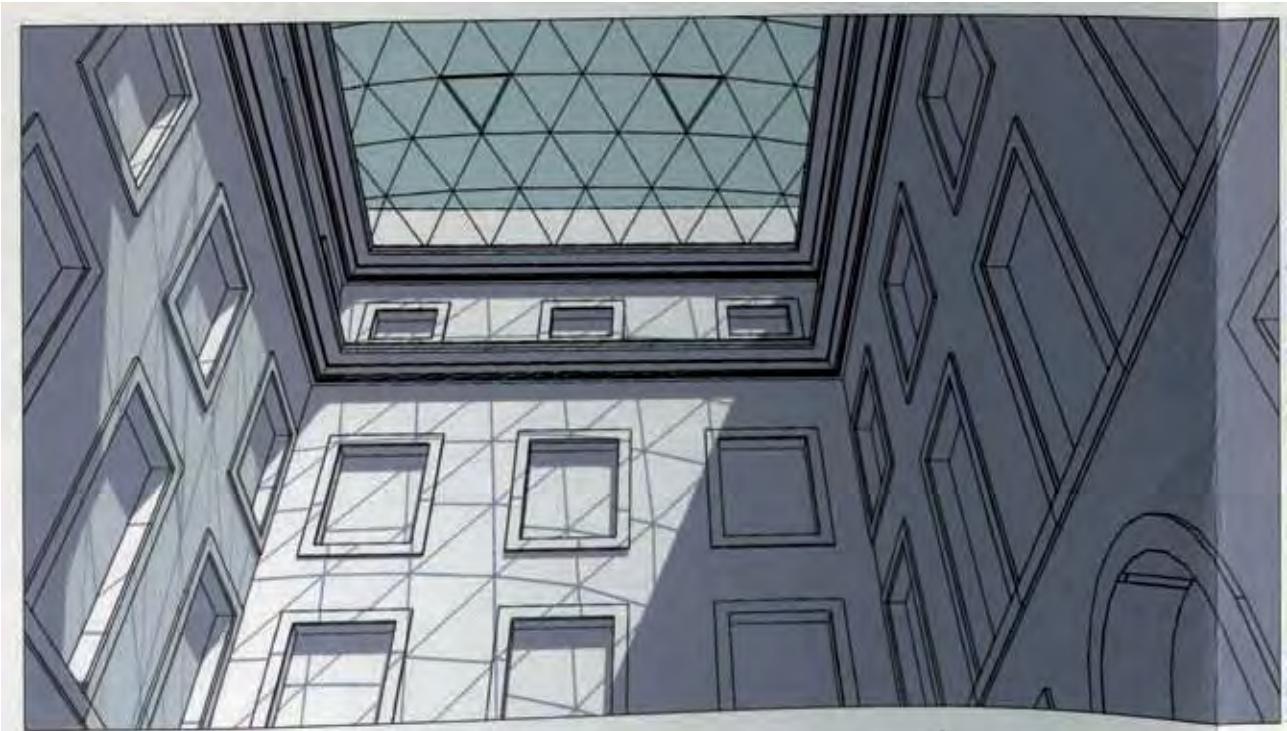
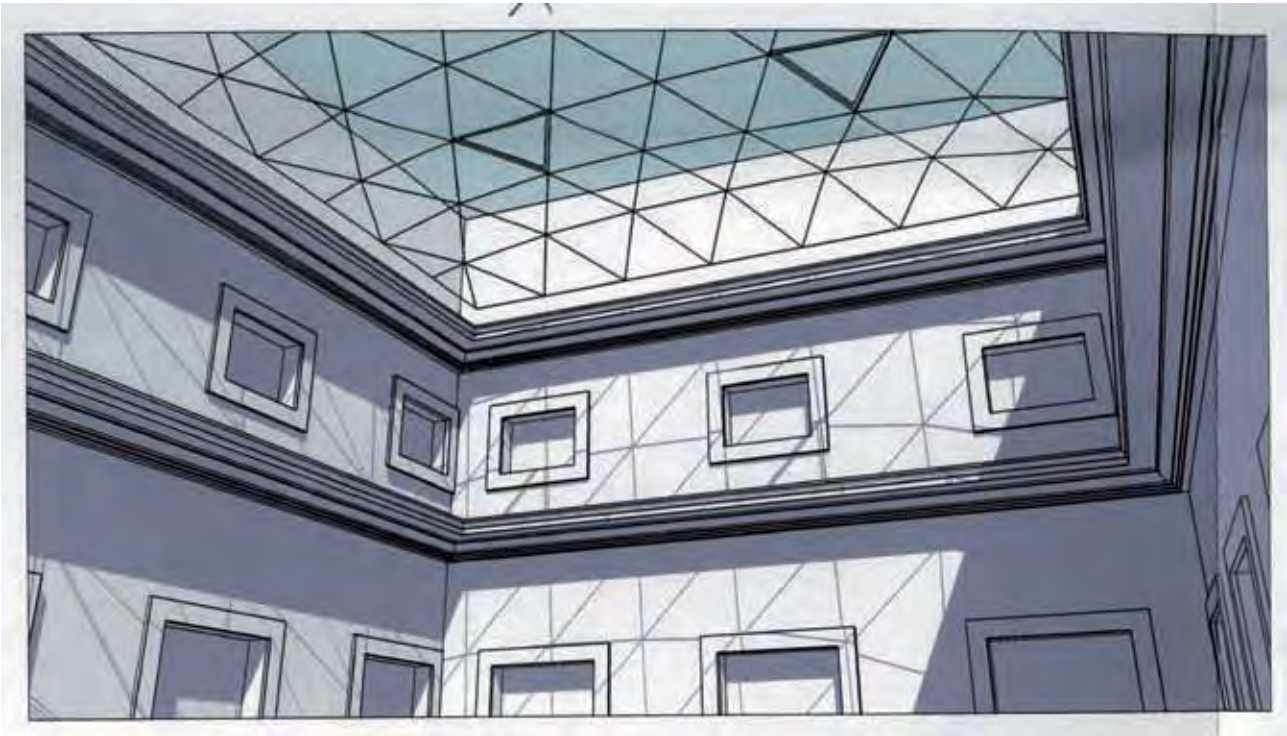
A continuación se procede a las tres votaciones programadas. La primera da un resultado de 6 votos en blanco y 39 a favor del Sr. Yuste, quien queda confirmado como censor. La segunda, con el mismo resultado numérico, da lugar a la confirmación de D. Fernando de Terán como secretario general. Y la tercera arroja 26 votos a favor de D. Ismael Fernández de la Cuesta y 19 a favor de D. Pedro Navascués, por lo que queda proclamado nuevo vicedirector-tesorero el Sr. Fernández de la Cuesta.

Antes de levantarse la sesión, y a propuesta de D. Ramón González de Amezua, se produjo un aplauso a D. Pedro Navascués por la labor realizada durante tanto tiempo como vicedirector-tesorero.



El 22 de noviembre, el Pleno de la Academia autorizó al director para la firma de un convenio con el Ministerio de Fomento, a efectos de cubrir el patio central del edificio con un lucernario con cargo al 1 % cultural.







## **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 2010. 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 en la que 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

### **Ciclo de conferencias**

#### *Artistas de la Academia*

El día 14 de enero, a las 19.30 horas, prosiguió el ciclo de conferencias *Artistas de la Academia* con la referida a *Preciado de la Vega* a cargo de D.<sup>a</sup> Esperanza Navarrete. El jueves 21 de enero, el director de la Academia, D. Antonio Bonet Correa, disertó sobre *Juan Gris y el cubismo*, mientras que *Goya y la historia de la fisiognomía* fue el título de la conferencia que el delegado de Calcografía, D. Juan Bordes, impartió el día 28 de enero. El 4 de febrero, el académico de número D. Tomás Marco disertó sobre *Luis Feito*; y el 11 de ese mismo mes, D.<sup>a</sup> Laura Fernández Bastos intervino para hablar sobre *Rubens*, contando con el apoyo de Turismo de Flandes. El día 18 de febrero, D.<sup>a</sup> Rosa María Recio departió sobre el artista *Eduardo Chicharro*, mientras que *Carreño en palacio* fue el título de la conferencia de D.<sup>a</sup> Pilar García, que tuvo lugar el 25 de febrero. Finalmente, el día 4 de marzo, la conservadora del Museo, D.<sup>a</sup> Mercedes González de Amezua, clausuró el ciclo con una conferencia sobre *Sorolla*.

### **Préstamo**

#### *Olvidados en Cabrera. El cautiverio napoleónico 1809-1814*

Exposición que se clausuró el 17 de enero del 2010 en el edificio CaixaForum de Palma de Mallorca. La exposición *Oblidats a Cabrera* sirvió para reflejar las vivencias y el modo en que aquellos prisioneros emplearon de manera imaginativa la lectura, el teatro o la elaboración de objetos artesanos como distracción y terapia de supervivencia. La Calcografía Nacional ha contribuido a esta exposición prestando seis estampas de Francisco de Goya pertenecientes a la serie de los *Desastres de la Guerra*, de una edición realizada en 1930. Dichas obras fueron: *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, *Lo mismo*, *Las mujeres dan valor*, *Caridad*, *Las camas de la muerte* y *Que se rompe la cuerda*.

### **Curso de musicología**

#### *Patrimonio Artístico Iberoamericano*

Del 20 de enero al 30 de abril se celebró el *Curso de Musicología para la Protección del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, dirigido por el académico Ismael Fernández de la Cuesta. La entrega de diplomas tuvo lugar en el salón de actos el día 8 de abril a las 12.30 horas, y contó con la presencia de D. Antonio Bonet Correa, director de la Real Academia de Bellas Artes de



Entrega de becas del curso de musicología.

San Fernando, D. Ismael Fernández de la Cuesta, director del curso, y D.<sup>a</sup> Beatriz Hernanz Angulo, coordinadora de becas de posgrado de la Fundación Carolina. Como colofón, los alumnos ofrecieron un recital.

### **Exposición**

#### *Tipografía española*

El 24 de enero se clausuró la exposición *Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española*, organizada por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo con la colaboración de esta Real Academia. Uno de sus objetivos fue reintroducir tipografía Ibarra en el mundo actual, adaptándose a las nuevas tecnologías y a los sistemas digitales de nuestros días. Esta exposición viajó a Chile para acompañar al V Congreso Internacional de la Lengua. En principio, se exhibiría en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile entre el 3 de marzo y el 3 de abril. Como consecuencia del terremoto que tuvo lugar en aquel país el día 27 de febrero, la exposición retrasó su fecha



Inauguración de la exposición sobre la *Imprenta Real* el día 24 de enero.



El cuadro de Juan Gris que se encuentra en el Museo de la Academia y al que se refirió el Sr. Bonet en su conferencia del día 21. Titulado *Frutero y periódico*, se trata de un óleo sobre tela y mide 73 x 60 cm. De paleta extremadamente sobria a base de grises, pardos y azulados es muy representativo de la mejor producción del artista, y está pintado en 1920.





*Se repulen*, 1797-1799 (Caprichos 51). 214×149 mm. 506,26 g.

Cobre con recubrimiento electrolítico; aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo. Dibujo preparatorio, Museo del Prado, Madrid, D. 4219. Ilustración de la conferencia *Goya y la fisiognomía*, de D. Juan Bordes Caballero, en la que la obra calcográfica de Goya se puso en paralelo con las teorías artísticas sobre el rostro expuestas por los principales autores de la historia de la fisiognomía. Esto fue posible gracias a la edición contemporánea a Goya de la *Fisiognomía*, de Lavater, realizada a cargo del médico Moreau de La Sarthe. Este autor convirtió la magna obra de Lavater en una enciclopedia de diez volúmenes que recopila las teorías de la fisiognomía hasta finales del siglo XVIII, poniendo al alcance del pintor aragonés la obra de la fisiognomía de J. B. Porta, Le Brun, y la del propio Lavater. Se conoce la existencia de ejemplares de Moreau en bibliotecas de los nobles y amigos que Goya frecuentó en Madrid.

Del Tagliente o' Vicentino.

Io te notifio discreto lettore come manci che insegni le regule, ragione, misure,  
 modi, dignitate & ex<sup>te</sup> di questa nobile virtute del scriuere io uoglio seguire  
 de scriuere di molte uarie sorte de lettere per satisfare a gli uarij appetiti d'gli ho-  
 meni per che a cui egrato una sorte a cui un'altra & poi seguendo daroti lo  
 amaistramento che cum facilità se potrai imparare con le sue misure et arte come  
 seguendo uederai faccioti a sapere nome di questa lettera essere chiamata cancellaresca  
 A a a. b b b. c c c. d d d. e e e. f f f. g g g. h h h. i i i. k k k. l l l. m m m. n n n n.  
 o o o. p p p. q q q. r r r. R. s s. t t. t t. u u u. v v. x x. y y. z z. & &

Beag<sup>mo</sup>. Beat<sup>mo</sup>. Sam<sup>mo</sup>. Reuer<sup>mo</sup>. R<sup>mo</sup>. R<sup>do</sup>. R. ueren. Ser<sup>mo</sup>.  
 Ser<sup>mo</sup>. Ser<sup>mo</sup>. Ill<sup>mo</sup>. Ill<sup>mo</sup>. Ill<sup>mo</sup>. Ill<sup>mo</sup>. E<sup>mo</sup>. Ex<sup>mo</sup>. Mag<sup>o</sup>.  
 Mag<sup>o</sup>. Manifico. m<sup>o</sup>. Mag<sup>o</sup>. mag<sup>o</sup>. mag<sup>o</sup>. Dig<sup>o</sup>. Per<sup>mo</sup>. P<sup>mo</sup>.  
 P<sup>mo</sup>. P<sup>mo</sup>. Ama<sup>mo</sup>. Ad<sup>mo</sup>. Ad<sup>mo</sup>. Ar<sup>mo</sup>. Ar<sup>mo</sup>. Ar<sup>mo</sup>. Ar<sup>mo</sup>.  
 Nobil<sup>mo</sup>. Vener<sup>lis</sup>. Vra. N<sup>o</sup>.

A A A B B C C D D E E F F  
 G G G H H H I I J J K K L L M M  
 N N M N N O P P P Q Q R R S  
 T T U U V V X X Y Y Z



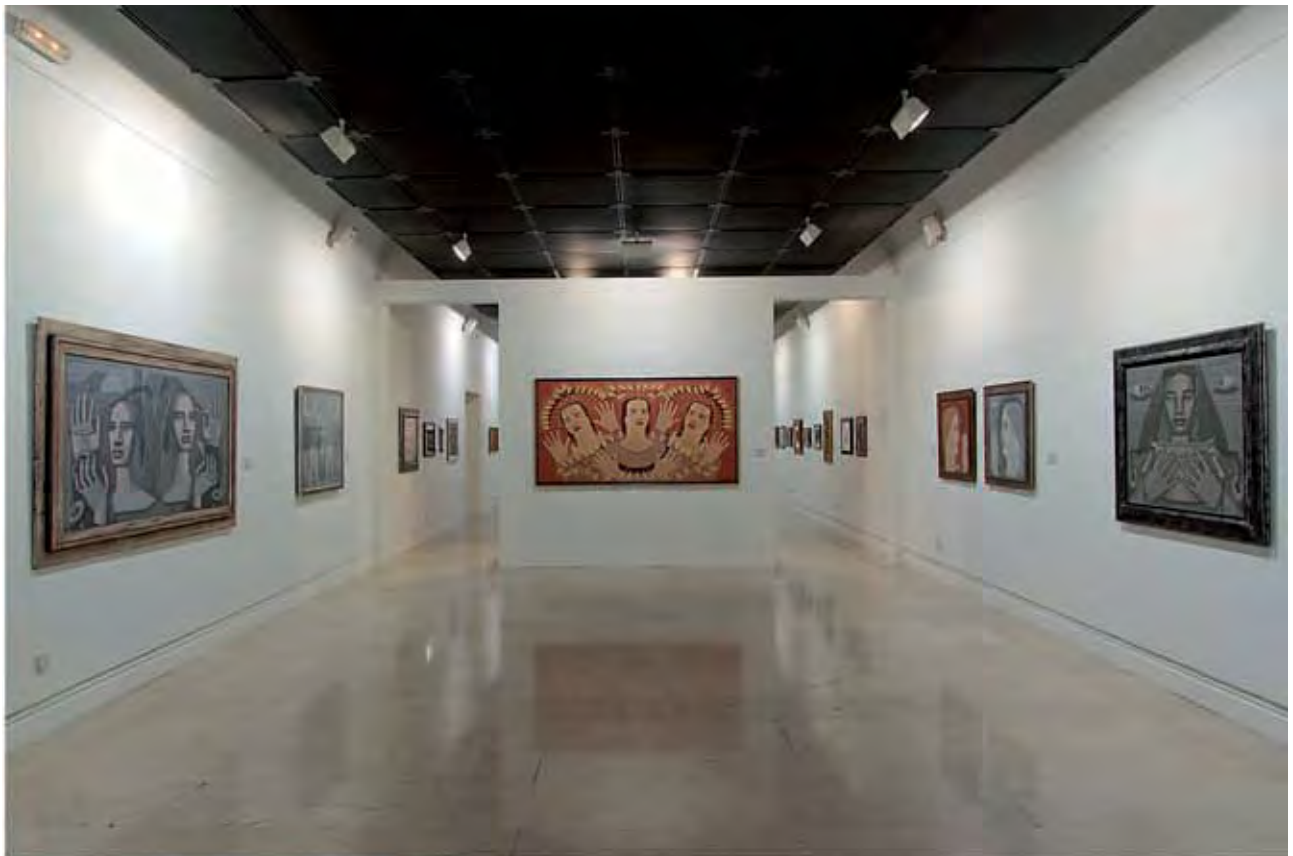


Imprenta Real. Fuentes de la tipografía española. Estampas pertenecientes a la Calcografía Nacional que figuraron en la exposición de ese título clausurada el 24 de enero.

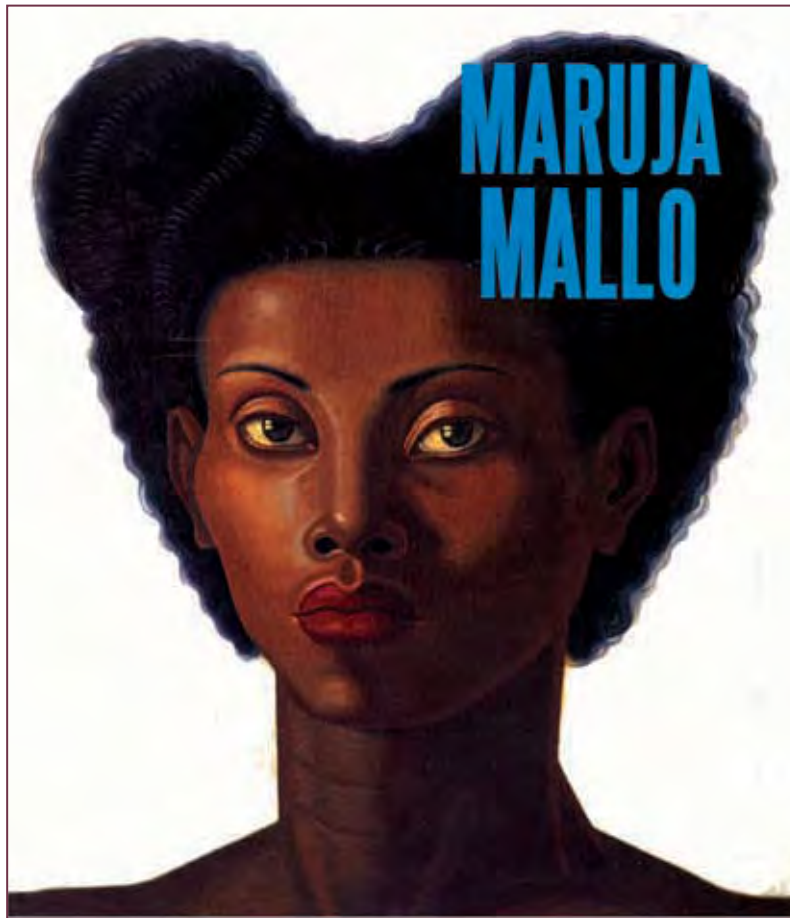




Inauguración de la exposición dedicada a *Maruja Mallo* el 27 de enero, con presencia de la Sra Ministra de Cultura.



Un aspecto de la Sala de Exposiciones de la Academia con la correspondiente a Maruja Mallo.



Portada del libro-catálogo correspondiente a la exposición de la obra de Maruja Mallo. (Ministerio de Cultura, Fundación Caixa Galicia y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

de inauguración. De las obras que forman parte de la exposición, seis estampas pertenecen a la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

### **Exposición**

*Maruja Mallo, «mitad ángel, mitad marisco»*

El miércoles 27 de enero, a las 12.00 horas, se inauguró la exposición dedicada a la pintora *Maruja Mallo*, organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Fundación Caixa Galicia en colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El acto se celebró con la presencia de la Excm. Sra. D.<sup>a</sup> Ángeles González Sinde, ministra de Cultura, que fue recibida por el Excmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quienes visitaron la exposición acompañados de los comisarios D. Juan Pérez de Ayala y D. Fernando Huici.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid acoge la mayor y más exhaustiva retrospectiva

dedicada a la artista lucense Maruja Mallo (Viveiro, 1902–Madrid, 1995), una de las figuras más importantes del surrealismo y las vanguardias históricas que era, como dijo Dalí, «mitad ángel mitad marisco». La muestra presenta un detallado recorrido por la trayectoria de la pintora, centrado tanto en su pintura como en el dibujo o los bocetos que revelan la génesis de su proceso creativo, en un itinerario expositivo que, a través de fotografías y publicaciones de la época, propone paralelamente un minucioso acercamiento documental a su biografía. Con este motivo se han publicado dos tomos por el Ministerio de Cultura, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, la Fundación Caixa Galicia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, un gran catálogo con varios ensayos críticos y valorativos de la obra de la artista, un álbum cronológico de la producción de esa obra y escritos contemporáneos sobre ella, así como un documental audiovisual que repasa las distintas etapas de su obra e incluye interesantes entrevistas con ella misma y con diversos expertos que valoran su obra.

**Préstamo***Inspiraciones. Mariano Fortuny*

Con motivo de la presidencia española de la Unión Europea, el Ministerio de Cultura rindió homenaje a uno de los artistas españoles más importantes de la primera mitad del siglo xx. Por este motivo, del 11 de febrero al 27 de junio pudo visitarse esta exposición en el Museo del Traje. La muestra reunió un total de ciento treinta piezas, entre las que se encuentran las estampas de Mariano Fortuny y Madrazo que la Calcografía Nacional ha prestado para esta ocasión y que ilustran las inspiraciones y obras de arte de una de las mentes más creativas de su tiempo. Las obras pertenecientes a la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fueron las siguientes: *Kundry abraza a Parsifal*, *Parsifal camino del Grial*, *El mercader de Venecia* y *Veneciana con el chal al viento*. Dichas obras pertenecen a un álbum de estampas realizadas personalmente por el autor y donadas por su viuda, Henriette Fortuny, en 1955. En dos de las estampas prestadas queda manifiesto su enamoramiento del ideal wagneriano. El 29 de junio se reintegraron las estampas a la Academia.

**Préstamo***Goya en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

El MNCARS expone una serie renovable de estampas de Francisco de Goya pertenecientes a la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que muestran claramente cómo la historia universal del grabado moderno en Occidente tiene su referente inicial en la producción gráfica de Francisco de Goya, situándose su obra dentro del proceso de transformación del grabado europeo.

Dentro del marco del convenio firmado entre ambas instituciones, de manera temporal se expondrán obras de Francisco de Goya que serán cambiadas cada cuatro meses. Sucesivamente se verán piezas pertenecientes a la serie de los *Desastres de la Guerra*, de los *Caprichos* y de los *Disparates*.

Las obras expuestas no dejan de ser una síntesis de la evolución continua de la técnica en el arte gráfico goyesco, desde los *Caprichos* –publicados en 1799– hasta los *Disparates* –grabados en los años previos a su salida de España en 1824–. Como puede apreciarse, alcanzó un extraordinario dominio de los útiles y una perfecta combinación de los procedimientos.

**Exposición***Premio Nacional de Arte Gráfico 2008*

El miércoles 24 de febrero del 2009, a las 19:00 horas, tuvo lugar el acto de inauguración de la exposición del

*Premio Nacional de Arte Gráfico 2008*, coincidiendo con el acto de entrega de los premios. La muestra, organizada por la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y promovida y patrocinada por la Fundación ICO, ha sido comisariada por D. Clemente Barrena, mientras que la coordinación le correspondió a D.<sup>a</sup> Pilar García Sepúlveda. Se exhibió una selección de la obra de Fernando Bellver, así como el proceso creativo y resultado final de la obra *The Qatar Drawings*, realizada por Jan Hendrix especialmente para esta ocasión.

Los dos galardonados fueron propuestos por un comité de expertos presidido por D. Antonio Bonet Correa, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fueron vocales D. Eduardo Alaminos, director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; D. Fernando Castro, crítico de arte, comisario de exposiciones y ensayista; D. José Marín Medina, crítico de arte y comisario de exposiciones; D. José Manuel Matilla, jefe del Gabinete de Estampas y Dibujos del Museo del Prado y D. Juan Bordes, académico delegado de Calcografía Nacional.

El jurado tuvo que discernir entre un buen número de artistas de reconocido prestigio. Con ello han contribuido a mantener una de las metas de este proyecto cultural: el impulso y la promoción del arte gráfico. En esta ocasión, el jurado ha considerado que el *Premio Nacional de Arte Gráfico en Reconocimiento a una Trayectoria* recayera en Fernando Bellver por su coherencia en el campo del arte gráfico, desarrollando una obra de gran originalidad. El *Premio Internacional a las Aportaciones e Innovaciones en Arte Gráfico* ha sido concedido a Jan Hendrix al considerarlo figura clave de la gráfica contemporánea, capaz de llevar sus obras desde la superficie plana a lo tridimensional.

En dicho acto tomaron la palabra D. Antonio Bonet Correa, presidente del jurado y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; D. Gonzalo Doval, responsable del Área de Arte de la Fundación ICO; y D. Juan Bordes, académico delegado de Calcografía Nacional, que lo hizo en calidad de secretario del jurado. También estuvieron presentes los artistas premiados, que dirigieron unas palabras al público asistente.

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

Durante las semanas del 1 al 5 de marzo y del 12 al 16 de abril, D. Miguel Ángel Rodríguez, maestro formador y jefe del Taller de Vaciados y Reproducciones, junto con D. Antonio Martín, oficial de primera, y D. Ángel Luis Rodríguez, diplomado en restauración, impartieron el curso de *Técnicas de moldeado y vaciado en yeso*. En él se trataron los siguientes temas: *Modelado en arcilla de una pieza inicial, realización del molde perdido sobre una pieza modelada, vaciado de la*





Una de las estampas de Mariano Fortuny que la Calcografía Nacional prestó a la Exposición Mariano Fortuny y Madrazo. Inspiraciones, del Ministerio de Cultura entre los meses de febrero a junio. Titulado *Veneciana. Cbal al viento*, es un aguafuerte reforzado por aguatinta, punta seca y ruleta eléctrica, y mide 226×158 mm.



*Disparate alegre*, 1815-1824  
(Disparates 12). 246 × 358 mm.  
1.568,36 g.

Cobre con recubrimiento  
electrolítico; aguafuerte,  
aguatinta bruñida y punta seca.  
Dibujo preparatorio, Museo del  
Prado, Madrid, D. 4376.

El convenio de la Academia  
con el Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, contempla  
un préstamo rotativo de una  
selección de las distintas series  
calcográficas de Goya para  
contextualizar su colección de  
arte contemporáneo. A cambio,  
la Calcografía Nacional podrá  
utilizar los fondos de estampas  
contemporáneas de este Museo  
para organizar exposiciones  
monográficas en las salas de  
temporales.









Un aspecto de la sala de la Calcografía durante la exposición correspondiente al *Premio Nacional de Arte Gráfico 2008* en el mes de febrero.



Curso de técnicas de moldeado y vaciado en yeso celebrado en marzo y abril.

pieza modelada en yeso, realización de un molde con elastómeros: técnica de silicona colada y técnica de pincelado y modelado rápido con materiales sintéticos sobre la figura natural.

### **Libro**

#### *Llavador*

El día 11 de marzo, a las 19.00 horas, tuvo lugar la presentación del libro *José M.<sup>a</sup> Tomás Llavador. El arquitecto y su obra*, de D. Antonio Bonet Correa, en la sala Guitarte. La mesa presidencial estuvo formada por D. Antonio Bonet Correa, director de la Academia, D. Juan Bordes Caballero, delegado de la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el arquitecto D. José M.<sup>a</sup> Tomás Llavador.

### **Ciclo de conferencias**

#### *Maruja Mallo*

El día 23 de marzo, a las 19.30 horas, el director de la Academia D. Antonio Bonet Correa impartió su conferencia *Maruja Mallo*, dando así comienzo al ciclo de conferencias que la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, junto a la Fundación Caixa Galicia y esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, han organizado en torno a la figura de Maruja Mallo con motivo de la muestra que aquí se ha celebrado. El miércoles 24 de marzo, a las 19.30 horas, D. Francisco Calvo Serraller, académico de número, impartió su conferencia titulada *Maruja Mallo y el surrealismo español*; y el día 25 de marzo, el académico de número D. José Luis Borau clausuró el ciclo con su disertación *Flor de la verbena*.

## **Abril, mayo y junio**

### **Concurso:**

#### *Certamen de arte gráfico para jóvenes creadores 2010*

El 12 de abril se abrió el plazo para la presentación de las obras en el Concurso *Certamen de arte gráfico para jóvenes creadores*, las cuales pudieron entregarse hasta el 21 del mismo mes. Se presentaron 88 obras de gran variedad técnica y temática. En esta edición, ha sido una novedad que el tema monográfico se haya dedicado a la Gran Vía de Madrid, para poder optar al *Premio a la Ilustración Gráfica Fundación CEIM*. El jurado se reunió el día 26 de abril. Estuvo presidido por D. Juan Bordes, académico delegado de Calcografía Nacional, y actuó como secretario D. Juan Teodoro, director de la Fundación Real Casa de la Moneda. Fueron vocales D. Eduardo Alaminos, director del Museo de Arte Con-

temporáneo de Madrid; D. José María Luna, director del Museo del Grabado Español de Arte Contemporáneo; y D. Fernando Bellver, artista gráfico y pintor; además se contó con el asesoramiento técnico de D.<sup>a</sup> Carmen Corral, regente de los talleres de la Calcografía Nacional. Fueron galardonados D.<sup>a</sup> Pilar Capulino, D. David Ortega, D.<sup>a</sup> Laura Ruiz y D.<sup>a</sup> Sara Ruiz. Obtuvieron mención de honor D. Pablo Casado, D.<sup>a</sup> Sara Narváez, D. José Andrés Santiago y D. Víctor Valles. Además fueron seleccionadas 28 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.

### **Concierto**

#### *XV Ciclo Los Siglos de Oro*

El día 17 de abril, a las 20.00 horas, tuvo lugar un concierto de música de cámara perteneciente al *XV Ciclo Los Siglos de Oro* organizado por la Fundación Caja Madrid en el salón de actos. Las obras *Quinteto en Re mayor; n.º 1, op. 10, L 255*, de G. Brunetti; *Quinteto en Do menor; n.º 1, op. 45, G 355*, de L. Boccherini; y *Quinteto en Mi bemol mayor; n.º 6, op. 10, L 260*, de G. Brunetti, fueron interpretadas por el conjunto musical Europa Galante. El grupo, compuesto por Fabio Biondi (violín), Andrea Rognoni (violín), Stefano Marocchi y Krishna Nagaraja (violas), y Maurizio Naddeo y Antonio Fantinuoli (violonchelos), nace en 1990 del deseo de su director artístico, Fabio Biondi, de fundar un grupo instrumental italiano para la interpretación con instrumentos de época del gran repertorio barroco y clásico.

### **Visita**

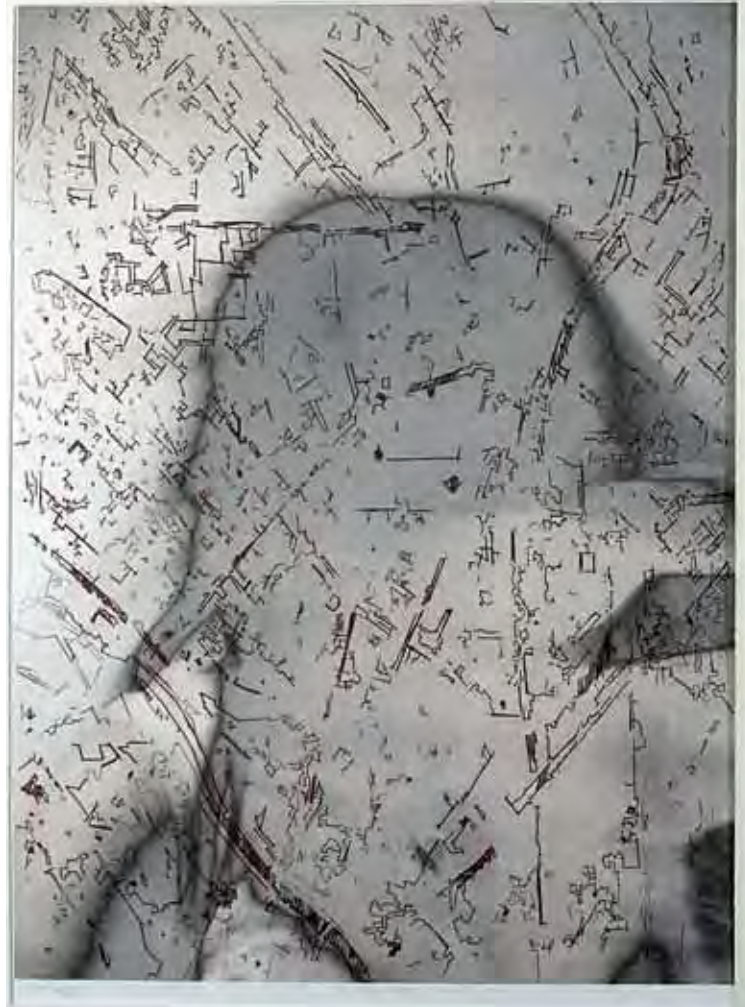
#### *Retrato de Washington*

Tras el interés despertado en la Embajada de Estados Unidos en España por el *Retrato de George Washington*, que pertenece a la colección permanente del Museo de la Academia, el pasado 29 de abril se organizó una visita para contemplar dicha obra. La pieza ha sido recientemente restaurada en la Academia, bajo el patrocinio de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), con motivo de la exposición *El hilo de la memoria* y será exhibida en diversas ciudades americanas. Por parte de la Academia se encontraba su director, D. Antonio Bonet Correa; el académico delegado del Museo, D. José María Luzón Nogué; y la conservadora del mismo, D.<sup>a</sup> Mercedes González de Amezua. Asistieron el embajador de Estados Unidos en España, D. Alan D. Solomont; el consejero de Cultura, Educación y Prensa de la Embajada, D. Thomas Genton; y la agregada cultural, D.<sup>a</sup> Laura Gould. Por parte de la SEACEX estuvieron presentes su presidenta, D.<sup>a</sup> Charo Otegui;

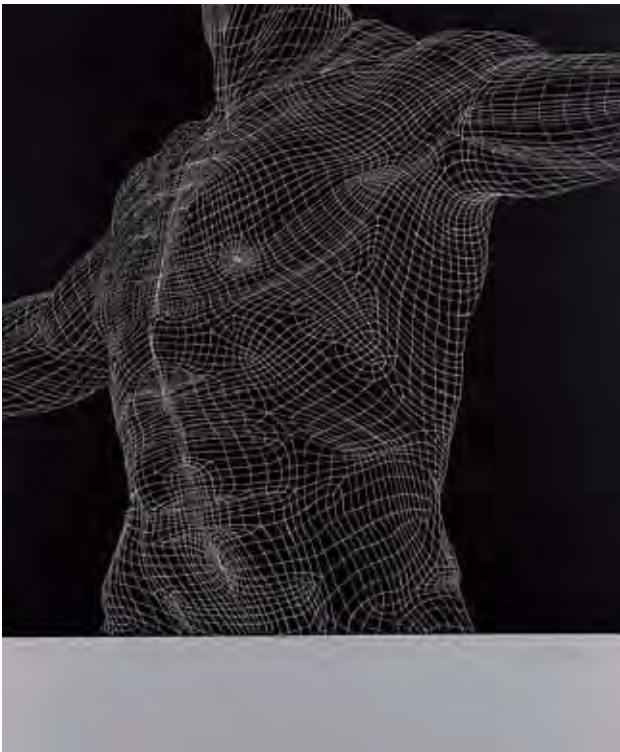




*La insoportable ausencia de bis*, 2010.  
Pilar Capulino Soria.



*Autoría*, 2010.  
Laura Ruiz Moncayo.



*Tórso*, 2010.  
David Ortega del Campo.



*Almendro*, 2010.  
Raquel García Martínez.





Obras premiadas del *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2010*.

la directora, D.<sup>a</sup> Pilar Gómez; el gerente, D. Javier Sevillano; además de algunos miembros de su consejo de administración como el director del Museo del Prado, D. Miguel Zugaza, y la directora general de la Biblioteca Nacional, D.<sup>a</sup> Milagros del Corral Beltrán.

### **Grabación musical** *García Abril*

El 3 de mayo, a las 17.00 horas, Bolamar Ediciones Musicales inició el proyecto consistente en la grabación de toda la canción de concierto del compositor y académico de la corporación D. Antón García Abril. La obra será interpretada por una selección de quince cantantes españoles, algunos consagrados y otros emergentes, de prestigio nacional e internacional, y dos de los mejores pianistas acompañantes. Las grabaciones conformarán una colección de cinco CD y su lanzamiento está previsto para la primavera del 2011. Hasta el momento se han realizado las grabaciones a cargo de los siguientes intérpretes: José Antonio López y Alejandro Zabala, del 3 al 5 de mayo; la

soprano Ainhoa Arteta y Rubén Fernández Aguirre, del 24 al 27 de mayo; Ismael Jordi y Rubén Fernández Aguirre, del 21 al 23 de junio; Isabel Rey y Alejandro Zabala, del 24 al 30 de junio; y el barítono Gabriel Bermúdez y Rubén Fernández Aguirre, del 12 al 16 de julio.

### **Exposición**

#### *La restauración en la Academia*

El martes 18 de mayo, con motivo del *Día Internacional de los Museos*, se presentó a la prensa y se inauguró la exposición *Restauramos*. El acto se inició con unas palabras del director de la Academia, el Excmo. Sr. D. Antonio Bonet. Intervinieron también la directora general de Archivos, Museos y Bibliotecas del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, la Ilma. Sra. D.<sup>a</sup> Belén Martínez Díaz; el gerente de la Fundación Cajamurcia, D. Pascual Martínez y el académico delegado del Museo, el Excmo. Sr. D. José María Luzón. A continuación tuvo lugar una visita especial en la que cada uno de los restauradores tuvo ocasión de explicar las intervenciones realizadas en las obras.

Asistieron también el presidente del Instituto de España, el Excmo. Sr. D. Salustiano del Campo; el director del Museo del Prado, el Ilmo. Sr. D. Miguel Zugaza y el Ilmo. Sr. D. Carlos Fernández de Henestrosa, director adjunto de Administración del Museo Nacional del Prado.

La exposición *Restauramos* reúne una selección de más de cien obras artísticas pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre las que figuran obras en papel, esculturas en materiales diversos, cuadros, libros, ceras y objetos muy variados que han experimentado diferentes intervenciones durante los últimos años a manos de treinta y dos profesionales bajo el patrocinio de doce entidades. Cada intervención es detallada en un panel explicativo, mostrando la aplicación de las técnicas empleadas y los procedimientos seguidos en una importante labor de conservación y recuperación de obras.

### **Ciclo de conferencias** *Restauración*

Con motivo del *Día Internacional de los Museos*, el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando organizó un ciclo de conferencias en torno a la restauración de las piezas de su colección. El martes 18 de mayo, D.<sup>a</sup> Carmen Rallo Gruss, conservadora restauradora del Ministerio de Cultura, pronunció una conferencia titulada *La Academia restaura: El sueño del caballero*. El 19 de mayo, *Labor apiculae: obras de arte en cera para Carlos III y María Amalia. Proceso de restauración* fue el título de la intervención a cargo de D.<sup>a</sup> Lula Hernández de Diego, restauradora



*Retrato de Georges Washington* perteneciente al Museo de la Academia, recientemente restaurado, que será exhibido en diversas ciudades americanas. Óleo sobre lienzo (220 x 145 cm) realizado por Joseph Perovani en 1796, procedente de la Colección de Manuel Godoy. Sobre la mesa un plano de Washington.





Ainhoa Arteta grabando en la Academia una obra de García Abril en presencia de este.

de obras de arte. El martes 25 de mayo, la también restauradora D.<sup>a</sup> Ángeles Solís habló sobre la *Restauración de la galería de escultura de la Academia*. Finalmente, el día 26 de mayo, D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> del Carmen Hidalgo Brinquis, jefa de servicio de Libros y Documentos del Instituto del Patrimonio Cultural de España, clausuró el ciclo con una disertación sobre *La técnica y la ciencia al servicio de la obra de arte: Actuaciones del IPCE en la colección de grabados y dibujos del Archivo Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

### **Concurso musical**

#### *De piano*

Del 18 al 23 de mayo se celebró la *XV Edición del Concurso de Piano Infanta Cristina (Premios Loewe-Hazen)*. El certamen es bienal y fue creado en 1982 por ISME España (Internacional Society for Music Education) y Loewe. La Fundación Loewe organiza el concurso desde 1990, sumándose dos años más tarde a la iniciativa la Fundación Hazen Hosseschrueders. El jurado estuvo formado por D. Antonio Iglesias (presidente emérito), D. Manuel Carra (presidente),

D. Alfredo Aracil (secretario), D. Albert Attenelle, D.<sup>a</sup> Consuelo Díez y D.<sup>a</sup> Begoña Uriarte. En sesiones de mañana y tarde se celebraron las pruebas eliminatoria y final correspondientes a las tres categorías del concurso: infantil, juvenil y jóvenes concertistas. En esta edición hubo un recuerdo muy sentido para dos personas que ya no están entre nosotros: D.<sup>a</sup> Alicia de Larrocha, presidenta de honor del jurado, y D. Félix Hazen padre, presidente de la Fundación Hazen Hosseschrueders.

### **Exposición**

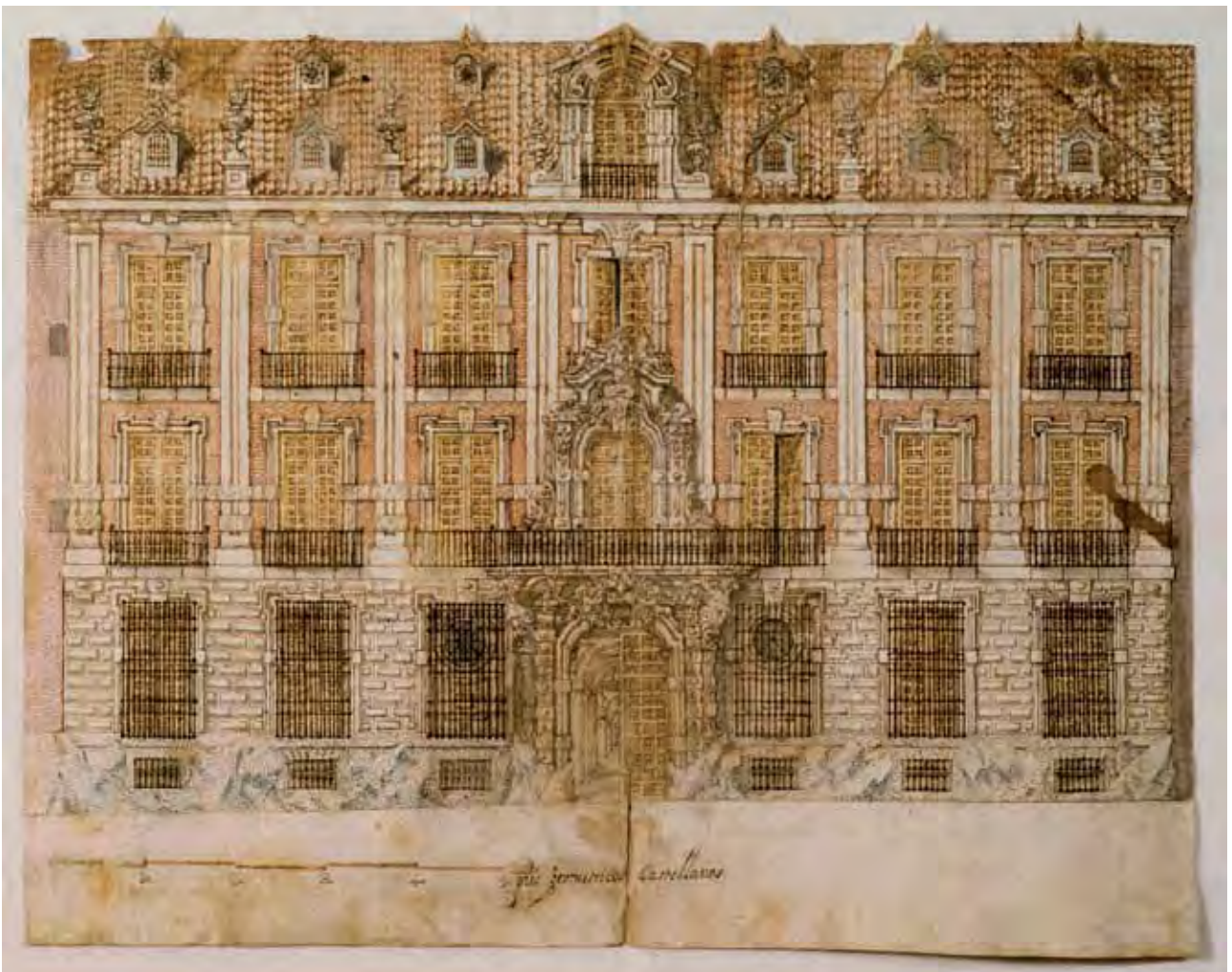
#### *Arte Gráfico*

El día 9 de junio tuvo lugar la inauguración, en la sala de exposiciones de la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la exposición dedicada al *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2010*. La muestra, un año más, ha sido posible gracias a la colaboración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Calcografía Nacional), la Fundación Real Casa de la Moneda y la Fundación CEIM. Se publicó un catálogo que reproducía las obras premiadas y seleccionadas. También contenía un tex-





El día 18 de mayo se inauguró la exposición *Restauramos*, dedicada a la labor de restauración realizada en la Academia.



Una de las obras restauradas que figura en la exposición es el dibujo original a tintas y aguadas de José Benito de Churriguera para el Palacio de Goyeneche (proyecto de fachada, 1724-1725) que hoy es la Academia.  
Papel verjurado. 243 x 308 mm. Delineado a tinta negra. Aguadas sepia, rosa y azul. Propiedad de D. Luis Ramón Gullón.



## Restauramos



La limpieza y restauración de este grupo escultórico partió de un estado inicial en que estaba cubierto de gruesas capas de pintura sobre la superficie, que enmascaraban la epidermis, así como el color original. Los microanálisis químicos permitieron reconocer la composición de estas capas y, por los pigmentos utilizados, la antigüedad de las mismas. El examen radiológico, realizado con una fuente de Iridio 192, permitió el estudio del estado de conservación de la estructura interna de la obra, realizada en este caso con vástagos metálicos.



La restauración tuvo por objeto estabilizar los daños estructurales y recuperar el aspecto original de la escultura, eliminando las capas y elementos ajenos que distorsionaban su gran calidad inicial

Detalle de la eliminación de las capas pictóricas



## Laocoonte

Vaciado del original conservado en los Museos Vaticanos, anterior a 1814  
 Yeso, 230 x 168 x 87 cm. N<sup>o</sup> inv.: V-12  
 Procede de la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro, "La China". Ingresa en 1811



Restauración: 2006  
 Judit Gasca, Ángeles Solís, Silvia Viana  
 Radiología: David Viana  
 Análisis químicos: Enrique Parra

Comunidad de Madrid  
 INSTITUCIÓN AUTÓNOMA DE CULTURA  
 Y PATRIMONIO HISTÓRICO  
 Dirección General de Patrimonio Histórico

Patrocinio: Comunidad Autónoma de Madrid

Un panel de la exposición muestra de la limpieza efectuada en diversas esculturas con motivo de esta exposición.



Otra obra recién restaurada en la Academia: *El sueño del caballero*, óleo sobre lienzo (152 × 216cm) realizado hacia 1650 por Antonio de Pereda.

Es uno de los cuadros más emblemáticos del Museo de la Academia que ingresó en 1816 procedente de la colección Godoy, Príncipe de la Paz. Forma parte del género de las *vanitas* que tuvo una amplia difusión en la España del siglo xvii. La *vanitas* comporta la representación de una serie de objetos y figuras de carácter profano, pero impregnadas de un claro sentido moralizador. El sueño, como referencia a la ambigüedad de la realidad y lo imaginario que, en ocasiones, llegan a confundirse, es una constante en la cultura española del Barroco. Un caballero, vestido con la indumentaria de la época, aparece dormido mientras que un ángel le muestra el carácter efímero, transitorio y perecedero de los placeres, las riquezas, los honores y la gloria. El ángel le muestra el jeroglífico de la fecha sobre el sol, que hiere, vuela raudo y mata. El conjunto de objetos situados sobre la mesa constituye un auténtico bodegón en el que se establece una condensación de símbolos y alegorías. La calavera, como alusión a la muerte, las riquezas, lo cambiante del juego y el azar expresado por los naipes; las flores que, como la vida, se marchitan. La vela humeante, situada entre las calaveras, refleja lo breve y la condición fugaz y transitoria de la vida. Lo mismo representa el reloj que alude al paso del tiempo.

to de Mar Prat que versaba sobre un peculiar procedimiento encuadrado dentro de las denominadas técnicas aditivas.

Antes de la inauguración tuvo lugar en el salón de actos la entrega de diplomas a los artistas premiados y seleccionados, la cual estuvo presidida por D. Antonio Bonet Correa, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que estuvo acompañado en la mesa por D. Antonio Beteré, presidente de la Fundación CEIM; D. Ángel Esteban Paúl, presidente director de la Real Casa de la Moneda; D. Juan Bordes, académico delegado de Caligrafía Nacional; D. Pedro Cuesta Aguilar, presidente de la Asociación de empresarios de artes gráficas de Madrid; y D. Sergio Azcona, presidente de Hispanart.com.

### **Préstamo:**

#### *Abuso y maltrato en la infancia*

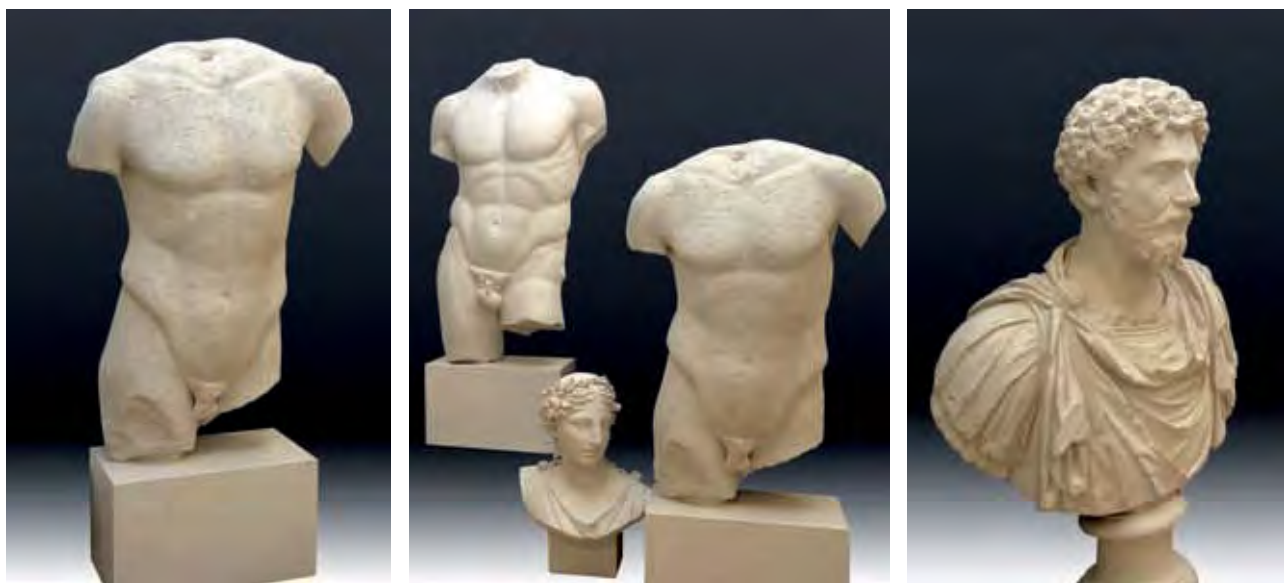
Exposición organizada por Tenerife Espacio de las Artes entre el 22 de junio del 2010 y el 31 de enero del 2011. La obra prestada es el número 25 de los *Caprichos* de Francisco de Goya que lleva por título *Se quebró el cántaro*, en la que se puede observar a una anciana que sujeta a un niño, al cual le ha bajado los pantalones y golpea su trasero con una zapatilla. Dicha estampa enriquece una exposición que tiene como fin el acercamiento al abuso y maltrato en la infancia.





Una de las actuaciones del IPC en la colección de grabados y dibujos de la Real Academia. *Paisaje con ermitaño.* Aguafuerte y buril, 15,8 x 21,3 cm, realizado por Johan I Sadeler (1550-1600).





Algunos yesos de la colección Claudio Bravo.

**Vaciado:**

*Colección Claudio Bravo*

El día 25 de junio se inició el vaciado de la colección de yesos Claudio Bravo a fin de que las copias pasen a formar parte de la Academia.

**Julio, agosto y septiembre**

**Ciclo de conferencias:**

*Arquitectura y urbanismo*

A lo largo del mes de julio se desarrolló el siguiente ciclo de conferencias en la sala Guitarte: *Cerdá, Madrid y la financiación del urbanismo* (1 de julio), *La Gran Vía y su arquitectura* (8 de julio), *Juan de Villanueva, arquitecto de la Ilustración* (15 de julio), *Las vidrieras de la Gran Vía* (22 de julio) y *Breve historia de la fotografía de arquitectura* (29 de julio), impartidas por los Sres. académicos Terán, Navascués, Bonet, Nieto y Bordes respectivamente.

**Curso:**

*Estampación*

Del 27 de septiembre al 1 de octubre del 2010 se impartió un curso para la Fundación ONCE, con la que la Academia tiene firmado un convenio, en el Taller de Estampación de Calcografía Nacional. Consistió en un taller de estampación y grabado destinado a personas con diferentes minusvalías físicas y psíquicas.

**Octubre, noviembre y diciembre**

**Exposición:**

*Selección de obras de Goya*

Exposición instalada en la sala de exposiciones temporales de la Calcografía Nacional. Se inauguró el 9 de octubre con motivo de la Noche en Blanco, manifestación artística promovida por el Ayuntamiento de Madrid. Consiste en una selección de estampas pertenecientes a las distintas series grabadas por Goya, todas ellas primeras ediciones: *Caprichos*, *Desastres de la Guerra*, *Disparates* y *Tauromaquia*.

**Exposición:**

*Francisco de Goya, origen de la modernidad*

Este proyecto concebido y organizado por la Calcografía Nacional fue solicitado por la Association Mouvement Art Contemporain Mondial de l'Estampe et de la Gravure Originale, Triennale de Chamalières (Francia). Tiene lugar en la sala de exposiciones de la Association Mouvement Art Contemporain en Chamalières, del 9 de octubre al 27 de noviembre del 2010 (prorrogada hasta el 5 de diciembre).

**Ciclo de conferencias:**

*El artista ante su obra*

Entre las actividades del Museo, se inició el 10 de noviembre una serie de explicaciones de artistas académicos ante sus respectivas obras: el primer día, D. Manuel Alcorlo ha-





D. Manuel Alcorlo explica su obra *La patera de los ricos*, y D. José Luis Sánchez su obra *Gaudiana*.



bló de *La patera de los ricos*; el 17 de noviembre, D. José Luis Sánchez sobre *Gaudiana*; D. Jordi Teixidor sobre *Tafiques* el 24 de noviembre; y el 1 de diciembre, D. Rafael Canogar sobre *El destierro III*.

### **Otro ciclo de conferencias**

El día 11 de noviembre, D.<sup>a</sup> Mercedes González de Amezua habló sobre *La Dolorosa, ejemplo de escultura en talla del barroco español*; D.<sup>a</sup> Isadora Rose-de Viejo disertó sobre *El retrato del tratado, único retrato de G. Washington en España* el 18 de noviembre; el 25 de noviembre, *Los Zurbaranes de la Academia* por D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos; y finalmente, el 2 de diciembre, D. Juan Bordes habló sobre *Goya: series calcográficas*.

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

Edición de 111 estampas del grabado de Fernando Bellver titulado «*Fernández y Fernández*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de la stampa correcta (bàt) y edición correspondiente de 111 estampas del grabado de Fernando Rodrigo titulado «*Esquisto*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de la stampa correcta (bàt) y veinticinco estampas de la edición del grabado de Andrés Rábago titulado «*Vanitas*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de la stampa correcta (bàt) y veinticinco estampas de la edición del grabado de Guillermo Pérez Villalta titulado «*Pintamonos*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de la stampa correcta (bàt) y veinticinco estampas de la edición del grabado de Javier de Juan titulado «*La Fortuna es ciega*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de la stampa correcta (bàt) y edición correspondiente de 111 estampas del grabado de José Luis Alexanco «*s/t*», estampada sobre una edición digital. Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.





D. Rafael Canogar explica su obra *Tcñiques*, y D. Jordi Teixidor su obra *Destierro III*.

Realización de ochenta y cinco estampas. Resto de la edición del grabado de Andrés Rábago titulado «*Vanitas*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de ochenta y cinco estampas. Resto de la edición del grabado de Guillermo Pérez Villalta titulado «*Pintamonos*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de ochenta y cinco estampas. Resto de la edición del grabado de Javier de Juan titulado «*La Fortuna es ciega*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento diez estampas del grabado de Manuel Ayllón «*s/t*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento diez estampas del grabado de Mari Puri Herrero «*Historias perdidas*». Colección de Arte Gráfico Contemporáneo, Fundación BBVA.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento diez estampas del grabado de Venancio Blanco titulado «*San Fernando*», con motivo de la festividad de san Fernando.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento diez estampas del grabado de Rodrigo Muñoz Ballester, «*Muñeca*», que forma parte del Proyecto de Arte Gráfico Contemporáneo BBVA.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento diez estampas del grabado de David Maes, «*Floating IX*», que forma parte del Proyecto de Arte Gráfico Contemporáneo BBVA.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento diez estampas del grabado de José Hernández, «*s/t*», que forma parte del Proyecto de Arte Gráfico Contemporáneo BBVA.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento cincuenta estampas del grabado de Laura Ruiz Moncayo, «*Autopia*», artista premiada en el *Certamen de Arte Gráfico de Jóvenes Creadores 2010*.

### **Estampaciones: Centro I + D de la Estampa digital I**

A lo largo del último trimestre se han realizado las ediciones digitales, de 111 estampas cada una, que se reseñan a continuación para el proyecto *Colección de Arte Gráfico Contemporáneo*, Fundación BBVA – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional:

Obra de D.<sup>a</sup> Águeda de la Pisa, titulada *Cielo imposible*. Realizada sobre papel Somerset Enhanced de 330 gramos de 76 x 56 cm.

Obra de D. Alfonso Aguilar, titulada *Paisaje fragmentado*. Realizada sobre papel Somerset Enhanced de 330 gramos de 76 x 56 cm.

Obra de D. José Luis Alexanco, sin título. Realizada sobre papel Somerset Enhanced de 330 gramos de 76 x 56 cm. Presenta la peculiaridad de que, además de la impresión digital, la obra se completa con estampación calcográfica, realizada en el Taller de Calcografía Nacional por D.<sup>a</sup> Carmen Corral y D. Javier Blázquez.

Edición facsimilar de ocho dibujos y planos propiedad de la Real Congregación de San Ignacio de Loyola, en papel Somerset Enhanced de 330 gramos.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento diez estampas del grabado de Rodrigo Muñoz Ballester, «*Muñeca*», que forma parte del Proyecto de Arte Gráfico Contemporáneo BBVA.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento diez estampas del grabado de David Maes, «*Floating IX*», que forma parte del Proyecto de Arte Gráfico Contemporáneo BBVA.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento diez estampas del grabado de José Hernández, «*s/t*», que forma parte del Proyecto de Arte Gráfico Contemporáneo BBVA.

Realización de la estampa correcta (bàt) y de la edición correspondiente de ciento cincuenta estampas del grabado de Laura Ruiz Moncayo, «*Autopia*», artista premiada en el *Certamen de Arte Gráfico de Jóvenes Creadores 2010*.

## **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 2010 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 cincuenta y un asuntos tratados este año, se ofrecen a continuación los informes correspondientes a dos de ellos, al ser estos representativos del criterio de la institución.

El primero se refiere al polémico tema de la construcción proyectada en Sevilla de un edificio de gran altura (torre Cajasol), en torno al cual se había producido una gran controversia local con posicionamientos diversos de instituciones y personalidades, entendiéndose la Academia que debía pronunciarse al respecto, tanto sobre el tema en sí como sobre la propia confusa controversia.

El segundo se produjo a requerimiento del Ministerio de Cultura sobre el tema no menos polémico del barrio histórico del Cabanyal (Valencia), declarado Bien de Interés Cultural, que resultaba afectado por un plan municipal de actuación sobre el área.



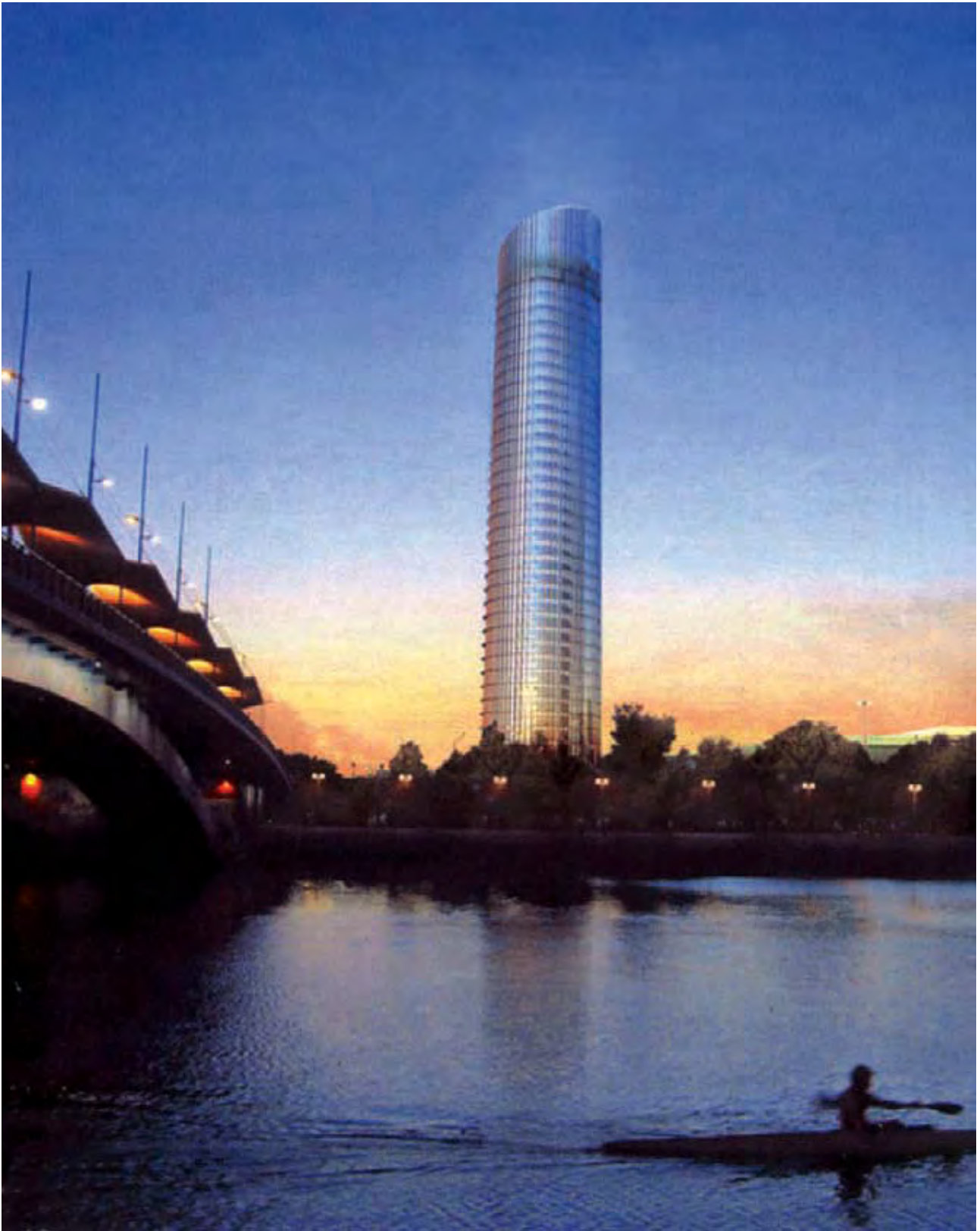
## **Consideraciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la construcción de un edificio para sede social de Cajasol en Sevilla**

### **I.- Descripción y antecedentes**

Se trata de un edificio de planta elíptica y envolvente de acero y vidrio que tendrá 40 plantas de hormigón armado sobre rasante y 3 subterráneos, con una altura total de 178 metros, situado fuera del casco histórico de Sevilla, a 1'6 km. de la Giralda. La primera piedra se colocó el día 16 de julio de 2007. El proyecto es el resultado de un concurso internacional de ideas convocado por Cajasol, cuyo ganador fue César Pelli. Según el Ayuntamiento de Sevilla "Será una nueva puerta de la Isla de la Cartuja hacia la ciudad. La nueva ordenación aprobada supondrá la obtención de unos amplios espacios libres públicos para la recuperación de la ribera y la mejora de la accesibilidad de la Isla en su conjunto, así como el uso del Pabellón de la Navegación como equipamiento público y el desarrollo simultáneo del espacio económico y de oportunidad que contempla el PGOU", que considera la torre como un punto estratégico en la futura estructura urbana, con una alta edificabilidad y la previsión de un refuerzo muy importante de las infraestructuras de comunicación. Este Plan fue aprobado en 2006, después de pasar los preceptivos trámites legales, con sus correspondientes exposiciones públicas. Posteriormente, ese Plan General fue desarrollado y precisado por un Plan Especial en 2007, tras lo cual se ha producido la concesión de la licencia de edificación. Ello ha desatado la polémica en la ciudad, así como la aparición de numerosos informes contrarios, entre los que destaca el emitido por el Comité Nacional Español de ICOMOS, que dio lugar a que el asunto fuese tratado por el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO en su reunión anual, celebrada precisamente en Sevilla en Junio de 2009, donde fue adoptada una resolución pidiendo la paralización cautelar de las obras y señalando la necesidad de que se presente, antes de febrero de 2010, un informe que incluya la definición de un entorno de protección para ser examinado en la próxima reunión anual de dicho Comité.

La resolución del Comité de la UNESCO, al no ser vinculante, no ha tenido efecto en cuanto a la paralización cautelar de las obras y estas continúan todavía en el subsuelo. En esta situación, parece oportuno un pronunciamiento al respecto por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de acuerdo con sus Estatutos (Art. 2. e, 2004) y Reglamento (Art. 5, 2005), y habida cuenta la serie de consultas e informes, verbales y escritos llegados desde varias instituciones, asociaciones y plataformas ciudadanas.





Montaje fotográfico de la Torre CajaSol en su emplazamiento previsto.



## II.- Consideraciones previas

Con este informe la Real Academia de Bellas Artes no ignora que se incorpora al debate público donde se han esgrimido toda clase de argumentaciones y se ha hecho referencia a temas concomitantes, que unas veces por ser demasiado generales y otras por obedecer a actitudes apriorísticas no contribuyen a objetivar la cuestión. Por todo ello esta Real Academia hace las siguientes consideraciones previas:

1ª) Es cierto que la construcción de este edificio plantea problemas que lo convierten en un tema conflictivo, entreverado de cuestiones sociales, económicas y políticas. Pero toda esa problemática corresponde al ejercicio político-administrativo, en desarrollo de una actividad constitucionalmente confiada por completo a las Administraciones local y autonómica, sobre las que descansa toda la responsabilidad política. Son temas suscitados en la polémica que no pueden ser objeto de pronunciamiento por parte de esta Real Academia, pues no corresponden a su campo competencial ya que éste se refiere preferentemente a temas de naturaleza estética, aunque sin ignorar la ética exigible a toda acción pública.

2ª) Tampoco entra la Real Academia de San Fernando en cuestiones tales como la relación del beneficio privado de la operación urbanística, con las compensaciones sociales y las ventajas que pueda reportar para la economía y el desarrollo de la ciudad, ni sobre los acuerdos que, en su caso, pueda haber habido entre la Administración y el capital privado, que permiten hacer esa operación. Ni menos aún en el tema del papel jugado en ella por las instituciones o por las fuerzas políticas locales.

3ª) Limitado así el enfoque, el problema surge principalmente por la proximidad del referido edificio al conjunto histórico de Sevilla, tanto por razón de su volumen como por la apariencia visual, ya que su altura y su epidermis vítrea distan mucho de una discreta o mimética adaptación dimensional, material y cromática a la arquitectura propia del lugar. Todo ello remite al controvertido tema de la convivencia y compatibilidad entre lo antiguo y lo nuevo, entre la arquitectura heredada y la arquitectura moderna, o entre el paisaje natural y el intervenido por el hombre.

4ª) Frente a algunas de las argumentaciones esgrimidas públicamente por determinados sectores contra la torre mencionada, esta Real Academia manifiesta que no está ni puede estar *a priori* en contra de la edificación en altura, ni contra la presencia de la arquitectura moderna en los llamados *conjuntos históricos*. No obstante hay una cuestión de proporción y carácter que no se puede obviar, siendo este el verdadero reto que tiene ante sí la arquitectura y el urbanismo contemporáneo al actuar en tales ámbitos y paisajes, y no a la inversa.



