

CRÓNICA 2012

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Portada: *Con Velázquez en la cocina de la casa de Marta*, de Joaquín Vaquero Turcios, 2000
Aguafuerte, 26,5 × 8,2 cm
Calcografía Nacional
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

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

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

El presente número se refiere al año 2012.

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

Edición, documentación y redacción: Fernando de Terán y M.^a del Carmen Utande Ramiro

ISBN: 978-84-15888-36-9

Depósito legal: B-22071-2013

Imprime: Talleres Gráficos Soler

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	6
Carácter y objeto de esta <i>Crónica</i>	
RELATO GENERAL	16
Reseña sintética de sucesos principales	
SESIONES ACADÉMICAS	40
Extractos de las actas de las sesiones plenarias y extraordinarias	
ACTIVIDADES CULTURALES	64
Publicaciones, exposiciones, conciertos, conferencias, estampaciones, colaboraciones...	
CRITERIO	102
Informes, dictámenes y pronunciamientos corporativos	
REFLEXIÓN	108
Ponencias y debates temáticos internos	
TESTIMONIOS	144
Vivencias académicas	
MEMORIA	166
Recuerdo de los que se fueron	

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» (Artº. 2, 12º).

Ya desde 1864, se publicaba anualmente un *Resumen de las Actas y Tareas de la Real Academia* con la explícita finalidad de «dar cuenta de las actividades». Esta publicación se mantuvo hasta 1881, fecha en la que se transformó en un boletín de contenido más ambicioso, que se editó hasta 1900, sucediéndole luego un período de ausencia de publicaciones hasta que en 1907 volvió a aparecer dicho Boletín, con la finalidad expresa de «ofrecer un reflejo del curso de las ideas». Este dejó de elaborarse en 1933, apareciendo números sueltos en 1939 y en 1943. Volvió a aparecer en 1951, bajo el título *Academia*, al que se añadieron estudios, informes, dictámenes, críticas y trabajos diversos.

Sin embargo, en el año 2001, aparece simultáneamente una nueva publicación de la Academia, denominada precisamente *Crónica*, que asume la publicación de las actas y la reseña de las actividades, quedando

Academia para la difusión de trabajos de investigación. Desde entonces se publicaron ambos títulos, hasta que en 2010 se inició una nueva etapa de *Crónica* en la cual, sin dejar de recoger los resúmenes de las actas, se reflejen los acuerdos y debates de las sesiones plenarias y en general la vida corporativa de la Academia y se de cuenta de los trabajos de las secciones, comisiones y departamentos.

La Academia, bajo el Alto Patronazgo del Rey, según el artículo 62 de la Constitución Española, cuenta entre sus miembros como Académicos de Honor a SS. MM. los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía y responde a la composición siguiente: cincuenta y seis académicos de número, diecisiete académicos honorarios y un número indeterminado de académicos correspondientes. La Academia se divide en cinco **secciones**: Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Nuevas Artes de la Imagen.

Fachada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (antiguo palacio de Juan de Goyeneche).
Calle de Alcalá, 13, Madrid.





Salón de Plenos de la Academia.

Sección de Pintura

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

D. Rafael Canogar (presidente)
D. Álvaro Delgado Ramos
D. Luis García-Ochoa Ibáñez
D. Miguel Rodríguez-Acosta €
D. José Hernández Muñoz
D. José Luis Álvarez Álvarez
D. Luis Feito López
D. Manuel Alcorlo
D.^a Carmen Laffón de la Escosura

D. Jordi Teixidor de Otto
D. Darío Villalba Flórez
D. Víctor Nieto Alcaide
D. Juan Navarro Baldeweg
D. José Luis Yuste Grijalba (secretario)
D. Alfonso Rodríguez y G. de Ceballos
D. Gregorio Marañón y Bertrán de Lis,
marqués de Marañón

Académicos Honorarios

Excmos. Sres.:

D. Jacobo Hachuel
D. Antoni Tàpies (†)

D. José A. Sánchez Asiaín
D. José Milicua Illarramendi (electo)

Sección de Escultura

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- | | |
|--|---|
| D. Venancio Blanco Martín (presidente) | D. Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna
(secretario) |
| D. José Luis Sánchez Fernández | D. José María Luzón Nogué |
| D. Antonio Bonet Correa | D. Francisco Calvo Serraller |
| D. Julio López Hernández | D. Juan Bordes Caballero |
| D. Josep Maria Subirachs Sitjar | D. Miquel Navarro Navarro |
| D. Gustavo Torner de la Fuente | |

Académica Honoraria

Excma. Sra.:

- D.^a Carmen Giménez Martín

Sección de Arquitectura

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- | | |
|---------------------------------------|--|
| D. Rafael Manzano Martos (presidente) | D. Javier Manterola Armisén |
| D. Antonio Fernández de Alba | D. Simón Marchán Fiz |
| D. Miguel de Oriol e Ybarra | D. Antonio Almagro Gorbea (secretario) |
| D. Pedro Navascués Palacio | D. Enrique Nuere Matauco |
| D. Fernando de Terán Troyano | D. Luis Fernández-Galiano Ruiz |
| D. José Rafael Moneo | |

Académicos Honorarios

Excmos. Sres.:

- | | |
|-----------------------------|--|
| D. Federico Mayor Zaragoza | D. Oriol Bohigas Guardiola
(electo) |
| D. Santiago Calatrava Valls | |

Sección de Música

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- | | |
|---|--|
| D. Ramón González de Amezua y Noriega
(presidente) | D. Agustín León Ara |
| D. Rafael Frühbeck de Burgos | D. Tomás Marco Aragón (secretario) |
| D. Cristóbal Halffter Jiménez-Encina | D. ^a Teresa Berganza Vargas |
| D. Antón García Abril | D. Antonio Gallego Gallego |
| D. Joaquín Soriano Villanueva | D. Manuel Carra Fernández |
| D. Luis de Pablo Costales | D. Ismael Fernández de la Cuesta |
| | D. José Ramón Encinar Martínez |

Académico Honorario

Excmo. Sr.:

- D. Plácido Domingo Embil (electo)

Sección de Nuevas Artes de la Imagen

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- | | |
|---|--|
| D. Manuel Gutiérrez Aragón (presidente) | D. Publio López Mondéjar (secretario) |
| D. Alberto Schommer | D. José María Cruz Novillo |
| D. José Luis Borau Moradell (†) | D. Román Gubern Garriga-Nogués
(electo) |
| D. Alberto Corazón Climent | |

A efectos de funcionamiento interno, la Academia cuenta con seis **comisiones permanentes**: Administración; Monumentos y Patrimonio Histórico; Museo y Exposiciones; Calcografía; Taller de Vaciados y Reproducciones y Archivo, Biblioteca y Publicaciones.

Comisión de Administración

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- D. Antonio Bonet Correa (director)
- D. Ismael Fernández de la Cuesta (vicedirector-tesorero)
- D. Fernando de Terán Troyano (Secretario General)
- D. José Luis Yuste Grijalba (censor)
- D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (bibliotecario)
- D. José M.^a Luzón Nogué (delegado del Museo)
- D. Juan Bordes Caballero (delegado de Calcografía)
- D. Julio López Hernández (delegado del Taller de Vaciados y Reproducciones)

De libre elección

- D. Tomás Marco Aragón
- D. Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna
- D. Pedro Navascués Palacio

Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- D. Antonio Gallego Gallego (presidente)
- D. Rafael Manzano Martos
- D. Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna
- D.^a Carmen Laffón de la Escosura
- D. José María Luzón Nogué (secretario)
- D. Ismael Fernández de la Cuesta
- D. José María Cruz Novillo

Comisión de Museo y Exposiciones

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- D. José M.^a Luzón Nogué (presidente)
- D. Julio López Hernández

- D. José Hernández
- D. Rafael Canogar
- D. Manuel Alcorlo (secretario)

Suplentes

- D. Jordi Teixidor de Otto
- D. Simón Marchán Fiz

Comisión de Calcografía

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- D. Juan Bordes Caballero (presidente)
- D. Antonio Bonet Correa
- D. José Hernández
- D. José M.^a Luzón Nogué
- D. Víctor Nieto Alcaide (secretario)

Suplentes

- D. Fernando de Terán Troyano
- D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- D. Julio López Hernández (presidente)
- D. Antonio Bonet Correa
- D. Rafael Manzano Martos
- D. José M.^a Luzón Nogué
- D. Juan Bordes Caballero

Suplente

- D. Publio López Mondéjar (secretario)

Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones

Académicos de Número

Excmos. Sres.:

- D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos (presidente)
- D. Antonio Bonet Correa
- D. Ismael Fernández de la Cuesta
- D. Fernando de Terán Troyano
- D. Víctor Nieto Alcaide (secretario)

Suplentes

- D. José María Luzón Nogué
- D. Juan Bordes Caballero



Vista general del Salón de Actos desde la mesa presidencial.

Además de los servicios generales de la corporación, la Academia se apoya en cuatro **departamentos** que prestan su servicio al público: Archivo, Biblioteca y Publicaciones; Museo y Exposiciones; Calcografía, y Taller de Vaciados y Reproducciones. Cada uno de estos departamentos está dirigido por un académico de número.

El **Departamento de Archivo, Biblioteca y Publicaciones** custodia un rico fondo bibliográfico, documental y gráfico desde la fundación de la Academia que se ha ido enriqueciendo con el paso del tiempo hasta nuestros días.

El **Departamento del Museo de la Academia y Exposiciones** responde a la colección de pinturas, esculturas, vaciados, dibujos y fotografías (además de monedas y medallas, textiles, plata, porcelana, etc.), cuyas obras más antiguas datan de los años de la fundación de la Academia, a las que se han ido sumando las procedentes de la Desamortización del siglo XIX, así como las llegadas a través de adquisiciones, legados, donaciones y herencias.

El **Departamento de Calcografía** tiene una colección compuesta de unas treinta mil estampas y nueve mil matrices, siendo con las de París y Roma una de las más importantes del mundo. Dentro de la colección destacan por su singularidad excepcional los doscientos veintiocho cobres de Goya, que responden a las célebres series de los Caprichos, Tauromaquia, Desastres de la Guerra y Proverbios, lo que supone la casi totalidad de la obra grabada por este pintor. Cuenta con un taller propio de estampación.

El **Departamento del Taller de Vaciados y Reproducciones** mantiene una tradición secular ligada a la historia de las Bellas Artes en España y suministra vaciados para instituciones y particulares de modelos clásicos, a partir de una colección formada a través de la historia de la Academia. El Taller organiza periódicamente cursos de formación en la elaboración de vaciados en yeso y otras técnicas, a cargo de formadores especializados.



Sala de lectura de la Biblioteca.



Sala del Museo.



Vista del Taller de Calcografía desde el tórculo de estampación.



Taller de Vaciados y Reproducciones.



Sala Guitarte durante la presentación de un libro.



Vista del patio central de la Academia dispuesto para la celebración de un almuerzo.



Patio de esculturas en el que se organizan actos culturales.

Para el cumplimiento de sus objetivos, la Academia organiza exposiciones, conciertos, cursos y conferencias, para los que dispone de dos salas de exposiciones, un salón de actos y una sala de conferencias con el nombre de Guitarte, en recuerdo del que fue gran protector de la Academia en el siglo xx. Estos y otros espacios de la Academia, como el patio de esculturas y el patio central de la planta baja, se ofrecen para organizar diferentes eventos puntualmente, bajo determinadas condiciones que se supervisan desde Actos Culturales.

Esta organización y actividades quedan reflejadas en la estructura de *Crónica*, que se inicia con el relato

general de los acontecimientos ocurridos a lo largo del año, ordenados cronológicamente. A continuación se recogen los resúmenes de las sesiones académicas, las actividades culturales, los pronunciamientos corporativos, debates académicos, así como reflexiones sobre el pasado de la Academia en los que se refleja el curso de las ideas y las opiniones de los académicos. En la página *web* de la Academia (www.realacademiabellasartessanfernando.com) el lector puede completar y actualizar regularmente la información emanada de la corporación.



Sala de Exposiciones Temporales (580 m²).



Sala de Exposiciones de Calcografía (104 m²).

RELATO GENERAL

Reseña sintética de sucesos principales

A lo largo del año 2012, 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

En las salas de exposiciones de Calcografía se mantuvo abierta la muestra «Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)» hasta el 22 de enero del presente año, mientras que en las salas temporales estuvo expuesto el Legado Mordó-Alvear hasta el día 17 de febrero. De ambas muestras se dio cuenta de un modo más amplio en la *Crónica* de 2011.

El día 22 del pasado mes de diciembre de 2011 se firmó el convenio de colaboración entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la revista *Grabado y Edición* que contempla la participación de Calcografía Nacional en la I Bienal de Edición Gráfica Clemente Barrena 2012. La Calcografía contribuirá con la Bienal aportando la edición de la obra premiada, que será realizada en sus talleres, siempre que los procedimientos de arte gráfico empleados por el artista galardonado permitan la estampación calcográfica o la impresión digital con chorro de tinta. La matriz o matrices de la obra distinguida pasarán a formar parte de los fondos de Calcografía Nacional, en concepto de donación.

La Academia firmó con fecha 1 de enero un convenio de colaboración con la Fundación Amigos del Museo del Prado para organizar e impartir un curso bajo el título «La creación de la ilusión. Lecciones de cine», el cual tuvo lugar a lo largo del mes de marzo.

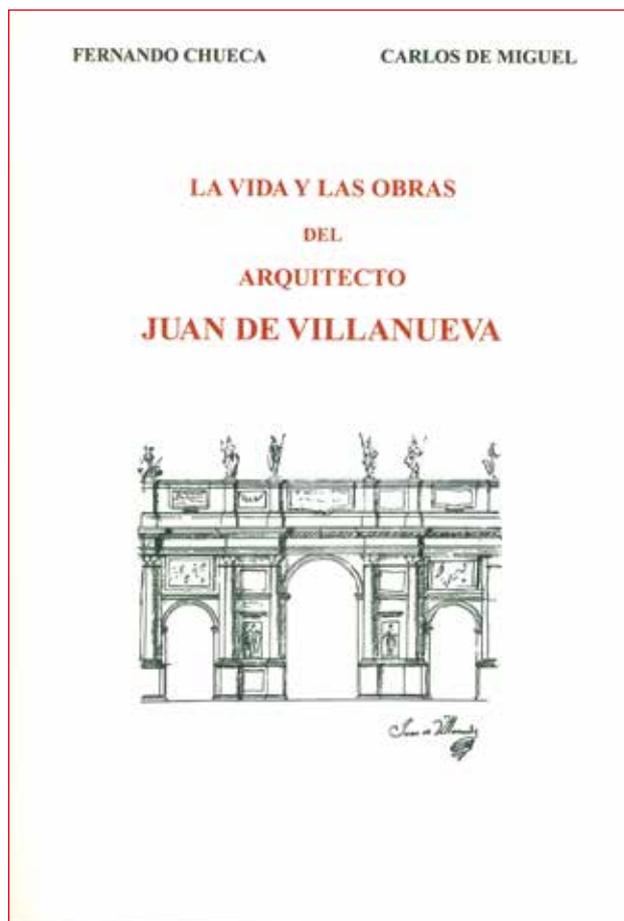
En el mes de enero se presentó el *Anuario* de la Academia correspondiente al año 2012, así como el calendario que recoge las sesiones plenarias ordinarias, reproduciendo en esta ocasión la estampa *Sin título*, del que fue académico numerario Joan Hernández Pijuan (1931-2005).

Entre los días 17 de enero y 26 de abril se ha desarrollado el IX Curso de Musicología para la Protección del Patrimonio Artístico Iberoamericano, dirigido por don Ismael Fernández de la Cuesta.

El libro de Fernando Chueca Goitia (1911-2004), académico de número, y Carlos de Miguel sobre *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva* ha conocido una nueva edición a cargo de la Escuela

Técnica Superior de Arquitectura de Madrid que se presentó en la Academia el día 18 de este mes.

Continuó la itinerancia de la exposición «Botánica. After Humboldt». La muestra, que en junio de 2011 estuvo expuesta en nuestra Academia y anteriormente en el Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas (CDAN),



Portada del libro de Fernando Chueca Goitia y Carlos de Miguel.



Joan Hernández Pijuan. *Sin título*, 2003, 389 × 571 mm. Cobre; aguafuerte y aguatinta. Colección de arte gráfico contemporáneo, Fundación BBVA-Calcografía Nacional.



Sala de exposiciones de la Real Academia de España en Roma con la muestra «Botánica. After Humboldt», inaugurada en el mes de enero.

en Huesca, se inauguró el día 20 de enero en la Real Academia de España en Roma. Se prestaron seis estampas de Salvador Soliva y catorce estampas de Antonio José Cavanilles. Se clausuró a finales de febrero.

El día 21 se realizó una visita dinamizada para niños a nuestro museo bajo el título «¿Quién es quién?», organizada por la Fundación Mutua Madrileña en colaboración con la Academia, y dos días después otra visita privada, a museo cerrado, con el título «Goya».

El nuevo académico de la Sección de Arquitectura don Luis Fernández-Galiano Ruiz, leyó su discurso de



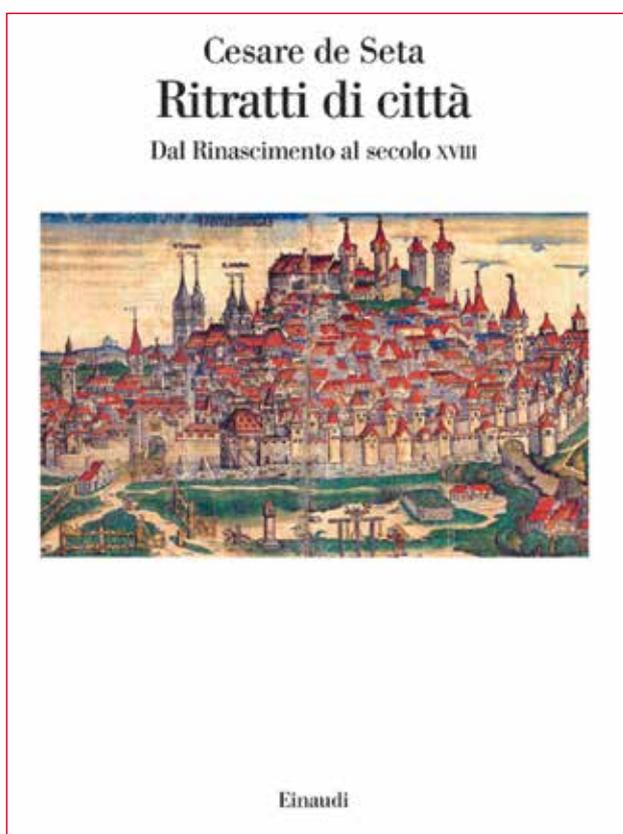
El nuevo académico Sr. Fernández-Galiano Ruiz recibiendo la medalla y el diploma en el acto de su recepción en la Academia.

ingreso el día 22 sobre «Arquitectura y vida: El arte en mutación», en sesión pública y solemne con la asistencia del ministro de Educación, Cultura y Deporte, don José Ignacio Wert. En nombre de la corporación le contestó don Rafael Moneo.

En colaboración con el Ayuntamiento de Madrid, la Academia ha participado un año más en las jornadas del «Gastrofestival». Las visitas, a cargo del grupo de guías voluntarios de la Academia, tuvieron lugar del miércoles 25 al sábado 28 de enero y martes 31 de enero.

El profesor italiano Cesare de Seta presentó el día 25 de enero su último libro, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, publicado por la editorial Einaudi (2011). El «retrato» de ciudad es la forma artística más alta de celebración del poder urbano y nace en el Renacimiento con la invención revolucionaria de la perspectiva. El interés por estas imágenes se difundió por toda Europa de tal modo que monarcas y príncipes encargaron los «retratos» de las ciudades más notables con el fin de ennoblecer los salones de sus palacios. El acto fue organizado en colaboración con el Instituto Italiano de Cultura de Madrid.

En la sesión plenaria del día 30 de enero se dio a conocer la concesión del Premio Nacion al de Arte Gráfico



El profesor Cesare de Seta durante la presentación de su libro *Ritratti di città* y portada del mismo.

2012 de Calcografía Nacional al pintor don Luis Gordillo. En la misma sesión, don Tomás Marco hace entrega de su libro sobre *Xavier Benguerel, una trayectoria compositiva*. Xavier Benguerel i Godó (1931), nacido en Barcelona, se trasladó con su familia a Chile, de donde regresó en 1954 iniciando sus estudios de composición con el gran pedagogo y compositor catalán Cristóbal Taltabull. En 1959 escribió la *Cantata d'Amic e Amat* incorporando técnicas seriales. Su amistad con el guitarrista alemán Siegfried Behrend le llevó a componer un gran número de



Vaciado del *Nacimiento de Venus*. Relieve central del Trono Ludovisi, 1,36 × 93 cm. Taller de Vaciados de la Real Academia de San Fernando.

obras para guitarra, como el *Preludio indefinido* (1994). Entre su amplia producción destaca el *Llibre Vermell* (1988), compuesto a modo de oratorio e inspirado en cantos y danzas recogidos en el códice del mismo nombre del siglo XIV del monasterio de Montserrat.

En este mes llega a la edad de jubilación reglamentaria doña Isabel Garrote, perteneciente a la plantilla del personal de limpieza, después de muchos años de trabajo en esta casa.

Por encargo de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas y con destino al estrado de su salón de actos, se ha hecho en el Taller de Vaciados y Reproducciones de la Academia uno del relieve central del Trono Ludovisi, *El nacimiento de Venus*, en escayola patinada imitando mármol.

Una exposición de Rafael Canogar en la sala de exposiciones de Calcografía Nacional, con motivo del Premio Nacional de Arte Gráfico 2011 de Calcografía Nacional, abrió el mes de febrero, hasta el 8 de abril.

La cadena de televisión Telemadrid rodó el 7 de febrero en la Academia un reportaje sobre la obra de Ricardo Baroja (1871-1956), emitido el día 16 del mismo mes. La Calcografía Nacional conserva un total de dieciocho planchas de cobre y una de cinc de este artista cuyas «pruebas de escenas españolas al aguafuerte» llevó a la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1908, donde se concedió a Ricardo Baroja la Primera Medalla. Como curiosidad cabe señalar que cuatro de las planchas de cobre están grabadas también por el dorso, lo cual aumenta el número real de matrices. Entre estas obras se encuentran algunas tan conocidas como *El piropo* o *Los traperos*. El personal del Taller, doña Carmen Corral y su ayudante don Javier Blázquez, hicieron una estampación y explicaron las técnicas de grabado y estampación.



Rodaje de un documental sobre la obra de Ricardo Baroja en Calcografía Nacional.

La Fundación Universidad Central de Bogotá y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando firmaron el 6 de febrero un convenio al objeto de formalizar, fortalecer e intensificar la cooperación en el ámbito de la investigación y difusión musical.

El 10 de febrero se firmó un convenio de colaboración entre la Universidad de Sevilla y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para la conservación y restauración de la colección de vaciados en yeso perteneciente a la Universidad de Sevilla.

La Fundación Mutua Madrileña organizó el 18 de febrero una visita al museo para niños bajo el título «¿Quién es quién?» y el día 20 otra visita privada bajo el título «Colección Godoy».

El curso sobre técnicas de moldeado y vaciado en yeso a cargo del personal del Taller de Vaciados y Reproducciones tuvo lugar entre los días 20 y 24 de febrero.

Con presencia del director de la Academia y acompañado por los académicos don Juan Bordes y don Rafael Canogar, así como por doña Marie Claire Decay Cartier y don Francisco Luis Molinero Ayala, tuvo lugar el 27 de febrero de 2012 la firma del acta de entrega de la donación de doña Paola Brigaldi Giorgini, viuda de Echauz, y su hijo don Diego Echauz Brigaldi, con destino a la Calcografía Nacional, de setenta y tres planchas de

cobre, obra de don Francisco Echauz Busian (1927-2011).

El 28 de febrero se celebró, en el salón de actos de la Academia, la entrega del Premio Penagos de Dibujo 2011 de la Fundación MAPFRE al pintor Miquel Barceló, cuya *laudatio* en honor del artista premiado corrió a cargo del académico don Francisco Calvo Serraller. Asistió al acto S.A.R. la Infanta Doña Elena, directora de proyectos culturales y sociales de la Fundación MAPFRE.

La exposición «Goya, cronista de todas las guerras» ha continuado su recorrido por las diferentes sedes que el Instituto Cervantes tiene fuera de España. Los recorridos que ambas colecciones han hecho son, en su primer itinerario: Belgrado (febrero-marzo 2012), Beirut (junio-julio 2012), Bremen (agosto), Roma (septiembre-noviembre 2012), Bucarest (noviembre-enero 2013), y en el segundo: Berlín (febrero-marzo 2012), Estocolmo (mayo-junio 2012), Burdeos (noviembre-febrero 2013).

El día 5 de marzo, en sesión extraordinaria, se celebró en el salón de actos de la Academia la entrega de la Medalla de Honor de la Academia 2011 a la Fundación Archivo Manuel de Falla. Con ese motivo se instalaron unas vitrinas con documentos de la fundación y del archivo-biblioteca de la Academia y se mostró una carta



D. Alberto Manzano, presidente del Instituto de Cultura de la Fundación MAPFRE, entrega el Premio Penagos de Dibujo 2011 al pintor Miquel Barceló.



De izquierda a derecha: don Alberto Manzano, presidente del Instituto de Cultura de la Fundación MAPFRE; don Antonio Bonet, director de la Real Academia de Bellas Artes; S.A.R. la Infanta Doña Elena; el pintor don Miquel Barceló; don Antonio Huertas, presidente de MAPFRE, y don Pablo Jiménez Burillo, director general del Instituto de Cultura de la Fundación MAPFRE, en el acto de entrega del Premio Penagos de Dibujo 2011.

de Manuel de Falla dirigida al secretario general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Enrique Serrano Fatigati, agradeciendo la felicitación institucional por el éxito del estreno en Madrid de *La vida breve*, fechada en Madrid el 21 de noviembre de 1914. Manuel de Falla (Cádiz, 1876–Alta Gracia, Argentina, 1946) fue elegido académico de número por la música en la vacante de Manuel Manrique de Lara el 13 de mayo de 1929, si bien nunca llegó a leer el discurso de ingreso, nombrándosele académico de honor en 1943.