### III.- Análisis

Dada la importancia y el protagonismo que ha adquirido en la opinión pública la oposición a este edificio y las consecuencias que ello ha tenido y que puede seguir teniendo, resulta obligado hacer una consideración de sus puntos de vista, observando que la mayoría de las opiniones adversas coincide en señalar que la construcción del edificio en cuestión alteraría negativamente el paisaje sevillano; tendría un impacto visual perjudicial en toda la ciudad; rompería su perfil histórico; dañaría gravemente su imagen; destruiría sus referentes visuales seculares; acapararía el protagonismo en detrimento de la percepción de los valores actuales y atentaría contra la integridad y la autenticidad de los bienes patrimoniales. En resumen, la mayor insistencia argumental recae sobre el daño al perfil urbano y a la imagen histórica de la ciudad.

Pero ocurre que, al estudiar detenidamente el tema sobre el terreno, se comprueba que muchos de los argumentos esgrimidos y de los juicios pronunciados no se corresponden objetivamente con la realidad, que son genéricos o subjetivos, que están contruidos para intentar fundamentar unos juicios basados en actitudes culturales e ideológicas que no pueden ser únicas ni obligadas. Por lo cual, una corporación como la Real Academia no puede refrendar ni rechazar la situación alcanzada sobre este asunto sin discutir previamente estos juicios y argumentos.

Sorprende, en primer lugar, que en esas manifestaciones adversas y condenatorias, referidas al impacto visual, a la rotura del perfil histórico, a la pérdida de la imagen tradicional y de los referentes paisajísticos seculares, se omita la referencia a un hecho fácilmente comprobable, que es fundamental para una valoración objetiva del paisaje actual de Sevilla, esto es, que la ciudad histórica está rodeada por barriadas exteriores de bloques de pisos, como ocurre en la mayoría de las ciudades españolas, sin ninguna característica diferencial propia, y que ese tipo de edificación es lo que determina la visión de la ciudad desde el exterior y configura su perfil y su imagen del modo más concluyente. Porque incluso el borde interior de la propia ciudad histórica está constituido por edificación moderna que sustituyó con mayor altura a la tradicional, lo mismo que ocurrió con la elevación de la altura del caserío en gran parte de la ciudad. Es decir, la ciudad histórica resulta invisible desde fuera de ella (excepto desde el segmento del río correspondiente a Triana) ya que el efecto pantalla y las leyes de la perspectiva ocultan los edificios más interesantes de la misma, incluyendo los que están declarados singularmente como Patrimonio Mundial, y que del más alto de éstos, la Giralda, lo único que alcanza a verse, cuando se ve algo,



Óleo de Dominguez Bécquer (1854) mostrando Sevilla desde la Cruz del Campo y visión actual desde el mismo sitio.  
La flecha señala a la Giralda.



(excepto por escasos resquicios en que se alcanza la parte superior) es la punta del cuerpo de campanas añadido por Hernán Ruiz, *el joven*, en el siglo XVI, y nada de la torre almohade. Tanto en el horizonte como en la visión general, es abrumadoramente dominante la edificación moderna por lo que resulta del todo gratuito hablar de pérdida de perfil, imagen y referentes históricos.

Al mismo tiempo y con carácter general tampoco puede asumirse como un dogma indiscutible que alterar el paisaje metropolitano desde las periferias urbanas con nuevas manifestaciones de la arquitectura actual, sea necesariamente negativo y que, en este caso, suponga una alteración de las condiciones de integridad y de autenticidad con las que contaban algunos edificios en el momento de su reconocimiento e inscripción en el Patrimonio Mundial, ni una pérdida de sus valores universales, puesto que esas condiciones y ese valor son características propias e intrínsecas de tales edificios, que no van a ser modificados por las intervenciones en las periferias. ¿O es que esos edificios no hubieran merecido por sí mismos el reconocimiento y la inscripción, si hubieran existido ya entonces aquellas intervenciones periféricas?

#### IV- Conclusiones

1.- Debe tenerse muy en cuenta que, para juzgar este caso, es preciso partir de la comprobación y consideración de sus características reales que, por lo que se ha indicado, no son comparables a las de otras ciudades cuya personalidad histórica es visualmente bien perceptible desde el exterior tal y como sucede en el caso paradigmático de Toledo y, en otra medida, en Segovia, Salamanca o Cuenca.

2.- En el caso de Sevilla no es menos cierto que la torre en construcción afecta seriamente por su proximidad a la Cartuja de Santa María de las Cuevas, declarada Monumento Nacional (hoy BIC) en 1964 y que, por su carácter excepcional, la Junta de Andalucía ya propuso la recuperación y restauración de lo que en 1989 recibió una nueva consideración al declarar el "Conjunto Monumental de la Cartuja de Sevilla" en el que, además de proteger el monumento y de crear allí un centro de investigación preparó su inserción en la futura Exposición Universal de 1992, como así fue.

3.- Dando por cumplidos los requisitos formales de la ley, hubiera sido deseable adelantarse al debate público que fácilmente cabía esperar dado el alcance de la obra, de tal modo que antes de su comienzo, y no al revés, se deberían haber hecho –incluso forzado– las pertinentes consultas a todas las administraciones, a la UNESCO y demás organismos competentes y/o consultivos a fin de evitar la confusa situación actual con el consiguiente desgaste y erosión que de hecho ya se ha producido sin beneficio para nadie.





Resquicios para visiones parciales de la Giralda.



Mirando a la Giralda, que no se ve. La flecha indica su situación.



Visión de la ciudad desde el Aljarafe. La flecha señala la Giralda.



4.- No resultando fácil dar un veredicto sin matices esta Academia estima que el paisaje presta más a la torre que ésta al paisaje al que se incorpora, por lo que debiera reconsiderarse el volumen propuesto y atenuar el impacto visual que, sin duda, producirá su construcción si se ejecuta tal y como está concebida en el proyecto.

5.- La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entiende que la ciudad de Sevilla, las orillas y el paisaje de su río Guadalquivir, así como la isla de la Cartuja, exigen un cuidadoso tratamiento para todo aquello que no está formalmente declarado en espera de un verdadero y detallado plan de protección, si es que de verdad creemos que es una ciudad excepcional. En este punto la normativa debe ser clara, evitar lagunas y no dejar abierta una posible interpretación interesada de aquella, de tal forma que no se repitan este tipo de casos que dentro y fuera de nuestro país nos dejan en una posición incómoda, en desacuerdo con el nivel de nuestro desarrollo económico y cultural.

Madrid, 1 de febrero de 2010

EL DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

Fdo. Antonio Bonet Correa





**INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO SOBRE LA CONCURRENCIA DE EXPOLIACIÓN DE UN BIEN DE INTERÉS CULTURAL EN LA EVENTUAL EJECUCIÓN DEL PLAN ESPECIAL DE PROTECCIÓN Y REFORMA INTERIOR (PEPRI), APROBADO DEFINITIVAMENTE POR RESOLUCIÓN DEL CONSELLER DE OBRAS PÚBLICAS, URBANISMO Y TRANSPORTES DE LA GENERALIDAD VALENCIANA DE 2 DE ABRIL DE 2001, SOBRE EL NÚCLEO ORIGINAL DEL ENSANCHE O BARRIO DEL CABANYAL, QUE FORMA PARTE DEL CONJUNTO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE VALENCIA, DECLARADO BIEN DE INTERÉS CULTURAL POR DECRETO DEL CONSELL 57/1993, DE 3 DE MAYO, DE LA GENERALIDAD VALENCIANA.**

### ANTECEDENTES

1. Mediante escrito de la Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura fechado el día 4 de agosto de 2009 (Registro de salida de 6 de agosto de 2009) fue solicitado a esta Real Academia su informe técnico a consecuencia de la Sentencia del Tribunal Supremo de 25 de mayo de 2009, dictada por la Sección V de la Sala de lo Contencioso-Administrativo en el Recurso de Casación número 257/2005, en cuyo fallo se desestima el recurso interpuesto frente a la Sentencia dictada por la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Madrid con fecha 27 de septiembre de 2004, y que se pronunciaba sobre la función desempeñada respectivamente por las Administraciones autonómica y estatal en relación al núcleo original del denominado Ensanche o Barrio del Cabanyal de Valencia (que forma parte del Conjunto Histórico de esa ciudad, declarado Bien de Interés Cultural por Decreto del Consell 57/1993, de 3 de mayo, del Gobierno Valenciano).

2. El mencionado núcleo original del Cabanyal (también denominado Cabayal-Canyamelar) se encuentra afectado por las determinaciones del Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) promovido por el Ayuntamiento de Valencia y aprobado el día 2 abril de 2001 por Resolución del Conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Generalidad Valenciana (que ha sido, a su vez, objeto de la Sentencia del Tribunal Supremo de 12 de marzo de 2008, dictada por la misma Sala en el Recurso de Casación número 4054/2005, a la que se hace referencia en la primera resolución citada del Alto Tribunal).

3. En contestación al referido escrito de 4 de agosto de 2009, el Director de Real esta Academia, mediante escrito de 16 de septiembre de 2009, comunicaba a la Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales lo siguiente:

1º. Como cuestión previa, hacía constar que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando siempre ha considerado, en la línea sostenida ahora por la referida Sentencia del Tribunal Supremo, que la competencia del Estado para la defensa contra la expoliación de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español establecida en el artículo 149.1.28º de la Constitución y desarrollada por los artículos 4º y 6º b) de la vigente Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, y 57 bis del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de dicha Ley, según la interpretación realizada por el Tribunal







Cabanyal-Canyaveral (Valencia). Dos muestras de la arquitectura del barrio.



Constitucional en su Sentencia 17/1991, obliga a la Administración del Estado a ejercer una acción diligente en este ámbito, instruyendo y resolviendo a tal efecto los oportunos expedientes administrativos de manera motivada, conforme a lo dispuesto en esas normas y en la vigente Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, y con intervención, en su caso, de las instituciones consultivas de la Administración del Estado en materia de protección del Patrimonio Histórico Español a que alude el artículo 3.2 de la citada Ley del Patrimonio Histórico Español.

- 2ª. En consecuencia, manifestaba que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como institución consultiva de la Administración del Estado en materia de Patrimonio Histórico, de acuerdo con el artículo 3.2 de la Ley del Patrimonio Histórico Español y los artículos 3 y 4 de sus Estatutos, se proponía emitir el informe técnico solicitado en relación con las actuaciones previstas en el Conjunto Histórico del Cabanyal Canyamelar de Valencia conforme al mencionado Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI).
- 3ª. No obstante lo anterior, y a fin de que la Corporación pudiera realizar el informe técnico solicitado con el debido conocimiento de los antecedentes y circunstancias concurrentes en el caso, señalaba la necesidad de disponer de copia de la siguiente documentación, cuya remisión igualmente se requería a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales:
  - a) Expediente administrativo tramitado por la Consejería de Cultura de la Generalidad Valenciana para la declaración del Conjunto Histórico del Cabanyal Canyamelar en Valencia como Bien de Interés Cultural, con la categoría de conjunto histórico, efectuada por Decreto del Consell 57/1993, de 3 de mayo, del Gobierno Valenciano.
  - b) Sentencia del Tribunal Supremo de 12 de marzo de 2008, dictada por su Sala de lo Contencioso-Administrativo en el Recurso de Casación número 4054/2005, a la que se hace referencia en la Sentencia de ese Alto Tribunal de 25 de mayo de 2009 que da origen a la presente consulta.
  - c) Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal Canyamelar, promovido por el Ayuntamiento de Valencia y aprobado el día 2 abril de 2001 por resolución del Conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Generalidad Valenciana.
  - d) Expediente administrativo tramitado por el Ayuntamiento de Valencia en relación con el Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal Canyamelar.
  - e) Informes de la Consejería de Cultura de la Generalidad Valenciana en relación con el Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal Canyamelar, y en particular, los Informes de la Unidad de Inspección del Patrimonio Histórico-Artístico de la Dirección Territorial de Cultura y Educación de 21 de junio y 30 de agosto de 2000 y el Informe de la propia Consejería de Cultura de 5 de enero de 2001.



- f) Expediente administrativo tramitado por la Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Generalidad Valenciana en relación con el Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal Canyamelar.
- g) Resolución de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de 29 de enero de 2001, junto con los antecedentes de la misma y los documentos administrativos subsiguientes.
- h) Informe de la Sindicatura de Greuges de la Comunidad Valenciana sobre el Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal Canyamelar.
- i) Informe de la Facultad de Derecho de la Universidad de Valencia sobre el Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal Canyamelar.
- j) Informe de la Universidad Politécnica de Valencia sobre el Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal Canyamelar.
- k) Informe de los Servicios Jurídicos de la Secretaría y Presidencia de la Generalidad Valenciana de 11 de mayo y 21 de junio de 2000 sobre el Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal Canyamelar.
- l) Escrito dirigido a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte por el Instituto de Defensa de Intereses Patrimoniales, Culturales y Artísticos del Cabanyal Canyamelar (INDIPACC) con fecha 23 de septiembre de 1999 (Registro de entrada de 30 de septiembre de 1999), junto con los escritos subsiguientes de la misma entidad de 5 de abril y 20 de julio de 2000 y 17 de enero y 2 de febrero de 2001.

4. En contestación al escrito del Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 16 de septiembre de 2009, el Director de la División de Recursos y Relaciones con los Tribunales de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, mediante escrito de 22 de octubre de 2003 (Registro de Salida de la misma fecha), remitía copia de la nota interior dirigida el día 9 de octubre de 2010 a la Secretaría General Técnica por la Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales en la que se señalaba:

*“En respuesta a su nota interior de 5 de octubre de 2009 por la que solicita documentación complementaria....., a fin de emisión de informe por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el expediente del que dispone la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico sobre el asunto de referencia, cuenta con parte de la documentación requerida, careciendo en cambio de información sobre otros aspectos solicitados. No obstante esta Subdirección dispone de otros documentos no solicitados que pueden ser de interés para la elaboración del mencionado Informe.*

*Entre la documentación solicitada que no consta en nuestro expediente cabe mencionar: los Expedientes Administrativos tramitados por otras Administraciones Públicas tales como el Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPR) del Cabanyal-Canyamelar tramitados por el Ayuntamiento de*



*Valencia (puntos c, d de la documentación solicitada) y por la Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Generalitat Valenciana (punto f). Los Informes del mismo Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) del Cabanyal-Canyamelar emitidos por la Sindicatura de Greuges de la Comunidad Valenciana (punto h), la Facultad de Derecho de la Universidad de Valencia y de la Universidad Politécnica de Valencia (puntos i, j).*

*Por otra parte, el expediente si posee documentación no incluida en los mencionados 12 puntos que puede ser de interés para la elaboración del mencionado informe:*

- *Copia del "Informe sobre el plan Cabanyal-Canyameral" de los arquitectos V. Garcia Martínez y M. Azula y Tapiero.*
- *Recurso de 27 de septiembre de 2004 ante el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad de Madrid contra el Escrito de 29 de enero de 2001 de la Dirección General de Bellas Artes interpuesto por el Instituto de Defensa de Intereses Patrimoniales, Culturales y Artísticos del Cabanyal-Canyamelar (IDIPCAAC).*

*Le remito la documentación solicitada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de la que si disponemos, así como la que aun no habiendo sido solicitada consideramos que puede ser de interés para la emisión de su informe."*

5. Con posterioridad al referido escrito del Ministerio de Cultura de 22 de octubre de 2009, junto con el que se remitían los documentos a que alude la citada nota interior de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de 9 de octubre de 2009 en respuesta a lo solicitado por esta Real Academia, el mismo Departamento ministerial acordó resolver el procedimiento por expoliación del conjunto histórico del Cabanyal mediante Orden de 29 de diciembre de 2009 (publicada en el Boletín Oficial del Estado nº 7 de 8 de enero de 2010).

Tras referirse pormenorizadamente a los Fundamentos de Derecho aplicables al caso, con expresa mención del contenido de las referidas Sentencias del Tribunal Supremo de 25 de mayo de 2009, confirmatoria de la del Tribunal Superior de Justicia de Madrid de 27 de septiembre de 2004, y a los informes existentes en el expediente (de una parte, los emitidos por el Ayuntamiento de Valencia, la Generalidad Valenciana y el Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, que hace suyo el del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, todos ellos en sentido contrario a la apreciación de la existencia de expoliación, y de otra, los remitidos por la Secretaría General Técnica del Ministerio de Vivienda, la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, la Real Academia de la Historia, el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España y el Director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", todos ellos en sentido favorable a la apreciación de la existencia de expoliación, así como el informe emitido por ICOMOS-España, que no se pronunciaba expresamente sobre la cuestión planteada), dicha Orden ministerial resuelve:

- "1. Declarar que el Plan Especial de Protección y Reforma Interior de Cabanyal-Canyamelar determina la expoliación del conjunto histórico del Cabanyal.*



1. *Declarar la obligación del Ayuntamiento de Valencia de proceder a la suspensión inmediata de la ejecución de dicho Plan Especial, en tanto se lleve a cabo una adaptación del mismo que garantice la protección de los valores histórico-artísticos que motivaron la calificación de éste como conjunto histórico, debiendo igualmente el Ayuntamiento de Valencia notificar dicha suspensión a todos los posibles interesados*
2. *Requerir a la Generalidad Valenciana para que suspenda inmediatamente todas las actuaciones administrativas relacionadas con el PEPR1, en tanto se lleve a cabo la adaptación del mismo referida "ut supra", y adopte las medidas oportunas para asegurar que el Ayuntamiento de Valencia cumple la obligación de suspender la ejecución del mismo, advirtiéndose que, de no atenderse el presente requerimiento en el plazo de cuarenta y ocho horas desde su recepción, en virtud de lo dispuesto en el apartado 3.c) del artículo 57, bis) del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, este Ministerio podrá ejecutar de forma subsidiaria las medidas oportunas para garantizar la protección del interés público en juego, y ello sin perjuicio de las responsabilidades que dicho incumplimiento pudiera conllevar."*

Asimismo, la Orden ministerial señala expresamente que constituye una resolución definitiva en vía administrativa y que contra ella cabe interponer recurso contencioso-administrativo en el plazo de dos meses, contado desde el día siguiente a su notificación, ante la Sala de lo Contencioso-Administrativo de la Audiencia Nacional, conforme a lo establecido en los artículos 11.1 y 46.1 de la Ley 29/1998, de 13 de julio, reguladora de la Jurisdicción Contencioso-Administrativa.

6. Ante la Orden del Ministerio de Cultura de 29 de diciembre de 2009, por la que se resuelve el procedimiento por expoliación del conjunto histórico del Cabanyal, el Consell de la Generalidad Valenciana, en uso de la autorización concedida en el artículo 44.4 del Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana, a propuesta conjunta del conseller de Medió Ambiente, Agua, Urbanismo y Vivienda y de la consellera de Cultura y Deporte, aprobó el Decreto-Ley 1/2010, de 7 de enero, del Consell, de medidas de protección y revitalización del conjunto histórico de la ciudad de Valencia.

7. Esta norma pretende dar una respuesta en el plano legislativo a la resolución ministerial del procedimiento por expoliación del Cabanyal.

Para ello su Preámbulo se refiere, en primer término, a la modificación de la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano, realizada mediante la Ley 7/2004, de 19 de octubre. Esta modificación introdujo un nuevo apartado en el artículo 39.2 de la primera, "nuevo apartado – según señala el Preámbulo – que permite que el Consell pueda autorizar que los planes especiales de los conjuntos históricos prevean modificaciones de la estructura urbana y arquitectónica en el caso de que se produzca una mejora de su relación con el entorno territorial o urbano o se eviten los usos degradantes para el propio conjunto o se trate de actuaciones de interés general para el municipio o de proyectos singulares relevantes".



Después, el mismo Preámbulo hace mención a la primera respuesta dada por el Tribunal Supremo al alegato de expoliación frente al Plan Especial de Protección y de Reforma Interior del Cabanyal, sin referirse, no obstante, a la posterior Sentencia del Alto Tribunal de 29 de mayo de 2009, que ha dado lugar precisamente a la resolución ministerial sobre la expoliación del Cabanyal frente a la que se dicta el Decreto-Ley.

Así, el Preámbulo señala que el Tribunal Supremo *“en el fundamento jurídico décimo de su sentencia de 12 de marzo de 2008, reiterado por las sentencias de 13 de marzo y 16 de diciembre de 2008, afirmó rotundamente que en el caso del barrio del Cabanyal de Valencia, el reproche de expoliación se dirige contra un instrumento de planeamiento que ha sido objeto de una tramitación compleja y en cuya formulación han intervenido las administraciones local y autonómica, en el ejercicio de sus respectivas competencias, produciendo todo ello como resultado un Plan Especial de protección cuyas determinaciones, se compartan o no, no pueden ser tachadas de irracionales o arbitrarias. Ese modo de proceder de las dos administraciones actuantes y el resultado que de ello se ha derivado no tienen encaje, por tanto, en el concepto de expoliación, por amplio que sea el sentido que quiera darse a este término”*.

Por otra parte, y como fundamento de la norma, el Preámbulo dice:

*“Con independencia de las medidas que puedan adoptar el Ayuntamiento de Valencia y la administración de la Generalitat para que se respeten las competencias que corresponden a la Generalitat conforme al artículo 49.1.5º del Estatut d’Autonomia de la Comunitat Valenciana, se anule la indicada Orden del Ministerio de Cultura, se restablezca la legalidad y se dé pleno cumplimiento a lo ya resuelto por el Tribunal Superior de Justicia de la Comunitat Valenciana y el Tribunal Supremo, el Consell estima que es preciso que mediante una norma con rango de Ley específicamente dirigida a tutelar la situación del Cabanyal se ponga definitivamente de relieve que la protección del conjunto histórico de la ciudad de Valencia, declarado Bien de Interés Cultural por el Decreto 57/1993, de 3 de mayo, del Consell, es compatible con la ejecución plena del Plan Especial de Protección y de Reforma Interior del Cabanyal-Canyamelar, aprobado definitivamente por Resolución de 2 de abril de 2001, del conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, y que dicho Plan mejora la protección del conjunto histórico de la ciudad de Valencia, siendo instrumento eficaz para la mejor consecución de los generales fines proteccionistas del artículo 11 del Estatut d’Autonomia de la Comunitat Valenciana y de la Ley del Patrimonio Cultural Valenciano y los específicos del Decreto 57/1993, de 3 de mayo, del Consell.*

*Este decreto-ley se fundamenta en la competencia prevista en el artículo 49.1.5º del Estatut d’Autonomia de la Comunitat Valenciana, por el cual la Generalitat asume competencia exclusiva en materia de patrimonio histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico y científico, sin perjuicio de lo que dispone el número 28 del apartado 1 del artículo 149 de la Constitución Española, el cual atribuye al Estado competencia exclusiva en materia de defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la expoliación.*

*Siendo el conjunto histórico de Valencia un Bien de Interés Cultural por haberlo declarado así la Generalitat, es a la Generalitat a la que le compete definir los valores que lo hacen acreedor de la protección que le otorga su declaración como Bien de*



*Interés Cultural. De esta forma, no podrá existir ninguna expoliación por actuaciones que la propia Generalitat considera que no afectan a los citados valores.*

*Y, desde luego, la peculiar trama en retícula derivada de las alineaciones de las antiguas barracas que presenta el barrio del Cabanyal y la arquitectura de raigambre eclecticista del mismo no son valores lo suficientemente trascendentes como para prevalecer, de un modo absoluto, sobre actuaciones urbanísticas que producen una mejora de la relación del barrio del Cabanyal con su entorno territorial o urbano y evitan usos degradantes para el propio conjunto, como las que prevé el Plan Especial de Protección y de Reforma Interior del Cabanyal- Canyamelar, especialmente si se tiene presente que la trama reticular del barrio permanecerá en gran parte tras la ejecución del Plan Especial, que todas las antiguas barracas han desaparecido y que los elementos arquitectónicos singularmente importantes del barrio gozan de una protección patrimonial específica y concreta a través de su catalogación.”*

**8.** Mediante los artículos 1 a 3 y la Disposición Derogatoria Única del Decreto-Ley 1/2010, de 7 de enero, del Consell de la Generalidad Valenciana se desarrollan normativamente las consideraciones contenidas en las anteriores citas de su Preámbulo.

El artículo 1 establece:

*“1. Se declara expresamente que el Plan Especial de Protección y de Reforma Interior del Cabanyal-Canyamelar, aprobado definitivamente por Resolución de 2 de abril de 2001, del conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, no perjudica, daña, deteriora o menoscaba de cualquier otro modo la protección del conjunto histórico de la ciudad de Valencia acordada mediante el Decreto 57/1993, de 3 de mayo, del Consell, que declaró a dicho conjunto histórico Bien de Interés Cultural, de forma que el citado Plan no pone en peligro de pérdida o destrucción ninguno de los valores del conjunto histórico de la ciudad de Valencia ni perturba el cumplimiento de su función social sino que, antes bien, revitaliza la ciudad de Valencia en uno de sus barrios históricos más importantes y mejora la calidad de vida del mismo y el disfrute de los valores históricos del barrio del Cabanyal por sus vecinos y por el resto de ciudadanos de Valencia y de la Comunitat Valenciana.*

*2. Se reconoce expresamente la plena compatibilidad entre la total ejecución del Plan Especial de Protección y de Reforma Interior del Cabanyal-Canyamelar, aprobado definitivamente por Resolución de 2 de abril de 2001, del conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, y las razones que dieron lugar a la inclusión del núcleo original del ensanche del Cabanyal dentro de las áreas afectadas por la declaración de Bien de Interés Cultural del conjunto histórico de Valencia, de forma que la total ejecución del citado Plan no pone en peligro de pérdida o destrucción ninguno de los valores del conjunto histórico de la ciudad de Valencia ni perturba el cumplimiento de su función social sino que, antes bien, revitaliza la ciudad de Valencia en uno de sus barrios históricos más importantes y mejora la calidad de vida del mismo y el disfrute de los valores históricos del barrio del Cabanyal por sus vecinos y por el resto de ciudadanos de Valencia y de la Comunitat Valenciana.”*

El artículo 2 dispone:

*“Se autorizan expresamente las actuaciones e intervenciones sobre la estructura urbana y arquitectónica del conjunto histórico de Valencia que prevé el Plan Especial*



*de Protección y de Reforma Interior del Cabanyal, aprobado definitivamente por Resolución de 2 de abril de 2001, del conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, ya que dicho Plan produce una mejora de la relación del barrio del Cabanyal con su entorno territorial o urbano y evita usos degradantes para el propio conjunto.”*

El artículo 3 ordena:

*“Los órganos y personal al servicio de las Administraciones Públicas competentes para la ejecución del Plan Especial de Protección y de Reforma Interior del Cabanyal-Canyamelar, aprobado definitivamente por Resolución de 2 de abril de 2001, del conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, realizarán todos los actos que sean necesarios para la total ejecución del citado Plan conforme a lo previsto en el mismo y en el presente Decreto-ley, sin que tales actos de ejecución puedan verse menoscabados de cualquier modo por los actos o acuerdos de otras Administraciones Públicas.”*

Por último, la Disposición Derogatoria Única establece:

*“1. Queda derogada cualquier norma de igual o inferior rango que se oponga a lo establecido en el presente Decreto-ley.*

*2. De una forma especial, el Decreto 57/1993, de 3 de mayo, del Consell, por el que se declaró Bien de Interés Cultural al conjunto histórico de Valencia, deberá entenderse modificado o derogado en cualquier aspecto que pudiera oponerse a lo establecido en el presente Decreto-ley.*

*Asimismo, el Decreto 57/1993, de 3 de mayo, del Consell, por el que se declaró Bien de Interés Cultural al conjunto histórico de Valencia, deberá entenderse modificado o derogado en cualquier aspecto que pudiera oponerse a la total ejecución del Plan Especial de Protección y de Reforma Interior del Cabanyal-Canyamelar, aprobado definitivamente por Resolución de 2 de abril de 2001, del conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, ya que dicho Plan produce una mejora de la relación del barrio del Cabanyal con su entorno territorial o urbano y evita usos degradantes para el propio conjunto.”*

**9.** Aunque en el Preámbulo del Decreto-ley 1/2010, de 7 de enero, del Consell de la Generalidad Valenciana se haga mención al Fundamento de Derecho Décimo de la Sentencia del Tribunal Supremo de 12 de marzo de 2008, reiterado por las sentencias de 13 de marzo y 16 de diciembre de 2008, en él no se hace referencia, como ya se ha indicado, a la posterior Sentencia del mismo Alto Tribunal de 25 de mayo de 2009 confirmatoria de la del Tribunal Superior de Justicia de Madrid de 27 de septiembre de 2004.

El fallo de esta última Sentencia obligaba a retrotraer el expediente instruido en el Ministerio de Cultura (a raíz de la solicitud efectuada por la denominada “Plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar” con fecha 23 de septiembre de 1999 para que se adoptaran medidas conducentes a evitar el expolio del conjunto del Cabanyal que supondría el PEPRI en curso de tramitación), al momento anterior al acto recurrido-resolución dictada con fecha 29 de enero de 2001 por la Dirección General de Bellas



Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, por la que se declaraba que no se vulneraba lo prescrito en la Ley del Patrimonio Cultural Valenciano en el PEPRI de Cabanyal-Canyamelar y que no existía tutela superior del Estado en lo referente al mismo -, para que se motivara expresamente la resolución que dicte esa Dirección General, tras oír a la Comunidad Valenciana, conforme a los parámetros legales y reglamentarios aplicables al caso, y con relación por ello a los amplios y exhaustivos informes de los arquitectos de la Inspección de la Conselleria de Cultura Valenciana, de la Sindicatura de Greuges, y de la Facultad de Derecho y demás Departamentos de la Universidad Valenciana, aportados en el expediente del expolio hipotéticamente ocasionado por el PEPRI.

**10.** En los Fundamentos de Derecho Tercero y Quinto de la referida Sentencia del Tribunal Supremo de 25 de mayo de 2009, se precisa, respectivamente, de una parte, el contenido y extensión de la competencia estatal para la defensa del Patrimonio Histórico Español contra la expoliación, en aplicación de la doctrina sentada al respecto por la Sentencia 17/1991, de 31 de enero, del Tribunal Constitucional, y de otra, la necesidad de ejercitarla en este caso mediante resolución motivada. Además, el Fundamento de Derecho Cuarto de la misma Sentencia hace una precisión adicional sobre lo resuelto en la Sentencia del Alto Tribunal de 12 de marzo de 2008, declarando que tienen carácter prejudicial las consideraciones hechas en el Fundamento de Derecho Décimo de esta última sobre la acepción constitucional del concepto de expoliación y su falta de encaje en el PEPRI del Cabanyal.

A continuación, y dada su trascendencia en este caso, se transcriben los principales pronunciamientos del Tribunal Supremo en su Sentencia de 25 de mayo de 2009:

a) En relación al contenido y extensión de la competencia estatal para la defensa del Patrimonio Histórico Español contra la expoliación, el Fundamento de Derecho Tercero de la Sentencia señala:

*"(...) Por otra parte, no puede ser asumida la interpretación que propugna la Generalitat acerca de la distribución de competencias resultante del artículo 6.a/ de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, en relación con el artículo 31.5 del Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana. Y para explicarlo, resulta oportuno reproducir aquí algunas de las consideraciones que expusimos en nuestra sentencia ya mencionada de 12 de marzo de 2008 (casación 4054/2005) al resolver el recurso de casación interpuesto por INDIPCACC contra la sentencia del Pleno de la Sala de Valencia que había desestimado su recurso contencioso-administrativo contra la aprobación del Plan Especial de Reforma Interior del Cabanyal-Canyamelar. En aquella ocasión expusimos sobre esta cuestión las siguientes consideraciones:*

*<<(…) NOVENO.- En torno a la distribución de competencias relativas a la protección del patrimonio histórico cultural y artístico procede recordar aquí algunas de las consideraciones expuestas en la sentencia de la Sección Séptima de esta Sala de 26 de junio de 2006 (casación 2948/01) y 10 de diciembre de 2006 (casación 5689/01), que, a su vez, recogen la doctrina contenida en la sentencia del Tribunal Constitucional 17/1991, de 31 de enero.*



*Esta sentencia del Tribunal Constitucional 17/1991, que resolvió los conflictos y recursos formulados contra la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico-Artístico Español, contiene, entre otras, las siguientes consideraciones:*

*"(...) El artículo 149.1.28 de la C.E. señala como competencia exclusiva del Estado la "defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas". Y los distintos Estatutos de Autonomía de las Comunidades recurrentes asumen, como se ha dicho, competencias exclusivas en materia de patrimonio histórico, artístico, monumental y arqueológico y en archivos, bibliotecas y museos que no sean de titularidad estatal, dejando siempre a salvo la competencia del Estado prevista en el artículo 149.1.28 de la C.E. pero, además, les atribuyen también competencia exclusiva en materia de cultura (artículos 9.4 del Estatuto catalán, 27.19 del gallego y 10.17 del País Vasco, donde asimismo se deja a salvo lo previsto en el artículo 149.2 de la Constitución). Esa atribución de competencia en la materia a las Comunidades Autónomas recurrentes se extiende a todo el patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico, puesto que sólo se atribuye expresamente al Estado en cuanto a la defensa contra la exportación y la expoliación o a los museos, bibliotecas y archivos de su titularidad (artículo 149.1.28)."*

*Vemos así que, frente a lo que pretendían las Comunidades Autónomas recurrentes en aquel proceso de inconstitucionalidad, el Tribunal Constitucional señala que las competencias del estado no quedan reducidas a las señaladas en el mencionado artículo 149.1.28 de la Constitución, esto es, las referidas a la defensa del patrimonio contra la expoliación y la exportación en sentido estricto, pues de lo dispuesto en el artículo 149.2 del texto constitucional también se deriva un ámbito de actuación en materia de cultura. En definitiva, la sentencia del Tribunal Constitucional afirma*

*"(...) la existencia de una competencia concurrente del Estado y las Comunidades Autónomas en materia de cultura con una acción autonómica específica, pero teniéndola también el Estado "en el área de preservación del patrimonio cultural común, pero también en aquello que precise de tratamientos generales o que haga menester esa acción pública cuando los fines culturales no pudieran lograrse desde otras instancias" (STC 49/184, ambas citadas). La integración de la materia relativa al patrimonio histórico-artístico en la más amplia que se refiere a la cultura permite hallar fundamento a la potestad del Estado para legislar en aquélla".*

*Ahora bien, a fin de delimitar el alcance de esa concurrencia competencial la STC 17/1991 añade algunas matizaciones:*

*"(...) No cabe sin embargo extender la competencia estatal a ámbitos no queridos por el constituyente, por efecto de aquella incardinación general del patrimonio histórico artístico en el termino cultura, pues por esta vía se dejarían vacíos de contenido los títulos del bloque de la constitucionalidad que se limitan a regular una porción definida del amplio espectro de la misma. Existe en la materia que nos ocupa un título de atribución al Estado definido en el artículo 149.1.28 C.E. al que se contraponen el que atribuye competencias a las Comunidades fundado en los Estatutos de Autonomía. De ahí que la distribución de competencias Estado-Comunidades Autónomas en cuanto al Patrimonio Cultural, Artístico y Monumental haya de partir de*



*aquel título estatal pero articulándolo con los preceptos estatutarios que definen competencias asumidas por las Comunidades Autónomas en la materia. El Estado ostenta, pues, la competencia exclusiva en la defensa de dicho patrimonio contra la exportación y la expoliación, y las Comunidades Autónomas recurrentes en lo restante, según sus respectivos Estatutos; sin que ello implique que la eventual afectación de intereses generales o la concurrencia de otros títulos competenciales del Estado en materia determinada no deban también tenerse presentes como límites que habrá que ponderar en cada caso concreto (Así los títulos que resultan, v.gr. de los números 6 y 8 del artículo 149.1.)...”.*

*Se obtiene de todo ello, a los efectos que aquí nos interesan, una doble conclusión: de un lado, que las competencias del Estado en materia de protección del patrimonio histórico no se circunscriben a las enunciadas en el artículo 149.1.28 de la Constitución; de otra parte, que el ejercicio por la Administración del Estado de las competencias que le reconoce ese precepto constitucional, desarrollado luego en diferentes preceptos de la Ley 16/1985, de 25 de junio, debe producirse en ese marco de colaboración al que acabamos de aludir y sin menoscabo del ámbito competencial que en esta misma materia ostentan las Comunidades Autónomas...>>.*

*Es claro que estas consideraciones que acabamos de transcribir acerca de la distribución de competencias en materia de protección del patrimonio histórico, cultural y artístico llevan a rechazar la interpretación que propugna la Gneralitat valenciana en su recurso de casación. No obstante, con relación a lo que resolvimos en la sentencia de 12 de marzo de 2008 (casación 4054/2005) procede que hagamos alguna precisión adicional. (...).”*

b) En relación a la precisión adicional sobre lo resuelto en la Sentencia del Alto Tribunal de 12 de marzo de 2008 y al carácter prejudicial de las consideraciones hechas en su Fundamento Décimo sobre la acepción constitucional del concepto de expoliación y su falta de encaje en el PEPRI del Cabanyal, el Fundamento de Derecho Cuarto de la Sentencia dice:

*“En el fundamento décimo de la citada sentencia de 12 de marzo de 2008 – en la que, recuérdese, se resolvía el recurso de casación interpuesto por INDIPCAACC contra la sentencia de la Sala de Valencia que había confirmado la aprobación definitiva del Plan Especial de Reforma Interior del Cabanyal-Canyamelar – hacemos la siguiente indicación:*

*<< (...) Lo primero que procede destacar es que, aunque el recurrente alega que el Plan Especial de Reforma Interior del Cabanyal-Canyamelar comporta un verdadero expolio del conjunto, lo cierto es que no hay constancia, ni ha sido alegado siquiera, que se haya formulado denuncia o promovido actuación alguna conforme a lo previsto en los artículos 4 y 6.b) de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y 57. bis del Reglamento de Ejecución aprobado por Real Decreto 111/1986, de 10 de enero (precepto este último introducido por Real decreto 64/1994, de 21 de enero, que fue dictado para adaptar el Real Decreto 111/1986 a la doctrina sentada en la Sentencia del tribunal Constitucional 17/1991, de 31 de enero, y en el que se desarrolla el ejercicio de la competencia estatal en materia de expoliación). No hay constancia, por tanto, de que haya habido un procedimiento administrativo referido a*



*esa cuestión ni un pronunciamiento de la Administración competente acerca de la expoliación que se alega...>>.*

*La propia sentencia de 12 de marzo de 2008 expone a continuación, citando nuevamente la sentencia del Tribunal Constitucional 17/1991, algunas consideraciones sobre la acepción constitucional del concepto de expoliación; pero tales explicaciones tienen un inevitable carácter prejudicial, pues allí no solo no enjuiciábamos lo resuelto en un expediente por denuncia de expolio sino que partíamos de la premisa de que no había habido un procedimiento específicamente referido a la expoliación, ni un pronunciamiento al respecto de la Administración competente, y no hacíamos sino dar respuesta al alegato de expolio que la allí recurrente (INDIPCACC) insertaba entre los argumentos de impugnación dirigidos contra el Plan Especial.*

*Ahora sabemos que existió la denuncia por expoliación y que ello dio lugar a un procedimiento independiente en el que la Administración del Estado dictó la resolución que se examina en la sentencia aquí recurrida. Pues bien, constatando ese dato, son plenamente aplicables al caso las consideraciones que expusimos en la sentencia de 12 de marzo de 2008 acerca de la distribución de competencias en materia de protección del patrimonio histórico cultural y artístico, lo que nos lleva a concluir que el motivo de casación de la Generalitat valenciana no puede ser acogido."*

c) En relación a la necesidad de ejercitar en este caso la competencia estatal para la defensa del Patrimonio Histórico Español contra la expoliación mediante resolución motivada, el Fundamento de Derecho Quinto de la Sentencia declara:

*"(...) Una vez afirmado que las competencias que en materia urbanística y de protección del patrimonio histórico-artístico que indudablemente ostenta la Generalidad valenciana no pueden llevar a ignorar las atribuciones que corresponden a la Administración del Estado, en particular las relativas a la defensa del patrimonio contra la expoliación, no cabe afirmar que la resolución controvertida se encuentre debidamente motivada.*

*Como explica la sentencia recurrida, la resolución del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Dirección General de Bellas Artes) se limita a afirmar la competencia de la Generalidad valenciana en materia de protección del patrimonio histórico, y a señalar que no existe tutela superior del Estado en esta materia. No contiene la resolución, por tanto, ninguna valoración que indique que han sido examinados los diferentes informes técnicos que desde distintas vertientes se refieren a la cuestión controvertida, ni existe en la resolución, en definitiva, un solo dato que denote el ejercicio de las atribuciones que corresponden al Estado en la defensa del patrimonio histórico frente a la expoliación".*

11. Tras dictarse la Orden del Ministerio de Cultura de 29 de diciembre de 2009, por la que se resuelve el procedimiento por expoliación del conjunto histórico, y en respuesta a la misma, el Decreto-ley de la Generalidad Valenciana 1/2010, de 7 de enero, del Consell, de medidas de protección y revitalización del conjunto histórico de la ciudad de Valencia, se produce evidentemente un conflicto de competencias entre la Administración del Estado y la Comunidad Valenciana. Ante esta situación, y según la información obtenida por esta Real Academia, el Ministerio de Cultura ha solicitado el



dictamen del Consejo de Estado a fin de actuar conforme resulte constitucional y legalmente procedente.

**12.** No obstante lo antedicho, y sin perjuicio de la resolución sobre el referido conflicto de competencias que pueda ser adoptada por el órgano competente para ello, así como del pronunciamiento que, en su caso, haga la Jurisdicción Contencioso-Administrativa sobre la Orden del Ministerio de Cultura de 29 de diciembre de 2009, esta Real Academia desea emitir el informe técnico que le fue solicitado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales sobre la posible concurrencia de un supuesto de expoliación de un Bien de Interés Cultural en las determinaciones y actuaciones previstas conforme al PEPRI del Cabanyal Canyameral de Valencia.

La Corporación estima que ese informe, pese a que sea posterior a la resolución del Ministerio de Cultura sobre el caso y a la respuesta normativa proporcionada ante aquella por la Generalidad Valenciana, puede contribuir a esclarecer, desde el punto de vista sustantivo, y conforme al concepto de expoliación contenido en el artículo 4º de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (LPHE), en relación con su artículo 21.3, el peligro de pérdida o destrucción de los valores del Cabanyal, como parte del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia declarado Bien de Interés Cultural, o la posible perturbación del cumplimiento de su función social, que comportaría la eventual ejecución del mencionado PEPRI. Por todo ello, el Pleno de la Academia, en su sesión de ....., a propuesta de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, ha acordado emitirlo y trasladarlo al Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, que en su día lo solicitó, sobre la base de los siguientes

### RAZONAMIENTOS Y FUNDAMENTACIÓN

#### **Primero.- Función consultiva de esta Real Academia para la aplicación de la legislación de protección del Patrimonio Histórico Español.**

De acuerdo con lo dispuesto en el artículo 3º.2 de la LPHE, esta Real Academia es una de las instituciones consultivas de la Administración del Estado a los efectos previstos en esa norma. Esta función consultiva, lógicamente, ha de referirse a lo que constituye el objeto de la propia LPHE, según el apartado 1 de su artículo 1º: “la protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español”. Por otra parte, y conforme al apartado 2 del mismo artículo 1º de la LPHE, el Patrimonio Histórico Español está integrado por “los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico”, así como por “el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, y los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico”, debiendo los bienes más relevantes “ser inventariados o declarados de interés cultural en los términos previstos en esta Ley”, según el apartado 3 del mencionado precepto.

En consecuencia, el Patrimonio Histórico Español es una noción que se extiende a todos los bienes inmuebles y muebles existentes en España que poseen alguno o algunos de



los intereses a que se ha hecho referencia, con independencia de que se encuentren en una u otra Comunidad Autónoma y que puedan ser protegidos conforme a la correspondiente legislación autonómica reguladora del Patrimonio y no sólo mediante la LPHE. Ello es posible gracias a la concurrencia de competencias entre el Estado y las Comunidades Autónomas en esta materia, de acuerdo a lo previsto en la Constitución y los Estatutos de Autonomía, y por este motivo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sobre la base de lo establecido en la LPHE, puede emitir informe sobre cualquier bien integrante del Patrimonio Histórico Español con independencia del lugar en que se halle.

Corroboran esta interpretación de la función consultiva de la Corporación en materia de protección del Patrimonio Histórico los artículos 3º y 4º de sus vigentes Estatutos, aprobados por Real Decreto 542/2004, de 13 de abril. Así, esos preceptos disponen: “la Academia atenderá las consultas que le hagan la Administración del Estado, las Administraciones de las comunidades autónomas y las entidades locales, y emitirá los dictámenes, juicios y propuestas procedentes, en las materias de su competencia” (artículo 3º), y “cuidará de la correcta aplicación y respeto de las disposiciones reguladoras del patrimonio histórico español, e instará su adecuado cumplimiento a las autoridades competentes”, siendo estas normas “aplicables a las relaciones de la corporación con los organismos que deban atender y tutelar la conservación de los bienes muebles e inmuebles, integrantes de aquél” (artículo 4º).

Por su parte, los artículos 3, 4 y 5 del vigente Reglamento de esta Real Academia de 9 de mayo de 2005 regulan estas mismas cuestiones, en desarrollo de los citados artículos de los Estatutos.

Asimismo, el artículo 57 bis del Real Decreto 111/1986, de desarrollo parcial de la LPHE, añadido por el Real Decreto 64/1994, de 21 de enero, para adaptar la primera de esas normas a la doctrina establecida por la Sentencia 17/1991 del Tribunal Constitucional sobre el artículo 4º de la LPHE (que como es sabido regula la actuación de la Administración del Estado para la defensa del Patrimonio Histórico Español contra la expoliación en ejercicio de la competencia establecida en el artículo 149.1.28 de la Constitución), dispone que “toda denuncia o información que el Ministerio de Cultura reciba acerca de un bien que reúna las circunstancias señaladas en el artículo 4 de la Ley 16/1985 puede ser trasladada urgentemente a cualesquiera de las instituciones consultivas de la Administración del Estado sobre Patrimonio Histórico Español”.

En consecuencia, esta Real Academia es plenamente competente como institución consultiva de la Administración del Estado en materia de protección del Patrimonio Histórico Español para emitir el presente informe sobre la posible expoliación del Cabayal, como sector integrante del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia, declarado Bien de Interés Cultural por el Decreto 57/1993, de 3 de mayo, del Gobierno valenciano, conforme a los artículos 11.2, 14 y 15 de la LPHE y el artículo 15 del Real Decreto 111/1986, de desarrollo parcial de la misma.



**Segundo.- La competencia del Estado para la defensa contra la expoliación del núcleo original del ensanche del Cabanyal como Bien de Interés Cultural contra la expoliación y la aplicación preferente en este ámbito de la LPHE en relación a la normativa autonómica sobre el Patrimonio Cultural y a las competencias autonómica y local sobre la ordenación urbana.**

- a) La competencia del Estado ex artículo 149.1.28 de la Constitución para la defensa contra la expoliación del Patrimonio Histórico Español y la aplicación de los artículos 20 y 21 de la LPHE.**

Sin perjuicio de lo que más adelante se dirá en el epígrafe Tercero, apartado a) de este informe sobre la interpretación y alcance del artículo 4º de la LPHE, que regula el concepto de expoliación del Patrimonio Histórico Español y la actuación de la Administración del Estado para su defensa, debemos partir de la consideración de esta competencia exclusiva estatal, establecida en el artículo 149.1.28 de la Constitución, como un límite infranqueable de la competencia autonómica para la protección del Patrimonio Histórico.

El ejercicio de esta competencia por parte de la Administración del Estado puede, no obstante, implicar una apreciación de la sujeción de las actuaciones de las restantes Administraciones públicas - y no sólo de los particulares - a lo dispuesto en la LPHE para el mantenimiento de los valores culturales señalados en el artículo 1º.2 de esa norma en los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español. Debe además recordarse que la existencia y reconocimiento de esos valores es lo que justifica la especial protección de esos bienes mediante su declaración como Bienes de Interés Cultural o incluidos en el Inventario General del Patrimonio Histórico Español.

Cuando la acción de la Administración estatal en defensa del Patrimonio Histórico Español contra la expoliación, a través de los órganos competentes del Ministerio de Cultura, se refiere - como sucede precisamente en el caso del Cabanyal - a la actuación de otras Administraciones públicas, la apreciación del sometimiento de la actuación de éstas a lo establecido en la LPHE tiene que ser forzosamente cuidadosa, como ya ha señalado el Tribunal Supremo en alguna resolución (p.ej. la Sentencia de 10 de diciembre de 2006 (casación 5689/01)). Lo cual, sin embargo, no impide el ejercicio por parte del Ministerio de Cultura de su competencia para la defensa de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español contra la expoliación, como competencia exclusiva estatal sometida únicamente a la normativa dictada por el propio Estado en desarrollo del artículo 149.1.28 de la Constitución, cuya conformidad con lo dispuesto en la norma fundamental ha sido ya declarada por el Tribunal Constitucional en la citada Sentencia 17/1991, de 31 de enero.

Por ello, el Decreto-ley 1/2007, de 7 de enero, de la Generalidad valenciana, al disponer en su artículo 1 que el PEPRI del Cabanyal "no pone en peligro de pérdida o destrucción ninguno de los valores del conjunto histórico de la ciudad de Valencia ni perturba el cumplimiento de su función social", a nuestro juicio incide claramente en el ámbito de la competencia del Estado para la defensa del Patrimonio Histórico Español frente a la expoliación, colisionando con el ejercicio de la misma efectuado por el Ministerio de Cultura por medio de la Orden de 29 de diciembre de 2009, con lo que se



plantea en la práctica un conflicto de competencias entre el Estado y la Comunidad Valenciana que habrá de ser resuelto, en su caso, por el cauce legalmente procedente. No obstante, el ejercicio por la Administración del Estado de su competencia para la defensa de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español está siempre sometida al enjuiciamiento de su conformidad con la legalidad por la Jurisdicción Contencioso-Administrativa, conforme al artículo 106 de la Constitución.

Por otra parte, la Sentencia 17/1991 del Tribunal Constitucional, que como es sabido resolvió los recursos de inconstitucionalidad y conflicto de competencias interpuestos contra la LPHE, no sólo aclaró el alcance de la competencia exclusiva del Estado para la defensa del Patrimonio Histórico contra la expoliación ex artículo 149.1.28 de la Constitución en sus Fundamentos Jurídicos 3 y 7, sino también reconoció en los Fundamentos Jurídicos 2 y 3, la concurrencia competencial normativa del Estado con las Comunidades Autónomas en materia de protección del Patrimonio Histórico en todo lo que su protección precise de “tratamientos generales” como patrimonio común, “y entre ellos, específicamente, aquellos principios institucionales que reclaman una definición unitaria, puesto que se trata del Patrimonio Histórico Español en general (Preámbulo y artículo 1.1) – Fundamento Jurídico 3 de la misma Sentencia constitucional -.

En consecuencia, la LPHE puede aplicarse al núcleo original del barrio o ensanche del Cabanyal de Valencia, como parte de un Conjunto Histórico declarado Bien de Interés Cultural e integrante del Patrimonio Cultural Español conforme al artículo 1º de esa Ley, y no sólo en lo que estrictamente concierne a su defensa contra la expoliación conforme a sus artículos 4º y 6º b), sino también en lo que atañe a los criterios de protección y conservación contenidos en sus artículos 20 y 21, que imponen reglas generales de protección, de carácter material y sustantivo para todos los Conjuntos Históricos, al margen por tanto de los aspectos instrumentales o procedimentales.

La aplicación de la LPHE, no obstante, ha de hacerse conforme señala el Fundamento Jurídico 3 de la Sentencia 17/1991 del Tribunal Constitucional, que como se recordará fue también citado en la Sentencia del Tribunal Supremo de 2009, la cual ha dado lugar a la Orden Ministerial de 29 de diciembre de 2009.

Reiterando ahora esa cita del Fundamento Jurídico 3 de la referida Sentencia 17/1991 del Tribunal Constitucional, debe afirmarse que “el Estado ostenta, pues, la competencia exclusiva en la defensa de dicho patrimonio contra la exportación y la expoliación, y las Comunidades Autónomas recurrentes en lo restante, según sus respectivos Estatutos; sin que ello implique que la eventual afectación de intereses generales o la concurrencia de otros títulos competenciales del Estado en materia determinada no deban también tenerse presentes como límites que habrá que ponderar en cada caso concreto”.

Y es precisamente la “afectación de intereses generales” o la necesidad de establecer “tratamientos generales” – en el sentido expuesto en el mismo Fundamento Jurídico 3 de la Sentencia 17/1991 – lo que justifica, a juicio de esta Real Academia, que se apliquen los criterios generales de protección de los Conjuntos Históricos, de carácter material y sustantivo, contenidos en los artículos 20 y 21 de la LPHE a la protección del núcleo original del Cabanyal como parte del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia, y que a la luz de esos mismos preceptos haya de apreciarse la concurrencia en el PEPRI objeto de este informe del peligro de destrucción o deterioro de los valores



que justificaron en su día su declaración como Bien de Interés Cultural, mediante el Decreto 57/1993, dictado conforme a la propia LPHE, o la perturbación de su función social, supuestos en que puede y debe aplicarse el artículo 4º de la LPHE por parte de la Administración del Estado para la defensa contra la expoliación.

Por lo demás, no impide esta aplicación de lo previsto en los artículos 20 y 21 de la LPHE el hecho de que el núcleo original del Cabanyal se encuentre en la actualidad protegido también por la posterior Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano (LPCV), de acuerdo con lo establecido en su Disposición Adicional Primera 1 (“Se consideran Bienes de Interés Cultural integrantes del patrimonio cultural valenciano todos los bienes existentes en el territorio de la Comunidad Valenciana que a la entrada en vigor de la presente Ley hayan sido declarados Bienes de Interés Cultural al amparo de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español....Todos estos bienes se inscribirán en la sección 1ª del Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano y quedarán sujetos al régimen establecido en la presente Ley para esta clase de bienes”).

**b) La contradicción entre los artículos 21.2 y 3 de la LPHE y el artículo 39.2 de la LPCV y la cláusula de prevalencia de la legislación estatal ex artículo 149.3 de la Constitución.**

Sin embargo, no cabe eludir el hecho de que, en particular, lo dispuesto para los Conjuntos Históricos en el artículo 21.2 y 3 de la LPHE viene contradicho – aunque sea sólo parcialmente, como a continuación se verá - por el texto del artículo 39.2 a) y b) de la LPCV. Como es sabido, el apartado b) de ese precepto proviene de la modificación efectuada por la Ley 7/2004, y en él se apoya también el ya citado Decreto-ley 1/2010 de la Generalidad Valenciana para justificar su contenido normativo, en el sentido de que no existe expoliación alguna del Cabanyal por causa de las determinaciones del PEPRI. Debe, no obstante, indicarse que este instrumento de planeamiento fue aprobado el día 2 de abril de 2001, en fecha, por tanto, muy anterior a la modificación del artículo 39.2 de la LPCV realizada en 2004, lo que implicaba la vigencia de la primera redacción del mismo artículo al aprobarse el PEPRI del Cabanyal por resolución del Conseller de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Generalidad Valenciana.

Para tratar de aclarar la contradicción parcial entre los artículos 21.2 y 3 de la LPHE y el artículo 39.2 a) y b) de la LPCV - que es relevante, como veremos más adelante, a efectos de determinar la prevalencia de la normativa estatal sobre la autonómica en este caso (incluso sobre el Decreto-ley 1/2010 recientemente aprobado sobre el Cabanyal por la Generalidad Valenciana) - conviene transcribirlos seguidamente.

El artículo 21 de la LPHE, en su apartado 2, dispone:

“Excepcionalmente, el Plan de protección de un Conjunto Histórico podrá permitir remodelaciones urbanas, pero sólo en el caso de que impliquen una mejora de sus relaciones con el entorno territorial o urbano o eviten los usos degradantes para el propio Conjunto”.

Por su parte, el apartado 3 del mismo artículo establece:



“La conservación de los Conjuntos Históricos declarados Bienes de Interés Cultural comporta el mantenimiento de la estructura urbana y arquitectónica, así como de las características generales de su ambiente. Se considerarán excepcionales las sustituciones de inmuebles, aunque sean parciales, y sólo podrán realizarse en la medida en que contribuyan a la conservación general del carácter del Conjunto. En todo caso, se mantendrán las alineaciones urbanas existentes”.

El artículo 39.2 de la LPCV, en la redacción anterior a la modificación efectuada en 2004 (aplicable por tanto en el momento de aprobarse el PEPRI del Cabanyal en 2001) decía:

“2. Los Planes Especiales de protección de los Conjuntos Históricos tendrán en cuenta los siguientes criterios:

- a) Se mantendrá la estructura urbana y arquitectónica del Conjunto y las características generales del ambiente y de la silueta paisajística. No se permitirán modificaciones de alineaciones, alteraciones de la edificabilidad, parcelaciones ni agregaciones de inmuebles, salvo que contribuyan a la mejor conservación general del Conjunto.

(...)

Al artículo 39.2 de la LPCV se añadió mediante la Ley 7/2004, y sin modificar el apartado a) antes transcrito, un nuevo apartado b) del siguiente tenor:

“No obstante lo dispuesto en el apartado anterior, con carácter excepcional, el Consell podrá autorizar, oídos al menos dos de los organismos a que se refiere el artículo 7 de esta Ley, que los Planes Especiales de Protección de los Conjuntos históricos prevean modificaciones de la estructura urbana y arquitectónica en el caso de que se produzca una mejora de su relación con el entorno territorial o urbano o se eviten los usos degradantes para el propio conjunto o se trate de actuaciones de interés general para el municipio o de proyectos singulares relevantes”.

Como puede observarse, la diferencia existente entre los artículos transcritos de la LPHE y de la LPCV aparentemente no es sustancial. Ambos plantean como criterio general de conservación de los Conjuntos el mantenimiento de su estructura urbana y arquitectónica y de las características generales de su ambiente (añadiendo la LPCV la obligación de mantener la silueta paisajística del Conjunto, lo que no contradice lo anterior, sino que lo desarrolla). Excepcionalmente, ambas leyes admiten las remodelaciones urbanas en el caso de que impliquen una mejora de las relaciones del Conjunto con el entorno territorial o urbano o eviten los usos degradantes para aquél (el nuevo apartado b) del artículo 39.2 de la LPCV las denomina “modificaciones de la estructura urbana y arquitectónica”, exigiendo para ellas el informe preceptivo de al menos dos de los organismos consultivos previstos en su artículo 7, lo que no consta a esta Real Academia que se haya producido en el caso del Cabanyal, aunque esa previsión normativa es posterior a la aprobación del PEPRI objeto de este informe).



Sin embargo, en dos puntos importantes, tanto el apartado a) como el nuevo apartado b) del artículo 39.2 la LPCV contradicen lo dispuesto en los apartados 2 y 3 del artículo 21 de la LPHE sobre la protección de los Conjuntos Históricos:

- a) El apartado a) del artículo 39.2 de la LPCV admite, “a sensu contrario” y por regla general, la modificación de alineaciones cuando contribuyan a la mejor conservación del Conjunto, en contra de la regla general de mantenimiento de las alineaciones establecida en el artículo 21.3 de la LPHE.
- b) El apartado b) del artículo 39.2 de la LPCV admite excepcionalmente las modificaciones de la estructura urbana y arquitectónica cuando se trate de actuaciones de interés general para el municipio o de proyectos singulares relevantes, y no sólo cuando se produzca una mejora de la relación del Conjunto Histórico con su entorno territorial o urbano o se eviten usos degradantes para el propio Conjunto, ampliando así los supuestos excepcionales en que pueden producirse remodelaciones urbanas y apartándose, por tanto, del “numerus clausus” de estas excepciones (que deben ser interpretadas como tales restrictivamente) contenido en el artículo 21.2 de la LPHE.

Esta cuestión no ha escapado a la atención del Tribunal Supremo en la Sentencia de 12 de marzo de 2008 sobre el PEPRI del Cabanyal, a que ya se ha aludido, confirmatoria de la del Tribunal Superior de Justicia de Valencia de 1 de octubre de 2004, y cuyo contenido ha sido precisado, en lo referente a las consideraciones sobre la expoliación, por la tantas veces citada Sentencia del Alto Tribunal de 25 de mayo de 2009.

Pero el Tribunal Supremo no ha llegado a pronunciarse de modo concluyente sobre la contradicción existente entre los artículos 21.2 y 3 de la LPHE y 39.2 a) y b) de la LPCV, aunque en el Fundamento Decimoprimer de la mencionada Sentencia de 12 de marzo de 2008 haya hecho al respecto las siguientes consideraciones:

“La invocación del artículo 21 de la ley del Patrimonio Histórico Español la formula la recurrente engarzándola con el alegato de expoliación, de manera que la constatación de ésta es la que activaría la competencia de la Administración del Estado – Ministerio de Cultura – para proteger un conjunto histórico declarado Bien de Interés Cultural, entrando entonces en juego los niveles mínimos de protección que para los conjuntos históricos aparecen definidos en el citado artículo 21 de la Ley 16/1985, de 25 de junio.

El planteamiento debe ser rechazado porque parte de unas premisas que no concurren, como son la existencia de expoliación y la consiguiente activación de la competencia estatal frente a ella.

Faltando tales presupuestos, el punto de partida ineludible consiste en señalar que la Comunidad Valenciana tiene asumida la competencia en materia de protección del patrimonio histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico y científico, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 149.1.28 de la Constitución (artículo 31.cinco del Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana aprobado por Ley Orgánica 5/1982, de 1 de julio; en la actualidad, artículo 49.1.5º del citado Estatuto de Autonomía modificado por Ley Orgánica 1/2006, de 10 de abril); y que en ejercicio de esa competencia fue dictada la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural



Valenciano, cuyo artículo 39.2 regula específicamente el contenido propio de los Planes Especiales de protección de los Conjuntos Históricos. Por tanto, como acertadamente explica la sentencia recurrida en su fundamento tercero, este artículo 39.2 de la Ley 4/1998 es la norma de obligada referencia para determinar si el Plan Especial de Protección del Cabanyal-Canyamelar es o no ajustado a derecho.

Cabe dejar apuntado que, en el punto concreto a que alude la recurrente cuando invoca el artículo 21 de la Ley del Patrimonio Histórico Español, que se refiere a la exigencia de mantenimiento de la estructura urbana y arquitectónica del Conjunto, el nivel de protección definido en el artículo 39.2 de la Ley valenciana no es substancialmente diferente al previsto en el citado artículo 21 de la Ley estatal. Pero no profundizaremos en esta cuestión porque, a la vista de lo que llevamos expuesto, para la desestimación del sexto motivo de casación resulta innecesario que hagamos un análisis comparativo de ambos preceptos”.

En consecuencia, ante la ausencia de ese análisis comparativo de ambos preceptos, efectuado por el propio Tribunal Supremo, y de un pronunciamiento de éste sobre la prevalencia de uno u otro en el caso del Cabanyal, a juicio de esta Real Academia sólo cabe acudir a la regla de la prevalencia de la legislación estatal establecida en el inciso segundo del artículo 149.2 de la Constitución (“en caso de conflicto, la legislación del Estado prevalecerá sobre la de las Comunidades Autónomas en todo lo que no esté atribuido a la exclusiva competencia de éstas”), ya que, según los reiteradamente citados Fundamentos Jurídicos 2 y 3 la Sentencia 17/1991 del Tribunal Constitucional, la protección del Patrimonio Histórico - en lo que precise de “tratamientos generales”, y así sucede, a nuestro juicio, con los criterios generales de protección de los Conjuntos Históricos de los artículos 20 y 21 de la LPHE - es una competencia concurrente del Estado y de las Comunidades Autónomas, es decir, no es una competencia exclusiva de estas últimas.

Así pues, ante la contradicción entre el artículo 39.2 de la LPCV (en el que se apoya el Decreto-ley 1/2010, de 7 de enero, de la Generalidad Valenciana) y el artículo 21.3 de la LPHE (cuyo texto, a su vez, tiene en cuenta, “a título interpretativo”, la Orden Ministerial de 29 de diciembre de 2009 para apreciar la concurrencia de un supuesto de expropiación en el PEPRI del Cabanyal) no se trata de aplicar la regla de supletoriedad del Derecho estatal establecida en el último inciso del artículo 149.3 de la Constitución, sino la regla de prevalencia de la norma estatal de su inciso segundo, que es algo muy diferente.

La aplicación de esta regla desplaza a la norma autonómica frente a la norma estatal, sin producir la derogación de aquélla, sino simplemente su no aplicación. Conforme a ello, en este caso habría que acudir al artículo 21.3 de la LPHE - y no al actual artículo 39.2 de la LPCV - como criterio interpretativo para apreciar en el PEPRI del Cbayal Canyamelar la existencia del peligro de destrucción o deterioro de los valores que justificaron su declaración como Bien de Interés Cultural, o la posible perturbación de su función social, a que se refiere el artículo 4º de la LPHE como supuestos en que procede la defensa contra la expropiación. Y así lo hace la Orden Ministerial de 29 de diciembre de 2009 con mucho acierto, a nuestro juicio.

En opinión de esta Real Academia, la aplicación preferente del artículo 21.3 de la LPHE no resulta tampoco contradictoria con la competencia autonómica y local sobre la



ordenación del suelo y el urbanismo, en los términos establecidos en la Sentencia 61/1997, de 20 de marzo, del Tribunal Constitucional, que interpreta la Constitución en lo concerniente a las diversas competencias que inciden en esas materias.

En efecto, el Fundamento Jurídico 22 de esta Sentencia, al tratar acerca del planeamiento urbanístico del territorio, declara:

“No obstante, ha de afirmarse que el Estado tiene constitucionalmente atribuidas una pluralidad de competencias dotadas de una clara dimensión espacial, en tanto que proyectadas de forma inmediata sobre el espacio físico, y que en consecuencia, su ejercicio incide en la ordenación del territorio (v.gr. art. 149.1, 4, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 y 28 CE).

No cabe, pues, negar la legitimidad de que el Estado planifique territorialmente el ejercicio de sus competencias sectoriales haciendo uso de los instrumentos que estime idóneos (como, ad exemplum, el denominado Plan Director de Infraestructuras); así como que igualmente pueda, al amparo del título competencial del art. 149.1.13 CE, establecer las adecuadas fórmulas de coordinación, con la ineludible consecuencia de que las decisiones de la Administración estatal con incidencia territorial, adoptadas en el ejercicio de tales competencias, condicionen la estrategia territorial que las Comunidades Autónomas pretendan llevar a cabo (STC 149/1991 y 36/1994)”.

A nuestro juicio, el Fundamento Jurídico 22 de la Sentencia 61/1997 del Tribunal Constitucional, al hacer expresa mención del título competencial exclusivo del Estado derivado del artículo 149.1.28 de la Constitución, permite también la aplicación en el plano territorial – es decir, en el ámbito en que se desenvuelve la actividad urbanística de las Comunidades Autónomas y de las Corporaciones Locales – de la legislación sectorial dictada por aquél (en nuestro caso, la LPHE y su normativa de desarrollo), en cuanto regula la defensa del Patrimonio Histórico contra la expoliación. Con lo que no sólo no contradice, sino que admite reafirmar la aplicación de la legislación sectorial estatal sobre el Patrimonio Histórico sobre la legislación urbanística autonómica, y la prevalencia de esa misma legislación estatal sectorial en caso de concurrencia con la legislación sectorial autonómica de Patrimonio Histórico, como, en nuestra opinión, ha de ocurrir también en el caso del Cabanyal.

**Tercero.- Incidencia del PEPRI objeto de este informe sobre los valores del núcleo original del Cabanyal como parte del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia declarado Bien de Interés Cultural y sobre el cumplimiento de su función social, a efectos de determinar su posible expoliación y la consiguiente actuación de la Administración del Estado para su defensa.**

**a) La interpretación y alcance del artículo 4º de la LPHE en relación con sus artículos 20 y 21.**

Con el fin de informar sobre la incidencia del PEPRI sobre los valores del núcleo original del Cabanyal como parte del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia declarado Bien de Interés Cultural y sobre el cumplimiento de su función social, a



efectos de determinar su posible expoliación y la consiguiente actuación de la Administración del Estado para su defensa, esta Real Academia considera que ha de partirse del artículo 4º de la LPHE que regula esta cuestión, así como de su interpretación en el Fundamento .

Antes hemos sostenido, y ahora reiteramos, que la “afectación de intereses generales” o la necesidad de establecer “tratamientos generales”, en el sentido expuesto en el Fundamento Jurídico 3 de la Sentencia 17/1991, justifica que se apliquen los criterios generales de protección de los Conjuntos Históricos contenidos en los artículos 20 y 21 de la LPHE a la protección del núcleo original del Cabanyal como parte del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia, y que a la luz de esos mismos preceptos haya de apreciarse la concurrencia en el PEPRI objeto de este informe del peligro de destrucción o deterioro de los valores que justificaron en su día su declaración como Bien de Interés Cultural, a través del Decreto 57/1993, o la perturbación de su función social, supuestos en que ha de aplicarse el artículo 4º de la LPHE por parte de la Administración del Estado – en este caso, el Ministerio de Cultura - para la defensa contra la expoliación.

Coincide, por tanto, esta Real Academia en la apreciación del Fundamento de Derecho 3 de la Orden Ministerial de 29 de diciembre de 2009, que resuelve el procedimiento de expoliación del Cabanyal, cuando se remite “a título interpretativo” al artículo 21.3 de la LPHE, pero cree necesario matizar la declaración, contenida en ese mismo Fundamento de Derecho, de que “la cuestión del expolio no coincide totalmente con la de la protección de los Conjuntos Históricos declarados Bienes de Interés Cultural”.

En nuestra opinión, las reglas generales de protección de los Conjuntos Históricos de carácter sustantivo y no procedimental, contenidas en los artículos 20 y 21 de la LPHE, cumplen una función de uniformidad normativa relativa para su protección en toda España – imponen “tratamientos generales” con “principios institucionales unitarios” -, como así ha señalado algún sector de la doctrina jurídica, y por tanto no se refieren exclusivamente a la defensa de aquéllos frente a la expoliación. Esta última, además, se vincula a los procedimientos destinados a garantizar por vía ejecutiva la efectiva protección de los correspondientes Bienes de Interés Cultural. No obstante, resulta también lógico sostener que el respeto o la vulneración de aquellas reglas generales de protección por parte de los particulares o las Administraciones públicas es un dato fundamental para apreciar la existencia o no de expoliación en cada caso concreto.

No cabe desconocer que esas reglas vienen precisamente dirigidas a garantizar el mantenimiento de los valores cuya apreciación cultural ha dado lugar a la declaración y protección de los correspondientes Bienes de Interés Cultural, con el añadido reconocimiento de su función social como tales. Su vulneración, pues, da pie a que se produzca la expoliación en el sentido definido por el artículo 4º de la LPHE, conforme a la interpretación de este precepto dada por el Fundamento Jurídico 7 de la Sentencia 17/1991 del Tribunal Constitucional, citada también por el mencionado Fundamento de Derecho 3 de la Orden Ministerial de 29 de diciembre de 2009.

Recordemos que en relación a la expoliación del Patrimonio Histórico Español y a las actuaciones de la Administración para su defensa frente a aquélla, el Tribunal Constitucional ha declarado:



“La utilización del concepto de defensa contra la expoliación ha de entenderse como definatoria de un plus de protección respecto de unos bienes dotados de características especiales. Por ello mismo abarca un conjunto de medidas de defensa que a más de referirse a su deterioro o destrucción tratan de extenderse a la privación arbitraria o irracional del cumplimiento normal de aquello que constituye el propio fin del bien según su naturaleza, en cuanto portador de valores de interés general necesitados, estos valores también, de ser preservados. Así pues, la Ley llama perturbación del cumplimiento de su función social a la privación del destino y utilidad general que es propio de cada uno de los bienes, aunque materialmente el bien mismo permanezca.

Cuestión distinta es la posible utilización de este concepto para dar cobertura a medidas concretas que excedan de lo que racionalmente debe integrar la protección de esos bienes en un significado finalista; su función social es determinada por el destino y utilidad que directamente deriva del carácter histórico-artístico propio y no por otro arbitrariamente asignado, aunque sea análogo. Una hipotética invasión competencial no vendría así dada por la utilización en el precepto legal de la expresión “perturbe el cumplimiento de su función social” sino por una aplicación extensiva en cada caso, y es allí donde cabría remediarla. El precepto no resulta, pues, contrario a la Constitución según el sentido que se indica, y tanto menos cuanto que, en la parte no impugnada, respeta la acción protectora de las Comunidades Autónomas, a las que en primer lugar estimula, para autorizar la actuación de la Administración del Estado sólo en defecto de la de aquéllas”.

La interpretación de la defensa del Patrimonio Histórico Español frente a su expoliación se liga, pues, según el Tribunal Constitucional, incluso en lo referente a evitar la perturbación del cumplimiento de su función social, a los valores culturales de los correspondientes bienes, que son los que justifican su declaración y protección y la asignación de una específica función social.

**b) Los valores del núcleo original del ensanche del Cabanyal recogidos en el Decreto 57/1993, de 3 de mayo, del Gobierno valenciano, de declaración del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia como Bien de Interés Cultural.**

Partiendo de estas bases interpretativas, procede ahora referirse a los valores históricos y artísticos que el propio Decreto 57/1993, de 3 de mayo, del Gobierno valenciano atribuye al núcleo original del Cabanyal para incluirlo en el Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia que mediante aquél se declara Bien de Interés Cultural.

El Anexo I de este Decreto se dedica a la descripción del Conjunto Histórico de Valencia, con alusión a la evolución histórica de la ciudad a lo largo de los siglos y a sus valores históricos y artísticos.

Tras referirse al recinto amurallado de la ciudad (Ciutat Vella) y al ensanche de la Restauración, menciona específicamente el ensanche del Cabanyal en los siguientes términos:



“El desarrollo urbano de El Cabanyal participa conjuntamente de las mismas concepciones urbanísticas del ensanche de la ciudad, siendo un fiel reflejo del mismo; efectuado en menor escala y atendiendo a las peculiaridades propias del conjunto urbano. Al igual que el ensanche, el primer proyecto de urbanización se da a finales del siglo XVIII; concretamente tras el incendio de 1796, en que bajo los auspicios del Capitán General Luis de Urbina, se redacta un proyecto de reconstrucción con manzanas regulares y una clara voluntad de estratificación social. Sin embargo este proyecto ilustrado no se llevará a efecto, aunque sirvió de pauta para la reconstrucción definitiva de El Cabanyal, efectuada tras el incendio de 1875, coincidiendo nuevamente con los proyectos de ensanche de la ciudad de Valencia, desarrollando una peculiar trama en retícula derivada de las alineaciones de las antiguas barracas, en la que se desarrolla una arquitectura popular de clara raigambre eclecticista”.

Se da, por tanto, en el Decreto de declaración del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia una gran importancia, en el barrio del Cabanyal, a su peculiar trama urbana en retícula, sobre la que se desarrolla una arquitectura eclecticista de carácter popular. Estos son, en consecuencia, los valores que merecen protegerse y conservarse, de acuerdo a la LPHE y después a la LPCV.

Para reforzar la idea de que la declaración está basada en la valoración de la historia urbana de la ciudad de Valencia, en sus aspectos más singulares y valiosos dentro del conjunto patrimonial de la Comunidad Valenciana, y no en otros bienes o sectores que no presentan una relevancia especial, el Anexo II del mismo Decreto, al referirse a la motivación de la delimitación propuesta para el Conjunto Histórico de la ciudad, señala:

“Se ha optado por la redefinición de los límites del Conjunto Histórico basada en una valoración de la historia urbana de la ciudad, en sus aspectos más singulares y valiosos dentro del conjunto patrimonial de la Comunidad Valenciana. Con un criterio restrictivo, respecto a áreas consideradas inicialmente, pero que no pueden considerarse de especial relevancia de acuerdo con la legislación vigente y cuya tutela puede ser gestionada de manera idónea mediante el planeamiento municipal, se centra la delimitación en los siguientes ámbitos:

- Recinto amurallado (Ciutat Vella).
- Primer ensanche delimitado por las grandes vías y cauce del Turia.
- Núcleo original del ensanche del Cabanyal.

En la definición de los espacios urbanos de interés, como por ejemplo las grandes vías, se han incluido todas las parcelas y unidades de edificación recayentes a los mismos, como elementos configuradores de dichos espacios. El cauce del Turia incluye el conjunto de puentes y pretilos históricos, el propio cauce y los espacios exteriores vinculados al mismo como la Alameda y el recinto histórico de los jardines del Real.”

**c) Incidencia del PEPRI sobre los valores del núcleo original del ensanche del Cabanyal.**

Para esta Real Academia, es indudable que, de acuerdo con el Decreto de declaración del Conjunto Histórico de Valencia de 1993, los valores que, por su singular relevancia



dentro del conjunto patrimonial de la Comunidad Valenciana hacen merecedor de protección al núcleo original del ensanche del Cabanyal como parte de este Bien de Interés Cultural, resultan claramente de la subsistencia de su peculiar trama urbana y de la arquitectura ecléctica de carácter popular edificada sobre ella.

A nuestro juicio, con las determinaciones contenidas en el PEPRI esa peculiar trama urbana, caracterizada por ser un ensanche en cuadrícula, será cortada en dos partes (norte y sur) y quedará desfigurada irreversiblemente, acarreado la pérdida de su concepción unitaria original (con la eliminación completa de seis manzanas y la alteración sustancial de otras seis, como señalaba el informe de la Inspección de Patrimonio de la Dirección Territorial de Valencia de la Consejería de Cultura y Educación de 30 de agosto de 2000).

Por ello, si se lleva a cabo la operación de reforma interior prevista en el PEPRI del Cabanyal se producirá la destrucción de gran parte de los valores de este ensanche histórico que condujeron a su protección como parte del Conjunto Histórico de Valencia declarado Bien de Interés Cultural.

Asimismo, es evidente que la prolongación de la avenida de Blasco Ibáñez hasta el frente marítimo de la ciudad, con 48 metros de anchura y bordeada por nuevas edificaciones de cinco plantas, con absoluta ruptura de la trama urbana histórica del núcleo original del ensanche del Cabanyal, se configura como auténtico eje rector del PEPRI, no obstante los declarados propósitos de revitalización y rehabilitación de lo que restaría de ese núcleo, que en dicho instrumento de planeamiento también se contienen.

En su artículo 1.2 (citado en el Fundamento de Derecho 6 de la Orden Ministerial de 29 de diciembre de 2009), el PEPRI señala que su objeto es “la regeneración y revitalización de los barrios del Cabanyal y El Canyameler y la necesidad de resolver de forma adecuada la conexión con el frente marítimo de la ciudad de Valencia”, afirmando también en este sentido que “la solución al acceso fluido al mar a través de la avenida Blasco Ibáñez se configura como objetivo irrenunciable del Plan”.

De modo semejante se pronuncia el Preámbulo del reciente Decreto-ley 1/2010 de la Generalidad Valenciana para justificar su urgente necesidad, cuando afirma:

“(...) porque el Plan Especial de Protección y de Reforma Interior del Cabanyal-Canyamelar se encuentra ya en una fase avanzada de ejecución, estando comprometidos grandes recursos presupuestarios tanto de la Generalitat como del Ayuntamiento de Valencia, y siendo apremiante la necesidad de completar su ejecución, regenerando un entorno urbano muy degradado, estructurando las comunicaciones y conexiones del barrio del Cabanyal con el resto de la ciudad de Valencia, dando a Valencia una nueva salida al mar, y finalizando los equipamientos sociales, culturales y rotacionales que dicho Plan prevé. Paralizar la ejecución del Plan daría lugar a una situación de incertidumbre, de dejar las cosas como están, que ahondaría la degradación del Cabanyal con el consiguiente empeoramiento de la calidad de vida de sus vecinos y del resto de ciudadanos de Valencia, menoscabando los enormes esfuerzos puestos en dicho barrio por el Ayuntamiento de Valencia y la Generalitat durante la última década”.



A la vista de todo ello, a juicio de esta Real Academia es clara la necesidad de proceder a la rehabilitación del núcleo original del Cabanyal, pero para ello no es necesario realizar una operación de reforma interior como la que propone el PEPRI, desfigurando su trama original, sino que bastarían actuaciones de rehabilitación integrada de aquél, modificando en este sentido las determinaciones del Plan aprobado.

Por último, para completar este informe acerca del PEPRI del Cabanyal, debemos referirnos a la posibilidad excepcional de acometer remodelaciones urbanas al amparo de lo previsto en el artículo 21.2 de la LPHE. Este artículo, como hemos dicho, prevalece sobre el artículo 39.2 a) y b) de la LPCV, según lo previsto en el artículo 149.3 de la Constitución, en lo que colisionen con el precepto autonómico y, en especial, en lo atinente a las modificaciones de las alineaciones y de las estructuras urbanas y arquitectónicas por motivos distintos a la mejora de sus relaciones con el entorno territorial y urbano del Conjunto o eviten los usos degradantes para el propio Conjunto.

A juicio de esta Corporación, en el PEPRI del Cabanyal no se dan las circunstancias que, como excepción, permitirían abordar una remodelación urbana en ese sector del Conjunto Histórico de Valencia según el artículo 21.2 de la LPHE.

Por una parte, las relaciones con el entorno urbano no mejorarían, sino que por el contrario, con la prolongación prevista de la avenida Blasco Ibáñez, se produciría una auténtica colisión entre la retícula histórica subsistente y la nueva ordenación urbana, de imposible solución, a menos que se reconfigure por completo el ensanche del Cabanyal – desfigurándolo casi por completo – para adaptarlo a esa nueva ordenación.

Además, tampoco se evitarían con esa operación de reforma interior los usos degradantes del barrio del Cabanyal. Puede más bien decirse que se pondrían todavía más de manifiesto, al no suturar de modo aceptable la herida que ocasionaría aquella.

## CONCLUSIONES

En virtud de lo hasta aquí expuesto y razonado, esta Real Academia considera:

1º. Que la eventual ejecución del PEPRI del Cabanyal Canyameral supone una actuación que pone en peligro de destrucción los valores históricos, arquitectónicos y urbanísticos del núcleo original de este ensanche, por los que fue protegido como parte integrante del Conjunto Histórico de la ciudad de Valencia, declarado Bien de Interés Cultural por el Decreto 57/1993, de 7 de enero, del Gobierno valenciano.

2º. Que en este supuesto es competencia de la Administración del Estado la actuación en defensa de ese Bien de Interés Cultural contra la expoliación, al amparo de lo previsto en los artículos 4º y 6º.b) de la LPHE, que desarrollan lo dispuesto en el artículo 149.1.28 de la Constitución.



3º. Que, en consecuencia, esta Real Academia considera adecuado el contenido de la Orden del Ministerio de Cultura de 29 de diciembre de 2009.

4º. Que el conflicto de competencias entre la Administración del Estado y la Generalidad Valenciana suscitado a consecuencia de la aprobación del Decreto-ley 1/2010, de 7 de enero, de medidas de protección y revitalización del Conjunto Histórico de Valencia, que afecta a la aplicación de la referida Orden del Ministerio de Cultura de 29 de diciembre de 2009, habrá de resolverse conforme legalmente proceda.

5º. Que, siempre a juicio de esta Real Academia, y de acuerdo con el artículo 149.3 de la Constitución y la doctrina sentada por el Tribunal Constitucional en su Sentencia 17/1991, de 31 de enero, sobre la concurrencia de competencias normativas en materia de protección del Patrimonio Histórico, prevalecen para la protección del Conjunto Histórico de Valencia, en caso de conflicto de normas, las reglas generales sustantivas de protección contenidas en los artículos 20 y 21 de la LPHE frente al artículo 39.2 de la LPCV.

Madrid, 1 de febrero de 2010

EL DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO



Fdo. Antonio Bonet Correa

## 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.



## Enero, febrero y marzo

### *Sobre la música actual*

Con el título de *Preguntas de un lego a un compositor* se desarrolló el día 1 de febrero un diálogo entre D. Luis de Pablo y D. Fernando de Terán, que comenzó indicando De Terán que la idea de este encuentro surgió a raíz del reciente ciclo de conferencias de De Pablo que le habían sugerido multitud de dudas y preguntas. Se trataba de una visión personal (de un compositor metido de lleno en la evolución de la música contemporánea) de la historia de esa evolución, ya que entiende que es necesario saber dónde estuvimos para saber dónde estamos. Y así trató de definir la situación en la que nos encontramos a través de lo ocurrido.

La primera pregunta se centró en la posibilidad de gozo y entendimiento artístico de la música, como algo más que su aprecio por tratarse de un fenómeno cultural, desde la ausencia de educación musical específica. ¿Qué nos perdemos los legos? ¿son nuestro entendimiento y gozo diferentes de los vuestros? Sin duda es diferente, fue la respuesta, lo cual no quiere decir que no se pueda disfrutar. La educación musical consiste en escuchar frecuentemente música con respeto, con una vecindad de sensibilidad. Aunque la sensibilidad puede ser en gran parte algo innato (que averiguaran los biólogos).

Seguidamente, el diálogo entró en el tema, planteado en su ciclo por De Pablo, del vaciamiento de contenidos que deja a la música como un producto atemporal e ilocalizable, de modo parecido a lo ocurrido con la arquitectura cuando se decía que era imposible distinguir si un edificio era una iglesia o una central térmica. La pregunta es: «En un momento dado, te apuntaste a eso, y encontraste que era un tipo de música muy interesante, vacía de contenidos, pero ahora has rectificado y piensas que ese vaciamiento la deja como algo puramente formal, privada de los valores más profundos. Mi pregunta-múltiple es: entonces, la música que vosotros hacéis hoy, la música actual, que va dirigida a un público desconocido, ¿está vacía de contenidos?, ¿es también formal o tiene un contenido?, ¿quién lo capta? Por ejemplo, cuando estrenaste en Tokio *Senderos del aire*, no habías estado nunca en Japón, no sabías quién iba a escuchar esa música: ¿tenía un contenido?, ¿quién lo captaba?».

Responde D. Luis de Pablo: «Al decir que se vacía de contenidos, quizá no me expliqué con la precisión necesaria. Lo que quería decir es que, en el pasado, la única música que se escuchaba era la del momento. Había excepciones, como islas, y no veo más que una, la Iglesia, que en algunos lugares había conservado a duras penas algo de la polifonía clásica. Pienso que en un momento determinado, con el cambio de siglo del xix al xx, empieza a venir una avalancha de información de todo tipo. Esto pasa en todo, es la famosa invasión de la Historia, hacia delante pero también hacia atrás. Cuan-

do en 1890 Debussy escucha el Gamelán de la isla de Bali, o el Teatro de sombras de Malasia, evidentemente no se está enterando de lo que significa esa música, la escucha y le parece maravillosa porque su sensibilidad le permite admirarla como objeto que le complace y conmueve, pero es evidente que no es lo que un indonesio está escuchando. Esto mismo puede decirse con la innumerable cantidad de grupos actuales que han reconstruido toda la polifonía de los siglos xiv y xv. ¿Se puede creer realmente que los aficionados a la música del siglo xv están dispuestos a vivir la música de Sôska como él la escribió, es decir, para un servicio litúrgico? Se escucha en concierto y se admira su construcción y la belleza del resultado, pero es como un objeto vacío de contenido, solamente el estético es el que se comprende. Nuestra música tiene los contenidos que cada uno le concede, no es un contenido colectivo. No pasa como con el grupo que podía seguir a Beethoven o al Clasicismo vienés, y subrayo a ese grupo que era muy pequeño porque cuando Barbieri –me parece que fue él– decide formar una Orquesta Sinfónica en España no se atreve a introducir las sinfonías de Beethoven completas porque piensa que el público no lo va a soportar. El contenido que Beethoven, o cualquier gran compositor en ese momento, pudo dar a su música es algo que hoy en día no se puede revivir, no hay manera de hacerlo, tendríamos que tener la ideología que imperaba en la Europa de ese momento, sin embargo podemos disfrutarlo intensamente. El disfrute ha venido por otros caminos... pero es muy difícil de explicar».

Pero ¿a quién va dirigida la música? «Tú has dicho que siempre a minorías. Entonces, al llegar el momento actual, ¿quién es esa minoría?, ¿es una inmensa minoría como decía el poeta? En un determinado pasaje dices que lo que te gustaría es que esa música, «de la que vale la pena hablar», «que prolonga nuestra historia en profundidad», etc. (una especie de definición mínima de lo que consideras la música importante o de calidad), que ha nacido para pocos pueda ser para muchos. Te pregunto, ¿no es una manera un poco sutil de eludir el reconocimiento de algo que «políticamente» es un poco incorrecto?»

Contestó el Sr. De Pablo que «la música está ahí para quien quiera disfrutar de ella, hoy en día más que nunca porque está todo grabado. Hay gente que disfruta con unas cosas y otras que ignoran completamente la existencia de una música que no sea la de consumo. Esta es una cuestión que no es de los músicos, es de la sociología y la educación. Pienso que la música tendría que estar a disposición de cualquiera, y en los países donde la tasa media de ingresos mensuales es más o menos suficiente está al alcance de todos y es la pura verdad. De ahí la importancia de la educación».

«Otra pregunta –prosiguió De Terán– se refiere a cómo el descubrimiento de todas las otras músicas, incluso las del pasado, en un determinado momento de la historia facilitó la ruptura o la transformación de las

reglas tradicionales de la composición musical en Occidente. Sin embargo, dices que eso, que produjo un enriquecimiento (porque personajes como Debussy, al escuchar esas músicas, las adoptan en cierta medida, producen esa ruptura y esa transformación de la música tradicional), fue para seguir haciendo música occidental. Entonces, te pregunto: hoy que esa invasión de otras músicas es mucho mayor, que entra por todas partes que se habla, incluso en que hay una fusión y un abrazo de culturas, ¿no estamos en un principio de disolución de lo que ha sido la «marca» Occidente?».

Respondió D. Luis de Pablo que «ahora estamos en un principio de ese cruce, de ese algo que yo no sé adónde irá, no puedo saberlo. Lo que sé es que ese material está ahí y, para muchos de nosotros, es muy estimulante a la hora de trabajar. No se trata de repetir lo que otras culturas u otros períodos han hecho; de lo que se trata es de educar el oído para escuchar esos materiales, porque sabemos que nos van a enriquecer, no sabemos muy bien cómo, pero va a suceder. Si no sucede, mucha de esa riqueza se perderá, ya se ha perdido en buena parte, porque las personas de esas culturas han desaparecido físicamente o psíquicamente porque a sus hijos no les interesa. Todo esto es un enorme «bataburrillo» en el que yo, personalmente, no soy capaz de ver claro. Lo que sé es que existe y que es imposible permanecer al margen de semejante cosa. Pienso que esto pone el dedo en una llaga tremenda: en qué va a consistir la enseñanza de la composición musical, no hablo de la interpretación que va a seguir siendo más o menos lo mismo, sino de la composición musical: ¿qué se debe enseñar en la composición musical? Es una gran incógnita pero no es nada fácil saberlo».

«No podía faltar en un profano –dijo De Terán– la pregunta sobre el dodecafonismo, algo que tiene mayor dificultad para cualquiera de nosotros. Hablas de él como de una etapa de experimentación, de enriquecimiento, y como un *depurativo* pero, a pesar de eso, en algún momento (en que lo comparas con Mondrian en pintura) haces una crítica muy dura de ese sistema de componer, que te lleva a explicar por qué fue abandonado. Mi pregunta sería: ¿crees que es algo definitivamente inútil y muerto?, ¿no caben utilizaciones parciales, transgresoras, sin la ortodoxia pura de los fundadores, sino algo más libre?, ¿no lo hacía así ya Stravinski en sus últimos tiempos?»

Explicó entonces De Pablo que, al hablar así, no se refería «al dodecafonismo sino al serialismo integral, que es una expresión mucho más rigurosa que el dodecafonismo ortodoxo. Todos los elementos que componen el sonido deben estar ordenados con arreglo a un procedimiento previo. Este serialismo integral duró poco porque suponía atarse de pies y manos para intentar partir desde cero. El tener que idear un orden musical sin nada más que el orden que se te ha ocurrido es una prueba terrible porque lo que normalmente va a suceder es que salga mal, algo que no es musical

y que tienes que buscar en la entraña misma de lo que es musical para que funcione. Naturalmente esto pasó en casos contados, porque la mayor parte de la música que se produjo con estos procedimientos era bastante insoportable de escuchar y presentaba muchos inconvenientes. Eran como ejercicios espirituales, sí me parece que es como hacer fugas».

Volvió a preguntar De Terán: «Hemos hablado personalmente del tema del neoclasicismo. Ya te dije que a mí siempre me había extrañado la dureza que había notado en los críticos musicales y en la gente entendida contra el neoclasicismo. Por ejemplo, el famoso libro de Salazar habla de las «pálidas resurrecciones», pero es que el neoclasicismo no es solo «pálidas resurrecciones», sino que hay auténticas creaciones. A mí me afecta bastante porque, a nivel personal, probablemente la música que más me gusta es la que se hizo en ese momento, la del neoclasicismo. ¿Meterías en esa triada de adjetivos tales como «reseco, archisabido, momificado» el *concierto de clave* de Falla, que es una de las obras que a mí más me conmueve y más me gusta?».

Y respondió el Sr. De Pablo: «En mi opinión, el segundo tiempo del *concierto de clave* es probable que sea la cumbre de toda la obra de Falla, que ya es decir. Pero yo de lo que estaba hablando era del neoclasicismo tal como se quiso seguir trabajando después de la segunda guerra mundial: ¿por qué hubo esa reacción tan violenta en contra suya? Yo creo que la razón es bastante simple y no es únicamente musical. El *concierto de clave* de Falla está terminado en 1926 y se estrenó un poquito más tarde; Falla murió en 1946, veinte años después durante los cuales rehizo, deshizo *La Atlántida* y no continuó componiendo a un ritmo normal... ¿por qué? No sería por culpa del neoclasicismo, pero el hecho está ahí. Hay una dificultad que él, por las razones que sean, no quiso, no pudo o lo dejó abierto simplemente».

«¿Qué opinas de la *sinfonía clásica* de Prokofiev?», preguntó De Terán.

«Prokofiev viajaba en el tiempo y en el espacio como le daba la gana, pero la *sinfonía clásica* no creo que sea su obra maestra. Es una obra muy bonita, muy divertida y, además, es un pastiche (él lo dice: como la hubiera compuesto Haydn de haber vivido en el siglo xx). Pero hay una novedad pequeña, y es que en vez de ser el minueto el tercer movimiento, lo es una gavota. No hay más que eso, o muy poco más, modulaciones muy atrevidas, etc. Lo que quiero decir es que esa reacción tan violenta que se produjo en contra del neoclasicismo, de la que también participó al final Stravinski –conviene no olvidarlo, y que la mayoría de la juventud de aquellos años (en la que yo no me incluyo porque tendría unos quince años), cuando acabó la segunda guerra mundial, tuvo en masa, sobre todo en Francia y no digamos en Alemania, fue un rechazo completo no ya a la música anterior sino a toda la cultura anterior... ¿por qué? porque era difícil tener fe en una cultura de la que habían resultado setenta millones de muertos y que no había sido capaz de impedirlo,



de ahí que fuera muy lógico que no quisieran saber nada y empezar desde cero».

La última pregunta de De Terán: «Una persona que ha pasado por todos los movimientos que se han dado, que has hecho incluso música dodecafónica o por lo menos serialista, que ha traído a Madrid al famoso Stockhausen, ahora que estamos en un momento de confusión, de múltiples posibilidades, ¿cómo definirías tu música de este momento?, y ¿consideras que está bien que cada obra sea distinta y se adscriba a un código y a un mundo diferente?».

Respuesta: «Para mí, siempre ha sido absolutamente necesario que cada obra se produzca por estímulos diferentes. Estímulos que no son externos al mundo sonoro, sino que son específicamente sonoros, musicales, elementos que suenan y que hay que ordenar. Una vez que se te ha ocurrido un punto que tú crees que tiene una fuerza determinada, lo que yo quiero hacer siempre es ver qué es lo que va a venir después o qué es lo que presupone, a lo mejor, que podía estar antes. No olvidemos que la forma musical es un arte del tiempo puro y duro, no se cuenta ninguna historia, a excepción de la ópera. Simplemente hay que tener en cuenta que el antes, el ahora y el después en música son esenciales para la lógica y para la expresión que tú quieras darle. Yo he querido siempre que la idea que yo haya podido tener lleve a otra cosa o lo presuponga, que es lo más fascinante de la composición musical porque estás jugando y, al componer, puedes dar marcha atrás y hacer lo que va a oírse antes porque es lo que ese material te está pidiendo. Ese universo de creación de un núcleo que produce una serie de cosas es evidentemente el mío y saldrá lo que tenga que salir porque está controlado. Me conduce a resultados que pueden parecer un retroceso en una evolución lógica. Yo no he tenido, ni creo que pueda tener, una evolución lógica. Estoy haciendo lo que me pide el cuerpo y eso está plasmado en la música que hago. Este ámbito es uno de los pocos donde la elección todavía es libre».

En la sesión plenaria siguiente, el día 8 de febrero, tuvo lugar un coloquio sobre el diálogo anterior en el que intervinieron numerosos académicos, de algunas de cuyas intervenciones se deja constancia a continuación.

El Sr. Oriol leyó un comentario que le había sugerido el diálogo, haciendo poéticas equivalencias entre música, pintura y arquitectura. Terminó diciendo: «En las artes visuales conviven las geometrías, las figuraciones mágicas y las abstracciones puras. En un mercado siempre ávido y en el que existe comprensión y traducción entre las partes, yo solo extraño a quienes han ofendido la ley de la gravedad, no a aquellos que la vencen con sus técnicas de vanguardia, sino a los que la insultan desde el desequilibrio provocador y efímero».

El Sr. Halffter se pregunta y se responde a sí mismo: «¿Por qué la música es un arte distinto? Porque utiliza el tiempo, el espacio y el sonido, pero es un arte como los demás, es una manifestación de la mente humana,

altísima, que va muy ligada a la matemática. Un término que no va a la música es *entender*: ¿entiendes una rosa? No se entiende, te gusta o no te gusta, y nada más. A la expresión «*yo no tengo oído*» hay que responder inmediatamente «*entonces es que no puedes hablar, porque si hablas, tienes oído*». Se habla porque se oye. El sordomudo es mudo porque es sordo, y no al revés. Lo que a lo mejor no hay es una educación, una sensibilización del oído, eso puede ser. El problema de la música, y sobre todo de la contemporánea, es que hay que dedicarle mucho tiempo para escuchar y mucho silencio. El silencio es algo que en estos momentos falta en nuestra civilización. Necesitamos tener tiempo para llegar a casa y decir «voy a escuchar en silencio una obra», porque el cuadro lo tienes ahí, la arquitectura la ves, pero la música la tienes que escuchar con un tiempo, y un tiempo de silencio».

El Sr. López Mondéjar dice que no cree que los músicos hagan su música para los entendidos, pero que tiene la percepción de que la música, a principios del siglo xx, muestra un aparente divorcio con el público, que se diferencia mucho de ese público que iba a los conciertos y lloraba de emoción. Ese divorcio ¿es una percepción real?, ¿cuáles podrían ser las causas?

Responde D. Luis de Pablo, que afirma: «La música de nuestros días está penetrando en nuestra sociedad a mucha mayor velocidad de lo que fue la penetración de la música del pasado. Pero no se puede hablar en general; hay que hablar por áreas musicales porque no todos los países son iguales y no todos han tenido la misma historia musical. ¿Cuándo se escucharon los cuartetos de Beethoven en España? ¿Cuándo se escucharon sus sinfonías? ¿Cuándo llegó Wagner a España y con qué ritmo de penetración entró? ¿Cuándo se empezó a escuchar el barroco en España? La única música llamada clásica que penetró solamente en la burguesía de las grandes ciudades –hay que ser muy preciso– fue la música italiana, la ópera italiana, y ese público que ahora puede aullar con la patética la ha descubierto hace muy poco, igual que ha descubierto todas esas músicas de otros países que han tenido un sinfonismo. Pienso que nuestra música está penetrando en el tejido social a mucha mayor velocidad de la que lo pudo hacer el gran repertorio».

Contestando a otra pregunta, el Sr. De Pablo explica que Stockhausen tenía un talento musical inmenso y luego se fue convirtiendo en un personaje muy distinto, en la línea que podríamos llamar «daliniana», para jugar un determinado papel. «Hay quizá una diferencia con Dalí, y es importante: yo no creo que Dalí se llegara a creer todo lo que decía... pero yo creo que Stockhausen sí se lo creía». «¿Incluso que era extraterrestre, como decía?», pregunta el Sr. De Terán. «Es la típica persona que se desmelenó absolutamente por el triunfo inverosímil que llegó a tener en los años sesenta. No hay que olvidar que fue una especie de «gurú» para la juventud, casi como The Beatles. Hoy en día, imitar el *Cántico de los adolescentes* de Stockhausen

está tirado, pero el que lo inventó fue él. Es una persona que realmente ha marcado un período de la música y de una determinada manera de vivir».

D. Simón Marchán se refiere al problema de la recepción de la música y de la capacidad para percibirla, que no es muy distinta a la de otras artes, pero sí tiene unos aspectos específicos diferentes. Es un debate que está de actualidad, que se inserta en lo que se denomina la «estética de la recepción». Frente a la estética tradicional de la obra o del creador, se insiste más en la estética de la recepción. Por supuesto, no significa que desaparezca la obra ni el creador, lo que ocurre es que se provoca un desplazamiento hacia un lado, en esa especie de desestabilización del triángulo artístico que es común prácticamente a todas las artes pero en particular a la música, quizá menos a la arquitectura posiblemente por su condición de materialidad. En el caso de la música, esta teoría de la recepción depende de varios factores: en primer lugar, los factores biológicos que no se pueden soslayar. Todos tenemos unas tendencias, unas inclinaciones hacia unas artes o hacia otras y, posiblemente, por procesos de socialización, surge algo parecido. Estos factores son importantes porque nos indican que no siempre hay una correlación entre la capacidad para percibir la música de una persona que sea culta u otra que no lo sea. Ello no obsta para que puedan existir factores culturales que favorecen y preparan a los individuos para una mayor posibilidad receptiva de la música. El factor principal es el de la *escucha*, es la experiencia estética de la música concreta, no abstracta.

Esta experiencia no tiene que ver con la racionalidad inmediata; tiene que ver con un juego posterior, ya en un plano cultural, naturalmente con la relación entre sensibilidad y entendimiento o inteligibilidad. Ahí es básico el desarrollo de los sentidos, el del oído, exactamente igual que en el lenguaje (como en una película que versaba sobre el problema de cómo el lenguaje se desarrolla si se habla y se le escucha), si esto se da con el lenguaje cotidiano, de una palabra inteligible a través de los sonidos que atiende a significados, que no será con un lenguaje que se haya en una situación muy distinta que incluso puede ser únicamente sonido con nada de texto. La mayoría de los problemas contemporáneos relacionados con la recepción de la música se deben a que no acabamos de comprender la disociación entre texto y música; por lo tanto, la sensibilización es clave, por encima de cualquier otra consideración. La música clásica es como entendemos el clasicismo en las artes porque responde a unas estructuras internas que son relativamente más fáciles de localizar o que son más melódicas y quien más o quien menos las puede captar, al menos superficialmente.

Interesa decir que el desdoblamiento que se produce en la música entre sonidos y referentes temas procede de la poesía y, a su vez, en la poesía procede de la música. La evolución psicosocial de la recepción de las artes modernas ha venido inicialmente de la compren-

sión del tema de la música (cuando se desdobra con relación lo sonoro y el texto), después de la poesía (cuando a principios del siglo xx también se desdobra lógicamente entre los sonidos y los significantes de esos sonidos) y, curiosamente, Kandinsky, Mondrian, Malevich y los grandes teóricos de la vanguardia en el ámbito de la pintura se apoyan directamente en el campo poético y musical. Es decir, se provoca un trasvase como si de hecho existiera, y lo hay, una analogía estructural entre las artes. Por eso, cuando entiendes un arte, es muy fácil entender los demás. Esto se podría extender al campo de la arquitectura desde otras perspectivas, pero no es muy diferente. Cualquier persona está capacitada para escuchar música y llegar a abordarla, es un problema de oír y escuchar.

### ***Una heráldica actualizada***

En la sesión plenaria del 15 de febrero intervino D. Alberto Corazón sobre el tema *Madrid, ¿escudo o emblema? Una alternativa iconográfica*. El ponente aclara que es una reflexión iconográfica acerca de escudos y emblemas, interesante desde el punto de vista académico, procediendo a continuación a dar lectura del texto que ha preparado.

«A lo largo de mi vida profesional he tenido la oportunidad de intervenir con alguna frecuencia en el diseño o rediseño de la identidad gráfica de algunas de nuestras ciudades. Eso me ha proporcionado un conocimiento de primera mano sobre el sinsentido de la relación entre la defensa de iconografías obsoletas como indiscutibles señas de identidad y la absoluta ausencia de contenidos de esas iconografías. Mi identidad, nuestra identidad como vecinos de... está formalizada en una serie de signos gráficos a los que se percibe como una fortaleza. Pero es una frágil edificación y, al menor ataque, los defensores comprueban que la fortaleza no solo está construida con adobe sino que además está vacía, no había nada que defender.

»La identidad gráfica opera en dos direcciones: la primera es que los ciudadanos identifiquen la actuación municipal –escudo del Ayuntamiento para señalar su presencia administrativa–; y la segunda es la empatía que los ciudadanos, como tales, compartan y acepten una identidad colectiva que se formaliza en un conjunto gráfico. Ese conjunto gráfico, en el caso de Madrid, se resume en la descripción que se hace de nosotros como la «villa del oso y el madroño» y que encuentra su forma gráfica en un escudo bordeado de estrellitas rematado por una corona y con el árbol y la bestia en el centro.

»Es un axioma que toda ciudad, independientemente de su tamaño y edad, tiene que tener su escudo. Este es un asunto que no se cuestiona en absoluto. Y como muchos han tenido que inventarse sobre la marcha, nos encontramos con escudos que tienen elementos tan ridículos desde el punto de vista heráldico como aviones,



mantas, escobas, juegos de bolos, sillas e incluso un carro con su correspondiente mula. Sucede un poco como en esos puestos callejeros en los que, por unos pocos euros, inventan el escudo heráldico de nuestro apellido, sea el que sea, sobre un símil pergamino.

»El refugio heráldico que nos ofrece tener un escudo es un refugio seguro, entre otras cosas porque nadie tiene la menor idea de qué significan esas bandas verticales, en diagonal u horizontales, esos lobos, leones o águilas, o los puñales, cadenas, adornos floridos, cruces y castillos.

»La verdad es que a estas alturas del siglo XXI los ciudadanos no saben, ni les importa, qué significa ese batiburrillo iconográfico ni por qué está en su escudo. Y ese es, por ejemplo, el caso de Madrid. Pero no es el único. Hace años estuve en una comisión de puesta al día del escudo de Barcelona y en la discusión que se organizó entre heraldistas e historiadores estuvieron a punto de llegar a las manos. Una encuesta que organizó el *Diario de Barcelona* reveló que en las primeras trescientas consultas a pie de calle, ningún barcelonés supo desentrañar el escudo de la ciudad. Más recientemente me ha sucedido lo mismo con el de Bilbao, y en el caso de Murcia descubrí que a finales del siglo XIX alguien dio el cambiazó, se inventó el «escudo tradicional» y lo sustituyó por el histórico de verdad.

»La experiencia que he acumulado como diseñador en relación con los escudos de ciudades, universidades e incluso de clubs de fútbol es una pulsión que afirma «no tengo ni idea de qué significa ese barullo iconográfico, ni siquiera soy capaz de describirlo bien, pero eso sí: que nadie me lo toque porque es histórico». En este tipo de trabajos es donde el diseñador tiene que convertirse en terapeuta, porque estás removiendo unas entrañas psíquicas para las que cualquier cambio es doloroso. La resistencia al cambio parece estar anclada en nuestras profundidades neuronales.

»El escudo es una construcción gráfica, de contenido heráldico, que responde a concesiones y honores que la Corona otorgó a señores feudales, a cofradías de todo tipo y a ciudades. En el caso de estas últimas, los escudos tienen que ver con episodios de reconquista contra los árabes y, en general, son un recordatorio de haber ayudado en alguna batalla a favor de los buenos y contra los malos. En el caso de Madrid, no tenemos heráldica. Todo lo que tenemos es un oso que se aferra o hurga en un presunto madroño. Es sabido que las frutas del madroño tienen propiedades lisérgicas, con lo cual lo más probable es que el oso u osa esté agarrado al madroño para no caerse ebrio al suelo. Acerca del origen de tan pintoresca escena hay al menos cuatro versiones diferentes, todas ellas canónicas y respaldadas por cronistas de la villa, y todas ellas más cerca del chascarrillo que de algún rasgo sugerente en relación con el asunto de la identidad de la ciudad.

»El emblema es formalmente una imagen simbólica y un texto que define y expansiona los contenidos y re-

sonancias de la imagen. El emblema es, frente al escudo, un verdadero espacio de reflexión gráfica. El emblema de la ciudad debería ser, según López de Hoyos (1590), la imagen de una piedra de pedernal, soltando chispas sobre un fondo de agua, con la leyenda *Fui sobre agua edificada, mis muros de fuego son*. Tan solo dos bellísimas referencias identitarias y una imagen tan poética como germinal: muros de fuego sobre las aguas.

»Esta es mi propuesta académica: emblemas en lugar de escudos. Poesía en lugar de heráldica. Ciudadanos emancipados ya de las tutelas cortesanas. Lo que os propongo es que la Academia realice sistemáticamente el ejercicio de volver a visualizar los orígenes de las imágenes y de las cosas, y a partir de ellos proponer alternativas».

En la sesión plenaria siguiente se produjo solo una intervención sobre este *Espacio de Reflexión*, la del Sr. Oriol, en la que hizo una dura crítica, no exenta de sarcasmo, sobre el enfoque del tema realizado por el Sr. Corazón ya que, según él, alude a los escudos, equivocadamente nominados como iconografías obsoletas, con absoluta ausencia de contenido. He aquí una muestra de ese sarcasmo que le provocan las afirmaciones, también sarcásticas, de Corazón: considera que el oso de nuestro escudo madrileño hurga en un presunto madroño al que se agarra para no caer ebrio al suelo y culpa al ácido lisérgico. Aclara luego que el ácido lisérgico, LSD para el vulgo, no tiene relación con el madroño, pues procede del cornezuelo del centeno. El fruto del madroño, dice, al madurar fermenta rápidamente y genera ácido málico, que provoca dolor de cabeza, embriaguez y ventosidades fétidas, por lo que su consumo fue prohibido en el Imperio romano a las mujeres que tenían como misión seducir a los hombres. Sarcasmo por sarcasmo. Pero no hubo contestación porque el Sr. Corazón no asistió ese día.

### **Las Reales Academias**

Sobre el tema *Perfil institucional de las Reales Academias, con especial referencia a la de Bellas Artes de San Fernando* habló el Sr. Pérez de Armiñán en la sesión plenaria del día 15 de marzo, señalando la oportunidad de esta reflexión, a propósito de la reforma del Instituto de España, que plantea la oportunidad de introducir alguna norma referida a las Academias, ya que la definición, el perfil institucional y la naturaleza jurídica de las mismas siempre ha quedado en una indefinición poco tratada doctrinalmente.

Se trata, dice, «de discutir básicamente tres cosas: cuál es la naturaleza de las Academias como personas jurídicas, fundamentalmente si son instituciones públicas o corporaciones de derecho público de base sectorial, como por ejemplo los colegios profesionales; la segunda cuestión esencial es si la consideración de los fines públicos que tienen las Academias, de acuerdo con sus esta-

tutos, nos llevaría a estimar que esos mismos fines imponen una delimitación del contenido de su capacidad de obrar, sobre todo en cuanto a disponer de ciertos bienes, los bienes culturales. Este es un tema no debatido en la doctrina porque no hay doctrina sobre este punto, sino que se debate en este momento y yo quiero traerlo para el debate. Y, por último, si las Academias pueden ser incluidas o no dentro del llamado Sector Público Estatal, que no es lo mismo que la Administración General del Estado, ni siquiera que la Administración Institucional del Estado». Y en una larga y documentada exposición hace lo que califica de advertencia a las Reales Academias sobre la necesidad de tomarse en serio estas cuestiones que no están suficientemente tratadas y que, si no las abordamos nosotros por nuestra propia iniciativa, alguien podrá en algún momento pensar en hacer una Ley de las Reales Academias, y entonces perderemos el control de la situación.

Después de defender que la naturaleza de las Academias es híbrida entre corporaciones e instituciones, como institución de carácter mixto con una base institucional determinada por nuestros fines y una base corporativa determinada por la integración de los miembros, concluye: «¿Qué significa todo ello finalmente? Primero podemos adaptar nuestro régimen jurídico a una inserción en el Sector Público Estatal, pero sin que ello signifique la pérdida de nuestra autonomía, de gestión y funcionamiento, ni el hecho de que nos rijamos principalmente por el derecho administrativo. Que nos rijamos por algunas normas de derecho administrativo no quiere decir que estemos sometidos en todo a este. Hay muchas personas públicas, empezando por las Administraciones independientes, que actúan generalmente en régimen de derecho privado, lo cual no quita que sus normas esenciales de organización y funcionamiento pertenezcan al derecho administrativo. Esto también tiene una implicación desde el punto de vista del control y la fiscalización de nuestra actividad, que estaría sometida en unos casos a los tribunales civiles y en otros a la jurisdicción contenciosa administrativa. Eso también tiene que ver con la rendición de cuentas y con el manejo de nuestros fondos y recursos. Con la limitación que acabo de referir sobre los bienes culturales, en mi opinión se puede mantener perfectamente un régimen jurídico de derecho privado en el manejo de nuestros recursos económicos, excepto en la rendición de cuentas de las subvenciones o de las aportaciones que proceden de los presupuestos públicos que, por otra parte, hay que rendir cuenta sobre ellas en virtud de la normativa existente sobre subvenciones».

Y, por último, se pregunta: «¿Interesa que nosotros estemos integrados en ciertos instrumentos que utiliza el sector público, especialmente en este caso ya la Administración General del Estado o la Administración Institucional del Estado, para la gestión cultural por vía de convenio, como por ejemplo la red de Museos de

España o el Sistema Español de Museos o el Sistema Español de Bibliotecas o el Sistema Español de Archivos, que dependen del Ministerio de Cultura? Pues, en mi opinión, sí. Si se establece que se puede hacer sin merma de nuestra autonomía de gestión. Y eso se hace a través de una Disposición de carácter general como es el Decreto regulador del Instituto de España».

En el coloquio subsiguiente, en el mismo día, se produce una interesante discusión entre el ponente y el Sr. Navascués, que discrepa razonadamente de la postura del Sr. Pérez de Armiñán señalando que le extraña mucho que se haga la propuesta de formar parte del Sector Público Estatal. «Has hecho un esfuerzo excelente en ver lo que son los distintos entes que forman el inventario de la Administración General del Estado y no hay nada que se parezca a nosotros; lo más que se aproxima son algunas Fundaciones de actividades culturales, pero no me avengo a pensar que nosotros somos una corporación que simplemente tenemos unas actividades culturales, como podría ser el Círculo de Bellas Artes, o que tenemos algo vinculado a los museos, a las bibliotecas o a los archivos, porque creo que no somos ni bibliotecas ni archivos.

»Otra cosa es que tengamos unas colecciones estupendas de obras, una buena relación de libros y documentos y que tengamos un Archivo, y eso compone nuestro patrimonio cultural, pero no tenemos estructura de museo ni la tendremos nunca, y creo que no deberíamos tenerla por esa vía que tú propones. No querría que nuestra Academia formara parte del Sector Público Estatal. A su vez, la distinción entre institución y corporación tiene muchos matices y flecos, pero ¿por qué decir que somos una institución de base corporativa y no decir directamente lo que el propio Tribunal Supremo dijo, que somos una corporación? Además, tú mismo dices lo de los fines; la institución, de alguna forma, está limitada por los fines que definen su existencia y, en cambio, la corporación no tiene límites. La institución, de alguna forma, desarrolla las actividades como instrumento que competen a la Administración General del Estado; en cambio, las corporaciones no, y son entes que están ajenos a la organización de la Administración y, por ahí, deberíamos pedir nuestra existencia, nuestro perfil jurídico y confirmarnos como tal corporación».

## Abril, mayo y junio

### *Escultura y fotografía*

El día 12 de abril, el Sr. D. Juan Bordes habló sobre la capacidad de la fotografía, idéntica a la del dibujo, para generar un híbrido aplicable en la práctica de la escultura y la arquitectura. Por su parte dice que ha usado la fotografía desde 1970 ligada a la escultura, como el espía que observa la vida propia de las obras en el taller y como cronista de sus propias batallas, llevando un diario gráfi-





Los volúmenes de Diana se simplifican en contornos de Brancusi.



Los pliegues de varias clámides parecen las generatrices de Gabo y de Pevsner.



El torso de Afrodita arrodillada se convierte en la síntesis de Arp.



Los vacíos entre los miembros de Afrodita, dibujan los huecos de Chillida.



co de sus acuerdos y errores. En su curso de la Escuela de Arquitectura enseña que el arquitecto puede aprovechar las capacidades de la fotografía para que, con ella, la arquitectura se pueda pensar, interpretar, pronosticar, narrar, etc., de la misma manera que la utilización que han hecho de la fotografía muchos escultores ha sido en función de unas particularidades específicas que tienen muchos puntos de contacto con las que aprovecha el arquitecto. Para exponer esas capacidades de la fotografía que puede utilizar el escultor, parte de cuatro definiciones de esta disciplina que lo explican desde diversos puntos de vista y que, apoyándose en ellas, aplica a la escultura. Son las dadas por Susan Sontag, Cartier Bresson, Alfred Stieglitz y Moholy Nagy.

«1. *La fotografía es una visión divorciada de los otros sentidos* (Sontag). De acuerdo con esta primera definición podemos concluir que la fotografía de una escultura extrae de ella solo sus valores iconográficos. Es decir, que la fotografía sustituye a la escultura solo por su imagen, lo cual a veces no es poco pero pocas veces lo es todo.

»Quizás esto último ocurre hoy con demasiada frecuencia, y muchos escultores han preferido realizar su obra solo como un icono, de manera que su discurso no sufra pérdidas con la fotografía que va a difundirla. Y quizás estemos tan habituados a esta falta de generosidad del artista contemporáneo que no pedimos mucho más. Hoy, las estrategias de promoción artística consiguen hacer memorable una obra con la publicación insistente de una imagen única, y desde luego no es deseable para ese fin que una obra se muestre con complejidad y riqueza.

»Es evidente que, en la actualidad, la comunicación a través de los medios domina sobre la directa. Y muchos escultores han priorizado los valores iconográficos contundentes frente al modelado de energías y calidades que son imposibles de reproducir con la fotografía. Por esta razón creo que hoy padecemos de «iconitis aguda», lo que favorece muy poco tanto a la escultura como a la arquitectura. Sin embargo, siguen existiendo grandes escultores, como Serra o Kapoor, a los que la fotografía les hace poca justicia, pues su experiencia solo es completa cuando el espectador comparte su espacio.

»La fotografía reproduce solo una leve sombra de esa esencia de la escultura que es su expulsión o absorción de una energía que configura el espacio. Por eso creo que hemos depositado en la fotografía una excesiva confianza como sustituto de la realidad, cuando solo nos muestra una pequeña parcela de ella. No obstante, esta sustitución de la escultura por su fotografía es favorable en muchas otras ocasiones, pues la fotografía transmuta la escultura de materiales pobres, o le da perpetuidad a la efímera, aportándole una nueva sustancia y una existencia testimonial en el tiempo.

»2. *Fotografiar es ballar la estructura del mundo. / La condición básica de la fotografía es el orden* (Bresson). En las artes implicadas en el espacio, como la es-

cultura y la arquitectura, cada posición del observador puede descubrirnos un nuevo significado. Por eso, un buen fotógrafo de escultura es el que se sitúa en las posiciones críticas del espacio, desde las cuales queda en evidencia la estructura y el orden que encierra la obra.

»Es como si de las infinitas posiciones que un espectador puede ocupar en el espacio, ese buen fotógrafo nos diera las coordenadas de cada uno de los puntos de vista en los que se reconstruye un anamorfismo conceptual. Para explicarlo a mis alumnos, les comparo una buena fotografía de arquitectura (o de escultura) con «el plano del tesoro», pues esas fotografías nos descubren el lugar exacto desde donde se produce «la maravilla».

»El fotógrafo, al rodear una escultura, puede comprobar si al menos con sus ocho puntos de vista (las caras verticales del cubo y sus diagonales) se cumple la condición con la que Benvenuto Cellini justificaba que la escultura era ocho veces superior a la pintura, utilizando este argumento para contestar a la célebre encuesta de Varchi sobre el Parangón de las artes.

»Y haciendo uso de esta capacidad espacial de la fotografía, que demuestra lo que ocurre en esas ubicaciones críticas, hace varios años realicé un experimento fotográfico sobre la colección de esculturas del Museo del Prado. Mi objetivo era mirar esos mármoles con la percepción que nos propusieron los primeros grandes maestros de la escultura del siglo xx. Y buscando esas posiciones críticas, disparé mi cámara desde aquellas en las que casi se perdían las referencias figurativas, y un busto se simplificaba en los contornos de Brancusi, el torso de *Afrodita arrodillada* se convertía en la síntesis de Arp, los quiebros de la *Venus de Madrid* en la estructura de Archipenko, o los pliegues de varias clámides en las generatrices de Naum Gabo y Anton Pevsner, etc. Este material lo utilicé por primera vez en 1989 como lección de ingreso en la Academia de San Miguel Arcángel de Tenerife, con el título «Siempre estuvieron ahí».

»3. *Paciente espera del momento del equilibrio* (Stieglitz). En la escultura, uno de esos momentos puede ser el de un tiempo traducido en luz, o el que definen las relaciones fortuitas de las obras en el taller. Brancusi, al recurrir a la fotografía, utilizó este aspecto de la misma, y dejó bien patente su lección, mostrando que la obra total del escultor es el taller. Y en él, con la fotografía, desarrolló el síndrome de Pigmalión que alberga todo escultor, convirtiéndose en espectador de los momentos de equilibrio que generaron la luz y el azar.

»Particularmente considero que el taller, como espacio de creación, puede ser el «campo expandido» de la escultura, o lo que bien podría ser otra manera de expresar la vocación de escenificación que también ha tenido toda la escultura del pasado. Sin embargo, cuando se pierde su ubicación original, el hueso de la estatua es el encargado de atravesar el tiempo. Sin lugar a dudas, en la Atenea Partenos veríamos ese proyecto si reconstruyéramos la vibración que le proporcionaba la lámina de aceite que reflejaba su imagen y entornaba su iluminación.

»4. Por último, como decía Nagy, la fotografía nos permite una *Visión abstracta, exacta, simultánea, distorsionada, intensa, penetrante, rápida y lenta*. A través de estas miradas de la fotografía, puede dotar de existencia a las esculturas que desaparecen en el proceso de ejecución. Cada uno de esos momentos que detiene la voluntad del fotógrafo suma explicaciones a la obra terminada, y a la vez son documentos que pueden servir de reflexión al autor sobre líneas de trabajo abandonadas. Archivando con la fotografía esos estados intermedios, el escultor puede evitar la seducción de un canto de sirenas que le invitara a claudicar de llegar hasta el final, en donde las energías no quedan tan de manifiesto como en el proceso, pero que a cambio de las renunciadas potencian las sugerencias».

El coloquio correspondiente a esta exposición del Sr. Bordes tuvo lugar el 19 de abril. Intervino en primer lugar el Sr. Oriol señalando proximidades entre los procesos creativos descritos por Bordes en el uso simultáneo de fotografía y escultura con los que se usan en las secuencias de imágenes que, siguiendo intuiciones, dejan constancia gráfica de su existencia en el proceso de creación arquitectónica a través del ordenador, multiplicando la expresión arquitectónica. Y del mismo modo que la fotografía transmuta la escultura de materiales pobres o le da perpetuidad a la efímera, ocurre igual con la imagen que procede del ordenador y descubre el aspecto formal de un edificio que, aunque fuera frágil y provisional, puede presumir de pétreo y eterno.

D. José Luis Sánchez señala que desde los daguerrotipos de los años cuarenta del siglo XIX hasta los años noventa es muy curioso ver cómo los propios escultores realizan las fotografías de sus obras, según cree por una cuestión económica, ya que encargar esta labor a otra persona puede resultar ruinoso. Rodin y Brancusi tenían un archivo fotográfico de su propia obra. En el caso de Rodin, un examen muy profundo de un estudioso inglés, Albert Ernest, descubre cómo el mismo Rodin corregía sobre la fotografía, y no sobre el volumen, las posibles variaciones que podía hacer sobre su obra.

D. Fernando de Terán se refiere a lo señalado por Bordes: «En la escultura, y también en la arquitectura, cada posición de contemplación puede descubrirnos (el buen fotógrafo de escultura) las posiciones críticas del espacio, desde las cuales queda en evidencia la estructura y el orden que encierra la obra. Hay infinitas posiciones que un espectador puede recorrer al ocupar el espacio que está alrededor de la escultura –lo mismo que del edificio–, y en cada uno de esos puntos de vista se reconstruye el anamorfismo conceptual. Hay posiciones privilegiadas y se va pasando de una a otra. Pero ¿qué pasa entre cada uno de esos puntos de vista?, ¿hay un espacio muerto?, ¿la escultura, en esos momentos, no tiene valor?, entre una y otra posición crítica ¿qué ocurre? La reflexión que yo quería hacer es sobre la transformación de una en otra, sobre el paso de una

a otra, que es algo que me parece importante desde que leí a Le Corbusier, incitando a la *promenade architecturale* para percibir cómo la relación de unas partes con otras va cambiando al producirse el movimiento y variar la relación del sujeto con el objeto, de modo que cada visión se transforma en otra... porque hay que ligar el movimiento. A las instantáneas fijas desde distintos puntos de vista, el movimiento añade algo distinto, que es la transformación».

Interviene D. Simón Marchán: «Este es un aspecto clave. En primer lugar hay que distinguir, con claridad, dos tipos de experiencia diferentes en la propia escultura y en la fotografía. La experiencia que nosotros tenemos delante de la escultura, evidentemente, no es la misma que la que nos proporciona la fotografía, sino que esta es una mediación, con resultados diferentes a la presencia física de la escultura. Pero esto que parece obvio, también habría que matizarlo según el tipo de esculturas, ya que existe una gama compleja que nos remite a diferentes experiencias estéticas y no se puede homogenizar fácilmente.

»Me parece que el esfuerzo de Bordes ha sido el ofrecernos también las distintas posibilidades de abordaje de la escultura por parte de la fotografía, lo cual no quiere decir que no plantee, en el punto que acaba de señalarse, cuestiones peliagudas. Es indudable que hay esculturas en las que es suficiente una visión frontal, exactamente igual que en la arquitectura de fachada basta con una visión frontal, en lo fundamental, para formarnos una idea. Qué duda cabe que lo han hecho muchos escultores. Pero lo que es ineludible, en la evolución de la escultura moderna, es moverse alrededor. En la otra puede existir la ilusión de que la frontalidad es suficiente, que yo creo que no lo es, pero cuando la frontalidad además se rompe radicalmente, igual que sucede en la visión cubista de la arquitectura, igual que sucede con la planta de la arquitectura de la Bauhaus, es imposible contemplar o imaginarte lo que puede ser el resto del conjunto arquitectónico, tienes que realizar una fenomenología del movimiento alrededor del edificio para ir descubriendo las diferentes perspectivas.

»Creo que en la escultura tradicional también es imposible solo la visión frontal, pero en la escultura moderna no es que sea imposible, es que la experiencia es absolutamente ineludible. Desde el punto de vista de la fotografía se plantea, efectivamente, una transición, que es la que acaba de señalar Terán que me parece muy interesante, entre la percepción estática, a través de fotografías instantáneas por separado, con relación a lo que introduce la secuencia, que es la percepción dinámica de la escultura. Este es el problema que me parece clave del asunto».

D. Francisco Calvo Serraller es el siguiente en intervenir: «Lo que creo que Terán ha hecho, creo que también estaba en el discurso de Bordes, es descalificar la fotografía como escultura. En la fotografía, lo suyo es fijar una imagen y entonces es inapelable la visión



inmóvil. Lo que hace que no haya ningún punto inerte en la arquitectura y en la escultura, evidentemente no lo puede cumplir la fotografía, porque entonces esta no sería tal, no sería una fijación». Pregunta D. Fernando de Terán: «¿Y el cine?», contestándole el Sr. Calvo Serraller: «No sé hasta qué punto la virtualidad puede proporcionarnos una ilusión completa de la realidad, hasta el punto de que realmente, de una forma replicante, podamos vivir una ilusión como algo real, y entonces ya sería real. Yo creo que el cine tampoco, porque puede tener una facultad que realmente exprese el movimiento, pero es un movimiento cinematográfico, no tiene nada que ver con ese momento vivencial de la escultura. Creo que lo decía muy bien Bordes y se refería mucho a cuando la fotografía se convierte en un testimonio imprescindible para obras efímeras o colocadas en lugares muy recónditos. Recuerdo que, en su intervención, habló de lo que decía Richard Serra sobre su indignación respecto a la perpetuación fotográfica de obras de esta naturaleza, porque decía que era una falsificación completa de las mismas. Una cosa es que tengas un testimonio, una imagen, pero no la obra en sí. Es una forma de instrumentación. La fotografía es desnaturalizar una escultura –como decía José Luis Sánchez–, pero ¿qué utilidades puede tener? Es evidente que la fotografía no es escultura, ni lo puede ser».

D. Ramón González de Amezua, refiriéndose a un busto que está en la sala, comenta: «Tengo enfrente a D. Emilio Castelar y ahí parece que está absolutamente inmóvil. Es un vaciado de la escultura que está en la plaza de Emilio Castelar y resulta que, ahora, por exigencias de la circulación, cuando se viene de la plaza de San Juan de la Cruz no se puede girar en la plaza de Gregorio Marañón, sino que hay que ir hasta la plaza de Emilio Castelar y allí hacer un giro de 270 grados. D. Emilio está haciendo un discurso y, cuando hago este giro, D. Emilio se mueve, le veo en esos distintos grados de ángulos más de cine que de fotografía, pero indudablemente es una experiencia que tiene mucho interés al contemplar una escultura que no está quieta».

D. Julio López comenta: «Fotografía y escultura se complementan en cuanto que son medios de ver la realidad. Hay una interconexión, y unas veces ayuda a la escultura y otras puede que sea al revés. La visión frontal ha sido constante durante bastante tiempo; toda la escultura añadida a un templo tiene una visión frontal, no tiene una visión trasera, no se le puede dar la vuelta. Medardo Rosso, por ejemplo, emplea la fotografía como un complemento para comprender su propia obra y darle un sentido. Rosso decía que a la escultura no se le debía dar la vuelta, lo mismo que no se le da a un cuadro, porque lo que impresiona es la vida que está frente a nosotros reflejada, no hace falta formalmente darle la vuelta, no tiene fondo, es una visión completamente frontal. Él hacía fotografías para ayudarnos a comprender lo que su escultura quería decir, porque la fotografía le presta una luz que la escultura no tiene. La escultura recibe la luz, es menesterosa de la luz,

sin ella no se expresa, y la fotografía fija una luz que le interesa al escultor. Medardo Rosso hacía fotografías para que la viéramos así, no de otro modo, esa es una manera de dar mayor sentido a la obra real. Rosso, con mucha ironía, decía también: «Es que Rodin todavía está en la estatua».

»Veo que la fotografía también ha servido a los pintores como punto de arranque para hacer interpretaciones de la realidad, no una foto de la escultura sino una foto de la realidad. Bacon le debe muchísimo a la fotografía, y sobre todo a esa fotografía que repite el paso del hombre, esas secuencias del hombre andando... ¿De dónde viene eso?, quizá de los cilindros asirios que sobre el barro fresco dejaban la impronta de una imagen repetida. Ese paso del hombre caminando, que ha servido a Bacon para hacer mucha obra, creo que está también basado en eso».

D. Venancio Blanco explica que la escultura es la expresión de un sentimiento dominando la materia: «No puede desaparecer el dibujo para hacer una buena fotografía. Un fotógrafo que sabe dibujar, lo que está viendo es el resultado de otro que se adelantó a dibujar con otra materia, y si quiere enriquecer la fotografía tendrá que coger el alma de la escultura».

Vuelve D. José Luis Sánchez para decir que todas estas dudas que se están planteando se resumen en una aguda definición de Manolo Vicens sobre la escultura: «La escultura propiamente dicha es el aire que se mueve alrededor de la materia que trabaja el escultor». Es la captación de ese aire la dificultad importante que hemos visto en la apreciación que hacía De Terán.

Dice D. José María Luzón: «Tengo mi propia vivencia con la escultura, mi propio conocimiento. Trato con la escultura del mundo antiguo, y acaba de hacer una alusión Julio López a que hay esculturas que están hechas para ser colocadas en un edificio. En el mundo griego hay esculturas que están hechas para –algo que es muy importante en la escultura– colocarlas en un ambiente externo y con la escultura va a jugar el sol. Hay cosas que se le ven a la escultura solo a determinadas horas del día, y el escultor lo sabe cuando la coloca. Cuando doy cursos de escultura hacemos una cosa que se hacía en el siglo XVIII para enseñar: cómo el movimiento de la luz hace que vayan apareciendo cosas nuevas en la escultura. Esto explica esas estampas de Napoleón visitando el museo con antorchas, buscando las esculturas en la oscuridad. Dice un pasaje de Ovidio, del *Ars Amandi*, que el colmo de la belleza de los enamorados paseando es cuando, además de estar paseando abrazados, contemplan los últimos rayos de sol que caen sobre las esculturas».

D. Publio López entiende que la fotografía también puede desvelarnos cosas que antes no han sido reveladas por el propio escultor: «Existe un ejemplo clarísimo que son las esculturas mayas de Yucatán, por ejemplo la célebre serpiente. Hay una hora del día en la que el sol hace que los escalones de la pirámide dibujen una serpiente; eso lo ve todo el mundo, pero hay cosas que solo ven algunos fotógrafos, como Steichen vio cosas en Ro-

din o como Cristina García Rodero vio cosas en las esculturas del Prado. La fotografía también puede, independientemente de la calidad de la escultura, hacernos ver aspectos nunca desvelados de otra manera. La fotografía tiene, pues, una virtualidad con respecto a la escultura y a la arquitectura. Existen grandísimos fotógrafos, como Clifford o Lauren, que hicieron grandes fotografías. Independientemente del valor de la escultura, creo que la fotografía puede conseguir una visión que el propio escultor antes no vio, y desvelarnos algo que no se nos había revelado antes».

D. Juan Bordes agradece todas estas intervenciones y afirma que es imposible reproducir la escultura con fotografía, incluso las esculturas frontales, porque el movimiento de la luz es el que va a ir generando todos esos instantes infinitos que tiene la escultura. «Mi intervención –dice– resume muchísimo esa imposibilidad, y el deseo de que así sea siempre. Que no es un sustituto, sino un recuerdo, una sombra de todo lo que hay en la escultura.»

### Clasicismo y modernidad

*Clasicismos difusos de la modernidad o Nostalgia del clasicismo en la modernidad* es el tema desarrollado por D. Simón Marchán el día 3 de mayo. En primer lugar se refiere a las convenciones del clasicismo, resumidas en tres dispositivos que, a pesar de sus tensiones y transformaciones en el tiempo, han garantizado una cierta estabilidad: la perspectiva tridimensional como racionalización de la visión del mundo, las teorías de las proporciones y los órdenes en sistema estilístico del vitruvianismo. Explica la tesis que ha defendido en el libro que se acaba de publicar: la disolución del clasicismo, que afecta tanto a las premisas estéticas y epistemológicas como a las convenciones formales, es el anverso de una moneda cuyo reverso es la construcción de lo moderno, en cuanto desestabilización de los órdenes estables del discurso clásico y su traducción en cada una de las artes.

Luego se refiere a los clasicismos de la modernidad y hace un repaso en las diferentes disciplinas artísticas, pintura, escultura y arquitectura, viendo cómo el retorno al orden clásico se volvió sospechoso debido a las connivencias con los totalitarismos. Llama la atención sobre una transformación apasionante, refiriéndose al hecho de cómo las proporciones renacentistas y barrocas fueron siendo desplazadas paulatinamente, desde Boullée y Ledoux a Le Corbusier y la arquitectura soviética de los años veinte, por los cuerpos sólidos elementales de ascendencia platónica, newtoniana e iluminista. Se trataba de un clasicismo no estilístico que, abandonando los órdenes figurativos y las proporciones aritméticas, se filtraba a través de un parentesco sutil entre la teoría neoclasicista de la perfección –que es absolutamente clásica–, tal como se decanta en la re-

gularidad geométrica –y esta es la diferencia frente a la aritmética–, y su reconversión a los modelos acabados de la percepción propugnada por Boullée y por la estética de la «pura visibilidad» a finales del siglo XIX, de enorme incidencia en la cultura figurativa de las vanguardias alemanas y soviéticas, gracias a los dispositivos de la Gestaltheorie en el ámbito de las enseñanzas artísticas... Todas las teorías de la Bauhaus, o las teorías de las grandes escuelas de la vanguardia soviética, se apoyan en esa Gestaltheorie.

La teoría de la *gute Gestalt* y la fenomenología de la evidencia son básicas para comprender todo este proceso. Existe una línea fundamental en la modernidad que va de Schinkel, Boetticher y Semper a Behrens, Gropius, la Nueva Objetividad y Mies Van der Rohe, y se trata de una modernidad radical, de una ortodoxia moderna con una vertiente clasicista abstracta al mismo tiempo. Sería muy interesante diferenciar entre un clasicismo histórico-tectónico y otro técnico-tectónico. La explosión de los signos estimuló la arquitectura pop que, tras el regreso de la historia, impulsó al clasicismo posmoderno (Stern) denominado por otros Free Style Classicism.

En el coloquio correspondiente, celebrado el día 10 de mayo, interviene en primer lugar el Sr. Oriol leyendo un texto en el que señala que echó de menos en la ponencia de Marchán una referencia a la situación actual. Por ello, repasa la evolución reciente de la arquitectura para llegar al presente, cuando se debate entre la lógica de su proceso constructivo milenario, euclidiano, y la irracional puesta en valor de la «rotura», del deconstructivismo. Terminada la guerra mundial, se multiplican las construcciones con acentos diferenciales, pero fieles a la geometría euclidiana y al tratado de Vitruvio. Las conexiones aéreas anulan las distancias y establecen la relación intelectual entre los grandes maestros europeos y americanos con sus colegas orientales, e inmediatamente su énfasis minimalista inspira la prosodia arquitectónica occidental. En los años setenta surge en Inglaterra y Viena –Sterling y Hollein– un tratamiento amanerado al que se denomina posmodernismo.

Luego apunta que entonces es cuando aparece una postura de rompimiento ostentoso, el movimiento deconstructivista, que intenta liberar a la arquitectura de toda norma constrictiva. Mueren los principios de la forma sigue a la función, la pureza de la forma, la verdad de los materiales, nuestra utópica meta: construir un espacio rítmico, armónico, bello y ordenado en proporción áurea. Y termina con una pregunta: «¿Será posible mantener tal ideal ante el pujante anarquismo actual?».

Responde el Sr. Marchán que «no estaba solo mirando hacia el pasado sino al pasado desde el presente, dado que lo que se ponía en cuestión es que las supuestas rupturas radicales de la modernidad han sido relativas, sobre todo cuando ya han pasado los momentos intensos de las modernidades ortodoxas y, por consiguiente, han pervivido con todas las contradicciones. Hoy en día hablamos en la historia del arte y de la arquitectura de



la historia efectual, que es aquello que se produce una vez que ha pasado un período histórico, o un estilo, o un modo de interpretar el mundo del arte, cuando surgen los efectos. Igual que hablamos en la modernidad del efecto de Duchamp, hablamos también del efecto del clasicismo, sencillamente. Y las líneas que perfilé son líneas que han estado operativas en los últimos treinta años, solo hay que descubrirlas y verlas, y en mis palabras tan sintéticas no era fácil que se vieran con nitidez, lo que requeriría un desarrollo argumental y con imágenes de ejemplos contemporáneos, no de ejemplos de la historia, porque era un discurso antihistoricista. Uno de los campos de investigación sobre los que llevo mucho tiempo trabajando es precisamente el de las contaminaciones entre las artes y, en concreto, en las propias vanguardias y en la actualidad. Es un tema apasionante».