En el museo tuvo lugar una nueva visita dinamizada infantil el 10 de marzo, organizada por Mutua Madrileña en colaboración con la Academia, y el día 12 otra visita privada a museo cerrado para 30 personas sobre la Colección Godoy.

En la sala Guitarte de la Academia, el día 12 comenzó el curso de cine «La creación de la ilusión. Lecciones de cine», dirigido por el académico don Manuel Gutiérrez Aragón, finalizó el 29 de marzo y se hizo en colaboración con la Fundación Amigos del Museo del Prado.

El día 26 de marzo tuvo lugar la sesión necrológica, pública y solemne, en memoria del académico honorario

Antoni Tàpies (1923-2012). Este artista ingresó en la Academia el 2 de diciembre de 1990 con la letra F. El director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, don Manuel Borja Villeda, entregó la medalla del académico fallecido y el académico Francisco Calvo Serraller realizó la *laudatio* del artista.

El delegado del museo, don José M.^a Luzón, realizó el 28 de marzo una visita guiada al museo de la Academia para los asistentes al curso «La creación de la ilusión. Lecciones de cine» bajo el título «La escenografía en la pintura».

En este mes de marzo, en el Taller de Calcografía, doña Carmen Corral y don Javier Blázquez finalizaron la investigación, comenzada en el mes de enero, sobre el método de estampación utilizado en el siglo XIX, caracterizado por el uso de la cuatricromía, utilizando cuatro planchas para el mismo grabado, una plancha por color, aunque en la colección Monumentos Arquitectónicos de España se manejaron hasta cinco colores. Además se terminaron de identificar, ordenar y colocar en armarios con bandejas para su colocación horizontal ocho mil setenta y cuatro planchas, además de las setenta recibidas de la donación Echaz.



D^a. Carmen Corral, estampadora de Calcografía Nacional, y su ayudante don Javier Blázquez con una estampa de *Monumentos arquitectónicos de España*.

Abril, mayo y junio

La exposición dedicada a la obra gráfica de Rafael Canogar se clausuró el 8 de abril, y el día 12 se inició un ciclo de tres conferencias impartidas por Yuri R. Saveliev, doctor arquitecto por la Universidad Estatal de San Petersburgo, sobre el «Monumento real como género de la creación escultórica», teniendo lugar las siguientes los días 19 y 26 de abril a cargo de los académicos don Miguel de Oriol y don Rafael Manzano Martos.

Entre el 16 y 20 de abril se celebró un segundo curso de técnicas de moldeado y vaciado en yeso a cargo del personal del Taller de Vaciados y Reproducciones.

Con fecha de 16 de abril se firmó un acuerdo marco de carácter genérico entre la Universidad Complutense de Madrid y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre investigación en los campos de sus competencias, cooperación para asesoramiento mutuo o a terceros, formación especializada e intercambio y cooperación en el campo de la docencia. Cada uno de los programas concretos de colaboración entre ambas partes requerirá la elaboración de un convenio específico

en el que se determinará el programa de trabajo, los fines propuestos y los medios necesarios para su realización. La duración del presente acuerdo marco será de cinco años, surtiendo efecto desde el día de la firma.

Organizada por la Fundación Mutua Madrileña, en colaboración con la Academia, tuvo lugar el día 16 una visita privada a museo cerrado para treinta personas de la colección Godoy, seguida el día 21 de una visita dinamizada infantil al museo bajo el lema «¿Quién es quién?».

La inauguración de la exposición «OPS: dibujos para *Triunfo, Hermano Lobo, Cuadernos para el Diálogo y Madriz*» tuvo lugar el 18 de abril en la sala de exposiciones de Calcografía Nacional, quedando abierta al público al día siguiente hasta el 10 de junio.

Dentro del ciclo de conferencias de primavera, el académico don Miguel de Oriol pronunció el 19 de abril una disertación sobre «Madrid cara al futuro» en la sala Guitarte.

Organizada por la Fundación Mutua Madrileña en colaboración con la Academia se repitió el 21 de abril la visita dinamizada para niños al museo bajo el título de «¿Quién es quién?».



Miguel de Oriol durante su disertación sobre «Madrid cara al futuro».

En la sesión plenaria del 23 de abril se anunció la concesión de la Medalla de Honor 2012 de la Academia a favor de la Fundación BBVA.

El 25 de abril se firmó un convenio específico de colaboración entre la Real Academia y Técnicas Reunidas S. A. para la realización de la exposición «Federico Beltrán Massés: castizo cosmopolita» que se celebró en la sede de la Academia desde el 17 de mayo al 1 de julio de 2012 con la colaboración del Reial Cercle Artístic de Barcelona. En aquella misma fecha de 17 de mayo se firmó un convenio marco de colaboración con dicho Círculo, al objeto de promover, planificar y ejecutar conjuntamente proyectos y actividades culturales en un marco de intercambio mutuo, como el préstamo temporal de obras de arte, la organización de exposiciones temporales y la celebración de congresos o jornadas formativas. La vigencia de este convenio será de tres años contados a partir del día de la fecha de su firma y podrá prorrogarse por común acuerdo entre ambas instituciones.

En el salón de actos de la Academia se celebró el 25 de abril la ceremonia de entrega de los diplomas a los alumnos del IX Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano, di-

rigido por don Ismael Fernández de la Cuesta, que contó también con la asistencia del director de la Academia y la coordinadora de becas de la Fundación Carolina.

En el ciclo de conferencias de primavera celebrado en la sala Guitarte, intervino el académico y arquitecto don Rafael Manzano Martos el día 26 de abril con una conferencia titulada «Mi experiencia en Oriente Medio».

Con motivo de la celebración del tricentenario de la fundación de la Biblioteca Nacional de España, esta institución, en colaboración con varios museos de Madrid, entre los que se encuentran las colecciones del Prado, Reina Sofía, Thyssen-Bornemisza, Lázaro Galdiano, del Romanticismo, del Palacio Real, de Ciencias Naturales, Museo de América y Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre otros, organizó una singular muestra de manuscritos, dibujos, grabados, lienzos, mapas, fotografías y libros repartida por la ciudad bajo el título de «Otras miradas». *La Primera parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, que incluye *La vida es sueño*, cuya edición de 1636, impresa por María de Quiñones, pertenece a la Biblioteca Nacional, convivió en la sala nº 11 del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con *El Sueño del caballero* (ca. 1645-1660), de Antonio de Pereda, entre el 23 de mayo y el 8



Rafael Manzano Martos durante su conferencia sobre «Mi experiencia en Oriente Medio».



Primera parte de *Comedias* de Calderón de la Barca (1636) expuesta en la Academia de San Fernando.

de julio. Con ese mismo motivo, el torero don Enrique Ponce posó para el fotógrafo don Javier Arroyo en la biblioteca de la Academia. Las fotografías se expusieron en la muestra «Paseillo literario», un homenaje del toreo a la literatura, que se inauguró el 28 de mayo en la Sala Antoñete de Las Ventas organizado por la BNE.

Los días 12 y 13 de mayo tuvo lugar el segundo encuentro del TIMC (Taller de Interpretación de Música Contemporánea), que en esta ocasión se celebró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dirigido por el prestigioso pianista y director de orquesta francés Jean-Pierre Dupuy.

En el salón de actos de la Academia, el día 16 de mayo, SS.AA.RR. los Príncipes de Asturias presidieron el acto de entrega de becas para estudios de posgrado en el extranjero de la Fundación Caja Madrid, que terminó con un cóctel en el Patio de Esculturas, donde los becados pudieron cambiar impresiones con SS.AA.RR. los Príncipes de Asturias, el director de la Academia y varios académicos.

Por la Fundación Caja Madrid hizo uso de la palabra don Pío Díaz de Tuesta, director de programas de la



El diestro Enrique Ponce en la sala de lectura de la biblioteca de la Academia [© Javier Arroyo / Paseillo literario].



SS.AA.RR. los Príncipes de Asturias; don José Ignacio Wert, ministro de Educación, Cultura y Deporte; don Jorge Gómez, vicepresidente del consejo de administración de Caja Madrid; don Antonio Bonet Correa, director de la RABASF; don Pío Díaz de Tuesta, director de programas de la Fundación Caja Madrid y los becarios del curso 2012-2013 de la Fundación Caja Madrid, durante la entrega de becas.

fundación, recordando que se trataba de la decimotercera edición de estas becas iniciadas en el año 2000, añadiendo que «La crisis económica implica menores recursos, no obstante hemos podido dedicar tres millones de euros este año para las becas». Animó a los becados a contribuir a salir de la crisis general pues se necesitan buenas cabezas: «Esta es la labor a la que estáis llamados los becarios. Vosotros representáis una de esas inversiones de futuro. Os pedimos que vuestra vocación la proyectéis sobre la sociedad española. Vosotros tenéis juventud, habéis mostrado esfuerzo e inteligencia, vuestro espíritu creativo nos ayudará a todos».

El 17 de mayo se hizo la presentación a la prensa de la exposición sobre «Federico Beltrán Massés: castizo cosmopolita», organizada por el Reial Cercle Artístic de Barcelona y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En esta misma fecha se inauguró en Oxford la muestra «The English Prize. The Capture of the Westmor-



Preparación de la exposición sobre el *Westmorland* por parte de don José M.ª Luzón y doña M.ª Dolores Sánchez-Jáuregui.



Don Joaquín Díaz González, don Ismael Fernández de la Cuesta y don Luis Díaz Viana, durante la presentación del *Cancionero de Romances*.

land. An Episode of the Grand Tour», con obras de las colecciones de la Academia y a la que asistieron varios académicos. Dicha exposición tuvo su reflejo en la prensa escrita, destacando las noticias proporcionadas por *The Wall Street Journal*, *The New York Times* y *The Guardian*.

Los académicos que viajaron a Oxford a la inauguración de la exposición sobre el *Westmorland* visitaron al día siguiente la Royal Academy of Arts de Londres guiados por la conservadora de la misma.

Del 17 al 29 de mayo y a petición de la Embajada de España en Quito y de la Fundación Estampería Quiteña, se le encargó organizar a doña Carmen Corral, jefe del Taller de Estampación de Calcografía Nacional, la estancia cultural en Madrid de don Daniel Carvajal, artista que recibió el premio del III Concurso Nacional Imágenes Gráficas 2011 de Ecuador, que consistió en varias visitas a diferentes museos, talleres de grabado y a la Escuela de Arte 10.

Organizado por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), se celebró el 18 de mayo el Día Internacional de los Museos, celebrándose al día siguiente la Noche de los Museos, iniciativa auspiciada por el Consejo de Europa.

El día 23 de mayo tuvo lugar un almuerzo en honor de don José M.^a Lassalle, secretario de Estado de Cultura y don Jesús Prieto, director general de Bellas Artes. Asistieron por parte de la Academia el director, don Antonio Bonet Correa, el vicedirector-tesorero, don Ismael Fernández de la Cuesta, el secretario general, don Fernando de Terán, y don Juan Bordes, delegado de Calcografía.

El 24 de mayo, en la sala Guitarte de la Academia, se presentó el *Cancionero de Romances* de Joaquín Díaz, académico correspondiente. Presidió el acto don Ismael Fernández de la Cuesta. Don Joaquín Díaz comenzó su intervención con las siguientes palabras:

«Mi infancia –como si se tratara de la infancia de un niño del Siglo de Oro español– estuvo llena de romances. Gracias a la voz y al gesto de mi madre aprendí los primeros textos y melodías de este género antiguo, inagotablemente hermoso, con el que aprendieron a hablar, pensar, querer y odiar tantas mentes infantiles de nuestro país. El paso por el colegio también aportó versiones al repertorio, aunque

casi todas vinieran ligadas al nombre de ilustres músicos que habían hecho para ellas unos arreglos corales que ensayábamos ilusionadamente quitándole horas al recreo. Por fin, el trabajo de campo me descubrió, en las tempranas recopilaciones por el medio rural, formas personales de interpretar esos textos y melodías con una sencillez y una hondura que siempre me sirvieron después de inspiración. Mis primeras actuaciones, allá por los años 60, me permitieron descubrir que el romance gustaba y mucho a los públicos que me escuchaban. El género seguía tan vivo como cada uno quisiera que estuviese y debo confesar que, al menos en lo que de mí dependía, hice todo lo posible porque lo siguiese estando: a lo largo de los años grabé en disco más de doscientos romances, compuse melodías para cantarlos después de estudiar y asimilar su estructura, difundí y alabé su arte, su contenido, su sabiduría, ante públicos de medio mundo... Desconocía, al haberme retirado de los escenarios, hasta qué punto y con cuánta frecuencia las grabaciones que fui haciendo (y particularmente aquellas que aparecieron en una caja con 5 discos y folleto bajo el sello de Movieplay y con el título de *Cancionero de Romances*) calaron en un público fiel y fueron utilizadas para distraer morriñas, para aliviar nostalgias, para aprender español, para revivir infancias, para hacer más cortas y llevaderas las excursiones, para curar melancolías, para sentirse más persona, para recordar a los abuelos... Estas y muchas más razones me han ido exponiendo quienes, por miles y miles, me han hablado en los últimos treinta años de su relación con los romances que recogí, compuse, arreglé –con la ayuda de mi hermano Luis en las adaptaciones de los textos– y canté hace cuatro décadas. ¿Se puede pedir más?».

Organizado por la Fundación Loewe y la Fundación Hazen Hosseschruders en colaboración con la Real Academia se celebró la XVI edición del Concurso de Piano Infanta Cristina (Premios Loewe-Hazen) 2012, en el salón de actos de la Academia entre los días 22 y 27 de mayo.

El 28 de mayo, en sesión extraordinaria, se pasó a la votación de la Medalla de Honor 2012 de la Academia con la que se galardonó a la Fundación BBVA, única candidatura presentada a tal efecto.

El 30 de mayo, festividad de San Fernando, la Academia celebró su santo patrón con una misa en la ermita

de San Antonio de la Florida, oficiada por el académico don Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, S.J. Al mediodía se sirvió un almuerzo en el salón de plenos de la Academia, en cuyo acto se entregó el Premio Barón de Forna 2011 al académico don Joaquín Soriano Villanueva, a quien correspondía según está establecido en el reglamento de la Academia.

La invitación de este año se le encargó al académico don Juan Navarro Baldeweg, que con el título *Agua* realizó un aguafuerte de 25 × 33 cm. Y se hizo una edición de 110 estampas, numeradas de la siguiente forma: 1/100 a 100/100. PA I/X a PA X/X, para el artista. Realización técnica por Carmen Corral.

En el mes de mayo se celebró un curso sobre protocolo, organizado por el Instituto de España para el personal de las reales academias, que se sumó a los ya iniciados de inglés e informática.

El 7 de junio se firmó un convenio de colaboración entre la Universidad Complutense de Madrid y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dentro del acuerdo marco del pasado 16 de abril. El presente convenio tiene por objeto regular las condiciones en que estudiantes de la UCM realizarán un programa de prácticas académicas externas y el Trabajo de Fin de Máster en la Academia; la duración será de cuatro años y surtirá efecto desde el día de su firma. A este convenio se incorporó un Anexo de Titulación que se acoge al Real Decreto 861/2010 de 2 de julio, por el que se modifica el Real Decreto 1393/2007 de 29 de octubre, en el que se establece una ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales, así como a la Resolución de 22 de octubre de 2009 de la Universidad Complutense de Madrid por la que se publica el Plan de Estudios para la obtención del título de Máster Universitario en Estudios



Participantes del curso sobre protocolo que se impartió en mayo.

Avanzados de Museos y de Patrimonio Histórico-Artístico. Con la firma de este Anexo, la Facultad de Geografía e Historia asume las condiciones establecidas en el mencionado convenio y su cumplimiento en los términos estipulados en las correspondientes cláusulas reguladoras.

De acuerdo con el Plan de Estudios, la realización de las prácticas académicas externas o Trabajo de Fin de Máster tendrá una equivalencia de 18 créditos.

El día 11 de junio se firmó un convenio de colaboración entre la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, la Real Casa de la Moneda y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para la organización del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores. La FNMT-RCM y la Academia, a través de la Calcografía Nacional, desean transmitir a la sociedad la importancia que tiene el arte gráfico en cualquiera de sus técnicas y manifestaciones, así como apoyarlo, estimularlo y ayudar a difundirlo entre las jóvenes generaciones de artistas plásticos. Con este fin, desean dar continuidad a la convocatoria anual y a la organización conjunta del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores. Este convenio tendrá una vigencia de tres años a partir de la firma del mismo, siendo prorrogable anualmente si no es denunciado por ninguna de las partes.

El día 12 de junio se depositaron en el Instituto del Patrimonio Cultural de España varias obras de la biblioteca de la Academia, para su restauración: dos libros de matrículas que comprenden los años 1752-1778 y 1784-1795, una partitura de la zarzuela *Luisa Fernanda* de Federico Moreno Torroba y las estampas siguientes: *Constantinopla* [1810], de Shroeder; *Corte por lo largo sobre la línea AB del plano del sagrario de la ciudad de Sevilla* [1781], de Joaquín Ballester Ballester; *Corte transversal de la Catedral de León* [1792] de Manuel Navarro; *Retablo de la Santa Forma en la Sacristía del Monasterio de El Escorial* [1764], de Juan Bernabé Palomino; *Parterre du Palais de Nanci* [1625] de Jacques Callot, y *Hierusalem* [1550-1600] de Étienne Dupérac (véase p. 30).

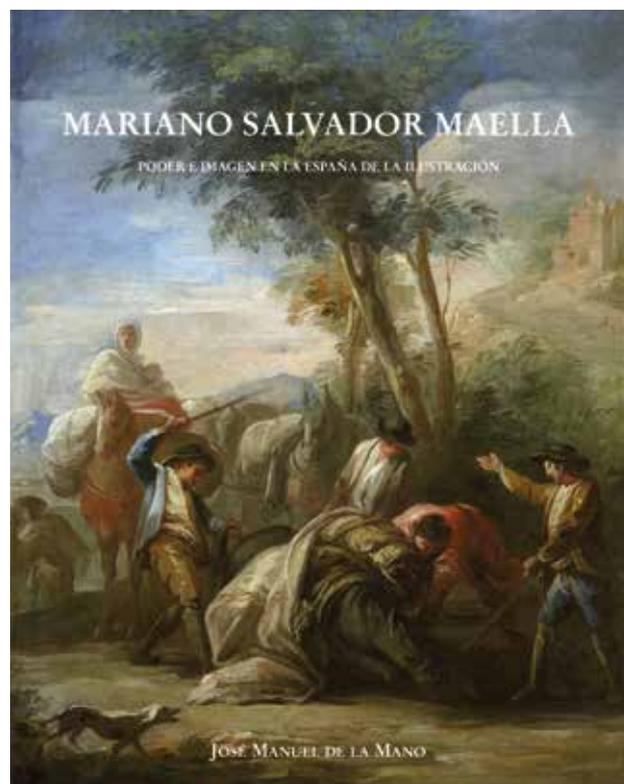
El día 14 de junio se presentó el libro *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, de don José Manuel de la Mano. En la mesa presidencial estuvieron acompañando al autor don Antonio Bonet Correa, director de la Academia; don Juan Abelló, presidente de la Fundación Arte Hispánico, y don Jesús Urrea, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.

El día 15 de junio se firmó un contrato de acceso a instalaciones, obtención de imágenes y licencia sobre imágenes para el proyecto Google Art, entre Google Ireland Limited, Gordon House, Barrow Street, Dublín 4, Irlanda, y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El día 19 de junio se firmó un convenio de colaboración entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Consejo General del Notariado para la exposición «Comparece: España. Una historia a través del Notariado», cuya inauguración tuvo lugar el 12 de septiembre. El Instituto Ometeca celebró en la sede de la Academia una de las jornadas de su XII Congreso/Sesión de Trabajo sobre las Relaciones entre las Humanidades y las Ciencias en el Mundo Hispánico, incluyendo una visita guiada por el museo.

El 21 de junio, con motivo del VI Foro de Tecnología Documental organizado por El Corte Inglés Informática, se celebró un acto cultural en la Academia que incluía una visita guiada a las colecciones de la corporación, talleres de Calcografía y Vaciados y Biblioteca. En el salón de actos tuvo lugar un recital de órgano, y una clase magistral de dibujo a cargo del académico correspondiente François Maréchal.

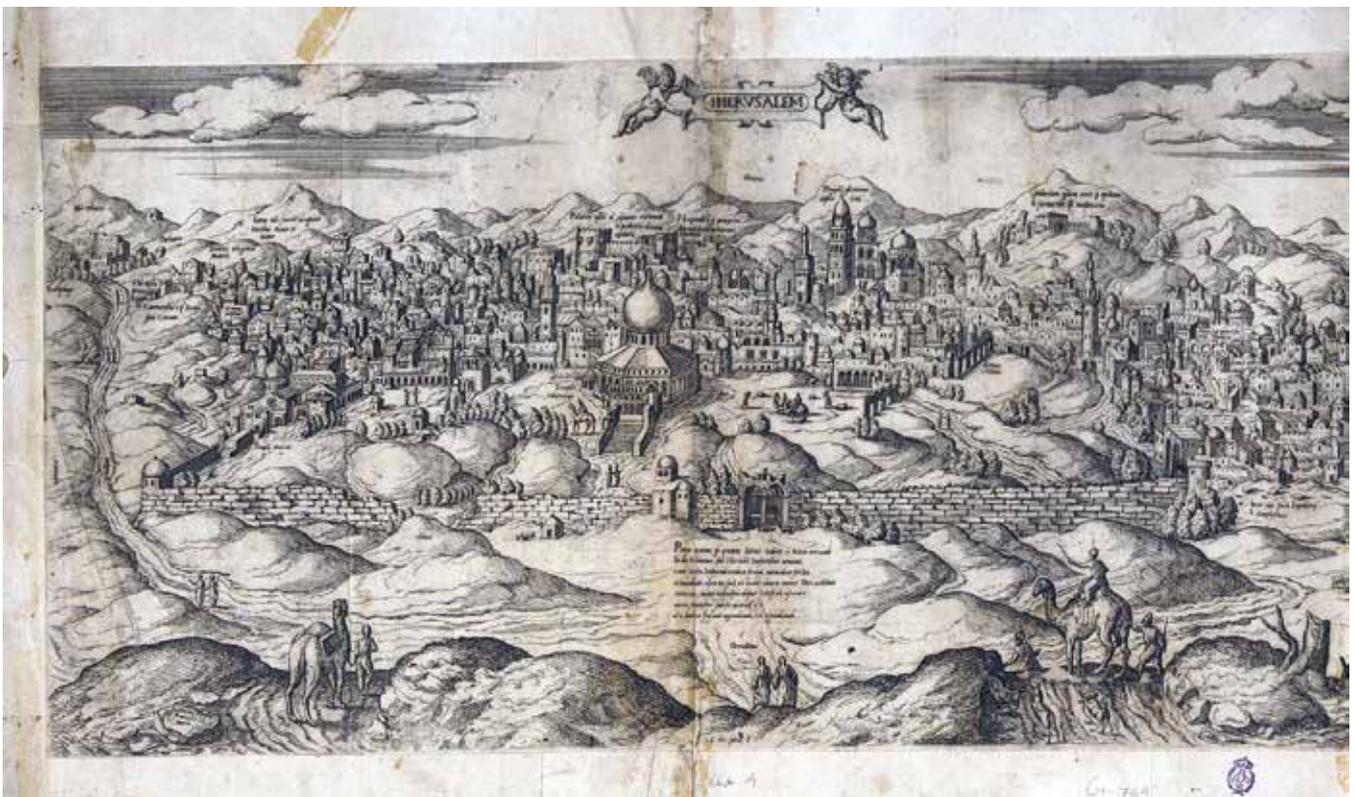
Organizado por Calcografía Nacional, la Fundación Real Casa de la Moneda y la Fundación CEIM, el 27 de



Cubierta del libro *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*.



Callot, Jacques, *Parterre du Palais de Nancy, dédiée à Madame la Duchesse de Lorraine*. Nancy: Iac. Callot excudit Nanceii [1625] – 1 estampa: aguafuerte; h. 257 × 388 mm. Inv. Gr-734. RABASF.



Dupérac, Étienne, *Hierusalem*. Venecia: Apresso Gio. Francesco Camocio [entre 1550 y 1600] – 1 estampa: talla dulce; h. 313 × 591 mm. Tít. en lo alto, en cartela sostenida por dos angelillos. Vista de la ciudad desde las afueras de la muralla. Inv. Gr-769. RABASF.



De izquierda a derecha: doña Elvira Cámara López, directora de la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca; don Jaime Sánchez Revenga, director general de la Real Casa de la Moneda; don Antonio Bonet, director de la RABASF; don Antonio Beteré Cabeza, presidente de la Fundación CEIM; don Juan Bordes, delegado de Calcografía Nacional, RABASF, y don Sergio Azcona, presidente de Hispanart.com, en la entrega de premios del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2012.

junio tuvo lugar en la Academia el acto de entrega de los premios del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2012, inaugurándose a continuación la muestra correspondiente en Calcografía Nacional. Esta quedó abierta al público al día siguiente hasta el 31 de julio.

El sábado 30 de junio de 2012, se celebró en el salón de actos de la Academia el concierto «Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre: *Seis sonatas para violín y clavicémbalo* (1707)»; interpretado por la violinista Lina Tur Bonet y el clavecinista Kenneth Weiss. Organizado por la Asociación Mujeres en la Música y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Julio, agosto y septiembre

El primero de julio se clausuró la exposición «Federico Beltrán Massés: castizo cosmopolita», y el día 9 se firmó un acuerdo marco de colaboración suscrito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación Santa María la Real (Centro de Estudios del Románico). Dicho convenio entró en vigor el día de la fecha de la firma con una duración indefinida.

El domingo 22 de julio, el espacio de Radio Clásica llamado *Matiné de verano* ofreció desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el concierto de los galardonados en la XVI edición del Concurso de Piano Infanta Cristina (Premios Loewe-Hazen) 2012, que tuvo lugar el pasado mes de mayo.