### **Sobre la Academia**

*Hablemos de la Academia* es el título de la intervención de D. José María Luzón, quien se planteó el día 17 de mayo, como punto de partida, la duda sobre la «utilidad» de las Academias. «Esa duda sobre qué son las Academias y para qué sirven la he visto plantear aquí muchas veces desde que llegué. He visto propuestas, iniciativas, hagamos esto, hagamos lo otro, y yo mismo, como todos los que venimos aquí a ofrecernos para hacer algo desde nuestra trayectoria (porque todos podemos aportar algo a la Academia), es lo que he intentado cuando he venido a la Academia, he estudiado, he aplicado proyectos de investigación, me he metido en el Archivo, en la Biblioteca, en la colección de Vacados, en la del Museo, y de todo he ido sacando cosas, unas todavía a medio hacer y otras que sería interesante trabajar en ellas.

»No tenemos dinero... pero no tenemos dinero para qué: ¿para no estudiar, por ejemplo, el fondo de la Academia que está depositado en otros sitios? Tenemos cuadros en colegios de Bilbao porque se le dieron a la Diputación y esta los ha cedido a unos colegios de enseñanza secundaria. Tenemos cuadros importantes que en unos sitios están localizados y en otros no, y nos discuten la propiedad (al Museo del Prado le ha ocurrido e, incluso, ha tenido que enviar a la Policía). Hay que meterse en mucha harina para poner en orden nuestro depósito. Nosotros tenemos un depósito de cuadros en el Museo de Oviedo. Uno de los cuadros falta y lo hemos encontrado en Internet. Nadie sabía que estaba en el hotel La Reconquista, en la suite principal, y es un cuadro nuestro, pero ahora se resisten a devolverlo. Tenemos cuadros depositados y no sabemos en qué condición jurídica están (porque esto requiere estudios jurídicos y habría que hacerlos sobre la propiedad de los cuadros que tenemos depositados, al igual que se ha hecho sobre la propiedad del edificio). Tenemos una lista de once cuadros depositados en el Museo de Reproducciones Artísticas.

»Y hay pinturas pompeyanas a las que se les llama reproducciones porque son reproducciones de pintura de Pompeya, pero se trata de reproducción de pintura pompeyana hecha en el siglo XVIII. No estamos hablando de meras reproducciones, estamos hablando de los dibujos que se le enviaban a Carlos III, por ejemplo. He enviado una carta reclamando ese depósito, porque ese Museo se ha transferido a la Universidad Complutense, pero de las once obras me consta que solo hay tres localizadas, las otras parece ser que las han perdido. En el Palacio Arzobispal tenemos cuadros espléndidos, uno de ellos de Herrera que está en la escalera. Acabamos de fotografiar ahora este depósito y está allí desde 1928. En el inventario no teníamos fotos de lo que hay allí. Así podemos ir enumerando los numerosos depósitos que tiene la Academia.

»Es un tema que da a conocer lo que es la Academia, pero también la dan a conocer las cifras sobre las que he trabajado. Tenemos 1.474 cuadros de los que, en la base de datos del Ministerio de Cultura (CERES), hay aproximadamente setecientos y pico... La mitad no están fotografiados, entre otras razones porque no se pueden fotografiar ya que están hechos jirones, destrozados. Hay un cuadro de dos metros de Aparicio hecho trizas, que es el envío que hace desde París en la etapa en la que no se sabe nada, ni nadie ha escrito nada, cuando está de discípulo con David. Este cuadro habría que restaurarlo. Tenemos hechos jirones, trizas, los decorados del teatro del Coliseo del Palacio del Buen Retiro, concebidos muchos de ellos por Farinelli y luego realizados por los pintores de la Corte. No son cuadros importantes, se nota que son carteles decorativos, pero están hechos por grandes firmas. Seguramente no existe en Europa una colección de decorados teatrales del siglo XVIII como la que tenemos nosotros, y no se ha concebido nunca la idea de restaurarlos y exponerlos, lo cual daría verdadera personalidad a la colección de la Academia.

»Tenemos algunos cuadros importantes como consecuencia de un acuerdo con la Universidad de Yale para una exposición en el 2012 (están invirtiendo mucho dinero y se están investigando y descubriendo muchas cosas). Había seleccionado dos: el primero es un cuadro de *Venus y Adonis* de Tiziano. Existen varias versiones y en el Westmorland venía una reducida de ese cuadro, que estaba en Capodimonte y que está perdido. Es decir, se trata de un cuadro perdido de Tiziano del cual nosotros tenemos aquí una copia. Es importante, no por la calidad, sino como documento. El segundo es la *Vista de San Cosimato*, realizado dentro del proyecto de Allan Ramsay. Este pintor elabora un proyecto para ir a buscar la Villa de Horacio y, en vez de excavar la villa, se va a pintar el río, los árboles, etc., lo que había inspirado a la poesía de Horacio, y se lleva a pintores a captar ese espíritu. Los cuadros de Allan Ramsay, con su nombre puesto por fuera en el cajón, llegaron aquí en el Westmorland, los tenemos por la casa, decorando despachos. Acaba de



Laboratorio de restauración.



Gabinete de dibujos.



salir un libro del proyecto de Allan Ramsay y nuestros cuadros no figuran.

»Cuando dije *Hablemos de la Academia* quería hablar de las muchas cosas que hay que hacer aquí, del patrimonio que tenemos... Es costoso, efectivamente, pero todo lo que no invirtamos en recuperar ese patrimonio, como decía Victor Hugo, lo perderemos en gloria».

El coloquio correspondiente hubo de ser suspendido debido a que el Sr. Luzón tenía que ser intervenido quirúrgicamente.

### **Sagrado y real**

El día 31 de mayo, D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, tomando como base la exposición celebrada en Londres titulada *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture, 1600-1700*, expone su propia visión de lo sagrado hecho real, mostrando discrepancia con las opiniones del comisario de la exposición que aparecen en el catálogo de la misma.

«La tesis que establece el comisario de esta exposición, de que lo sagrado se haga real en la escultura española religiosa de madera del siglo xvii casi exclusivamente por medio de la encarnación, del estofado

y de la policromía, me parece un tanto endeble. En la pintura y en la escultura españolas del siglo xvii, lo sagrado se hace real no porque la madera de la escultura se haya pintado imitando la realidad, sino porque lo sagrado se convierte para los españoles en lo cotidiano, en lo consuetudinario, en lo experimentalmente vivido y sentido, en lo colectivamente imaginado.

»A mi modo de ver, la pintura y la escultura de bronce y mármol de carácter religioso en Italia tienen mucho de artificioso. En el arte español coetáneo, acaso estéticamente inferior, lo que asombra, lo que conmueve y deja conmocionado al espectador es la sinceridad, la seriedad, la autenticidad y profundidad con que se aborda lo «sagrado» a través de los medios de representación, de modo que por encima de todo la imagen sagrada nunca deje de ser tal, «sagrada», o lo que es lo mismo transmite al que la contempla ese aspecto «numinoso», sobrenatural, casi terrorífico y distante, ese sentimiento de la infinita distancia que nos separa de lo nunca totalmente conocido, que es el propio fenómeno religioso en expresión de Rudolf Otto (*Lo santo. Lo racional y lo irracional de la idea de Dios*), y que, al mismo tiempo, puede ser visto como humano, familiar, cotidiano y próximo, como es la realidad misma.»



Fotomontaje, con diversos aspectos de la exposición *Lo sagrado hecho real*, realizado por D. Manuel Pérez Cazorla, fotógrafo de la Academia en la versión de Valladolid.



*La Magdalena penitente*, de Pedro de Mena (1664), prestada por el Museo del Prado a la Exposición *Lo sagrado hecho real*.

El día 7 de junio tuvo lugar el coloquio correspondiente. Lo inició D. Antonio Bonet: «Lafuente Ferrari acertó muy bien cuando habló del realismo español no como mera mimesis, no como mera representación mimética de lo cotidiano y de lo real, que lo tiene, sino del lado universal de nuestro arte, a pesar de ser arte religioso... ¿Por qué ha interesado un arte que era religioso a los que no son religiosos? A todos los historiadores y críticos historiadores del arte extranjeros que han admirado no solo la maestría con que han pintado nuestros pintores (que a veces no la tienen, como la perspectiva de Zurbarán). Es ese sentido existencial del hombre lo que hace que esas figuras humanas, tan humanas, del realismo cotidiano expresen esa trascendencia que tiene precisamente el realismo español y que es la universalidad. Esos personajes hablan y tienen un contacto con lo divino, que trasciende la mera religiosidad litúrgica que impregnaba cotidianamente la vida española.

»Es ese fondo hondo, profundo, de lo que es el hombre, de la existencia humana, lo que hace que esta pintura, incluso a veces en pintores que son mediocres de segundo o tercer orden, tenga esa elevación espiritual que hace que toque lo sublime, que toque precisamente lo «numinoso». Hay un misterio insondable de lo que es el alma humana, de lo que es la es-

piritualidad, que toma formas religiosas o no las toma, pero en el fondo hay algo que es el contacto con lo sacro, lo superior, eso que Otto denomina lo «numinoso» y que tienen a veces estos cuadros, en ocasiones aparentemente tan humildes, tan cotidianos, tan realistas, tan de andar por casa».

A continuación señaló Calvo Serraller que «esa exposición ha marcado un hito en la forma de ver el arte español. Lo marca por la calidad de las obras y también por la escenografía, que me pareció formidable: como están presentadas las obras, no en el sentido solamente teatral, sino que en cierta manera ilustran muy bien también lo peculiar (antropológico y espiritual) de lo español. Hubo una crítica muy favorable (sorprendentemente a diferencia de las otras exposiciones que yo había visto en Londres sobre arte español y arte napolitano), pero el público le ha dado la espalda porque, en el mundo anglosajón, esta expresión espiritual, ligada a toda esta teatralización y exhibición de lo táctil, de lo carnal, del sufrimiento, produce un gran recelo, aunque creo que se ha dado un cambio radical en cuanto a la opinión cualificada. Antes la crítica era también muy negativa y ahora ha habido una crítica excelente.

»Respecto a mi propia impresión de la exposición, es verdad que los artistas españoles tienen un cuño que les distingue de los italianos, y comparto esa idea, pero lo impresionante eran las esculturas de Montañés que, en San Francisco de Borja y San Francisco Javier, no se pueden considerar inferiores a Bernini. Digo lo mismo en el caso de Alonso Cano. Y entre los artistas españoles, por un lado, está Zurbarán, intenso, que no sabe bien la perspectiva, que tiene una dicción limitada, pero que la supera por una emoción que puede saltarse las reglas convencionales, y también es impresionante, en los artistas españoles del siglo xvii, que los que tienen un diálogo con lo italiano no lo ignoran. Ahí estaba una obra de Ribera, estaba Velázquez, Alonso Cano y, sobre todo, estaba Montañés, que me parece un escultor imprescindible para la escultura europea del siglo xvii, y no por español, es decir, que ocurre como con Velázquez. Finalmente, hay que expresar nuestro agradecimiento al joven comisario, tan amante de España (aunque tiene cosas también ingenuas) que nos conoce desde dentro y desde fuera».

Interviene D. Julio López para decir que le gustaría aclarar un punto conflictivo en esa relación que quiere establecer el Sr. Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos entre España e Italia. «Decía que Italia era artificiosa en el arte, que resolvía las cosas gracias al talento, a las habilidades un poco artificiales, lo cual le causa extrañeza. Calvo Serraller ha dado unas claves, ha hablado de una confluencia, de la influencia de los italianos, superando su artificiosidad y llegando a una pureza en las formas, mientras que el barroco español puede caer y degenerar en algo espectacular, algo teatral. Pero es posible encontrar la influencia benévola de España sobre los italianos y viceversa. Yo tengo el recuerdo de una figura maravillosa, llena de patetismo pero también de sacralidad, que es la Magdalena



de Donatello, una talla en madera, muy estropeada, pero puesta hoy en día en una situación claramente moderna, de actualidad, y creo que esa pieza puede tener algunos ingredientes españoles, quizá por su patetismo, pero un patetismo purificado, pasado por el intelecto. Las formas son esquemáticas, son purificadas, son apretadas hasta el máximo del tormento, pero del tormento hacia lo puro, hacia lo verdadero, sin dejarse llevar por el espectáculo. Esto es lo que yo opino de la Magdalena. Pero también pienso que una buena influencia es el Cristo de Velázquez y otras pinturas religiosas, porque tiene la pureza y la contención, tiene ese sentido apretado de la forma, sin dejarse arrebatar por lo fácil.

»Pensemos en un tema peculiar y reiterativo en Miguel Ángel como es la *Piedad*, donde trata el cuerpo de Cristo a lo largo del tiempo, ya que toda su vida le acompaña (trabaja en la *Piedad*, en ese Cristo casi siempre, empieza muy joven cuando hace la famosa *Piedad* del Vaticano en la que las formas son puras, un poco estiradas, flexibles pero líquidas, limpias, blandas y blancas). Pues para mí ese Cristo del principio es el que quiere hacer al final. La *Piedad* Rondanini la rompe, la quiere machacar para volver a ser gótico, puro, como es el del principio. Entretanto ha dejado unas piezas maravillosas, como La *Piedad* de Florencia, en la que se ha dejado llevar un poco por el arrebató y las formas barrocas. Yo creo que Miguel Ángel está toda su vida trabajando sobre el cuerpo de Cristo, con una unción religiosa que no tiene nada de artificiosidad, que es pura y limpia, y que influye (porque Velázquez lo ve), yo creo, en el mejor arte español. La cabeza del San Juan de Dios puede ser una deuda. No sé si hay alguna razón para que no podamos aceptar esa interconexión entre lo italiano y lo español. Yo, con mucho agrado, quisiera ser un poco italiano.»

El Sr. Bordes, a propósito de la deriva que ha tomado el coloquio hacia el arte religioso en general, manifiesta que le gustaría hacer una lectura pagana de los iconos religiosos tantas veces utilizados. Goya por ejemplo, en los *Desastres de la Guerra*, utiliza los iconos religiosos como imágenes del dolor universal. Utiliza la oración en el huerto, el descendimiento de la cruz, la *Piedad*... que son iconos, imágenes del dolor, de una manera más general y añade que no recuperar esa lectura general, frente a la exclusivamente religiosa, tal vez sea el defecto de la comentada exposición.

Termina el Sr. Gutiérrez de Ceballos indicando que el arte religioso es importante actualmente y que merecería la pena volver sobre el tema en un *Espacio de Reflexión* dedicado al arte religioso contemporáneo: «Por qué lo rechaza la jerarquía eclesiástica y también el pueblo, aunque no toda la jerarquía ni todo el pueblo. Yo creo que no toda la jerarquía lo rechaza ni tampoco todo el pueblo, como se habló de la música, es cuestión de educación. El Concilio Vaticano II, por ejemplo, mandó que en los Seminarios todos los sacerdotes tuviesen una formación importante de historia del arte, no solamente para conservar su patrimonio, sino sobre todo para saber

acomodar el arte religioso a las exigencias de lo contemporáneo. Y esto se quedó, desgraciadamente, en el papel, pues no hay sacerdotes que entiendan una palabra de historia del arte, o somos rarísimos y nos miran como un producto extraño dentro de las órdenes religiosas o dentro del sacerdocio. Precisamente por eso, merecería la pena que se suscitase otro debate, pero enfocado hacia el arte religioso contemporáneo y cómo hacerlo comprender por parte del público y, si realmente el público llegara a estimar ese arte religioso con una estética absolutamente acomodada a las tendencias y a la sensibilidad modernas, es posible que la propia jerarquía se diese cuenta de que estaba metiendo la pata encargando lo que encargó el señor cardenal a Kiko Argüello».

D. Fernando de Terán dice que es una lástima que no esté presente en la sesión el Sr. D. Darío Villalba pues, como añade el director, es profundamente religioso y místico, siendo un artista de la vanguardia del arte español.

## Octubre, noviembre y diciembre

### *Coloquio en la Residencia*

En el pleno del 2 de noviembre se proyectó, dentro del *Espacio de Reflexión*, el documental realizado por D. Manuel Gutiérrez Aragón titulado *Coloquio en la Residencia*, del cual ya se ha hecho referencia en la sección de esta *Crónica* que recoge las sesiones académicas. La película fue proyectada en la sala Guitarte y fue seguida con interés por los académicos presentes, dando lugar a algunas intervenciones de los mismos sobre ella el día 15 de noviembre en que se produjo el diálogo.

En esa sesión opinó el Sr. De Terán: «Me pareció una obra de arte con una economía de medios impresionante y que consigue crear una situación de emoción. Dicho esto, hay una pregunta al director: a Dalí le hemos visto en carne y hueso, y en películas, en documentales, etc. Sabemos cómo se movía, cómo se comportaba y, sobre todo, cómo hablaba. El actor que lo interpreta en tu película lo hace fenomenalmente, estamos viendo a Dalí con la misma manera de hablar, de cortar las palabras en sílabas, etc. En cambio, de Federico García Lorca no hay apenas imágenes más que en las fotografías, no sabemos muy bien cómo se movía, ni cómo hablaba. En la película, aparece un García Lorca melancólico, triste y, además, supeditado totalmente a Dalí, que es el que lleva la voz cantante, tanto en la enunciación de las propuestas artísticas como incluso en la organización de la vida en común.

»Lo cual choca con el hecho de que, en la propia película, las intervenciones de Buñuel son siempre para acusar que Dalí está sometido a García Lorca y, por otra parte, sabemos que García Lorca era una persona apabullante, que se llevaba de calle a todo el mundo, que era brillante, animado y divertido. Y, al final de la película, das un pequeño salto, te vas de los años veinte

al treinta y cuatro, aparece Dalí transformado, con su bigote definitivo, habla de Gala y ya es el triunfador. En cambio a Federico, que para entonces ya había también triunfado mundialmente y había asumido su sexualidad, le vemos con el mismo atuendo y con la misma personalidad triste, e incluso llora al final.

»Todo esto a mí me intriga porque da la casualidad de que, cuando Federico García Lorca llegó por primera vez a Madrid, conocía a muy poca gente y una de las casas que frecuentaba era la de mis abuelos maternos, donde mi madre y mi tía eran unas jovencitas veinteañeras que pasaban la tarde con él, merendaban, tocaba el piano, cantaba y les contaba historias. Y mi madre siempre me dijo que no conocía a un chico más tímido, más introvertido, más melancólico y más triste que Federico. Y yo te pregunto: ¿cómo has mantenido hasta el final esa imagen de un Federico que no es el Federico conocido?, y ¿de dónde la has sacado?».

Responde el Sr. Gutiérrez Aragón: «En principio yo me remito a la correspondencia entre los dos. Lo que había es lo que dicen. Si Lorca era más folclórico y más divertido en otras ocasiones no se refleja, no está en la correspondencia y en ella, más que nada, lo que sale es una especie de debate intelectual (no todo era gamberismo y amistad y emociones, sino que había un debate intelectual), o sea que los que vinieron a Madrid no eran dos provincianos que no sabían nada, sino que detrás de ellos había un equipaje cultural importante, lo que pasa es que el actor que lo hace es verdad que era muy emocional. Por ejemplo, yo estaba en contra de que llorara, pero se le caían las lágrimas una y otra vez.

»Si se lee el guión, todo queda más equilibrado entre Dalí y Lorca. Si se ve la película gana Dalí, porque el actor que lo hace es mucho más activo que el que hace de Lorca, que le ha dado ese lado triste. Pero también es verdad que las cartas que leía le llevaban a eso. Las pocas intervenciones de Buñuel eran como salen, porque yo (lo pongo en los títulos de crédito del principio y del final) me remito a una época muy concreta, que es de la que hay correspondencia (menos, como dices tú, el caso de esa postal de Dalí que se sale un poco), entre el año 24 y el 29. Lorca todavía no era el de *Poeta en Nueva York*, y era al que acusaban de haber hecho el *Romancero Gitano*. Y como eso es lo que había, eso es lo que leen. En cualquier caso, se mantiene siempre que son actores, que llevan papeles y tienen un atril, que leen cosas de Lorca y Dalí pero, mira qué casualidad, que se parecen un poco».

Interviene el Sr. Teixidor para decir que «históricamente, Dalí debía ser así, era cosmopolita, era el hombre de la ciudad; y Lorca, hasta entonces, era un hombre relativamente pueblerino que, efectivamente, hasta que no llega a Nueva York no consigue ese nivel, digamos, internacional. Lo único que me llamó la atención fue que con Rosa Torres Pardo hay una ruptura de la realidad, aunque luego se vea que el público está asistiendo a una representación. Y me extrañó la presencia

de Dalí, ya con bigote, que creo que no hacía falta, sentado al lado de Rosa Torres. Esto es lo que me chirrió un poco por decirlo de manera coloquial».

Le responde el Sr. Gutiérrez Aragón: «Yo lo que intentaba en algunos momentos era mostrar que no se trataba de Lorca y Dalí, sino de unos señores que estaban ante un auditorio. Por eso de vez en cuando sale el auditorio y el piano, porque yo nunca me he creído los personajes de Lorca y Dalí cuando salen en una película, y siempre había ese factor de distanciamiento porque eran unos señores que estaban leyendo una correspondencia ante un público. De ahí la presencia de Rosa Torres Pardo, que curiosamente no aborda temas lorquianos, sino sobre Albéniz, y que solo subraya algunas cosas.

»Y, efectivamente como tú dices, el Lorca que sale todavía no es el Lorca que rompió y se tuvo que ir a Nueva York porque París ya estaba ocupado por Dalí y Buñuel. Si no fuera por esa especie de insulto que le hace Dalí, no tendríamos *Poeta en Nueva York* y hubiera seguido más apegado a la tradición. Pero también es verdad que queda como una persona más afectiva y más auténtica. El otro ya se ve que era un hombre radical, que se le veía venir. En cambio, a Lorca se le ve más auténtico. Para mi gusto sobraban las lágrimas, pero este actor se fue a Granada, se quedó a dormir en la Residencia y creo que, al final, se creía una reencarnación de Lorca».

### **Música y poesía**

En el *Espacio de Reflexión* del día 8 de noviembre, D. Antonio Gallego habló sobre la relación entre música y poesía, tema que ha desarrollado en diversas ocasiones, refiriéndose a la influencia que la música ha ejercido sobre ciertas narraciones desde el punto de vista estructural, y a los intentos de una polifonía narrativa o una escritura polifónica en la que se superpusieran varias voces simultáneas, no sucesivas. Señala ejemplos de narraciones, y especialmente de poesía, compuestas con esa intención, refiriéndose en especial al palíndromo como un caso concreto de imitación literaria (consciente o inconsciente) del procedimiento musical contrapuntístico del canon retrógrado o *cantrizans* (del cangrejo), en el cual el tema puede leerse literalmente al revés. Ejemplo sencillo es el primero de los «Cánones diversos sobre el tema regio» que Bach incluyó en la *Ofrenda musical*, BWV 1079.

Señala cómo en el terreno de las letras eso ocurre con el palíndromo, aunque la diferencia radica en que en música se oyen voces simultáneas, mientras que los juegos literarios son siempre sucesivos. Luego pone ejemplos de obras poéticas que admiten la lectura en ambos sentidos, que son palíndromos complejos, poemas reversibles que pueden leerse efectivamente de arriba abajo o de abajo arriba, indicando que pertenecen en su mayoría al momento estimulante de las vanguardias (caso de Gerardo Diego), aunque también incluye casos más recientes que ha encontrado, dete-



niéndose en el de la poetisa extremeña Pureza Canelo, de la que muestra algunos interesantes experimentos.

En el coloquio correspondiente, que tuvo lugar el día 15 de noviembre, se le preguntó al Sr. Gallego: «Dices que lo que has hecho no es una investigación a fondo, sino que te lo has ido encontrando en tus lecturas, y citabas mucha literatura, tanto novela como poesía sobre todo. Pero partiendo como has partido de que el origen es musical, solo nos has puesto un ejemplo de este tipo, por lo que la pregunta es: ¿hay más?».

Responde el Sr. Gallego que podría haber puesto muchos otros, pues este tipo de ingeniosidades musicales fueron muy corrientes en los tiempos del llamado *Ars subtilior* (siglo xiv) o en el del máximo esplendor de la polifonía franco-flamenca (siglo xv), y así hasta nuestros días, pues es algo que se estudia en las clases de contrapunto de cualquier conservatorio: «Pero he propuesto uno de los más relevantes y claros».

Y añade que, como músico, «el camino que quise recorrer era en el sentido de la música hacia la literatura, pero insinué en la primera hoja de los ejemplos que repartí («Un referente literario, el palíndromo») que el viaje habrá sido muchas veces desde lo literario hasta lo musical, y precisamente este dicho latino que proponía, el *Sator arepo*, ha dado origen a una obra musical emblemática de la nueva música del siglo xx, el *Opus 24* de Anton Webern, el *Concierto para nueve instrumentos*. El mismo compositor –no es una especulación–, en una carta a una amiga, le dice de dónde ha tomado la estructura: es un concierto en tres tiempos (eso es lo normal), pero donde la serie dodecafónica la divide en cuatro grupos de tres notas que combina de todas las maneras posibles, es decir, es algo muy especulativo y que, en sus siete minutos de duración, se plantea unas cosas tan radicales que, según Pierre Boulez (que lo ha dirigido muchas veces y lo ha grabado), de ahí parte toda la música serial de la segunda mitad del siglo xx, es decir, ahí tenemos un caso muy concreto de viaje a la inversa de las letras a la música. Pero no solo a la música, seguro que los arquitectos aquí presentes saben mejor que yo que el *Sator arepo* influyó también en Le Corbusier y en muchos otros. Es un adagio o un palíndromo múltiple porque se puede leer de muchas maneras (de arriba abajo, de derecha a izquierda), es una ingeniosidad muy exquisita y muy valorada en la historia del pensamiento occidental desde todos los puntos de vista, incluso los filosóficos.

S A T O R	«El sembrador Arepo guía con destreza las ruedas»
A R E P O	(Puede leerse de arriba abajo,
T E N E T	de abajo arriba,
O P E R A	de izquierda a derecha
R O T A S	o de derecha a izquierda)

»Juan Caramuel por ejemplo, en el siglo xvii, tiene páginas enteras sobre este adagio en uno de sus tratados,

el conocido como *Metamétrica* (desgraciadamente para mí, en latín). Lo que trataba era mostrarles el camino contrario, el de la música como modelo de lo literario, el del canon reversible o retrógrado (aunque esta palabra tiene una connotación peyorativa que de ninguna manera afecta al fondo del asunto), por eso hablo de reversible o del cangrejo. Por otra parte, es un caso muy extremado y, claro, cuanto más extremo es un procedimiento más difícil es hacer arte con él, pero eso pasa con cualquier artefacto en cualquier esfera: a ver quién logra hacer poesía en catorce versos endecasílabos, es decir, quién logra hacer arte en dos cuartetos abrazados o libres o dos tercetos encadenados o no... Pues de vez en cuando hay alguien que sí es capaz de hacer algo aunque, por supuesto, hay infinidad de sonetos que son solo verso, y entre verso y poesía hay alguna diferencia...

»El prestigio del lenguaje polifónico que la música hace enviar a todas las demás artes, sobre todo a las literarias, es manifiesto. Porque todos los palíndromos, todos los poemas reversibles, y hay muchos más de los que les he mencionado, son sucesivos pero, en el caso de Bach, en esta misma *Ofrenda musical*, tiene obras a dos, a tres voces como el *Ricercare* inicial, y más como, por cierto, el *Ricercare* a seis voces que Weber orquestó y que se pone mucho como modelo de serialización no ya de las melodías, o duraciones, sino de los timbres (los diferentes colores instrumentales); también los timbres son susceptibles de ser serializados y un ejemplo de ello es la orquestación de este *Ricercare* a seis voces. Claro, seis voces simultáneas, si ya dos en literatura es prácticamente inviable, seis voces al mismo tiempo y aunque todas partan del mismo motivo, la misma frase, se convierten literariamente (y literalmente) en un caos. Ya se había «sufrido» esto con el texto cantado en el arte de la polifonía vocal, y por eso una de las cosas que quiso encauzar el Concilio de Trento fue precisamente que, en las partes más delicadas de la liturgia católica, las voces polifónicas no fueran muy contrapuntísticas, es decir, que dijeran el texto todas al mismo tiempo: *Et incarnatus est*, en el *Credo de la misa polifónica*, por ejemplo. Las posibilidades contrapuntísticas se han intentado imitar muchas veces desde otras artes. Lo que quería era exponerles un caso, quizá extremado pero persistente: los últimos ejemplos que les citaba eran de los años ochenta del pasado siglo, pero tengo muestras ya en nuestro siglo de jóvenes poetas que están tratando de encontrar un hueco explorando estas maneras, y algunos ni siquiera saben que ya las practicaron las vanguardias históricas. Pero en la juventud, ¡qué hermoso es descubrir mediterráneos! Todos lo hemos hecho».

### **Una visita a la cronocromofonía**

En el *Espacio de Reflexión* del día 22 de noviembre, el Sr. Cruz Novillo presentó una de sus obras cronocromofónicas. «He culminado –dijo– una nueva cronocromofonía (según mi nomenclatura particular) de lenta y com-

pleta gestación. La puesta en marcha de la instalación en Internet se produjo en la feria ARCO, Madrid, el 17 de febrero del 2010 a las 12.00 horas: *Diafragma dodecáfónico 8.916.100.448.256, opus 14* tiene una duración de 3.392 milenios, 732 años, 102 días, 4 horas, 48 minutos y 21 segundos. Es una transcripción para sonido de corno inglés de una pieza creada originariamente para sonido de piano, y contiene todas las combinaciones con repetición de doce colores, doce sonidos y doce fragmentos de tiempo (quantums), relacionados entre sí de todos los modos posibles: casi nueve billones de obras únicas y distintas, creándose y renovándose cada doce segundos durante cerca de 3.393 milenios.

»Esta obra puede ser manipulada por mí en la web (o por el propietario de una de las siete piezas únicas), de tal manera que es posible ver la aceleración, en diversos grados, de cada uno de los movimientos (Red, Orange, White, Magenta, Yellow, Green, Purple, Blue, Light blue, Black, Brown y Grey). Auténtico «agujero de gusano», esta inverosímil reducción de la duración real de la obra, de cerca de 3.400.000 años, a menos de 36 minutos en la forma de aceleración máxima, constituye una potente experiencia de percepción hiperdimensional equivalente a un viaje fantástico al interior de esta peculiar galaxia. Esta obra está hecha para ser vista en una pantalla de tecnología de LED, y lo más contradictorio para verla es proyectada como la estamos viendo ahora. Pero, de todas maneras, la imaginación puede sustituir ese déficit de calidad del objeto mismo que, en el fondo, tampoco es tan importante. Lo que sí es importante es que está hecha en un proceso computarizado desde el comienzo del trabajo hasta el acto mismo de su percepción en una pantalla, traída desde el lugar que ocupa en Internet, que es lo que técnicamente se llama un «punto com», es decir, un espacio exclusivo para que contenga esta obra. Una obra que tiene una peculiaridad por encima de cualquier otra: contiene todas las combinaciones con repetición de doce elementos de todas las formas posibles.

»Esta obra que, como he dicho, contiene todas las combinaciones con repetición de doce colores, doce sonidos y doce fragmentos de tiempo –cada fragmento de tiempo es un segundo– relacionados entre sí de todos los modos posibles, casi nueve billones de obras únicas, ya que cada golpe de pantalla que se produce cada doce segundos es una posibilidad de convertirlo en una obra analógica en tinta sobre papel, o tinta sobre tela, como de hecho vengo realizando desde hace ya muchos años, haciendo obras de esta inmensa cantidad de repertorio agrupadas en sub-ciclos que se denominan «canciones», en las cuales represento en lienzo coloreado estribillos de canciones de dominio público, ordenando las doce unidades de maneras que vienen predeterminadas por el propio conjunto de notas que identifican cada una de las canciones que elijo.

»En estos momentos tengo alrededor de trescientas canciones, algunas de ellas realizadas en lienzos de gran formato, otras hechas en papel utilizando como

impresora un tórculo, y es un proceso en marcha, relativamente autónomo. Lo que aquí vemos es un fragmento infinitesimal de esta pieza, que tiene una duración aproximada de tres millones y medio de años en ejecución continua de veinticuatro horas diarias. Esa especie de prospecto que les he repartido está ilustrado con algunos de los conjuntos de los doce elementos localizando fechas concretas a lo largo de este enorme viaje. En el propio documento está descrita de una manera muy sintetizada, donde creo están todos los datos interesantes para comprender un poco mejor cuál es mi propósito y que, en el fondo, están sobre todo marcados por la voluntad que me he planteado desde hace muchos años de hacer obras en las cuales desarrolle la mayor cantidad posible de zonas de mi ignorancia.

»Lo más notable de esta obra es que existen sonidos y no música, existen colores y no es pintura, existe una narrativa y no es una obra cinematográfica, existe el tiempo manejado de una manera muy intuitiva y no es, ni muchísimo menos, un objeto que plantee ninguna tesis de la física, aunque coqueteo con los lenguajes de cada una de estas disciplinas de una manera respetuosa, pero que resulta imposible controlar porque me sale de lo más profundo. El hecho de que esta obra se llame *Opus 14*, aparte de que cronológicamente es un nombre oportuno porque ocupa este lugar en el corpus de obras análogas, es simplemente porque me gusta muchísimo la palabra y en ocasiones la he utilizado para denominar algunas de mis pinturas. Utilizo conceptos que vienen literalmente de la aritmética, en la cual soy un absoluto ignorante. Utilizo algunas otras palabras que proceden de la música, siempre con un carácter muy metafórico y que me gustaría que se comprendiera con el auténtico respeto con el que las manejo. Hablo aquí de una metáfora que me sugiere esta obra tan enorme y utilizo la expresión *agujero de gusano* porque es algo que leo repetidamente en textos de física de divulgación, a los que soy muy aficionado.

»La característica más contundente de la obra es que, en esta vida tan larga que va a tener, creo que será capaz de absorber todas las revoluciones científicas, tecnológicas, por supuesto culturales, e irse adaptando secuencialmente a todos los inventos y descubrimientos que existan a lo largo de tanto tiempo, y siempre habrá algún organismo capaz de gestionar una obra que tiene una simplicidad casi conmovedora, pues todo se reduce a doce elevado a doce. Esta cantidad, de cerca de nueve billones, es el efecto de una calculadora de sobremesa, es el hecho de multiplicar doce por doce doce veces. Esa simplicidad creo que es garantía de que se podrá ir adaptando a los avatares, en este momento impensables, que vayan experimentando los procesos de registro y reproducción de obras en esto que ahora llamamos Internet, que vete a saber cómo se va a ir llamando a lo largo de los siglos y de los milenios.

»La característica para mí más conmovedora es que, en cualquier momento, tecleando el identificador del





En la Sala 50 de la Planta Tercera del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando quedó instalada la obra de D. José María Cruz Novillo «*Diafragma heptafónico 823.543, opus 9*». 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. De esta obra extrajo Cruz Novillo su «*Diafragma heptafónico 49, opus 13*» de 7 minutos de duración, estrenado en su discurso de ingreso el 24 de mayo del 2009. En las imágenes pueden apreciarse dos momentos diferentes. Donado por el artista en su ingreso a la Academia.

sitio *punto com*, que es [www.cruznovilloopus14.com](http://www.cruznovilloopus14.com), aparece la obra en pantalla en tiempo real, en el momento en el que se la convoca, de tal manera que, en sucesivas visitas, siempre se encontrará una obra que está en movimiento perpetuo, hasta ese límite tan lejano, y la característica de cada visita será presenciar y percibir sinestésicamente por la vista y por el oído lo que pasará a ser registrado en el pasado y dará entrada a esta avalancha imparable de momentos de tiempo real actual, que es lo que más caracteriza a esta obra según mi deseo y mi voluntad al hacerla. Ahora voy a proceder a su puesta en marcha, tarda unos segundos... Ya estamos en la obra (se ve y se escucha). Este es el título del primer movimiento y esto es la escala a la que se está produciendo. Son fragmentos de doce segundos. Existe un orden muy sencillo en la sustitución de unos colores por otros, que se produce en la última columna de la derecha. A veces cambian simultáneamente dos colores, a veces tres, a veces cuatro. Tiene un grado mínimo de complejidad que hace que en cualquier momento sea una obra interesante.

»Dato muy importante: apreté el botón de inicio de la obra, a las doce horas del día 17 de febrero del 2010, en el espacio de la Galería Botella, en ARCO, y desde entonces está viviendo. En este momento estamos presenciando cómo hay ya seis barras que están cambiando, cada una de ellas, en los tiempos que tienen establecidos. Para mí es muy interesante pensar que en la última semana de febrero del 2011 aparecerá la barra número siete, con lo cual se va a romper esa simetría

que lleva la pieza desde hace ya bastantes meses, y entrará una fase en la que su percepción, auditiva y visual, va a ser más compleja. Para que aparezca la barra número ocho tienen que pasar, aproximadamente, dieciséis años, y ya todos los sucesos que se esperan tienen esta enorme proyección en el tiempo y en el espacio.

»Quiero agradecer a todos el estar aquí y acompañarme. Es la primera vez que esta obra sale de los límites de mi privacidad, la han visto muy pocas personas de mi estricta intimidad. Agradezco muchísimo que me acompañen en el comienzo público de este viaje que para mí es muy estimulante. Debo decir que hay aspectos aparentemente triviales, por ejemplo, de derechos de autor y de otras formas de legalidad. En mi caso, una preocupación formidable es cómo voy a dejar yo instrucciones, en primer lugar a mis hijos, a mis nietos, para que continúen. Además, mi interés en enseñarles esta obra es doble: me gustaría recibir sugerencias y algún tipo de consejo para estar acompañado, como es mi deseo, por todos ustedes en lo que me queda por poder gestionar esta obra, que para mí representa una experiencia personal y profesional muy profunda. Muchas gracias y espero que en el coloquio de la próxima sesión hablemos sobre ella. En el fondo tiene algo que ver con algunas músicas que ahora se llaman *chill out*. En algunos aspectos, cuando se da con el volumen adecuado, puede resultar hasta terapéutica en pequeñas dosis».

En el correspondiente coloquio, celebrado el día 29 de noviembre y en respuesta a algunas intervenciones de académicos, el Sr. Cruz Novillo aclaró muchas de las complejas y sorprendentes características de la obra que había presentado, y también el Sr. Marchán hizo un extenso comentario en el que valoró y contextualizó la original aportación de Cruz Novillo dentro de una corriente de creación artística que tiene ya su propia historia y su propia evolución.

El secretario general pidió alguna aclaración sobre cómo se puede manipular la obra que está siguiendo su ritmo en Internet, camino del año tres millones y pico: «Puedes manipularla para verla a mayor velocidad, de tal manera que puedes saltar en el tiempo y colocarte en un determinado momento futuro. Y dices que no solo tú puedes hacer esa manipulación, sino también las personas que son poseedoras de las siete copias que existen. Explícame eso porque no entiendo que haya siete copias, y por qué solo siete y quiénes son los agraciados que las poseen».

Contesta el Sr. Cruz Novillo que tiene que ver con algunas peculiaridades del mundo del arte. Esta obra fue presentada (estreno mundial) en ARCO 2010, en el stand de Evelyn Botella, el 17 de febrero: «A las 12.00 horas del mediodía apreté el botón de puesta en marcha y está en movimiento desde entonces. Desde ese momento está cotizada la existencia de siete unidades, que según convenios internacionales que yo desconozco en sus detalles parece ser que hasta siete unidades numeradas del 01 al 07 se consideran obra única en el mundo de

la escultura, que es de donde procede esta convención. Estas siete unidades contienen un sistema informático que es manipulable, es su propia naturaleza. Así como la pieza que está colgada en Internet no es manipulable, más que desde el propio emisor que es un operador, funciona como si fuera una cadena de televisión, en la cual también puedo introducir manipulaciones, pero eso está todavía en una fase experimental, muy pronto podré hacerlo y lo comunicaré. Será posible el año que viene con toda seguridad, en febrero que hará un año que se puso en marcha en ARCO. La versión que es manipulable se iniciará desde el emisor de mi página web, y anunciaré determinados tipos de manipulaciones como operaciones especiales.

»Pero estas siete piezas que están en el mercado se pueden manipular literalmente con un mando a distancia, hasta un punto en que hay una fase, descrita en este texto, en la que se acelera cincuenta mil millones de veces, de manera que esta pieza, que se alarga en el estado natural tres millones cuatrocientos mil años, dura un poco menos de cuarenta minutos. Es un ejercicio de tecnología cibernética, pero es súper interesante porque en esa manipulación se pueden producir parones y, en cada parón, localizar fechas concretas a lo largo de esta enormidad de tiempo. Parones que produzco yo con un mando; es una especie de omnipotencia sobre la obra que a mí me divierte mucho haber adquirido. Luego existe otro tipo de aceleración, de solo mil veces, que es una pieza que conserva casi todas las cualidades perceptivas. Hay que tener en cuenta que el desafío que se ha planteado el programa informático es evitar que aparezca el blanco en la pantalla. Está en el límite de la percepción visual, estos cincuenta mil millones de veces, pero todo esto es cierto, son cosas que están ya en la obra misma y se pueden seleccionar con operaciones muy sencillas de uso de un mando a distancia.

»He de decir que aquí, en el Museo de la Academia, hay una pieza anterior: la que, en lugar de tener esta enormidad de combinaciones de doce notas, tiene todas las combinaciones de siete notas. El *Diafragma heptafónico*, con el cual construí mi discurso para la entrada en la Academia y parte del libro editado, es una pieza que dura mil seiscientas una horas, un poco más de dos meses –dos meses y dos semanas–, y que tiene exactamente las mismas características, puede ser manipulada y verse en un plazo de muy pocos minutos (digo ver –y lo subrayo– porque desaparece el sonido en el momento en que se cambia el ritmo natural y se queda en una obra que se percibe solo visualmente).

Pregunta el Sr. De Terán: «Dices que la obra que tenemos arriba en el Museo dura dos meses, y cuando se acabe ¿qué pasa?». El Sr. Cruz Novillo responde que cuando acabe, está previsto que vuelva, como un bucle continuo. De Terán vuelve a preguntar: «Perdona mi ignorancia, pero ¿en qué consisten, materialmente, esas siete copias?», y dice el Sr. Cruz Novillo: «Fundamentalmente es un objeto tridimensional, un monitor con caracterís-

ticas especiales, porque es como una pantalla, no es un televisor, no se pueden ver en ella vídeos, es simplemente un mecanismo que contiene un disco duro específico que guarda la obra. Entonces estas piezas, que son manipulables por su poseedor, según esta convención a la que me he referido, son siete nada más. Es una pieza que tiene un grandísimo interés porque es lo más parecido a un videojuego, pero es una escultura sinestésica que tiene todas estas características tan versátiles: durar por un lado los tres millones y medio de años en el tiempo normal, que es el tiempo presente, y luego ser sometida a estas búsquedas de fechas concretas. También hay un programa que está incluido en estas piezas, un ciclo que yo denomino *Canciones*, que es la posibilidad de reconstruir en este objeto estribillos de canciones conocidas por todo el mundo, de todas las culturas. Es un programa muy específico y muy divertido también».

Interviene D. Antonio Bonet para preguntar: «¿Podría haber también imágenes figurativas?», y responde el Sr. Cruz Novillo: «En mi descripción general de las obras que llevo haciendo desde hace ya muchos años, yo siempre digo que cualquier imagen es susceptible de someterse a esta especie de manipulación que son mis diafragmas. Y de hecho, por ejemplo, un diafragma pentafónico de cinco unidades son tres mil ciento veinticinco variables. He trabajado con un bodegón de frutas, con una fotografía hecha por mí, muy pixelada, que es un homenaje a Cézanne, que son las tres mil ciento veinticinco formas de colocar cinco frutas en un frutero y que funciona un poco como si fueran campos cromáticos colocados de forma alineada. Tengo hecho con cuatro unidades un análisis del cuadro de Courbet, *El origen del mundo*, que es exactamente igual, pero la composición está hecha en un rectángulo dividido en cuatro partes y se recomponen las doscientas cincuenta y seis formas, cuatro elevado a cuadrado. Es decir, que desde el principio trabajo con las imágenes que me apetece. Podía haber utilizado los doce apóstoles, hacer la Santa Cena componiendo todas las maneras posibles de colocar doce personas en una mesa, con repetición. He hecho uno con cinco unidades del *Descendimiento* de Van der Weyden que es muy interesante porque tiene el mismo tamaño de la obra, que es muy grande, y se componen las cinco partes en que se divide el propio políptico. En fin, es un poco la reducción a la máxima simplificación. En el dodecafónico lo he conseguido utilizando campos cromáticos simples, porque si no la complejidad sería inabordable».

Dice el Sr. Bonet: «Has hablado de un número en principio mítico, que es el siete...», y contesta Cruz Novillo: «Que son las siete notas de la escala diatónica... que además es el origen; el Do, Re, Mi, Fa, Sol... fue el origen del *Heptafónico* que está aquí en la Academia. Estoy trabajando en una obra puramente especulativa, que a mí me sirve psicológicamente para dar un paso adelante, no quedarme parado en el *Dodecafónico*. Estoy trabajando en una obra que tiene veintiuna uni-



dades, que son las veintiuna sustancias, llamadas aminoácidos, que conforman el sistema de las proteínas, el origen de la vida, y es una obra que se quedará como una referencia porque es prácticamente inabordable, está a unos milímetros de la ciencia genómica, que es casi abordar un universo propio de la ciencia con una voluntad, el sueño de un artista multidimensional».

El Sr. Marchán explica luego que «la experiencia que se nos mostró el otro día es un gran desarrollo de asuntos que vienen de muy atrás. Estos asuntos empiezan a debatirse ya entre nosotros, en el centro de cálculo de una forma muy rudimentaria, y tiene que ver con la cuestión de «arte y estructuralismo» primero y «arte y cibernética» después, cuando hay unos aparatos que permiten llegar a un sistema de combinatorias. En el fondo es una estructura como acontecimiento temporal, como se definía ya hace algunos años, en autores que él conoce bien y que invitamos aquí a Madrid.

»Los grandes pioneros de esto fueron, entre otros, Max Delsey y Abraham Moles, que estuvieron en el Instituto Alemán. Se debatía la cuestión de la obra de arte como estructura en un sentido amplio de la historia del arte desde principios del siglo xx; con un sentido estricto en la acepción de estructura como sistema, sistema de qué, sistema de transformaciones que implica que se conserva y enriquece por el propio juego de las transformaciones, que es lo que es esta obra y que, naturalmente, se extiende de forma indefinida tanto en cuanto lo permite el sistema latente que está oculto, que está subyaciendo, porque es un sistema de autorregulación. Casualmente veía antes un libro de arte llamado *Arte y Cibernética*, del año 68, que es clave en todos estos asuntos. En este libro yo metí hace años una conferencia de Max Delsey, del Instituto Alemán, que trata de estos temas y de justamente lo que acaba de hablar él, de la posibilidad de acelerar o retardar, así como de la posibilidad de introducir aspectos de accidentes que naturalmente están previstos en la estructura y que continúan su propio desarrollo.

»Entonces, lo que hace Cruz Novillo es, básicamente, un desarrollo (yo sé que desde hace tiempo le interesaban estos asuntos) mucho más cibernético de lo que sería el arte constructivo, con la particularidad, que a mí me llama mucho la atención, de que esta estructura latente se hace visible, se hace perceptible, es decir, que es como esa estructura conceptual incontrolable visualmente y perceptivamente, incluso imaginativamente. Si no la desarrollas no la puedes controlar, pero él la hace visible, la hace perceptible, según las evoluciones de las propias transformaciones. Esto se ha aplicado inicialmente con lo que se llamaban signos abstractos y, ahora, desde que se introdujo lo digital, ya se realiza con imágenes también reconocibles, que es lo que está señalando Cruz Novillo.

»Otra particularidad, que yo creo que es el tema más delicado o más difícil de lograr, es que él introduce las sinestesias, más bien las analogías y corresponden-

cias entre el sonido y los colores. Este es un asunto que, como sabemos, sí es lejano. El clavecín ocular del padre Castello (un francés) viene nada menos que de 1734 y, a finales del siglo xix, hay cantidad de ejemplos de Francia y Estados Unidos que son también muy conocidos y que habréis oído hablar de ellos. Una de las obsesiones de Kandinsky era buscar las correspondencias entre los tonos cromáticos y los musicales y, para eso, se inspira tanto en los experimentos coetáneos como en las teorías teosóficas. Entramos aquí en un terreno, el de las analogías y correspondencias, donde yo diría que es el aspecto más difícil de lograr en una obra como la tuya, porque eso no está definido en ningún lado, son más bien intuiciones y, además, hay todo un conjunto de investigaciones impresionantes de psicología visual y perceptible, casi fisiológica, a finales del xix sobre todas estas correspondencias. Es un asunto que nos sigue atrayendo enormemente a todos. Hoy día se utiliza muchísimo, por cierto, en el arte popular de masas porque, en el fondo, los videojuegos y estas manifestaciones de la cultura de masas se están apoyando en esto. Es interesante, por tanto, lo que nos ha planteado nuestro compañero».

Vuelve a hablar Cruz Novillo: «Cuando estaba preparando mi participación en ARCO, todo esto ni se me había ocurrido, ni se me había pasado por la imaginación que fuera posible. Ha sido en los últimos meses cuando ha ocurrido de una manera muy natural: mi soporte natural era una grabación en CD-ROM, y ha sido la ocurrencia, mágica para mí, de ponerlo en Internet la que me ha desatascado completamente y ha puesto en marcha el proyecto, verdaderamente en su estado natural, que es algo que está existiendo, autónomo, en el hiperespacio, al que yo puedo llamar para que aparezca en mi monitor, o bien puedo sugerir a otras personas que lo hagan llegar a sus monitores respectivos.

»Este mínimo gesto, que es multidimensional, para mí ha sido decisivo y es lo que ha creado un hecho específico con el que yo, desde luego, no había contado hasta hace muy poco tiempo. Paradójicamente, es lo menos repetitivo que existe, porque no hay ninguna otra obra humana que pueda demostrar que lo que ocurre cada segundo es distinto. Es todo lo contrario a la repetición, es una obra que está innovando continuamente. Su propia existencia es todo lo contrario a lo repetitivo, son cerca de nueve billones de pantallazos únicos que, además, en su generación producen un movimiento que está en un ciclo que es bastante mensurable, se está cambiando cada doce segundos el último color y la última nota, pero cada ciento cuarenta y cuatro segundos cambia la segunda columna. Es multiplicar por doce y provoca cambios que se están produciendo y, a veces, se mueven cuatro columnas al mismo tiempo. Es literalmente como un ser vivo. Además, es increíble el interés que suscita continuamente lo que pasa allí, esos cambios de doce unidades de todas las maneras posibles, que evidentemente son sinestésicas».

## **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.



En el homenaje al académico Albert Ráfols-Casamada, celebrado en la sesión plenaria del día 8 de marzo, el también académico y pintor, Rafael Canogar, leyó el texto que sigue a continuación:

### ***La obra ejemplarizante de Ráfols Casamada***

En alguna de mis llamadas a Ráfols-Casamada, tramitando su nombramiento, su sobrina me comentaba que habíamos pensado en él demasiado tarde. Le aclaré –y lo hago ahora también aquí– que no era cierto. En un encuentro con Ráfols, después de mi ingreso en la Academia –y con nuestro querido compañero también desaparecido Julián Gállego de testigo–, le solicité permiso para proponer su nombre como académico de número. Pero me contestó negativamente, pienso que más por timidez y modestia, rasgos característicos de su persona.

Fue su mujer, María Girona, quien me llamó pasado un tiempo para decirme que Albert estaría encantado de ser nombrado académico de San Fernando. Y así se hizo: lo presentamos como académico de honor para pedirle una sola comparecencia dada su delicada salud.

A Ráfols-Casamada se le debía ese reconocimiento, y me consta que le hizo feliz su nombramiento. También nosotros debemos sentirnos contentos por haber cumplido con el compromiso de esta institución: reconocer a nuestros grandes creadores, y Ráfols-Casamada era uno de ellos. Se fue sin poder leer su discurso, pero sí nos dejó su impronta, su regalo de agradecimiento a esta Academia.

Ráfols-Casamada ha dejado una gran obra pictórica. Fue toda una vida de devota dedicación a la pintura. Hombre sensible y tierno, de calidad humana poco frecuente: calidad y calidez que transmite cada pincelada de su sensible y lírica obra. Austeros espacios que invitan a la caricia, a penetrarlos, a gozarlos y vivirlos.

Su pintura es una lección de inteligentes renunciaciones en busca de pureza y síntesis. Espacios poblados de signos, de sugerentes arquitecturas, de poéticos espacios. Obras construidas desde la emoción, desde el deseo de insuflar vida a sus significativas esencialidades.

La obra de Ráfols-Casamada es ejemplarizante para entender la pintura, para penetrar las estructuras más profundas y definitorias de las artes plásticas, cuya comprensión sigue siendo un tema pendiente. ¿Podemos entender una flor? Preguntaba uno de nuestros compañeros hablando del lenguaje de la música. Y escuchando sus palabras me daba cuenta de las similitudes con la pintura. Si la música es una experiencia auditiva en el tiempo y el espacio, también la pintura es una experiencia visual; acción que nos obliga a mirar el objeto pictórico sin prejuicios anticipados de cómo tiene que ser la pintura. Esta nos invita a sensibilizar nuestra mirada, al igual que el oído para la música. También los cuadros de Ráfols-Casamada son para sentirlos, para mirarlos y gozarlos.

Ráfols fue un artista preocupado por estos temas, y escribió con frecuencia sobre ello. Lo hizo como pintor, en términos que pueden ser oscuros para la mayoría de la gente pero evidentes y claros para los creadores: «... a veces existe una idea previa, que a menudo más que una idea es un deseo, una voluntad, aquello que hay antes de que empiece a nacer la obra, algo que aporte algo de luz, algo que se aguante, que respire...», escribiría nuestro artista. ¡Que respire!, efectivamente, un cuadro son pigmentos de color sobre una superficie, nada más que eso... hasta que empieza a respirar, hasta que este encuentra vida propia, hasta que nos habla o contesta a nuestras preguntas.

A todos los creadores nos ha dado vértigo, en algún momento, frente a un lienzo en blanco. ¿Dónde apoyarse para no perder pie? Solo cuenta la intencionalidad, el deseo de actuar, la emoción personal, a partir de esto has de construir la obra. «La pintura es la articulación de dos espacios, el espacio real de la tela, la superficie pintada, y el espacio simbólico sugerido por la pintura», dejó escrito. Su espacio simbólico fue la búsqueda de sí mismo; y se encontró sin duda, nos legó una de las abstracciones más ricas y sensibles que conozco.

Hace apenas una semana hemos podido ver, en una galería madrileña, algunas de las últimas obras de Casamada; pinturas que he disfrutado largamente, como si fuese un adiós, un último encuentro entre amigos.

Sorprende ver en estas pinturas su reiterada y progresiva radicalidad, su síntesis y esencialidad. Pocas veces se ha dicho tanto con tan mínimos elementos: apenas unos trazos de color, unas sugerentes líneas y puntos que acotan territorios. Manchas que, como caricias, apenas cubren la textura del soporte, de la trama de la tela, que aquí es espacio, aire donde flotan y juegan sus sabios toques de pincel. Pinceladas que aquí, como si caligrafía o logogramas fuesen, se hacen palabras y conceptos de su lírica pintura.

Es un consuelo saber que Albert Ráfols-Casamada fue tan riguroso hasta el último momento y se fuese tan inspirado, tan auténtico, tan honesto.

*Rafael Canogar*

\*\*\*

Acompañando la explicación de su obra *La patera de los ricos*, dentro del ciclo *El artista ante su obra*, el día 10 de noviembre el académico D. Manuel Alcorlo leyó el texto siguiente:

### ***De la pintura, de la emoción creadora***

De la pintura sin etiquetas o con ellas, de la emoción creadora, del sonido del universo, de la sombra y su romántico origen, del prestigio o desprestigio de la Aca-

demia, de la realidad contingente, del convivir con los despropósitos, de la confusión, del todo vale, de la utilidad de la pintura y el dibujo como sólido andamiaje, de su incierto destino, de galerías, comisarios, comercio, valores subjetivos, especulaciones varias, de raras avis protectoras, diletantes excelsos, de inexistentes mecenas, raros, de la soledad del creador, del predominante decorativismo, del diseño, de lo audiovisual, de lo cibernético, lo digital, de los agujeros negros, de la infinitud...

En todo esto, y más, pensaba mientras amanecía en mi Madrid, mi ciudad, polucionada descuajaringada.

Raras luces propiciaban la inspiración, pensaba en las técnicas, los materiales, la textura de las telas, pensaba en Picasso y la sencillez de sus medios para crear potentes imágenes, parodias de Velázquez, Giorgione o Tiziano, encontrando siempre cosas en los derrumbes, rastros o trasteros.

Por algún rincón se oía: menos es más. En tanto seguía en el mundo la violencia acrecentada, acrisolada.

Hoy, la Academia se ha hecho más permeable a todo lo que tiene autenticidad expresiva, a las nuevas maneras de pensar la plástica, al lenguaje del ardor o la contención.

Consecuentes con el mundo que vivimos, sus miembros expresan su facundia creadora en la escultura, la arquitectura, la música, el diseño, el cine, la crítica del arte que pasa y nos pesa, la historia, la ingeniería, ausencia reconfortante de prejuicios, aspiración a la obra bien hecha.

Y es la pintura sin etiquetas, o con ellas, un buen material para el análisis, la mirada a las chocantes actitudes, la ceguera de los políticos confundiendo calles con autopistas y otras cosas, la falta de criterios y conceptos que tan bien se reflejan en esos monumentos afeando las ciudades con su mezquindad, esas plazas duras, esas estaciones tan poco hospitalarias.

La Academia puede y debe advertir de su fealdad, de sus ramplonas presencias.

En estos tiempos duros, difíciles, ¿cuándo no lo fueron? Todavía gracias a su música sentimos muy cerca el cable de Beethoven, su grandeza cósmica, contemplamos aquí la jugosidad de los frescos de Goya, sus aristocráticos y populares acordes, antes de sus negras, proféticas visiones, escuchamos la angustia, la enajenación de Artaud, *Il dolce naufragas in questo mare* de Leopardi.

El pintor sin etiquetas, o con ellas, atisba, inquiere, perplejo, se sumerge en el caos cotidiano a pesar de todo, porque crear es vida.

Mientras, Cajal y Darwin nos animan a conocer un poco mejor las cosas, las causas y concausas.

Valle Inclán sale de su monumento en Recoletos y pasea por el Retiro sin su brazo, pero regalándonos su verbo, sus imágenes carpetovetónicas, mágicas.

El arte es largo, lo que no sabemos es si, además, importa en este siglo de siglas en inglés, de enigmáticos, abstrusos códigos y batiburrillos.

Amamos la pintura, soñamos crear espacios, dejar libre la mirada para mejor comprender los monologismos interiores, los simbolismos, los realismos mágicos, los cubismos, los ultraísmos, los expresionismos, *ísmos* y más *ísmos* que generan otros *ísmos*.

Por ello estaremos atentos a no caer en los maremagnum conceptuosos, en esa pugna de filias y fobias, oximorones y anacolutos, sinestesias varias.

Morandi, mientras tanto, nos conmueve con la variación silenciosa, música callada, infinita modulación de sus criaturas de cristal.

Este hilo de la emoción creadora nos lleva también al mundo de Chillida, los golpes de sus formas son pura música, contraponiendo la solidez más terrenal con el mundo efímero y fugaz de los sueños, mundo intangible, donde son posibles todas las ideas. Diferencia con estos golpes magistrales el sonido del universo, el sonido instrumental, el sonido humano. La plástica necesita la música, la pintura sobre todo, quien se ha propuesto pintar durante toda su vida, durante toda su vida gravitará en él la música, nos dice en sus escritos Thomas Bernhard.

Oír o no oír es la cuestión, ver o no ver es otra, así nos lo expresa el poeta y pintor Avedan:

Tal vez la pintura sea  
del círculo cuadratura  
y del cuadrado la pura  
redondez o panacea.

Esa pintura pardiez  
entelequia misteriosa  
es ectoplasma, reposa, o ¿es cosa de otro jaez?

Ignoro qué puede ser  
su figura: me pregunto  
mientras exploro el presunto  
país del ver o no ver.

Una luna taciturna  
desde su abismo en lo alto  
mi rostro acecha cobalto  
que la pintura embadurna  
san Cézanne, el buen patrono  
del cono-cilindro-esfera  
levita por la escalera  
del agujero de ozono.

Excelso y sublime, gran visual, Juan Ramón Jiménez en su temprana época de pintor nos dice: «Escribir para mí es dibujar, pintar, me sería imposible escribir en la oscuridad».

Evidencia su aspiración de crear su luz personal, ese deseo que expresa así: «Necesito absolutamente trabajar en contacto con la naturaleza abierta; en primavera, verano y otoño con el aire, en invierno con el fuego siempre con luz celeste».



Juan Ramón Jiménez se sirvió muchas veces de tecnicismos pictóricos; de uno de sus diarios entresaco un poema lo más parecido al cuaderno de notas de un artista plástico:

Mar de pintor  
 (Al encausto y en dos mitades)  
 Cuatro de la madrugada. Mar azul prusia.  
 Cielo verde malaquita. –Emociones–.  
 Seis de la mañana: Mar morado. Cielo gris. –Sports–.  
 Nueve de la mañana: Lectura.  
 –nostalgia–.  
 Ocho de la tarde: mar de hierro, cielo gris  
 –pensamientos–.  
 Continuando con el hilo de la emoción  
 creadora, música, poesía, pintura,  
 ¿qué es el mundo más que color, luz y color,  
 color y sombra, forma y color?

Y continúa interrogándose regalándonos esta versión:

Sé que mi obra es lo mismo  
 que una pintura en el aire;  
 que el vendaval de los tiempos  
 la borrará toda, como  
 si fuese perfume o música;  
 y quedará solo de ella  
 el gran silencio solar,  
 la ignorancia de la luna.  
 –isí; pero yo he dicho esto;  
 Yo lo he dicho antes que fuera;  
 He obligado ya, en mi alma,  
 a los siglos, a venir  
 –y a despedirse, después–  
 con una sonrisa dulce,  
 dueño del aire de hoy.  
 Pintor, en el, de mi vida!

Admirable síntesis poética, pictórica, musical, nos sugiere con este adiós al viento que socarra los realces del paisaje, al silencio creador.

Chillida y la fuerza del ritmo, Picasso y sus encuentros de materias para crear instrumentos de imposibles sonidos, Hermann Hesse pintando incansable acuarelas de sus poemas, Paul Klee fijando las alturas, las estratificaciones de la música con sus bellos dibujos, distintas formas de devanar el hilo emocionante de la creación, el parentesco de las artes.

Al plano, al espacio futuro dedico esta composición mía:

Se interroga.  
 Resuena la pregunta en la parabólica  
 y el pináculo nido de púas  
 orbe obcecado tentetieso aleatorio,

Mudo bastidor asomado a la ciudad amarilla  
 al calor  
 al ruido  
 al mar de poluciones

Asciende las altas paredes  
 baja a las cloacas  
 en atisbo de flojera,  
 ventana que vuela solitaria  
 abierta a lo distinto,  
 a la medida que aquilata los magentas,  
 los maluas y los fucsias en la tarde

filtro de la luz no usada,  
 mirando en la abertura,  
 sintiendo lo que pasa  
 se asoma el mirlo, dilucidando porquese  
 y eran tantos  
 se asombra de tanto producir  
 se cuelga del alféizar  
 se interroga.

Resuena la pregunta en las parabólicas  
 y el pináculo nido de púas  
 Orbe obcecado tentetieso aleatorio,

Mudo bastidor asomado a la ciudad amarilla  
 al calor  
 al ruido  
 al mar de poluciones

Asciende las altas paredes  
 baja a las cloacas  
 en atisbo de flojera

Encuadra el chapitel  
 admira el abierto marco  
 crisol de luz

mirlo transfigurado  
 creador de cadencias sin fin  
 dedica a Messiaen todo su tiempo.  
 Dar y alzar del esplendor  
 Del cromatismo sonoro

Empuja inquieto al otro, al pigmento  
 y en la tarde se asienta sutil  
 evanescente  
 una infinita ternura,

Las hojas del laurel esperan ser comidas  
 se arremolinan, se alargan,  
 las flores amarillas, están amagadas  
 el madroño todo temblores,  
 se ensimisma a lo alto,  
 para definir su canto  
 el mirlo se funde con

los fondos de Leonardo,  
otra música tan dibujada en  
los árboles,  
espacios tan rotundos  
llenan de claro turquesa  
la perennidad del tiempo renacido  
de aquel hallazgo de armonías.

Y finalmente yo creo que no es posible entender el mundo, ese entramado variopinto, sin el hilo conductor del dibujo: él nos lleva por los infinitos andamios de la firma, por los detalles más nimios, sus derivaciones, como el gesto de la escritura, la grafía musical, nos lleva por todas partes, porque todo está dibujado.

Así se glosa lo chocante y lo abstruso, lo claro y lo oscuro, sin querer, uno comenta las vivencias que la vida nos depara, los hechos que nos conmueven y trastocan.

De miles de técnicas y maneras se sirve el artista para caminar sin perderse por el laberinto donde habita el sentimiento, la emoción, la belleza.

Reflexiones que cuentan con la ayuda del humor que nos salva gracias a la magia de este hilo, los grandes maestros antiguos y modernos nos han dejado sus mejores logros, nos animan a dibujar los días, en esas estamos.

*Manuel Alcorlo*

\*\*\*

En la sesión plenaria del día 11 de diciembre, D. Ramón González de Amezua Director Honorario de la Academia contó una anécdota que se le pidió dejara escrita y, en consecuencia, entregó este texto:

### ***Dalí en la Academia***

Allá en los primeros setenta, la nieta de Franco contra-jo matrimonio con el duque de Cádiz. Con tal motivo, Dalí pintó un cuadro, como regalo de boda, cuyas últimas pinceladas daría en el Museo del Prado, delante del cuadro de *Las Meninas*. Esto sucedía un 29 de mayo. Acudí al Museo, y en la puerta me encontré con Carmencita Franco que estaba esperando a Dalí. Me quedé haciéndole compañía; llegó Dalí con mucho retraso y accedimos al Museo. El cuadro representaba un caballo en cuya panza había un cuadrado que enmarcaba la cabeza de la nieta; el cuadro, verdaderamente precioso. Carmencita me comentaba lo orgullosa que estaba de que su hija se casara con un nieto de D. Alfonso XIII. Dalí tomó un pincel y lo agitó delante del cuadro, sin tocarlo, al tiempo que pronunciaba unas palabras incomprensibles.

Al día siguiente, y en el almuerzo de San Fernando (Dalí era académico honorario), el artista tomó asien-

to en la mesa presidencial; los académicos le instaron a que hablara y Dalí pronunció las siguientes palabras con un fuerte acento de su Cadaqués natal: «Señores académicos, en el día de ayer he pronunciado un discurso en el Museo del Prado. Cuando yo lo haya entendido, lo escribiré y vendré a decírselo a ustedes. He dicho».

Los académicos, estupefactos, no supieron qué decir, y el almuerzo continuó plácidamente.

Recuerdo que Dalí recorrió nuestro entonces modesto Museo, en el cual el *Entierro de la Sardina* se encontraba detrás de una puerta, y expresó su admiración por el gran cuadro de Muñoz Degraín que hoy sigue expuesto.

*Ramón González de Amezua*

\*\*\*

En el primer trimestre del año, se desarrolló a cargo de académicos y personal de la academia, el ciclo de conferencias titulado Artistas de la Academia, en el cual intervinieron D<sup>a</sup> Esperanza Navarrete, D. Antonio Bonet, D. Juan Bordes, D. Tomás Marco, D<sup>a</sup> Laura Fernández Bastos, D<sup>a</sup> Rosa M<sup>a</sup> Recio, D<sup>a</sup> Pilar García y D<sup>a</sup> Mercedes González de Amezua, que hablaron sobre Carreño, Juan Gris, Feito Rubens, Chicharro y Sorolla, respectivamente. De las correspondientes conferencias, solo se ha podido disponer del texto para publicación, de la pronunciada el día 18 de enero, por D<sup>a</sup> Rosa M<sup>a</sup> Recio, licenciada en historia del arte, que tiene a su cargo la organización de las exposiciones en la Academia, como secretaria del académico Delegado del Museo y bajo su dirección.

### ***Eduardo Chicharro, artista de la Academia***

Hoy vamos a dedicar esta conferencia a Eduardo Chicharro Agüera, pintor del que contamos en el museo de la Academia con extraordinarias obras como *Las tentaciones de Buda*, que hace unos meses se trasladó de ubicación, junto con su *Autorretrato de 1943*. El *Retrato del conde de Romanones*, el retrato del pintor madrileño Enrique Martínez Cubells, y el pasado verano se adquirió *Perséfone*, obra que se encuentra actualmente en proceso de restauración. Por otro lado, en el gabinete de dibujos de la Academia, se conservan 23 dibujos preparatorios para el cuadro de *Las tentaciones de Buda*, adquiridos en el 2006 a cargo de la herencia Guitarte.

Antes de entrar en materia quería agradecer la información y ayuda prestada por los nietos del pintor, D. Antonio Chicharro, D.<sup>a</sup> Ana Chicharro y su marido. D. José Sánchez y D.<sup>a</sup> Nieves Encabo. D. José Luis



Huete y D. Pablo Sansegundo, discípulo del artista. También quería agradecer al sacerdote D. Fernando García Martín por su tesina sobre el pintor que tanta documentación me ha aportado.

Eduardo Chicharro es un artista muy relacionado con la Academia ya que estudió e impartió clases en ella, cuando era Escuela Superior de Bellas Artes, y fue miembro de número de la corporación ingresando en 1922.

La carrera artística de Eduardo Chicharro se desarrolló con extraordinaria brillantez, siendo quizás el artista más galardonado de su tiempo, desde sus inicios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y posteriormente en los distintos certámenes, tanto nacionales como internacionales. Recibió diecisiete medallas de oro en Exposiciones Internacionales, fue Caballero de la Legión de Honor, Gran Oficial de la Corona de Italia, fue condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica y la encomienda de número de Alfonso XII (en la actualidad, de Alfonso X el Sabio). Pese al éxito que el pintor disfrutó en vida, los historiadores del arte del siglo XX español, en cierto modo, lo han olvidado por no formar parte de las corrientes de vanguardia.

Era un pintor incansable, pintaba cada día. Únicamente redujo su dedicación a los pinceles cuando los compatibilizaba con distintos cargos públicos, y así lo manifestaba en alguna entrevista: «Ahora apenas cojo los pinceles, embargado como tengo todo mi tiempo en otras tareas, si relacionadas con el arte, ajenas en absoluto a mi propia producción».

Cuenta Prados López en su libro sobre el artista, una anécdota muy simpática que refleja su vocación y la seriedad con la que se tomaba, lógicamente, su profesión. Y es que Chicharro cuando era director de la Academia de España en Roma, solía ir a pintar al lago de Escanso, en los Abruzzos, con su discípulo Eduardo del Castillo. En cierta ocasión que su discípulo se encontraba apartado, observó que su maestro irritado reprendía a dos «rústicos mirones» que llevaban largo rato contemplando su lienzo. Castillo se aproximó al grupo y Chicharro le contó el motivo de su disgusto: «Son unos estúpidos. Dicen que hay que ver lo que hacen los hombres por no trabajar. Es todo lo que se les ha ocurrido mirando mi cuadro, y estoy tratando de convencerles de que esto también es un trabajo».

Una faceta importante a destacar en su trayectoria será su labor docente, desarrollada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en sus estudios particulares de la calle Bárbara de Braganza y la calle Ayala, donde llegó a reunir a 75 alumnos.

¿En que corriente pictórica podríamos situar a Chicharro?

Su producción, como veremos, será muy variada, se le podría incluir dentro del fenómeno que se ha denominado «fin de siglo» y en el que encajan diversas sensibilidades, como la generación del 98, el realismo social y el simbolismo. Corrientes que son perfectamente

compatibles y no son excluyentes. De hecho, a lo largo de toda su carrera artística podemos encontrar cuadros correspondientes a cada uno de los tres movimientos y tendremos ocasión de ver algunos ejemplos.

En su catálogo abunda gran diversidad de géneros, desde retratos hasta escenas costumbristas, pasando por desnudos, naturalezas muertas, o temas mitológicos.

¿Las características de su pintura?

Una de las principales características del arte de Eduardo Chicharro es la solidez del dibujo. Dibuja mucho y muy bien, como deja patente tanto en sus *Academias*, ejercicios del natural, como en los dibujos preparatorios para otras obras.

El propio Chicharro dice que el dibujo es todo, que el dibujo es el cuadro mismo; lo que sitúa a las figuras, dándolas perspectiva e indicando, en definitiva, su color; la armazón, la arquitectura, la sustentación de la pintura. Y desde niño es el dibujo lo que le obsesiona y lo que pone a prueba su voluntad, presintiendo ya, que dibujar bien es cuestión de querer. Decía Chicharro: «Creo que todo el mundo puede aprender a dibujar... No hay sino que proponérselo uno, y tener tesón... Yo tuve un discípulo nada dotado, pero de gran aplicación, y a fuerza de constancia, no solo llegó a dibujar bien, sino que todos le reconocían como dibujante, obteniendo varios premios de Dibujo».

Cuando llega por primera vez a Italia como pensionado lo que mayor impresión le causa es la escuela dibujística, estudiando con gran pasión a Miguel Ángel, Botticelli, Rafael, Piero della Francesca, Giotto, Andrea del Castagno y Massaccio.

En el transcurso de los años serán dos las asignaturas que tendrá que explicar en la Escuela de San Fernando, dibujo del natural y colorido y composición, pero cuando le llega el momento de optar por una de ellas, se decanta por la primera. Y es que consideraba más eficaz y útil guiar los trazos de los alumnos que orientarles en su pintura.

No obstante, la otra característica que define su pintura es el color, Chicharro es un pintor colorista por excelencia. Será un estudioso del espectro solar: la descomposición y la recomposición de la luz, los colores complementarios, las escalas coloristas, los valores cromáticos. Su hijo recordará en alguna ocasión como le llamaban: «el mago del color». Y al color dedicaría su discurso de ingreso en la Academia titulado *Ciencia y arte del colorido*. Discurso que concluye haciendo referencia a ambos elementos:

«*Forma y color*. Entre estos dos elementos del natural, separados artificialmente por el artista, ha girado toda la pintura mundial.

»El equilibrio *perfecto* de ambos elementos constituye el del cuadro.

»Que el color no destruya la forma; que la forma no apague la hermosa llama del color.

»Embriaguémonos en la sensualidad del color; pero no olvidemos la forma, que es su arquitectura.»

Tras estas líneas generales vamos a revisar algunos datos biográficos y algunas de sus obras que nos permitirán acercarnos un poco más al pintor.

Eduardo Chicharro Agüero era madrileño, nació en la Corredera Alta de San Pablo, el domingo 17 de junio de 1873 y unos días después fue bautizado en la iglesia de San Ildefonso, con los nombres de Eduardo, Manuel, Paulo de Arezzo, Francisco y Pedro. Hijo de Eduardo Chicharro Serrano, que también era madrileño y de Adela Agüero, natural de una localidad de Santander. Su padre era artesano, realizaba vidrieras artísticas, pero poco pudo aprender nuestro artista de él pues fallece cuando el pequeño apenas había cumplido los dos años. Ante la ausencia de su padre, será su madre quien se encargará de encauzar su habilidad.

Alternará los estudios obligatorios con los de carácter artístico, por lo que empezó a concurrir a las clases que se daban en el Fomento de las Artes y en la Escuela de Artes y Oficios.

Al cumplir los 15 años ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes recibiendo clases de paisaje de Carlos Haes, Alejo Vera será su profesor de dibujo del natural y Dióscoro Teófilo de la Puebla de colorido, cuyas correcciones recordaría más tarde Chicharro en alguna entrevista: «Para poner colores como usted los pone, mejor están en la paleta.»

Desde sus inicios, el joven Chicharro se caracteriza por su tenacidad, una singular laboriosidad y una extraordinaria fe en su propio arte. Todo ello se verá compensado con multitud de premios: cuatro diplomas, dos accésit, dos medallas y tres premios metálicos, el premio metálico de colorido y composición de 1896 –obtenido cuando tenía 23 años– ya le daba derecho al título de profesor de dibujo. Estos triunfos que tanto estimulan a Chicharro, no tardarán en tener su continuación en las Exposiciones Nacionales e Internacionales.

Paralelamente a la Escuela, el joven pintor también asistirá al taller de Manuel Domínguez, asimilando inmediatamente el sentimiento por lo decorativo que tanto distingue a este maestro. Bajo su dirección permaneció durante cinco años y allí coincidiría con Marceliano Santamaría estableciendo con él una gran amistad que se mantuvo toda su vida.

Fue Marceliano Santamaría el encargado de contestar, en representación de la Academia, su discurso de ingreso, y en dicha contestación le recordaba de niño, en el taller del maestro:

«Era tan joven el nuevo académico, que el maestro le tenía en local aparte, separado de los demás, por razones de elementalidad en los ensayos y por evitar también que el discípulo niño se mezclase en las charlas de los discípulos mozos». Lo que pone de manifiesto la precocidad de nuestro pintor.

Llevado por su preocupación por la luz, también asistió, durante tres años, al taller de Joaquín Sorolla. A Chicharro siempre le gustaba declararse discípulo de Sorolla y llegó a ser su discípulo favorito. Esto ¿que significaba?,



Detalles anatómicos de figuras femeninas hindúes (apsaras).

Lápiz negro sobre papel verjurado, con escudo en la marca de agua, 136 x 107 mm.

que tal y como funcionaban en aquel momento los talleres, existía siempre un discípulo destacado que era el encargado de corregir y poner los modelos en ausencia del maestro. En el estudio de Manuel Domínguez se encargaba Marceliano Santamaría, en el estudio de Sorolla era Chicharro y en el de Chicharro, Pablo Sansegundo.

En 1898, influido por el realismo naturalista de Sorolla, Chicharro pinta *Las uveras*, con el que obtiene una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1899, el mismo año en el que concurre a las oposiciones para la pensión en Roma, junto a Manuel Benedito y Fernando Álvarez de Sotomayor. El tema propuesto es: «La familia del anarquista la víspera de la ejecución», que recoge el ambiente de preocupación social del fin de siglo en España.

Pese a no encerrar la emoción deseada, el jurado consideró que el cuadro de Chicharro «era el mejor dibujado, el mejor compuesto, el mejor pintado». Así, Chicharro obtuvo el número uno, y Manuel Benedito el número dos. La plaza que había quedado vacante en la Sección de Arquitectura, a propuesta de Moreno Carbonero, la disfrutó Sotomayor.

Parece que para pintar el cuadro de *La familia del anarquista*, Chicharro tuvo presente la historia que había escuchado sobre Tomás Ascheri, militante anarquista que fue detenido tras lanzar una bomba contra la procesión del Corpus en Barcelona en 1896, que pro-



vocó 12 muertos y unos 35 heridos. Fue recluido junto a otros anarquistas en el Castillo de Montjuïc, a la espera de ser ejecutado.

De los tres ganadores, era el único que había omitido la figura del anarquista preso. Su tema se centraba en la familia y el sufrimiento que recorre sus cuerpos cuando el reo acaba de ser llevado a prisión.

En la composición plantea dos puntos de interés, por un lado, una luz mortecina ilumina un grupo protagonizado por la mujer del preso, totalmente derrotada ante la situación que está viviendo. Y esta ofrece uno de sus brazos a una niña, y con el otro brazo intenta consolar a una anciana, que llora desconsolada. Junto a ellas, dos figuras masculinas, quizás amigos de su marido. En otro lado, con la ventana abierta, por donde entra la luz del día, una joven ejemplifica la esperanza.

Viajará a Roma donde permanecerá durante cuatro años. Durante este tiempo aprovechará para estudiar la pintura italiana, y visitar distintas ciudades y países europeos, así viajará a Cerdeña, París, Bélgica, Holanda, Grecia y Turquía. Estos viajes le van a permitir definir su estilo, basado en una impecable composición y en el dominio del color.

Con este bagaje realiza *Reinaldo y Armida* como ejercicio correspondiente al envío reglamentario del tercer año y que le servirá de estudio preparatorio para la parte central de un tríptico que realizaría el cuarto año de pensionado, titulado *El poema de Armida y Reinaldo* que a su regreso a España lo presentaría a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, obteniendo la primera medalla y también catorce votos para la medalla de honor. Con este cuadro también obtuvo la medalla de oro de segunda clase en la Exposición de Múnich de 1905 y la primera medalla en la Exposición Internacional de Barcelona en 1907.

Ambas representaciones pertenecen a un estilo literario que, en cierta medida sustituirá a los temas de historia que hasta ahora habían sido muy reiterados en el arte. Estas dos manifestaciones artísticas que son próximas al simbolismo de raíz prerrafaelista, y marcadas por el decorativismo de la época, son a su vez una herencia del estilo aprendido en el estudio de Manuel Domínguez, pero que Chicharro moderniza tras su estancia en Roma y en sus viajes por Europa. Una modernización académica por la que nuestro pintor debe ser destacado.

En el tríptico *El poema de Armida y Reinaldo*, si nos fijamos en el panel central, los cuerpos desnudos envueltos en tules ondulantes, son el reflejo del Art Nouveau, unas figuras que nos traen a la memoria la pintura florentina. El tema literario que inspira a Chicharro en dicha obra es la «Jerusalén liberada» del poeta italiano del Cinquecento Torquato Tasso, cuyo asunto es el asedio de Jerusalén durante la primera cruzada. El pintor lo representa en tres pasajes: en el panel izquierdo se contempla el beso que Reinaldo imprime en su enamorada Armida; en el central, un gran panel deco-

rativo, se asiste a la danza de unas ninfas, que festejan los amores de Reinaldo y Armida; en el panel derecho, Armida abandonada se clava un dardo en el pecho.

La primera medalla obtenida con este tríptico la compartió con cuadros de estilos bien distintos como son: *Barcelona, 1902* del pintor catalán Ramón Casas y el polémico *Trabajo, descanso y familia* del madrileño Enrique Martínez Cubells.

En la línea prerrafaelista y siguiendo la estética florentina, se encuentra también *Las tres esposas*, que presentaría a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, obteniendo de nuevo la primera medalla. Bernardino de Pantorba en su *Historia de las Exposiciones Nacionales* se refiere a esta obra de la siguiente forma: «fue el cuadro de mayor empuje de los expuestos; sin embargo, buena parte de la crítica lo recibió con frialdad». Es también un tríptico que, en el panel de la izquierda, representa la esposa mística, vencida de amor divino, en el central, la esposa del hombre, símbolo del amor terreno y el panel derecho, el mágico ensueño de la esposa de la muerte. Una trilogía muy conocida en el fin de siglo europeo y que ha sido también interpretada, entre otros, por el pintor javanés Jan Toorop.

En 1912 pinta uno de sus cuadros más admirados, *Dolor*. Con él recibe galardones, admiración y alabanza tanto en España como en el extranjero. Es un cuadro muy meditado técnicamente, que llega con gran fuerza a la sensibilidad de todo el mundo. En un difícil contraluz sitúa la mesa preparada para comer y a los hijos rotos de dolor por la muerte de su padre, su sillón está vacío. El título que dio Chicharro a este cuadro era *Sillón vacío* aunque ha prevalecido *Dolor*, que al fin y al cabo es lo que transmite: el dolor de los hijos por la muerte de su padre, enfatizado por el uso de los colores de la muerte como son el amarillo, el violeta y el negro.

Con él, obtuvo la primera medalla de oro de la Exposición Artística Internacional de Múnich de 1913 y un año después, en 1914, recibió la medalla de oro en la Exposición de Bellas Artes de Berlín.

Chicharro en 1912 es nombrado director de la Academia de España en Roma, tras los éxitos cosechados en la VI Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona y en la Exposición Nacional de Artes Decorativas, que se celebró en Madrid en 1911. Un gran número de prestigiosos artistas y literatos reclaman para Chicharro dicha dirección. Firman la solicitud Sorolla, Alejandro Ferrant, Muñoz Degrain, Moreno Carbonero, Manuel Benedito, José Bermejo, Anselmo Miguel Nieto, los escultores Inurría y Blay, el maestro Tomás Bretón y los escritores Benavente, Saint-Aubin y Ramos Carrión. En este momento el pintor contaba con 39 años de edad, y permanecerá en el cargo hasta 1925.

Durante su estancia en Roma pinta, *Las tentaciones de Buda*, adquirido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el 2001 a cargo de la herencia Guitarte. Este lienzo es considerado su obra maestra por muchos entendidos.



*Perséfone*, 1931. Óleo sobre lienzo, 2,88 x 2,15 m.

Es una obra tardíamente simbolista inspirada en la tradición filosófica india. Con ella obtendrá en 1922, la medalla de honor con 133 votos de los 145 artistas que lo emitieron.

Esta recompensa, que se consideraba la más alta distinción y la que consagraba definitivamente a un artista desde el punto de vista oficial, no solía lograrse sino en la senectud, tras multitud de luchas de contrarios pareceres y además teniendo que alegar el solicitante, obras de otro tiempo. Sin embargo, Chicharro la obtuvo en plena madurez física y estética, por unánime asentimiento del censo de votantes y lo que más importa, por una obra del momento, que destacaba de forma indiscutible sobre todas las demás del Certamen.

Lo que se admiró en dicha tela fue la espiritualidad de su concepción.

Como el título indica, representa a Buda tentado por las Apsaras, las hijas del Mal, que personifican todas las tentaciones posibles.

Se trata del joven Siddharta, nacido a mediados del siglo VI a.C. en una aldea del Nepal, hijo de un pequeño noble local que pronto abandona a su familia para vivir como un asceta errante.

El objeto principal de sus meditaciones fue la búsqueda del remedio a todos los padecimientos que hacen insostenible la existencia de los seres vivos. Tras su muerte surgieron una serie de leyendas que le transformaron, de sabio asceta en héroe, dotado de poderes prodigiosos. En ellas se narraba que había sido hijo de reyes, llevando una vida cómoda y ociosa, y casándose con una bella princesa, Yasodhara. Vivía muy feliz hasta que se cruza sucesivamente con un anciano, con un enfermo, con un cadáver y un asceta. Así descubrió los tres principales aspectos del dolor humano, frente a la serenidad del religioso que nada posee. Esto le llevaría a huir de su palacio y a una búsqueda del sosiego. De esta manera, se sienta bajo un árbol hasta encontrar una forma de salvarse. Permanece durante tres días y tres noches, sufriendo las tentaciones del Mal. Una vez superadas se despertaría alcanzando la Iluminación, siendo Buda, que quiere decir «el que ha despertado», el Iluminado.

Volviendo a la composición pictórica, Chicharro sitúa a Buda sentado en yoga, al pie del árbol sagrado de la Bodhi, la «Ficus religiosa», con postura erguida expresando quietud y sentimientos benévolos, dominan-



do su emoción interior con gran voluntad, con aureola detrás de su cabeza. Peinado con moño, como símbolo de la vida espiritual concentrada, con párpados entornados, sonrisa de la serenidad y los lóbulos de las orejas alargados, cuya deformación, de origen noble, es el resultado del peso de los pendientes utilizados, simbolizando además, sabiduría y belleza. Viste manto monacal rojo, atendiendo a la austeridad. Los pies descalzos como mendicidad. Enseña a los fieles con los gestos de las manos o mudras. Le rodean unas figuras femeninas, las hijas diabólicas de Mara, de gran atracción y hermosura: bajo un lascivo abrazo languidece el «deseo»; con el cuerpo mitad pantera y mitad mujer, flotando en el aire, se encuentra la «concupiscencia»; medio oculta bajo la «concupiscencia» se encuentra la «pereza»; tendida a los pies de Buda la «ternura»; la «voluptuosidad» se encuentra también mostrando su belleza; con las manos en alto, se inclinan las hermanas «adulación» y «lisonja»; sobre el «elefante blanco», preside, la diosa Laksi, diosa de la belleza y la buena suerte que con cuatro brazos, utiliza dos para levantar el manto, mostrando su belleza y con los otros dos, brinda amorosa acogida. También le rodea una danzarina, con sus gestos y ademanes, una flautista y una tocadora de pandero que tratan de llamar su atención con la seducción del baile y de la música. Y por último, la tentación de las tentaciones, la tentación suprema, que adopta la figura de Yasodhara, esposa de Buda, medio cubierta con su variopinto manto, desolada y suplicante, tiende sus manos a su ilustre señor y le pide que regrese junto a ella.

Todas las Apsaras son típicamente indias, con las palmas de las manos y las plantas de los pies teñidas de rojo, de vientre deprimido, según el canon estético del país.

Aguilera, en su publicación de 1947, narra como Chicharro para las modelos de dicho cuadro dispuso de varias jóvenes de la Sabina (40 km de la ciudad de Roma), donde todavía existían algunos tipos de la raza etrusca, bastante puros, que tan similares son a las indias. Aunque parece que en realidad, las figuras femeninas son siempre la misma modelo, posiblemente y según Sansegundo, discípulo del artista, la princesa Tatiana. Que para conseguir ese vientre deprimido tendría que mantenerse una noche sin cenar y el inicio del día sin desayunar.

En 1944, en el periódico *Arriba*, el pintor habla de su cuadro:

«En Roma pinté *Las tentaciones de Buda*. Una obra de cinco años que el Estado premió con la medalla de honor; al cabo de la vida, cuando la vanidad y la modestia pueden evitarse para hablar con sinceridad, quiero creer que *Las tentaciones de Buda* es el cuadro más importante de la pintura española después de *El testamento de Isabel La Católica* de Rosales. ... (en su discurso de ingreso en la Academia dice que el cuadro de Rosales tiene la distribución de colores más equilibrada que puede coordinar un pintor)

-¿Tuvo usted algún precedente de este tema?

No. Es un tema sin recoger en el arte europeo. Habría que hallarlo en las pinturas subterráneas en Ayanta o en el Palacio Real de Siam. El rey de Siam quiso comprarme este cuadro. Es una obra de composición con todas sus consecuencias».

En su investigación, descubrió que el manto era rojo, y dice el artista que fue un felicísimo hallazgo, porque le resolvió un grave problema de color. Y sigue diciendo «es el traje rojo de Buda lo que justifica la tonalidad verde que rodea la figura central; y gracias a eso, he podido dar esa luz particular que no es de sol ni de luna, ni tampoco artificial; es luz de aparición, sobrenatural»

*Las tentaciones de Buda* será una obra que estudiará durante mucho tiempo, de modo meticuloso, leyendo numerosos poemas, leyendas indias, así como las descripciones e interpretaciones que del arte indio hace Hawell. El primer boceto lo hace en Madrid aunque pronto comprendió que le faltaba todo el carácter indio que buscaba.

Visitará diversas bibliotecas de Roma y decide entonces trasladarse a París para consultar otras bibliotecas y visitar el Museo Guimet. Quiere familiarizarse con la escultura india, con las miniaturas, con las alhajas y la indumentaria que forman parte de las colecciones de dicho Museo, y contemplar largamente las reproducciones de las pinturas primitivas indias y de las estatuas descubiertas en Gandhara.

Regresa a Roma y a través del conde Primoli, que había pasado bastantes años en la India y la del señor Besnard, director de la Academia francesa en la capital italiana, quien acababa de llegar también de aquel país, obtendrá Chicharro una importante documentación acerca del arte y de las costumbres hindúes. Ambos le muestran sus colecciones, le prestan alhajas y ropas traídas de la India y hacen desfilar ante los ojos de Eduardo Chicharro centenares y centenares de curiosísimas fotografías. El mismo Chicharro confeccionó también algunas joyas, reproducidas de las vistas en el Museo Guimet, para copiarlas como accesorios. Uno de los escultores pensionados en la Academia de España en Roma fue el encargado de modelar el elefante que le serviría de modelo.

Preocupado siempre por documentar su cuadro, el maestro adquirió algunas serpientes, que mantuvo en el estudio por algún tiempo, y varias pieles de pitón, así como unas ramas del «Ficus religiosa» procedente del único que había en suelo italiano, para lo que recurrió al director del Jardín Botánico de Palermo.

El cuadro, tapado con una cortina, permanecerá en su estudio hasta su muerte. Únicamente se descubría cuando el artista lo quería mostrar a una visita.

En los dibujos que se conservan en el gabinete de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aparecen anotaciones referidas a los libros de arte indio utilizados como el de Hawell, o el *Burlington Magazine*.



*Las tentaciones de Buda*, 1921. Óleo sobre lienzo, 3,66 x 2,90 m.

Coincidiendo con el triunfo de *Las tentaciones de Buda* en la Exposición Nacional de Bellas Artes, ingresa como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 14 de mayo de 1922, ocupando la vacante de Francisco Domingo y Marqués. También fue miembro de las Academias italianas de San Lucas y de los Virtuosos al Pantheon.

En el verano del 2009 fue adquirido, a cargo de la herencia Guitarte, el cuadro *Perséfone*, que según una carta autógrafa del artista, lo inicia en 1925, concluyéndolo en 1931.

Frente a la visión orientalista que hemos visto en *Las tentaciones de Buda*, con unas figuras femeninas caracterizadas por lo sinuoso, lo grácil y lo enigmático, en *Perséfone* se impone la visión clásica, con formas femeninas de gran firmeza y solemnidad de líneas, con dibujo sólido, mostrando un estilo grandioso, basado en cuerpos simples y monumentales, de rostros poderosos y serenos que recuerdan a las pinturas de Puvis de Chavannes.

*Perséfone* se encuadra iconográficamente dentro de la mitología. Sin embargo, en la historia de la pintu-

ra española, la iconografía mitológica se distribuye de forma irregular. A finales del siglo XIX algunos pintores comienzan a recurrir a estos temas por su capacidad simbólica. Chicharro con el mito de Perséfone se incorpora a este repertorio iconográfico clásico, siendo la suya una de las pocas interpretaciones que se constatan de este episodio, por otro lado no muy habitual.

La historia es larga, pero la podríamos resumir de la siguiente forma:

Perséfone era hija de Zeus, padre de los dioses, y de Deméter, diosa de la fecundidad de la tierra y la agricultura.

La joven Perséfone fue raptada por Hades, dios del inframundo, mientras recogía flores con sus amigas. Deméter buscó desesperadamente a su hija por toda la tierra y luego en los infiernos, donde la encontró. Deméter pidió a Hades que le entregara a su hija, y con la intervención de Zeus, llegaron a un acuerdo. Perséfone pasaría la mitad del año con su madre, la diosa de la cosecha, y la otra mitad con Hades. Los griegos creían que mientras Perséfone estaba con Hades, su madre la



echaba tanto de menos que lloraba regando de lluvia y nieve los campos, por lo que transcurría el invierno. La primavera, llegaba cuando Perséfone se reunía con su madre, Deméter, que hacía que todo floreciese.

La significación del mito está relacionada con la fertilidad del campo: Perséfone como la semilla que pasa un tercio del año bajo tierra y luego surge en primavera.

Chicharro sintetiza la historia en tres imágenes simultáneas alusivas a la misma. A campo abierto, con una arquitectura clásica a la izquierda, presenta tres figuras femeninas: la figura de la izquierda sería Deméter, la madre de Perséfone, sentada sobre una roca con velo negro, en referencia al que llevó cuando fue raptada su hija; en el centro Perséfone, con sus manos entrelazadas, dispuesta a penetrar como una semilla en las zonas subterráneas; a la derecha una figura con una rodilla apoyada en la tierra, sostiene antorchas en sendas manos que sería, de nuevo, identificable con Deméter, pues la tradición iconográfica también la representa con las antorchas encendidas con las que buscó a su hija tras el rapto.

Tanto la figura de la izquierda como la del centro podría ser la misma modelo, llamada Argentina, que posaría más veces para el pintor.

Siguiendo con el simbolismo de Chicharro, tendríamos que citar también el cuadro *Los pieles rojas*, empezado también en Roma como *Perséfone*, pero acabado sin interrupción, y que se relaciona bastante más con el lienzo *Las tentaciones de Buda*.

Mientras en *Las tentaciones de Buda* domina el verde y se explayan, como complementarios, los rosas, los malvas, los violetas y el púrpura, cuyos significados se relacionan con los ensueños, la serenidad, el misticismo, y la vida ultraterrena; en la tela *Los pieles rojas* el color dominante es el rojo, que exalta los verdes por contraste y que, prescindiendo de la anécdota circunstancial recogida por el pintor, hace pensar en el fuego, en la guerra, en lo sangriento. En *Las tentaciones de Buda* hay un sentido suave, sutil y lírico, sin embargo en *Los pieles rojas* vemos un sentido muy diferente, de fuerza y violencia.

Eduardo Chicharro en toda su trayectoria ha logrado además de los citados, nuevos éxitos. Su fama trasciende fronteras y los museos y coleccionistas de todo el mundo adquieren obras del maestro. Obras de su mano se pueden contemplar en museos de Madrid, Barcelona, Zaragoza, Las Palmas, Roma, México, Santiago de Chile; en la Hispanic Society de Nueva York, San Luis, Buenos Aires, etc. Las colecciones particulares en las que se conservan pinturas de Chicharro se extienden ampliamente también a ciudades como Rosario de Santa Fe, Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile, La Habana, San Pablo, Río de Janeiro, Lima, Roma, Nápoles, Biarritz, París, Berlín, Bruselas, La Haya, Madrid y otras muchas provincias españolas.

En 1926, Chicharro deja la Academia de España en Roma y se establece definitivamente en España,

ejerciendo como profesor de dibujo del natural y de colorido en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.

En 1927 celebra su primera exposición individual en la sala Vilches, titulada *Mujeres*, en la que reúne todo un conjunto de cuadros femeninos, con gran diversidad de atuendos y razas, otorgando una gran pluralidad al tema tratado. Una de las obras expuestas más significativa será *Medea*.

En 1930 gana la Cátedra de dibujo del natural en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado.

En 1931 es proclamada en España la II República, tras la salida del rey Alfonso XIII. El Gobierno nombra a Chicharro, director del Museo de Arte Moderno. Un nombramiento que duró 22 días. Se le nombra el 6 de julio, tomó posesión del cargo el 9 del mismo mes y el 31 cesaba.

Al año siguiente, en 1932, era designado inspector general de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos. Verdaderamente estas Escuelas eran una obsesión para Chicharro, y así lo declaró en una entrevista tras su nombramiento: «No sé cómo ha llegado a mis manos este cargo. Tal vez haya llegado a oídos del ministro esta preocupación mía por la enseñanza en las Escuelas...»

Su idea fundamental era que las enseñanzas tanto del dibujo lineal, dibujo artístico, como el modelado, tuvieran una orientación decorativa. Veía imprescindible crear talleres de metalistería, industria del hierro, platería, cerámica, vidriera, artes textiles... y consiguió aumentar el presupuesto para estos talleres, así como la creación de numerosas becas para jóvenes. Su objetivo era preparar artesanos, que por su trabajo y esfuerzo, generaran un «renacimiento» de las artes decorativas en España. No dejaba de sorprenderle que algo tan español como la peinetas o los denominados muebles «estilo español» se hicieran en el extranjero.

Tres años después, en 1935, es nombrado director general de Bellas Artes.

Durante la guerra civil vuelve a centrarse en la pintura y trabaja en Ávila, Segovia y Burgos. Cuando finaliza la contienda regresa a Madrid, a la antigua casa de la plaza de San Bernardo. Al estudio de la calle de Bárbara de Braganza, a las clases en la Escuela Superior de Bellas Artes y a las reuniones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, retoma sus clases particulares, las Exposiciones, los salones de Otoño, etc.

En 1943 será nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

En la primavera del año 1944 celebra una gran exposición de 40 obras en el Museo Nacional de Arte Moderno.

Hemos visto hasta ahora fundamentalmente sus pinturas simbolistas, pero como comenté al principio, en su producción encontramos obra de estilo muy variado.

Un importante conjunto de su obra está vinculada a la estética de la generación del 98.

Con la derrota y pérdida de Cuba y Filipinas, los restos del Imperio español, y la amarga situación política, económica y social, presagiaban un futuro poco esperanzador. Ante este momento doloroso los artistas buscan el alma de España en el paisaje de Castilla como esencia del espíritu de la nación. Se acude al arte de los grandes maestros, Velázquez, el Greco, Goya, como espejo de un pasado glorioso. El unamuniano concepto de intrahistoria cristalizado en los hombres y mujeres de nuestra tierra, su fervor religioso, sus paisajes y viejas ciudades.

Chicharro había contraído matrimonio con María Briones Tardat en 1904 en la iglesia de San Ginés de Madrid. Pasaban largas temporadas de verano en Ávila. Es en esta ciudad castellana, llena de abolengo, donde encuentra los motivos que caracterizan esta parte de su obra.

Haciendo una excelente interpretación del ruralismo noventayochista, en 1911, pinta *El tío Carromato*. Carromato era el alcalde de Gemuno, localidad abulense donde encontró una auténtica cantera de modelos para sus cuadros. En la obra que nos ocupa, aparece posando junto a una poderosa reja de un arado. Se muestra orgulloso, altivo, contrastando su oscura capa sobre un muro encalado. Carromato no solo posó para el pintor madrileño, también lo hizo para Zuloaga, Sorolla, López Mezquita y el mejicano Diego Rivera.

En 1944, bastantes años después, pinta también en Ávila *El alguacil de Araujo*, para algunos, su obra más sobresaliente. Presenta un personaje popular que adopta la digna postura de un noble, con gola y su capa que nos remite al Siglo de Oro español, al siglo de nuestra grandeza y que muestra la persistencia del espíritu del 98. Un año después, la Asociación de Pintores y Escultores, en homenaje al viejo maestro, su fundador y presidente, expuso esta obra en el Museo Nacional de Arte Moderno y editó un folleto con opiniones acerca del cuadro del conde de Romanones, Sánchez Cantón, Francés, Lafuente Ferrari, Manuel Benedito, entre otros.

Otra constante a lo largo de su producción artística van a ser los estereotipos del mundo rural ataviados con trajes regionales como *El Ángelus*, que recrea una escena de marineros rezando en una taberna de Lequeitio, o *La ofrenda*, donde el rezo tiene lugar dentro de una iglesia rural, las mujeres ataviadas con la indumentaria popular, siguiendo una tradición del día de los difuntos. En Italia también se había interesado por lo popular ya desde su estancia como becario, pintando *Figuras en contraluz*, 1901, realizado durante su viaje a Cerdeña. Como director de la Academia de España pinta *Tejedora de los Abruzzos*.

Otros ejemplos serían *La Alcaldesa* ataviada con el traje popular segoviano o *Mujer en la ventana* o *El regalo* con un interior repleto de artesanía popular o *Las tres edades*, de 1943, cargada de simbolismo representando los tres estados de la vida.

La tercera línea que observamos junto al simbolismo y al noventayochismo que conformaría su pintura,

sería el realismo social. Tema que como los anteriores, también repite en fechas muy distantes. Con escenas que muestran el mundo de los afectos en la intimidad del hogar, con escenas familiares sencillas, como *Abuela y nieta*, hacia 1897, o *La abuela y los nietos*, 1948, en el que aparece la abuela echando aceite en un candil mientras que los niños posan junto a un gato.

Otro tema frecuente en el realismo social son los hospitales, y todo lo que le rodea, enfermos, médicos, centros especiales como *Casa de misericordia*, de 1947, en el que recoge de forma anecdótica y realista una instantánea de la vida de los enfermos allí recluidos. En la actualidad aún se puede encontrar dicha casa de misericordia, en la ciudad de Ávila, donde Chicharro solía ir a pintar.

También podríamos encuadrar en el realismo, sus bellos desnudos como *Desnudo ante el espejo*, de 1940. Chicharro se interesará, como sus contemporáneos, por el desnudo femenino, realizando numerosos cuadros de este género. Sabrá infundirles un acento auténticamente renovado que hace que sus figuras sean de las más interesantes de nuestro panorama artístico.

En una entrevista concedida en 1933 señala que siempre le gustaba trabajar con las mismas modelos, y a ser posible que posaran exclusivamente para él. En la misma entrevista se quejaba de que algunas modelos utilizaran «traviesos trucos de movimiento y fingidos cansancios, que tanto dilatan y perturban la realización de una pintura». También le molestaba el desinterés que mostraban por su trabajo y que ni siquiera por curiosidad se acercasen al lienzo para ver el desarrollo de la obra del pintor.

Como curiosidad, les contaré que las modelos ganaban cinco pesetas por sesión que suponía dos horas de pose. Al día podían realizar entre 3 y 4 sesiones.

Un género importante también en su producción va a ser el retrato. En él, va a dar muestras de su habilidad pictórica y capacidad para captar la psicología de los modelos. Como ejemplo nos encontramos con el retrato que hace al pintor Román López de Hoyos, o los que pinta a su hijo Eduardo Chicharro Briones. En uno de ellos, muy de los años veinte, lo muestra como tirador de arco. En otro, más clásico, que realiza en 1947, le presenta junto a objetos asociados a su profesión: la pintura y la literatura. Eduardo Chicharro Briones fundará en 1945, junto a Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, el postismo, movimiento vanguardista de posguerra cercano al surrealismo, dadaísmo y futurismo. Publicará en revistas como el *Postismo* y *La Cerbatana*.

También realizará Eduardo Chicharro el *Retrato del conde de Romanones*, que se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pintado en 1942 y donado por el retratado en 1950. El conde de Romanones, don Álvaro Figueroa y Torres (1863-1950), estudio leyes y se doctoró en Bolonia. Fue uno de los más notables políticos españoles de la primera mitad del siglo xx. Ostentó numerosos cargos, entre otros podríamos destacar los siguientes: alcalde de Madrid, ministro



de Instrucción Pública, de Fomento, de Gobernación, de Gracia y Justicia y presidente del Congreso. Hombre culto, se dedicó también a la publicación de diversos trabajos y perteneció a las Reales Academias de Ciencias Morales y Políticas y de la Historia. Fue presidente del Ateneo de Madrid y en 1910 fue nombrado director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En el retrato posa sentado en un sillón, al fondo sobre una mesa llena de libros y un reloj, destaca una pequeña figura en bronce de Minerva con morrión y escudo en la mano izquierda, obra neoclásica y del que en la Academia se conserva un ejemplar donado por el grabador Francisco Prieto en 1783.

Cuentan que cuando Chicharro le dijo a Romanones el precio del cuadro, 60.000 pesetas, al conde le pareció tan caro que se lo recriminó al pintor. Este no se lo tomó bien y ambos dejaron de dirigirse la palabra. Un tiempo después, aparecería D. Álvaro por el estudio del pintor de la calle Bárbara de Braganza con el propósito de resolver el desencuentro. Chicharro le insistió que el precio se mantenía y si quería el cuadro tendría que pagar lo establecido.

En 1943 Eduardo Chicharro dona a la Academia su *Autorretrato*, en el que aparece de pie, con los atributos propios del pintor: la paleta y los pinceles y ante *Las tentaciones de Buda*, obra que siempre conservó en su estudio. En dicho retrato se aprecia como curiosidad la imagen invertida del mismo, sin duda debido a la utilización del espejo para realizarlo. También incorpora libros haciendo alusión a su condición de intelectual. Chicharro conjuga con maestría la simplicidad compositiva, con la figura estática de mirada penetrante y contorno definido, con el tratamiento expresivo del color, que se convierte en la preocupación principal del artista en esta obra.

Por último, en el Museo de la Academia se conserva también el *Retrato de Enrique Martínez Cubells*, pintado el mismo año en el que donó su autorretrato. A su vez en 1949, la viuda de Martínez Cubells lo cedería a la Academia para que formara parte de la colección iconográfica de académicos numerarios de la corporación. D. Enrique es hijo y discípulo de Salvador Martínez Cubells, que estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y mostró su predilección por el arte moderno alemán, permaneciendo en Múnich entre 1899 y 1900.

Chicharro pinta a su compañero y amigo Enrique Martínez Cubells sentado en una silla de loneta roja, la misma que aparece también en su autorretrato. Le identifica con los atributos del pintor, la paleta y el pincel, ante un lienzo en blanco.

#### Bibliografía:

Aguilera, Emiliano, M., *Chicharro*, Barcelona, 1947.  
Caparrós Masegosa, Lola, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, 1999.

Chicharro, Eduardo, *Ciencia y arte del colorido*, discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1922.

Pantorba, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* [1948], Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980.

Prados y López, José Manuel, *Eduardo Chicharro. Su vida y su obra*, Ávila, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1976.

*Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98* [cat. expo.], Madrid, 1998.

*Eduardo Chicharro* [cat. expo.], Segovia, Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 1998.

Rosa M<sup>a</sup> Recio Aguado

\*\*\*

Durante el mes de julio se desarrolló en la Academia, un ciclo de conferencias sobre Arquitectura y Urbanismo, en el que intervinieron D. Fernando Terán, D. Pedro Navascues, D. Antonio Bonet, D. Victor Nieto y D. Juan Bordes. De las correspondientes conferencias se ofrecen a continuación, aquellas de las que se ha podido disponer de texto para su publicación.

El día 1 de julio, el arquitecto y académico D. Fernando Terán, habló de aspectos poco conocidos de la obra de Cerdá.

#### **Cerdá, Madrid y la financiación del Urbanismo**

I

*Proyecto de Reforma y Ensanche*, es el título completo del famoso plano preparado por Cerdá para Barcelona, que trasluce la ambición del autor de abordar la problemática urbana completa, considerando la reforma interior y el crecimiento externo conjuntamente. Pero como ya se ha señalado repetidamente, ese Proyecto lo es fundamentalmente de Ensanche, sin profundizar en una reforma que había sido reducida en él, a unas esquemáticas vías nuevas, trazadas rasgando drásticamente el tejido de la ciudad existente, y que apenas tuvo repercusión. Ello explicaría el deseo de Cerdá de profundizar en el tema de la Reforma Urbana, que le llevó a solicitar la autorización oficial para realizar «los estudios facultativos y económicos de la reforma y mejora de Madrid».

Y ello actuó como nuevo estímulo de su capacidad creativa, para la producción de una de sus obras cruciales que, en este caso no fue un proyecto, sino una teoría (de la viabilidad), en la cual pudo completar algunos aspectos enunciados anteriormente en otra teoría (de la construcción de las ciudades) que había elaborado para Barcelona, así como establecer unos principios metodológicos para abordar propiamente las reformas urba-

nas. Pero sobre todo, ello le llevó a construir un nuevo sistema para resolver definitivamente los problemas económicos del coste de toda reforma urbana, tema que había empezado a estudiar también para Barcelona (en el *Estudio Económico*) y que ahora desarrolló y completó ampliamente al estudiar el caso de Madrid. Por eso no es exagerado decir que, en esos momentos, Cerdá estaba intentando construir los fundamentos del urbanismo.

Pero ocurre que, como resultado de todo ello, Barcelona aparece universalmente, en la historia del urbanismo, ligada a un deslumbrante Proyecto de Ensanche, apoyado en una brillante y anticipadora teoría, como hoy ya todo el mundo sabe. Mientras que, de la reforma de Madrid y de la ambiciosa teoría de Cerdá que la acompañaba, se ha hablado bastante poco, y puede comprobarse fácilmente, que Madrid es una ciudad de la que pocos conocen la importancia que tuvo, en el desarrollo de la obra del gran ingeniero catalán, cuya aportación al urbanismo no deja de asombrar, cuanto más se profundiza en su conocimiento.

Y es precisamente esa profundización, la que permite pensar que en ello ha influido decisivamente, el hecho de que Madrid fue objeto, por parte de Cerdá, de un mediocre Proyecto de Reforma Interior, acompañado de una teoría inaplicable, lo cual no resulta muy apropiado, para contribuir a la reivindicación, que vivimos desde hace décadas, de la genial figura.

Pero esa mencionada importancia de Madrid, no debe entenderse solo limitada (aunque ello ya sea bastante importante) a la calurosa valoración que allí se hizo desde el primer momento, de ese su Proyecto de Ensanche de Barcelona y de la Teoría de la Construcción de las ciudades que lo acompañaba, ni a la aprobación oficial de dicho Proyecto, imponiéndolo contra la voluntad municipal y la hostilidad de la opinión pública, política y profesional de Barcelona, sino que se extiende desde mucho antes y hasta mucho después de esos hechos, para bien o para mal, en su biografía y en la gestación de la construcción teórica del urbanismo que llevó a cabo.

Con su impresionante capacidad de trabajo disciplinado, Cerdá dejó minuciosamente registrada, bien sea en su diario, o bien en los índices cronológicos de su propia actividad, esa intensa y escasamente conocida relación suya con Madrid, que puede conocerse gracias a ello año tras año, sin necesidad de biógrafos. Por eso sabemos de su primera llegada a la ciudad en 1835, para estudiar en la Escuela de Ingenieros de Caminos (después de un viaje de cinco días desde Barcelona) y de su permanencia en ella hasta su titulación y comienzo de actividad profesional en 1841, recibiendo allí una formación, que hoy sabemos también, que fue extensa, rigurosa y actualizada en su época.

Hay luego un paréntesis de una década, durante la cual desarrolló esa actividad profesional en Cataluña, Murcia y Andalucía, y no volvió a Madrid hasta

junio de 1851. Lo hizo entonces para tomar asiento por primera vez en las Cortes Españolas, en su calidad de Diputado de las mismas, ocasión en la que pronunció un lúcido discurso, muy crítico con el Gobierno, en relación con la concepción del sistema de ferrocarriles nacionales, que se estaba estudiando en esos momentos, y en el cual (sorprendentemente hoy, dada su cultura) se declaró «hijo de un país en el cual se habla un dialecto muy diferente del idioma nacional». (1)

Un mes y medio después, estaba ya de nuevo en la capital, pero lo más interesante es que en 1855 vuelve nuevamente, ahora como concejal del Ayuntamiento de Barcelona, para hacer entrega del excelente plano topográfico del llano barcelonés, que había levantado por encargo y a expensas del Gobierno, ocasión que aprovecha para presentar también un Anteproyecto de Ensanche de Barcelona, que había preparado por su cuenta, y cuya Memoria está fechada en Madrid, en diciembre de ese año.

El año siguiente, pasa Cerdá varios meses en Madrid, hasta que viene a buscarlo su esposa, cansada sin duda de la escasa atención que recibe de su marido, que ya entonces está absorbido por los trabajos profesionales y la actividad pública, con frecuentes viajes, y también por su tarea sistemática, que ya ha iniciado, de elaboración teórica de un cuerpo doctrinal, que pretende sea científico, para apoyar una actividad que, no sin sorpresa, constata que carece de antecedentes y de base.

Otra vez está en Madrid en el año 1857, pero es en 1859, cuando, habiendo recibido el encargo oficial de formar el Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona (trabajo que ya tenía adelantado, a partir del Anteproyecto) lo pudo entregar en menos de cuatro meses, a pesar de su importancia cuantitativa y de su madurez cualitativa, en una nueva estancia en Madrid (abril – Junio de ese año). Y tras el oportuno «visiteo», como él mismo dice, consigue no solo la aprobación oficial, sino también el entusiasta apoyo de profesionales (*Revista de Obras Públicas* incluida) y de personalidades diversas, como Pascual Madoz y el Ministro de Fomento, marqués de Corvera, con el que entabla una amistad que duraría toda su vida. Es poco después cuando el Ministerio adquiere para el Estado, el Proyecto de Cerdá, para que pueda ser utilizado como modelo de trabajos semejantes en otras ciudades, «a causa de la nueva teoría de urbanización que desenvolvía». (2)

Antes de fin de ese año (noviembre de 1859), Cerdá vuelve a estar en Madrid, donde se queda a pasar el invierno de 1860. Es entonces cuando solicita y obtiene, que se le autorice a hacer «los estudios facultativos y económicos de reforma y mejora de Madrid» (ciudad para la que estaba recién aprobado el Ensanche proyectado por Castro) para entregar en el plazo de un año. Con un breve paréntesis en Barcelona, por enfermedad de su esposa (que volvería a estar sola al cabo de diez días) Cerdá regresa a Madrid, donde permanece hasta





El curioso plano de «urbanismo ficción», dibujado por Cerdá sobre el plano de Coello de 1848.

el verano, trabajando, sin duda, en esos estudios de reforma de la ciudad.

En el año 1861 se registran tres estancias de Cerdá en Madrid, la primera de ellas coincidiendo con la entrega del nuevo trabajo, que presenta en plazo, bajo la forma de *Teoría de la Viabilidad Urbana y reforma de la de Madrid*, que está fechado en Madrid, en enero de ese año. Las otras dos fueron en la primavera y desde fin de verano hasta fin de año.

Y esa misma periodicidad (invierno, primavera y desde el verano hasta fin de año) se repite el año siguiente, 1862. Puede suponerse que está explicando y defendiendo su trabajo que, en marzo de ese año, recibe el muy elogioso y favorable dictamen de la Junta Consultiva de Policía Urbana.

Abril, julio y octubre recogen las tres estancias en Madrid del año siguiente (1863), obteniendo el acuerdo, también elogioso y favorable a su trabajo, por parte del Ayuntamiento de esta ciudad. Dos estancias más (enero y septiembre) se registran en 1864, año en que se rompe el matrimonio Cerdá, tras el nacimiento de una hija ilegítima, que reconoce. Otras dos (marzo y

junio) ocurren en 1865, otras dos (enero y septiembre) en 1866 (año en que el Ministerio publica su *Teoría General de la Urbanización*) y otras dos (agosto y septiembre) en 1867. Pero la Teoría de la Viabilidad y la Reforma de Madrid quedan entonces paralizadas por la Administración del Estado, desconcertada ante ese documento, y lo mismo ocurre con la instancia que presenta su autor ante ese hecho.

No viaja Cerdá a Madrid en 1868, pero sí vuelve a hacerlo dos veces más (de febrero a abril y en septiembre) en 1869, año en que un nuevo alcalde de Madrid se interesa elogiosamente por los estudios de Cerdá para la reforma de la ciudad, exigiendo el pronunciamiento sobre ellos por parte del Ministerio de Gobernación, en donde habían quedado parados. Ello da lugar poco después, a un extenso dictamen negativo del Consejo de Estado, instancia a la que había pedido parecer el Ministerio. Y pone fin definitivamente a las aspiraciones de Cerdá, la Real Orden de 13 de junio de 1871. Presentando una demanda contra ella, se revuelve Cerdá, quien, mientras tanto, había continuado su actividad política, siendo nombrado diputado ese mismo año y



Proyecto de Reforma de la viabilidad urbana de Madrid, proyectado por Cerdá en 1861.

luego presidente, de la Diputación de Barcelona, y había emprendido los trabajos de ordenación del territorio catalán, que acabarían en la Propuesta de 1873.

Cerdá no volvería a Madrid hasta 1875, acabada la experiencia republicana, y pasa allí los meses de mayo, junio y julio. Se hospeda con su hija Pepita, en el número 5 de la calle del Barco. Pasea, va al teatro y vuelve al «visiteo», porque mientras su demanda sigue su trámite, su capacidad inventiva le ha llevado ya a desarrollar otros objetivos en los que había venido pensando: la Teoría de la Rurización, que expone al marqués de Corvera y a otras personalidades madrileñas, para que la hagan llegar al Gobierno del joven monarca nuevo. En noviembre de ese año, el Consejo de Estado emite un nuevo y definitivo dictamen negativo, sobre la demanda de Cerdá. Y este muere poco después, ya en 1876.

## II

Pero aparte de esta relación física, de presencia personal, con Madrid, interesa mucho considerar también la relación profesional de Cerdá con la ciudad, como objeto de estudio y propuesta de actuación. Se inicia al recibir la aprobación oficial en 1860, para realizar los estudios de reforma y mejora, que estaban destinados a completar, con el Proyecto de Ensanche de Castro,

el tratamiento urbanístico completo de la ciudad. Y, como hemos señalado, Cerdá entrega en plazo la Teoría de la Viabilidad, porque la Reforma de Madrid, debía ser entendida como aplicación casuística de una teoría general, lo mismo que había ocurrido con el Ensanche de Barcelona, que había sido presentado como aplicación de otra teoría general, en ese caso, de la construcción de las ciudades.

Pero lo cierto es que la situación era muy diferente en ambos casos. En Barcelona, el Proyecto había precedido a la Teoría. El Anteproyecto de 1855 carecía de una verdadera base teórica de carácter general. Y esa carencia llevó a Cerdá a elaborar la Teoría de la Construcción de las Ciudades, para dar a su Proyecto de 1859, una base que lo hiciese indiscutible por su carácter científico. Se trataba de justificarlo plenamente a través de la exclusión de la arbitrariedad, por la garantía científica, para que no hubiese proposiciones que pareciesen arbitrariamente concebidas. Mientras que en el caso de Madrid, la situación era la inversa. Cerdá había pasado a tener ya como máxima prioridad, la construcción de una teoría general de la urbanización y le faltaban algunos aspectos que no habían quedado suficientemente desarrollados en 1859, pero en los que había seguido pensando. La ocasión de Madrid era la oportunidad para acabar de perfilarlos y darlos a conocer y, por ello, vuelca su máximo esfuerzo en escribir rápidamente, en el corto plazo otorgado, la Teoría de la Viabilidad, de modo que el Proyecto de Reforma, prácticamente no existe como tal, a pesar de la simplificación que suponía dar por sentado, como por otra parte era habitual entonces, que la reforma interior era solo una cuestión circulatoria o de viabilidad.

El documento titulado *TEORÍA de la Viabilidad urbana y REFORMA de la de MADRID* (3) es complejo y se compone de elementos muy distintos, ordenados con una lógica no muy clara. Habiéndose anunciado en la Introducción, que se trata de una teoría general para aplicar a un caso concreto, lo primero que aparece es un exhaustivo y voluminoso análisis de la situación urbanística de Madrid, que incluye también un estudio detenido del desarrollo histórico de la ciudad.

Es difícil comentar este documento, un tanto desconcertante, sin mostrar alguna perplejidad, que puede resultar inoportuna o impertinente, en estos momentos en los que se respiran aires de veneración incondicional hacia una figura necesitada, desde luego, de reivindicación, tanto por su increíble aportación, como por el maltrato de la historia. Pero ello no obliga a callar, o a mirar para otra parte, ante el error o la insuficiencia. Y eso es lo que ocurre en algunos aspectos de este peculiar documento. Por ejemplo, cuando se repasa atentamente toda esa minuciosa parte analítica, asombra el detallado conocimiento que el autor muestra de las características de la red viaria del Madrid de entonces, pero no puede dejar de lamentarse la superficialidad con que trata algunos temas, especialmente los corres-



pondientes al desarrollo histórico. Lo cual resulta menos disculpable por la suficiencia, seguridad y osadía con que están tratados, arremetiendo contra el criterio de los historiadores y cometiendo errores tales como atribuir la construcción de la plaza Mayor a Felipe IV, e inventarse una falsa explicación del proceso de desarrollo espacial de Madrid, dando por supuesta la existencia de un ensanche decretado por Felipe II, cuando se sabe que en su reinado no se planteó ningún ensanche y, por el contrario, se prefirió una actuación a través de mejoras interiores, prohibiendo el crecimiento de la ciudad fuera de la cerca construida en 1566. Cerca cuya existencia ignora Cerdá, en su análisis del crecimiento de la ciudad, confundiéndola con la mucho mayor, construida mucho más tarde, por orden de Felipe IV. Lo cual no contribuye, ciertamente, a dar credibilidad a ese plano, que podría considerarse de «urbanismo ficción», en el que presenta una ordenación cuadrícula del recinto histórico del Madrid que piensa que corresponde al reinado de Felipe IV, titulándolo *Trazado teórico para el ensanche decretado por Felipe II*. (4)

Ante esa cuadrícula de calles orientadas en sentido NE-SO y NO-SE, que es presentada por Cerdá, como aplicación de las exigencias de su Teoría de la Construcción de las Ciudades, no puede dejar de pensarse en que Cerdá se servía de este curioso *divertimento* para mostrar, sin criticar abiertamente a Castro, como debería haberse hecho realmente el Ensanche de Madrid, que se acababa de aprobar, y que estaba dispuesto en forma de retícula ortogonal de manzanas rectangulares, orientada en sentido N-S y E-O, es decir, contraviniendo algunos de los principios «científicos» sentados por Cerdá en su teoría anterior, que son nuevamente ratificados ahora, en el capítulo teórico de este nuevo documento, es decir, sosteniendo que la manzana debía ser cuadrada y estar orientada a *medio rumbo*.

Pero aparte de tal *divertimento*, ese capítulo teórico es una de las partes más valiosas del documento y viene a completar y a precisar la Teoría anterior de la Construcción de las Ciudades, en el camino hacia una formulación definitiva, que más tarde sería publicada parcialmente, como *Teoría General de la Urbanización*, en la cual serían recogidas muchas de las cuestiones relativas a la movilidad, que aparecen aquí formuladas por primera vez, o reformuladas a partir de su aparición en 1859: los sistemas generales de organización viaria, la primacía del sistema cuadrícula, las características y condiciones de las calles y de cada una de sus partes componentes, los encuentros y «cruceos» y, nuevamente, la definición de la manzana, reiterando las características (forma, dimensiones, orientación y ocupación o «cuajamiento» por la edificación) de la ya preconizada en 1859. Especialmente desarrollado se encuentra ahora, el tema de las intersecciones viarias, con numerosas representaciones gráficas, llegando a prever, no solo las formas de articulación y de encuentro de calles, sino incluso los cruces en dos niveles. Se trata, sin duda, de

un capítulo insólito y sorprendentemente precursor de los modernos tratados de ingeniería de la circulación, escrito cuando aún no existía el automóvil.

El capítulo dedicado propiamente a la Reforma Urbana de Madrid está concebido con un sentido muy funcionalista, que queda sentado en los iniciales principios metodológicos generales. Identificados en primer lugar, los puntos principales de la ciudad «donde concurren y se concentran muchos y diversos motivos de atracción», es decir, «los centros de acción de movimiento que existan o hayan de existir» (5) hay que estudiar y atender las relaciones de enlace y comunicación entre ellos a fin de satisfacer las necesidades de la locomoción por medio del trazado.

A partir de ahí se señalan esos centros, clasificados por categorías, siendo considerados como los dos principales, el Palacio Real, como centro político y administrativo (a pesar de reconocerse que los ministerios están dispersos) y la Estación de Atocha, como lugar «primero y más primordial en el orden económico» ya que, gracias al ferrocarril, «reúne ya la importancia de dos puertos de mar y que mañana resumirá la de otros varios, así en el Mediterráneo como en el Atlántico situados». (6) Identificados y localizados luego los centros secundarios, la tarea consiste en estudiar cómo facilitar sus intercomunicaciones, aprovechando en lo posible el viario existente para reducir al mínimo los derribos, y evitar así los costes gigantescos de la reforma teórica óptima. Los desalojos de la población, que va a ser afectada por los derribos inevitables para la apertura de las nuevas vías propuestas, no parecen ser problema, desde el momento en que se piensa que «la reforma sin el ensanche es imposible, ya que las familias desalojadas del interior por la reforma, solo en el ensanche pueden encontrar albergue». (7)

El trazado resultante es explicado detalladamente, como una forma de resolver ese problema de interconexión, y aparece grafiado en un plano general, acompañado de los perfiles longitudinales de las calles propuestas. Hay que reconocer que no es una propuesta muy brillante, que responde a la disculpa del autor, cuando dice «creemos deber manifestar franca y paladinamente que no hemos hecho todo lo que habríamos querido hacer». (8) Y también: «En la imposibilidad, pues, de llevar a cabo utopía, hemos tenido que atemperarnos a lo más estrictamente necesario y conveniente». (9) Y, en efecto, las conexiones preconizadas como razón de ser de la reforma, entre los centros principales, resultan bastante indirectas. Y es un poco sorprendente que las dos vías principales, proyectadas para unir el Palacio Real con la Estación de Atocha, discurren una en sentido-norte sur y otra de este a oeste. Y también el hecho de que no haya alusiones, en la explicación de ese trazado, al papel jugado por la desaparición de las puertas de la cerca, que habían concentrado en ellas toda la conexión viaria con el exterior, habiéndole dedicado a ese tema tanta reflexión, en la parte analítica de

la situación de Madrid, con varios planos explicativos de las convergencias viarias sobre ellas.

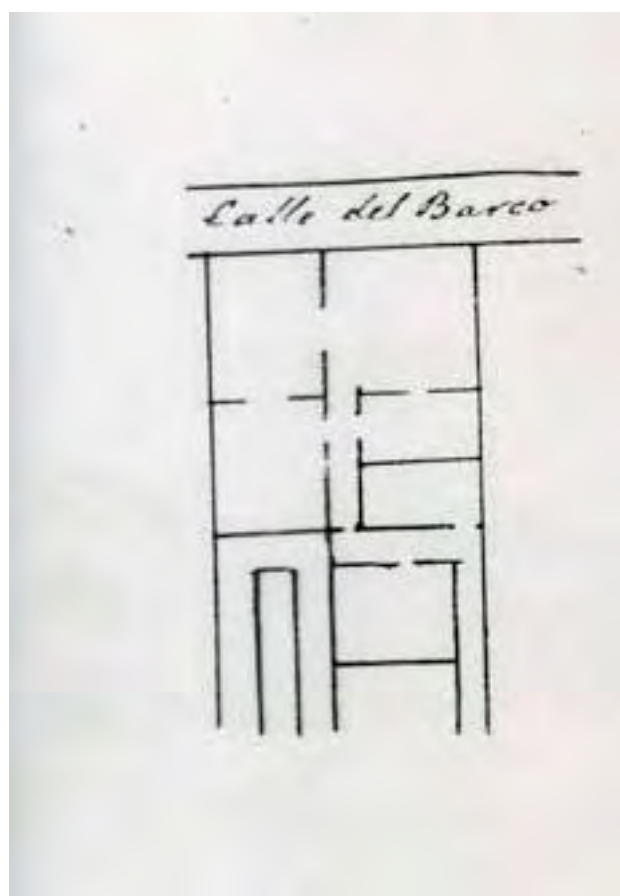
### III

Mucho más interés ofrece, sin duda, el estudio económico, que forma un cuerpo independiente, y merece consideración aparte. En él, aborda el autor, con una lógica sistemática asombrosa, la construcción de un ambicioso sistema, totalmente novedoso, para asegurar la financiación de las reformas urbanas, explicado con tal maestría expositiva, que resulta de fascinante lectura, estimulada por la forma personal en que va narrando los descubrimientos sucesivos, que acaban permitiéndole redondear su invento (porque de verdadero invento puede hablarse). Ciertamente que las ideas están expuestas también, aunque mucho más brevemente, en el *Pensamiento Económico*, preparado prácticamente en simultaneidad (1860) para el Proyecto del Ensanche de Barcelona, pero aquí adquieren un desarrollo mucho más elaborado y completo.

Mucho se ha escrito ya y opinado, sobre el valor anticipador de este documento, y es fácil achacar (como se ha hecho) su larguísimo recorrido por los organismos oficiales y su paralización final, a la presión de los poderosos intereses opuestos, así como a la desidia administrativa y a la incapacidad de la Administración estatal para comprender ese valor. Pero lo cierto es que, en un ejercicio de objetividad histórica, además de todo ello, habría que considerar y entender también, el lógico desconcierto de una Administración que no estaba, de ninguna manera, en condiciones de acometer una reforma legislativa como la que exigía el desarrollo de la doctrina planteada en esa parte económica del documento, aunque este hubiese recibido ya por el camino apoyos entusiastas (pero inhibidos en cuanto a la dimensión jurídica de ese sistema económico) como los expresados por parte de la Junta Consultiva de Policía Urbana y por el propio Ayuntamiento de Madrid.

Partía Cerdá de la enérgica condena del estado de cosas que obligaba habitualmente a la Administración, a hacerse cargo de todos los costes de la urbanización, lo que la paralizaba. Y culpaba decididamente de ello al «fanático respeto guardado a la propiedad urbana», (10) «respeto ciego e indebido» ante «las mejoras sociales para cuya realización es esencial invadir la propiedad privada», (11) defendiendo que la Administración tiene el derecho, la obligación y el deber de disponer de esa propiedad privada, siempre que lo exija la utilidad pública.

Demostrada luego por él, la utilidad pública de la reforma urbana, quedaba clara la justificación de la actuación administrativa. Pero no para proceder por expropiación, total, sistema que consideraba que había resultado socialmente inaceptable en el caso de París, que él conocía bien, (12) ni tampoco por recurso al empréstito o a los impuestos, que consideraba injustos



Plano esquemático de la casa (Barco nº 5), incluido por Cerdá en su diario.

con la mayor parte de la población, sino para actuar a través de lo que consideraba su *descubrimiento*: «que dichas obras se costeasen a sí mismas, haciendo contribuir anticipadamente los beneficios que se esperan, para encontrar empresas que con la idea de recibirlos, las construyan de su cuenta y riesgo». (13) Por tanto, el coste de las obras, debía salir de los beneficios que ellas iban a proporcionar.

¿Cuáles eran los costes? Cerdá se aplica a definirlos exhaustivamente, incluyendo, no sólo los correspondientes a la expropiación y demolición de los edificios afectados, y los generados por la urbanización de las nuevas calles, sino también los correspondientes a la construcción previa completa de barriadas exteriores, «a modo de colonias», situadas preferiblemente en el Ensanche, para acoger a los desalojados del interior por la reforma. Y esas barriadas deberían contar con su propia urbanización, incluyendo colector general y alcantarillado, e incluso también un mercado.

Y frente a esos enormes costes, ¿cuáles eran las utilidades, los beneficios y las ventajas generadas por la reforma, que iban a proporcionar los grandes medios económicos que se requerían para llevarla a cabo? Pues no sólo la mayor salubridad, las mejores condiciones





Calle del Barco nº 5, la casa en que vivió Cerdá en su última estancia en Madrid, en su estado actual.

de habitabilidad, de orden y tranquilidad y el buen sistema viario, sino, sobre todo, «el acrecentamiento casi puede decirse instantáneo y el extraordinario desarrollo de la riqueza pública, así en lo relativo a la industria y comercio como a la propiedad inmueble» (14) que produciría la propia reforma, según trata de demostrar Cerdá. Y como «el incremento de la riqueza pública no es ni más ni menos que el aumento de lo que en lenguaje rentístico se llama materia imponible» (15) «que es la base del impuesto directo, ya bajo el concepto de contribución territorial, ya bajo el de subsidio industrial y de comercio», (16) resulta que de ese modo, la administración percibe un beneficio directo de la reforma en el aumento de la riqueza imponible, cuya percepción podía ser regulada, extendiendo a este caso la aplicación de la legislación que lo hacía ya, en relación con los cultivos y la ganadería.

Pero ninguno de los niveles de la administración podría actuar por sí mismo, ya que según señala Cerdá en relación con esas ganancias, «nuestra legislación les prohíbe aventurarlas en una empresa de resultados inciertos». Por ello no quedaba más salida legal que la subrogación, y la adjudicación de la ejecución «en pública licitación al mejor postor, a quien como ejecutante, corresponderán las ganancias», porque «los frutos y rendimientos de una cosa son de aquel a cuyas ex-

puestas hubieran sido producidos». Se trataba pues de una *concesión*, que tenía modelo en lo que se estaba haciendo en el tema de los ferrocarriles. Si a ello se unía la exención de contribuciones durante un largo plazo, se darían según Cerdá, las condiciones en las cuales «no han de faltar capitalistas que, ya que no con la esperanza de grandes lucros, siempre difíciles en obras de tal tamaño, al menos con la certeza de tener asegurado el capital empleado, se aventurarán a acometer esta empresa». (17) ¿Adelantando todo el capital sólo para recuperarlo sin ganancias?

Aparte de eso, el razonamiento era atractivo y lógico en pura teoría, pero tan extraordinariamente difícil de instrumentar, que no sólo entonces, sino nunca se ha podido poner en práctica ese sistema en ningún sitio, aunque muy posteriormente, se hayan realizado algunas aproximaciones parciales, tanto en la formulación de la legislación urbanística, como para la producción de operaciones urbanísticas limitadas. Por eso no puede extrañar de ningún modo, el desconcierto de aquella Administración, ante un Proyecto de Reforma que no era tal, sino un novedoso medio de financiarla, apoyado en un riguroso discurso técnico y filosófico. Del deslumbramiento que producía en algunos medios, especialmente técnicos, de esa Administración, se pasaba a las dudas y reticencias en otros medios, especialmente jurídicos, de la misma. Y aún así, en los informes producidos en los medios técnicos, junto con los elogios al «arsenal inagotable de principios facultativos, jurídicos y administrativos», y a la novedad y abundancia de sus principios y doctrinas, que hacían al autor merecedor de una recompensa, se encuentran alusiones a la «ligereza» del Proyecto de Reforma, del que se dice que requeriría un estudio detallado para pasar a un proyecto definitivo, así como a la necesidad de tramitaciones especiales. E incluso se llega a señalar que el Plan económico de Cerdá «introduce una verdadera revolución en las costumbres, en la interpretación hasta ahora dada a las leyes, en el mismo derecho legal». (18) Pero en casi todos ellos, se recomienda el estudio y consideración de las ideas de Cerdá, que «han abierto el campo a los trabajos futuros», y de una obra que «merece y debe ser conocida por la grandísima utilidad que habrá de producir», llegando a proponer la creación de una Comisión especial que estudie el tema en profundidad porque podría salir de ahí la preparación de reformas legislativas convenientes.

Por todo ello es comprensible que, una vez identificadas las dificultades jurídicas del tema, pasase el trabajo de Cerdá a dictamen del Consejo de Estado, y éste se negase a que fuesen reconocidos «oficialmente como aceptables, todos los principios económicos, administrativos y facultativos que con motivo de la urbanización explana el Sr. Cerdá, algunos no conformes con la legislación positiva de España». Y el dictamen recomienda que se aplase la creación de la citada Comisión, para después de aprobada la nueva ley de Expro-

piación Forzosa, porque resultaría prematuro hablar de las ideas de Cerdá, «mientras no se fije hasta que punto, en que caso y de que manera el derecho privado debe ceder ante el interés colectivo». (19).

\* \* \*

Suele decirse que las ideas de Cerdá eran demasiado avanzadas para su época y, al mismo tiempo, que Cerdá consiguió póstumamente la introducción de sus ideas en la posterior legislación urbanística española. Es cierto que esas ideas eran demasiado avanzadas, pero está claro que no sólo para su época. Y no es cierto que todas sus ideas se introdujesen en la legislación posterior, puesto que lo que fue tenido, sólo parcial y desvirtuadamente en cuenta, (aunque ello sea mucho) fueron sus propuestas de reparto de cargas y beneficios por el invento de la reparcelación, que había puesto a punto para el Ensanche de Barcelona. Pero el ambicioso sistema para costear la urbanización, explicado detalladamente en el Plan Económico del Proyecto de Reforma de Madrid, no tuvo influencia en la posterior legislación de Ensanche, ni en ninguna otra legislación, hasta las aproximaciones parciales ya aludidas. (20)

Cerdá y Madrid, una historia compleja (¿de amor?). Primero el flechazo: recepción entusiasta del sensacional Ensanche de Barcelona y de su deslumbrante teoría, recogida elogiosamente por la gran revista de Obras Públicas; rápida aprobación oficial con imposición política a una Barcelona declaradamente hostil, y luego, continuación del idilio, con el encargo de la Reforma de Madrid, con la compra estatal del Proyecto de Barcelona, para que sirviese de modelo y de enseñanza, y mas tarde con la edición oficial de la Teoría General de la Urbanización.

Y simultáneamente, el contacto directo con la propia ciudad, y la profundización en su conocimiento para formular el estudio de la Reforma. Pero cuando el Proyecto aparece, lo hace envuelto en una nueva teoría, que vuelve a deslumbrar a muchos, pero que confunde y alarma a otros. Y aquí empieza el desencuentro. Porque si se prescindía de esa ambiciosa base teórica, tan deslumbrante como difícilmente asimilable (puesto que no era legalmente admisible y no podía asumirse oficialmente) no quedaba mas que un trazado viario poco interesante que, por razones económicas, había sido planteado confesadamente, de forma tímida y moderada. Lo cual, contradictoriamente, negaba la confianza en la validez de aquel *descubrimiento*, que iba a permitir solucionar de modo general, todos los problemas del coste de la Reforma Urbana.

(2).- *Instancia y Proposición* de Cerdá al Ministerio de Fomento. Madrid, 20 de Abril de 1872. Publicada en 1991, en el volumen a que se refiere la nota siguiente.