La muestra dedicada al Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2012 en Calcografía Nacional se clausuró el 31 de julio.

Durante el mes de agosto permanecieron abiertas al público las salas de la primera planta del museo.

El 1 de septiembre se firmó la prórroga del convenio de 22 de julio de 2011, que contempla la colaboración entre RENFE-Operadora y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre el programa conjunto «Tren + Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» para la campaña 2012-2013, que finaliza en el mes de agosto de este último año.

El día 10 de septiembre se celebró una rueda de prensa para presentar la exposición «Comparece: España. Una historia a través del Notariado», promovida y financiada por el Consejo General del Notariado con motivo del 150 aniversario de la Ley del Notariado (1862-2012), con el asesoramiento de la Fundación Dos de

Mayo, Nación y Libertad, que fue inaugurada ese mismo día. La muestra estuvo abierta al público desde el 11 de septiembre hasta el 5 de enero de 2013.

El día 14 de septiembre se firmó un acuerdo de colaboración entre el Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), el Ayuntamiento de Córdoba, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Grupo PRASA, para organizar una exposición en torno al pintor Julio Romero de Torres. Esta, bajo el título de «Julio Romero de Torres en la escenografía de Herbert Wernicke», tuvo lugar entre el 22 de septiembre y el 21 de octubre en la sala 41 del museo, organizada por el Museo Julio Romero de Torres de Córdoba y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, coincidiendo con la representación de *La vida breve* de Falla en el teatro de la Zarzuela.

Del 15 de septiembre al 9 de diciembre tuvo lugar la exposición «Figuras de sombras. Auguste Rodin», organizada por Calcografía Nacional y el Museo de Aquitania de Burdeos.

Durante el mes de septiembre se retiraron del Taller de Vaciados las obras encargadas por don Mariano Bellver Utrera, nieto del gran escultor Ricardo Bellver, para su colección particular, que tiene la intención de donar al Ayuntamiento de Sevilla cuando fallezca, haciendo con ella un museo para la ciudad. Dichas obras, en las que el taller ha estado trabajando en los últimos meses, son las siguientes:

- *Francisco Bellver*, realizado en escayola (0,74 cm).
- *Facundo Riaño*, realizado en escayola (0,66 cm).
- *El Gran Capitán*, realizado en escayola y reconstruido a diferencia del original dañado (1,10 cm).
- *Ángel Caído*, realizado en resina de poliéster patinado como el original en el Retiro (3,06 cm).

Igualmente se ha hecho en el taller un vaciado en resina de poliéster con carga de mármol del relieve *Filósofo cínico* (40 × 35 cm), realizado en molde de silicona con carcasa de escayola del modelo original de la Academia que es, a su vez, un vaciado del relieve hallado en el siglo XVIII en la casa de Julia Felix de Pompeya, cuya excavación se inició en 1755. Se expone en la sala 33 del museo de la Academia dedicada a las colecciones de vaciados en yeso.

Organizado por la British Benevolent Fund (BBF) de Madrid y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 27 de septiembre en el salón de actos de la Academia tuvo lugar el concierto «British Music with a Naval Theme», con la intervención de la soprano Rhiannon Llewellyn y la pianista Rebecca Taylor.



Filósofo cínico expuesto en el Museo de la RABASF.

El 28 de septiembre se celebró un acto de despedida de los vigilantes de sala del museo de la Academia que, por comunicación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, dejarán de prestar sus servicios en esta corporación. Se invitó a todos los académicos y empleados de la casa a participar en el merecido homenaje.

El 30 de septiembre y llegada la edad de jubilación forzosa del vigilante don Francisco Chía Martínez, quien anteriormente desempeñó su trabajo en la Academia como carpintero y ebanista, se le despidió en un afectuoso acto en el que participaron académicos y compañeros de trabajo.

Octubre, noviembre y diciembre

El día 4 de octubre en New Haven se inauguró la exposición «The English Prize. The Capture of the Westmorland. An Episode of the Grand Tour», y el día 6 de octubre, la Asociación Madrileña de Compositores ofreció en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un concierto a cargo del pianista uruguayo Humberto Quagliata, dentro del Festival COMA12, interpretando obras de Barce, Bernaola, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Claudio Prieto, entre otros compositores.

El día 8 de octubre, antes de comenzar la sesión plenaria, tuvo lugar el acto de la donación hecha por los



El personal de la Academia en la despedida con motivo de su jubilación de don Francisco Martínez Chía, en el centro.



Humberto Quagliata en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el concierto.

descendientes de don José Antonio Domínguez Salazar (1911-2007), bibliotecario que fue de esta Real Academia, del retrato de su esposa doña María Concepción Urquijo pintado al óleo por Manuel Benedito (1875-1963), antiguo pensionado en Roma (1900-1904) y miembro de esta corporación (1923). En nombre de la familia hizo la entrega de esta obra pintada en 1956 su hijo don José Antonio Domínguez Urquijo.

La Fundación CEIM dio por concluido el día 9 de octubre el convenio de colaboración entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y dicha fundación, firmado el 25 de mayo de 2010, según lo dispuesto y dentro del plazo previsto en la cláusula primera del citado convenio, con la intención de no efectuar ninguna prórroga al periodo de vigencia inicialmente pactado, salvo que la mejora de las circunstancias económicas permitan volver a colaborar en la convocatoria del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores.

En Bangladés, en la sala de exposiciones de la Bengal Foundation de Dhaka, y organizada por Calcografía Nacional, se inauguró la exposición «Francisco de Goya. Grabador», donde se mostraron ochenta y cuatro estampas pertenecientes a las series de los Desastres de la Guerra, Disparates, Caprichos y Tauromaquia de Francisco de Goya. Entre otras personalidades asistieron a la inauguración el ministro del Interior, el secretario de Estado de Asuntos Exteriores y el presidente de la Academia de las Artes de Bangladés, así como el embajador de España en aquel país.

El curso académico 2012-2013 de las reales academias se inauguró el día 10 de octubre en la Real Academia de la Historia con la presencia de SS.MM. los Reyes, quienes estuvieron acompañados en la mesa por el ministro de Educación, Cultura y Deporte y el director de la Real Academia de la Historia. En el estrado y representando a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se sentó don Antonio Bonet Correa, director de la misma.

El Primer Premio de Arquitectura Clásica y Restauración de Monumentos Rafael Manzano Martos, instituido por The Richard Dreihaus Charitable Lead Trust y concedido al arquitecto Leopoldo Gil Cornet, por las obras de restauración y conservación de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra), se entregó en un acto organizado por la Fundación MAPFRE en el salón de actos de la Academia el día 16 de octubre, bajo la presidencia de S.A.R. la Infanta Doña Elena.

El académico delegado de Calcografía, don Juan Bordes (al fondo), en el acto de la inauguración en Bangladés de la exposición «Francisco de Goya, grabador».

En el marco de los actos conmemorativos del 150 Aniversario de la Ley del Notariado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acogió el 17 de octubre la conferencia «Libertad económica, Unión Europea y Constitución. ¿Hasta dónde?», pronunciada por Miguel Herretero y Rodríguez de Miñón, consejero permanente de Estado.

El día 19 de octubre visitaron nuestra institución sesenta patronos internacionales de la Fundación Amigos del Museo del Prado.

El día 21 de octubre se clausuró la exposición «Ay, amor. Julio Romero de Torres en la escenografía de Herbert Wernicke», en la sala 41 del Museo de la Academia, donde figuró el cuadro de *Mujer en oración o Nieves* que fue donado a la corporación por José González de la Peña, Barón de Forná, en 1955.

La presentación de la primera edición del ciclo de conciertos «Músicas de Iberoamérica» integrado en los actos culturales de la XXII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno que se celebró en Cádiz coincidiendo con el Bicentenario de la Constitución de 1812 tuvo lugar el día 22 de octubre en la sala Guitarte de la Real Academia. Tres de los cuatro conciertos programados de música antigua iberoamericana se celebraron en nuestro salón de actos los días 27 de octubre y 3 y 10 de noviembre.

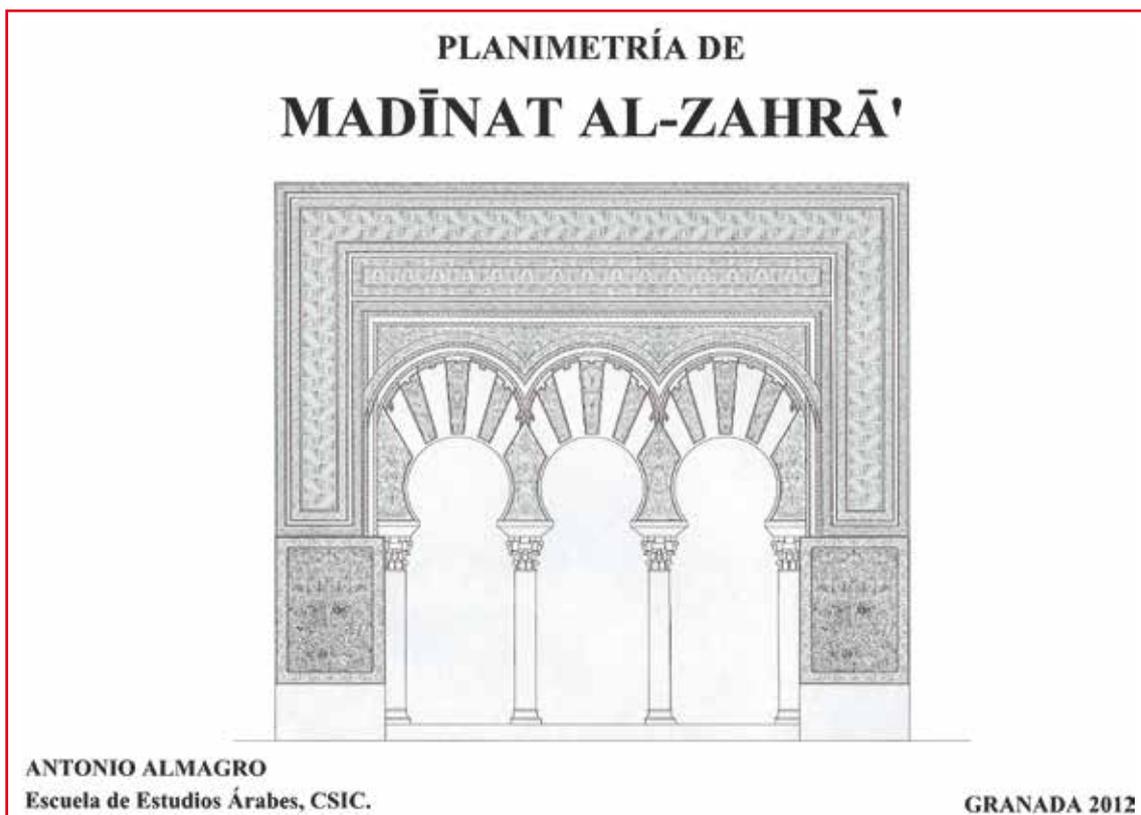
A principios de noviembre, el académico don Antonio Almagro entregó a la biblioteca de la Academia un ejemplar de su publicación *Planimetría de Madinat al-Zabra*, en la que se recoge mediciones hechas por el autor en este singular monumento califal, acompañadas de un análisis histórico del conjunto y de algunos de sus edificios más singulares, como el llamado Salón Rico y la mezquita.

En el Museo de Aquitania de Burdeos se inauguró el 9 de noviembre la exposición «Goya, cronista de todas las guerras: Los Desastres y la fotografía de guerra»,

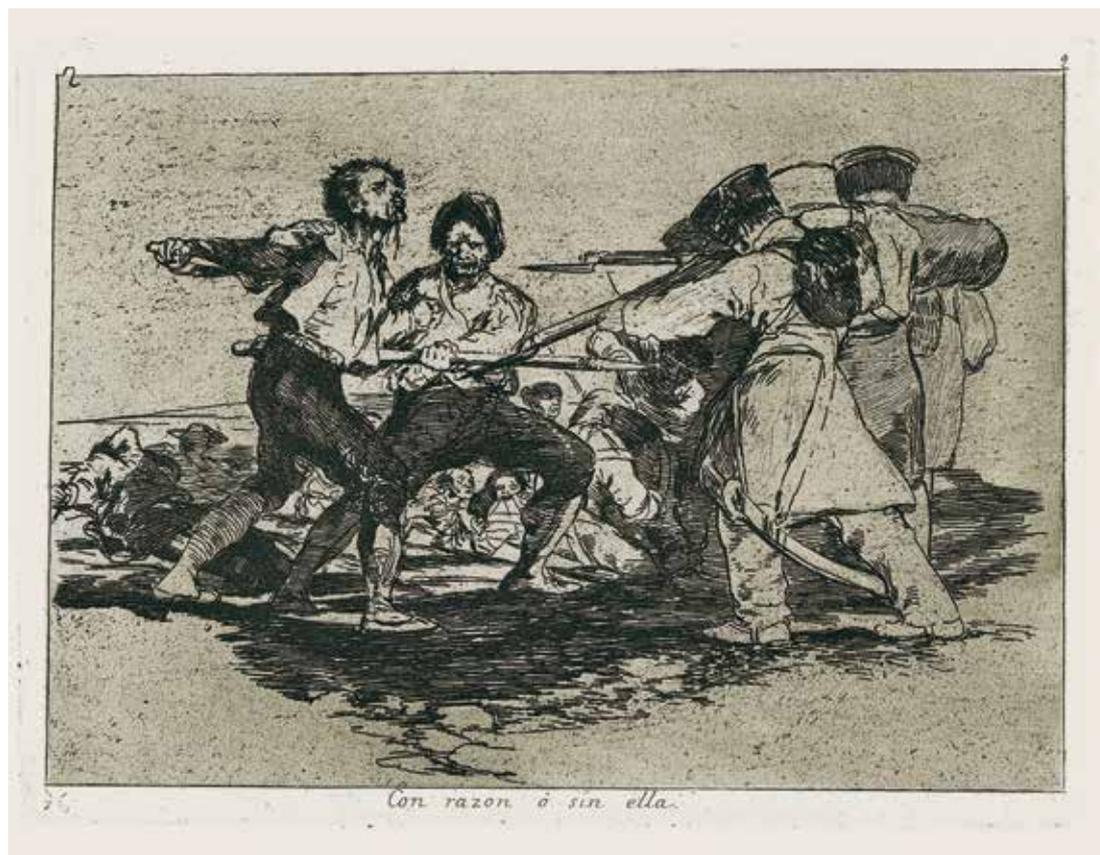




Julio Romero de Torres, *Mujer en oración o Nieves*. Óleo sobre lienzo, 69 × 90 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Cubierta de la *Planimetría de Madinat al-Zabra*.



Francisco de Goya, *Con razón o sin ella*, 1810-1814, 150 × 209 mm. Aguafuerte de la serie de Los Desastres de la Guerra. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

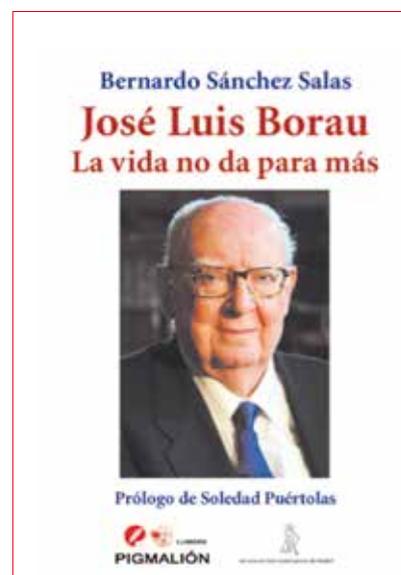
abierta hasta el 21 de febrero 2013. Dicha exposición fue organizada por Calcografía Nacional y el Instituto Cervantes. Al mismo tiempo y en la sala Ronda del Museo Nacional de Arte de Rumanía de Bucarest, se inauguró el 29 de noviembre otra exposición de igual nombre organizada también por el Instituto Cervantes, la Academia y el citado museo, la cual permanecerá abierta hasta el 27 de enero de 2013. Con ella se cierra un ciclo de dos años con trece exposiciones que han recorrido diferentes países de Europa y Asia.

En este mes se gestionó un convenio marco de cooperación educativa para prácticas externas con el departamento interfacultativo de música de la Universidad Autónoma de Madrid para que dos alumnas realicen prácticas entre el 15 de noviembre y el 20 de diciembre y otro convenio con la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Documentación, para inventariar y catalogar las encuadernaciones artísticas conservadas en el archivo-biblioteca.

En los días 15, 22 y 29 de noviembre se desarrolló un ciclo de conferencias a cargo de doña Antonella Parisi, doña Almudena Negrete y don José María Luzón, en

sustitución de la conservadora de escultura de las colecciones vaticanas doña Claudia Valeri, sobre «Laocoonte, Apolo y Ariadna: antiguos hallazgos y nuevos estudios».

La víspera del fallecimiento de don José Luis Borau (1929-2012), el día 22 de noviembre, tuvo lugar en la Academia la presentación de un libro sobre este académico bajo el título *José Luis Borau. La vida no da para más*, escrito por Bernardo Sánchez Salas y editado por Pigmalión en su colección Lumière, colaborando en la edición la Fundación Autor de la SGAE y el Festival de Cine Experimental de Madrid. En el



acto intervinieron entre otras personas don José Manuel Blecua, director de la Real Academia Española, y doña Soledad Puértolas, que prologa el libro.

El día 24 de noviembre, concierto del Nuevo Ensemble de Segovia organizado por la Asociación Mujeres en la Música y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El día 28 de noviembre se celebró un concierto en la Academia con motivo del Día Nacional de Rumanía, patrocinado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional de Rumanía, en colaboración con la Embajada de Rumanía en España y el Instituto Cultural Rumano de Madrid. El concierto estuvo a cargo del Cuarteto de Cuerda Transilvano, creado en 1987 y formado por cuatro instrumentistas de la Orquesta Filarmonica de Cluj-Napoca (Rumanía). El programa incluía obras de Mozart, Massenet, Dvorák, Carlos Gardel, Ciprian Porumbescu y música tradicional rumana.

Entre el 26 y 30 de noviembre se celebró un tercer curso de técnicas de vaciado y moldeado en yeso, impartido por el personal del Taller de Vaciados y Reproducciones.

El día 30 de noviembre don Pedro Pérez invitó a los académicos y personal de la casa a una copa en el inmediato Hotel Regina, para despedirse por pasar a su nueva situación de jubilado. Pedro Pérez ha sido coordinador, colaborador y persona que ha llevado a cabo gestiones complejas de la Academia desde el año 1986 en que entró en ella, a instancias del entonces director don Ramón González de Amezua. El director y otros académicos presentes, así como sus compañeros, le hicieron llegar el merecido afecto.



El domingo 2 de diciembre se celebró el acto de recepción como académica honoraria de doña Carmen Giménez, con la medalla A, que leyó un discurso con el título «*La dama oferente* de Pablo Picasso» cuya contestación corrió a cargo del académico don Francisco Calvo Serraller.

En la sesión plenaria del 3 de diciembre, el secretario de la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, don Víctor Nieto, dio cuenta de la restauración del incunable de Hartmann Schedel por personal del Instituto de Patrimonio Cultural de España.

El martes 4 de diciembre se firmó un convenio marco de colaboración con la Fundación MAPFRE concreto en la realización de cinco exposiciones organizadas conjuntamente en la sede de la Academia a lo largo de las próximas cinco anualidades.

El 9 de diciembre se clausuró la exposición «Figuras de sombras. Auguste Rodin», prorrogada desde el día 11 de noviembre, en la sala de exposiciones de Calcografía Nacional.

El lunes 10 de diciembre se entregó la Medalla de Honor 2012 de la Academia a la Fundación BBVA, en sesión extraordinaria pública y solemne, que fue recibida por don Francisco González, presidente de la fundación.

El 11 de diciembre de 2012 en el Instituto de España, se celebró el homenaje a la antigüedad académica que este año correspondía al director de orquesta don Rafael Frühbeck de Burgos, miembro de la Sección de Música de nuestra corporación. La *laudatio* corrió a cargo de don Tomás Marco Aragón.



Izquierda: Don Pedro Pérez, coordinador del personal de la Academia.

Arriba: La nueva académica doña Carmen Giménez durante su discurso de ingreso.



Homenaje a la antigüedad académica en la persona de Rafael Frühbeck en el IDE [foto: Jesús Manchado].

El día 13 de diciembre el ministro de Justicia, don Alberto Ruiz-Gallardón, con la presencia del secretario general de la Academia, abrió el III Foro Concursal de Madrid, organizado por FUNDIECO (Fundación del Instituto de Derecho Concursal), con el lema «Experiencias de la nueva Ley Concursal tras un año de camino» y la colaboración de magistrados, jueces y secretarios judiciales de lo mercantil de toda España. La Academia ofreció a los participantes una visita a la exposición «Comparece: España. Una historia a través del Notariado».

El viernes 14 de diciembre se celebró una reunión del patronato de la Real Academia Española en Roma, a la que asistieron el director de la Academia de San Fernando, don Antonio Bonet Correa; don Rafael Manzano, presidente de la Sección de Arquitectura; don Juan Bordes, delegado de Calcografía, y don José Hernández Muñoz, académico por la Sección de Escultura.

Los días 15 y 17 de diciembre se hicieron unas visitas privadas al museo de la Academia organizadas por la Fundación Mutua Madrileña.

Los días 19 y 20 de diciembre se celebró un seminario sobre «Grecia y la arqueología española. Historiografía, proyectos y perspectivas», organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Universidad Complutense de Madrid.

El 20 de diciembre se celebró, en la sala de exposiciones de Calcografía Nacional, el acto de entrega del Premio Nacional de Arte Gráfico 2012 y se inauguró la exposición del artista premiado, Luis Gordillo, quedando abierta al público hasta el 10 de marzo de 2013. Durante la presentación de la exposición se dio a conocer el Premio Nacional de Arte Gráfico 2013 que otorga Calcografía Nacional, siendo el escultor catalán Jaume Plensa el galardonado en esta convocatoria.

En esta última fecha también se celebró la tradicional copa de Navidad en la Sala de Columnas de la Academia, especialmente ofrecida y dirigida al personal de la casa, en cuyo acto tuvo lugar la despedida de doña Mayte del Río y doña Marisa Paredes, con motivo de su inmediata jubilación el último día de mes. Una y otra persona llevan muchos años trabajando en la Academia desde distintos puestos y responsabilidades, siendo ambas muy apreciadas por compañeros y académicos, como puso de manifiesto el director de la Academia en este sencillo pero sentido homenaje.



De izquierda a derecha: el secretario de Estado de Justicia, don Fernando Román García; el presidente de FUNDIECO, don Pedro Bautista Martín Molina; el ministro de Justicia, don Alberto Ruiz-Gallardón; el secretario general de la Real Academia de Bellas Artes, don Fernando de Terán, y el vicepresidente de FUNDIECO, don José M.ª del Carre Díaz-Gálvez.



Equipo de vigilantes de sala y atención al público contratados por la Academia posando en la sala del «Sueño del Caballero», que antecede al salón de actos.

El 28 de diciembre, el Consejo de Ministros, a propuesta del ministro de Educación, Cultura y Deporte don José Ignacio Wert, concedió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes a los académicos don Antonio Bonet Correa, historiador del arte; don Manuel Gutiérrez Aragón, cineasta, y don José María Cruz Novillo, diseñador gráfico.

En este mes se finalizó la limpieza de la talla policromada del Cristo crucificado (212 × 156 cm) de Antón de Morales, cuya actividad está documentada entre 1589 y 1623. La obra procede del convento de los Mínimos de la Victoria, en las cercanas Puerta del Sol y Carrera de San Jerónimo, de donde pasó a la Academia tras la desamortización del convento de estos frailes mínimos de San Francisco de Paula, en 1836. Una inscripción en la actual calle de la Victoria sobre el solar que fue del convento aún recuerda que «En este lugar estuvo el Monasterio de la Victoria donde el grabador Fray Matías de Irala tenía su celda y taller calcográfico».

En este año la Academia ha seguido colaborando en el proyecto de excavación y recuperación de la Casa de la Diana Arcaizante en Pompeya, destruida en un bombardeo de 1843, junto con la Universidad Complutense de Madrid y la Escuela Española de Arqueología de Roma que dirige el académico José María Luzón desde 2007.

Del mismo modo, la Academia ha seguido colaborando en el proyecto SYDDARTA (siglas correspondientes a System for Digitization and Diagnosis in ART Applications) financiado por el Programa de Patrimonio Cultural y Medio Ambiente de la Unión Europea (octubre 2011-octubre 2014) y liderado por la Asociación Industrial de Óptica, Color e Imagen, con sede en Valencia,



Grupo de guías voluntarios del museo y exposiciones que se organizan en la Academia.

además de otras nueve entidades y empresas destacadas en desarrollo tecnológico, procedentes de Alemania, Bélgica, Eslovenia, Grecia, Holanda, Italia, Portugal y Reino Unido. Tiene como objetivo desarrollar un prototipo preindustrial para diagnosticar el deterioro del patrimonio artístico, obteniendo imágenes en 3D hiperespectrales a partir de la exploración de técnicas que no requieren el contacto físico con la obra de arte.

Entre los galardones recibidos por varios académicos caben señalar, además de los citados anteriormente, las siguientes distinciones a don Manuel Gutiérrez Aragón, quien recibió la Medalla de Oro 2012 de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en España; a don Rafael Moneo quien fue distinguido en Oviedo con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2012, y a doña Carmen Laffón que recibió el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid en la categoría de Artes Plásticas 2011. Por otra parte, a don Juan Navarro Baldeweg se le concedió el Premio Francisco Prieto de la Real Casa de la Moneda. Igualmente, el jurado del Trofeo Ricardo Magdalena de la Cátedra de Arquitectura de la Institución Fernando el Católico, CSIC, el 17 de diciembre, «concedió a título póstumo el Diploma al Mérito en la Arquitectura a la memoria de don José Luis Borau Moradell» por su ilusionada defensa de la recuperación del Rincón de Goya de Zaragoza, según comunicación recibida por el director de la Academia.