(3).- *TEORÍA de la Viabilidad urbana y REFORMA de la de MADRID. Estudios*

*Hechos por el Ingeniero D. Ildefonso Cerdá autorizado al efecto por Rl. Orden de 16 de Febrero de 1860. Madrid y Enero de 1861.*

Esa es la leyenda completa que figura en la portada, reproducida en la publicación realizada en 1991 del original inédito, por el Ministerio para las Administraciones Públicas y el Ayuntamiento de Madrid.

(4).- Sobre el proceso histórico de crecimiento espacial de Madrid, puede verse, desde el conocido *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid*, publicado en 1786 por Alvarez y Baena, con un *Plano de Madrid en que se representa su primera fundación y demás extensiones que ha tenido*, y se indica la *primera cerca, la segunda muralla antigua, como se hallaba cuando hizo la conquista el Rey D. Alfonso el 6º, la tercera extensión después de la conquista, que duró hasta el asiento de la Corte y cuarta, la que tiene en el día*, hasta los planos incluidos en el *Atlas histórico de ciudades europeas*, editado por el Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona en 1994, pasando por el valioso trabajo de Molina Campuzano *Planta de Madrid hacia 1635*, con indicación de los sucesivos recintos históricos, contenido en *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, que se publicó en Madrid, en 1960.

(5).- Transcrito con la peculiar ortografía del autor, que ignora no siempre, pero si generalmente, la x.

(6).- Párrafo 985 de la *TEORÍA*, op.cit.

(7).- Párrafo 1053 id. id.

(8).- Párrafo 999 id. id.

(9).- Párrafo 1041 id. id.

(10).-Párrafo 1075 id.id

(11).-Párrafo 1102 id.id.

(12).- Párrafo 1182 id.id. Llega a asegurar el autor, que recomendaría renunciar a toda reforma urbana en España, si ésta hubiese de hacerse por el procedimiento seguido en la de París.

(13).-Párrafo 1190 id.id.

(14).- Párrafo 1469 id. id.

(15).- Párrafo 1475 id.id.

(16).- Párrafo 1548 id.id.

(17).- Párrafo 1480 id. id.

(18).- Informe de la Sección de Construcciones Civiles del Ministerio de Gobernación. Madrid, marzo de 1869. (Archivo General de la Administración. Exp.9000-9)

(19).- Dictamen de la Sección de Gobernación y Fomento del Consejo de Estado. Madrid, diciembre de 1869. (Archivo del Consejo de Estado. Exp. 41.032)

(20).- Ya quedó este tema claro en: Martín Bassols: «La influencia del projecte d' Ildefons Cerdá en la legislació de l' Eixample». En: Laboratori d' Urbanisme: *Treballs sobre Cerdá i el seu Eixample*. Ministerio de Obras Públicas y Transportes y Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona, 1992.

#### NOTAS

(1).- Discurso leído por Cerdá en las Cortes. Madrid. Junio de 1851. Publicado en «2C», nº 6-7. Barcelona, 1976.

\*\*\*

Dentro del mismo ciclo, el día 8 de julio, el historiador, catedrático de la Escuela de arquitectura y académico,



D. Pedro Navascués, hablo sobre la arquitectura de la Gran Vía de Madrid.

### ***La Gran Vía y su arquitectura***

El proyecto de la Gran Vía de Madrid se aprobó inicialmente en 1901 y aunque luego necesitó el refrendo de la Real Orden de 27 de agosto de 1904, puede decirse que nos encontramos ante el primer centenario de esta controvertida arteria de la ciudad. Su terminación oficial tuvo lugar en 1932, alcanzando prácticamente la guerra civil y construyéndose los últimos edificios en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo. Fueron prácticamente cincuenta años, sin atender ahora al lento proceso de maduración de una gran vía para Madrid, pues en ese caso habría que retrotraerse hasta la época de Isabel II, como luego se dirá. Tal dilación tiene muchas explicaciones más allá de las dificultades técnicas propias del proyecto, pues la operación urbana y edilicia de la Gran Vía comportaba varios problemas de alcance social, económico y político que insertos en el marco general del país y por sinergia hicieron más lenta si cabe la cabal terminación de esta vía que quiso encarnar la modernidad del nuevo siglo xx.

La Gran Vía surgió en un período de la historia de España especialmente complejo, pues a la monarquía constitucional de Alfonso XIII, con el largo episodio de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), siguió la proclamación de la II República (1931-1936) y a esta la guerra civil (1936-1939) para, finalmente, entrar en la etapa franquista bajo la que se levantaron las últimas construcciones del llamado tercer tramo de la Gran Vía que, como arteria urbana, fue hilvanando aquella secuencia histórica. Los propios edificios hablan a través de las fachadas de su pertenencia a cada uno de estos episodios, desde la nostalgia nacionalista impregnada aún del espíritu del 98 hasta el monumentalismo de posguerra, pasando por el racionalismo republicano. Pero incluso aquellas etapas no fueron lineales, sino que conocieron continuos cambios y vaivenes que hicieron difícil llevar hasta el final los proyectos de cierta ambición y complejidad como fueron no solo el de la Gran Vía en el interior de la ciudad, sino el más ambicioso de la urbanización del Extrarradio.

El nacimiento de la Gran Vía vino a coincidir prácticamente con la mayoría de edad de Alfonso XIII (1902) en un desconcertante panorama político tras la desaparición de dos líderes históricos como fueron Cánovas, asesinado en 1897, y Sagasta, políticamente muerto desde 1898 aunque su fallecimiento real tuviera lugar en 1903.

Durante largos períodos liberales y conservadores se sucedieron en efímeros gabinetes que con frecuencia no sobrepasaron los cinco meses de media, mientras que en Madrid los alcaldes se sucedían con un ritmo análogo, llegando a contarse hasta tres distintos en

un mismo año como sucedió en 1907 con Dato, Sánchez Toca y el conde de Peñalver.

Otros acontecimientos de gran alcance como la Semana Trágica de Barcelona (1909), la repercusión de la primera guerra mundial (1914), la guerra de África, la huelga general de 1917, el movimiento obrero, la ofensiva contrarrevolucionaria, etcétera, se convirtieron en jalones sucesivos que forman el telón de fondo de la construcción de la Gran Vía. Pero como esquizofrénica paradoja de toda esta situación calamitosa de España en general y de Madrid ahora en particular, nuestra ciudad conoció en estos años una mejora material indiscutible y la vitalidad de quienes formaron el grupo de intelectuales pertenecientes a las generaciones del 98, del 14 y del 27, como nos recuerda Santos Juliá, es absolutamente excepcional. Este autor cita un interesante testimonio de José Moreno Villa que resume bien la situación cuando escribe acerca de un día cualquiera en un momento cualquiera de aquel Madrid, imaginando que en aquel instante «Juan Echevarría está pintando su enésimo retrato de Baroja, que Ortega prepara su clase de filosofía, que Menéndez Pidal redacta su libro *La España del Cid*, que Arniches ensaya un sainete; que Manuel Machado entra y sale de la Biblioteca del Ayuntamiento, que Antonio conversa con Juan Mairena, que Azorín desmenuza la carne de un clásico, que don Pío del Río Hortega está sobre el microscopio, que Juan Ramón Jiménez discurre algún modo de atrincherarse en el silencio, que don Manuel Bartolomé Cossío corrige pruebas de mil cosas, que Benavente se fuma su interminable puro, que don Ramón y Cajal estudia las hormigas, que Américo Castro lucha a brazo partido con Santa Teresa, que Zubiri, que Gaos, que Navarro Tomás, que García Lorca, que Valle Inclán...».

Sería interminable la relación y allí figuraría también Ramón Gómez de la Serna que en su *Elucidario de Madrid* nos dejó una visión algo pesimista de la Gran Vía, doliéndose más por lo que se pierde que el futuro confort prometido: «Los que vimos a la piqueta real señalar la primera desconchadura no esperábamos que con solo abrir un trecho en el viejo mundo se dirigiese la ciudad, más expeditiva y con otras ideas, hacia el nuevo mundo, hacia un porvenir con otros ideales...».

Gómez de la Serna decía que justamente por aquel Madrid que entonces desaparecía era por donde más le gustaba pasear a Azorín, cuyos tipos y callejuelas inspiraron a José Gutiérrez Solana su *Madrid callejero* (1923) con unas crudas y largas páginas en las que partiendo del alegre recuerdo de la zarzuela de Federico Chueca pasó a la crítica de la obra hecha: «Ahora que el primer trozo de la Gran Vía está ya terminado, sentimos todos, como un vago temor, la inutilidad de esta obra... El Ayuntamiento madrileño ha condenado a garrote el callejón del Desengaño, de Tudescos y Peñasco; calles del Horno de la Mata, Hita, Chinchilla Y Jacometrezo, y han quedado como un barranco intransitable y oscuro, las de Mesonero Romanos y Abada... Lo único que

ha compensado a la vista este bárbaro derruir de la piqueta, ha sido la belleza misma de la destrucción, las horas románticas entre los escombros, que nos trasladaban desde la Villa y corte a un pueblo de Castilla, por el que parecía haber pasado el soplo de la destrucción y la ruina...»

Esta visión negativa ha pesado y mucho sobre la Gran Vía madrileña que pese a su aparente inmovilismo ha conocido diferentes versiones de sí misma en sus cien años de existencia. Sin embargo pensamos que ésta tiene un indiscutible valor como conjunto y que cuenta con edificios de singularísimo interés, si bien no es menos cierto que su degradación ha llegado igualmente a una situación extrema de la que parece ir saliendo en nuestros días.

### **El primer tramo o avenida del Conde de Peñalver**

Además de la valoración que como conjunto cabe hacer de la arquitectura de la Gran Vía no cabe duda de que se dan en ella una serie de edificios singulares que bien merecen una mayor aproximación, empezando por aquellos dos que sin pertenecer en su numeración a la nueva calle se convierten en el obligado encuadre de la nueva escenografía urbana. Nos referimos a la «Casa del Cura de San José» y al antiguo edificio de La Unión y el Fénix, actual edificio Metrópolis, que sirvieron para cicatrizar la cortadura de la nueva calle en el viejo tejido, actuando de charnela en su arranque desde la calle de Alcalá. En ambos se resume el dilema de los arquitectos y promotores que actuaron en este primer tramo a la hora de elegir el estilo de la nueva calle, pues siempre se movió entre un nacionalismo de variada especie y una arquitectura más cosmopolita que con frecuencia partía de una referencia francesa no menos ecléctica. En efecto, la llamada Casa del Cura junto a la parroquia de San José, que responde a la antigua iglesia del desaparecido convento de San Hermenegildo de la orden de los carmelitas descalzos, es un ejemplo de aquel barroco madrileño con recuerdos de Pedro de Ribera que no en vano fue el autor del templo de manera que de un modo natural parece continuar el barroquismo de su iglesia en la que igualmente se actuó añadiendo balcones y elementos antes inexistentes, de tal manera que el barroco y neobarroco se confunden y confunden al viandante desapercibido, y muy especialmente cuando en su momento tenía un igual tratamiento de color la iglesia y la casa colindante. Una última *desrestauración* bien intencionada, aunque discutible, ha querido resolver esta cuestión sacando un paramento de ladrillo, pero que al no poder eliminar los pisos de balcones ajenos a la fachada de la iglesia ni devolverle su primitivo perfil y altura, da un resultado muy por debajo de lo que los arquitectos Juan Moya Idígoras y Joaquín Fernández Valdés hicieron en 1912.

Enfrente, en la acera de los impares, se alza el edificio que fue de La Unión y el Fénix, uno de los más emblemáticos de la ciudad y tan entrañado con el encuentro de la calle de Alcalá con la Gran Vía que es inimaginable este transitado cruce sin su grata presencia. Su implantación beneficiosa, sin duda, al edificio al gozar de una de las mejores perspectivas de Madrid, debiéndose su proyecto a los arquitectos franceses Jules y Raymond Fèvrier que ganaron un concurso internacional abierto en 1905 por aquella compañía de seguros. Conociendo el origen de sus autores se explica todo en este edificio en rotonda rematada con una solución cupuliforme y una figura alegórica a la que sustituyó en 1975 otra del escultor Federico Coullaut Valera, variando igualmente el anterior letrero de la fachada que hoy lleva el nombre de Metrópolis.

El conjunto de edificios del primer tramo llegó a ser un muestrario del nuevo destino e imagen de la Gran Vía: hoteles como el de Roma; centros sociales como la Gran Peña, el Círculo de la Unión Mercantil y el Casino Militar; almacenes como los desaparecidos Rodríguez; entidades bancarias y aseguradoras como el Banco Urquijo, la Banca Matritense y Los Previsores del Porvenir, además de los edificios de viviendas como el de Seguros «La estrella» y de las viviendas de alquiler, oficinas y comercios que encuentran su ubicación en estos y otros inmuebles, dando lugar a una imagen de continua seriedad en la que aún no tuvo cabida el mundo del espectáculo que se reserva para el segundo tramo o avenida de Pi y Margall. Así mismo se ocultó el destino religioso de uno de los pocos edificios que consiguió salvarse en el trazado final de la Gran Vía: el Oratorio de Caballero de Gracia del arquitecto Juan de Villanueva.

Si hubiera que empezar citando alguno de estos inmuebles nuevos por alguna razón especial este sería, sin duda, el antiguo Hotel de Roma, actualmente sede de la Consejería de Justicia, Función Pública y Administración Local de la Comunidad de Madrid. La razón es simplemente cronológica por ser la primera construcción que se terminó en la Gran Vía, el primero de los numerosos hoteles que aquí se levantarían y el primer edificio inaugurado por el rey Alfonso XIII, sirviendo de referencia y estímulo a los demás, de tal modo que desde sus balcones y terraza se pudo contemplar el día a día de la formación y crecimiento de la Gran Vía. El hotel era propiedad de la familia italiana Yotti y se inauguró en 1915, siendo obra del arquitecto Eduardo Reynolds. Su aspecto exterior ofrece hoy una imagen sobria acusando la continua merma a la que le sometieron sucesivas reformas, que no siempre fueron en beneficio de la obra, restándole parte importante de su personalidad, cambiando balaustradas por antepechos de hierro, eliminando remates sobre los balcones de la planta principal o alterando el bello cuerpo basamental de la planta baja y entresuelo, hasta el punto de desplazar la entrada principal, que antaño se tocaba con una marquesina de hierro y vidrio, desde la fachada de la Gran



Edificio de La Adriática y Hotel Florida (desaparecido), en la plaza del Callao.

Vía hasta la redondeada esquina. Hoy vemos aquí una ordenación de apilastrados jónicos, en granito, superpuesta al paramento original de fuerte llagueado horizontal y despiece a montacaballo sobre los arcos para dar mayor fortaleza aparente al cuerpo bajo del edificio, si bien este aspecto creemos que se debe a una de las reformas sufridas después por el edificio, debiéndose muy probablemente esta al arquitecto Manuel Cabanyes cuando el antiguo Hotel de Roma pasó a ser sede del Banco Ibérico en torno a 1950.

Los balcones y ventanas, que van reduciendo su tamaño proporcionalmente según se alcanza mayor altura, se abren de modo sencillo hasta llegar a la cornisa por encima de la cual corre una balaustrada interrumpida por un cuerpo sobre el chaflán. Este extraño remate, que hoy no se entiende más que como anodino acento de la redondeada esquina, mostraba orgulloso en su día el letrero de «Hotel de Roma» culminando todo con una réplica de la célebre y romana Loba del Capitolio que desapareció cuando el hotel dejó de serlo. Para que no hubiera dudas, sobre el pedestal dórico de la Loba se leía S.P.Q.R. y la fecha MCMXV. Su interior ha sido varias veces reformado perdiéndose con ello «el despacho particular que el alcalde de Madrid tiene en el hotel», así como las habitaciones que bien de estilo inglés, bien de estilo Luis XVI, componía un hermoso

conjunto con el rico mobiliario de la firma madrileña Manuel López y la tapicería y alfombras de la casa Rafael Rodríguez Hermanos, también de Madrid.

Cronológicamente todas las construcciones de este primer tramo se iniciaron o inauguraron entre 1915 y 1920, aproximadamente, como ocurrió con la Gran Peña con la que empieza la numeración de la acera de los pares. La tendencia de la época y la forma de los nuevos solares como resultado de la dirección de corte del viejo tejido urbano por la nueva Gran Vía favorecieron la solución redondeada en detrimento de la dura esquina angulada, permitiendo así ordenar la distribución interior de los nuevos inmuebles que, como aquí, situaron en aquella línea curva los salones, miradores y terrazas con vistas verdaderamente panorámicas sobre la calle. Esto es lo que se cumple en la Gran Peña desde donde se divisa con comodidad no solo el nacimiento de la Gran Vía sino la calle de Alcalá. Con ello podían evocar sus moradores los años en que la Gran Peña ocupaba una vieja casa en aquella calle hasta que en abril de 1914 se convocó un concurso para la nueva sede de este círculo cívico-militar fundado en 1869. Unos versos muy flojos firmados por José Jakson Veyán con motivo de la construcción del nuevo edificio comenzaban así:





Red de San Luis y calle de la Montera con la desaparecida entrada al Metro de Antonio Palacios.

*La Peña, pequeña un día,  
Ambicionando el espacio  
Que su amplitud merecía  
Necesitó una Gran Vía  
Y allí levantó un Palacio...*

Al concurso se presentaron hasta doce proyectos firmados con diferentes lemas, todo ellos muy significativos, como *Hesperis, Siglo XVI, Año MXMXVI, Ars Scientia, Santa Bárbara, Clubmen's Home, Carolus III, Naveces, Aliam Adeo, Monterrey, Labor y In Hoc Signo Vinces*, siendo este último el ganador. Detrás de aquel lema estaban los arquitectos vascos Eduardo Gamba y Antonio de Zumárraga a quienes, según *Cortijos y Rascacielos*, se les debe también el proyecto que bajo el lema *Siglo XVI* ofrecía una aparatosa versión del palacio salmantino de Monterrey con extraña torre redonda, que probablemente se deba a un error en la composición del pie de la reproducción del proyecto. Un tercer arquitecto, Jesús Carrasco, se incorporó a las obras al fallecer durante las mismas Antonio de Zumárraga, interviniendo desde entonces en todo el proceso constructivo como asesor y hombre de confianza de la Gran Peña. Por su parte los constructores fueron Levenfeld y Dolz que llevaron a buen término el edificio, dotado de todas las comodidades que cabría esperar no solo

en la parte que ocupaba la Gran Peña, esto es, sótanos, plantas baja y primera así como la terraza con el comedor de verano, sino en el resto de la casa ocupada con viviendas de alquiler con las que la entidad hizo frente a sus necesidades financieras, a las que los vecinos tenían acceso por un portal propio abierto en la fachada de la calle Marqués de Valdeiglesias.

Las obras comenzaron en noviembre de 1914 y en mayo de 1917, siendo presidente de la sociedad el duque de Bivona, se inauguraba con presencia real, no dudando Alfonso XIII en recordar muchas caras conocidas: «un oficial, un ingeniero, un político, militares y civiles hermanados en la Patria». A nuestro entender el edificio tiene más interés en la organización y decoración interior que en orden a sus fachadas donde la excesiva longitud de la curvatura del chaflán le resta la gracia que posee, por ejemplo, la deliciosa solución rotunda de la vecina Unión y el Fénix. Desde el punto de vista estilístico los propios arquitectos evidenciaron la contradicción existente entre las bases del concurso y las exigencias de carácter urbanístico, constructivo y económico: «Siguiendo las modernas orientaciones de restaurar los antiguos estilos nacionales, criterio que ya también, con plausible acuerdo, se recomendaba en las bases del concurso, se han proyectado las fachadas del edificio en estilo Renacimiento español del siglo XVIII [sic], de líneas sencillas y sobria ornamentación, procurando la adaptación de aquel a las necesidades y conveniencias actuales, para lo cual una de sus mayores dificultades con que se tropieza, es la pauta casi invariable a la que han de someterse las alturas de los pisos, obligada por la necesidad de aprovechamiento económico y la reglamentación que imponen las Ordenanzas Municipales, con lo que resulta punto menos que imposible el problema de las proporciones arquitectónicas. De igual manera para el decorado interior de los salones se han preferido los estilos españoles del Renacimiento, debiéndose hacer especial mención del gran Salón de recreos, proyectado en el estilo llamado Barroco, del siglo XVII, y el hall, de estilo plateresco...»

Súmese a esto las lámparas y muebles de estilo Luis XVI o la copia de modelos de estilo Luis XIV del Museo Carnavalet de París y se obtendrá una mezcla ecléctica que es lo que predomina en sus abigarrados interiores donde las vidrieras de Maumejean, las rejas copiadas del «baptisterio de la catedral de Ávila», los muebles de la Casa Herráiz, las alfombras de la Real Fábrica de Tapices y el distinguido desarrollo de la escalera principal componen un conjunto de gran interés y en ocasiones de excelente calidad. Por las paredes de sus salones, sea el del *Senado* o el del *Tresillo*, se ven cuadros de Cecilio Plá y Muñoz Degrain, mientras que en su rica biblioteca «se halla siempre el último libro español o extranjero salido de las prensas», viéndose allí «un tomo de Anatole France y más allá un Anuario Naval, la Biblioteca de los libros raros y curiosos de Gallardo, alternando con un Tratado de Deportes», según

reseñaba Andrenio el día de la inauguración de la Gran Peña. Por su parte Monte-Cristo, el cronista de los salones de Madrid, escribía que «La Gran Peña, entre el boato y el lujo de su actual instalación, brinda a sus socios amables saloncitos, donde se agrupan según sus gustos y aficiones. Y no es extraño que al volver del teatro o del baile, las notas del piano, vibrando al mágico impulso de las manos de un Risler, de un Rubinstein o de Leo de Silka, los acerquen al salón donde esos y otros grandes artistas improvisan deliciosos conciertos en honor de los peñistas...», lo cual nos habla de unos hábitos que solo permanecen en el recuerdo pues «Madrid desde entonces ha experimentado un profundo cambio en las costumbres», como señalaba el propio Andrenio al justificar el paso de las viejas tertulias de café a los elegantes círculos y casinos de los que el más moderno era entonces el de la Gran Peña. El solar y el edificio costaron un total de dos millones doscientas cincuenta mil pesetas. En su fachada a la Gran Vía una inscripción recuerda el nombre del conde de Peñalver en estos términos: «Primera vía de la reforma urbana a cuya realización dedicó todas sus iniciativas D. Nicolás Peñalver Zamora siendo alcalde de Madrid. Homenaje del pueblo de Madrid MCMXVI»

Si la calle de Alcalá tenía los círculos sociales más importantes del Madrid de los primeros años del siglo xx, el New Club y el Casino, la Gran Vía contaría muy pronto con otros dos, el ya citado de la Gran Peña y el Casino Militar. Este, situado en la acera de los impares con vuelta a las calles del Clavel y de Caballero de Gracia, se debe a Eduardo Sánchez Eznarriaga y a José Monasterio, ganadores del concurso abierto en 1914, conociendo un proceso constructivo no exento de rivalidad paralelo al de la Gran Peña, pues ambos se terminaron en 1917 si bien se le adelantó algo el Casino Militar como vulgarmente conocemos al Centro del Ejército y la Armada. Exteriormente no cabe sino repetir una vez más el eclecticismo sin rumbo que domina en este período, seguramente uno de los más desorientados de nuestra historia, pues la arquitectura aspira a una monumentalidad representativa que no es capaz de exteriorizar por lo que también aquí resulta más atractivo su interior que el tratamiento de las fachadas en las que se superponen demasiados elementos heterogéneos faltos de una unidad básica.

El acceso principal se hace desde el chaflán de la Gran Vía, bajo la marquesina de hierro y vidrio más bella de las que se conservan en toda la avenida, mostrando su vuelo curvo que repiten los balcones superiores, pues curva es también la solución que enlaza las dos fachadas principales del edificio, acentuando este eje principal no solo el escudo de España que lo corona sino un regular cuerpo torreado que preside el piso alto de las terrazas. Las dos plantas más interesantes son la baja y principal en las que se concentran las piezas representativas del Casino cumpliendo un programa que se convierte en habitual. Así, en la planta baja y



El proyecto de la Gran Vía reproducido en *Nuevo Mundo* (30-7-1903).

tras el vestíbulo se accede al gran hall, con montera de cristal, que tiene una tribuna en uno de sus lados mayores para músicos u «otros usos que la precisen». Enfrente se abren el salón de tertulias, de amplios huecos sobre la calle del Clavel, la llamada Rotonda por su interior curvo pero que en realidad corresponde al paño achaflanado entre las calles del Clavel y del Oratorio de Gracia, abriéndose en esta última el salón del Tresillo. Mirando a la Gran Vía se encuentra igualmente la sala de Ajedrez. La amplia escalera principal sube a la primera planta donde se comprueba una vez más que la crujía del Casino que mira a la calle del Clavel es la más importante por su mejor orientación y soleamiento, de tal manera que allí se sitúa el Gran Salón de Recreos que en su fachada exterior muestra el vuelo de un gran balcón con sus correspondientes miradores. Comunicado con este salón de nuevo una rotonda y un billar grande y sobre la Gran Vía una sala de billares. No le falta una excelente biblioteca que con otros servicios hacen muy interesante el recorrido interior del Casino Militar.

La Gran Vía vio crecer igualmente edificios destinados a viviendas de alquiler y en propiedad entre los que destaca por cuestión de orden la primera casa del lado de los impares, la de Gran Vía 1, en cuyos bajos está la conocida joyería Grassy y su Museo del Reloj. El edificio tenía el difícil compromiso de ser el verdadero arran-

que de la Gran Vía en el agudo encuentro con la calle de Caballero de Gracia, muy cerca de la calle de Alcalá y a la sombra, como en segundo término, del todopoderoso edificio de La Unión y el Fénix. Su arquitecto, Eladio Laredo y Carranza, intentó sin éxito emularle pero en clave castiza y le salió mal, débil, resultando muy poco afortunado el remate de los dos templete superpuestos a los que les falta actualmente una especie de trípode en hierro que coronaba todo, según puede verse en viejas fotografías. El proyecto data de 1914 y en 1917 ya se había terminado. Si el exterior no atrae en exceso sí en cambio resulta atrayente algunos aspectos de su distribución interior, pues se trata de dos edificios de viviendas a los que se accede por un pasaje abierto entre la Gran Vía y Caballero de Gracia que en otro tiempo fue de carruajes y que hoy todavía conserva, aunque en un estado muy regular, detalles decorativos estimables como el zócalo de azulejería. La fachada de la Gran Vía agrupa las viviendas más amplias de la casa y en la zona de la rotonda aparecen los que probablemente son los primeros pisos *dúplex* de Madrid, de tal forma que los balcones corridos en redondo y su inmediato piso superior pertenecen a la misma vivienda que cuenta con una escalera propia.

Algunas entidades financieras promovieron la construcción de edificios de viviendas como el Banco Urquijo o Seguros La Estrella en los actuales números 6 y 10 de la Gran Vía. El primero lo hicieron los arquitectos José María de Mendoza y Ussía y José de Aragón por encargo de José Manuel de Urquijo y Ussía, entre 1917 y 1919. El solar es de gran amplitud con fachadas a la Gran Vía y calles Víctor Hugo y Reina, donde en torno a dos estrechos patios se reparten las habitaciones abiertas a un lado y otro de largos pasillos. Siendo todas las viviendas de gran amplitud, aquellas que recaen a la fachada de la Gran Vía cuentan con las estancias más grandes y de mayor número de huecos a la calle, como será común en toda la arquitectura de la Gran Vía. Exteriormente el edificio produce fatiga por tantos elementos dispares como pilastras, balaustradas de piedra, balcones de hierro, huecos adintelados, arcos, columnas, el templete del chaflán que no llegó a tocarse con la cúpula proyectada, etcétera, siempre en el deseo de enfatizar inútilmente la arquitectura, de modo que nos parece más atractiva la inmediata casa que los mismos arquitectos hicieron en las mismas fechas (1917-1919) para el Banco Urquijo. En este sus autores se contuvieron haciendo simplemente una arquitectura digna para la sede de esta firma bancaria, donde predominan los grandes paños de luz abiertos en un cruce de esbeltos pilares y finos forjados, que le dan un carácter entre industrial y de vivienda muy original e interesante, habiendo resistido bien el paso del tiempo.

La compañía de Seguros La Estrella promovió varios edificios de vivienda en la Gran Vía, siendo el más interesante el que con el número 10 encargó a Pedro Mathet, construido entre 1916 y 1918. Resulta un buen

ejemplo del abigarramiento y sentido casi escultórico de estas fachadas que tendemos a clasificarlas como barrocas o neobarrocas cuando, en realidad, están manifestando muy claramente su pertenencia al siglo xx, salvo que utilicemos el término barroco como equivalente a recargado, lo cual no es muy preciso y en ocasiones equívoco. En el fondo y en términos botánicos responde al más genuino estilo Alfonso XIII, que tampoco es simplemente el resultado de mezclar cosas del pasado sino que, a nuestro juicio todo es nuevo, en general y en detalle. El edificio de La Estrella es tan Alfonso XIII como la Ópera de París es Napoleón III, salvando todas las diferencias. La arquitectura acaba siendo siempre el mejor termómetro de una determinada circunstancia en la que se quintaesencia la sociedad y en el edificio que nos ocupa ni es neobarroco ni es francés, sino otra cosa distinta y ahí, en todo caso, comienza un interés nuevo que comparten otros muchos de los edificios de estos años en la Gran Vía.

Así, en su fachada se dan cita todos los elementos posibles y diversos sobre la base de la insistencia y multiplicación de planos distintos de tal modo que las sombras fortalezcan su general relieve en una calle que no siendo muy ancha solo ofrecerá una imagen escorzada, y muy forzada frontalmente desde abajo. Esto le lleva a exagerar los salientes y remates, a curvar planos y perfiles, todo lo cual entra dentro del gusto del momento en un camino que, en el fondo, señala el final brillante o ruidoso, según los casos, de una arquitectura llamada a desaparecer, no tanto por agotamiento de las formas como por los cambios que muy pronto se van a producir dentro y fuera de nuestro país. La propia «historia estilística» de la Gran Vía lo confirma. Las viviendas de La Estrella, que convierten su rica fachada en imagen propagandística de la sociedad propietaria no dudando incluir en ella un buen grupo alegórico, responden en su distribución interior a una gran sencillez en planta donde el lujo se determina solo por la amplitud de sus habitaciones, especialmente en la doble crujía de la fachada. Es decir, todo el esfuerzo arquitectónico de su cara urbana contrasta con la elemental retícula de su ordenación interna. Los enfáticos y verticales acentos de sus tres torres no tienen correspondencia con la hechura simple de sus salones, gabinetes, dormitorios, despachos, pasillos y servicios.

En esta misma línea pero con la expresión propia de otro buen arquitecto se conservan dos edificios que, a nuestro criterio, bien merece destacarlos como en su día hizo el Ayuntamiento de Madrid, concediendo al número 16 de la Gran Vía el tercer premio al mejor edificio construido en la ciudad durante el año 1918, así como la mención honorífica otorgada al excelente edificio de viviendas de Gran Vía, 26, que aislado entre Hortaleza y Fuencarral sirve de enlace con el segundo tramo. Ambos edificios tienen en común el ser del mismo arquitecto, Julio Martínez Zapata, siendo iguales las fechas de su proyecto, construcción y finalización (1914-1916)





Proyecto de la Gran Vía, firmado J. L. Sallaberry y F. Andrés Octavio (1904).

tanto que el premio municipal recayó sobre ellos a la vez. El Ayuntamiento había establecido unos premios en 1901 con el fin de incentivar la arquitectura madrileña y premiar «las fincas mejor construidas y más bellas» y en el año 1918, en el que se enjuiciaba las obras acabadas en 1916, recayeron en parte en la Gran Vía con los citados premios además de otra mención honorífica que recibió el Casino Militar. Las viviendas del número 16, de Martínez Zapata, con vuelta a las calles del Clavel y de la Reina, respondían a lo que entonces se llamaba «estilo moderno francés» que puede reconocerse en el llagueado horizontal de su fábrica así como por el perfil de sus arcos y salientes miradores, la carpintería de sus huecos y las espectaculares líneas abalaustradas. Pero ahí termina todo, pues ni el curioso remate abalconado del chaflán ni el tratamiento neoplateresco del interior del portal, entre otras cosas, pueden afiliarse a lo francés ni a lo moderno. Parece ser que este fue el primer edificio de viviendas que se terminó en la Gran Vía, si bien la planta baja y entresuelo estaba destinada al comercio como es habitual en toda la avenida, confirmado además por el caduceo que se repite varias veces en sus tres fachadas.

El segundo edificio de Martínez Zapata goza de una especial ubicación pues dos de las arterias principales de la historia de Madrid, los antiguos caminos de Hortaleza y Fuencarral que se encontraban en la red en San Luis tal y como ya recogía el plano de Texeira, le dan un aislamiento que hasta entonces no había tenido ningún otro edificio de la Gran Vía. A su vez ocupa una cota alta por lo que hasta que no se construyó el edificio de la Telefónica

este fue uno de los edificios más altos de la zona desde el que se divisaba buena parte de Madrid. Todo esto animó al arquitecto a colocar en los ejes extremos de la fachada principal unos esbeltos remates, hoy eliminados, que le daban cierta gracia. Aquí, como en la inmediata casa del Círculo de la Unión Mercantil e Industrial, se permitió mayor altura, dando la impresión de que la construcción está sobrealzada con una arquería muy abierta en la planta superior.

Las cuatro fincas entre los números 5 y 11 son igualmente excelentes edificios de viviendas, siendo la última de Cesáreo Iradier Uriarte, construida entre 1915 y 1917, con buena puerta de forja neoplateresca en el portal que anuncia el carácter de su decoración en fachada e interior, integrando un buen artesanado que trabajó los hierros, la madera y la cerámica de tradición talaverana, dentro de aquel «estilo Monterrey» que tanto proliferó en la arquitectura española pero de difícil adaptación y encaje urbano.

El eclecticismo reinante, salpicado de nacionalismo español e influencias francesas, puede verse una vez más en el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial que ocupó el último edificio de la avenida Conde de Peñalver, en el lado de los pares. Fue también el resultado de un concurso que premió el proyecto de Joaquín y Luis Sainz de los Terreros, en 1918, fecha en la que ya fueron haciendo algunas concesiones sobre las alturas inicialmente establecidas de tal manera que a esta casa se le permitió una de veinticinco metros. Si a esto se añade la importante superficie del solar con fachadas a la Gran Vía, Hortaleza y Reina, tendremos en el edificio del Círculo uno de los volúmenes más sólidos de la Gran Vía, aliviado tan solo por un amplio patio interior de planta cuadrada y cubierto que formaba parte de los espacios del Círculo. En torno a él se disponen las cuatro crujías de elemental distribución en las plantas superiores dedicadas a viviendas, mientras que la baja y principal, básicamente, se destinaron al Círculo que, como no podía ser de otro modo, convierte la esquina principal en un cuerpo cilíndrico que sobresale en relación con el resto del edificio y que, además, va realzado por una cúpula peraltada de infeliz efecto. El Círculo, que también fue inaugurado por Alfonso XIII en 1924, con su potente perfil torreado venía a poner fin al primer tramo de la Gran Vía o si se tiene en cuenta la numeración inicial que comenzó por la Red de San Luis, sería por el contrario su enérgico comienzo frente al interesante edificio de viviendas que entre 1915 y 1917 hizo Julio Martínez Zapata, el actual número 21, con vuelta a Montera y Caballero de Gracia. Ambos observaron durante muchos años el bello templete de hierro y vidrio que albergaba el ascensor y escalera para bajar al Metro (1918-1919), diseñado por Antonio Palacios, desdichadamente eliminado y desterrado. Cuando el ferrocarril pasa por Porriño (Pontevedra) se ve el solitario templete de Palacios reconstruido en medio de unos jardines, pero desarraigado y con mo-

riña de su madrileña Red de San Luis que le dio la razón de ser.

Entre los edificios más populares de la ciudad y hoy sustituido por otro verdaderamente infeliz que automáticamente hace buenos a todos los de su alrededor, se contaba el de los Almacenes Rodríguez dedicados al ramo textil y derribados para construir en 1977, según proyecto de Francisco Calero, la sede de las Cajas Rurales. Después conoció otros usos hasta que recientemente ha sido ocupado por los Juzgados de lo Contencioso Administrativo de la Comunidad de Madrid. Eran aquellos los primeros almacenes de la Gran Vía que tenían fachada también a Caballero de Gracia y que la familia Rodríguez encargó a Modesto López Oterom, quien lo proyectó en 1917, si bien este mismo arquitecto hizo una profunda reforma después de la guerra civil, en 1945, como sucedió con otros muchos comercios y hoteles de la Gran Vía, colaborando en esta ocasión los arquitectos José Luis Subirana y Miguel de los Santos. La posterior destrucción nos ha privado de una de las arquitecturas más singulares y tempranas de la Gran Vía sustituyendo la calada y luminosa fachada de los desaparecidos almacenes que dejaba ver desde la calle su mercancía por la ciega y oscura actual que agresivamente vuela sobre la acera.

Inmediato a este edificio se encuentra con el número 17 el testero del Oratorio de Caballero de Gracia, exquisito templo neoclásico del siglo XVIII debido a Juan de Villanueva que la apertura de la Gran Vía rozó haciendo necesario resolver su encuentro. Para ello Carlos de Luque proyectó una sencilla e intrascendente fachada que cumplía con sencillez el objetivo del encargo, ocultando el ábside al que daba luz una vidriera tratada como hueco de fachada y dejando constancia de ello en sendas inscripciones que dicen: «Construido el Oratorio según los planos del arquitecto Juan de Villanueva en 1794» y «Reformado y ampliado según los planos del arquitecto Carlos de Luque en 1916». En la última restauración llevada a cabo en el Oratorio por el arquitecto Fernando Chueca se inició una reforma en la fachada a la Gran Vía para dejar visto el trasdós del ábside, pero el proyecto finalmente recayó en el arquitecto Javier Feduchi (1986) a quien se debe la obra actual, ajena al contexto de la Gran Vía, con una solución en forma de arco que enmarca el absurdo tratamiento del ábside, todo fuera de escala y de muy dudoso gusto, siendo un nuevo despropósito que se suma al anteriormente citado en detrimento de la Gran Vía.

Entre los edificios desaparecidos de la acera de los números impares del primer tramo de la Gran Vía se debe recordar el que fue de Los Previsores del Porvenir, como se leía en el remate de su fachada, proyectado y construido por los arquitectos Javier y Luis Ferrero en 1918. Ocupó el número 3 de la Gran Vía donde le sucedieron luego otras firmas bancarias como la del Popular, Continental y Santander, esta última en un edificio ya fuertemente reformado en 1973 que, como el que hoy vemos en su

lugar, es ajeno por entero al espíritu y carácter de su entorno sin mejorarlo. La obra de los Ferrero que sobresalía ligeramente sobre el inmediato número 1 de Eladio Laredo, y su fachada ofrecía la ambigüedad de una arquitectura entre representativa e industrial con cuatro alturas aparentes que disimulaban seis reales, con un tratamiento muy diáfano y abierto donde dominaba el vano sobre la opacidad de la estructura. La planta baja y entresuelo se abrían bajo unos barrocos arcos de perfil mixtilíneo con un sólido baquetón de recuerdo madrileño, mientras que la planta principal y segunda llevaba una composición clásica muy común de pilastras y entablamento para dejar. Por el contrario, las dos últimas plantas, con su reloj y remate central, eran de mayor sobriedad, como si el interés por los elementos formales fuera decreciendo con la altura del edificio sobre la calle.

Por último, y esta vez en la acera de los números pares, desapareció en el número 22 la fachada del que fue Banco Matritense que proyectó en 1919 don Secundino Zuazo Ugalde. Nuevos destinos igualmente bancarios, como el último del Banco Guipuzcoano anterior al actual del Hotel Villa de la Reina, reformaron el inmueble que, según escribe «Filiberto» medio en serio medio en broma en *Cortijos y Rascacielos*, es «de un estilo muy personal dentro de un barroco discreto, y que tiene para nosotros algo de gran valor; en él figura la única estatua de este trozo [de la Gran Vía] una madrileña, que podría ser la “Mari Pepa” de *La Revoltosa* de Chapí». La fachada en cuestión no era tanto barroca en términos estilísticos como recargada en términos conceptuales, con una amplia combinación de huecos, balcones y antepechos como era común al resto de la Gran Vía, en un deseo de fundirse con el caserío inmediato.

### **El segundo tramo o avenida de Pi y Margall**

El comienzo del segundo tramo de la Gran Vía pudo ser más modesto que el actual de haberse llevado a efecto el proyecto de los «Grandes Almacenes Victoria», pues para el número 28 de la misma se pensó en un bello edificio con este fin que, sin embargo, se trocó por el muy singular de la Telefónica. En efecto, entre los edificios de mayor personalidad no solo de la Gran Vía sino de Madrid se encuentra, sin duda, el de la Telefónica que pasa por ser el primer rascacielos de la ciudad. Su situación en esta nueva arteria urbana, pese al carácter industrial del edificio, se explica por el deseo de la Compañía de hacer de esta obra no solo el buque insignia de los muchos edificios que por entonces empieza a levantar la Compañía Telefónica Nacional de España (CTNE) en las principales ciudades del país, sino el edificio más alto de la ciudad en la calle más moderna de la misma. En efecto, el edificio se alza en el segundo tramo de la Gran Vía, entonces llamado «boulevard», y su construcción desplazó al primer proyecto que se pensó

sobre este solar inicialmente destinado a los almacenes aludidos. Pero en un habilidoso proceso de venta y re-venta del solar, donde una vez más se pone de manifiesto el lucrativo negocio especulativo que rodeó a todas las transacciones de los nuevos solares formados tras su expropiación forzosa para la primera línea de fachada de la Gran Vía, el banquero francés Martín Albert pagó poco más de un millón cuatrocientas treinta y tres mil pesetas en 1918 por el solar a favor de una sociedad que se llamaba Propiedades y Construcciones, S.A., y este mismo solar pasó a la Compañía Sociedad Española de Grandes Almacenes Victoria que, en 1925, lo vendió por más del doble a la Telefónica: tres millones doscientas sesenta mil ciento cuarenta pesetas.

La Compañía Telefónica Nacional de España (C.N.T.E.) se había constituido en 1924 como filial de la poderosa International Telephone and Telegraph Corporation de Nueva York (I.T.T.) tras contratar sus servicios el Estado español que le concedió la explotación de la telefonía en régimen de monopolio, teniendo por objeto «la instalación, refracción, mejora, adquisición y enajenación, explotación y administración de toda clase de redes, líneas y servicios de telefonía y de cualquier otro procedimiento de telecomunicación, empleado en la actualidad o que pueda descubrirse en lo sucesivo; la prestación de otros servicios auxiliares de dichas telecomunicaciones, la adquisición, enajenación y gravamen de toda clase de bienes muebles, inmuebles y derechos y concesión de fabricación, arreglo, compra, venta, negociación, importación y explotación de materiales adecuados, máquinas y utensilios, sin excepción alguna, que puedan ser útiles para la realización de dichos fines», según recoge el artículo cuarto de los Estatutos de la joven Compañía.

El servicio del teléfono lo venía explotando desde 1900 en nuestra ciudad la Compañía Madrileña de Teléfonos, contando con algo más de doce mil abonados al constituirse la nueva Compañía Telefónica que ofrecía ahora ventajas en orden a la automatización de las llamadas, que hasta entonces se hacía manualmente a través de operadoras; eliminaba el feo cableado aéreo que colgaba por encima de los edificios al canalizarlo subterráneamente, en ocasiones aprovechando las galerías subterráneas del Canal de Isabel II; y, sobre todo, ampliaba la comunicación interurbana que hasta entonces explotaba la Compañía Peninsular de Teléfonos. Si a ello se suma una mayor capacidad de red con nuevas líneas no es de extrañar las expectativas que ofrecía la nueva Compañía que, mientras alzaba su emblemático edificio alquiló unos locales para oficinas en el número 5 de la propia Gran Vía en una interesante casa que aún subsiste, construida entre 1914 y 1916 por los arquitectos Monasterio y Sánchez Eznarriaga, al tiempo que en la calle de Hortaleza montó una central automática provisional que se sumaba a las de las calles Jordán y Hermosilla. Dos años después de la constitución de la Compañía Telefónica el número de líneas en Madrid

era de diecisiete mil y este crecimiento no solo no se detuvo sino que los servicios internacionales fueron ampliándose por Europa y Estados Unidos de América, Canadá, Méjico y Cuba a través de Londres (1928). Toda esta extensión en superficie de los servicios de la Compañía Telefónica corría paralela al crecimiento en altura del edificio de la Gran Vía que en el año 1929 vio instaladas en las primeras plantas las nuevas centrales, cuadros y equipos que entraron inmediatamente en funcionamiento mientras se remataba el primer rasca-cielos de Madrid.

La singularidad del edificio de la Telefónica comienza muy tempranamente con el encargo del proyecto. El arquitecto Ignacio de Cárdenas, a quien tanto debe esta obra, escribió unas cuartillas en las que recogió estas pequeñas vicisitudes que escapan habitualmente a la documentación oficial. En ellas se puede leer lo siguiente: «Entonces, el duque de Alba, que presidía el Consejo de Administración de Standard Eléctrica (compañía filial también de I.T.T.), recomendó se encargase el trabajo –el anteproyecto del nuevo edificio de la Telefónica– a don Juan Moya, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, arquitecto del Palacio Real y que recientemente tuvo un gran éxito por su reforma de la iglesia de San José y su anejo *La Casa del Cura* en un puro estilo barroco madrileño. El señor Moya puso por condición el que yo colaborase con él en el anteproyecto, gesto de compañerismo acrecentado al ofrecerme la mitad del importe de los honorarios a percibir. Piénsese –sigue diciendo Cárdenas– en las diferencias que había entre los dos arquitectos. Moya, académico, en plena fama, que había sido unos años antes mi querido profesor, y yo, un arquitecto jovencísimo, sin experiencia alguna y que no se consideraba capaz de oponerse a cuanto el señor Moya le propusiera. Y empezamos a dibujar croquis con gran rapidez. Él en su estudio del Palacio Real (en la plaza de la Armería), y yo en mi despacho de la Telefónica (de la Gran Vía, 5). Como la Telefónica quería que hiciésemos algo muy español, naturalmente nos inclinamos al barroco de Madrid. Moya gozando con hacer otra vez algo muy barroco; yo aguantando mis aficiones a lo que entonces comenzaba a abrirse paso, al estilo moderno que se llamaba entonces “cubista”, harto de tanto estilo renacimiento español. Moya se lanzó a proyectar una fachada a la Gran Vía que cuajó en toda su altura de decoración barroca. Cada ventana estaba encuadrada por pilastras y frontones, hojarasca retorcida, conchas, y no sé si angelotes que sostenían cada jamba. Algo de locura. Y la portada que llegaba hasta el piso tercero o cuarto recordando por su epiléptica decoración a la del Hospicio madrileño, pero en peor...».

La Compañía no veía con buenos ojos aquel lenguaje barroco para el nuevo edificio, pidiéndole con insistencia algo más sencillo y «menos atormentado», si bien don Juan Moya apenas si cedía en aquella dirección hasta que llegó un momento en que renunciando







al encargo la Compañía Telefónica decidió que fuera Ignacio de Cárdenas el autor del nuevo proyecto. Para ello hizo un primer viaje a Nueva York para ponerse en contacto con el arquitecto de la I.T.T. que era entonces Louis S. Weeks, formado en la Escuela de Bellas Artes de París, y entre ambos empezaron a dibujar un anteproyecto. «Los edificios de entonces, los rascacielos, – escribe Cárdenas – habían dejado de hacerse en pseudo estilo gótico y se inclinaban a una mezcla de italiano, del Renacimiento, y lo español, lo colonial, de un andalucismo muy folclórico. Tuve que luchar porque no cayese Weeks en las mismas extravagancias que don Juan Moya, y acepté sin embargo que las fachadas siguiesen las normas vigentes en aquellos años en cuanto a alturas y retranqueos a medida que esta –la altura– aumentaba, formando los *set becks*. Como se nos había impuesto la erudición de adoptar en las fachadas un clásico estilo español (que en el primer momento me disgustó por ser yo de una generación de arquitectos que terminábamos la carrera después de años y años de estilo *renacimiento español*), advirtiéndome, en Madrid el señor Behn (miembro del Consejo de Administración de la C.T.N.E.) que tenía que buscar un edificio que halagase al posible comprador de acciones, es decir, a la masa burguesa y conservadora, se fueron haciendo croquis de la fachada principal procurando yo convencer a Weeks de lo absurdo de repartir por toda ella, en toda su altura, los escudos de las provincias españolas, algo que recordase a la Casa de las Conchas de Salamanca, que le habían impresionado enormemente. Al fin terminamos un croquis del anteproyecto, esperando que más adelante al hacer yo, en Madrid, el proyecto definitivo, lo haría más a mi gusto», como efectivamente así fue.

Una vez en Madrid, Cárdenas organizó el estudio al que incorporó arquitectos de su generación como Arrillaga, Manuel Aníbal Álvarez, Santiago de la Mora, Durán de Cotes y Feduchi, los cuales «me ayudaron muy eficazmente a hacer el proyecto definitivo, bajo mi exclusiva dirección, como también lo hicieron el escultor Rafael Vela y hasta el pintor Hidalgo de Caviedes. Tan poco se parecía el proyecto definitivo al anteproyecto de Nueva York, que en una visita que hizo Weeks a Madrid reflejó su cara la contrariedad que le produjo el poco caso que hice de sus ideas luminosas».

No obstante, la estructura de acero del edificio fue calculada según las normas obligatorias en Nueva York y constantemente vigilada y corregida desde allí quedando, muy seguramente, los aspectos estilísticos y formales en manos de Cárdenas que, en 1926, dejó firmada una larga serie de planos referentes a la ingente labor de cantería así como unos dibujos que recogen el diseño de los interiores que hacen indiscutible su paternidad.

El edificio de la Telefónica se construyó en un tiempo considerablemente corto, pues habiéndose iniciado la excavación del solar en la significativa fecha *bispá-*

*nica* del 12 de octubre de 1926 se daba por terminada oficialmente la obra el 1 de enero de 1930, es decir, poco más de tres años. Ningún otro edificio de la ciudad había crecido con esta rapidez y altura en toda su historia constructiva, especialmente desde que en 1927 se montaron tres potentes grúas que hicieron crecer el esqueleto de acero con un ritmo que a todos sorprendió. Aunque nunca conoció una inauguración oficial sí que fueron inaugurados solemnemente algunos de sus servicios con el edificio a medio construir como, por ejemplo, cuando se estableció la comunicación con Estados Unidos y Cuba (1928) con cuyo motivo el rey Alfonso XII, acompañado por el presidente del Consejo de Ministros, el obispo de Madrid-Alcalá, embajadores y un largo etcétera, visitó la Telefónica y habló con los presidentes de aquellos países Calvin Coolidge y Gerardo Machado, respectivamente. La Telefónica se ofrecía ya entonces como un imponente mirador sobre la ciudad y sus alrededores, erigiéndose como el edificio más alto, moderno y americano de Madrid y por ello, posiblemente, el menos integrado en la arquitectura de la ciudad por su carácter y altura, lo cual produjo numerosas críticas en su momento.

Resulta del máximo interés el pulso sostenido por la Compañía ante los técnicos del Ayuntamiento al negarle la licencia de construcción, pues el volumen del edificio y su altura no solo excedía las Ordenanzas municipales sino aquella que específicamente se aprobó en 1909 para los nuevos edificios de la Gran Vía, teniendo al propio arquitecto López Sallaberry como uno de sus críticos más firmes. Sin embargo, la Telefónica recurrió primero ante el Ayuntamiento y luego ante el Ministerio de Gobernación, argumentando a favor de la excepcionalidad del nuevo edificio por su carácter monumental y artístico que contribuiría «al embellecimiento de la capital», considerando igualmente su destino a un servicio público del que se beneficiaría el Estado según el Real Decreto de concesión (25-8-1924). La Compañía Telefónica añadía que el proyecto estaba declarado de utilidad pública y que otros edificios en la Gran Vía también excedían las alturas inicialmente contempladas en la Ordenanza de 1909 como el Palacio de la Prensa, si bien López Sallaberry contestaba que estaban muy por debajo de la altura de la Telefónica, además de que la superficie destinada a patios interiores era inferior a la señalada en las Ordenanzas.

Las críticas también se extendieron a la opinión pública desde la prensa diaria y revistas especializadas como *La Construcción Moderna*, donde Eduardo Gallego escribía en 1927, cuando ya estaba prácticamente terminada la estructura metálica: «No se concibe cómo el Ayuntamiento de Madrid, saltando por las Ordenanzas municipales y los preceptos higiénicos más elementales, ha permitido la construcción del inmueble de tan considerable altura, que priva de la benéfica influencia de los rayos solares a cuantos edificios le rodean y los de enfrente, así como a una parte de la vía, produciendo



además deplorable efecto estético por su desproporción con todos los inmediatos, aun teniendo estos siete y ocho plantas». Unos veían en el nuevo edificio un cuartel vertical y a otros les recordaba el monasterio de El Escorial puesto en pie por la rigidez y disciplina con que se abre el ventanaje en sus fachadas. El edificio tiene, en efecto, otra escala pero no es menos cierto que todos los edificios de la Gran Vía llegaron a formar una pantalla con mucha altura y poco fondo, privando del soleamiento deseable a todas las construcciones que quedaban a su espalda.

La Telefónica creció entre las calles Fuencarral y Valverde, con fachada principal a la Gran Vía, entre edificios que tenían ocho plantas mientras que el de la Telefónica sumaba un total de catorce plantas, además del cuerpo torreado que contiene el depósito de agua con una altura añadida que supera los veinte metros, siendo la total del edificio desde el nivel de la calle, sin contar los dos sótanos que tiene, la de algo más de ochenta y dos metros. Altura sin duda ridícula comparada con los rascacielos neoyorquinos como el Chrysler Building (1928-1930) que se construía por los mismos años o el Empire State (1932), pero el de la Telefónica fue el primero y más alto entre los europeos hasta que se construyó el de Amberes, un edificio de veintitrés plantas con una altura total de cien metros, iniciado en 1929.

Cárdenas hizo una obra de indudable interés sobre aquella estructura metálica de forjados hormigonados que recubrió con granito gris hasta la primera cornisa y con piedra arenisca de Monóvar (Alicante) el resto del edificio. Es este un buen momento para recordar que más allá de la apariencia estilística de la fachada, la Gran Vía resume bien los cambios que en el orden material, constructivo y estructural se debate en estos momentos, de tal manera que abandonando los viejos sistemas del siglo XIX de muros de ladrillo y viguería metálica como sucede aún en la Casa del Cura de San José al comienzo de la Gran Vía, se entabló una fuerte competencia entre la estructura metálica y el hormigón armado hasta la imposición de este en el Edificio España. Así, el recorrido lineal de la Gran Vía permite no solo ver la arquitectura bajo su faceta estilística sino percibir el avance tecnológico en orden a la construcción que, finalmente, es decisivo en la expresión final.

El edificio de la Telefónica es, por otra parte, de una sobriedad extrema reduciendo los aspectos estilísticos al tratamiento apilastrado de la planta baja y primera, que acogían el gran vestíbulo con sus correspondientes oficinas de atención al público, el vestíbulo de ascensores y los servicios médicos. Más expresivas resultan la puerta principal y la que se abre en el chaflán entre Gran Vía y Fuencarral. La primera es un remedo de portada-balcón en la tradición del barroco madrileño y que Ribera popularizó con abultados baquetones, hojarasca, escudo, movidos remates y claraboya final, interviniendo en la parte más escultórica Ángel García y su taller que terminaron *in situ* muchos de sus detalles. Análogo carácter tiene la

portada del chaflán si bien aquel barroquismo se torna Art Déco como sucede con las onduladas cornisas de los pisos superiores e incluso con el tratamiento plástico de la torre del agua, que alberga un depósito para cuarenta mil litros, a cuyos pies se encuentra un monumental escudo real de Alfonso XIII.

Pese a la homogeneidad de su ventanaje el destino de sus plantas varía en altura, así mientras que la segunda y tercera se destinaron a los equipos telefónicos automáticos, la cuarta y la quinta estaban ocupadas por el servicio de las líneas interurbanas, oficinas y sala de descanso, comedor, guardarropa y dormitorios de las operadoras. Las oficinas de la Compañía se distribuían por el resto de las plantas, estando dedicada la novena a los despachos de Dirección y Sala del Consejo de Administración.

A los pocos años de terminarse la Telefónica estalló la guerra civil y el edificio se convirtió en uno de los blancos estratégicos a batir por las tropas de Franco al ser el más importante nudo de comunicaciones de la ciudad sitiada, difícilmente disimulable además. De aquellos momentos se conserva un dramático testimonio que Arturo Barea recogió en su novela *La forja de un rebelde*, pues él estuvo en el edificio atendiendo a la censura de los despachos de los periodistas extranjeros acreditados en Madrid. «La Gran Vía —escribe Barea—, la ancha calle en la que está la Telefónica, conducía al frente en línea recta, y el frente se aproximaba, lo oíamos. Estábamos esperando oírlo de un momento a otro bajo nuestras ventanas, con sus tiros secos, su tableteo de máquinas, su rasgar de granadas de mano, las cadenas de las orugas de sus tanques tintineando en las piedras. Asaltarían la Telefónica. Para nosotros no había escape. Era una ratonera inmensa y nos cazarían como a ratas.» Barea, desde la altura de la Telefónica, pudo observar el escenario de la guerra y cómo los obuses le obligaron a trasladarse al Ministerio de Estado que estaba en el actual de Asuntos Exteriores: «Los aeroplanos estaban trazando círculos sobre nosotros y el sonido se aproximaba más y más. Descendían trazando una espiral alrededor del rascacielos que era el edificio... Seguíamos escuchando el ruido de los motores girando sobre nosotros inexorable. Aparte de esto había un silencio profundo. Los ordenanzas debían haberse ido al refugio de los sótanos... La explosión me levantó al menos dos centímetros sobre el colchón... De la calle subía una algarabía de gritos y cristales rotos... Entró uno de los corresponsales de las agencias con el primer despacho sobre el bombardeo. Comunicaba en él que una casa de la calle Hortaleza, a veinte metros de la Telefónica había quedado totalmente destruida... Me fui con el periodista al piso doce para ver los fuegos verdosos que rodeaban la Telefónica...». El lector curioso puede leer otros pasajes similares en la tercera parte de la citada obra de Barea que el novelista titula precisamente «La llama». Entre los hombres que vivieron el asedio de Madrid en la Telefónica atendien-

do a la conservación del edificio estaba el arquitecto Ignacio de Cárdenas que, como capitán que no abandona su barco en la tormenta, pasó allí días y noches tomando nota de «la lluvia de cañonazos que no consiguieron destrozarle del todo, adquiriendo (el edificio) entre los madrileños una bien fundada popularidad». Estos encontraron refugio en sus sótanos mientras que en los pisos segundo y tercero no dejaron de funcionar los equipos y los ascensores siguieron llegando a los pisos más altos.

Después de la guerra se reparó el dañado edificio y se amplió, o mejor terminó, por la calle de Fuencarral, donde todavía faltaba rematar la obra en una parte que había ocupado hasta entonces un primer edificio provisional de la propia Telefónica. La obra se ajusta en todo al resto del edificio de Cárdenas pero este, exiliado en París, no pudo dirigir la obra, corriendo a cargo de F. del Amo que firma los planos en 1951, dándose por terminado finalmente en 1955.

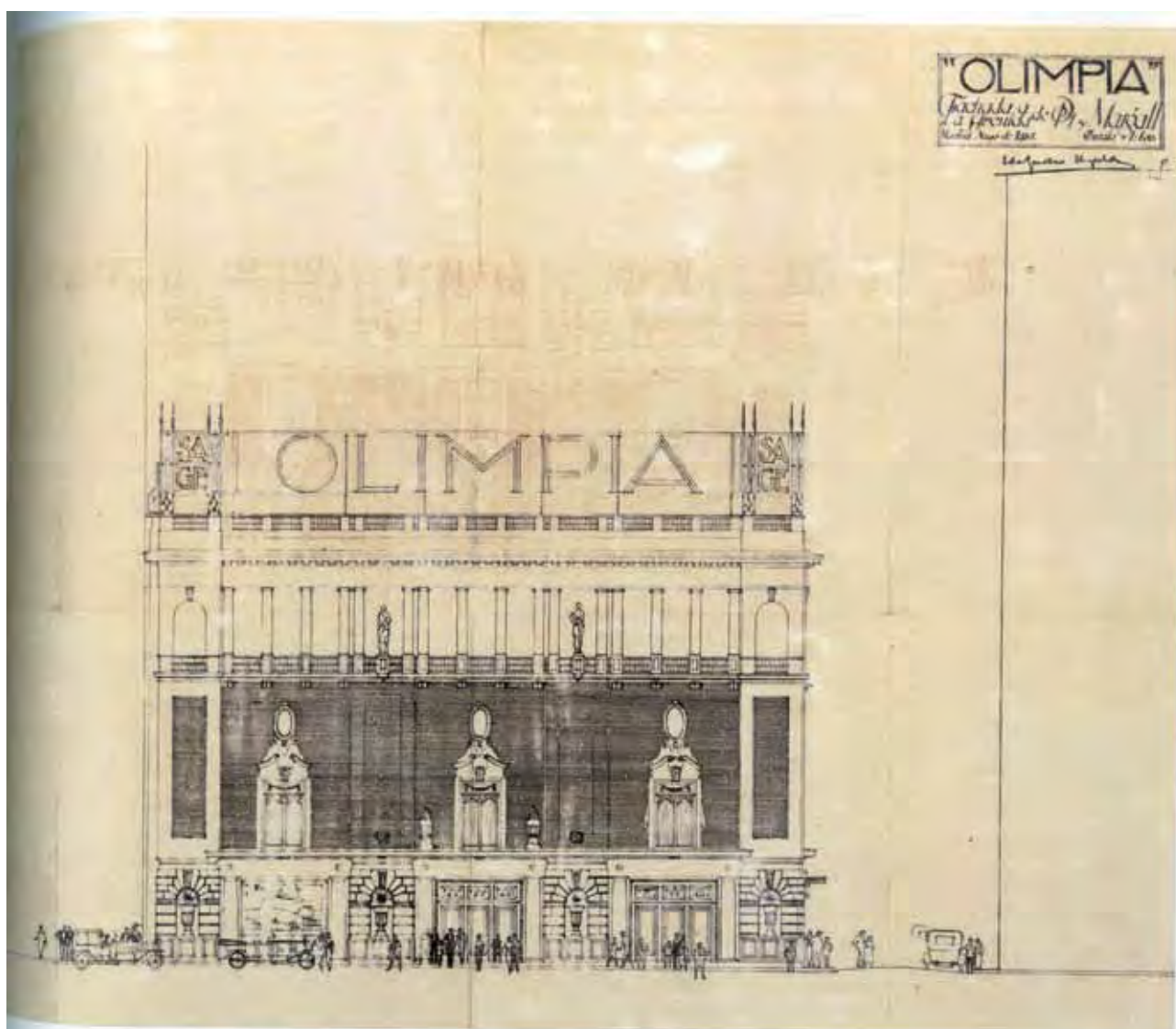
Un planteamiento similar a lo expuesto hasta aquí sobre la arquitectura del primer tramo de la Gran Vía se vuelve a repetir en el segundo, más corto y conocido en un su momento como avenida de Pi y Margall, entre la Red de San Luis y la plaza de Callao, es decir, hoteles, edificios comerciales, edificios de viviendas y soluciones mixtas de vivienda con otros usos, con la novedad de la presencia de un teatro y los primeros cinematógrafos de la Gran Vía. Las fachadas, en su conjunto e individualmente, ofrecen un aspecto distinto como propio de los años veinte en los que se construyen la práctica totalidad de sus edificios, dejando atrás su conexión estilística con el pasado, con el «gusto francés» y el neohistoricismo de variada especie, ya que, en general, son hombres de otra generación más joven, algunos de ellos de gran personalidad, con inquietudes diferentes y otras referencias culturales que poco o nada tienen que ver ya con el 98 y sus secuelas.

No obstante, cabe encontrar todavía en el comienzo de la avenida de Pi y Margall algún edificio que por su carácter y eclecticismo parece pertenecer más al espíritu del primer tramo que a este segundo, como por ejemplo el de viviendas que hicieron entre 1918 y 1923 Vicente Agustí y José Espeliús en la Gran Vía número 23, con vuelta a la Red de San Luis, en cuyos bajos estuvo Alexandre, una de las joyerías más conocidas de Madrid y ocupada hoy por una hamburguesería. El propio Teatro Fontalba, inmediato a la Telefónica pero al otro lado de la calle de Valverde, evidencia este mismo espíritu pasado de moda en un proyecto sin duda interesante, de 1920, debido a José López Sallaberry que en estos momentos y pese a su protagonismo en la Gran Vía, está ya fuera de su tiempo. El Teatro Fontalba plantea en términos muy elementales lo que otros locales de espectáculos resolverían con mayor acierto en la propia Gran Vía, esto es, la coexistencia de dos programas muy diferentes como son el de un teatro y

el de una casa de renta en un solo edificio que, además, ocupa una manzana entera dando ocasión a cuatro fachadas. López Sallaberry yuxtapuso estas dos realidades sin mezclarlas proyectando dos bloques de viviendas que crecen como torres gemelas de flanco a un lado y otro del teatro. Este se inauguró en 1924 con *La verdad sospechosa* de Jacinto Benavente, y treinta años más tarde bajó el telón para siempre. Se derribó el teatro sin afectar a los dos edificios de viviendas inmediatos, se construyó en su lugar otro nuevo para el Banco Coca pasando más tarde a ocuparlo el Banco Español de Crédito, hasta que finalmente sufrió un nuevo proyecto de los años noventa que lo transformó en un centro comercial que no solo es ajeno a la Gran Vía, sino que carece del menor interés como arquitectura pese a sus pretensiones.

Frente a estas arquitecturas se advierte la nueva savia de los Hoteles Gran Vía y Avenida. El primero fue encargo de Gabriel Gancedo Rodríguez al arquitecto Modesto López Otero, en 1919, y el segundo es el resultado de una profunda reforma que en 1925 hizo Antonio Palacios de un proyecto anterior. El Hotel Gran Vía, en el número 25, es el primer hotel que puede decirse moderno con propiedad, no solo por el confort que pudiera ofrecer en su momento sino sobre todo por la imagen del edificio que se antoja algo americana, vigorosa y potente sin tener que recurrir a remates altisonantes ni a manidas formas decorativas. Es por el contrario pura arquitectura y en cierto modo de esencia clásica, pues el basamento, fuste y coronación del edificio corresponden a una concepción muy tradicional pero sin recurrir al mimetismo formal, con un tratamiento cromático muy contenido, a base de granito en el cuerpo bajo y piedra clara en el resto de la fachada. El hotel se terminó en 1925 y como todos los edificios también este conoció reformas y alteraciones como el café que abrió en la planta baja Miguel de los Santos, en 1936, y la reordenación íntegra de todo su interior que en 1975 hizo Vicente Ramírez Carretero de tal manera que salvo las fachadas a Gran Vía y Tres Cruces nada se conserva en él que recuerde a López Otero.

El Hotel Avenida se encuentra en el número 34 y se debe a un complicado proyecto que iniciado por el arquitecto navarro José Yarnoz fue modificado por el arquitecto gallego Antonio Palacios en 1925, dándole mayor vuelo a la idea inicial, desde la distribución en planta hasta los monumentales alzados de sus fachadas como era habitual en él. Palacios simplificó la excesiva compartimentación ideada por Yarnoz en torno al patio central puesto que el proyecto primero respondía a un edificio de viviendas que le había encargado Martín Lago, pero al reconsiderar el nuevo destino del edificio Palacios le dio mayor amplitud y desahogo a toda la distribución de sus plantas aun conservando la organización general primera, situación de la gran escalera, etcétera. Pero donde se advierte con más energía la presencia de Palacios es en las fachadas y remates. En aquellas incorporó



Proyecto del Olimpia, luego Palacio de la Música, firmado por Secundino Zuazo (1904).

un orden jónico de pesadas volutas, pero tratado con la libertad que caracteriza a este arquitecto que al tiempo que utilizó elementos de raíz clásica supo sacarlos de la ortodoxia vitruviana, adaptándolos al nuevo contexto en que se integran. Siempre ha llamado la atención por su modernidad y atrevimiento los aspectos constructivos de aquellos fustes que esconden su alma bajo unas largas y estrechas placas de mármol claveteadas, así como la solución de hierro y vidrio de los miradores que rasgan verticalmente sin interrupción los intercolumnios. De todos modos estos aspectos son solo una parte de la abigarrada y compleja fachada donde parecen coexistir más de una idea, pues Palacios dio un tratamiento muy distinto a todo el cuerpo de la coronación sacando de su amplio repertorio compositivo y ornamental soluciones formales y decorativas que vienen del Palacio de las Comunicaciones, vulgo Correos, en la

plaza de la Cibeles, tales como los cuerpos torreados o la serie larga de escudos coronados con campos vacíos. Dentro de la obra de Palacios no deja de ser esta una de las más eclécticas en la que se advierten algunas dudas, las mismas que llevaron al hotel a llamarse Avenida al abrirse en 1925 cuando su primer nombre fue el de Hotel Alfonso XIII.

Si la presencia de círculos y centros sociales prestó una determinada fisonomía al primer tramo de la Gran Vía, fueron los edificios comerciales los que en el segundo «trozo», como entonces se decía, caracterizaron su mayor personalidad a partir de almacenes populares como los de SEPU, de la Casa del Libro o del múltiple destino que tuvo la Casa Matesanz. Esta última, que lleva el nombre de sus propietarios, es de los tres edificios mencionados el más antiguo, pues lo proyectó Antonio Palacios en 1919 y cuatro años más tarde ya estaba en



servicio alojando varios comercios en la planta baja y entresuelo así como oficinas y despachos en el resto del inmueble. La estructura metálica permitía una disponibilidad y libertad de organización del espacio interior según necesidades que van más allá de las consabidas crujeas rígidas, abriendo un patio cubierto en el centro del edificio al que se vincula una gran escalera en su parte posterior. La propia estructura posibilitaba igualmente aligerar la fachada abriendo unos miradores que siguen la solución comentada en el Hotel Avenida, ocupando aquí el espacio entre pilastras y columnas que con sus arcos ciñen las tres fachadas del edificio, la principal a Gran Vía número 27 y las laterales, pero con igual tratamiento, a las calles de Tres Cruces y de la Salud.