Como colofón a esta *Crónica* de 2012, la Academia quiere recordar de nuevo al personal que ha contribuido al mejor servicio de atención al público, tanto desde la vigilancia de sus salas como de las visitas guiadas a la colección permanente y a las exposiciones.

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, 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 2012 en las 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

9 de enero

Comienza la sesión con la felicitación del director a todos los presentes por el nuevo año 2012. Por su parte el secretario general lee el acta de la última sesión de 2011 que se aprueba por unanimidad.

Entre los asuntos tratados destaca el de la relación de la Academia de San Fernando con la de Roma, para lo cual se forma una comisión especial en la que actuará como secretario el Sr. Pérez de Armiñán.

16 de enero

El director anuncia la presentación de la reedición del libro de Fernando Chueca y Carlos de Miguel sobre *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, así como el ingreso en la Sección de Arquitectura del nuevo académico don Luis Fernández-Galiano Ruiz el día 22 de enero siguiente.

El secretario de la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, don José M.^a Luzón, informa entre otros asuntos sobre el traslado de revistas digitalizadas o de menor consulta a la nave de Alcorcón, según lo trató dicha comisión en su sesión de 12 de diciembre

último, y de la reedición de la *Guía del Museo*. El propio Sr. Luzón, también secretario de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, informa sobre la constitución de la nueva comisión ese mismo día, ante cuya composición el Sr. Marchán se declara sorprendido de cómo algunos compañeros están en todas las comisiones y otros en ninguna, y propone arbitrar un sistema para que haya un reparto proporcional más equilibrado.

El Sr. Luzón propone que la Academia agradezca explícitamente al Sr. Navascués su dedicación durante los diez últimos años como presidente de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, a cuya felicitación se suma el Sr. Pérez de Armiñán y el Sr. Gallego. Este último comenta positivamente la actitud de la Academia de Extremadura en relación con los informes que esta corporación le ha solicitado siempre.

Una año más el Sr. Fernández de la Cuesta anuncia el inicio del Curso de Musicología para la Protección del Patrimonio Artístico Iberoamericano.

22 de enero

Sesión extraordinaria, pública y solemne, bajo la presidencia del ministro de Educación, Cultura y Deporte don José Ignacio Wert para dar posesión al nuevo aca-



La Corporación de San Fernando con el ministro de Educación, Cultura y Deporte, don José Ignacio Wert, antes de iniciarse la recepción del nuevo académico Sr. Fernández-Galiano.



Don Luis Fernández-Galiano Ruiz pronunciando su discurso de ingreso sobre «Arquitectura y vida: El arte en mutación».



Don Rafael Moneo dando lectura, en nombre de la Academia, el discurso de contestación al de ingreso de don Luis Fernández-Galiano.

démico Sr. Fernández-Galiano, que cubre la vacante de la medalla número 10, que anteriormente había ostentado don José Antonio Corrales (q.e.p.d.). Actuaron como padrinos don Rafael Manzano Martos y don Enrique Nuere Matauco, miembros de la Sección de Arquitectura. El nuevo académico leyó su discurso sobre «Arquitectura y vida: El arte en mutación». A lo largo de sus palabras destacó el estado del planeta, de sus ciudades y sus paisajes, haciendo un diagnóstico preocupante, pero esperanzado, que puede llevar a reconciliar la arquitectura con la vida en el marco de unas artes en mutación. Insistió en la consideración de la ciudad bajo el prisma ecológico en una búsqueda de la ciudad en un territorio sostenible. Terminó su disertación en la esperanza de un futuro responsable y austero en el que la arquitectura debe renunciar a lo superfluo, volviendo a ser fuente de belleza y de placer.

En nombre de la Academia le respondió don Rafael Moneo, quien destacó la condición profesoral del académico entrante y recordó la vinculación de su discurso a la tesis sostenida por el nuevo académico en su libro *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*.

A continuación dijo unas palabras el nuevo ministro de Educación, Cultura y Deporte expresando su contento por ser este su primer acto oficial como ministro en

esta Real Academia de San Fernando. Se refirió al papel que las academias pueden y deben jugar como asesores de los poderes públicos y se puso a disposición de nuestra corporación desde su nuevo cometido.

Cerró el acto el director honorario, don Ramón González de Amezua, interpretando al órgano unas improvisaciones.

23 de enero

Como es costumbre en la Academia, se abrió la sesión invitando al nuevo académico, don Luis Fernández-Galiano Ruiz, a pronunciar unas palabras, a las que respondió de nuevo, en nombre de la Academia, don Rafael Moneo. A continuación el director indica que el acto de entrega de la Medalla de Honor 2011 de la Academia a la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada se celebrará el día 5 de marzo y que el día 1 de febrero se inaugurará en la Academia una exposición de Rafael Canogar que ha obtenido el Premio Nacional de Arte Gráfico de Calcografía Nacional.

Don Manuel Alcorlo da cuenta de lo tratado en la sesión celebrada esa misma tarde de la Comisión de Museo y Exposiciones, respecto a la *Guía del Museo*, lim-



Don Juan Bordes, delegado de Calcografía Nacional (dcha.), presenta la exposición dedicada a don Rafael Canogar (izda.) con motivo del Premio Nacional de Arte Gráfico 2011.

pieza de obras de la colección, traslado de los vaciados de Velázquez y préstamos de obras para exposiciones.

En relación con el patronato de la Academia de España en Roma, don Alfredo Pérez de Armiñán informa sobre la redacción y propuesta que se someterá a la consideración de la Academia para luego elevarla al Ministerio de Asuntos Exteriores.

El académico don Julio López da cuenta del fallecimiento del académico correspondiente por Granada, don Gonzalo Moreno Abril, acordándose enviar el pésame de la Academia a su familia.

30 de enero

Al iniciar la sesión el director notifica el fallecimiento de don Mariano del Amo y de la Hera, académico correspondiente por Huelva, e informa sobre el deseo del Instituto de España de organizar un ciclo de conferencias sobre el agua, para el que pide la colaboración de los académicos que quieran intervenir. Seguidamente recordó la necesidad de proponer los nombres de cuatro académicos para el patronato de la Academia de España en Roma y hacerlos llegar al Ministerio de Asuntos Exteriores, a esto añade el señor Pérez de Armiñán que de-

beremos de proponer un quinto nombre, puesto que hay precedentes de ello.

El secretario general da cuenta del informe elaborado por la comisión formada al efecto para revisar la situación de los académicos correspondientes, que ya ha visto la Comisión de Administración.

Reunida la Comisión de Calcografía, don Víctor Nieto informa de que ha sido elegido secretario, y don Juan Bordes, delegado de la misma, da cuenta del convenio con el Instituto Cervantes para la itinerancia de dos versiones de la exposición «Goya, cronista de todas las guerras» en nueve ciudades europeas y, en el caso del Museo de Aquitania, la propuesta de hacer un intercambio con sus fondos. El señor Bordes se refirió también al trabajo topográfico del depósito de matrices con 8.069 y a la propuesta de préstamo de algunos grabados de Goya para una exposición sobre lo grotesco en el Museo Picasso de Málaga.

Informa don Tomás Marco, secretario de la Sección de Música, de la reunión que ha tenido lugar esa misma tarde y donde se le ha propuesto a él como vocal para el patronato de la Academia de España en Roma.

El secretario general da a conocer al Pleno la propuesta recibida sobre la concesión de la Medalla de Honor 2012 de la Academia a la Fundación BBVA. Antes de

finalizar la sesión, el señor Bordes comunica la concesión del Premio Nacional de Arte Gráfico de 2012 de Calcografía Nacional al pintor don Luis Gordillo.

6 de febrero

El director da cuenta de la inauguración en Berlín, el día 11 del corriente, de la muestra «Goya, cronista de todas las guerras» que ha organizado el académico delegado de Calcografía, don Juan Bordes. Notifica igualmente la solicitud del Instituto de España de posibles conferencias en un ciclo sobre el agua, de tal forma que aquellos académicos que deseen participar den el título de su posible conferencia.

Y, finalmente, informa sobre la dimisión irrevocable de don Pedro Navascués y don Antonio Almagro de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, debiéndose cubrir sus puestos, según el Reglamento. A ello añade el secretario general que el nuevo presidente de la Comisión de Monumentos ha acordado el traslado de la documentación y del lugar de trabajo, sustituyendo a la persona que hasta la fecha venía desempeñando la labor de coordinación, documentación de informes y archivo de dicha comisión desde los años en que la presidía don Fernando Chueca.

El secretario general anuncia la convocatoria de académico honorario por la Sección de Escultura, recordando, por otra parte, a las secciones que deben proponer un representante en el patronato de la Academia de Roma.

El «Espacio de reflexión» se dedicó al contenido del discurso de ingreso de don Luis Fernández-Galiano sobre «Arquitectura y vida: El arte en mutación» con la intervención del nuevo académico y de los señores Terán, Oriol, Fernández de la Cuesta, Manterola y Nuere. El contenido de este debate puede verse en la sección «Reflexión» de esta *Crónica* con el coloquio correspondiente.

13 de febrero

El director inicia la sesión comunicando al Pleno la dimisión del señor Fernández Alba de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico por lo que, según el secretario general, se abre un plazo para presentar candidaturas a dicha vacante. Se da cuenta de la Comisión de Administración del pasado día 6 donde se trató de las dimisiones de los señores Navascués y Almagro, así como de la reorganización de aquella comisión y de

la persona que desempeñará la secretaría administrativa de la misma, ofreciendo a la persona separada de esta función la elección de su nuevo destino dentro de los servicios de la casa. En esta comisión de administración se analizó el informe económico presentado por el vicedirector-tesorero así como otros temas referidos a las entidades financieras que trabajan con la Academia.

El presidente de la Sección de Arquitectura, don Rafael Manzano, notificó al Pleno que dicha sección había acordado no nombrar representante alguno en la nueva Comisión de Monumentos, presentando él mismo su dimisión como miembro de dicha comisión. Por último, el señor Pérez de Armiñán lamenta todas estas dimisiones aunque comprende sus razones y apela al Pleno para que una comisión tan importante no quede paralizada, haciendo hincapié en que debería haber una representación importante de la Sección de Arquitectura en dicha comisión.

En el turno de ruegos y preguntas el señor López Mondéjar propone dedicar un «Espacio de reflexión» a la figura de Tàpies, y pide más información sobre lo ocurrido en la Sección de Arquitectura, petición que hace suya también el señor Marañón solicitando conocer las razones de dichas dimisiones. El señor Nuere explica su actitud personal de rechazo a ser representante de la Sección de Arquitectura en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico porque sería el único arquitecto de la comisión y no se siente cualificado él solo para hacer frente a la variedad de problemas que surgen en torno a los monumentos, lo que exige una cualificación específica. El nuevo presidente de la comisión, señor Gallego, miembro de la Sección de Música, da cuenta del traslado a la cuarta planta del archivo vivo de la comisión, anunciando que la actividad de la comisión no va a quedar paralizada.

Se celebró a continuación el coloquio del «Espacio de reflexión» sobre «Arquitectura y vida: El arte en mutación», con diversas intervenciones, que se recoge en la sección «Reflexión» de esta *Crónica*.

Al término, el señor Soriano recuerda el fallecimiento del pianista Alexis Weissenberg, por el que sentía una gran admiración.

20 de febrero

Abre la sesión el director anunciando la entrega del Premio Penagos de Dibujo 2011 de la Fundación MAPFRE

al pintor Miquel Barceló el próximo martes 28 de febrero, cuya *laudatio* hará el académico don Francisco Calvo Serraller.

El secretario de la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones dio cuenta de lo tratado en su sesión celebrada en este mismo día, en la que se trató de la creciente venta de piezas del taller, planteando una posible exposición con los mejores vaciados del taller, así como su difusión por Internet.

Seguidamente, el censor dio a conocer el calendario de elecciones para las vacantes producidas por las renuncias a formar parte de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico de los miembros de la Sección de Arquitectura. También informó acerca de la terminación del trabajo que le encomendó el director sobre los académicos correspondientes; informe que pasará a la Comisión de Administración para su estudio y posteriormente al Pleno.

El secretario de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico da cuenta de la reunión celebrada también en el día de la fecha, en la que se abordaron los siguientes temas: el palacio de Peñaflor; el Morro de Poniente de Málaga; la Alcazaba de Badajoz; el yacimiento de Pintia; línea férrea sobre el cementerio histórico de Lima; base digital del románico español; el ascensor modernista de la calle Mayor en Madrid; la carpintería de lazo como posible patrimonio de la humanidad y estudio de colaboración de esta comisión con la de la Real Academia de la Historia (comisión mixta).

El Sr. Gallego entrega a la biblioteca de la Corporación dos libros referidos a las Sinfonías números 1, 2 y 3 de Tomás Bretón.

En el turno de ruegos y preguntas el Sr. Bordes presenta el libro *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, del que son autores J. Blas, M. C. de Carlos y J. M. Matilla, cuya edición ha estado a cargo del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) y Biblioteca Nacional de España (BNE).

Por último, el académico don Julio López, en el «Espacio de reflexión», proyectó un DVD que, bajo el título *Trayectoria para la creación de una escultura pública*, sigue el proceso de la realización del monumento a Washington Irving del que es autor. En la proyección se recogen los diferentes episodios desde su boceto inicial hasta la fundición definitiva de la pieza. Dicho monumento se encuentra en los jardines de acceso a la Alhambra. (Se recoge en la sección de «Reflexión»).

27 de febrero

Se inicia la sesión con la triste noticia del fallecimiento en Barcelona del arquitecto don Manuel de Solà-Morales Rubió así como el de doña Carmen Ortueta de Salas, miembro de la Real Academia de las Letras y de las Artes de Extremadura, a cuyas condolencias se suman personalmente los señores Pérez de Armiñán, Gallego y Manzano.

Seguidamente da a conocer la convocatoria del Premio de Arquitectura Clásica y Restauración de Monumentos Rafael Manzano Martos; premio que convoca la Fundación Driehaus, de la Universidad de Notre Dame de Chicago, con la que colabora la Fundación MAPFRE, para reconocer la obra y trayectoria de un arquitecto que haya desarrollado su obra en España dentro de las características propuestas en la convocatoria.

El secretario general informa de que la única candidatura presentada para cubrir una vacante en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico es la de don Alfredo Pérez de Armiñán. A su vez, anuncia que don Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos disertará el próximo 23 de abril sobre «Problemática del arte sacro actual» dentro del «Espacio de reflexión».

A petición del señor Manzano, el señor Fernández-Galiano hizo un elogio póstumo del arquitecto don Luis Moreno García-Mansilla, cuya obra en colaboración con su socio Emilio Tuñón es reconocida por todos, destacando como más reciente el Museo de Arte Contemporáneo de León.

Don Manuel Alcorlo entrega para la biblioteca un catálogo del pintor Alfredo Alcáin titulado *Miradas sobre papel* y el señor bibliotecario comenta las últimas incorporaciones a la biblioteca.

Se cierra la sesión con el largo coloquio sobre la escultura de don Julio López sobre Washington Irving que se puede localizar en la sección «Reflexión» de esta *Crónica*.

5 de marzo

Se abre la sesión extraordinaria, pública y solemne, en la que tiene lugar la entrega de la Medalla de Honor 2011 de la Academia a la Fundación Archivo Manuel de Falla recogida por doña Isabel de Falla, presidenta de dicha fundación, acompañada del ilustrísimo señor alcalde de Granada, don José Torres Hurtado. El académico don Antonio Gallego hizo la *laudatio* de la



Don Antonio Gallego pronunciendo la *laudatio* de la Fundación Archivo Manuel de Falla.

fundación, recordando que se creó en 1988 por la familia Falla, siendo impulsada luego por el Ayuntamiento de Granada. Dicha fundación es la heredera directa de los papeles, libros y todo tipo de documentos y objetos que el compositor reunió a lo largo de su vida, a los que hay que sumar lo que sus herederos han ido reuniendo hasta completar los actuales fondos. Don Manuel de Falla fue elegido miembro de esta corporación el 13 de mayo de 1929, si bien nunca llegó a leer su discurso de ingreso.

A continuación hizo uso de la palabra la vicepresidenta de la fundación, doña Ángela García de Paredes, quien agradeció, en nombre de doña Isabel de Falla, la distinción de la Academia y señaló la voluntad de difundir el legado del compositor que Isabel de Falla recibió en 1947 de su tío y padrino. Después se refirió a las vicisitudes vividas por este legado hasta llegar a su estado actual de conservación y seguridad.

El acto finalizó con la interpretación de obras para piano de Manuel de Falla a cargo de Javier Perianes.

12 de marzo

El director anuncia el comienzo del curso que se impartirá en la Academia sobre «La creación de la ilusión. Lecciones de cine», que se realizará en colaboración con la Fundación Amigos del Museo del Prado.

El secretario de la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, don Víctor Nieto Alcaide da cuenta de la reunión del pasado 27 de febrero, en la que se trataron asuntos relativos a la página web, biblioteca Lafuente Ferrari, restauración de libros antiguos, préstamos y propuesta de colaboración con el Museo Diocesano de Barcelona.

El secretario general da cuenta de la sesión de la Comisión de Administración del pasado día 5 de marzo en la que se trataron cuestiones relativas a la cartera de la Academia y personal de la misma, repartiéndose entre los asistentes un informe sobre dicho personal para su estudio. Así mismo anuncia que finalizado el plazo de presentación de candidaturas a la Medalla de Honor 2012 de la Academia, la única propuesta ha sido la de la Fundación BBVA. Igualmente, anuncia que después de la sesión ordinaria se celebrará la votación para cubrir una de las plazas vacantes de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico.

Por otro lado, el pasado 6 de marzo finalizó el plazo de presentación de candidaturas a la plaza de académico honorario por la Sección de Escultura, habiéndose recibido únicamente la propuesta de doña Carmen Giménez Martín, presentada por los académicos señores Calvo Serraller, Bordes y Navarro Baldeweg. Por último recordó a los presentes que el próximo día 26 de marzo tendrá lugar la sesión necrológica en memoria de don Antoni Tàpies.

Por su parte, el señor Nuere informó sobre las obras complementarias acometidas en el patio recientemente cubierto, así como sobre el acondicionamiento que necesita la nave de Alcorcón.

Respecto de la reunión celebrada por la Sección de Arquitectura en la misma tarde del día 12, el presidente de la misma, don Rafael Manzano, informó sobre la necesidad de regularizar las relaciones entre la Sección de Arquitectura y la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico. Tras un largo debate la sección acordó nombrar a don Rafael Manzano su representante en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico. Se trató igualmente de la exposición sobre Juan de Villanueva que debería realizarse en las salas de arquitectura, hoy desmanteladas.

Por invitación del director interviene don Miguel de Oriol, miembro del patronato del Museo de la Armada, haciendo un resumen de sus actuaciones en relación con



Sesión necrológica en memoria del académico Antoni Tàpies.

el rescate del tesoro de la fragata *Mercedes* llevado a cabo por el *Odissey Explorer*, que la Academia ha seguido con atención, por su posible expolio. El señor Oriol se remontó al año 2007 haciendo una detallada relación del descubrimiento de un pecio al oeste de Gibraltar, perteneciente a una flotilla española que venía de América. Ante la explotación foránea de este hallazgo, España ha sabido demostrar sus derechos sobre dicho patrimonio.

En sesión extraordinaria se procede a la votación de la única candidatura, presentada por don Alfredo Pérez de Armiñán, para cubrir la vacante producida por la dimisión de don Antonio Almagro en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico. Tras el escrutinio queda incorporado el señor Pérez de Armiñán a dicha comisión.

26 de marzo

Según estaba anunciado se celebró la sesión plenaria extraordinaria dedicada a la memoria del pintor y académico honorario Antoni Tàpies (1923-2012), presentado en su día por Ramón González de Amezua, Álvaro Delgado y Manuel Rivera. Tras las palabras protocolarias del director de la Academia tomó la palabra el secretario general para dar testimonio de los méritos del académico fallecido, recordando que su elección tuvo lugar en

1989 y su ingreso un año después, con un discurso sobre «Arte y contemplación interior», haciéndolo coincidir con una exposición de obra gráfica y objetos escultóricos del artista catalán.

A continuación, el académico don Francisco Calvo Serraller despidió al académico fallecido en nombre de la corporación rememorando su figura y obra, señalando que Tàpies es uno de los artistas más significativos de la segunda mitad del siglo xx. La fundación que lleva su nombre administrará su memoria. La Academia volvió a distinguirlo en el año 2002 al concederle el Premio Nacional de Grabado. Como muestra de su obra, en las salas del Museo de la Academia se expone el cuadro *Forma i signes negres* (1994), donado por él y reproducido en la portada de la *Crónica 2011* de esta Academia. (En la sección «Memoria» de esta *Crónica* se recogen las intervenciones del secretario general y del académico don Francisco Calvo Serraller).

Abril, mayo y junio

16 de abril

El director abre la sesión comentando el fallecimiento del académico correspondiente por Cádiz, don Pablo

Antón Solé, canónigo de la catedral de Cádiz y estudioso del templo mayor gaditano. Anuncia la inauguración de la exposición que organiza Calcografía Nacional sobre «OPS: dibujos para *Triunfo, Hermano Lobo, Cuadernos para el Diálogo y Madriz*», que tendrá lugar el próximo 18 de abril y da a conocer la próxima conferencia de nuestro compañero don Miguel Oriol sobre «Madrid cara al futuro» en la sala Guitarte de la Academia, dentro del ciclo de conferencias de primavera.

El secretario de la Comisión del Museo, don Manuel Alcorlo, resume lo tratado en la sesión de 26 de marzo destacando los acuerdos sobre préstamos como el del *Agmus Dei* de Zurbarán, solicitado por la Fundación Las Edades del Hombre, y proyectos de exposiciones como la de la colección de la Casa de Alba en el próximo mes de diciembre. El señor Alcorlo presentó, así mismo, el catálogo del Museo de Arte Contemporáneo Costa da Morte que se encuentra en Corme, en el municipio coruñés de Ponteceso (A Coruña), inaugurado a comienzos de este mes.

En nombre de la sección de escultura leyó el acta de la reunión del 26 de marzo último su secretario, señor Pérez de Armiñán, en la que se recoge la designación de don Venancio Blanco para formar parte de la comisión especial de la Medalla de Honor 2012 de la Academia, informando favorablemente a continuación de la candidatura de doña Carmen Giménez para la plaza anunciada en el cupo de académicos honorarios pertenecientes a esta sección.

En relación con este último punto añadió el secretario general que la fecha señalada para la *laudatio* de la candidata se ha fijado en el 7 de mayo, corriendo a cargo del señor Calvo Serraller, de tal forma que la votación pueda realizarse el 21 del mismo mes de mayo.

23 de abril

Abre la sesión el director dando la doble noticia de la entrega de diplomas a los alumnos del Curso de Musicología y de la conferencia que don Rafael Manzano dará en la sala Guitarte de la Academia sobre «Mi experiencia en Oriente Medio».

El contenido de la Comisión de Administración, celebrada el 16 de abril último, es resumido por el secretario general, quien informa acerca de las conversaciones con el director general de Bellas Artes en relación con un nuevo convenio con el ministerio; sobre la conveniencia de revisar el presupuesto de la Academia a raíz de los recortes producidos en los Presupuestos Generales del Estado y la situación del costoso capítulo del

personal de la Academia. También da cuenta del informe sobre los académicos correspondientes y de las obras complementarias del patio cubierto. Y añade que la comisión especial de la Medalla de Honor 2012 de la Academia ha visto y aprobado la propuesta presentada a favor de la Fundación BBVA.

El secretario de la Comisión de Calcografía, don Víctor Nieto Alcaide, informa de la reunión celebrada esa misma tarde subrayando lo siguiente: la exposición «Goya, cronista de todas las guerras» ha visitado las ciudades de Estocolmo, Beirut y Roma; se han prestado varias estampas de Goya solicitadas por la Fundación Luis Seoane de A Coruña para la exposición sobre Drácula y otro préstamo para la Fundación Juan March con estampas de William Hogarth y de John Flaxman.

Se comenta el estado del grabado que realiza nuestro compañero Juan Navarro Baldeweg para el día de San Fernando, prácticamente concluido, y que se ha abierto el Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2012.

En el turno de ruegos y preguntas el señor Fernández de la Cuesta informa sobre su asistencia a la presentación de un libro del correspondiente por Zaragoza, señor Laborda, sobre los proyectos y exámenes de arquitectos vascos en el siglo XIX, que guarda la Academia y que publica la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco. A ello, añade el señor Navascués que ese libro carece de la menor referencia a un trabajo ya hecho y publicado por la Academia que ni se menciona ni se cita. El señor Luzón dice que cuando llegó la propuesta al museo fue solo una solicitud de imágenes; el señor Bonet, que ha prologado el libro, dice que su autor ha cometido un error y que él se lo hará saber.

Varios académicos presentaron obras como *Amor y gimnasia*, de Edmondo de Amicis, ilustrado por nuestro compañero Manuel Alcorlo; un segundo libro con ilustraciones de Peridis y prologado por el director responde al título de *Los mejores dibujos publicados en El País 2004-2011*; la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma ha editado un libro sobre *El XIV Duque de Alba, coleccionista y mecenas de Arte Antiguo y Moderno*; por último el señor Bordes presentó un libro de la obra de Andrés Rábago, titulado *Ops la edad del silencio* (Mondadori, 2011), cuya obra se expone en Calcografía.

En el «Espacio de reflexión» intervino el señor Ceballos, quien disertó sobre la «Problemática del arte religioso actual», haciendo un recorrido por lo que ha representado en el campo de la arquitectura y de las artes plásticas las orientaciones emanadas del Concilio Vaticano II, haciendo mención de obras y artistas que

han incorporado una línea de modernidad, entre figurativa y abstracta, haciendo especial énfasis en el panorama español. El desarrollo completo de su intervención se encuentra en la sección «Reflexión» de esta *Crónica*.