Los almacenes SEPU, siglas de la Sociedad Española de Precios Únicos de origen suizo y alemán que abrió este establecimiento siguiendo un modelo comercial que tenía su origen en los almacenes norteamericanos de precios únicos, como recuerda Gloria Nielfa, se instalaron en 1934 en el edificio que anteriormente albergó los Grandes Almacenes Madrid-París. Esta sociedad anónima que probablemente era también de capital francés se había constituido en 1920 y adquirió el solar de Gran Vía número 32, con la finalidad de vender «toda clase de artículos de comercio, tejidos, mercería, zapatería, confecciones, juguetes, bisutería, comestibles, salón para servir el té, pastas, fiambres, etc., esto es, los artículos que en esta clase de establecimientos se expenden», según se recoge en la solicitud de licencia al Ayuntamiento. Parece ser que el proyecto vino de París y que aquí dirigió la obra Teodoro Anasagasti, debiéndose a esta etapa la mitad inferior del edificio actual, donde se aprecia fundamentalmente los grandes machones verticales que terminan bruscamente bajo la primera cornisa, todo tratado con gran sencillez y muy semejante al carácter de muchos almacenes franceses contemporáneos. Inicialmente la planta baja estaba porticada y rematados los escaparates que en la posterior reforma se enrasaron con la fachada. Habiendo quebrado la empresa Madrid-París se aumentaron en 1933 tres plantas más sobre las siete que tenía hasta entonces habilitándolas para oficinas e instalándose allí Radio Madrid, al tiempo que en la planta baja se abría un cine y SEPU se hacía cargo de la parte comercial, todo bajo proyecto y dirección de Anasagasti. Hoy no resulta muy fácil distinguir todo este proceso y menos aún recordar los templetos cupuliformes que llevó en su origen sobre los ángulos de la fachada principal. En su lugar hoy vuela el Ave Fénix sobre el cielo de la Gran Vía.

Mayor novedad representó entonces la construcción de un edificio dedicado a viviendas de alquiler promovido por la Constructora Calpense que dedicaba buena parte de su zona comercial a la venta de libros, con una superficie y generosidad de escaparate hasta entonces desconocidas. En efecto, entre 1920 y 1923, el arquitecto José Yarnoz Larrosa proyectó y construyó en la Gran

Vía número 26 para la Sociedad Editorial Calpe la que hoy conocemos como Casa del Libro. La serie de toldos, anuncios, carteles que enmascaran este y demás edificios de la Gran Vía nos privan de valorar el interés de la idea inicial de Yarnoz que conjugaba la asepsia racionalista y transparente de la planta baja de doble altura en las tres fachadas del edificio, con los toques aislados neobarrocos como el de las puertas de acceso a las viviendas altas abiertas en los redondeados chaflanes. Este era el espacio para los libros, que contaba aún con una entreplanta bajo la primera línea de cornisas. Sobre estas crecen cuatro plantas, una segunda cornisa y dos plantas más, sobre las que en los chaflanes vuelve a reaparecer el neobarroco supuestamente madrileño en forma de cuerpo torreado, de muy buen efecto, si bien hoy no cabe medirlo por haber perdido todos los remates que le daban sentido y gracia.

Si los rótulos y publicidad de variada especie ocultan hoy los edificios de la Gran Vía, la peor parte se la llevan los cinematógrafos tras las grandes imágenes que en escala edilicia se suceden en el periódico anuncio de la película en curso, además de la amplia visera que suele volar sobre la zona de entrada al vestíbulo exterior. Esto hace que no conozcamos la verdadera cara urbana de cines como el Avenida (1925-1927) de Miguel de la Cuadra, o del Palacio de la Música en Gran Vía número 35, cinematógrafo de larga historia hasta su inauguración en 1928. Es obra de Secundino Zuazo Ugalde, quien se enfrentó aquí con un tema sin duda difícil como es el dotar de una fachada a un edificio de espectáculos moderno. Sus dudas se advierten en los primeros estudios para la fachada que encajan más con el carácter del interior de la sala que con lo que finalmente llegó a ser. Por declaraciones propias hechas poco antes de su inauguración sabemos que sus «primeros croquis tendían a lograr una obra eminentemente moderna... Pero al pensar en su desarrollo y ejecución, en las dificultades con que tropezaría al construir la idea, y cuando vi, además, que me agitaba dentro de una tendencia no nacida en mi país ni sentida por él, juzgué falso el camino. Me vi inseguro, desorientado... No quería repetir el caso de los Perret, haciendo en París, en época todavía próxima, ese admirable ejemplo de arquitectura moderna, pero lleno de influencias alemanas. El Teatro de los Campos Elíseos... Decidí buscar un apoyo definitivo, un concepto firme. Y como no lo encontrase de momento, me atuve a la discreción. Realizar discretamente la obra fue entonces mi único propósito. Pero acontece que, ejecutados ya los planos, tengo necesidad de ir a Sevilla, ya que el barroco de esta ciudad me atrae y me subyuga...», es decir que hasta el último momento Zuazo dudó entre la modernidad, la discreción y la historia. Finalmente concibió una fachada principal verdaderamente extraña, con tres alturas de muy distinto tratamiento y sentido, absolutamente ecléctica que habitualmente no deja ver más que una columnata jónica a modo de galería de desacompasado ritmo. La obra se



Proyecto para el Hotel Metropolitano de José Espeliús y Vicente Agustí (1918).

hizo por iniciativa de la Sociedad Anónima General de Espectáculos, por lo que antes de llamarse Palacio de la Música llevó el nombre de Cinema SAGE sucediendo a otro inicial: Sala Olimpia. Además de la hermosa sala con dos amplios anfiteatros de gran vuelo sobre el patio de butacas, todo con un tratamiento neobarroco densamente cálido, cuenta con una sala de fiestas debajo de aquel, en una fórmula que repetirán otros cines de la Gran Vía.

Aunque no pertenece directamente a la Gran Vía pero formando parte de su imagen, se encuentra el Cine Callao sobre la plaza del mismo nombre. A nuestro entender, este interesante edificio que es una de las primeras obras de Luis Gutiérrez Soto, construida entre 1926 y 1927, ofrece una imagen ya prácticamente perdida en la que el cinematógrafo se identifica con el inmueble sin compartir otros usos, al menos sobre sí. Es algo semejante a lo que sucede en el Palacio de la

Música, que tampoco se concibió con pisos encima, si bien aquí no se percibe tan claramente como en el Callao por hallarse este más libre y aislado, de tal manera que desde la Gran Vía cabe observar el volumen general de la edificación, con su fachada principal y la dilatada fachada lateral que incorpora con mucha discreción una zona destinada a oficinas que no restan protagonismo al cinematógrafo donde el arquitecto tuvo su primer estudio. El sótano se concibió como un gran café y la azotea estaba dispuesta para hacer las veces de cine de verano, emergiendo allí una torreta-faro como reclamo publicitario del cine. Aunque oculta en parte por los grandes carteles de asunto cinematográfico se mantiene apenas sin alterar la decoración exterior que en todo corresponde a lo que fue su interior. El arquitecto explicaba su deseo de «no seguir estilo alguno determinado, buscando la monumentalidad y elegancia que su emplazamiento exige en la sencillez de sus líneas y en la debida proporción de sus elementos clásicos, zócalo, fuste, friso y cornisamento, haciendo que su conjunto sea discreto y armónico, procurando tener la perfecta expresión y carácter de moderno edificio de espectáculos», cuya receta vino a ser el seguro de vida de esta obra que pese a los años transcurridos no ha envejecido un ápice. La decoración general se debe a una idea original y feliz como fue la de no recargar con elementos arquitectónicos las grandes superficies desnudas de las fachadas e interiores, sino por el contrario ir a una decoración mural plana, discreta, realizada por amplios paños de color en el que se desarrollan motivos ornamentales de estirpe Art Déco, de manera que era «lo suficientemente moderna para que sea fácilmente comprendida por nuestro público, aún no muy preparado para cosas más avanzadas».

Enfrente del Cine Callao y con fachada a la Gran Vía se levanta otro edificio de viviendas de la Compañía La Adriática (1926-1928) que viene a ser uno de los inmuebles de la Gran Vía que goza de mejor ubicación y especialmente después de abrir su tercer tramo, ya que se ofrece desde la plaza de España como telón de fondo de esta perspectiva que el arquitecto Luis Sainz de los Terreros enriqueció con un gran templete circular en ese sostenido ejercicio practicado en la Gran Vía de acentuar ángulos y chaflanes por encima de las cornisas. Entendemos por tanto que su valor es fundamentalmente escenográfico además de estar unido en la historia de la actividad comercial de Madrid a uno de los establecimientos más concurridos de la posguerra por encontrarse en sus bajos los Calzados Segarra.

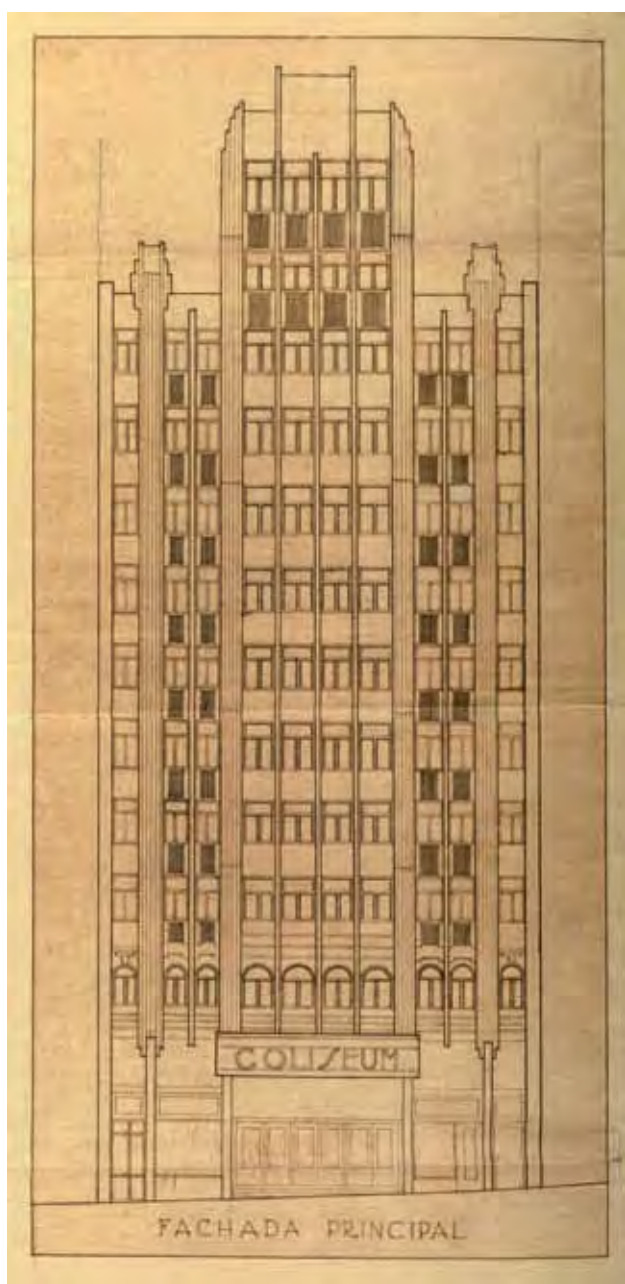
El arquitecto Joaquín Saldaña y López, tan identificado con los palacetes madrileños de comienzos de siglo en el área residencial del eje de la Castellana, hizo también en la Gran Vía, entre 1920 y 1923, una de sus casas de renta más características como es la situada en el número 38. A nuestro juicio es una obra que está fuera de su contexto donde por lo dicho anteriormente cabe detectar el cambio que se ha producido en la arquitec-

tura durante estos años y la preocupación por hallar soluciones más acordes con los tiempos que corren. Por otra parte la mayor altura permitida en este tramo hizo enfrentarse a Saldaña con un proyecto que excedía el terreno en el que él supo moverse con maestría y éxito. El edificio en cuestión es un imponente inmueble en esquina, con una planta muy tradicional en forma de «U» cuadrada en torno a un patio y escalera central, según se venía haciendo desde tiempo atrás en las primeras casas de renta de la Gran Vía, donde igualmente las crujías de fachada albergan las mejores habitaciones en detrimento de las que forman las medianerías. Pero donde mejor se ve la dificultad para resolver este tipo de edificios de una altura ya considerable es en la composición de las fachadas, pues siendo una simple superposición de pisos, en lugar de seguir la verticalidad que sugiere su proporción final, por el contrario, se intenta resolver estratificando soluciones distintas que no producen sino una fatiga infinita resolviendo en corto y al detalle cada altura, falto de una solución unitaria.

### **El tercer tramo o avenida de Eduardo Dato**

La construcción del tercer tramo de la Gran Vía quedó interrumpido por la guerra civil de tal manera que hay una serie de edificios que pertenece a los años treinta, desigualmente repartida a lo largo de la nueva vía, como puedan ser los edificios Capitol y Coliseum, uno al comienzo y otro al final pero ambos construidos entre 1931 y 1933, y otra segunda serie de los años cuarenta terminados en la década siguiente en los que se completa y colmatan los solares restantes. Así, a la relativa uniformidad que tienen los dos primeros tramos de la Gran Vía se acusa aquí un salto interno que afecta no solo a las cuestiones formales sino al concepto mismo del edificio que hasta entonces había ido consolidando la Gran Vía madrileña, con una peligrosa tendencia al gigantismo que no a la monumentalidad como de modo ejemplar encarna el Edificio España con numeración sujeta aún a la de la Gran Vía. Probablemente en este último recorrido se observa también un mayor contraste entre la buena y menos buena arquitectura, pues en medio de una mediocridad dominante destacan algunas de las mejores obras de la arquitectura racionalista española. Finalmente, si hubiera que destacar la personalidad de la antigua avenida de Eduardo Dato respecto a los tramos anteriores creemos que la presencia de los edificios plurifuncionales de inspiración norteamericana, la general tendencia vertical en la composición de sus fachadas y la aparición del ladrillo visto pese a su estructura interior metálica o de hormigón armado, podrían ser tres sus constantes. Esto no quiere decir que no existan edificios de otro carácter y materiales, pues bien lo demuestran algunos de viviendas como el promovido por el Banco Hispano de la Edificación reformado después de la guerra por Casto Fernández-Shaw





Edificio Coliseum, de Casto Fernández-Shaw (1931).

(1943) y rematado por la alegoría de la edificación con una figura masculina que sostiene en alto un templo, hecha por el escultor Victorio Macho, la cual llevó a «Eléybox» a escribir irónicamente en la revista *Cortijos y Rasacielos*, dirigida por Guillermo Fernández-Shaw y editada por su hermano el mencionado arquitecto Casto, lo siguiente: «Este tercer trozo posee un detalle inquietante y poco advertido. Encaramado sobre once pisos hay un griego de los clásicos que eleva sobre su testa la maqueta de “un partenón”. No deja adivinar sus intenciones; ¿lo va a estrellar iracundo sobre el –para él absurdo– vivir nuestro? ¿o es que pretende darnos una lección de euritmia y de belleza?».

Así mismo hallamos otros edificios de indudable interés por razones de autor, obra o fecha como la casa de alquiler en Gran Vía número 52, que seguramente es uno de los más originales de toda la avenida por su concepción  *cubista*  (1930-1931) y proyectado por Luis Díaz de Tolosana, o como el Hotel y Cine Rex de Gutiérrez Soto (1947), y los dos edificios con los que se completó la consolidación física de la Gran Vía. Estos son los que llevan los números 72 y 74, proyectados ambos en 1952 pero terminándose antes el del número 74 según proyecto de Manuel y Cayetano de Cabanyes y Mata para el Hotel Menfis, con un vestíbulo tipo «gran hotel americano», además del «bar americano» y otros tantos detalles de importada modernidad. El hecho de encontrarse en esquina animó a los autores a realzar este elemento con una solución torreada como si esta fuera una de las señas de identidad de la arquitectura de la Gran Vía. El último edificio aquí construido y que prácticamente no se había empezado cuando el inmediato Hotel Menfis ya alojaba a sus clientes en confortables habitaciones dentro de un ambiente que en 1953 se juzgaba de señorial y moderno, se comenzó el día 4 de mayo de 1952 y se terminó dos años después. Su actual destino como Hotel Washington en el número 72 de la Gran Vía esconde la intrahistoria del proyecto inicial hecho por el arquitecto Enrique Colás Hontan por encargo de la empresa Construcciones Aurora, propietaria del solar. Se trataba de hacer también un hotel de 162 habitaciones pero razones de índole presupuestaria aconsejaron reconducir este proyecto hacia un edificio de oficinas en «este gran Madrid en el cual el que no tiene una cartera, una oficina y un teléfono se considera deshonorado». Así se expresaba uno de los colaboradores del número monográfico sobre la Gran Vía que la revista *Cortijos y Rasacielos* tantas veces citada publicó en 1953. La fachada del edificio no deja de ser hoy anodina al no mostrar la profusa decoración de un rameado barroco ejecutado en esgrafiado «segoviano» que se proyectó en torno a los balcones de los ejes laterales, así como otros motivos sobre el cuerpo central saliente donde se veía una filacteria con la fecha del proyecto en números romanos y arriba la escuadra y plomada del arquitecto a modo de naciente «aurora», todo en una clara alusión a la empresa propietaria Construcciones Aurora. Todo esto no deja de chocar con lo sostenido teóricamente por el arquitecto Enrique Colás en un conocido y juvenil artículo sobre la nueva estética del hormigón colado, si bien se refería en aquella ocasión a las casas baratas. De todos modos este hombre enamorado de «la sobria, selecta y nueva belleza» que la estructura de hormigón proporcionaba y que cabe apreciarla en el interior del edificio cuya planta baja y primera son de una diafanidad sorprendente, hubo de ceder bien ante la solicitud de la propiedad, bien por cambios personales de gusto o del medio, el hecho es que entró en el difícil terreno de adornar la arquitectura. Esto llevó a algún crítico a unas considera-

ciones que por ser contemporáneas reflejan una realidad que conviene recoger aquí para constatar en fechas tan avanzadas como 1953 la inextinguida preocupación por el estilo. «Los resaltos decoradores –escribe al autor de la crítica bajo las siglas L.Y.– llevarán una policromía inédita en toda la faz arquitectónica de la Gran Vía. En suma: es un barroquismo, pero un barroco sutilmente moderno, de auténtica bellaza en el conjunto y en los detalles. Esto merece una corta ampliación. Es curioso observar el lento cambio estilístico que ha tenido la Avenida. Ella comienza por una arbitraria interpretación de pasados estilos que nada dicen a las generaciones posteriores que los han visto y los ven. En el segundo trozo se aprecia prontamente la indecisión de la Arquitectura, fiel reflejo de la desorientación de la cercana época pasada. El último trozo de la Gran Vía encuentra ya el camino. Pero lo encuentra cuando ya casi finaliza. Hubiera sido necesario un cuarto trozo, ideal, que imaginamos monumental y audazmente “del día”; con ponderadas representaciones de los actuales funcionalismos... [el edificio de Enrique Colás] pudiera ser el futuro barroco jovial y nuestro, español y madrileño, que solucionara el grave problema de estilo “propio” planteado y en realidad aún no resuelto». Reflexión esta interesante sin duda, pero difícil de entender ante la fachada actual del Hotel Washington.

De cualquier modo no deja de sorprender la insistencia en el barroquismo conceptual o formal que llegó a impregnar los proyectos y edificios del último tramo, en estrecha vecindad con los más significativos ejemplos de nuestra arquitectura moderna del siglo xx. Solo la circunstancia política y la fecha tardía en que se producen pueden explicar su afán madrileñista frente al anhelo europeo o americano de las mejores arquitecturas de la Gran Vía, como puede verse en el número 70, obra de Juan Pan da Torre (1945), donde la amplia fachada en ladrillo, el tratamiento de los huecos y el énfasis puesto en la molduración barroca y riberesca del eje central, hace que nos fijemos en ella como antecedente necesario de lo que harían después los hermanos Otamendi en el Edificio España.

Ladrillo, verticalidad y plurifuncionalismo se dan la mano en el Palacio de la Prensa que desde la plaza de Callao quiebra la fachada para señalar la alineación del nuevo tramo. Su papel como gozne urbano lo entendió muy bien el arquitecto Pedro Muguruza Otaño que proyectó y dirigió la obra entre 1924 y 1928, es decir en unos años anteriores a la definitiva apertura del tercer tramo pero conociendo ya las nuevas alineaciones. Por ello, sobre un solar de planta rectangular y con dos volúmenes muy diferentes alzó una torre con personalidad propia y a su sombra un cuerpo de arquitectura más bajo indicando la futura alineación de la acera de los números pares. El edificio fue iniciativa de la Asociación Española de la Prensa que además de tener allí sus locales contaba también con comercios, viviendas, estudios, un gran café y una magnífica sala de cine, ac-

cediendo a cada uno de estos ámbitos por diferentes entradas desde sus distintas fachadas, pues se trata de un edificio exento. La torre está compuesta con recuerdos de la arquitectura americana queriendo ser un rascacielos sin llegar a serlo en la que Muguruza empleó el ladrillo visto al igual que en el cuerpo de viviendas inmediato. Una y otro han hecho desaparecer la continuidad de las líneas de forjados, cornisas y demás molduras horizontales sobre los que manda la composición vertical de sus elementos estructurales, con excepción de los pisos que coronan la torre que no están en consonancia con la valiente solución del arco al que nos hubiera gustado ver en toda su altura. El Palacio de la Prensa es muy sintomático del valor de fachada urbana que asume toda la arquitectura de la Gran Vía desde sus comienzos en relación con el viejo caserío que queda a sus espaldas, pues él mismo esconde casi de forma vergonzante la discreta altura de su cine hábilmente acoplado a la zona más aguda del solar habiendo sido en su momento uno de los mejores de la ciudad.

En medio de la rivalidad latente que se produce a lo largo de la historia constructiva de la Gran Vía, estimulada por el deseo de mostrar en aquel escaparate de la arquitectura moderna la imagen de empresa de las distintas sociedades y firmas allí afincadas, surge entre 1931 y 1933 el edificio Carrión o Capitol en el afilado e irregular solar que queda entre la Gran Vía número 41 y la calle de Jacometrezo. Pese a que la obra había sido objeto de un concurso en el que participaron Gutiérrez Soto, Manuel Cárdenas, Paramés, Rodríguez Cano, Juan de Zabala, Eduardo Garay, Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced, estos dos últimos fueron los que recibieron el encargo final por parte del promotor don Enrique Carrión, marqués de Melin. El edificio emerge en la Gran Vía como la proa de un potente buque de racionalista arquitectura, majestuoso y elegante, al que estorban *ad infinitum* traidoras legañas publicitarias justamente en su cara más expresiva, la del cuerpo torreado que alcanza una altura de dieciséis plantas. Dentro de aquella caja prodigiosa que formalmente se relaciona con el expresionismo alemán de estos años en la línea de Erich Mendelshon, se incluía en la planta baja un gran café con entrada al pie de la torre; una imponente sala de proyecciones con entresuelo y anfiteatro a la que se accede por una entrada propia con su correspondiente vestíbulo; y, finalmente, el ingreso al edificio propiamente dicho con la escalera y el vestíbulo de ascensores para acceder a las diferentes plantas destinadas al hotel con habitaciones y apartamentos, oficinas y otros usos varios. Al edificio Carrión que surgía como imagen novedosa y sin antecedentes entre nosotros se le saludó estilísticamente como ecléctico, moderno, tradicional, expresionista, Art-Déco, racionalista y académico, todo a la vez, lo cual no deja de ser una exageración que denota sobre todo lo sorprendente de su arquitectura. No resulta menor el interés de sus soluciones cons-

tructivas, pues allí se utilizaron unas famosas vigas de hormigón armado, las llamadas *Vierendell* de más de treinta metros de longitud y gran canto que permitían salvar el vano de la sala de proyecciones, siendo estas las mayores de Europa en su tiempo. Así, desde la estructura hasta el diseño del mobiliario, todo se debe a estos dos arquitectos que fueron premiados por el Ayuntamiento de Madrid, en 1933, y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934.

Se ha dicho más arriba que mientras se levantaba el Capitol se construía el edificio Coliseum que igualmente, aunque con un programa más modesto asociaba un teatro-cine, conocido inicialmente como el Palacio del Espectáculo pues era algo más que una sala de proyecciones, y un edificio de viviendas, construido todo entre 1931 y 1933. El proyecto se debe a los arquitectos Pedro Muguruza y Casto Fernández-Shaw, sin que resulte nada fácil distinguir lo que se deba a uno y otro aunque tendamos a ver mayor protagonismo en el segundo. El mentor del edificio fue el maestro Jacinto Guerrero que vivió mientras duraron las mismas en un edificio frontero desde donde vio progresar las obras. La relación del compositor con el arquitecto Fernández-Sahw se explica por el hecho de ser hermano de Guillermo Fernández-Sahw, periodista, poeta, autor teatral y, en lo que ahora interesa, libretista junto con Federico Romero de la zarzuela *La Rosa del Azafrán*, cuya música compuso el maestro Guerrero. Interesa recoger estos datos porque además del edificio de viviendas Jacinto Guerrero tenía especial empeño en lo que llamamos hoy cine pero que se concibió como teatro y sala de conciertos, preparándola para este menester pues acariciaba la idea de contar con un escenario propio para montar zarzuelas y otros espectáculos de carácter musical, todo en un momento en el que tanto este género como el propio teatro van cerrando sus puertas ante el empuje incontenible del cine. En este sentido se cuidaron sus condiciones acústicas de tal manera que la inmensa bóveda de la sala está pensada para «difundir los timbres de voz, oír bien las orquestas y solistas» y llegar a cualquier punto de la sala. Esta tiene un tratamiento mural y abovedado de superficies continuas de gran efecto y modernidad al que se suma el vuelo sinuoso del entresuelo y principal. El escenario es un verdadero espacio teatral que cuenta incluso con un foso para los músicos, amplia embocadura y un discreto fondo pero suficiente «para montar toda clase de obras, musicales y dramáticas». El edificio de viviendas, en uno de cuyos pisos vivieron los hermanos Inocencio y Jacinto Guerrero y en otro se halla la Fundación de este mismo nombre, muestra una fría imagen de pequeño rascacielos en la que los autores no quisieron sino acusar la dureza de la estructura de hormigón armado en sus treinta y cinco metros de altura sin vincularse a ninguna moda pretérita o presente.

Ningún de los edificios plurifuncionales y mixtos levantados no solo en la Gran Vía sino en toda la ciudad alcanzó el desarrollo que llegó a tener el que comúnmente se conoce como Los Sótanos, construido entre 1944 y 1949, sobre una parte del gran solar en el que estuvieron hasta su incendio en 1931 la Casa Profesa de los Jesuitas y la iglesia de San Francisco de Borja. La ambición de este proyecto que hicieron los hermanos Joaquín y Julián Otamendi Machimbarrena, promovido por la Compañía Inmobiliaria Metropolitana, se resume en el programa a cumplir: galerías comerciales, un cine, varios hoteles, doscientos apartamentos y oficinas, así como una piscina en la parte alta, contando con la fachada más larga de toda la Gran Vía y una altura de trece plantas, todo muy monótono y con algún toque nacionalista de perfiles neobarrocos que anticipan la siguiente obra de los Otamendi, el Edificio de España.

En efecto, como colofón de la Gran Vía en los que une a su plurifuncionalidad el gigantismo de su mole se encuentra el Edificio España sobre la plaza del mismo nombre pero que por su numeración cierra la acera de los pares. Su potente masa construida entre 1947 y 1953, en hormigón armado y revestido de piedra caliza con amplios paños de ladrillo, de ciento quince metros de altura y veintiséis plantas, ha sido objeto desde antiguo de severas críticas por lo que tiene de inflado monumentalismo en el anhelo propagandístico de reflejar el vigor del régimen de Franco. En este aspecto la aplastante suma de volúmenes está más cerca de algunos rascacielos del Moscú soviético que de los refinados prototipos americanos. Que es un edificio-fachada y en este sentido muy propio de la concepción general de la arquitectura de la Gran Vía, lo dice la ingrata solución de su espalda dejando a la vista los estrechos, profundos y desiguales patios abiertos entre varios cuerpos que a modo de espigones parecen actuar de contrafuertes de la crujía de la fachada principal, siéndole de aplicación lo que Fernando Chueca escribía en su *Semblante de Madrid*, publicado en los días mismos en que construía el edificio: «En Madrid, ciudad de medianerías y patios a la vista, los rascacielos muestran también al desnudo sus horrendas tripas de patios y ascensores. Esto es inicuo cuando se trata de tales mastodontes. Los rascacielos neoyorquinos guardan en su interior su complicado paquete intestinal».

De todos modos aún surgiría a su vera el tercer rascacielos de la ciudad que superaría a los anteriores según proyecto de los mismos hermanos Otamendi, la llamada Torre de Madrid (1954-1957), que viene a cerrar la perspectiva del tercer tramo de la Gran Vía visto desde la plaza de Callao. Este edificio, construido igualmente en hormigón armado, fue durante algún tiempo el más alto de su género en Europa.

*Pedro Navascués Palacio*



## CONSTRUIR LA MIRADA: una historia de la fotografía de construcción

\*\*\*

Dentro del mismo ciclo, el día 29 de julio, el escultor, arquitecto y académico D. Juan Boedes, habló de fotografía y arquitectura

### *La Gran Via y su arquitectura*

El ojo fotográfico tiene vocación de geómetra. En cualquiera de los formatos, ya sea cuadrado, rectangular o la extensión panorámica, su retina convierte el espacio en *vedutte* a la que superpone una geometría compositiva. En esa imagen, las fugas perspectivas del edificio y su entorno, se acuerdan o divergen con las diagonales, las medianas o las bisectrices del marco del visor, convirtiendo la mirada fotográfica en una opinión crítica de la arquitectura. Y al mismo tiempo esa fotografía es una forma cultural de la mirada. Es decir que un espectador inmerso en nuestra historia cultural tiene su ojo «cargado» de conceptos aprendidos, y esto nos permite mirar cualquier arquitectura del pasado de muy distintas maneras a como la contemplaron sus contemporáneos. Por todo ello, la fotografía de arquitectura sobrepasa el interés meramente documental, aunque desde luego este sea fundamental.

La historia de la fotografía es en esencia el relato de los otros modos de mirar el mundo. Y con el nuevo medio de representación, que se difunde en 1839 a través del daguerrotipo, también se inicia una forma distinta de percibir el espacio y la arquitectura. Pero son muchos los convencionalismos impuestos por la fotografía a la descripción de la arquitectura, y a pesar de ellos la hemos aceptado como uno de los mejores sustitutos de su realidad. No obstante, Gombrich, en su libro *La imagen y el ojo*, nos advierte que la fotografía supone una violencia a nuestro modo de ver «pues es un testimonio ocular que exige permanecer inmóvil, que miremos en una sola dirección y que tengamos cerrado un ojo, si el objeto que observamos está tan cerca que es sensible el efecto binocular» (p. 305). También Ernest Rogers, en su artículo *Architettura e fotografia* de la revista *Casabella* (1955, nº 205), aseguraba que «Fotografiar la arquitectura es casi imposible, y se puede encontrar la razón profunda de esta dificultad en la esencia misma del fenómeno arquitectónico, que realizándose en la precisa determinación espacial, no puede ser intenso sino recorriendo los eventos en la viva sucesión de los momentos temporales que continuamente cambian la relación con nosotros. La fotografía fija la apariencia, la cristaliza, traduce la realidad en el molesto esquema que reduce la cuarta dimensión (espacio-tiempo) a la

representación de la tercera, solamente en la ficción de las dos dimensiones. Este límite es inherente a las condiciones características e inconciliables de la fotografía y la arquitectura».

Sin embargo, a pesar de estos inconvenientes, la fotografía se ha erigido en un medio fundamental para conocer, analizar y aprender arquitectura. No obstante, ya en 1851 Francis Wey, uno de los primeros críticos sobre la fotografía, en un artículo titulado *De la influencia de la heliografía sobre las bellas artes* (La Lumière, 1851) afirmaba que «cualquier mediocre prueba heliográfica del pórtico de la catedral de Chartres será preferible, como acabado, como realidad, como relieve, y como precisión, al grabado más exacto (...) la fotografía es la perfección ideal. Tal es la potencia casi fantástica del procedimiento que le permite al espectador explorarla como la misma naturaleza y hacer descubrimientos que son inapreciables sobre el terreno».

### **Volúmenes bajo la luz: la lentitud de la arquitectura.**

Las primeras técnicas que lograron fijar la imagen óptica de la cámara obscura, como fueron el daguerrotipo y el calotipo, obligaban a una exposición de varios minutos. Y según la primera tabla de tiempos de exposición para los daguerrotipos, publicada póstumamente en 1840 por Hubert, el joven arquitecto y fotógrafo ayudante de Daguerre, recomendaba desde los 4 minutos en las condiciones más favorables (objetos blancos a pleno sol y en verano), hasta los 60 minutos en las más desfavorables (objetos de color en luz difusa y en invierno). Sin embargo, François Arago, el científico y diputado que presentó el invento al Gobierno francés en una sesión conjunta de las dos Cámaras y las Academias de Ciencias y la de Bellas Artes en agosto de 1839, resume en el texto de su discurso que «para tomar la vista de un monumento, de un barrio de ciudad, de un lugar, son apenas necesarios de diez a doce minutos en los tiempos sombríos del invierno. En verano con buen sol este tiempo puede reducirse a la mitad. Y con los climas del sur dos o tres minutos serán suficientes» (tomo XXXV de la *France Literaire* 1839, p. 17).

En las siguientes décadas, con el descubrimiento de nuevas emulsiones se consiguió rebajar progresivamente los tiempos necesarios para obtener la imagen fotográfica. Con el procedimiento de la albúmina, ideado por Niepce de Saint Victor en 1847, se acertó considerablemente la exposición. En 1850, con el colodión húmedo del escultor Scott Archer, se llegó a la instantánea, pues la exposición pudo reducirse drásticamente hasta quedar entre 3 y 12 segundos. Y finalmente en 1871, al reducirse la exposición a décimas de segundo con el gelatinobromuro descubierto por el médico inglés Richard Maddox, se llegó a descomponer el movimiento, captándose imágenes que ni el ojo humano conseguía percibir.

Por eso, hasta que fueron habituales estas emulsiones rápidas, el modelo estático de la arquitectura ocupa la atención principal de los fotógrafos. Y es precisamente una fotografía de arquitectura la que en 1826 inaugura la historia de la fotografía. Se trata de la vista que Nicephore Niepce tenía desde la ventana de su estudio en Chaône-sur-Seine (fig. 1). No obstante, sabemos por la correspondencia del inventor con su hermano, que esta imagen ya la había tomado en dos ocasiones anteriores (1816 y 1824), pero ambas placas no se conservan. El coleccionista e historiador de la fotografía H. Gersheim, descubridor y propietario de esta placa hasta pasar a la Universidad de Tejas (Austin), dedujo que este «punto de vista» (como llamó Niepce a sus placas) tuvo una exposición entre 8 y 12 horas; conclusión que demostró con la eclíptica solar correspondiente a las coordenadas del lugar y fecha aproximada de la toma. En esta primera plancha de peltre, precedente del daguerrotipo, la sustancia sensible a la luz que usó Niepce fue el betún de Judea.

Se da la circunstancia de que la ventana, como metáfora de la fotografía, es un tema recurrente que repitieron muchos de los primeros maestros. Las pocas placas atribuidas a Daguerre fueron todas tomas desde los lugares donde hizo sus demostraciones promocionales (frente al Louvre, en su domicilio mirando hacia el boulevard du Temple, etc). Y también el negativo más antiguo que se conserva (1835), obra de Hery Fox Talbot, es una *blow window* vista desde el interior de la residencia palaciega familiar donde experimentaba, la Lacock Abbey.

La experiencia arquitectónica del fotógrafo interpuso a un nuevo creador entre edificio y espectador. En la pionera revista fotográfica *La Lumière* (20 de marzo, 1852), publicación plagada de artículos que refieren las tempranas hazañas de los primeros fotógrafos de arquitectura, si leemos una crítica sobre los trabajos de Le Secq, firmada por H. De Lacretelle, comprendemos mejor lo que significó la aportación de la fotografía a la arquitectura: «El joven artista ha registrado piedra a piedra las catedrales de Strasburg y Rheims en más de cien placas diferentes. Gracias a él hemos trepado a todas las torres; lo que jamás habríamos descubierto con nuestros propios ojos, él lo ha visto por nosotros. Podría pensarse que los venerables artistas de la Edad Media habían previsto el daguerrotipo al ubicar en lo alto sus estatuas y tallas de piedra, donde solo los pájaros que revolotean alrededor de los chapiteles podrían maravillarse ante su detallismo y perfección. La catedral entera ha sido reconstruida, capa por capa, con maravillosos efectos de luz, sombra y lluvia. M. Le Secq también ha erigido su monumento».

Los grandes *primitifs* o pioneros emplazaron sus pesadas cámaras sobre trípodes y se dispusieron a ser testigos de su tiempo; y como curiosos visitantes guardaron para la memoria muchas de las arquitecturas que compartieron la euforia del nacimiento de la fotografía.

El invento de la heliografía convivió con una arquitectura construida casi con los mismos conceptos y materiales, pues podríamos considerar que los nuevos edificios de hierro y cristal son también una metáfora de la idea fotográfica. La fotografía comenzó por inventariar el mundo, pues los científicos iniciaron una sistemática utilización de la fotografía; y del mismo modo los arquitectos e historiadores hicieron uso de las capacidades específicas de la nueva imagen iniciándose distintos proyectos para archivar el patrimonio monumental. Y así la arquitectura de territorios lejanos o dispersa en una trama urbana, se resumió en el nuevo espacio conceptual de la colección fotográfica.

### La geometría efímera

Es destacable el interés que tuvieron desde el primer momento de la invención del nuevo medio, las fotografías que recogen la ejecución de obras de ingeniería y arquitectura. Los primeros fotógrafos supieron ver en la construcción una singular metáfora visual de la cultura de la máquina, simbolizando con estas imágenes la fuerza transformadora del siglo XIX. La imagen fotográfica, más persuasiva que los argumentos verbales, mostró el énfasis de la industrialización. Pero, además, con los nuevos materiales los métodos constructivos sufren una renovación comparable a la que la fotografía produjo sobre la imagen. Esto justificó una empatía de la fotografía hacia el modelo de la arquitectura en construcción. No obstante, otra razón habría que verla en el atractivo poder de la estructura sin recubrimientos, pues con su racionalidad geométrica se visualiza una síntesis espacial. Y, en definitiva, con la predilección de la fotografía primitiva por estos modelos, quedó de manifiesto su clara vocación de modernidad al buscar evidenciar el proceso.

### Memoria del tiempo y el espacio

La fotografía, en la búsqueda de su especificidad, comenzó su andadura con un debate en el que para demostrar su consideración artística recurrió a la imitación de técnicas gráficas y composiciones pictóricas. Pero desde el comienzo, frente a los detractores, no faltaron ardientes y exaltados defensores proclamando textualmente que «la pintura ha muerto». Así sentenciaba en el siglo XIX un mediocre pintor convertido en mediocre fotógrafo, con tan evidente ceguera icuando la pintura moderna estaba naciendo!. Y, sin embargo, idénticas palabras se han vuelto a oír en el transcurso del siglo XX cada vez que ha aparecido un nuevo medio de expresión. Sin embargo, desde sus comienzos, la fotografía fue consciente de la especificidad de su mirada. No en vano Walter Benjamin discutiendo su teoría del aura de la obra del arte con su *Pequeña historia de la*

*fotografía*, reconoce que «el esplendor de la fotografía coincide con su primer decenio».

Una precisión definitoria sobre la especificidad de la fotografía la da Louis de Cormenin, un temprano crítico del nuevo medio. Acudiendo de nuevo a las páginas de *La Lumière* (nº 25, 1852) encontramos entre sus afirmaciones que gracias a la fotografía «el hombre ha reducido la distancia y el tiempo. Una feliz coincidencia ha permitido descubrir la heliografía al mismo tiempo que el ferrocarril (...). Ya no será necesario intentar peligrosos viajes. La heliografía, confiada a algunos intrépidos, dará por nosotros la vuelta al mundo y nos traerá el universo en una carpeta, sin que abandonemos nuestro sillón». Esa dimensión espacio-temporal de la fotografía, también es pronosticada por otros lúcidos críticos como Ernest Lacan, quien destaca la multiplicación fotográfica como un arma que vence al tiempo y el espacio, pues «la fotografía reúne y hace inmortales» a los edificios amenazados por la devastación. «El tiempo, las revoluciones, las convulsiones terrestres pueden destruir hasta la última piedra. A partir de ahora, los edificios vivirán en los álbumes de nuestros fotógrafos» afirmaba Lacan en sus *Esquisses photographiques* (París, 1856; p. 30).

Desde las primeras décadas de la historia de la fotografía, con la posibilidad de retener la memoria del tiempo y el espacio como la capacidad más específica del nuevo invento, se emprenden importantes proyectos documentales de arquitectura. El más conocido es *La Mission Héliographique* de 1851, que abarca todo el territorio francés, y constituye el primer ejemplo de encargo público en el que la fotografía se utiliza con fines patrimoniales y archivísticos de la arquitectura de un país. La idea parte del citado Francis Wey, miembro de la Société Héliográfica y crítico de *La Lumière*, que insta a la Commission des Monuments Historiques, fundada en 1837 con el objetivo de proteger los edificios amenazados por la demolición el vandalismo o la indiferencia, a promover un catálogo monumental del estado de edificios históricos antes de un programa nacional de restauración. El encargo se realiza a cinco conocidos fotógrafos (H. Bayard, G. Le Gray, O. Mestral, E. Baldus y H. Le Secq) adjudicándoles un total de 120 edificios situados en 47 departamentos. Solo 350 negativos sobre papel han llegado hasta hoy (conservados entre el Musée d'Orsay y el organismo promotor). Le Secq y Mestral adoptan para sus negativos el papel encerado en seco inventado por Le Gray, mientras Baldus recubrió su papel negativo con gelatina yodurada; en cambio Bayard es el único en trabajar con negativos de cristal albuminado. Al término del proyecto no se realizó ninguna publicación ni exposición; y solo en 2002, la Maison de la Photographie en París ha realizado una muestra pública con un excelente catálogo. La Mission constituye el reconocimiento de las capacidades archivísticas de la fotografía ya pronosticadas en 1839 con los discursos pronunciados por Aragó. Igualmente la



1. Nicephoro NIEPCE. Ventana en Le Gras. 1826.

fotografía de este proyecto es la prueba de un tiempo constructivo, aludido entre los dos estados del edificio: antes y después de la restauración.

### Relato del tiempo constructivo

La historia constructiva del edificio desaparece para siempre si no la rescata con paciencia el fotógrafo, que entonces se convirtiéndose en un anatomista de la arquitectura pues realiza una disección sobre el cuerpo arquitectónico, aunque en sentido inverso. La fotografía registró por primera vez sistemáticamente el proceso constructivo de una obra precisamente sobre el cuerpo de «La Bavaria». La realización de esta colosal escultura en bronce, tuvo un seguimiento por el fotógrafo alemán Alois Löcherer, que duró seis años a partir de 1842. Igualmente en 1871 Pierre Petit recibió el encargo de seguir las diferentes etapas de la construcción de la estatua de la Libertad en los talleres parisinos del escultor Bartholdi hasta su instalación en Nueva York. Son unas imágenes sorprendentes en las que la figura monumental surge entre los edificios de los suburbios parisinos, y las estructuras complementarias adquieren el valor de trazados reguladores o geometría modular que evidencian el canon de proporción. Crónicas semejantes también las realizaron otros fotógrafos como Albert Fernque, aunque de forma más ocasional.

Podríamos atribuir a uno de los inventores de la fotografía, Henry Fox Talbot, el primer seguimiento fotográfico de una construcción arquitectónica, pues entre 1846 y 1847 tomó fotografías de construcciones en ladrillo de viviendas en Londres. Y probablemente una de sus fotografías, fechada alrededor de 1843, de la columna Nelson en Londres sea la primera fotografía de una arquitectura en construcción (fig. 2). También el pintor y fotógrafo David-Octavius Hill asociado con Robert Adamson, ayudante de Talbot, se interesan aproxi-



madamente en las mismas fechas por el progreso de dos construcciones: el neogótico Walter Scott Memorial y la neoclásica National Gallery of Scotland, ambas en Edimburgo.

Sin embargo, la primera iniciativa más completa para rescatar el proceso constructivo de un edificio es en 1853, y se debe a Philip H. Delamotte, pintor y profesor de dibujo en el King's College de Cambridge, que con negativos al colodión realizó el seguimiento de las etapas de reconstrucción del Crystal Palace en su nuevo emplazamiento de Sydenham, cerca de Londres (fig.3) Joseph Paxton, paisajista y constructor, había realizado este gran pabellón para albergar la primera Exposición Universal de 1851 en el Hyde Park de Londres; y ya durante su construcción despertó el interés de fotógrafos como Antoine Claudet, un francés afincado en Londres que en 1841 había abierto en el primer estudio fotográfico esa ciudad. El éxito del grandioso edificio en hierro y cristal, con un sistema constructivo modular nuevo y racional, hizo que los promotores de la exposición decidieran conservarlo en un nuevo emplazamiento a las afueras de Londres. Con el traslado para su instalación definitiva, Delamotte decidió aprovechar el desmontaje para realizar una serie de calotipos; y por decisión de los directores recibió el encargo de fotografiar sistemáticamente el proceso de reconstrucción. Habiendo sido testigo del desmontaje, la nueva ocasión de realizar un seguimiento de las fases constructivas permitió a este fotógrafo diseñar un plan de tomas bien previsto, realizando periódicamente una serie de negativos al colodión húmedo. La reconstrucción en Sydenham fue fotografiada semanalmente durante tres años, entre 1851 y 1854. Finalmente en 1855 se publicó una selección de 160 fotografías en dos lujosos volúmenes con álbuminas originales encoladas bajo el título *Photographic View of the Progress of the Crystal Palace, Sydenham. Taken during the Progress of the Works, by Desire of the Directors.*

La iniciativa de Delamotte fue imitada en París por Luis-Emile Durandelle, quien se asoció en 1861 con Hyacinthe C. Delmaet para formar un estudio especializado en la fotografía de arquitectura, y particularmente en el seguimiento de la historia constructiva de edificios. Esta firma realizó la crónica de las grandes obras arquitectónicas de París durante el Segundo Imperio y la III República. La primera colaboración de estos fotógrafos fue con el arquitecto Charles Garnier que les encargó fotografiar «cada vez que ocurrieran importantes cambios en el edificio» de La Nouvel Opera. Y así los fotógrafos realizan un seguimiento de la obra entre los años 1865-1872, pero incluyendo también la crónica en los talleres en los que se realizaba la compleja decoración del edificio (fig.6). Finalmente son estas fotografías, que detallan la escultura edificatoria con visiones inaccesibles en el edificio terminado, las que se editaron en uno de los tomos de la lujosa publicación que monografía el edificio. El resto de la documentación

fotográfica no se incluyó por mostrar un aspecto «excesivamente moderno»; pues, no obstante, el edificio iba destinado a la sociedad más tradicionalista de París, por lo que su estructura metálica que responde a las más avanzadas técnicas constructivas se ocultó entre mármoles y una decoración más conservadora. El monumental edificio tiene en la imprenta su correspondencia con los cuatro volúmenes de la obra *La Nouvelle Opera de Paris* (1876-1880), que reúne en sus páginas los más modernos métodos de reproducción de la imagen en ese momento, con impresionantes cromolitografías, grabados al acero y las fotografías originales encoladas de Durandelle-Delmaet.

Estos fotógrafos colaboraron con los principales arquitectos que construyeron la nueva imagen de París, como Henri Labrouste, Gustave Eiffel, Edmond Corroyer, (Edmond Guillaume y Paul Abadie. Y con estos encargos se especializaron en realizar las imágenes que reconstruyen un diario constructivo de los grandes edificios del París decimonónico, como l'Hôtel Dieu (1868), la Bibliothèque Nationale (1876-1880), el Sacré Coeur (1876-1877), la torre Eiffel (1887-1889), el Banco de Crédito (1880-1881), además de la restauración del Mont Saint Michel (1874)-1876) y las excavaciones arqueológicas del Louvre (1882-1884). De entre todas estas crónicas la más conocida son las imágenes de los dos álbumes sobre los trabajos de construcción de la Torre Eiffel, que siguieron semana a semana, desde el 28 de enero de 1887 al 31 de marzo de 1889, la construcción de la torre de 300 metros proyectada por Eiffel. Sus imágenes definieron «nueva belleza abstracta y algebraica» con gran impacto social y entre los medios artísticos.

En 1890 los hermanos Chevojon, formados como fotógrafos colaboradores de los fundadores Durandelle-Delmaet, se hicieron cargo de este histórico estudio fotográfico, continuándolo con el mismo prestigio. Las fotografías de Durandelle-Delmaet-Chevojon son un hito en la fotografía de arquitectura y en particular en las de construcción. Pero también fotógrafos de otros países se especializaron en realizar un seguimiento de los progresos de la construcción de un edificio. Así en Estados Unidos, Lewis Emory Walker, fotógrafo del Departamento del Tesoro, documentó las fases de construcción del Treasury Building en Washington hasta su muerte en 1880.

### **Caminos y Puentes**

Las obras públicas, como los trazados de líneas férreas y puentes, fueron el tema de varios fotógrafos que se especializaron en su documentación a través de encargos oficiales o patrocinados por las propias compañías ferroviarias. El primero de estos ejemplos lo protagonizó el barón de Rothschild, encargando en 1855 a Edouard Baldus la realización de veinticinco ejemplares de un



2. William Henry Fox TALBOT. Columna Nelson en Trafalgar Square. Londres, c. 1843.

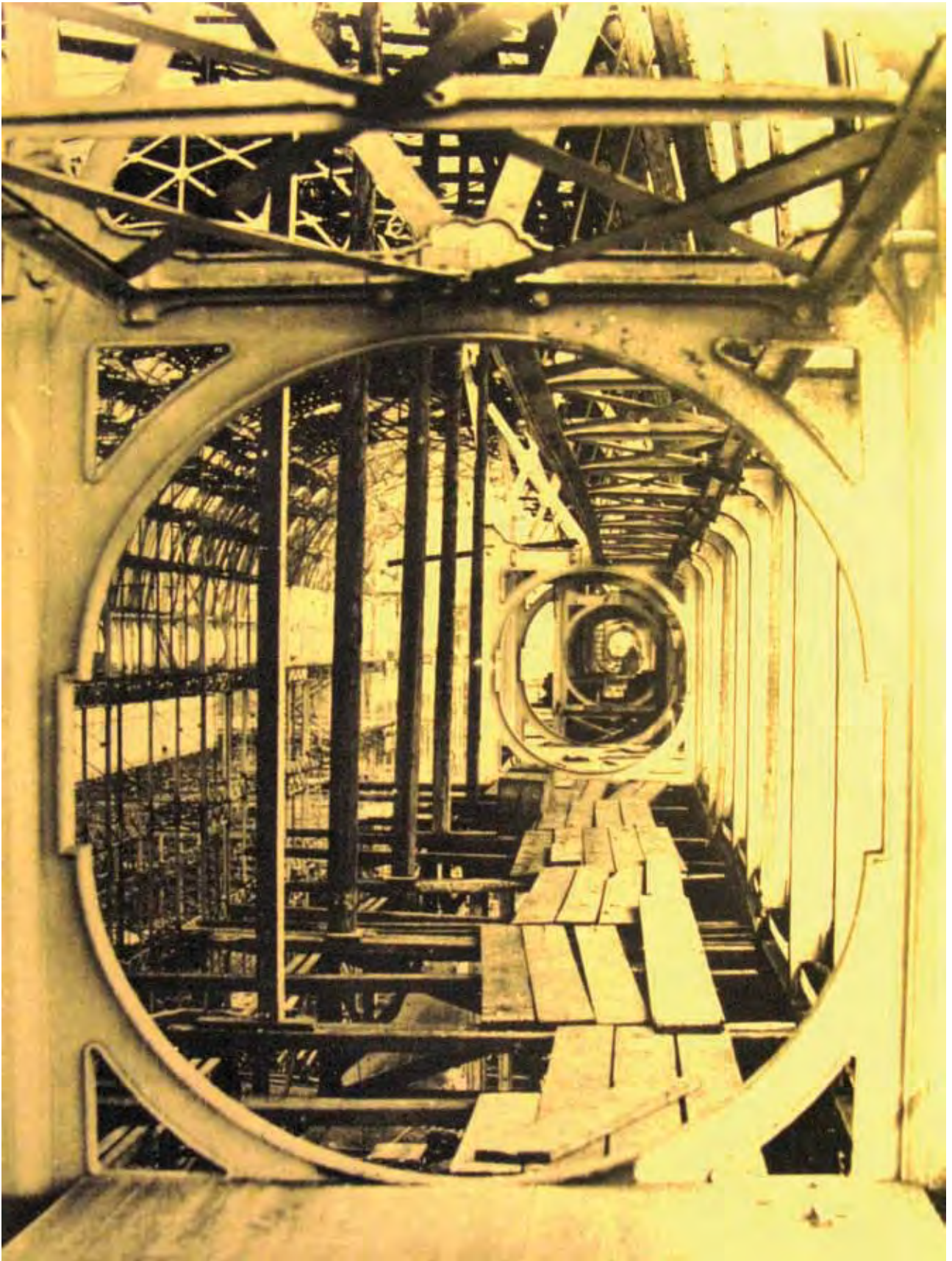
álbum con cincuenta fotografías para describir la línea férrea París-Boulogne. El objetivo de estas colecciones era actuar de presentación a promotores y visitantes ilustres, entre los que se encontraron la reina Victoria, que junto al príncipe consorte eran unos fervientes entusiastas de la fotografía.

Dos años más tarde, el Ministère des Travaux Publics encargó a Auguste Collard el seguimiento de la reconstrucción del Pont Saint Michel, iniciando una colaboración con este ministerio que duró 25 años. Este fotógrafo firmó sus obras como «fotógrafo del ministerio de Obras Públicas» y también como «fotógrafo de puentes y caminos» que lo justificaba sus principales trabajos, pues fotografió las construcciones de los principales puentes sobre el Sena: Saint-Michel (1857), Louis-Philippe (1860-1861), Saint-Louis (1862). Realizó al menos veinte series constructivas, incluyendo estos puentes en París. Pero este ministerio encargó también a otros fotógrafos, como los hermanos Bisson, Blaise, Duclos, See, etc., el seguimiento de varios trabajos por toda Francia.

En 1747 se había creado en París L'Ecole des Ponts et Chaussées, siendo desde entonces un referente europeo sobre los programas de formación de los ingenieros de Obras Públicas. Y siguiendo la sugerencia de tan importantes fotógrafos como los hermanos Bisson, en 1857 comienzan las lecciones de fotografía en L'Ecole, que continuaron hasta 1911. La fotografía se comprendió como un instrumento taxonómico del proceso técnico, y por lo tanto fue considerada de gran ayuda para el ingeniero. La asignatura comienza impartida por Louis Robert entre los años 1858 a 1872; y en el período de 1872-1886 accede como catedrático Alfonse Davanne, autor de artículos y libros sobre la materia, entre los que destaca *De la Photographie appliquée aux Sciences* (1881). Desde 1886 a 1902 la asignatura está a cargo de L. Bordet y entre 1902 a 1911 es el coronel Moessard del cuerpo de ingenieros quien cubre el período final.

En el transcurso de estos años se formó una importante colección de más de 10.000 documentos. Pero este singular archivo de fotografías constructivas, creado con adquisiciones y donaciones, se detuvo en 1907.





3. Philip Henry DELAMOTTE. Reconstrucción del Crystal Palace. 1853-1854.



Y en él están representados los fotógrafos pioneros que realizaron la crónica de las técnicas constructivas de un importante período histórico. En esta colección, la lista de fotógrafos que testimonian construcciones francesas es importante: Baldus, Blaise, Berthaud y Duclos, Broise Collard, Cognacq, Cousin, Chalois, Chamoin, Delmaet y Durandelle, Godefroy, Lafon, Lamazouère, Marville, Pepper, Terpereau, y Terris. Pero también el archivo recoge el seguimiento de obras públicas realizadas en otros países como las fotografiadas por Laurent y Martínez-Sánchez en España, por Mauri en Italia, Stern en Austria, o en Estados Unidos las realizadas por Crane, Bourmann y Meigt. En 1983 se celebró en París, una exposición sobre esta colección con el título *Photo Génie: Photographies de Génie Civil au dix neuvième Siècle*.

### Crónicas de la transformación urbana

En el momento de invención de la fotografía, la arquitectura y el urbanismo moderno estaban a punto de transformar la imagen histórica de muchas ciudades europeas. Las condiciones de insalubridad fuerzan la desaparición de un paisaje urbano que la fotografía de los pioneros rescató para la memoria.

El barón Eugène Haussmann, prefecto del Sena entre 1853 y 1870, en su ambicioso programa urbanístico para la ciudad de París recurrió a la fotografía y le confió el papel de testigo del cambio. En 1865 creó el Service des Travaux Historiques, que en una de sus primeras actuaciones encargó al fotógrafo Charles Marville documentar el desarrollo del proyecto urbanístico. Este era desde 1851 fotógrafo del Museo del Louvre, y ya en 1858 había comenzado una colaboración con la administración de la ciudad de París que duró veinte años. Las 425 placas que documentan la demolición de Haussman son su obra maestra. Un urbanismo de «culto al eje» arrasó un tejido urbano medieval del que solo quedan las imágenes de Marville. Son testimonios que sirven de confrontación entre el «antes» como historia y el «después» como futuro. Estos documentos únicos evidencian las claves de ordenación sobre un mismo espacio.

El trabajo del viejo París lo completó, a partir de 1877, con una serie de las grandes vías haussmanianas para la Exposición Universal de 1878. Marville colocó su trípode directamente en el pavimento urbano, reproduciendo el espacio de un modo envolvente y desde el punto de vista del paseante, a diferencia de otros fotógrafos del momento que suelen tomar sus vistas de arquitectura desde un nivel medio para disminuir la convergencia de las verticales. La obra de Marville, con un total de 900 placas en formato 30 x 40 cm, se conserva en la Bibliothèque Historique de la Ville de París.

Otro fotógrafo que documenta el viejo París, que aún a principios del siglo xx no había sido objeto de la transformación haussmaniana, es Jean Eugène Atget.

Su objetivo era proveer de modelos a los artistas, realizando más de 4.000 grandes placas en las calles de París. Sus imágenes de vitrinas y comercios fueron rescatadas del olvido por los surrealistas, como una reivindicación de lo cotidiano y lo anónimo, convirtiéndose así en el primer fotógrafo verdaderamente moderno.

Muchos fotógrafos, bien por encargo o por iniciativa propia, actuaron de forma semejante en distintas ciudades europeas. Y así se documentó la imagen de otros escenarios urbanos de inminente desaparición. En 1867, en Londres surgió una propuesta semejante a la francesa creándose la Society for Photographing the Relics of Old London (SPROL), con asesoría del director del Museo Seoane. Esta sociedad encargó a dos equipos de fotógrafos, A.&J. Bool y T. J. Dixon & son, preservar para la memoria los rincones y monumentos históricos sometidos a una próxima transformación que buscaba un urbanismo moderno con mejores condiciones de salubridad. Hasta 1881, estas imágenes de viejos barrios londinenses fueron publicados en fascículos sin texto, continuándose con breves comentarios hasta 1886. Se reprodujeron un total de 120 planchas, la mayor parte firmadas por el equipo Dixon & son.

Del mismo modo, en ciudades sin ningún plan urbanístico de transformación en su centro histórico, otros fotógrafos también se sintieron atraídos a fotografiar rincones modestos y sin protagonistas arquitectónicos relevantes, pero que definían el carácter del paisaje urbano de una ciudad y una época. Es gracias a estos testimonios como se advierten tiempos constructivos más lentos, pero que del mismo modo transformaron todos los centros históricos. En Inglaterra, Francis Frith tuvo una actividad frenética durante las últimas décadas del siglo xix, documentando muchas ciudades inglesas. En su famosa casa de edición se vendían estas imágenes junto a otros álbumes más exóticos sobre vistas de la arquitectura de Oriente Próximo.

### Ilustrando una nueva técnica

Un edificio puede ser un hito en la historia de la construcción simplemente por ser el primer ejemplo de una nueva técnica constructiva, o también por conseguirse con él un extraordinario logro técnico o récord de dimensiones. Pero esos casos pasan a ser relevantes también para la historia de la arquitectura si se da una conjunción significativa de estas circunstancias con su composición formal, espacial o funcional.

Uno de estos edificios doblemente históricos fue la Galería de Máquinas de la Exposición Internacional de 1889 en París, coincidiendo con el extraordinario éxito de la Torre Eiffel, estructura que en el tiempo record de diecisiete meses también se había erigido para el mismo evento. El constructor de le Halle des Machines (también denominada Galería o Palacio) fue Cottancin y el arquitecto Dutert. Las dimensiones de



4. Hnos. CHEVOJON. Galería de Máquinas para la Exposición Internacional de 1889. París.

su nave superaban todo lo conocido hasta entonces, y sus 115 metros de luz y 420 de longitud fulminaban los récords anteriores de la estación de St. Pancras en Londres, cuya máxima dimensión cubierta de un solo tramo eran 73 metros de luz. El juicio del historiador Sigfried Giedion en su *Space, time and Architecture* destaca la doble relevancia del edificio. En la segunda edición española (1958) de esta obra leemos «el espacio libre incluido dentro de la Galería de Máquinas de 1889 representó una conquista sin precedentes (...). Pero los muros de cristal no encierran completamente el edificio; construyen solo una fina membrana transparente entre el espacio interior y el exterior. Y no es como edificio circunscrito dentro de límites precisos que la Galería de las Máquinas adquiera importancia. El significado estético de esta galería reside en la unidad de interpenetración entre el edificio y el espacio exterior, de la cual se deduce un nuevo concepto de la ausencia de límites, y del movimiento, de acuerdo con las máquinas que ella contiene» (p. 278). Su concepción estructural cambia el sentido de la estática tradicional, y como describe Giedion su estructura de «arcos con triple articulación perturban, o mejor dicho destruyen, el sentido de la estética tradicional en relación con el concepto racional entre carga y sostén».

Este singular edificio que suponía la culminación de las nuevas técnicas constructivas del hierro y cristal fue innecesariamente demolido en 1910, y como en tantos otros casos su existencia quedó perpetuada con la fotografía. Y aunque las fases constructivas están documentadas, es una imagen firmada por los hermanos Chevojon la que se ha convertido en el icono que sintetiza no solo el edificio, sino también toda una técnica constructiva que culmina con esta Galería (fig. 4). La famosa imagen representa la base de los arcos de triple articulación y está incesantemente reproducida, desde su inclusión en historias de la arquitectura a textos de construcción, como la portada diseñada por El Lissitzky para el libro de Roger Ginsburger *Die Entwicklung der neuen Ideen nach Konstruktion und Form* (Viena, 1930), y que recoge las nuevas técnicas constructivas.

La ilustración fotográfica en textos de construcción aporta datos complementarios a los esquemas dibujados, pero sin llegar a desplazarlos. Sin embargo, determinadas técnicas constructivas han apoyado su iconografía de forma destacada con la fotografía; y así ocurrió con el hormigón armado. Esta técnica tiene una prehistoria, pero su empleo a gran escala comenzó hacia 1890, en América con Leslie Ransone y en Francia con François Hennebique. Este último, un belga afincado en París, fue un experto constructor y contratista muy activo en varios países de Europa. Obtuvo la explotación de la patente del hormigón armado en el período de 1892 a 1910. Y con ayuda de la fotografía realizó un amplísimo archivo con el que documentó la nueva técnica constructiva. Coleccionó unas 8.000 imágenes producidas por estudios fotográficos de diversas nacionalidades. Entre ellos estaban los de Marmand (París), Ybert (Rouen), Houben (Roubaix), Dal Rio (Turín), Stevani (Venecia), Volta (Vicenza), Branguli Soler (Barcelona), W. Bleuze (Rotterdam), Daams (Bruselas) McCracken (Glasgow), Bryton (Boston) y Timm (Guayaquil). Gran parte de estas imágenes tenían como objeto su publicación en la revista *Betón Armé*, dirigida por el constructor. Y esta publicación periódica, que llegó a ediciones de 20.000 ejemplares, fue un formidable instrumento en la divulgación de la nueva técnica constructiva del hormigón. Desde 1989 forma un importante archivo que está depositado en el Instituto Francés de Arquitectura de París.

### Un testimonio ideológico

En todas las visiones anteriores prevalece una intención documental, pues el fotógrafo asumía la misión de ser testigo del progreso constructivo del edificio o de la transformación urbana. Sin embargo, otra forma de mirar la construcción arquitectónica ha generado imágenes de contenido sociológico que desplazan sus lecturas habituales.





5. Anónimo. Vista de edificio en 500, 5th Av., Nueva York, 1930.





6. Lewis W. HINE. Construcción del Empire State Building. Nueva York, 1930-1931.

Ya algunas fotografías de Collard, Clifford o Walker, como las que representan el equipo humano en el tajo de la obra, son un documento locuaz de la jerarquía y organización de la ejecución. Pero un singular episodio de la historia de la fotografía de la arquitectura en construcción, lo protagonizó entre 1929 a 1931 la revista *Sovietskoe Foto*. Su intención era lograr una «fotografía proletaria» centrada sobre el héroe del trabajo, como el nuevo obrero que respondía a una sociedad de la racionalización industrial y la dominación de la máquina por el hombre. La característica más visible de esta fotografía eran sus tomas de abajo arriba, lo que conferían al trabajador una dimensión de héroe sobrehumano; además de la inclinación de la línea de horizonte, que producían un extraordinario dinamismo. También desde el partido comunista se funda en 1930 la Asociación Rusa de Fotógrafos Proletarios (ROPF). Los nuevos reporteros, como Boris Ignatovich, fotografiaron con estas características visuales construcciones arquitectónicas anónimas que sirven de escenario para estas ideas.

Con este mismo espíritu, una de las obras más conocidas es la del fotógrafo americano Louis Hine. Sus célebres imágenes, tomada ente 1930 y 1931, de la construcción del Empire State Building de Nueva York, produce una nueva visión de un edificio en

construcción al contemplarlo como una exaltación del mundo del trabajo. Ya en años anteriores, el extraordinario auge constructivo de Manhattan (fig. 5) había sido también objeto de atención por varios fotógrafos americanos, como Stieglitz, Coburn y Steichen mostrando «la vieja y nueva Ciudad de la Ambición» pero con la motivación plástica del *pictorialismo* y la *fotografía directa*. Sin embargo, Hine atiende ese crecimiento neoyorquino desde el lado humano. Las imágenes de arriesgados obreros, equilibristas sin vértigo, reclutados entre los indios navajos, se convirtieron rápidamente en iconos de una época (fig. 6). Estas fotografías fueron editadas en su obra *Men at Work* (1932), y son composiciones de un equilibrio plástico que podrían compararse con los cuadros de Leger. Por entonces, la ideología del fotógrafo se había dulcificado desde aquellas primeras imágenes con las que el National Child Labour Committee había denunciado en el Congreso de Washington la explotación del trabajo infantil. Una cierta autocensura hizo que Hine ocultara el drama de la explotación obrera con la belleza. Sin embargo sus archivos legados a lo Photo-League alimentó el espíritu de denuncia de jóvenes fotógrafos que con documentos honestos dieron cuenta de distintos ghettos neoyorquinos; aunque fueron voces sofocadas por la represión del «mcartismo».

Otros documentos semejantes del mundo de la construcción los produjo el fotógrafo francés de origen húngaro François Kollar. En 1931 la revista *Horizons de France* le encargó un reportaje sobre el mundo del trabajo, y esto fue el germen de un proyecto ejecutado durante los cuatro años siguientes y que produjo unos 10.000 clichés. Con una selección de este fondo editó *La France travaille*, obra en varios volúmenes con uno de ellos dedicado al mundo de la construcción.

### Devastación, destrucción, demolición

Las ruinas arquitectónicas de épocas históricas han tenido siempre un extraordinario poder evocador del paso del tiempo; pero si la ruina es de un edificio contemporáneo, ese significado se torna dramático y alude a un desastre. Sin embargo la imagen de una ruina es en ambos casos reveladora de datos constructivos. Esta situación de-constructiva del edificio tiene un paralelo evidente con el documento gráfico de la sección. Y es mi teoría personal que esta forma de representar el proyecto aparece y se justifica con el dibujo de las ruinas de la antigüedad romana por los artistas del Renacimiento. De hecho Vitruvio señalaba, en el libro primero de su tratado, que la idea arquitectónica se transmitía solo con tres dibujos: planta, alzado y perspectiva (la ortografía, la icnografía y la escenografía), y nada decía de la sección. Pero con las *vedute*, los entusiastas dibujantes que extraían las lec-



7. Arnold GENTHE. Terremoto de San Francisco, 1906.

ciones del antiguo foro romano, comprendían desde la organización espacial de una compleja red de galerías en las ruinas del Coliseo a su sistema constructivo y revestimientos.

Por esta razón, podríamos incluir en este breve relato de los fotógrafos de una arquitectura en construcción a los viajeros que trajeron la imagen real de unas ruinas ya dibujadas, pero estos pioneros son una larga lista que merece una atención más específica. Sin embargo unas imágenes inéditas, hasta que las recoge la fotografía, son las trágicas ruinas arquitectónicas que dejaban tras de sí el final de una guerra o las catástrofes naturales. No obstante, las primeras lecciones constructivas de la arquitectura gótica proveniente de sus ruinas llega casi exclusivamente con los testimonios fotográficos, aunque son casi simultáneos los que reproduce la litografía. Uno de los que primero muestra en sus placas estas ruinas románticas, revividas con evocación nostálgica de un pasado y como parte de un paisaje del pintoresquismo inglés, es George W. Wilson que las incluye en la obra de William & Mary Howitt *Ruined Abbeys and Castles of Great Britain* (1861), junto con otros fotógrafos de gran prestigio como Fenton, Bedford y Sedgfield. Las albúminas originales se insertan en las páginas del texto constituyendo el primer libro de arquitectura que aúna fotografía y texto, pues los álbumes anteriores (como los que Blanquart Evrard editó entre 1851 y 1855, a los primeros fotógrafos viajeros por las ruinas del Medio Oriente, como Du Camp, Salzman o Gene) separaban en un bloque de láminas las fotografías originales encoladas. Y a pesar de que la intención de estas imágenes es no mostrar los secretos constructivos, pero involuntariamente se convierten en lecciones de las técnicas edificatorias del pasado.

Las fotografías de ruinas de los grandes incendios y terremotos, aunque fueron motivadas para ser crónica de esos sucesos, contienen por encima de su dramatismo un discurso constructivo. Edouard Baldus, uno



8. Anónimo. Demolición controlada del Baltimore Hotel. Oklahoma City, 1977.

de los primeros fotógrafos de arquitectura participe en la Mission Heliographique y que algunas veces firma como «fotógrafo del emperador», relató en imágenes las inundaciones en el valle del Rhône durante 1856, y puede considerarse uno de los primeros que realizó un reportaje sobre los efectos de una catástrofe. Los efectos del fuego en la construcción pueden estudiarse sobre las fotografías que J. W. Black realizó en Chicago (1871) y en Boston (1872). Así mismo el terremoto del 18 de abril de 1906 en San Francisco mostró de forma evidente las lesiones que estos temblores producen sobre los edificios con antiguos y nuevos sistemas constructivos, mostrando algunos de los inauditos comportamientos del hierro. Esta destrucción tiene un cronista de excepción en el fotógrafo Arnold Genthe (fig. 7), cuyo estudio quedó profundamente afectado por el terremoto.

La destrucción de la arquitectura de una ciudad tras una guerra es un paisaje al que tristemente nos tiene acostumbrado la ilustración de la prensa diaria. Pero uno de los fotógrafos pioneros en mostrarnos estas imágenes fue George N. Barnard. El seguimiento de un regimiento al mando del general William Sherman en la guerra de Secesión fue la ocasión para fotografiar unos paisajes urbanos derruidos y fantasmales, y en donde la destrucción de paredes de ladrillo descubre detalles constructivos elementales. Una

selección con 61 de sus imágenes las publicó con el título *Views of Sherman's Campaign* en Nueva York (1866).

Otras ruinas producto de revoluciones y contiendas son las que se produjeron durante 1871 con la Commune en París. Estos violentos conflictos tienen un efecto sobre la arquitectura más representativa de París que recogieron fotográficamente muchos testigos. Las más conocidas y singulares vistas de un insólito París destruido las publicó el fotógrafo Alphonse Liébert (con el título *Ruines de Paris*, donde reunió 100 vistas, incluyendo también imágenes del sitio de la capital francesa por las tropas prusianas en 1870).

La demolición o ruina total y casi instantánea de un edificio tiene hoy una imagen imposible de borrar después del 11 de septiembre. Pero fotografías semejantes solo fueron posibles hasta fechas recientes, registrando el colapso de un edificio a través de las voladuras controladas (fig. 8). Y son estos documentos instantáneos el obligado colofón de unas miradas que resumen el tiempo y esfuerzo que construyeron la geometría de un edificio.

### Construcciones fotográficas

Como conclusión, este breve recuento de nombres históricos que han fotografiado la arquitectura de forma diacrónica, se podría intentar ordenar con una posible catalogación tipológica de *miradas constructivas*, pues son varios los aspectos desde los que los fotógrafos han recogido el tiempo constructivo de la arquitectura :

–Así algunos fotógrafos, como Durandelle o Delamotte, al realizar una crónica en imágenes de las fases de la construcción han creado un resumen que podría superponerse al «libro de órdenes» del arquitecto.

–Otros como Marville, o los que participaron en la Mission Heliográfica, visualizan un tiempo constructivo entre paréntesis; y su relato es aludido entre dos términos sin necesidad de explicitar sus etapas.

–Archivos como los de l'Ecole des Ponts et Chaussées, reconstruyen con sus imágenes una geometría constructiva que se extiende al paisaje, y que desaparece en la obra acabada.

–También la fotografía, con archivos como los de la revista *Betón Armé* de Hennebique, cubre las necesidades iconográficas de las nuevas técnicas constructivas, creando ilustraciones complementarias a los esquemas gráficos.

–Entender la fotografía como una opinión ideológica es el planteamiento de autores como Ignatovich o Hine, y que de la misma forma conservan también un tiempo constructivo aun cuando se interesan por este aspecto de la fotografía arquitectónica.

–Las fotografías de ruinas, bien las causadas por el tiempo o arqueológicas y las que son consecuencias de catástrofes originadas por fuerzas naturales o humanas, dejan en evidencia datos constructivos que obligarían a ser incluidas en esta temática aunque no fuera esa la intención principal de su autor.

Estas seis formas propuestas de cómo la fotografía ha mirado la arquitectura en construcción, son una clasificación resumen de estos datos históricos. Pero siempre que pretendo realizar la clasificación de unos elementos cuyo contenido puede ser tan ambiguo como artístico, recuerdo la famosa y genial clasificación de los animales de Borges, supuestamente proveniente de cierta enciclopedia china (que algunos han identificado con el *Emporio celestial de conocimientos benévolos*), donde «en sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas». Y es esta lógica del caos, en donde ningún elemento comparte criterios de organización, la que es capaz de albergar una clasificación abierta.

Juan Bordes



## **MEMORIA**

### Recuento de los que se fueron

A lo largo del año 2010, se han celebrado cuatro Sesiones Plenarias Extraordinarias de carácter necrológico en honor de los tres Académicos que fallecieron 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 cuatro ocasiones.

## Sesión Necrológica del día 22 de febrero de 2010

Excmo. Sr. D. Ángel del Campo y Francés

Memento por el Sr. Secretario General

Nació en Madrid en 1914. Estudió Dibujo y Pintura en la Escuela de Artes y Oficios y en el Estudio familiar (1924-1930) y acuarela con J. Alcántara (1928/1930), a la vez que el Bachillerato en el Instituto-Escuela (1931). Ingresó en la Escuela de Ingenieros de Caminos (O. P.) (1935) cursando la carrera que acabó en 1942 y cursó Ciencias Exactas en la Universidad de Madrid entre (1932/1936). Ejerció como Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos y obtuvo el título de Doctor en 1964.

Como Académico de Número de nuestra Academia, fue propuesto el 21 de noviembre de 1988 por los Excmos. Sres. D. José María de Azcárate, D. Ramón Andrada y D. Joaquín Pérez Villanueva y elegido el 6 de febrero de 1989. Ingresó en la Sección de Arquitectura el 22 de octubre de 1989 para cubrir la vacante del Excmo. Sr. D. Carlos Fernández Casado, con un Discurso titulado: *Los soportes geométricos del espacio estético*, siendo contestado por el Excmo. Sr. D. Luis Cervera Vera. Fue Tesorero de nuestra Corporación de 1991 a 2003. Fue, también, Académico Numerario de la Real Academia conguense de Artes y Letras.

Sus trabajos profesionales más destacables se desarrollaron en los campos de la Ingeniería ferroviaria subterránea, el Cálculo de estructuras arquitectónicas, la Ingeniería paisajística, la Estética de las obras públicas y la Geometría óptica de las carreteras. Pero, además, hizo interesantes Estudios geométricos e iconológicos y desarrolló su faceta de pintor de paisajes, frecuentemente con tema de obras y construcciones.

Entre las distinciones y premios que recibió, está el *Premio Especial del Ministerio de OP* (1946) por su «Proyecto de Teleférico a Peñalara», la *Medalla de Honor del Colegio de Ingenieros de Caminos* y el *Premio de la Real Sociedad Matemática Española*.

Fue Profesor de «Perspectiva y Problemas Estéticos» en el Curso General de Carreteras para Post-Graduados Hispano-Americanos, en la Escuela Superior de Ingenieros de Caminos (1958,1986,1987 y 1988), Profesor invitado en la Cátedra de Historia del Arte (J. M. Azcárate) de la Universidad Complutense, en el Curso de 1979 y también en la Cátedra de Arte de la Escuela Superior de Ingenieros de Caminos, en los años 1974,1975 y 1977, Profesor invitado en la Universidad Politécnica de Madrid, Burgos, Valladolid y Extremadura (1990-1994). También fue Profesor de los Cursos de Tercer Ciclo del I. de E. En la R.A. de BB.AA. de San Fernando sobre «La perspectiva en la pintura del Renacimiento y en el Barroco» y «La composición en el arte» (1991-1992, 1992-1993, 1993-1994).

Discurso del Excmo. Sr. D. Javier Manterola Armisén

Ángel de Campo y Francés fue una persona muy singular, lleno de capacidades y de cualidades que abarcarían sólo las posibilidades en muchas personas. Fue lo más parecido a un hombre del renacimiento, curioso, inteligente, culto y sensible, que enfrentó su existencia con gran saber, gran disposición y gran entusiasmo. Tuvo algunas y raras particularidades y una de ellas fue el entusiasmo.

Ingeniero de Caminos, de la promoción de 1942, desarrolló su trabajo profesional en la Administración, perteneciente a la 1ª jefatura de ferrocarriles en primer lugar y secretario general del Ministerio posteriormente. Pero también estuvo integrado, en otra época de su vida, en la Empresa privada MZOV. Se dedicó principalmente a la construcción de obras subterráneas tanto en el Metro de Madrid como en tramos de los túneles de enlace entre Atocha y Chamartín, también en Madrid. Realizó grandes colectores. Hizo trazados de carreteras, cálculos de estructuras así como desarrolló las estructuras de teleféricos y su tecnología.

Ese trabajo llenaría la vida de cualquier persona aplicada, pero no en el caso de Ángel del Campo. Desde pequeño y siguiendo la tradición familiar, presente en sus mayores y seguida por sus hijas, nota su predisposición hacia el dibujo, hecho que además de servirle para su vida profesional fue capital para su carrera de gran acuarelista. Perteneció a la Agrupación Española de Acuarelistas que ayudó a fundar y fue su presidente a lo largo de cuarenta años, separados en dos etapas de veinte. Este mandato se le prolongó honoríficamente hasta su muerte.

No es ajena esta afición a su condición de gran geómetra, que a lo largo de innumerables trabajos lo aplicó a diversos estudios.



El Excmo. D. Ángel del Campo, con su hija M.ª Teresa, delante de un cuadro suyo, en la exposición 2 Dimensiones, celebrada en la Academia en 2006.

Dentro de las matemáticas, la aritmética configura un pensamiento abstracto poderoso y riguroso. En cambio la geometría, no menos abstracta y rigurosa, asocia consigo la representación y eso cambia el sentido del pensamiento. Tanto es así que en la antigua Grecia los geómetras eran los considerados como los aristócratas de las matemáticas, mientras que la aritmética era propia de los proletarios. Sin la menor duda Ángel fue un aristócrata, estudioso, diligente y jovial.

Organizó con Miguel Ángel Hacar la Academia Neoplatónica, lugar y excusa para largas tertulias bajo el lema platónico «Entre aquí quien ame la geometría». Con su amigo José Torán, otro ingeniero notable y universal, creó el Aula Libre, para hablar y discurrir con rigor y esto literalmente. En el currículum de José Torán aparecía como hobby, discutir con rigor. Eran muy célebres las conversaciones que se desarrollaban todos los 28 de Diciembre en MZOV, empresa de la que fue director adjunto con Pablo García Arenal, demostrando su gran capacidad de inventiva e improvisación en duelo con Juan Benet, asiduo también a estas comidas. Fue un excelente conversador, amigo de sus amigos, afable y brillante. Publicó gran cantidad de ensayos en la colección del Colegio de Ingenieros de Caminos. «Ciencias, Humanidades e Ingeniería».

La obra más importante de ese tema la realizó sobre Velázquez, del cual fue un enorme conocedor, y que desembocó en su libro *La Magia de la Meninas*, estudio teórico geométrico sobre la composición científica que Velázquez, presumiblemente, realizó para este cuadro. Se trata de un acercamiento minucioso al cuadro con la pretensión de explicar los conocimientos que Velázquez tenía sobre geometría, que le condujeron al orden de la composición del cuadro. Analizó, con la teoría de los espejos los planteamientos visuales que hizo Velázquez para dar sentido realista a lo que pintó y entender su tratado de la perspectiva.

Su intención fue descubrir lo indescubrible de las *Meninas*, con todas sus soluciones geométricas. Hizo un trabajo formidable.

Fue un firme partidario de introducir las humanidades en la formación de los ingenieros. Dudosa conclusión para encauzar el impulso de todo un conjunto de disciplinas científicas necesarias. Su intención se debía a que conocía la trascendencia del trabajo de los ingenieros en la ordenación del territorio, la configuración del paisaje y pensó que en su formación debían estar presentes las humanidades.

Si bien es cierto que la preocupación sobre los problemas estéticos y la ingeniería ha estado presente en muchos ingenieros a lo largo de la historia y aquí es necesario tener presente a los también ingenieros de esta Academia, Carlos Fernández Casado y José Antonio Fernández Ordoñez, su preocupación por el paisaje, la incidencia y constitución del mismo por las obras de los ingenieros, es la primera vez que aparece no sólo a nivel genérico sino también particularizando y local-

Su preocupación por la interrelación Obra de la Ingeniería-Paisaje le llevó a escribir y publicar unas «Recomendaciones relativas a la estética de la Carretera y su ambientación en el paisaje» cuyo contenido es extremadamente interesante. No se ha aplicado con la precisión con que Ángel lo escribió pero sería muy bueno para el paisaje y para la carretera atender más a su contenido.

Desarrolló su teoría de «El Campo de visión descansada», se puso en el puesto del conductor y fue analizando las secuencias que le ofrece la carretera al discurrir sobre ella, discutiendo y discurriendo sobre lo que ve y puede ver en las curvas, en las pendientes, como tratar desmontes y terraplenes, tanto en tierra como en roca. Se adelantó a lo que ahora son capaces de visualizar los ordenadores presentándonos continuamente lo que se va a ver mientras progresa la conducción y así poder corregir el diseño. Planteamientos que van a ser necesarios en el futuro para diseñar lo que ve todo el mundo al pasar. Su integración en el paisaje será mucho mejor y se irán configurando rutinas y maneras de hacer fundamentales ya que las vías de comunicación van a constituir la configuración del paisaje que veremos. Escribió doce artículos sobre estética y paisajismo.

Llegó a adoptar el título de ingeniero paisajista. Se inscribió en «La Federación internacional de arquitectos paisajistas», lo que hizo a través de la «Sociedad de amigos del Paisaje y los Jardines» organización presidida por Víctor D'Ors.

Sus indicaciones sobre la creación del paisaje no se redujo exclusivamente al trazado de carreteras, también trató el problema de las presas y su incidencia en el mismo, tanto ellas en sí como el embalse que producen. Analizó la presencia de la forma de la presa, si era de gravedad y plana, bóveda y en curva. Sugirió establecer presencias discutibles en su diseño, aunque tentadoras para algunos.

Era un escritor consumado y preciso y en eso se reconoce además al hombre que ataca todo con rigor y precisión. Se le descubre la exactitud del geómetra. Y escribió biografías, la suya «La vida mía», la del ya citado José Torán, y multitud de trabajos menores no en profundidad sino en extensión.

Fue también profesor, trabajando cuando se le requirió en la cátedra de estética de Miguel Aguiló en la Escuela de Ingenieros de Caminos, prodigando sus saberes, curiosidades y penetraciones a todos los alumnos de la Escuela.

Junto a tan gran número de virtudes es necesario añadir una rara e infrecuente, difícil de encontrar. Ángel era un hombre muy creyente, creencia religiosa que informó toda su vida.

Descanse en paz nuestro querido y admirado Ángel del Campo. Muchas gracias por las puertas e inquietudes que nos has abierto. Muchas gracias por tu ejemplo de lo que es comportarse.



## Sesión Necrológica del día 26 de abril de 2010

Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Turcios

Memento por el Sr. Secretario General

Joaquín Vaquero Turcios, era miembro de esta Real Academia, desde el año 1998, fecha en la que ingresó en ella, como académico numerario de la Sección de Pintura, con un hermoso discurso, muy vinculado a su forma de entender el desarrollo de su actividad artística.

Había sido propuesto por un pintor, Luis García Ochoa, un escultor, Jose Luis Sánchez, y un arquitecto, Rafael de La Hoz, trío que refleja y simboliza bien, la pluralidad de su rica personalidad artística y de su variada capacidad creadora, repartida entre las diversas formas y técnicas de la pintura, de la escultura y de la arquitectura, de cuya alta calidad no cabe dar cuenta en una estricta nota biográfica, preceptiva como esta.

Joaquín Vaquero Turcios nació en Madrid, en 1933. Era hijo del pintor y arquitecto Joaquín Vaquero Palacios, a cuyo lado inició tempranamente su aprendizaje, su ejercicio artístico, y su carrera profesional. Esta tendría pronto un amplio reconocimiento internacional de calidad y valía, ya durante su prolongada estancia formativa en Italia, donde simultaneó el estudio de la arquitectura en la Universidad de Roma, con el ejercicio de la pintura. Aprendió allí las técnicas del fresco y del mosaico, participó en exposiciones colectivas, y en 1952 obtuvo el Premio ENIT. Expuso individualmente por primera vez en 1953, en Lugano, y en 1954 se le concedieron dos importantes medallas en sendas exposiciones internacionales. En 1955 expuso individualmente en Roma y en Madrid. Y el año siguiente (tenía 23 años) obtuvo la medalla de oro de la Bienal de Salzburgo. A partir de ahí, empieza la larga serie de sus exposiciones en diversas ciudades europeas, y luego por todo el mundo, mientras va conquistando galardones, distinciones y reconocimientos tan importantes como el Premio de Pintura de la III Bienal de París, en 1963, con treinta años.

Este temprano éxito y reconocimiento, es un rasgo biográfico significativo, que debe ser consignado como tal, y que, en alguna medida, puede ponerse en relación con el hecho de que, una vez alcanzado, el autor pudo permitirse con tranquilidad, no sólo cambios temáticos, sino también la libre exploración de nuevos caminos diferentes del ya seguido. De ahí, en parte, la experimentación secuencial que se manifiesta a lo largo de su trayectoria, en las etapas de su pintura, que forma una renovada sucesión de series, en la que se van experimentando y abandonando caminos, por una incansable capacidad investigadora de métodos, de técnicas, de procedimientos, de materiales... Y de ahí también, el desbordamiento de su actividad hacia otras formas de expresión plástica. Así, las sucesivas series de caballete, un caballete muy grande, desde luego (arquitecturas,

ruinas, estatuas, emperadores, torsos, muros, banderas, mesas, retratos...) se amplía a los murales, a los relieves y a las esculturas, utilizando el hormigón, metales diversos y otros materiales. Esculturas monumentales a veces, que se incorporan a la arquitectura y a los espacios públicos, algunos con tamaños colosales, ya que el gran formato de sus potentes volúmenes, es una de las características de su producción, que se manifiesta en las dimensiones en las que se sentía más cómodo, como el mismo señalaba, incluso en sus cuadros.

Pero su creatividad se desbordó también en escalas menores. Otra técnica experimentada felizmente por él, fue el grabado, que utilizó en muchas ocasiones, entre las que merecen recordarse las ilustraciones que hizo para dos ediciones de arte de la *Divina Comedia* y para los libros de poemas de su esposa, Mercedes Ibáñez. Y también hizo dibujos, tapices, alfombras, vidrieras, muebles, carteles y *collages*.

Por otra parte, Vaquero fue desde joven un magnífico comunicador, a través de sus celebradas conferencias y, ya en la madurez, a través de la docencia y de sus propios escritos. En ese sentido, y en esta Casa, pueden recordarse las conferencias aquí impartidas, sus clases y sus cursos de doctorado, con enunciados tan sugestivos como «*El dibujo es la línea más bella entre dos puntos*», o «*Estéticas del juego, la angustia y la memoria*», y también el paseo por nuestro Museo, en «*Mis decímetros cuadrados preferidos en el Museo de la Academia*». Un Museo, por cierto, en el que se encuentra representado por un precioso cuadro en negros y azules, «*Muro negro con clave*», de 1995. Y también en la Calcografía tenemos una estampa suya del año 2000, titulada «*Con Velázquez en la cocina de Marta*».

La ingente obra de Vaquero, se encuentra en los fondos de colecciones públicas y privadas de todo el mundo, en los principales museos, en edificios, en autopistas y en plena calle. Su relación sería imposible aquí,



El Excmo. D. Joaquín Vaquero, con familiares, ante una obra suya en el 2006.

como también, la interminable lista de sus premios y distinciones.

Finalmente, considerados así, tan resumidamente, los datos principales de su trayectoria artística, y a riesgo de desbordar los límites de una estricta nota biográfica, puede añadirse una referencia (al fin y al cabo también pertenece a su biografía) a su personalidad. Sus compañeros en esta Casa, apreciaban su puntual asistencia no exenta de esfuerzo, y su siempre ponderado juicio y están de acuerdo en valorar su calidad humana y su sencilla amabilidad, manifestada en una actitud atenta y hasta afectuosa con todo el mundo, muy lejos del orgulloso alejamiento que podría haber producido (como ocurre en demasiadas ocasiones) una trayectoria vital tan llena de satisfacciones. Si, sabemos que Vaquero fue, además de un gran artista, una gran persona. Su vida se nos aparece como una obra bien hecha.

Discurso del Excmo. Sr. D. Miguel Rodríguez-Acosta.

La Academia ha tenido a bien encomendarme el discurso de la sesión necrológica que celebramos esta tarde, dedicada a la memoria de nuestro compañero Joaquín Vaquero Turcios, recientemente desaparecido.

Yo he aceptado con satisfacción y reconocimiento la oportunidad que se me brinda de ofrecer unas palabras plenas de afecto y devoción a una persona por la que he sentido siempre estima, admiración y respeto, junto a profundos vínculos afectivos derivados de una larga amistad de imborrable recuerdo.

*No hay reglas en la pintura...*  
Francisco de Goya

[Informe al Plan de Estudios de La Academia. 14 de Octubre de 1792.]

Así encabezaba su discurso de ingreso como académico de número nuestro compañero Joaquín Vaquero el día 25 de Enero de 1998, hace ya doce años.

No deja de ser significativo que el nuevo académico antepusiese a sus propias reflexiones este pensamiento, esta manifestación de rebeldía del gran Don Francisco, ya que parece evidente que Goya deseaba dejar muy claro ante los artistas y rectores de la Academia –esta misma Academia a la que pertenecía– que las normas o las reglas en ese oficio no eran válidas en la enseñanza que tenía encomendada. La pintura –el arte, se entiende– debía de desvestirse y deshacerse de la rigidez de las formas al uso, de todo aquello que coartase la libre creatividad, algo, tal vez en ese momento, contrario al concepto asumido que podrían tener algunos de sus coetáneos respecto a la esencia de lo que debía ser aquella Academia de misiones conservadoras.

Después de dejar constancia de esa forma lapidaria con aquella afirmación del pintor español con el que se sentía identificado, Joaquín Vaquero se adentra en un

discurso salpicado de reflexiones y de citas de importantes figuras del arte y de la cultura de todos los tiempos, que le dan puntos de apoyo o afirmación a sus propias ideas. Pero mejor leamos sus palabras, decía:

*Como algunos de los que estáis en esta sala he dedicado apasionadamente la parte principal de mi trabajo a esa actividad sin reglas, a ese oficio humilde, artesanal y un poco visionario». Y añadía: «una vocación o mejor una compulsión muy antigua como la de la escultura – tan vieja, que eran precisamente pintores y escultores los que nos transmitieron documentalmente la lejana aparición del espíritu del hombre.*

No cabe una definición más precisa sobre el arte de la pintura y de la escultura, pero al mismo tiempo se trata de una declaración que pone de manifiesto su íntima modestia como protagonista en el quehacer que nos ocupa, situando a la vez su arte, nuestro arte, en un plano de trascendencia o vehículo secular de comunicación a lo largo de todo el episodio humano a través de los tiempos.

El discurso publicado por la Academia y que todos conocéis está cuajado, como decía, de referencias cultas y pensamientos propios que no tienen desperdicio, que evidencian y trasminan un aroma de curiosidad y la pasión tanto por Grecia y Roma, tan dilectas de él, como atentas a pensamientos de la modernidad, por lo dicho por artistas, historiadores o personas de relieve intelectual y humanista. Así, por ejemplo, nos trae a la memoria la frase o definición de Maurice Denis, tantas veces repetida:

*Antes que un caballo de batalla o una mujer desnuda, un cuadro es una superficie cubierta de colores en un cierto orden.* Y en ese mismo registro recuerda la cita de Giorgio Vasari: *La Pittura é un campo ricoperto di colori in superficie di tavola, o di muro o di tela*, que con enorme osadía para su época, apostilla Joaquín Vaquero, se había atrevido a decir lo mismo y aún más secamente, lo que le valió entonces grandes rapapolvos de sus contemporáneos.

Pero volvamos, por último, a una reflexión entresacada de otras muchas, que deja claro su ideario como pintor y artista, y destaquemos lo que define como el proceso de *actor* de esta profesión; dice así, de su propia cosecha: *El Pintor fabrica unos objetos planos, silenciosos, inertes que, en la mayor parte de los casos, permanecen así. Pero, excepcionalmente, parecen irradiar una cierta energía inefable cuando un campo de influencia, un área emocional en el que nos sentimos involucrados y que da la sensación de extenderse a ambos lados de la membrana osmótica de su superficie.*

Y más abajo añade:

... *Quien pinta se mueve a tientas en la penumbra en la que se fragua la aparición y conservación de unas imágenes mentales que, a veces, se siente empujado a dar a luz, como si ellas mismas exigiesen ser pintadas.*

Permitidme ahora que dejemos el perfil del académico pintor Joaquín Vaquero para adentrarnos en algo más personal, en la evocación de algunos encuentros de una antigua amistad.

Han pasado ya muchos años desde aquellos momentos en los que nos conocimos, pero están muy vivas y presentes aquellas imágenes:

Yo te conocí, Joaquín, en esos días de Roma, a comienzos de los años cincuenta. Eras en ese momento un joven estudiante de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma, pero ya sabíamos de buena tinta que la pintura y el diseño te «tiraban» más. Ya habíamos visto en Madrid un cuadro tuyo del museo de las Termas que había impresionado. Se decía: es de Joaquín Vaquero, pero de Joaquín hijo, que tiene ya, tan joven, un gran talento...

De aspecto eras de aventajada estatura, como tu padre, apuesto, cortés y amable, tenías una sonrisa abierta y franca, con una cierta cándida ironía en tu mirada de ojos oscuros y profundos, una mezcla de niño precoz estudiante de Oxford y de *giovannotto* de facciones latinas del mundo del mejor Fellini.

José Luis Sánchez, nuestro gran amigo, te retrató muy bien en el discurso de contestación en tu ingreso en la Academia, justo hace ahora una docena de años. José Luis decía de ti:

*Era entonces Joaquín la viva personificación del retrato joyciano del artista adolescente con sus pocos años ya laureado con premios importantes otorgados a su visión asombrada de la Roma Eterna, de la Italia deslumbradora, ante el estupor del joven becario que también por entonces yo era.*

¿Te acuerdas Joaquín? Salíamos con paso ligero y con el ánimo cargado de ilusiones del Gianicolo y, bajando de la Academia de España, enfilábamos Vía Garibaldi para hacer una visita, tal vez otra visita, a la muy próxima Villa Farnesina de Baldassare Peruzzi, queríamos refrescar la visión de la *Galatea* de Rafael y sobre todo deseábamos encontrarnos y disfrutar de aquel espacio tan sugestivo, como es el gran salón de arriba, en la primera planta, con sus columnas –en *trompe l'oeil*– entre las que se ve de forma fraccionada toda Roma alrededor como si se tratara de un mirador real. Después pasábamos a embebernos de las formidables *Bodas de Alejandro y Roxana* de Giulio Romano. Recuerdo en esta como en tantas y tantas visitas de otros espacios y lugares en aquellos días de Roma nuestro estupor compartido y nuestro asombro ante la excelencia, ante lo insólito.

Se acumulan en la memoria de aquellos días las excursiones a Tívoli y a Villa Adriana o la obligada visita para enmudecer ante los impresionantes Caravaggios en San Luis de los Franceses. Algunas veces, al anocheecer, acudíamos a pasear por la Piazza Navonna sentándonos en el borde de una de las fuente de Bernini. Tampoco faltó un ineludible encuentro con el retrato de Inocencio X de nuestro Don Diego, en el Palacio Doria que tras la visita y a la salida nos repetíamos entre risas las palabras supuestamente atribuidas al Papa: *Tropo Vero, Tropo vero...*

Yo venía terminando los estudios de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, justo aquí, en este mismo espacio en el que nos encontramos ahora; venía de un Madrid cerrado, aislado. Roma por el contrario era el esplendor y la libertad, suponía una apertura al mundo del arte, como París. Una estancia o un viaje de estudios en Roma era algo muy recomendado y con muchas vinculaciones por cierto con esta Casa.

Tú estabas allí y habrías de seguir estando durante años. Conocías Roma y toda Italia como la palma de la mano. Me admiraba, sobre todo, no sólo tu conocimiento de todo lo clásico, tu gusto por Grecia y por Roma, por el Renacimiento, sino también tu curiosidad e interés por todo lo que se hacía en ese momento. Me hablabas de la Quadriennale de Roma, me hablabas de la Triennale de Milán o de las últimas restauraciones arquitectónicas de edificios emblemáticos realizadas por Scarpa como vivencias cotidianas, me comentabas con arrobos y con pasión la obra de Morandi. Citabas nombres que en Madrid no conocíamos, o que sonaban aquí muy poco: Carrá Sironi, Arturo Martini, Saetti Védova, Manzú o De Chirico y tantos otros artistas a los que podías encontrarte en vía Margutta o en cualquier *mostra* o exposición interesante.

Tú además, para colmo, asombro y algo de envidia, hay que reconocerlo, los conocías o te tropezabas con algunos de ellos a veces. En fin, un guía así y de pronto y en Roma era un privilegio, una suerte o como quisiéramos llamarle. Días después nos esperaba un plato fuerte, algo excepcional, habíamos de coincidir en Venecia, pues tocaba la Bial ese verano, iríamos con tus padres, con Enrique Lafuente y Joaquín Valverde, ellos eran el comisario y el subcomisario del pabellón de España, no había más expectación ni más ilusión.

Al fin llegamos, debía de ser septiembre y Venecia estaba ya sumergida en nieblas plateadas y húmedos velos propios del otoño, una verdadera delicia imposible de describir. Allí volvimos a encontrarnos o mejor dicho, nuestra vida discurrió inseparable e intensa de vivencias.

No parábamos, había que verlo todo y disfrutarlo todo. Estábamos continuamente caminando entre canales, callejas y puentes o en el *vaporetto* que nos llevaba de la Salute a Rialto, de Giardini a la Academia, de Le Zattere a San Marco o desde San Giorgio Maggiore a la Ca D'oro. Nos movíamos entre todo aquel entramado laberíntico bien para ver los Tintoretos de la Scuola de



San Rocco o a admirar los Carpaccios de la Academia. No faltó, por supuesto, la contemplación del soberbio Bellini de San Zaccaria, ni el Tiziano de Santa María dei Frari junto a la tumba del Canova. Entre medias, hacíamos pausas, para tomar algo en la «Colomba» o en alguna trattoria al paso. Otras veces salíamos de Venecia por la Fondamente Nuove para alcanzar navegando Burano y Torcello, perdiéndonos por último en San Francesco del Deserto, Ghioggia o Pelestrina. Retornábamos, en otros momentos a los pabellones de la Biennale y, a todo esto, siempre atentos a las sabias palabras de La fuente, de tu padre y de Valverde.

Muchos años después, tú, Joaquín, escribiste un hermoso prólogo a un cuaderno de dibujos míos dedicados a Venecia. Las palabras que dan comienzo al escrito me parecen una de las cosas más acertadas que se han dicho sobre aquel milagro que es Venecia, decías:

*Lo sublime cotidiano, el esplendor como programa para el día, la belleza indecible como costumbre, la voluptuosidad como hábito, laberintos de gemas en el pavimento, oro modelando el espacio en bóvedas y dulces oquedades, trofeos orientales, encajes de mármol; y también ladrillos carcomidos, cimientos dudosos de palos clavados en el fango, agua vieja fatigada de reflejar, húmedos «androni», puertas traseras a canales oscuros, antigua humedad humedecida, embebida en la piedra, en la madera, en los libros y los cuadros: todo eso es Venecia...*

Y por último, Joaquín, cómo no mencionar ahora, en este momento, la fortuna o el acierto que has tenido encontrando en tu vida a Mercedes, un ser adorable, dulce y fuerte, de singular inteligencia, que te ha entendido, te ha valorado y te ha amado.

Te aconsejó siempre y con acierto en todos los momentos críticos, importantes o cotidianos, surgidos en el natural devenir de toda una vida. También compartisteis el gozoso placer de las cosas hermosas, que dan el arte, la naturaleza, la amistad o las obras de la inteligencia. Mercedes te adoró, te cuidó y te dio lo mejor de su propio ser, vuestros cuatro esplendorosos hijos. ¡Qué suerte, querido Joaquín!

Y en esta triste tarde de abril, Señores Académicos, en la que recordamos y evocamos a nuestro compañero Joaquín Vaquero Turcios, entiendo que lo hacemos en la convicción de que su presencia aquí durante los últimos años ha sido enriquecedora para la Academia y para nosotros sus compañeros y sus amigos.

Le recordaremos siempre, y no es una frase, es una certidumbre, y lo haremos por sus palabras cordiales e inteligentes, por su cultura, por su generosidad pero también por sus intervenciones en los plenos de la nuestra Institución siempre acertadas, siempre medidas y sugestivas. Le recordaremos por sus limpios anhelos de una Academia mejor, por un lugar de encuentro ideal, por la búsqueda de una Academia refrescada, de

aires universales, a la vez conservadora de valores como escrutadora y atenta de la más pujante modernidad.

Nos privaremos sin duda desde hoy, con profunda tristeza, de su cálida compañía, de su palabra medida y culta, de su sonrisa franca; pero estoy seguro de que, en razón a la fuerza de su personalidad, no será borrada su memoria por la niebla del tiempo, antes al contrario, el reguero fecundo de su semilla estará siempre vivo en esta Casa.

Joaquín Vaquero se fue. Queda su obra y su viva presencia cordial inalterable. Sin embargo sentimos una mutilación esta primavera porque como es sabido el hombre va muriendo a trozos en la medida que va perdiendo a los suyos.

### **Sesión Necrológica del día 25 de octubre de 2010**

*Excmo. Sr. D. José Antonio Corrales Gutiérrez*

*Memento* por Sr. el Secretario General

D. José Antonio Corrales nació en el año 1921 en Madrid, donde pasó su infancia y juventud, estudiando en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de esta ciudad. Se graduó en 1948, año en que obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura del Ministerio de Educación, lo que habla ya de una excelencia profesional inicial.

Sobrino de Luis Gutiérrez Soto, trabajó en el estudio de este arquitecto, también Académico, durante los primeros años de ejercicio profesional, algo que siempre recordó como un buen aprendizaje del oficio y de la práctica. «Mi primer maestro», diría de él, recordando un edificio de su tío, que calificaba de racionalista y «cubista en sus volúmenes precisos, de la estirpe del Cine Barceló de Madrid»: la primera terminal del Aeropuerto de Barajas.

En el año 1952, Corrales se asoció con Ramón Vázquez Molezún, creando un estudio en el que trabajaron unidos hasta la muerte de éste en 1994. Juntos, se integraron con ilusión en la tarea de recuperación de la Modernidad, que la Arquitectura española había perdido con la guerra civil. En ello coincidían generacionalmente con otros destacados compañeros, como de la Sota, Carvajal y Oiza, rechazando la retórica de la Arquitectura oficial que los rodeaba, y exaltando, en cambio, la racionalidad funcional y la lógica constructiva. Y eso fue lo que condujo en pocos años, efectivamente, a la eclosión de la Arquitectura moderna española. Hablando de ese período, el propio Corrales señalaba después: «creo que el aislamiento cultural, nuestra escasez de medios, nuestra autarquía... crearon unas condiciones especiales que dieron personalidad a esa Arquitectura de los años cincuenta y sesenta, en la que, de manera bastante rápida, se plantearon proyectos modernos notablemente avanzados».

Ahí se inserta, iniciando el asalto español al nivel internacional, el proyecto del famoso Pabellón de España



El Excmo. D. José Antonio Corrales en la Academia.

en Bruselas de 1958, con su deslumbrante estructura modular continua, flexible, adaptable, que fue el arranque de la rica colección de sus magníficos edificios, que forman parte de la mejor Arquitectura española moderna. Por ello, pudo decir Moneo que «Corrales es una figura clave para entender lo que fue la Arquitectura en la segunda mitad del siglo xx».

Era un confeso defensor de una elaboración muy racional del proyecto, a partir del examen analítico y riguroso de los datos de partida, pero con la condición de permanecer muy abierto a la bienvenida irrupción de la intuición, porque la Arquitectura «es muy difícil verla como un itinerario exclusivamente racional» (son palabras suyas). Por ello y por saber transmitir esa especie de método, Corrales fue también un magnífico Profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid, de lo cual puedo dar buena fe personalmente, puesto que allí fui su alumno de proyectos, en los años sesenta.

Esa forma de abordar la elaboración del proyecto, pasando del análisis al dibujo exploratorio y generador, con presencia de «la emoción, de la duda y el riesgo», que conducen a «momentos decisivos en el proceso del proyecto, en los cuales actúa la intuición» (son también palabras suyas), fue precisamente el tema central de su Discurso de Ingreso en esta Academia, en 1999 titulado

*Al hilo de la Arquitectura*, en el que incluyó significativamente, uno de sus propios poemas porque el proceso de creación poética, le parecía coincidente con el de iniciación del proyecto arquitectónico.

Con esa elección como académico, se reconocía la excepcional calidad profesional de Corrales y lo acogía como a un nuevo y valioso miembro. Ello se producía en paralelo al reconocimiento público general que le había ido llegando en premios y distinciones sucesivos, como había sido la concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura en 1992 y como fue el Premio Camuñas en 2004.

Dentro de la Academia, Corrales fue, con su siempre acertado criterio, un miembro activo de la Sección de Arquitectura, manteniendo hasta el final, como en su propia actividad profesional, unos principios firmes en la fidelidad a la Modernidad, sin concesiones a las inflexiones estilísticas posteriores. Ello confiere finalmente a su figura, ese carácter de solidez y de maestría con que todos estamos acostumbrados a verlo y con el que seguiremos viéndole siempre.

Discurso del Excmo. Sr. D. Antonio Fernández de Alba.

*En el valle que abre los surcos del tiempo.*

Nos reunimos, hoy aquí, para rendir en este emotivo rito académico, palabra y recuerdo de quien fue nuestro compañero y amigo Excmo. Sr. D. José Antonio Corrales Gutiérrez.

Palabras, breves palabras que vienen acariciadas por la fascinación de la nostalgia, ilustrada en esta ocasión, con toda una vida, atareada en el trabajo de vislumbrar los senderos de la creación en el viejo oficio del arquitecto.

Me permitirán, señoras y señores académicos y queridos amigos que eluda el repertorio de méritos, acontecimientos brillantes, o rasgos pormenorizados de su dilatada como rica trayectoria humana y profesional, por otra parte ya enunciados por el Secretario Académico Excmo. Sr. D. Fernando de Terán Troyano.

Creo que el arquitecto y académico José Antonio Corrales Gutiérrez cumplió con exceso, aquel aserto preciso que enunciara Karl Krauss en la Viena del siglo xix; «que mi estilo se adueñe de los rumores del tiempo».

En la cartografía arquitectónica, amplia y dilatada, hasta su partida, estos aromas, quedaron bien reseñados en sus obras y proyectos; José Antonio Corrales había procurado que en cada proyecto se interrogara una propuesta diferente, fuera de la escala que fuere, acodalada, en lo posible, por un presupuesto económico equilibrado, una construcción que permita al edificio envejecer con dignidad y algún rasgo que trascienda la materia en belleza, señas de identidad del buen trabajo del arquitecto, tal vez olvidadas hoy, pero consciente su autor, que en el «credo racionalista» de la modernidad, en el que creía con pasión, el proyecto del arquitecto

debería entablar un denodado esfuerzo por enriquecer el espacio habitable, educar la nueva mirada y, recuperar la memoria que necesitaba desarrollar una auténtica polisemia plástica, inscrita esta, en la dimensión cubista de la época, e intentando integrar el canon del viejo modelo platónico, en las tramas de la nueva naturaleza técnica en la que se debatían las formas de las vanguardias históricas.

No era fácil para el oficio de arquitecto en aquellos años, envueltos aun en las brumas del final de una guerra civil (1936-1939) y la vuelta a ciertos valores conservadores después de la segunda guerra europea (1940-1945), no era fácil, digo, desplegar las trazas de una racionalidad espacial que entendiera el proyecto de la arquitectura que edifica la ciudad, como abstracción y conciencia filosófica del habitar.

La nueva mirada plástica de las artes sería preludio adelantado en la formalización de la futura metrópoli industrial; José Antonio Corrales en el año 1956, nos dibujaba en colaboración con el arquitecto Ramón Vázquez Molezun, una obra maestra de la arquitectura española de posguerra, apenas recordada hoy, envuelta en las cenizas del olvido, el centro de Segunda Enseñanza y Enseñanza Profesional en Herrera de Pisuerga, Palencia. En aquel proyecto, el académico que aquí evocamos, anticipaba además, un nuevo modelo de trabajo en el quehacer del arquitecto; de la imagen autoprotectora del «yo grandioso» que caracteriza al arquitecto en su refugio de trabajo, saltaba al nuevo modelo de equipo constituido en este caso por un digno y cualificado arquitecto, Ramón Vázquez Molezun. Equipo aleatorio y alternativo que para nada menoscabara las dotes profesionales de sus componentes, pero indicador de que el trabajo futuro del arquitecto se inscribiría ya en otros horizontes, dentro de la cultura constructiva de la edad de la mecanización, mientras, algunos de sus coetáneos magnificaban sus espacios habitacionales en un expresionismo, en ocasiones delirante, atendiendo solo a su finalidad contemplativa.

José Antonio Corrales, arquitecto, constructor de oficios como he señalado, racionalista convencido, no solo en el campo de la arquitectura; dialéctico en los límites de su rica capacidad compositiva, escueto en el discurso hablado, se manifestaba beligerante en sus formalizaciones espaciales, y recorría sin estridencias, ese conglomerado de lógica y emoción a que obliga la disciplina del proyecto de la arquitectura: azar, soledad, identidad y enigma.

Cautivo tal vez de su modernidad idealizada, nunca llegó a pactar con los «rancios presupuestos ideológicos» de aquella arquitectura inoperante, recuperada por una falsa tradición, maniquea en su correlato constructivo y difusa en sus prerrogativas funcionales.

A nuestro ilustre Académico, aquí recordado, su dilatada vida le permitió ser testigo de tan acelerados cambios como en el siglo xx acontecieron. Su percep-

ción arquitectónica, los diferentes y extraordinarios procesos planificatorios (inteligentes y ambiguos) que la ciudad moderna ha experimentado, desde los preludios de la protorevolución industrial al pequeño alivio de aceptar la ciudad como máquina para habitar, del festín barroco de la digitalización ambiental a la arquitectura institucionalizada como quehacer mediático.

Entendió siempre, creo yo, el espacio de la arquitectura como recipiente que se transforma en lugar, según el sentimiento de aquellos que lo habitan y así ha podido transitar, con calma y sosiego, por tantos ismos influyentes o banales de los que en la ciudad se sucedieron.

No es este el momento de realizar un recorrido por el elenco de su múltiple legado de trabajos, proyectos y obras, pero sí me permitirán una breve acotación sobre la obstinación y dedicación tenaz alrededor del «proyecto de arquitectura», que caracterizó durante toda su vida, a nuestro compañero aquí recordado.

José Antonio Corrales, creía y crecía en los valores de transformación sobre el medio urbano que encierra el modesto ejercicio de construir bien un edificio, que atendiera a los aromas del tiempo, en una época mediado el siglo precedente, donde la ciudad ofrecía un panorama de naturaleza caótica, síntesis de los despojos de los asentamientos industriales y la difusa e incontrolada metrópoli mercantil de las décadas 1960-1980.

Cuanto trabajo, cuanta dedicación, que esmero en los detalles que edifican, cuanto relato artesano en superar la tosquedad o incongruencia de los materiales, para dar respuesta desde el «tablero de dibujo», a esas «metáforas del aislamiento», que anunciara Kafka, en el que tantas veces se transformaron los proyectos e imágenes de su arquitectura.

En el año 1958 en un terremoto de topografía accidentada (seis metros de desnivel) y una masa arbórea a conservar, en el cruce de las avenidas de Bruselas y Trémbes, en la exposición universal de 1958, el equipo de Corrales Molezun, irrumpían en la Europa de mediados del siglo xx, en pleno proceso de reconstrucción, con un iluminador proyecto tecnológico, pleno de ingenio, sabiduría y entendimiento del significado del lugar y, donde el artefacto a construir cobraría protagonismo espacial destacado, al tiempo de poder expresar el encanto de las nuevas formas tecnológicas; haciendo patente la tarea que Shopenhauer asignaba a la arquitectura: evidenciar esa lucha entre la gravedad y la solidez de muy distintos modos.

El Pabellón de Bruselas se alzaba elocuente frente al fetiche de esas arquitecturas de «lo colosal y extraordinario», con las que se suelen esquilmar las haciendas públicas de los países expositores. El proyecto construido del Pabellón ofrecía un modesto tratado del valor que tiene indagar en la tradición reflexiva del proceso constructivo y, la exploración de los paisa-



jes naturales del *lugar* como propuesta poética para dignificar los recintos, en este caso expositivos, de la arquitectura.

Desearía para ir cerrando este breve relato emotivo y sentido con que la Real Academia de San Fernando, quiere inscribirse el «final de la partida» del Académico José Antonio Corrales. Acentuar, digo, con un pequeño apóstrofe en torno a la disciplina del trabajo en el haber de tan esforzado arquitecto.

Le gustaba, según sus propias palabras, trabajar desde la sección del proyecto, para ir completando después los requisitos que conforman la totalidad del edificio construido, en definitiva, iluminar las siluetas de las formas que surgen en la «sección enmarañada», consciente de que la forma dibujada es pensamiento y relato del espacio, dentro y fuera de los confines de la arquitectura.

De manera manifiesta quedaría plasmado este modo de trabajar en la vivienda familiar y estudio que en 1977 José Antonio Corrales construía en una parcela al oeste de Madrid, donde la arquitectura de la casa se presenta desnuda de toda literatura gráfica o escrita, solo el saber constructivo-tecnológico y, el soporte de los usos y funciones serán los motivos esenciales para conseguir la ilusión del espacio familiar y de trabajo.

En los itinerarios del proyecto de estos espacios, no aparecen en sus plantas, ni partidas utópicas, ni retornos formales, solo la larga y sensible proximidad de la cotidiana aventura, ganada en ocasiones, por las trazas del proyecto al poder atrapar el discurrir de la vida en las distantes y abstractas precisiones que otorga la geometría. Una casa equiparable en muchos aspectos a los arquetipos de las *villas* que consagraron a tantos «maestros-constructores» de la modernidad arquitectónica.

Tres evocaciones: la escuela, el espacio expositivo y la casa, de tres de sus obras que en el legado que nos dejó su trabajo como arquitecto y académico, vienen a corroborar que la arquitectura, más que otra obra del espíritu nos muestra a su *constructor* en conflicto permanente con la materia.

No existe límite absoluto entre el arquitecto y el *opus edificado*, entre el artista y el oteador sensible de perspectivas imaginarias, entre la razón despierta y la ítica belleza de la Academia.

Su lugar en la Sección de Arquitectura vino a enfatizar la larga espesura de señalados académicos, arquitectos –constructores de la ciudad de su tiempo. Su recuerdo, hoy, nos invita a invocar a la intuición al abrigo de la razón y proclamar que la imaginación es el verdadero territorio de germinación arquitectónica. Su estela quedará tallada entre estos muros como memoria y olvido, junto a la hermosa voluntad humanista, que aún subyace en esta Academia, de dar sentido al mundo como finalidad sin fin y lograr su continuo progreso.

## **Sesión Necrológica del día 25 de octubre de 2010**

*Excmo. Sr. D. José Luis Picardo Castellón*

*Memento* por Sr. el Secretario General

D. José Luis Picardo Castellón nació en el año 1919 en Jerez de la Frontera, andaluza patria chica que habría de resultar muy vinculante y presente en su obra.

La guerra civil le sorprendió con 17 años, retrasando el inicio de sus estudios y la definición de su trayectoria, ya que sus dotes, pronto reconocidas, le empujaban más hacia la pintura que hacia la arquitectura.

Durante ese período, y especialmente al final de la guerra, estuvo prestando colaboración en el estudio del Arquitecto y Académico D. Luis Moya Blanco, que le empujaba hacia la Arquitectura, al mismo tiempo que le encargaba pinturas murales para alguno de sus edificios, como por ejemplo, el Cine Fíguro de Madrid, en 1939. También trabajaba entonces, y siguió durante la posguerra, como muralista, para otros arquitectos, como Gutiérrez Soto, Otamendi, Fisac y Aspiroz, tanto en Madrid como en Cádiz y en Jerez. Al mismo tiempo, como el gran dibujante que era, colaboraba en revistas y en montajes de exposiciones, como en la Feria del Campo de Madrid. También hacía las perspectivas de edificios en proyecto, para arquitectos como Secundino Zuazo, por el que sentía gran admiración, o para Pedro Muguruza en Regiones Devastadas.

Finalmente, en 1945, ingresó en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, cursó en ella la carrera y obtuvo el título de Arquitecto en 1951, iniciando entonces su trayectoria profesional, dentro de la cual ha dejado una importante estela, tanto de edificios nuevos, como de transformaciones rehabilitadoras, de inserciones de lo nuevo en lo antiguo y de restauraciones, conjunto que mereció el Premio Camuñas de Arquitectura en el año 2001.

Como creador de arquitecturas totalmente nuevas, se puede señalar especialmente, el edificio de la Fundación Juan March, cuyo proyecto le fue adjudicado como resultado de un concurso en 1971. También la Escuela de Arte Ecuestre de Jerez de la Frontera, realizada en 1989 y el Archivo Histórico Provincial de Salamanca de 1995. Restauró, entre otros edificios, la Catedral de Cádiz y el Monasterio de Guadalupe, rehabilitó el Palacio del Marqués de Montana en Jerez de la Frontera y el Palacio de Gamazo en Madrid y transformó castillos y monasterios en Paradores de Turismo, algunos tan celebrados y conocidos como los de Jaén, Guadalupe, Cáceres y Carmona y Sigüenza. De todo el conjunto de sus edificios, seleccionó el propio Picardo, como «más importantes arquitectónicamente», los Paradores del castillo de Santa Catalina en Jaén, el del monasterio de Guadalupe, el del Alcázar de Carmona y el del castillo de Sigüenza, así como la Escuela de Arte Ecuestre de



El Excmo. D. José Luis Picardo Castellón.

Jerez y la sede de la Fundación Juan March. Así consta en una nota manuscrita y autógrafa, que acompaña a la relación completa de su obra, que remitió a esta Academia, poco antes de su ingreso en ésta, como hoja de méritos.

Y la Academia, efectivamente, le eligió como miembro Numerario de la misma, en febrero de 1997, a propuesta de D. Fernando Chueca, D. Julio Cano y D. Luis García Ochoa, para cubrir la vacante dejada por José Luis Fernández del Amo.

No es casual, seguramente, que el Discurso de Contestación al suyo, en el Acto de Ingreso en la Academia, fuese realizado por García-Ochoa, que se refirió a sí mismo como un pintor que, de joven, había soñado con ser arquitecto y a Picardo, como a un arquitecto que, de joven, había soñado con ser pintor.

En la Academia, José Luis Picardo fue un asiduo asistente a las reuniones plenarias, hasta que, encontrándose muy enfermo, hizo algo que es poco habitual: despedirse. Al iniciarse el Curso 2007/2008, decía en la carta que rogó se leyera en el Pleno, «no podré asistir a las Sesiones, con gran pena para mí, ya que en esa ilustre Casa he pasado ratos muy entrañables que echaré mucho de menos». Y terminaba diciendo «me despido de todos mis compañeros con todo mi afecto». Vivimos

entonces un momento emocionante, al despedirse de nosotros, y vivimos ahora otro momento emocionante, al despedirnos nosotros de él.

Discurso del Excmo. Sr. D. Miguel de Oriol e Ibarra.

Conocí a José Luis Picardo a través de sus pinturas y dibujos aplicados en acogedores muros andaluces. Estudiando la carrera y, conocido ya su talento, singular a edad tan temprana, se le invitaba a embellecer espacios públicos, salones y comedores.

Se expresaba con un idioma muy de la época: línea continua, segura, sin correcciones –en un papel no usaría la goma– que terminado su recorrido, dejaba certeramente descrito al objeto. Su precisión resultaba asombrosa si se trataba de tipos humanos populares –flamencos, bandoleros, gitanos, etc– de caballos, en sus mil aires, o de coches de caballos, «enganches», tan distintos los unos de los otros, tan ingleses, franceses, alemanes, italianos o españoles en su fisonomía. Y he enumerado naciones concretas porque Europa –todas ellas son europeas– sublima la cultura equinófila que alcanza su cenit a finales del siglo XIX. Recuerdo un día, cuando sentados como vecinos habituales en el Pleno de La Academia, le pedí que me dibujara una diligencia con su tiro y personal completo. Empezó por una esquina de la cuartilla y cuando terminó por la otra, caballos, arreos, fustas, aurigas, señores y señoras, calabreses a la escolta, y bandoleros al ataque, avanzaban impertérritos, sobre la larga mesa, sordos a las actas que el gran Antonio Iglesias nos leía, sonoro.

Si en sus dibujos y pinturas se adivina Jerez, provincia de Cádiz, Andalucía, España; en la arquitectura de su Escuela del Arte de la Equitación, se sienten su gusto y su clase, atributos eternos que, como la elegancia, se esconden en la discreción propia de los señores de aquel rincón privilegiado de nuestra patria. Y sólo nos enteramos los contemporáneos si andamos pendientes de la belleza serena, auténtica, y distinta del recetario a la moda. La historia, más tarde, aplaudiría entusiasta lo que antes sólo recibió respetuoso agrado, pero hay que ponerla al día, hay que premiar hoy al Futuro, para que se haga, así, presente.

Los eslabones del arte componen una cadena de sorpresas estéticas, que adquieren su prestigio al fundirse en el crisol secular que armoniza la interpretación de cada uno de sus autores. Y el canto Picardo, que se rumorea en Jerez y se disfruta en distintos rincones de España, vibra con ecos universales.

Cuando se le adjudicó el IX Premio Camuñas, año 2001 (los anteriores habían sido: 1985.- Félix Candela; 1987.- Julio Cano Laso; 1989.- Francisco Javier Sáenz de Oiza; 1991.- Fernando Chueca Goitia; 1993.- Alejandro de la Sota; 1995.- Rafael de la Hoz Arderius; 1997.- Miguel Fisac; 1999.- Luis Peña Ganchequi) se convocó una rueda de prensa en la que me correspondió su glosa. Cometí la osadía de valorar su humildad como extraña

a nuestra vanidosa profesión. Su reacción fue inmediata: «yo no soy humilde; soy orgulloso, soy artista y me precio de serlo.» Puso las cosas en su sitio, de nuevo inesperado. Las gentes de hoy no cuentan lo que sienten sino aquello que creen que quieren oír sus interlocutores; hipócritas, mienten. Así nos va.

El título de mayor prestigio es precisamente el de artista: el más difícil de merecer. Los falsos –los que quieren medrar a costa de su verdad– no se atreven a reconocer que se pretenden geniales, y se ofrecen como técnicos, expertos, profesionales, eficientes, todos ellos temerosos de confesar su presunción desafiada, la de ser considerados inmensurables, artistas.

El resultado es que nuestra cofradía ha renunciado a perseguir a la belleza esquiva, a desvelar el misterio, que, si encontrado, la elevó a su merecida cota; y ha sustituido aquella meta, para competir con las profesiones estrictamente eficaces, cualquier ingeniería o peritaje. Desorientada ante tal competencia ha confundido el compás para caer, desde la creación, al mero empleo.

Picardo, en cambio, no dudaba; él cantaba su orgullo cabal, el de ser arquitecto singular apoyado en el sentimiento, educado por la profunda formación, centrada hacia la creación pura y bella, la que mana del alma de nardo del artista.

Y aquí viene la que, para mí, fue su substancia como arquitecto diferente de los de esta época, (diferente, incluso, de su hermano Carlos, gran arquitecto de expresión contemporánea ortodoxa). Época ésta en la que toma carta de naturaleza el movimiento moderno: la Bauhauss establece su código que se sublima en la obra de Van der Rohe, presente fundamentalmente en los EE.UU.; Europa exporta hacia allí a su intelectualidad, restringida aquí por la formalidad y la escala que impone nuestro continente cargado de experiencia; sus talentos jóvenes, liberados en un nuevo mundo proteico, aplican su fórmula «mientras menos más». Les basta la desmesura técnicamente resuelta como protagonista de su obra. El alarde de la altura, (fomentada en la isla de Piedra, Manhattan, al otro lado del Atlántico), y la nitidez industrial, no artesanal, de los nuevos materiales conforman un vocabulario que se expande rotundo y agresivo. La silueta de Nueva York araña gusto el cielo. Pero, incluso allí, (bosque de volúmenes desnudos, dramáticos) brilla el romanticismo del gran Lloyd Wright. En Europa, encandilada por aquel ejemplo y disminuida debido a las destrucciones de ambas guerras, se impone la arquitectura escueta, respuesta a un mercado de urgencias. La *inteligentzia* apoya políticamente la muerte del ornato, piel que vistió a la arquitectura mediterránea desde Egipto y Grecia hasta La Francia decimonónica con el periodo mudéjar por medio. Aunque las escuelas de Aalto y de Wright mantienen, en su diálogo transatlántico, el rescoldo orgánico, poco a poco se entregan también al minimalismo calvinista. Ayn Rand y su «Manantial» dictan la ley. Las revistas extranjeras predicán su evangelio. Pocas llegan

a España en los cuarenta. Los «enterados» presumen y lo muestran en el papanatismo de su obra; es como exhibir –en aquellos tiempos– acento inglés después de una semana en Londres. Cuando ese acento, el inglés, es hoy el que corresponde a dependientes de comercio, el idioma español, meridional, recupera el pulso.

Picardo vió el A. A., entre tantas revistas; se entera pero no obedece. Y es en esa deriva progresiva de la arquitectura universal hacia un recetario idiomático, sin adjetivos ni raíz, cuando destacó, exótico, junto a otros maestros, con quienes hizo jugar a la proporción y al matiz, a la ciencia constructiva milenaria, al material y al color, a la adecuación fisonómica al sitio, para escribir una página distinta pero acorde con la estética histórica y viva de nuestro arte.

Recuerdo, cuando, de crío, iba por carretera, en Navidad y Semana Santa, a Sevilla. Mis padres ilustraban con sus comentarios pedagógicos las curiosidades que nos resultaban atractivas. Al pasar por El Carpio, Córdoba, aparecía una edificación noble, de muy extensa cubierta de teja, que, entonces, supe se trataba de un molino de aceite de la Casa de Alba, proyectado por un famoso británico interpretando con acento esdrújulo nuestra arquitectura de cal y teja. Más tarde me enteré que el autor era Lutyens, considerado por muchos como el más importante arquitecto inglés del siglo xx. Allí permanece estático el molino, cordobés, español, universal y, naturalmente, bellissimo. La carretera ya no pasa a su vera. Lutyens y su arquitectura nada tuvieron nunca que ver con «lo que se llevaba» y, así, venía a la España del Sur, oriental y soleada, para inspirarse, camino de la India, donde haría el inolvidable palacio viñeal. Pero su arquitectura, independiente, sensible al medio y a la historia, es ahora, sesenta años después de su muerte, intelectualmente reconocida como siempre lo fue por su clientela de alto rango.

He recordado a tan señalado personaje porque Picardo, tartesio y, por lo mismo, de calado más profundo que cualquier genio del norte, fue, curiosamente, su pariente en la manera.

Manejó un vocabulario arquitectónico ecléctico en el que no había anatematizaciones temporales. Su arquitectura se construye para durar y, por tanto, su expresión aspira a ser bellamente intemporal. Y aunque modula y moldura con riguroso orden geométrico, respetuoso a la historia, su obra es de hoy, datable precisamente. Empieza en los cuarenta, se desarrolla hasta nuestros días, y no pudo ser construida en otro momento. Incorpora, además de las tecnologías contemporáneas, los conceptos plásticos de este tiempo.

El volumen ciego y nítido que sorprende en su parador de Jaén, perfilado lípidamente contra el cielo azul, se abre en un hueco doble ajimezado que ocupa, preciso, el sitio que le hubiera señalado un Mondrian. El cuadro compuesto por los paños de mampostería ocre y el citado hueco con parteluz columnado despiertan la emoción exclusiva de lo actual.



Cuando se entra en su parador de Carmona, y se recibe la dorada luz a través de la vela que vela su patio sevillano, se siente su rigor geométrico, tan particularmente señalado. La selección del colorido neutro, tierras y sienas, con el contrapunto pautado de mármoles blancos y azulejos rimados, sólo puede ocurrir allí, en Carmona y de su mano. Qué contentos nos asomamos desde su altura a una de las vegas más fértiles de la España árabe-romana.

Acaricia a Extremadura en Guadalupe y recompone y ordena con precisión hotelera lo que fuera un convento mal tratado. Se nota su paso en lo que hizo en él de nueva planta por lo bien que lo hizo, por lo poco que canta: se nota porque no se nota.

Un día gana el Concurso para proyectar y construir la Fundación March, en el borde del Barrio de Salamanca de Madrid. Si entonces era frontera, él se ocupó de convertir al conjunto en Centro. Cenando un día en el Palacio de Juan March salí a su jardín, preciosamente atendido, en el que se levanta el volumen categórico, ordenado en anchas y sólidas bandas pétreas, horizontales y blancas, que se apoyan una a otra sobre frágiles paramentos cristalinos hendidos en la sombra. La claridad del diálogo entre ambos materiales, entre la luz y la oscuridad, es memorable y su contemporaneidad evidente. Me explicó el anfitrión que Picardo fue premiado, además de por las virtudes de su proyecto arquitectónico, por la reverencia con que había tratado la unicidad del jardín. Una vez más, su obra tuvo en cuenta lo que le rodea: el medio. Hoy, todo el barrio vecino se goza de ese primoroso espacio abierto que orea el espíritu y alegría, en rumores acuáticos y alfombras vegetales verdes, al oído y la mirada.

Pero me quiero detener con especial fruición en la Escuela del Arte de la Equitación de Jerez, para mí una de las más bellas piezas arquitectónicas del siglo xx.

A oriente de la vieja vía de entrada a Jerez desde Sevilla, se extiende una llanada sobre la que la edificación, antes dispersa, se ha compactado. Allí, y enfrente del Palacio de las Cadenas, obra de Garnier –autor de la Opera de París–, José Luis Picardo levantó su Escuela del Arte de la Equitación, conjunto cuya monumentalidad no se debe ni a la carestía de sus materiales, que son los habituales en la construcción rústica de la zona (cales blancas y de albero, calamocho y teja) ni a sus alardes tecnológicos. La nobleza exquisita, de este palacio de la caballería educada, responde únicamente al gusto y a la sabiduría de su autor en distintas artes.

Hay que conocer al caballo, montar y medir sus aires, distinguir las diferentes acciones y guarniciones, haber aparejado desde el guadarnés las distintas caballerías y enganches y, lo más importante, haber mirado la tierra, jinete a la grupa de un cartujano, atalaya desde la que uno se siente caballero y se enamora de ella, y más hondamente, claro, sí esa tierra es la de Andalucía.

Hay que visitar las cuadras que en el mundo han presumido. Italia, Centro Europa, Francia e Inglaterra

las lucieron antes de que sus caballos se dejaran el corazón en la carrera.

En el Palacio del Té que los Duques de Mantua se obsequian para sus divertimentos equinos, Julio Romano, nada menos, retrata a los mejores sementales. Y tenía que competir con Mantegna, ahí queda eso, en el Palacio vecino, y con Ucelo algo más lejos. Corrían los primeros años del siglo xvi y se admiraba a los genios perspectivistas del xv, que dedicaban su homenaje al caballo vencedor en las guerras o enaltecedor, ante las damas, de su dueño. Después, Francia e Inglaterra, a lo largo del siglo xviii, monumentalizan sus establos a fuerza de lujo y dinero, y, a veces, de talento.

Picardo, a finales del siglo xx, construye, en competencia con la historia, según mi opinión, el más bello complejo equino del siglo. Y su arquitectura es suya, sólo suya, y nuestra para que la admiremos.

Su emplazamiento, inmediato, como dije, al Palacio de Las Cadenas, construido para la estancia de Isabel II, con motivo de la inauguración del Ferrocarril a mediados del siglo xix, sugiere a Picardo una relación espacial interesante. Esta comienza por el uso compartido del anillo de acceso. Garnier había creado una escenografía clásica: un paseo terrizo arranca en la cancela de entrada a la finca para, dibujando una gran rotonda con jardín y estanque incardinados, ensancharse en su tangencia a la escalinata que da acceso a la Portada. La Portada, abierta en el centro de la fachada principal, invita desde una gran terraza panorámica que, limitada por dos volúmenes de planta octogonal, domina a quienes se acercan a ella.

Picardo plantea su obra estableciendo un diálogo entre portadas, la del Palacio y la de la Escuela del Arte de la Equitación, que se miran en diedro ortogonal. Aprovecha el rito procesional de la entrada descrita para recibir su flujo frontal una vez hecho el giro ante Palacio. Conforman su arquitectura, de muy complejo programa, según un esquema axial a lo largo del que centra la pista de exhibiciones (de 61,50 metros. x 20 metros) majestuosamente rodeada por el graderío, presidida por su palco real y generosamente cubierta a cuatro aguas que recuerdan al molino del Carpio. Desde ellas se filtra la luz jerezana a través de dos órdenes de distinguidas mansardas. Una serie de amplios óculos circulares ( $54 = 19 + 19 + 8 + 8$ ) de 1.80 metros de diámetro, ilumina los intercolumnios creando un ritmo visual emocionante al contornear el basamento.

La pista recibe a los caballos desde un patio rectangular, situado en el lado opuesto al de la entrada. Daba gloria ver a los caballos españoles lucir su esplendor bajo la batuta poética de dos Alvaros, Domecq los dos: la cola trefuda, prieta, larga y copiosa, encajada entre las ancas, la cabeza engallada sobre el cuello soberbio,

el pisar del poder; rasgos tan distintos a los del caballo árabe que erige airosa su cola ligera, y acaricia el suelo con sus cascos de bailarín.

Caballos que, cuando mimados por sus fautores, identifican su origen singular y diferente. Mismamente que las arquitecturas.

El patio citado, vestíbulo caballar, está presidido en su centro por el guadarnés que se cubre, en altura generosa, con una pirámide aguda octogonal. De su centro parten los radios de cinco alas regulares en las que se desarrollan las cuadras, capaces para más de cincuenta animales. Cada una de ellas está estructurada longitudinalmente en dos series de arcadas que vuelven a ser iluminadas por óculos circulares, en este caso de menor diámetro –1,30–, para insistir en un idioma formal, exquisitamente adecuado y medido. Las crujías centrales de estos cinco volúmenes radiales desembocan en la corona circular que rodea al guadarnés, marco preciso para el enjaezado. Su iluminación se consigue con lucernarios cenitales, también circulares y practicables, que garantizan la claridad y ventilación imprescindibles para el visado del pertinente vestido de caballos y jinetes.

La arquitectura del conjunto se resuelve en un concierto: pautado en sus ritmos estructurales, riguroso en su orden geométrico, en el juego de sus luces y sombras, en los matices de sus molduras, en el empastado de sus texturas, en el juego simple de sus colores, blanco y oro – cal clara y cal morena – luz y albero, bajo el color azul de aquel cielo; de un vocabulario plástico rico en el verbo, austero en la materia, dilatado en el tiempo; por lo mismo, eterno y, dentro de la eternidad, moderno.

Tanto la composición de cada uno de los volúmenes componentes del conjunto como éste en su unidad compleja, evidencian su actualidad con naturalidad enriquecedora.

El resultado del diálogo entre Garnier – mediados del siglo *xx* - francés indescriptible y pomposo y Picardo, - finales del siglo *xx*– español, romano, meridional y jerezano, resuena en dúo glorioso.

Hace unos años compartí con Picardo el juicio a distintos proyectos jóvenes como miembros de un tribunal. Entonces vi su amor por la arquitectura rotundamente desnuda, en contraste con alguna de las suyas. Una vez más, me di cuenta de lo complementarios que resultan hoy los distintos idiomas formales de nuestro Arte; y de que cada autor debería incorporar su verdad genuina, la que florece en su clima propio y peculiar, al esperanto universal. Está claro que si las sensibilidades no conocen fronteras cada uno de los infinitos paisajes que componen el mosaico de esta tierra, quedan acotados por ellas. Y cada uno de aquellos paisajes debe despertar la voz arquitectónica peculiar que le corresponde para enriquecer la variedad tonal del gran concierto. La comunicación que vivimos mostraría, entonces, la diversidad recuperada de nuestro patrimonio visual y las miradas curiosas permanecerían atentas a la nueva vida. Habrían periclitado las recetas en beneficio de la creatividad competitiva para recrear un mundo en el que el aburrimiento estético no tendría cabida.

Tanto he dicho de caballos, en mi glosa a Picardo, que me gustaría despedirle como caballero. Pero es palabra que han devaluado guardacoches y camareros. Prefiero aplaudirte, José Luis, como señor y maestro.

Que las generaciones que nos hereden tomen buena nota de tu magisterio; visual, mayormente, porque de tu laconismo oral sólo disfrutamos los que te tuvimos cerca.

Que nuestro Gran Dios, mediterráneo por ser nuestro, nos mantenga a tu ya gloriosa vista mucho tiempo. Y que, desde El Cielo, sigas cuidando a Trinidad, a tal señor tal honor, la gran dama de tu vida.