7 de mayo

Al comienzo de la sesión el director comunica el fallecimiento de don Federico Torralba Soriano (1913-2012), académico correspondiente por Zaragoza. Al mismo tiempo, pide a la Sección de Pintura un representante para formar parte del Jurado del Premio Aragón Goya, acordándose que asista don Jordi Teixidor, y finaliza su intervención presentando su último trabajo sobre los cafés históricos, tema que ya abordó en su discurso de ingreso en la Academia.

El secretario de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico informa sobre lo tratado en la reunión del 12 de marzo último recordando los asuntos relativos al Paseo de la Rosa de Toledo; Farmacia del doctor Fuente en Palencia; recordatorio de don Miguel Oriol sobre la cautela de las intervenciones en el edificio de nuestra Academia, que está declarado BIC; propuesta de don Luis de Pablo para proteger la tradición oral de la música española; reanudación de los conciertos en el salón de actos de la Academia; cuestiones urbanísticas y monumentales de la isla de Tabarca; afección del Canal de Castilla por las obras del AVE Madrid-Santander y situación actual del Monasterio de San Ginés en Murcia.

El secretario general recuerda que en la sesión de hoy tendrá lugar la *laudatio* de Carmen Giménez a cargo del señor Calvo Serraller y que el próximo 21 de mayo será la votación correspondiente. En esta misma fecha, don Antón García Abril hará la *laudatio* de la Fundación BBVA, única candidatura presentada a la Medalla de Honor 2012 de la Academia. Se refiere a continuación al tema sobre los «Estudios y protección de Pompeya en la actualidad», que desarrollará don José María Luzón el 4 de junio.

Acto seguido, el señor Calvo Serraller inicia la *laudatio* de doña Carmen Giménez, destacando su papel en la introducción del arte moderno en España desde los años setenta. En 1989 fue nombrada conservadora de arte contemporáneo en el Museo Guggenheim de Nueva York, donde organizó exposiciones de gran interés, debiendo destacar igualmente en su haber la creación del Museo Picasso de Málaga.

En el coloquio correspondiente a la problemática del arte religioso, el ponente, señor Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, retoma el tema completando la exposición del día anterior, sin dar lugar al coloquio previsto. Su contenido puede consultarse en la sección «Reflexión» de esta *Crónica*.

21 de mayo

El Pleno de este día lo inicia el director comentando la estampa realizada este año por Navarro Baldeweg, con motivo de la festividad de San Fernando. Por otro lado, anuncia la celebración del XVI Concurso de Piano Infanta Cristina y la presentación del *Romancero* editado por don Joaquín Díaz, académico de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid y académico correspondiente de esta corporación.

El secretario general informó de la reunión de la Comisión de Administración celebrada el 7 de mayo, donde se trataron asuntos relativos a la cartera de valores, a la necesidad de ajustar el presupuesto de este año para acomodarlo a las subvenciones correspondientes; de la reunión con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para abordar la sustitución del personal de vigilancia y seguridad; a la consideración de las academias a través del Instituto de España en la Ley de Mecenazgo y a la revisión de términos artísticos del diccionario de la RAE.

El señor censor informa sobre el texto repartido a los académicos en relación con los académicos correspondientes.

El secretario de la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones da cuenta de lo tratado en la sesión del día de hoy, subrayando la importancia de los trabajos realizados en el taller, cuyos fondos fueron visitados por don Fernando Villalonga, delegado de las Artes del Ayuntamiento de Madrid, quien prometió la ayuda logística necesaria para vaciar las obras más importantes de la estatuaría urbana de Madrid. Se insiste en la necesidad de que el Taller de Vaciados y Reproducciones cuente con una página web que difunda sus colecciones.

El señor Soriano felicita a los señores De la Cuesta y Luzón por la ceremonia de inauguración de la exposición organizada por la Royal Academy en Oxford, donde el 90 por ciento de las obras expuestas son de nuestra Academia, y que tuvo lugar el pasado día 16.

El señor Bordes señaló su perplejidad ante el eco que en la Academia ha tenido esta exposición de Oxford, que no organiza nuestra corporación, en contraste con el

poco interés mostrado por la exposición de Goya, organizada por Calcografía, y que ya ha recorrido ciudades como Estocolmo, Tokio, Pekín, Berlín y Belgrado, entre otras.

La sesión termina con la *laudatio* a cargo de don Antón García Abril sobre la trayectoria de la Fundación BBVA, candidata a la Medalla de Honor 2012 de la Academia. El ponente destacó el apoyo de dicha fundación a la investigación científica y a la creación cultural, destacando su compromiso con esta Real Academia al colaborar en la creación y desarrollo de la Colección Arte Gráfico Contemporáneo.

En sesión extraordinaria se pasa a la votación y escrutinio de la candidatura de académica honoraria, por la Sección de Escultura, de doña Carmen Giménez, quien salió elegida.

28 de mayo

Al iniciarse la sesión el director comienza dando noticia de que el día 30, el día de San Fernando, saldrá un autobús desde la Academia para ir a la ermita de San Antonio de la Florida, donde se celebrará una misa. A continuación se servirá un almuerzo de la casa Lardhy en la Academia. Igualmente solicitó el nombre de un arquitecto para formar parte del jurado para la concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura Española que anualmente concede el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

El secretario de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico comunicó los asuntos tratados en su sesión del pasado 21 de mayo relativos al paisaje de Trujillo; bienes arqueológicos del Principado de Asturias; declaración de BIC de la antigua central eléctrica de Pacífico en Madrid; declaración de BIC de la casa Pérez Villaamil en Madrid: fachada del edificio de Alcalá 72; aparcamiento del paseo de los Tilos en Segovia; carrillón de Felipe II en el monasterio de El Escorial; convento e iglesia de Las Góngoras en Madrid; parroquial de Fuente el Saz de Jarama; ferrocarril de Lima y su afeción al cementerio Presbítero Matías Maestro, y palacios de Boadilla (Madrid) y Peñaflor de Écija (Sevilla).

El secretario general anuncia que el día de San Fernando se entregará el Premio José González de la Peña, barón de Forna, a don Joaquín Soriano, a quien corresponde por turno este año. Así mismo resumió la celebración en nuestro salón de actos del XVI Concurso de

Piano Infanta Cristina, entre los días 22 y 27 de este mes, organizado por la Fundación Loewe y la Fundación Hazen Hosseschrueders. El jurado estuvo presidido por nuestro compañero don Manuel Carra, habiéndose observado un claro progreso pedagógico en la manera de tocar de los concursantes.

El señor Fernández de Alba solicitó que constara en acta que don Pedro Navascués dio el pasado miércoles una lección magistral en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid con motivo de su jubilación, siendo muy bien acogida por los alumnos y profesores.

En un turno de felicitaciones intervino el señor López Mondéjar, evocando la presentación del disco de romances que tuvo lugar el pasado día 24 a cargo de nuestro compañero correspondiente Joaquín Díaz. Por otro lado el señor Canogar felicitó a don Luis Feito por la exposición inaugurada en Oviedo y al señor Navarro Baldeweg por el dibujo hecho este año para la festividad de San Fernando, que con los de otros años anteriores quedarán inventariados en los fondos del museo, a propuesta del señor Luzón.

En sesión extraordinaria se pasó a la votación de la Medalla de Honor 2012 de la Academia con la que se galardonó a la Fundación BBVA, única candidatura presentada a tal efecto.

30 de mayo

En el día de la festividad del santo patrono de la Academia, San Fernando, se celebró una misa en la ermita de San Antonio de la Florida, oficiada por el académico Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos (S.J.) en memoria de los



Dúo La Folía durante la misa en San Antonio de la Florida el día de San Fernando.



Invitación de la festividad de San Fernando 2012. Juan Navarro Baldeweg. *Agua*, 2012. Aguafuerte, 25 × 33 cm.

académicos fallecidos desde 1752. La ceremonia religiosa estuvo acompañada por el dúo de solistas del grupo La Folía, compuesto por don Pedro Bonet y doña Belén González, quienes interpretaron diversas obras.

Más tarde, en la Academia, tuvo lugar la anunciada entrega del Premio Barón de Forna de 2011 al académico don Joaquín Soriano, leyéndose a continuación una breve carta de don Cristóbal Halffter dirigida a la corporación en la que excusando su asistencia se unía a los presentes animando a todos a superar las actuales circunstancias. Tras el almuerzo se firmaron varias cartas

dirigidas a los compañeros que por enfermedad no podían asistir a este acto.

4 de junio

Después de abrir la sesión el director de la Academia, el secretario de la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, señor Nieto, informa sobre la reunión habida el pasado día 28 de mayo en la que se trató del último número de *Academia* que se editará antes del verano, así como de diversos asuntos relativos a la reordenación de fondos de la biblioteca, Legado Lafuente Ferrari, préstamos de obras para exposiciones, restauración de algunas obras a cargo del Instituto del Patrimonio Cultural de España y digitalización de portadas de publicaciones de la Academia para su difusión por Internet.

Por su parte, el señor Almagro, como secretario de la Sección de Arquitectura, comentó lo tratado por la Sección el 30 de mayo, destacando el deseo de recuperar las salas de arquitectura dentro del museo, ocupadas actualmente por cuadros pendientes de inventario y destino, siendo esta una ocasión para dedicárselas a Juan de Villanueva y el neoclasicismo español.



Don Joaquín Soriano con el diploma, Premio Barón de Forna, en la festividad de San Fernando.

En tercer lugar hizo uso de la palabra el señor Yuste quien expuso los aspectos fundamentales de la nueva propuesta de organización y sistema de elección de los académicos correspondientes. El señor Calvo Serraller, tras felicitar al señor Yuste por su trabajo y el de la comisión nombrada al efecto, pidió, dada la importancia del asunto, que se debatiera en una próxima sesión plenaria, a lo que el director manifestó que se haría en la sesión del próximo lunes.

Finalmente el señor Marchán informó a los presentes sobre la prohibición de exportación del proyecto de Francisco Gutiérrez Arribas (1727-1782) para el retablo mayor de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro (Ávila), cuya adquisición por el Estado para la Academia está en proceso. Francisco Gutiérrez fue el escultor que hizo, entre otras obras, el mausoleo de Fernando VI en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid.

En el «Espacio de reflexión», el señor Luzón disertó sobre los «Estudios y protección de Pompeya en la actualidad», poniendo de relieve los problemas que tiene este yacimiento arqueológico para su conservación, lo cual se recoge en la sección «Reflexión» de esta *Crónica*.

11 de junio

El director da la bienvenida al señor Rodríguez-Acosta, que ha recuperado su salud, al tiempo que da noticia del fallecimiento del académico correspondiente por Mallorca don Jaime Mir Ramis (1915-2012), escultor y profesor de dibujo que fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando entre 1934 y 1940.

Después de recordar a los asistentes el galardón que otorga anualmente el Instituto de España al académico de mayor antigüedad, y que en este curso corresponde al señor Frühbeck en un acto que oportunamente se anunciará, el director da la palabra al secretario general para que lea su informe y lo tratado en la Comisión de Administración, al término del cual se abre el turno de ruegos y preguntas. En él interviene el Sr. Pérez de Armiñán, que se ratifica en el criterio que había mantenido en la Comisión de Administración sobre la bondad de la gestión económica que se está desarrollando en la Academia, a lo que el señor Navascués se manifiesta en contrario insistiendo ampliamente en lo mantenido por él en dicha comisión de administración, pues los datos y los hechos validan sus críticas a esa gestión.

Interviene seguidamente el señor vicedirector-tesorero diciendo que, en gran medida, se está siguiendo la

política anterior a él, refiriéndose al estudio que se está realizando para un reajuste presupuestario con reducción de gastos, especialmente en el tema de personal. En este punto hace uso de la palabra el señor Fernández-Galiano, preguntando sobre quién se ocupa de la gerencia de la Academia, porque piensa que los problemas planteados exceden la preparación de los académicos y no pueden resolverse en reuniones de estos. Añade luego que hay que actuar urgentemente, con mentalidad gerencial y con un plan adecuado, tal vez a través de un ERE, como han hecho tantas instituciones, pero con alguien que aconseje cómo hacerlo desde un punto de vista profesional. El señor Marchán manifiesta también su inquietud, señalando igualmente la ausencia de gerencia como tema clave para abordar debidamente unos problemas que, según dice, no se pueden resolver con comisiones de aficionados sino con profesionales.

El señor vicedirector-tesorero explica que la gerencia se está haciendo con la dirección profesional de una empresa especializada en análisis financieros y gestión de empresas (que contrató en su día el señor Navascués), que es la que señala los problemas y aconseja las acciones. El señor Pérez de Armiñán reconoce que nos hemos resistido a la adopción de soluciones drásticas, que se han demorado por la dificultad de tomarlas y porque se confiaba en que el ministerio iba a resolver o paliar nuestro déficit y se podría capear el temporal, pero que ahora hay que tomarlas y es lo que se va a hacer, contando con que los departamentos presenten sus planes de reducción. El señor González de Amezua afirma que la única solución está en un ERE. Finalmente el señor bibliotecario ruega no se culpabilice a los departamentos de la situación de la Academia y que la reducción de gastos sea general.

18 de junio

Al iniciar la sesión el director comenta que el lunes 25 se inaugura en Beirut la exposición itinerante sobre Goya que organiza nuestra Calcografía y que el sábado próximo se descubrirá en Segovia el monumento al Marqués de Lozoya, director que fue de esta Academia entre 1972 y 1978, obra de Julio López Hernández.

El señor Luzón informa de la reunión el pasado día 11 de junio de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico donde, entre otros asuntos, se abordaron temas referidos a las construcciones militares de época de la Guerra Civil en Asturias; declaración de BIC del Palacio

de Monjardín, en Xío, en el concejo asturiano de Illano; anteproyecto de ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y declaración de BIC de varios órganos en Cantabria.

En el turno de ruegos y preguntas interviene el señor Pérez de Armiñán para ampliar la información sobre el anteproyecto de ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, sobre el que se ha hecho una serie de advertencias y una propuesta a la Comunidad Autónoma en el sentido de completar y desarrollar la legislación actual. A continuación hizo uso de la palabra el señor Nuere solicitando el apoyo de la Academia para evitar el cierre del Centro de los Oficios de León, acordándose que el director escriba en ese sentido. Siguió en el uso de la palabra el señor Nuere que expuso sus puntos de vista sobre la situación económica de la Academia y posibles medidas para incrementar sus ingresos.

El señor Navascués pide que conste en acta la gratitud a nuestro compañero Fernández de Alba por la terminación de la cubierta del patio, señalando el director que había pensado hacer la inauguración solemne después del verano cuando esté verdaderamente terminada toda la obra.

A continuación tiene lugar el debate sobre el informe relativo a los académicos correspondientes. El señor censor señala que no hay prisa por cerrar nada y que las posibles intervenciones enriquecerán el texto definitivo. El señor Calvo Serraller cree que se debe mantener la norma vigente según la cual cualquier candidatura puede ser presentada por tres académicos de número, lo cual es perfectamente conciliable con la idea de presentar candidaturas a través de una comisión, añadiendo que le preocupa que se trate de optimizar la eficacia de la Academia solamente a través de las secciones, comisiones y grupos de estudio y que eso sustituya la participación del Pleno en el proceso.

El señor Yuste indica que la propuesta se refiere solo a los académicos correspondientes y que nunca se ha pensado en obviar al Pleno. El señor Calvo Serraller agradece esta aclaración e insiste en que no debe suprimirse lo recogido en el Reglamento. El señor Bordes apoya la propuesta y propone dar mayor protagonismo en este tema a las secciones que a las comisiones, a lo que se suma el señor Marchán, habida cuenta, añade, que la representación de la Academia en las comisiones es muy restringida, lo cual limita finalmente al Pleno la posibilidad de participar. El señor Pérez de Armiñán apunta que el tipo de académico correspondiente en un determinado sitio lo pueda proponer la comisión que proceda,

pero que la iniciativa concreta de proponer candidato se podía dejar al sistema tradicional. Se trata de utilizar el sistema tradicional pero adaptado a las necesidades de la Academia, a lo que se adhiere el señor Nieto. El señor Gallego ruega que, en cualquier caso, no se repitan aquellas elecciones multitudinarias de académicos correspondientes en las que el Pleno no conocía a la mayoría de ellos.

El señor Bonet señala que las comisiones no deben ser las que decidan sino solo hacer el trabajo preparatorio de señalar lo que hace falta y lo que conviene. Por lo tanto, hay que conciliar el sistema de las comisiones como elemento de trabajo y la elección por parte del Pleno. El señor Luzón señala que habrá que hacer algún plan activo y rápido para no ir nombrándolos de uno en uno. El señor Marchán vuelve a señalar que las comisiones están concentrando prácticamente todas las decisiones de la Academia, con lo cual se produce cierto abuso que necesita correctivos. El señor Yuste replica que era una propuesta abierta a nuevas ideas, que buscará la conciliación y que no se trata de imponer nada, ni de saltarse a nadie. El señor Navascués indica que en todas las intervenciones hay un deseo de encontrar la solución compatible y no tiene por qué producirse un enfrentamiento interno. El señor Bordes plantea una propuesta resumen que cree que concilia la opinión de todos: que sean las comisiones las que decidan el número de plazas y el perfil, las secciones las que nominen, y el Pleno el que ratifique. Finalmente, el Sr. Bonet dice estar de acuerdo y ruega al señor censor que tome nota.

25 de junio

Al comienzo de la sesión recuerda el director que esta es la última sesión antes de las vacaciones de verano y que la actividad de los Plenos se reanudará el próximo mes de octubre. Anuncia que el próximo 27 de junio, tendrá lugar en el salón de actos la entrega de Premios del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2012 y la inauguración de la muestra correspondiente en Caligrafía Nacional.

El señor Luzón informa de la reunión del pasado día 11 de junio de la Comisión de Museo y Exposiciones en la que se trató de las obras que hay en los peines, préstamos y exposiciones.

Don José Luis Yuste informa de la reunión celebrada el pasado 18 de junio por la Sección de Pintura, en la que se habló de la exposición de Beltrán Massés que ha

tenido lugar en la Academia, proponiéndose que la Sección de Pintura pueda opinar sobre el programa de exposiciones de la corporación, de la necesidad de una gestión profesional, de un menor número de plenos y de la inconveniencia de acudir como jurado a concursos locales de pintura.

Don Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos informa de la reunión del pasado 18 de junio de la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones donde se aprobó el presupuesto de la imprenta para el próximo número del boletín de la Academia.

El señor Terán, en ausencia del presidente y del secretario de la Comisión de Calcografía, lee el acta de la reunión del día 18 de junio donde se trataron los siguientes asuntos: acondicionamiento de la colección Monumentos Arquitectónicos; préstamo de estampas de Goya; entrega de los premios del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2012, y clausura de la exposición de OPS.

A continuación, el señor Pérez de Armiñán informa de que la comisión encargada de estudiar la composición y funcionamiento del patronato de la Academia de España en Roma ha formulado un proyecto, que ahora se eleva al Pleno para su examen. Se va a distribuir para que se pueda leer con detenimiento y aprobar, en su caso, en la primera sesión de octubre. Trata de la redefinición de la finalidad de la Academia de Roma, que tiene un perfil desdibujado. Se propone una reforma del procedimiento de concesión de las becas y del sistema de selección de los beneficiarios y que se resuelva definitivamente el problema de la representación de esta Academia en la de Roma. Se hacen una serie de consideraciones sobre el perfil que debe reunir su director, para que no sea un puesto cubierto solo por funcionarios públicos, sino que debe estar abierto a otro tipo de personas relacionadas con el mundo de las artes.

En el turno de ruegos y preguntas el señor Luzón comenta los actos de despojo de obras de arte que ha venido sufriendo la Academia, que forman una serie entristecedora y que merecería una reflexión sobre ello. El señor Navascués señala que hay datos y que existe un inventario de lo que salió de la Academia al crearse la Facultad de Bellas Artes, lo cual facilitaría el procedimiento de su devolución. El señor Luzón propone formar una comisión de trabajo interna, pues es mucho lo que la Academia tiene que estudiar sobre esto. El señor Julio López añade que, en la Facultad, los profesores de modelado se han repartido originales de los pensionados en Roma que estaban aquí, que sería muy

necesario reclamar. Y el señor bibliotecario añade también que faltan papeles en que se narra la historia de la Academia.

Finaliza la sesión con un coloquio sobre el último «Espacio de reflexión» acerca de la conservación de Pompeya con diferentes intervenciones. (Se recoge en la sección «Reflexión»).

Octubre, noviembre y diciembre

1 de octubre

El director da la bienvenida a todos los presentes en el comienzo del nuevo curso académico 2012-2013, recordando que José Hernández se encuentra hospitalizado en Málaga. Comenta igualmente la delicada salud de don José Luis Borau que ha hecho llegar a la Academia un obsequio, el de una pequeña figura del escultor Sebastián Miranda (1885-1975) como expresión de gratitud hacia la corporación. Y comunica al Pleno el fallecimiento del arquitecto y académico correspondiente por Barcelona don Juan Bassegoda Nonell, colaborador de nuestro boletín, del que formaba parte como miembro del comité científico. Finaliza sus palabras comentando el artículo aparecido en *El País* sobre el Museo de Arte Vasco y nuestro compañero Rafael Canogar, para referirse luego al retrato *María Emilia Casas* pintado por él, sugiriendo que el retrato y la abstracción podría ser un tema a plantear en los espacios de reflexión.

El secretario general informa de las dos últimas reuniones celebradas por la Comisión de Administración, acordándose en la del pasado 12 de julio encargar un estudio a la empresa Deloitte sobre el tema recurrente del personal y su posible reajuste. En aquella sesión se abordó el procedimiento de nombramiento de académicos correspondientes teniendo en cuenta las observaciones hechas por el Pleno, quedando el señor censor en redactar un texto definitivo. Finalmente, se trató del legado de Patricia Peyton, acordándose la compra a los demás legatarios de la parte que les correspondía en el inmueble, de modo que el edificio pase a ser íntegramente de la Academia.

En lo que respecta a la sesión de la Comisión de Administración celebrada antes de la plenaria, se informó de que la empresa Deloitte tiene en marcha el estudio encargado, que parece estará a finales de este mes. Ello es necesario para tomar decisiones sobre la reorganización general de la Academia y las posibles reducciones

de personal. Se puso en conocimiento de la comisión que el día 14 de septiembre notificó el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte la retirada de su personal de vigilancia a partir del 1 de octubre. La dirección de la Academia había encargado ya al delegado del museo que propusiera urgentemente un plan alternativo con carácter provisional. Ese plan, aprobado por la dirección, afecta al personal de la Academia, por lo que, durante la segunda mitad del mes de septiembre, se han hecho gestiones con el personal y el comité de empresa, habiéndose logrado un acuerdo final, que la Comisión de Administración ha ratificado por unanimidad.

Seguidamente, el secretario general da cuenta de próximas reuniones de varias comisiones de la Academia y anuncia que doña Carmen Giménez, elegida Académica Honoraria el 21 de Mayo, ha remitido a esta secretaría su discurso de ingreso, al igual que lo ha sido el de contestación de don Francisco Calvo Serraller, por lo que se nombra la comisión de previa lectura que se reunirá el día 22 de octubre con la siguiente composición: don Fernando de Terán (Sección de Arquitectura), don José Luis Sánchez (Sección de Escultura), don Jordi Teixidor (Sección de Pintura), don Tomás Marco (Sección de Música) y don Publio López (Sección de Nuevas Artes de la Imagen). Informa luego del acto de entrega de la Medalla de Honor de la Academia 2012 a la Fundación BBVA, el próximo 10 de diciembre, y de la solicitud de la Sección de Música para que se inicien los trámites a efectos de convocar la vacante de académico numerario, a la que también se dirige para que designe un representante de esa sección, a petición del Instituto de España, para el homenaje a la antigüedad académica a Frühbeck de Burgos.

En el turno de ruegos y preguntas, don Rafael Canogar se refiere al artículo publicado en *El País*, atribuyéndole la donación de una obra para una supuesta colección de arte en el País Vasco, noticia falsa, que ya tuvo su rectificación, añadiendo la irresponsabilidad de los medios de comunicación en el tratamiento de la obra de los artistas. Los señores Canogar y López Hernández manifiestan el interés del tema del retrato, y este último se ofrece para pasar un documental que recoge la realización de los retratos de los Reyes de España para el Museo de Valladolid, planteando la complejidad del retrato institucional.

El señor Bordes informa sobre la inauguración en Roma de la exposición de «Goya, cronista de todas las guerras» y de una próxima inauguración en Bangladés con obras también de Goya de La Tauromaquia.

Se cierra la sesión tras el Informe de la comisión especial de estudio del Real Patronato de la Academia de España en Roma, ya distribuido en julio, que queda aprobado.

8 de octubre

El director informa de que antes de comenzar la sesión se va a proceder al acto de recepción de la donación por parte de la familia Domínguez Salazar del retrato de doña Concepción Urquijo, viuda de José Antonio Domínguez Salazar, bibliotecario que fue de esta Real Academia. El retrato lo pintó en 1956 Manuel Benedito Vives (1875-1963), miembro de esta corporación en la que ingresó en 1923. A continuación el director celebra la reincorporación del señor Hernández.

El señor bibliotecario, en relación con la reunión de la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, informa sobre la posibilidad de publicar una tesis doctoral



Retrato de D.ª María Concepción Urquijo, por Manuel Benedito, 1956. Óleo sobre lienzo, 1,35 x 1 m. Donación a la Academia de don José Antonio Domínguez Urquijo y familia.



Anónimo. *La Sibila Cumana*. Aguada sobre papel, 0,63 × 0,53 m. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Préstamo para la exposición «The English Prize. The Capture of the Westmorland. An Episode of the Grand Tour».

sobre la conservación del patrimonio artístico en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de los siglos XVIII y XIX que ha pasado al señor Pérez de Armiñán para que la estudie, y después comunica el fallecimiento de dos grandes hispanistas: la alemana María Kusche y la irlandesa Rosemarie Mulcahy.

El señor Luzón informa de su viaje a Estados Unidos con motivo de la exposición del *Westmorland* en la Universidad de Yale, acompañada de programas académicos, protagonizando en New Haven la vida cultural. En nombre de la Academia pronunció un discurso el profesor Randel, que es académico correspondiente de San Fernando. Luego se refiere a la retirada del personal del museo y la necesidad surgida de montar un sistema de vigilancia diferente. A continuación interviene el señor López Hernández en relación con la presentación de doña Cristina García Rodero, como candidata a la vacante de la Sección de Nuevas Artes de la Imagen, cuya situación administrativa desea conocer. Después de las intervenciones del señor censor, del señor López Mondéjar y del señor secretario, se acuerda reactivar la puesta en marcha de la convocatoria según el proceso reglamentario correspondiente.

15 de octubre

Al comenzar la sesión el director comunica que mañana, día 16 de octubre, tendrá lugar en el salón de actos de la Academia la entrega del I Premio de Arquitectura Clásica y Restauración de Monumentos Rafael Manzano Martos, que convocan la Richard H. Driehaus Charitable Trust y la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Notre Dame (Indiana, Estados Unidos), y que organiza aquí la Fundación MAPFRE.

El señor Nieto informa de la reunión celebrada el pasado 1 de octubre por la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones que trató del último boletín *Academia* recién editado (números 110-111, primer y segundo semestre de 2010), de cuyo contenido se da cuenta en la sección de «Actividades Culturales» de esta crónica.

En la misma sesión se propuso como miembro del comité científico del boletín a don Francisco Fontbona, en sustitución del fallecido don Juan Bassegoda Nonell. A continuación da cuenta de la gestión de los préstamos aprobados para varias exposiciones y finalmente se acuerda pasar a la Sección de Música la publicación de un libro sobre Berlioz, del que es autor don Enrique García Revilla.

Seguidamente, el secretario de la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones, señor López Mondéjar, informa de la reunión del 8 de octubre pasado en la que se trató de los trabajos realizados por el Taller de Vaciados; el vaciado de la cabeza del caballo del monumento a Martínez Campos en los jardines del Retiro madrileño, de Mariano Benlliure; la propuesta de vaciar tres copias de un busto de Jareño, propiedad del Ayuntamiento de Albacete; de la necesidad de incrementar la colección de vaciados de la Academia con la obra de escultores contemporáneos, tal como se había propuesto y acordado en la reunión anterior; de la copia de un relieve que se va a facilitar para la casa de Iulia Felix, en Pompeya, con objeto de colocarlo en el lugar en que fue hallado y de la visita de dos restauradores del Vaticano para estudiar el vaciado de la *Ariadna dormida*.

Don Ismael Fernández de la Cuesta lee una elogiosa carta dirigida por el señor Randel al director de nuestra Academia sobre la exposición del *Westmorland* en Yale, recordando que Michael Randel es correspondiente nuestro y ha sido durante muchos años el Rector de la Universidad de Chicago, desempeñando luego el cargo de presidente de la Andrew W. Mellon Foundation. A continuación, don Juan Bordes da cuenta de la actual presencia de la Academia en Daca, la capital de Bangladés, donde la pasada semana se inauguró la exposición «Goya grabador», patrocinada por la Embajada de España en aquel país, por la Cátedra Inditex y la Bengal Foundation, que supuso un acontecimiento cultural y político de primer orden. Así mismo comenta la concesión del Premio Francisco Prieto de la Real Casa de la Moneda a nuestro compañero don Juan Navarro Baldeweg y pide que se le transmita nuestra felicitación. Seguidamente toma la palabra don Publio López para señalar que la Academia debería hacer pública su postura de oposición ante la Administración en relación con lo que él entiende como nefasta política cultural que está llevando a la ruina a las instituciones públicas. El señor Fernández de la Cuesta se suma a esa opinión y comenta que este año tenemos un treinta y nueve por ciento menos de subvención sobre lo recibido el pasado año, por lo cual «ya nos hemos puesto en contacto las diversas academias y hemos mandado un escrito al Ministerio de Educación y Cultura». Cierra la serie de intervenciones el señor bibliotecario comentando que el discurso del Rey en la apertura del año académico fue muy importante, lamentando la general ignorancia sobre la historia y el papel de las academias.

22 de octubre

El director anuncia que el señor Gutiérrez Aragón ha sido galardonado con la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, y don Rafael Moneo recibirá en Oviedo, el próximo día 26, el Premio Príncipe de Asturias.

Don José María Luzón, como secretario de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, comunica que la Comisión de Monumentos ha acordado apoyar la declaración como espacio natural protegido del Berrocal de Trujillo, en la medida en que afecta al entorno del conjunto histórico, frente a la propuesta de construcción de un apartotel con edificaciones anejas y campo de golf, y se contestará como acuerdo de la Comisión de Monumentos, pero indicando que el Pleno ha sido informado de ello.

El señor censor, como presidente de la Comisión de Previa Lectura, señala que dicha comisión se ha reunido esta misma tarde para examinar el discurso de ingreso de la nueva académica honoraria, doña Carmen Giménez, así como el de contestación a cargo de don Francisco Calvo Serraller, habiendo sido aprobados ambos.

A continuación tiene lugar el «Espacio de reflexión» dedicado a «Una Escultura Real. La realidad de un retrato. La autoría compartida», en el que don Julio López Hernández proyecta un DVD abordando la obra realizada por él, su hermano –don Francisco López– y por don Antonio López, para el Patio Herreriano del Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid. Se muestra allí el proceso creativo compartido y las reflexiones que los tres artistas realizan a lo largo del mismo (sección «Reflexión» de esta *Crónica*).

29 de octubre

El director, al abrir la sesión, comenta la reciente concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2012 al señor Moneo. Acto seguido da lectura el secretario general a las actas correspondientes y en especial a las de la Comisión de Administración celebradas los pasados días 15 y 16 de octubre. En la sesión del 15 de octubre se presentó, en primer lugar, el informe de la auditoría de 2011, hecho por la empresa Deloitte, con recomendaciones respecto a la mejora del inventario de bienes y aplicación del nuevo Plan Contable. En segundo lugar, se vio el informe sobre el personal de la casa preparado igualmente por Deloitte, el cual contiene una descripción de los puestos de trabajo existentes y de las funcio-

nes que cada uno realiza, así como una propuesta de bandas salariales por niveles y categorías profesionales para ajustar la estructura salarial interna de la Academia al mercado de trabajo exterior y, finalmente, unos criterios organizativos para optimizar el funcionamiento y la utilización de los recursos humanos actuales existentes. A partir de la crítica del modelo existente, se hace una propuesta de un modelo organizativo futuro que crea una nueva unidad de gestión, unificando los servicios generales con los de administración, mantiene los departamentos actuales y crea una unidad de comunicación con el exterior. Se proponen otras medidas concurrentes o alternativas posibles como gestionar fuera algunas cargas susceptibles de externalizar, reducción de horarios y política de jubilaciones.

En la reunión del 16 de octubre, dedicada a los aspectos económicos de la Academia, el vicedirector-tesorero introdujo y expuso en resumen un texto que repartió con el título de «Información económica a 31 de agosto de 2012». Seguidamente, la empresa Contalia, de análisis y gestión, que asesora a la Academia, hizo una exposición detallada por capítulos: balance de la situación, examen de pasivos y activos, cuenta de pérdidas y ganancias, ingresos realizados por actividades, subvenciones, rendimientos financieros, revalorización de la cartera, evolución del presupuesto, evolución de las inversiones financieras y cuadro de las previsiones para 2013. Se producen entonces numerosas intervenciones de los señores Fernández de la Cuesta, Yuste, y Navascués, destacando el señor Pérez de Armiñán que se ha detenido la caída de la Academia y que se trata de una gestión muy brillante, que merece felicitar a los gestores. Se habló igualmente de la gestión de la tienda a instalar en el patio cubierto y, finalmente, se tomó el acuerdo de convocar la plaza vacante en la Sección de Música tal y como se había solicitado.

El señor Navascués comentó que la Academia puede y debe hacer esfuerzos de ahorro en otros ámbitos muy importantes, como por ejemplo el control del gasto de luz y energía en general, sin que tenga que recaer nuestro déficit, necesaria y exclusivamente, sobre el personal.

El presidente de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, señor Gallego, informa de la reunión celebrada el pasado 22 de octubre en la que, entre otros, se trataron temas referentes al monasterio de Loeches (Madrid); el Berrocal de Trujillo (Cáceres); declaración de BIC de una pintura de Zurbarán titulada *Sagrada Familia* hoy en una colección particular; la protección del grupo escultórico de la *Piedad* en el Valle de los

Caídos (Madrid), obra de Juan de Ávalos; e informe sobre declaración de patrimonio de la humanidad de algunos monumentos de San Antonio, Texas.

Por otra parte, don Tomás Marco, como secretario de la Sección de Música, informa de la reunión habida esa misma tarde en la que se trató de las posibles actividades de la Sección durante el año 2013. Se comenta el envío al BOE de la vacante de académico, por fallecimiento de don Antonio Iglesias, y de los posibles candidatos. Finalmente se ha estudiado una petición de ayuda para la grabación de sonatas inéditas del Padre Soler que, en todo caso, sería institucional y moral, pero en ningún caso económica.

A continuación tiene lugar el coloquio del «Espacio de reflexión» de la semana anterior titulado «Una escultura Real. La realidad de un retrato. La autoría compartida», con intervenciones de los señores Pérez de Armiñán, Canogar y Bordes, planteando interesantes cuestiones a las que fue contestando extensamente don Julio López Hernández (sección «Reflexión» de esta *Crónica*).

5 de noviembre

Inicia la sesión el director felicitando a don Rafael Moneo y a doña Carmen Laffón por los premios Príncipe de Asturias y de la Comunidad de Madrid que han recibido respectivamente.

El secretario general lee el acta de la sesión plenaria del 29 de octubre, que es aprobada, e informa de los plazos para la presentación de las candidaturas a los cargos académicos cuyo mandato expira este año y que se votarán el 17 de diciembre próximo en sesión extraordinaria, de la presentación de doña Cristina García Rodero para cubrir la plaza de Académico Numerario Profesional en la Sección de Nuevas Artes de la Imagen, y de la publicación en el BOE de la plaza vacante de Académico Numerario No Profesional en la Sección de Música. Finalmente presenta la *Crónica* del año 2011 y comenta que editorialmente es inferior a la del año pasado por las limitaciones presupuestarias. El señor director da las gracias al secretario general por haber elaborado la crónica de la Academia.

En el turno de ruegos y preguntas, el señor bibliotecario presenta un catálogo de la exposición «Goya y el infante D. Luis: el exilio y el reino. Arte y ciencia en la época de la Ilustración española», de la que es comisario don Francisco Calvo Serraller. Para dicha exposición se han prestado muchos cuadros de la Academia.

Don José María Luzón comenta la noticia elogiosa aparecida en el *World Street Journal* sobre la exposición del *Westmorland*. El señor Pérez de Armiñán añade que ambas exposiciones son ejemplo de lo que puede hacer la Academia con sus propios fondos sin necesidad de entrar en competencia con las exposiciones que hacen los grandes museos de Madrid.

Finalmente, don Juan Bordes comenta la inauguración el próximo día 9 de la exposición de «Goya, cronista de todas las guerras» en el Museo de Aquitania de Burdeos, en correspondencia con la exposición sobre Rodin que se expone en las salas de Calcografía y de la exposición que se inaugurará el próximo 22 de noviembre en la sede del Instituto Cervantes en Bucarest, otra versión de «Goya, cronista de todas las guerras».

12 de noviembre

Después del saludo del director, el secretario general lee el acta de la sesión plenaria del 5 de noviembre e informa de la reunión tenida el mismo día por la Comisión de Administración, donde además de ver las cuentas se trató del modo de regular la entrada del público en el salón de actos con motivo de los actos académicos. El señor Yuste se refiere a la terminación del informe sobre académicos correspondientes y explica la petición de la Audiencia Nacional de un peritaje sobre unos cuadros que están en litigio, acordándose que pasara a la Sección de Pintura para que ella decida.

Don Tomás Marco, secretario de la Sección de Música informó acerca del informe realizado por el vicedirector-tesorero sobre su viaje al congreso de Lima, y de las actividades del año próximo de la sección así como de la vacante de don Antonio Iglesias.

Los señores Bonet y Alcorlo elogian los conciertos de «Música de Iberoamérica» que se desarrollan en la Academia y, seguidamente, el director propone que doña Araceli Pereda, académica correspondiente, prepare una disertación sobre monumentos.

En el turno de ruegos y preguntas, el señor Bonet presenta el libro *Historia de los juguetes de construcción. Escuela de la Arquitectura moderna* de don Juan Bordes haciendo un gran elogio del mismo. A continuación, el señor Fernández de la Cuesta notifica el fallecimiento del académico correspondiente don Miguel Ángel García Guinea, gran conocedor del románico español. El señor bibliotecario presenta un libro de don Francisco Calvo Serraller titulado *Del futuro al pasado*.

El Museo del Prado visto por los artistas españoles contemporáneos e informa del accidente sufrido por la biblioteca durante una revisión de la instalación del sistema de extinción de incendios.

19 de noviembre

Se abre la sesión con la intervención del director que recuerda la inmediata presentación de un libro sobre don José Luis Borau, cuyo estado de salud es muy precario.

El señor Nieto, secretario de la Comisión de Caligrafía, informa de la reunión celebrada el día 12 de noviembre, donde se trataron temas relativos a posibles exposiciones y préstamos varios de planchas y estampas de Goya.

Don José Luis Yuste, secretario de la Sección de Pintura, informa de que se ha deliberado sobre la poca operatividad cultural de estos plenos de la Academia, que son demasiados y deberían ser más las reuniones de las secciones y de las comisiones permanentes y que hay que revitalizar la Academia por lo que se propone a la Comisión de Administración que estudie la posibilidad de cambiar el número de plenos y darles un contenido más atractivo. Sobre este punto se han extendido los señores Canogar, Nieto Alcaide, Gregorio Marañón, José Hernández, Teixidor, y otros. Después se ha tratado del requerimiento de la Audiencia Nacional sobre la tasación de unos cuadros, pidiendo que la Sección de Pintura de la Academia designe el perito o peritos que crea pertinentes. La sección ha acordado declinar esta solicitud por entender que la tasación que pide no es competencia de la Academia ni de sus miembros, que no son tasadores, por otra parte ninguno de los miembros de la sección estaba dispuesto a asumir esta responsabilidad. Después se ha tratado de la renovación del censo de académicos correspondientes, y de la posibilidad de reunir siempre conjuntamente a la Sección de Pintura con la de Escultura.

El señor Pérez de Armiñán, como secretario de la Sección de Escultura, manifiesta que, mientras estén las secciones tal y como están constituidas, se debe mantener una cierta coherencia en la aplicación de los estatutos y modificar la organización de la Academia: requiere iniciar un proceso de modificación estatutaria con todas sus consecuencias. A lo cual el señor Canogar puntualiza que se va a invitar a la Sección de Escultura, nada más.

Volviendo al tema anterior, el señor Almagro recuerda que los académicos tenemos que actuar como peritos

tasadores según la Ley de Expropiación Forzosa. Intervienen al respecto los académicos Bonet, Marchán, Yuste, Pereda, Nieto, Marañón, González de Amezua, Nuere, Luzón y Canogar con argumentos a favor y en contra de una tasación por la Academia. La Sección de Pintura se mantiene en su actitud.

El secretario general informa de que el día 23 finaliza el plazo para presentar candidaturas a los cargos académicos que deben renovarse este año, que el próximo domingo 2 de diciembre ingresará como académica honoraria doña Carmen Giménez y que el día 10 de diciembre será la entrega de la Medalla de Honor 2012 de la Academia a la Fundación BBVA.

En el «Espacio de reflexión» que se desarrolla a continuación, doña Araceli Pereda habla sobre «Buenas prácticas en materia de conservación del patrimonio» señalando la necesidad de un debate sobre una nueva legislación que refleje adecuadamente la ampliación del concepto y de las formas de patrimonio a proteger que se han producido en los veintisiete años de vigencia de la ley actual y que recoja el conjunto de disposiciones internacionales que España ha ido suscribiendo en este tiempo, y que no tienen reflejo en nuestra legislación. (Recogido en la sección de «Reflexión» de esta *Crónica*.)

26 de noviembre

Al iniciarse la sesión se guarda un minuto de silencio por el fallecimiento de don José Luis Borau. Después comunica el director el fallecimiento de Teresa Gisbert de Mesa, historiadora de arte boliviana y correspondiente de nuestra Academia.

El señor Alcorlo, secretario de la Comisión de Museo y Exposiciones, informa de la reunión del día 12 de noviembre, donde se trató del traslado de esculturas del patio a la planta segunda del museo; de la guía y audioguías del mismo; sistema de atención al público en las salas; depósitos fuera de la Academia; restauración preventiva de cuadros; catalogación del Legado Juana Mordó-Helga de Alvear; creación de las salas de Villanueva y préstamos y exposiciones programadas.

El señor Luzón, secretario de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, lee el acta de su reunión del 19 de noviembre destacando los siguientes asuntos: declaración de BIC del cuadro *Sagrada Familia* de Zurbarán; órgano de la catedral de Santander; edificio Capitol de Gran Vía; torre de la catedral de Salamanca;



Doña Carmen Giménez, acompañada por los académicos don Julio López y don José Hernández, al iniciarse el acto de su solemne recepción en el salón de actos de la Academia.



proyecto para centro cultural sobre las atarazanas de Sevilla; protección de la isla de Tabarca; denuncias sobre Numancia y distintas construcciones en Huesca; y patrimonio cultural de Lorca.

El Sr. Bonet informa sobre la reunión con el decano del Colegio de Arquitectos de Madrid, la alcaldesa y la concejal de Urbanismo sobre el edificio Capitol de Luis Feduchi.

El señor Pérez de Armiñán, secretario de la Sección de Escultura, informa de su reunión celebrada esa misma tarde sobre la necesidad de cubrir las plazas de académicos correspondientes. Se recomienda se convoquen de una a tres plazas por Comunidad Autónoma (con excepción de la de Madrid, que se encuentra bien cubierta) entre escultores, técnicos en conservación, restauración y reproducción de escultura, historiadores del arte o arqueólogos especialistas en escultura.

En el turno de ruegos y preguntas interviene el señor Encinar planteando el tema de las asistencias al Pleno y el derecho a elegir y ser elegido durante el año. «A los intérpretes en ejercicio esto nos margina notablemente». Y el director queda en que se va a estudiar el asunto.

En el coloquio al «Espacio de reflexión», «Buenas prácticas en materia de conservación del patrimonio» interviene el Sr. Pérez de Armiñán y otros académicos poniendo de manifiesto la conveniencia de introducir en nuestra legislación los convenios internacionales en materia de patrimonio que ha suscrito España en los últimos veinte años, si bien reformar una ley como la del patrimonio no resulta sencillo, no solo por el problema jurídico sino también por razones coyunturales de carácter político que se derivan de nuestro ordenamiento autonómico, con diecisiete leyes de patrimonio en España. (Se recoge en la sección de «Reflexión».)



Arriba: Discurso de contestación en nombre de la Academia, a cargo de don Francisco Calvo Serraller.

Abajo: D^a. Carmen Giménez con el diploma y la medalla de académica honoraria de San Fernando.

2 de diciembre

Bajo la presidencia del director se abre la sesión extraordinaria pública y solemne de ingreso de la Excm. Sra. D^a. Carmen Giménez Martín como Académica Honoraria. A solicitud del director, el secretario general da lectura al acta de la sesión correspondiente que ha dado lugar a esta sesión para, a continuación, rogar a los Excmos. Sres. D. Julio López y D. José Hernández que acompañen a la recipiendaria hasta el estrado mientras se oye en la sala la música interpretada al órgano por el director honorario, señor González de Amezua.

Una vez en el estrado, la Excm. Sra. D^a. Carmen Giménez Martín da lectura a su discurso sobre «La dama

oferente de Pablo Picasso», señalando en su introducción la satisfacción por ser una de las primeras mujeres en formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pasando luego al tema central de su intervención, que gira en torno a una de las obras más significativas del artista malagueño: *La dama oferente*, que figuró en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. En su discurso de contestación en nombre de la Academia, don Francisco Calvo Serraller se manifestó como observador privilegiado de la trayectoria de la nueva académica, detallando sus valiosas aportaciones desarrolladas a lo largo de cuarenta años para detenerse en aquellas vinculadas a la obra de Picasso y la reivindicación de su raíz española ante la crítica internacional.

Se levanta la sesión bajo los acordes de una improvisación al órgano del director honorario.

3 de diciembre

Don Antonio Bonet da la bienvenida a este Pleno a doña Carmen Giménez con quien ha entrado en la Academia, dice, un aire cosmopolita. El señor Calvo Serraller vuelve a señalar la calidad del discurso de ingreso de doña Carmen Giménez, donde se encuentran tanto elementos de erudición como elementos poéticos, habiendo comprobado con agrado en el acto de recepción la presencia de personalidades tan destacadas como la principal heredera de Pablo Picasso, Catherine Hutin-Blay, y Karol Vail, nieta de Peggy Guggenheim, así como de importantes artistas. Doña Carmen Giménez da las gracias diciendo que se siente muy feliz de estar aquí y que en lo que pueda ayudará a la Academia.

El señor Almagro, secretario de la Sección de Arquitectura, informa de la reunión del día 19 de noviembre, donde se trataron temas referentes a las salas de arquitectura, contactos con la Fundación MAPFRE y reuniones monográficas de carácter informal de la Sección de Arquitectura.

El señor Nieto, secretario de la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones lee el acta de su reunión del 26 de noviembre donde se vieron temas relativos a la distribución y venta del boletín, restauración del incunable de Hartmann Schedel y convenio de cooperación con las universidades Autónoma y Complutense de Madrid. A continuación el secretario general informa de que la Junta Rectora del Instituto de España expresa a esta Real Academia su más sentido pésame por el fallecimiento del Excmo. Sr. D. José Luis Borau.

En el turno de ruegos y preguntas el Sr. Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos comenta los libros recibidos últimamente en la biblioteca y don Juan Bordes informa sobre la inauguración el pasado día 28 de noviembre de la exposición «Goya, Cronista de todas las Guerras» en la Galería Nacional de Bucarest, cerrando así un ciclo de dos años con trece exposiciones por Asia y Europa, dejando un ejemplar de todos los catálogos editados con este motivo.

Finalmente, don José María Luzón informa que regresa de un congreso sobre temas pompeyanos donde ha presentado lo que, coordinado por esta Academia, se está haciendo en Pompeya, y que el director de las excavaciones dijo que, de las ochenta universidades y centros de investigación que habían pasado por allí en todo el tiempo que llevaba, este proyecto era, para él, el mejor.

10 de diciembre

Bajo la presidencia del director de la Academia acompañado por el ministro de Educación, Cultura y Deporte, Excmo. Sr. D. José Ignacio Wert, se abre la sesión extraordinaria, pública y solemne de la entrega de la Medalla de Honor 2012 de la Academia a la Fundación BBVA. En primer lugar, el Excmo. Sr. D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, en su calidad de secretario general accidental, da lectura al acta que recoge la concesión de la Medalla de Honor 2012. Seguidamente, don Antonio Bonet hace entrega del Diploma y de la Medalla de Honor a don Francisco González, presidente del BBVA, cediendo la palabra al Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón, quien procede a la correspondiente *laudatio* en la que destaca el merecido reconocimiento a través de este acto a la labor cultural que desarrolla la fundación. Cita palabras del señor García Abril en la presentación de la candidatura y recuerda las materias tan importantes y variadas apoyadas por la fundación como la biomedicina, la ecología, la biología, el cambio climático, las ciencias básicas, las tecnologías de la información y comunicación, la economía y la cooperación al desarrollo, entre otras. En el ámbito de las bellas artes resulta abrumador el apoyo de la fundación, especialmente en el campo de la música, la creación e interpretación musical de nuestro tiempo, pero también en otros ámbitos de las artes, señalando que la colaboración entre la fundación y la Academia se inició en el año 1993, impulsando la creación de vanguardia en el campo del arte contemporáneo

y muy en especial a través de la estampación y difusión de obra gráfica a través de nuestra Calcografía Nacional.

A continuación interviene don Francisco González Rodríguez, quien agradece las palabras dichas y la concesión de la Medalla a la fundación, señalando que este reconocimiento «constituye un honor singular y uno de los más valiosos activos intangibles a los que una institución dedicada a la cultura pueda aspirar». Entre otros aspectos destaca que «uno de los principales rasgos culturales distintivos de BBVA como grupo global de servicios financieros es el convencimiento de que la base de nuestra identidad y conducta es el conocimiento, la tecnología y la innovación, junto a rigurosos principios éticos mucho más allá de los estándares y normas legalmente exigibles. Y puesto que conocimiento científico, arte y humanidades han tenido siempre fuertes áreas de solapamiento e interacción, hemos querido dar un peso creciente a las artes y a las humanidades en nuestros programas».

Seguidamente hace uso de la palabra el Excmo. Sr. D. José Ignacio Wert, ministro de Educación, Cultura y Deporte, el cual ensalza la continuidad de la labor de la fundación como una contribución que permanece en el tiempo y esa permanencia es la que da sentido y contribuye a hacer que esta sea una institución ejemplar.

Se cierra el acto con una interpretación al órgano del director honorario, Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezua.

17 de diciembre

Al comenzar la última sesión del año 2012 el director comenta su viaje a Roma junto a otros compañeros con motivo de la reunión del patronato de la Academia de España en Roma para defender en él una mayor presencia de la de San Fernando, a partir de la creación de la Sección de Nuevas Artes de la Imagen, habiéndose acordado en dicho patronato la presencia de un «invitado permanente» ya que no se podía reformar el Reglamento para incluir otro miembro nuevo. El Sr. Bonet recuerda, a continuación que el próximo martes día 18 se visitará la exposición sobre Goya que tiene lugar en el Palacio Real.

Seguidamente se leen y aprueban las últimas actas pendientes, se informa sobre las actividades de la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico y de la Comisión de Administración, comunicándose el procedimiento sancionador seguido contra un empleado de

la casa por falta grave, así como el proceso en marcha para conseguir una reorganización funcional de la estructura y organización de la Academia.

El señor bibliotecario presenta la *Planimetría de Madinat Al-Zabra* realizada y entregada para la biblioteca por el Sr. Almagro, y don Rafael Manzano presenta el libro sobre *Casas de la Duquesa de Alba*, en el que ha intervenido como autor de los textos.

El señor Luzón anuncia una próxima jornada sobre la presencia de España en Grecia a través de la obra de José Ignacio Hervada, un arquitecto de esta Academia que estuvo un año entero en Delos dibujando sus monumentos.

El señor Nuere vuelve a insistir sobre la posibilidad de que las actas se envíen previamente a los miembros del pleno porque «venir aquí a que nos cuenten lo que hemos oído el día anterior, no tiene mucho sentido». A ello responde el señor Terán que «no venís a oír lo que ya habéis oído antes, sino a ver si aprobáis lo que va a pasar a ser la historia de la Academia», a lo cual añade el señor Nuere que preferiría que se le mandara por email y venir con el acta leída. Se suscita a continuación un diálogo ya reiterado muchas veces en la Academia sobre este mismo tema, interviniendo los señores Bonet, Nuere, Fernández-Galiano y Encinar, indicando este que «es bochornoso asistir y ver que, cuando las personas de la mesa están leyendo algo que les ha costado mucho trabajo hacer, aquí nadie hace caso y se está hablando a la vez. Realmente me avergüenzo de esas situaciones». Y termina el director señalando que «hemos logrado tener unas actas breves y hacer espacios de reflexión, que nunca se hacían aquí. No compliquemos más el asunto».

Inmediatamente después se abre la sesión extraordinaria para la votación a los cargos de académicos delegados del Museo y Exposiciones, Calcografía, Taller de Vaciados y Reproducciones, Archivo, Biblioteca y Publicaciones.

El señor censor explica el procedimiento a seguir y, una vez celebrado el escrutinio, el director proclama como académicos elegidos a los siguientes candidatos:

- Académico Delegado de Archivo, Biblioteca y Publicaciones: D. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos.
- Académico Delegado del Museo y Exposiciones: D. José María Luzón Nogué.
- Académico Delegado de Calcografía: D. Juan Bordes Caballero.
- Académico delegado de Taller de Vaciados y Reproducciones: D. Julio López Hernández.

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 2012. Evitando la enumeración prolija, se trata de recordar, cronológicamente ordenada por trimestres, la labor realizada por la Corporación, con una pequeña nota informativa de cada caso, donde se explica la forma en que la Academia desarrolla la correspondiente actividad, desde una simple colaboración con otras instituciones (publicaciones comunes, préstamos de obras para exposiciones...) hasta el desarrollo completo de la actividad en el seno de la Academia y por su propio personal.

Enero, febrero y marzo

Curso de musicología

Patrimonio Artístico Iberoamericano

La Fundación Carolina, institución público-privada que promueve las relaciones culturales y de cooperación en materia educativa y científica entre España y los países iberoamericanos, ha financiado el IX Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano, patrocinado por la Real Academia y en colaboración con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, que se ha desarrollado entre el 17 de enero y el 26 de abril. La entrega de diplomas tuvo lugar el 25 de abril, en el salón de actos de la Academia, y contó con la presencia del director de la misma, de su vicedirector-tesorero y director del curso, y de la coordinadora de becas de la Fundación Carolina, doña Beatriz Hernanz. El acto se clausuró con un breve recital, acompañado de danza, a cargo de los alumnos del curso.

Presentación de libro

La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva

El día 18 de enero se presentó en la Academia la reedición del libro *Juan de Villanueva. Su vida y sus obras*, del académico Fernando Chueca Goitia (1911-2004) y Carlos de Miguel, ahora nuevamente editado en otro formato por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y bajo un título levemente modificado: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. El acto de presentación estuvo presidido por el director de la Academia, don Antonio Bonet, y por el director de la mencionada Escuela de Arquitectura, don Luis Maldonado, completando la mesa don Rafael Manzano Martos, autor del prólogo, y don Pedro Moleón, autor de la adenda que acompaña la obra. Este libro está especialmente vinculado a la Academia por haber sido premiado por un tribunal de académicos con motivo del concurso público que la corporación anunció en 1939 para conmemorar el segundo centenario del nacimiento del



El director de la Academia, el vicedirector-tesorero y la coordinadora de becas de la Fundación Carolina, Beatriz Hernanz, con los alumnos del IX Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano en el acto de clausura del curso.



De izquierda a derecha, Rafael Manzano, presidente de la Sección de Arquitectura; Antonio Bonet, director de la Academia; Luis Maldonado, director de la ETSAM, y Pedro Moleón, académico correspondiente, en el acto de presentación de la reedición del libro *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*.

arquitecto neoclásico y director de la Academia don Juan de Villanueva (1739-1811). El premio distinguió en 1940 la obra de dos entonces jóvenes arquitectos, Fernando Chueca y Carlos de Miguel, que habían extraído sus noticias fundamentalmente del archivo de la Academia, pero el trabajo, revisado y ampliado posteriormente por Fernando Chueca, no se publicó hasta 1949 por la Dirección General de Arquitectura. Fue la primera monografía publicada sobre este arquitecto que, además, incluía unos resúmenes de cada capítulo en inglés, cuya versión se debe a K. J. J. Munden.

Visitas guiadas

Museo de la Academia

Desde el año 2010 la Academia viene participando en las jornadas que el Patronato de Turismo del Ayuntamiento de Madrid organiza con motivo del Congreso Internacional de Gastronomía Madridfusión. En esta ocasión, las visitas tuvieron lugar del miércoles 25 al sábado 28 de enero y el martes 31 de enero, corriendo a cargo de los guías voluntarios de la Academia. Dentro



Doña Isabel Arribas, guía voluntaria, delante de la obra *Comida de boda en Bergantiños*, 1916, de Fernando Álvarez de Sotomayor, con motivo de la celebración del Gastrofestival.



Exposición «Rafael Canogar. Premio Nacional de Arte Gráfico 2011». Calcografía Nacional, febrero-abril 2012.

del apartado «Gastrocultura en la Pintura» y bajo el título «Obras de arte, del plato al lienzo», se hizo un recorrido por aquellas obras que tienen relación con los alimentos o el acto de comer como *La comida en la barca*, de Sorolla; *Comida de boda en Bergantiños*, de Álvarez de Sotomayor; *El reflejo*, de Julio López; *Bodegón*, de Juan Gris; *La Última Cena* de Tintoretto; *Los limones*, de Zurbarán y *El entierro de la sardina*, de Goya, entre otros.

Exposiciones

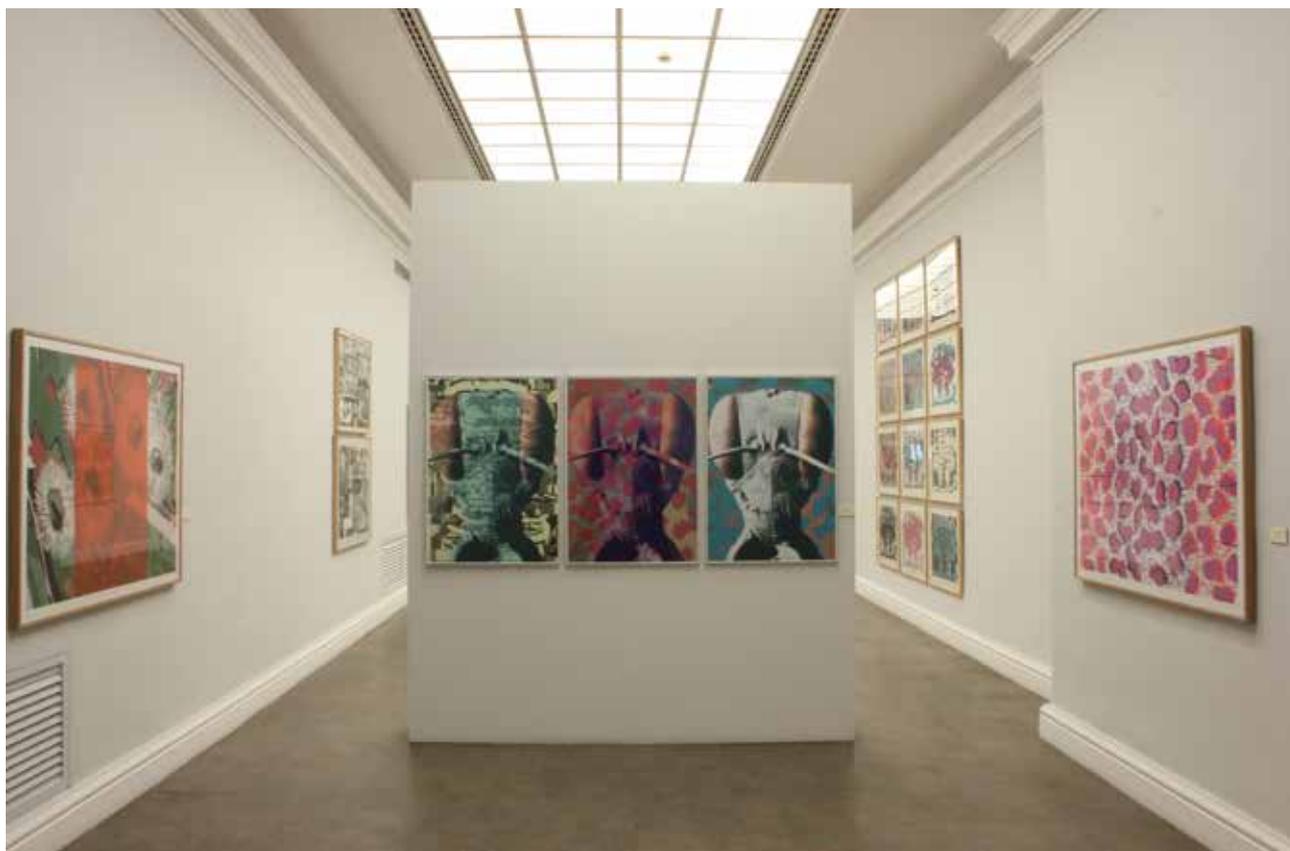
Premio Nacional de Arte Gráfico 2011 y 2012

Este galardón anual, instituido en 1993 para premiar a los creadores dedicados al grabado en sus más diversas técnicas y a incentivar el coleccionismo y, por tanto, a motivar toda actividad en torno a la práctica del grabado, fue otorgado en 2011 a Rafael Canogar (Toledo, 1935). Canogar, miembro de número de la Real Academia de San Fernando desde 1998, es autor de una amplia obra gráfica de gran interés que se ha visto reconocida anteriormente tanto por el Premio de Honor Tomislav Kriz-

man de la segunda trienal de obra gráfica de Croacia como por el Premio Tomás Francisco Prieto de la Fundación Casa de la Moneda (2002).

Con este motivo la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando inauguró el 1 de febrero una exposición con cuarenta y una estampas escogidas por el propio Rafael Canogar que permiten seguir las inquietudes estéticas del artista desde la obra expuesta más antigua, una litografía de 1960 vinculada técnicamente al grabador Dimitri Papageorgiu, a quien tantos creadores deben los secretos de las técnicas del aguafuerte y de la litografía, hasta las depuradas serigrafías de nuestros días.

En el acto de inauguración, la Academia hizo público el nombre del ganador de la edición del Premio Nacional de Arte Gráfico 2012, que recayó en Luis Gordillo (Sevilla, 1934), de quien la Academia hizo una exposición de su obra que fue presentada previamente a la prensa el 20 de diciembre, en la víspera de su inauguración. En ella se exponen algunas de sus series gráficas más conocidas como *Celulario*, *Grupo 15*, *la Suite Manesi*, *Manet S.A.* y *Archipiélago*, que muestran, una vez más, su interés por lo experimental, estética y técnicamente.



Exposición «Luis Gordillo. Premio Nacional de Arte Gráfico 2012». Calcografía Nacional, diciembre 2012-marzo 2013.

En este acto ante la prensa, Calcografía Nacional dio a conocer el jurado del Premio Nacional de Arte Gráfico 2013, que estuvo formado por Luis Gordillo, galardonado en la anterior edición; Chema de Francisco, director de Estampa «Feria Internacional de Arte Múltiple»; el pintor, grabador y académico José Hernández; Carmen Rodríguez, especialista en el mundo del arte gráfico, y Juan Bordes, académico delegado de Calcografía Nacional, en calidad de secretario de dicho premio que organiza y convoca la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Curso

Técnicas de moldeado y vaciado en yeso

El Taller de Vaciados y Reproducciones, a cargo del formador jefe de taller, Miguel Ángel Rodríguez García, y el equipo formado por Antonio Martín Garvín y Ángel Rodríguez López, ha impartido tres cursos sobre técnicas de moldeado y vaciado en yeso entre el 20 y 24 de febrero, entre el 16 y 20 de abril y entre el 26 y 30 de noviembre, al que han asistido un total de treinta alumnos, a los que se les ha dado el diploma de asistencia al finalizar el curso.

Dicho curso tiene tres partes distribuidas con el siguiente contenido:

- **Primera parte:** modelado en arcilla de una pieza inicial; realización del molde perdido sobre una pieza modelada; vaciado de la pieza modelada en yeso.
- **Segunda parte:** realización de un molde con elastómeros; técnica de silicona colada y técnica de pincelado.
- **Tercera parte:** modelado rápido con materiales sintéticos sobre la figura natural.

A lo largo del curso se enseñaron las distintas técnicas tradicionales de fabricación de los moldes de tipo francés y de tipo italiano.

Visitas guiadas

Museo de la Academia

En relación con el convenio de colaboración entre la Fundación Mutua Madrileña y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 3 de enero de 2011, se han seguido celebrando durante el año 2012 una visita guía-



Curso de técnicas de moldeado y vaciado en yeso, impartido en la Academia durante el mes de abril.

da mensual al Museo de la Academia a puerta cerrada, para un grupo de cincuenta mutualistas con personal de la Academia, y un taller infantil mensual, para un grupo de veinte niños, bajo el título «¿Quién es quién?», organizado por la empresa Mirarte. Los talleres infantiles se realizaron los días 21 de enero, 18 de febrero, 10 de marzo, 21 de abril, 19 de mayo, 16 de junio, 14 de julio, 15 de septiembre, 20 de octubre, 17 de noviembre y 15 de diciembre. Las visitas para adultos se celebraron los días 23 de enero (Goya); 20 de febrero, 12 de marzo y 16 de abril (Colección Godoy); 21 de mayo, 18 de junio y 16 de julio (Herencia Guitarte); 17 de septiembre y 22 de octubre (Siglos XIX y XX); 19 de noviembre y 17 de diciembre (Goya). Además se ha facilitado la entrada gratuita al museo en horario habitual para mutualistas acreditados y un acompañante.

Donación

El día 27 de febrero y en presencia del director don Antonio Bonet tuvo lugar la firma del acta de entrega hecha a la Academia por doña Paola Brigaldi Giorgini, viuda de

don Francisco Echauz, y su hijo don Diego Echauz Brigaldi, de setenta y tres planchas de cobre obra del pintor y grabador don Francisco Echauz Busian (Madrid, 1927-2011), con destino a Calcografía Nacional. Actuaron como testigos de la donación don Juan Bordes Caballero, académico delegado de Calcografía, el también académico don Rafael Canogar, doña Marie Claire Decay Cartier y don Francisco Luis Molinero Ayala.

Francisco Echauz fue en su día alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se graduó en 1950. Pronto alcanzó varios premios nacionales e internacionales, debiendo destacar por tempranos el Premio Nacional de Pintura en 1951, el Premio Nacional de Grabado en 1953 (*El pájaro perdido*) y la Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954 (*Madrid. Plaza de Oriente*). Entre 1955 y 1959 estuvo pensionado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde alcanzó la Medalla de Oro en la IX Exposición de Artes Figurativas celebrada en la capital italiana (1958), después de una selección entre doscientos setenta y seis artistas. A su regreso, en 1960, ganó la cátedra de Dibujo del Natural en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, llegando a ser más tarde

decano de la nueva Facultad de Bellas Artes integrada en la Universidad Complutense de Madrid.

La donación permite la estampación de una tirada razonable de acuerdo con el estado de las planchas, en la que se incluirán dos estampas para los donantes. Predominan los grabados al aguafuerte de línea y a la manera negra. Cabe destacar dos colecciones cuyo título Becerromaquia I y Becerromaquia II constan de seis planchas cada una que, sin duda, enriquecerán la obra de este artista en la Academia en la que ya había dos obras:

- *El pájaro perdido*, 1953. 253 × 331 mm. Zinc; aguafuerte y aguainta. Premio en el Concurso Nacional de Grabado de 1953.
- *Madrid. Plaza de Oriente*. Madrid, 1954. 500 × 650 mm. Zinc; aguainta y aguafuerte. Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954.

Distinción

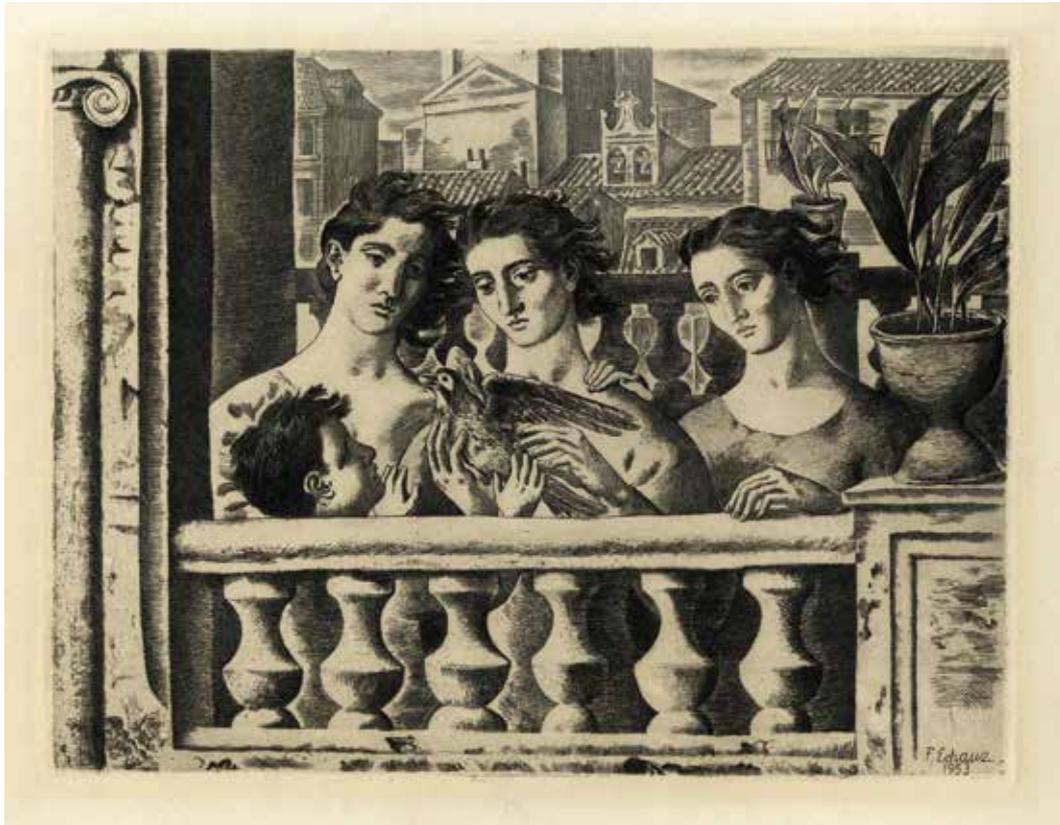
Entrega de la Medalla de Honor 2011

El día 5 de marzo se celebró la sesión extraordinaria, pública y solemne, en la que tuvo lugar la entrega de la Medalla de Honor 2011 de la Academia a la Fundación Archivo Manuel de Falla, recogida por doña Isabel de Falla, presidenta de dicha Fundación, acompañada del ilustrísimo señor alcalde de Granada, don José Torres Hurtado.

El académico don Antonio Gallego hizo la *laudatio* de la Fundación, recordando que se creó en 1988 por la familia Falla, siendo impulsada luego por el Ayuntamiento de Granada. Puntualizó que el Archivo Manuel de Falla es heredero directo de los papeles, libros y otros tipos de documentos y objetos que el compositor fue reuniendo a lo largo de su vida, pero hoy es algo más que eso, pues sus herederos, tanto su hermano Germán (Cádiz, 1889-1959) como especialmente su sobrina María Isabel de Falla, han ido adquiriendo partituras, cartas y otros objetos que don Manuel de Falla había enviado a sus corresponsales y editores y se encontraban dispersos por todo el mundo. La decisión de constituir una institución que evitara la desmembración de este fondo les llevó a crear una fundación, a la que cedieron la titularidad de los mismos, en febrero de 1988. Recordó que entre quienes participaron en la creación de esa Fundación estaba don Federico Sopena (1917-1991), que ese mismo año sería elegido director de esta Real Academia, doña Isabel de Falla, hoy acadé-

mica correspondiente, su marido, don José María García de Paredes (1924-1990), y él mismo. Actualmente, en el fondo histórico se conservan más de cuatro mil libros, partituras y borradores musicales, muchos de la propia mano del compositor, y unas veintitrés mil cartas escritas o recibidas por don Manuel, además de carteles, programas de conciertos, bocetos de escenografía, rollos de pianola, discos y unas dos mil fotografías. Sirva de testimonio acerca de la importancia de la labor llevada a cabo por la Fundación el premio honoris causa con que el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO la distinguió en 1998, a los diez años de su creación.

A continuación intervino doña Ángela García de Paredes, vicepresidenta de la Fundación Archivo Manuel de Falla, quien habla en nombre de su presidenta, doña Isabel de Falla, para agradecer a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la concesión de la Medalla de Honor del año 2011. Recordó que la Fundación es una institución que continúa y cumple la voluntad de quien la creó y cuyo legado, que llegó a las manos de Isabel de Falla como sobrina y única descendiente del compositor, se transmite a cuantos están interesados en la obra de este gran músico. Isabel de Falla recibió en 1947 los documentos de su tío y padrino, pensando siempre que debían regresar a Granada, de donde partió el músico en 1939 para no volver. Al morir en Argentina en 1946, todos sus libros, el piano y otras pertenencias llegaron a la casa de su hermano Germán, en San Fernando de Cádiz. La música y los documentos llegaron en unas sacas oficiales por valija diplomática en una fría noche de enero de 1947, de las que ella se hizo cargo al encontrarse su padre muy enfermo. Este fue su primer contacto con lo que hoy es el Archivo Manuel de Falla y desde aquel momento se propuso que regresara a Granada algún día. En 1961, Isabel de Falla conoció, en el estreno de *Atlántida* en Barcelona, al alcalde de Granada, don Manuel Sola Rodríguez-Bolívar, a quien interesó por el fondo Manuel de Falla. A los pocos días, en Cádiz, coincidieron ella y su esposo, don José María García de Paredes, miembro de esta Real Academia y autor del Auditorio Manuel de Falla, con don Manuel Sola, concertando una visita en Granada para tratar del asunto de la donación a la ciudad del archivo de Manuel de Falla. El resto de la historia es de todos bien conocida, ya que lo que iba a ser una simple donación, el tiempo y la experiencia hicieron ver que lo más conveniente era hacer una fundación que velara por la seguridad y la utilidad futuras de este legado.



Francisco Echaz, *El pájaro perdido*, 1953. Calcografía Nacional (RABASF).



Francisco Echaz, *Madrid. Plaza de Oriente*, 1954. Calcografía Nacional (RABASF).



D^{ña}. Isabel de Falla acompañada por el alcalde de Granada, José Torres Hurtado, al recibir la distinción de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Cerró el turno de oradores don Antonio Bonet Correa evocando dos ciudades, Alta Gracia, en Córdoba (Argentina), y Granada, a cuyo alcalde agradeció su presencia.

Finalmente tuvo lugar un breve recital a cargo de Javier de Perianes, quien interpretó tres obras para piano de Manuel de Falla: *Nocturno* (ca. 1896), *Serenata andaluza* (ca. 1900) y *Fantasia Baetica* (1919).

Lecciones en la Academia

«La creación de la ilusión. Lecciones de cine»

La Academia, con fecha 1 de enero, firmó un convenio de colaboración con la Fundación Amigos del Museo del Prado, acordando la celebración anual de un ciclo de cursos programados y dirigidos por académicos, en la Academia. Con estas primeras «Lecciones de cine» se inicia una nueva fase de colaboración entre la RABASF y la Fundación Amigos del Museo del Prado.

En el acto de inauguración del curso presidió la mesa don Antonio Bonet Correa, director de la Academia, acompañado de doña Nuria de Miguel, secretaria general de la Fundación Amigos del Museo del Prado, y don

Manuel Gutiérrez Aragón, académico y director del curso. Las distintas sesiones se desarrollaron entre el 12 y 29 de marzo, habiendo participado, además de don Manuel Gutiérrez Aragón, los señores Félix Murcia, Carlos Suárez, Imanol Uribe, Manuel Vicent, José Luis Guerin, Francisco Calvo Serraller, José Salcedo y Judith Colell. Al finalizar el curso se hizo entrega de un diploma a cada uno de los asistentes.

Este curso tuvo como objetivo mostrar en varios bloques y a través de prestigiosos nombres del cine y de acreditados especialistas la esencia misma del fenómeno artístico cinematográfico. Se seleccionaron creadores que pudieran compartir conocimientos e impresiones sobre prácticas ajenas y propias, y se contó con la participación de directores, montadores, directores artísticos y directores de fotografía que dialogaron tanto entre sí como con los asistentes. En definitiva, se trató de estudiar el cine con el mismo rigor y profundidad metodológica que los usados al abordar el análisis de las artes de la imagen o de la creación literaria.

La estructura del curso contempló dos jornadas en las que estuvieron presentes los ponentes. En la primera, una presentación previa a la proyección y, en la segunda, un



Cartel del ciclo de cine.

encuentro entre los ponentes seguido de un coloquio con los asistentes de acuerdo con la siguiente programación:

- **Primer bloque:** «La dirección artística. Construcción y espacio cinematográfico». Ponente: Félix Murcia. Proyección: *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró. Encuentro y coloquio.
- **Segundo bloque:** «La fotografía en movimiento. La domesticación de la luz». Ponentes: Carlos Suárez e Imanol Uribe. Proyección: *El detective y la muerte* (1994) de Gonzalo Suárez. Encuentro y coloquio.
- **Tercer bloque:** «El guión. La adaptación de novelas y cuentos». Ponentes: Manuel Vicent y Manuel Gutiérrez Aragón. Proyección: *Los muertos (Dublineses)* (1987) de John Houston. Encuentro y coloquio. Lectura recomendada: relato «Los muertos» perteneciente a *Dublineses* de James Joyce.
- **Cuarto bloque:** «La dirección cinematográfica. La huella del director». Ponentes: José Luis Guerín y Francisco Calvo Serraller. Proyecciones: *Carta de una desconocida* (1948) de Max Ophüls y *Met Dieric Bouts* (1975) de André Delvaux. Encuentro y coloquio.
- **Quinto bloque:** «El montaje. La edición de las imágenes narrativas (analógicas y digitales)». Ponentes: José Salcedo y Judith Colell. Proyección: *La ley del deseo* (1987) de Pedro Almodóvar. Encuentro y coloquio.

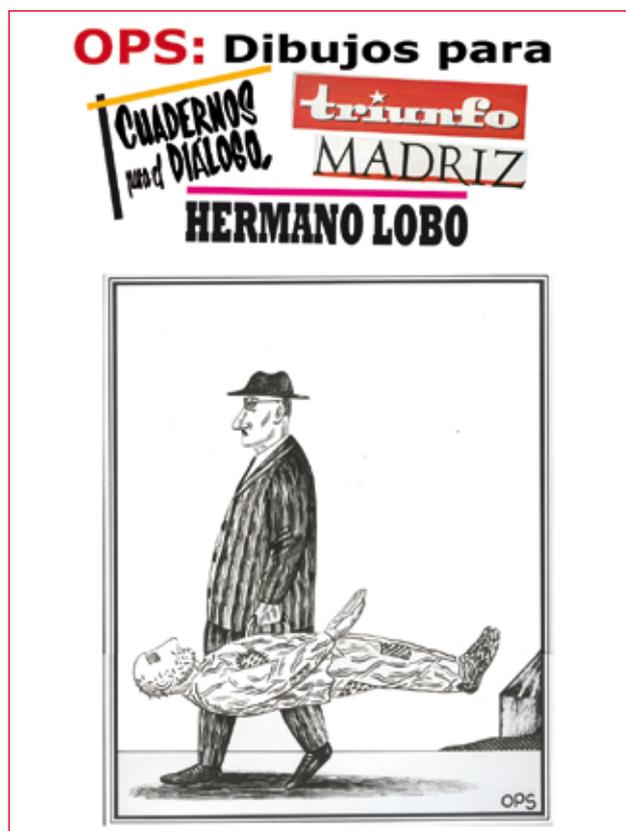
Bajo el título «La escenografía en la pintura», el académico delegado del museo, don José María Luzón, realizó una visita guiada a la Academia para los participantes.

Abril, mayo y junio

Exposición

«OPS: Dibujos para Triunfo, Hermano Lobo, Cuadernos para el Diálogo y Madriz»

La Sala de exposiciones de Calcografía Nacional acogió entre los días 19 de abril y 10 de junio una singular muestra de dibujos de Andrés Rábago García (Madrid, 1947), más conocido por su seudónimo actual de El Roto, si bien hace unos años firmaba sus dibujos como OPS. De ahí que la exposición lleve por título «OPS: Dibujos para *Triunfo*, *Hermano Lobo*, *Cuadernos para el Diálogo* y *Madriz*», pues estas son, entre otras, las publicaciones periódicas en las que dio a conocer su obra a través de una sostenida colaboración. Eran revistas muy diferentes entre sí pero que tuvieron en común una actitud crítica ante el régimen durante los años sesenta y setenta del pasado siglo (salvo *Madriz* que es de los años ochenta), de tal modo que mientras *Cuadernos para el Diálogo* fue una revista mensual, culta y de opinión, de clara inspiración democristiana, *Her-*



Cartel de la exposición de dibujos de OPS.

mano Lobo fue un semanario de humor cuya portada del primer número fue dibujada precisamente por el entonces joven OPS.

En estas y otras revistas así como en la prensa diaria, ha ido desgranando Andrés Rábago de un modo incansable y acerado su concisa visión de las cosas que sucedían entre nosotros, con humor sí, pero también con algo más, con algo que se identifica de un modo inmediato con la crítica social en su más amplio sentido y con una actualidad lacerante. Todo ello con una economía en la expresión gráfica y con una parquedad literaria próxima al laconismo de Baltasar Gracián. En aquellos años el surrealismo y lo onírico le permitieron a OPS sortear la censura y en estos vemos la realidad, que no sueño, de una exposición en la Academia de Bellas Artes de San Fernando como premonición del Premio Nacional de Ilustración 2012 que le concedió el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a Andrés Rábago el 18 de octubre, en atención a «su visión crítica, poética, aguda e inteligente que nos ayuda a reflexionar sobre cómo somos y cómo vivimos; además de por su defensa del libro en particular y de la cultura en general como herramientas imprescindibles para la construcción de una sociedad avanzada».

Taller de Interpretación de Música Contemporánea

Organizado por la asociación del mismo nombre (TIMC) y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se celebró los días 12 y 13 de mayo en el salón de actos de la Academia, bajo la dirección del músico francés Jean-Pierre Dupuy. TIMC nace con el propósito de formar músicos profesionales en las nuevas corrientes musicales y conectar el mundo de la composición con el de la interpretación desde un espacio-tiempo actual y, por lo tanto, vivo. Las actividades que se desarrollaron en el taller contaron con la presencia de compositores reconocidos como Mercedes Zavala y José Pablo Polo, que realizaron, junto con Jean-Pierre Dupuy, los comentarios y análisis sobre varias de sus obras. El taller fue gratuito y la participación interactiva con el público fue un elemento fundamental de este encuentro.

Exposición

«Federico Beltrán Massés: castizo cosmopolita»

El Real Círculo Artístico de Barcelona y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid firmaron un acuerdo para mostrar en las salas de exposiciones temporales de la Academia una selección representativa de obras del pintor Federico Armando Beltrán Massés (1885-1949). Este, hijo de un militar destinado en Cuba, había nacido en Güira de la Melena (Cuba), pero finalizada la guerra hispanoamericana su familia volvió a España y comenzó los estudios de bellas artes en La Lonja de Barcelona. De allí pasó a Madrid para estudiar la pintura española en el Museo del Prado (1905). En 1916 fijó su residencia en París, pero ya para entonces había participado en varias exposiciones colectivas en Madrid, Barcelona, Bruselas, Múnich, Londres y Buenos Aires, además de las individuales encabezadas por la que tuvo lugar en la Sala Parés de Barcelona (1907).

Desde entonces se sucedieron sus exposiciones por las ciudades más importantes de Europa y América, además de haber participado en destacadas muestras internacionales como la XII Biennale de Venecia de 1920, donde tuvo la Sala de Honor, y en la Exposición Internacional de Arte de Burdeos de 1928, en conmemoración del centenario de la muerte de Francisco de Goya, de la que fue comisario por encargo del gobierno francés. La primera exposición retrospectiva tras su fallecimiento en 1949 tuvo lugar al año siguiente en Varadero (Cuba), or-



Jean-Pierre Dupuy en el salón de actos de la Academia.

ganizada por el Patronato de Artes Plásticas Lyceum. Desde entonces hasta hoy se han ido sucediendo algunas exposiciones de su obra, siendo las más recientes las celebradas en Salamanca (2007), Segovia (2008) y Barcelona (2011), hasta llegar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que expuso más de cuarenta obras en sus salas, desde el 18 de mayo hasta el 1 de julio. De aquí irá la exposición a Londres donde se exhibirá en la Stair Santy Gallery, bajo el título «Blue nights and Libertine Legends. Nocturnes and Portraits in the Jazz Age», durante los próximos meses de octubre y noviembre.

El reconocimiento de Beltrán Massés queda patente en el hecho de haber sido nombrado miembro correspondiente de varias academias como la de San Fernando en Madrid (1924), presentado en aquella ocasión por José Francés, Marceliano Santa María y Miguel Salvador, la de San Jorge en Barcelona y la de San Luis de Zaragoza, entre las españolas, habiéndole distinguido igualmente el Instituto de Francia y la Hispanic Society de Nueva York. Sus cuadros se encuentran en los museos del Prado en Madrid, Uffizi de Florencia, Luxemburgo de París, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Palacio Real de Madrid, entre otras muchas colecciones públicas y privadas repartidas por el mundo.

En su pintura se oyen con frecuencia los ecos de Sorolla y Zuloaga, especialmente en los primeros años, pero después, con un estilo muy personal, fue abordando los desnudos femeninos y los retratos que fluctúan entre el naturalismo y el simbolismo con una paleta muy peculiar, y un evidente guiño erótico. Su estudio en París fue un verdadero cenáculo no solo de artistas sino, sobre todo, de la gente más elegante de la sociedad que posó para él en una mezcla de tardío dandismo y decadentismo. Trató a los más importantes protagonistas del emergente mundo del cine, que conoció bien durante su estancia en Estados Unidos (1925) de la que resulta modélica, por ejemplo, su amistad con Rodolfo Valentino. Como él, otras muchas estrellas de Hollywood trabaron amistad e hicieron encargos a nuestro artista, dando lugar a un capítulo muy interesante de su trayectoria artística. En otra dirección muy distinta también ricos y míticos maharajás de la India, país que visitó, se hicieron retratar por Beltrán Massés, como la maharani de Kapurthala Anita Delgado (1919). Todo ello arroja una obra de gran interés que la crítica internacional valoró muy positivamente en su momento si bien los grandes cambios estéticos que se produjeron en aquellos mismos días llevaron el arte de la pintura por otros derroteros



Federico Beltrán Massés, *La Maja maldita* (Carmen Tórtola Valencia), 1918 [colección particular].

muy distintos que dejaron a un lado a cuantos pintores trabajaron en aquella línea. Las recientes exposiciones sobre este artista permiten revisar su verdadero alcance.

Exposición en otras salas

«The English Prize. The Capture of the Westmorland. An Episode of the Grand Tour»

Exposición organizada con fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en colaboración con el Yale Center for British Art (New Haven), el Ashmolean Museum of Art and Archaeology (Universidad de Oxford) y el Paul Mellon Centre for Studies in British Art (Londres). La muestra estuvo abierta al público desde el 17 de mayo hasta el 27 de agosto de 2012 en Oxford y desde el 4 de octubre de 2012 hasta el 13 de enero de 2013 en New Haven.

Dicha exposición tiene su origen en el discurso de ingreso del académico José María Luzón Nogué, en el año 2000, que versó sobre «El *Westmorland*. Obras de arte de una presa inglesa». Con este motivo, el autor

anunciaba en su disertación el compromiso de estudiar los fondos de dicho barco inglés que obran en las colecciones de la Academia.

Entre noviembre de 2002 y enero de 2003 tuvo lugar una primera muestra en el Centro Cultural Las Claras de Murcia, bajo el patrocinio de la Fundación Cajamurcia, con cuyo motivo se editó un extenso catálogo con el título *El Westmorland: Recuerdos del Gran Tour*, que sirvió para las exposiciones abiertas en el Centro Cultural El Monte, de Sevilla, patrocinada por la Fundación El Monte y, finalmente, en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde terminó su singlatura en junio de 2003. El comisario de todas estas exposiciones ha sido el académico José María Luzón Nogué.

Las exposiciones inglesas de Oxford y New Haven han contado con un catálogo de gran formato dividido en dos partes, en la primera y con textos de José María Luzón, María Dolores Sánchez-Jáuregui, Eleanor Hugues, John Brewer, Kim Sloan, Frank Salmon y John Wilton-Ely, se narra la historia de este barco y todo cuanto contenía relativo a pintura, libros, grabados, mármoles, minerales y otros muchos enseres artísticos de primer orden, que



Anónimo, *Arco de Tito*. Aguada sobre papel, 449 × 619 mm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ilustran el gusto, la ciencia y el arte del siglo XVIII. Todo este material conoció una amplia serie de vicisitudes, en la que intervinieron ilustrados como el conde de Floridablanca, quien en 1783 decidió el traslado de las cajas que lo contenían, desde el puerto de Málaga hasta Madrid, conociendo así su destino final en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La segunda parte del catálogo recoge precisamente todas estas obras, como el retrato de *Francis Basset* de Pompeo Batoni, hoy en el Museo del Prado; el grabado de Rossi de la *Columna Trajana* de Roma; la copia de *Las bodas de Aldobrandini*, atribuidas a Friedrich Anders; libros como el de la *Sicilia Antiqua*, de Clüver; los minerales simples que se custodian en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid; la copia de la cabeza de la Venus de Medici (ca. 1770) o los candelabros de mármol basados en los dibujos de Piranesi, entre otras muchas obras.



Anónimo, *Retrato de un joven*. Óleo sobre lienzo, 0,50 × 0,40 m. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Concurso musical*De piano*

En el salón de actos de la Academia, del 22 al 27 de mayo, se celebró el XVI Concurso de Piano Infanta Cristina (Premios Loewe-Hazen) 2012. Se trata del certamen bienal creado en 1982 por ISME España (International Society for Music Education) con Loewe.

Desde 1990, la Fundación Loewe asume la organización del concurso, a la que se sumaría la Fundación Hazen Hosseschrueders dos años después. A partir del año 2006 este certamen se abre a los pianistas españoles y residentes en España.

El jurado estuvo presidido por el académico, pianista y compositor D. Manuel Carra, actuando de secretario el compositor D. Alfredo Aracil, figurando como vocales la mezzosoprano D^a. María Aragón y los concertistas de piano D. Albert Attenelle, D^a. Begoña Uriarte y D^a. Marta Zabaleta.

En sesiones de mañana y tarde se celebraron las pruebas eliminatoria y final con los siguientes resultados: en categoría infantil, con 29 participantes, el Primer Premio fue para Andrea Zamora Gumbao; el Segundo Premio para Matteo Giuliani Díez, alcanzando Carmen Pérez Salmoral una Mención Especial; en la categoría juvenil, con 27 participantes, obtuvo Rosalía Gómez Lasheras el Primer Premio y Leonel Morales Herrero el Segundo Premio; finalmente, en la categoría de jóvenes concertistas, con

23 participantes, recibió Pablo Martínez Martínez el Primer Premio y Jorge Antonio Nava Vázquez el Segundo Premio.

En este nuevo encuentro, D. Enrique Loewe, presidente de la Fundación Loewe, y D. Félix Hazen, presidente de la Fundación Hazen Hosseschrueders, dedicaron un recuerdo especial a D. Antonio Iglesias, fallecido el pasado año, que durante catorce años presidió el concurso.

En palabras del académico D. Manuel Carra, presidente del jurado, «lo más sorprendente del concurso fue la niña que alcanzó el primer premio, con mucha capacidad técnica y una madurez musical más que sorprendente para sus doce años, con un programa en que la dificultad es equiparable a la de los jóvenes concertistas con una madurez en el envío del mensaje sorprendente. El nivel ha sido muy alto».

El 22 de julio por Radio Clásica (RNE) se transmitió el concierto de galardonados.

Exposición*Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores*

Como en años anteriores, reunido el jurado del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2012, convocado y organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de Calcografía Nacional, la Real Casa de la Moneda y la Fundación CEIM (Confederación de Empresarios Independientes de Madrid), con la colaboración de la Fundación Pilar i Joan Miró de Mallorca e Hispanart.com, acordó el 14 de mayo de 2012 premiar las obras presentadas por Mercedes Rueda (*Resignation*) y Mar Hernández Riquelme (*God save the Queen*).

Así mismo, acordó otorgar el Premio a la Ilustración Gráfica Fundación CEIM a Carlos Sánchez Alberto por *El Bosque de la noche*. Por otro lado, se concedió una mención honorífica a los siguientes artistas: Javier Agulló Rodríguez (*La katharsis de una generación*), Pablo Casado Mena (*Tòtem IV*), Rubén Martínez Riera (*Eón*), Mayte Nogueiras Ferreiro (*Piezas y partes*) y Alberto Vidarte Fernández (*Tránsito I*). Finalmente, el jurado presidido por el académico don Juan Bordes seleccionó un total de cuarenta y cuatro obras que, junto a las mencionadas anteriormente, se reproducen en la cuidada edición de este certamen con el que se pretende motivar la creación entre artistas jóvenes a través del grabado, la litografía, la serigrafía y las diversas modalidades de técnicas digitales y electrográficas.

Miembros del jurado con los galardonados.





Sala de exposiciones de Calcografía Nacional con las obras seleccionadas en el Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2012.
 Abajo: Premio de grabado al aguafuerte, Mar Hernández Riquelme. *God save the Queen*, 2011. Una matriz de cobre de 400 × 600 mm.





Premio xerigrafía, Mercedes Andreu Rueda, *Resignation*, 2011. Ocho pantallas serigráficas y acetato de 350 × 500 mm. Papel Canson Edition de 350 × 500 mm.

El 27 de junio, tuvo lugar en el salón de actos de la Academia la entrega de premios del Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2012 y la inauguración de la muestra con las obras de los artistas premiados y seleccionados, en la sala de exposiciones de Calcografía Nacional que quedó abierta al público al día siguiente hasta el 31 de julio. Organizada por la Calcografía Nacional, Fundación CEIM, Real Casa de la Moneda y Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, con la colaboración de la Fundación Pilar i Joan Miró de Mallorca.

Julio, agosto y septiembre

Exposición

«*Comparece: España. Una historia a través del Notariado*»

En la sala de exposiciones temporales la muestra, promovida y financiada por el Consejo General del Notariado con motivo del 150 aniversario de la Ley del

Notariado, con el asesoramiento de la Fundación Dos de Mayo, Nación y Libertad, fue inaugurada el 10 de septiembre con fecha de clausura el 4 de noviembre, siendo prorrogada al 5 de enero de 2013.

El 10 de septiembre se celebró en el patio cubierto de la Academia una rueda de prensa en la que intervinieron D. Antonio Bonet, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; D. Joan Carles Ollé, vicepresidente del Consejo General del Notariado y coordinador de los actos conmemorativos del 150 Aniversario de la Ley del Notariado, explicó la importancia de esta conmemoración y la relevancia de los archivos históricos notariales de donde proceden los documentos notariales que se muestran; D. Manuel López Pardiñas, presidente del Consejo General del Notariado realizó un breve recorrido por la historia del notariado, su incardinación en la sociedad y la trascendencia de su labor, y cómo lo reflejan las cinco áreas en que se divide la exposición, y D. Fernando García de Cortázar, historiador y comisario de la exposición, detalló el porqué de organizar esta muestra; quiénes participan en el proyec-



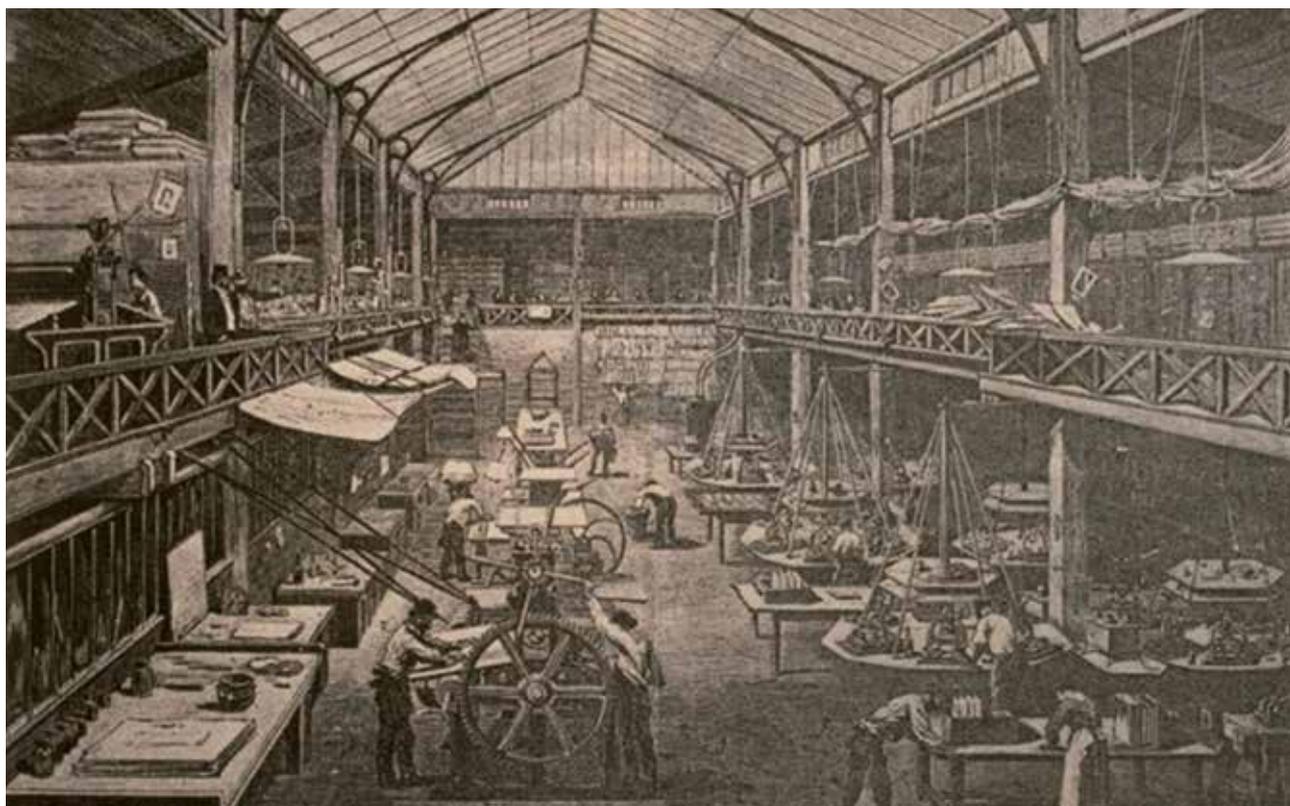
Una de las salas de la exposición «Comparece: España. Una historia a través del Notariado». Preside la composición un retrato de Isabel II al que acompañan los retratos de los protagonistas de la Ley del Notariado de 1862: Santiago Fernández Negrete, ministro de Gracia y Justicia; capitán general Leopoldo O'Donnell y Joris, conde de Lucena y duque de Tetuán, presidente del Gobierno de España; general Manuel Gutiérrez de la Concha, marqués del Duero, presidente del Senado y el retrato de Alejandro Mon y Menéndez, presidente del Congreso de los Diputados. En el centro de la sala una vitrina con la Ley del Notariado de 28 de mayo de 1862, una medalla conmemorativa, una escribanía de plata con tinteros, unos Oficios firmados por Leopoldo O'Donnell y Santiago Fernández Negrete y una edición oficial de la Ley del Notariado de 1862 y Reglamento General para el cumplimiento de la misma de 1863.

to; su importancia histórica, cultural y patrimonial; el valor de la función notarial en el pasado, presente y futuro; el diseño de la exposición; la riqueza de las piezas reunidas, etc.

Con un claro carácter educativo la exposición ha sido excepcional por dos razones: porque se han expuesto obras de arte y documentos históricos que nunca hasta la fecha se habían exhibido conjuntamente, y porque reúne los textos legales que han permitido que la Ley del Notariado se haya mantenido hasta nuestros días. La muestra, con más de ciento treinta piezas de enorme valor histórico, documental y artístico, procedentes de veintidós entidades públicas y privadas españolas, contó con obras pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Figuraban, entre otras obras, el lienzo de *San Juan Evangelista*, obra anónima del siglo XVII, de la escuela valenciana; un retrato de Carlos III, copia del original de Mengs, por Andrés de la Calleja, y el autorretrato de Goya (1815). Entre los grabados figuró un retrato de Calderón de la Barca, *ca.* 1791, de Mariano Brandi y otro de Felipe II, *ca.* 1865.

El día 17 de octubre se reservó el salón de actos de la Academia para la conferencia «Libertad económica, Unión Europea y Constitución. ¿Hasta dónde?», pronunciada por D. Miguel Herrero y Rodríguez de Miñón, consejero permanente de Estado, que se celebró en el marco de los actos conmemorativos del 150 aniversario de la Ley del Notariado.

En el acto le acompañaron el presidente del Consejo General del Notariado, Manuel López Pardiñas, y el director de la Academia, Antonio Bonet, quien resaltó el valor que aportan a este centro la celebración de ponencias magistrales como la que a continuación iba a impartir Miguel Herrero, dentro de los actos conmemorativos de la Ley Notarial. Entre los asistentes, cercanos al centenar, cabe destacar al presidente del Consejo de Estado, José Ramón Romay Beccaría; Manuel Jiménez de Prada, expresidente del Tribunal Constitucional (TC); Rodolfo Martín Villa, exministro; Andrés Ollero, magistrado del TC, y los vocales del Consejo General del Poder Judicial, Ramón Camp i Batalla y Carles Cruz Moratones, entre otros.



Establecimiento fotográfico de MM. Goupil & Cie en Asnières. Grabado sobre madera de H. Dutheil, aparecido en *L'illustration* (12 de abril de 1873, núm. 1572, p. 253).

El objeto de esta disertación era investigar las concordancias o diferencias existentes entre la Constitución Española y la normativa europea en torno a cuestión tan importante como la libertad económica, algo capital en una economía de mercado. Y, una vez identificadas tales diferencias y concordancias, analizar su posible integración.

Exposición

«Figuras de sombras. A. Rodin»

El nombre de Goupil está íntimamente ligado al arte de la segunda mitad del siglo XIX en Francia, pero interesa recordarlo ahora en su faceta de pionero editor de las reproducciones de obras artísticas originales a través de varios procedimientos, entre ellos el fotograbado, que revolucionó el libro ilustrado, dejando atrás anteriores sistemas de estampación para repetir y multiplicar una misma imagen. Este método lo utilizó a partir de 1870 la casa Goupil, Goupil & Cie, en sus talleres de Asnières, al norte de París, poniendo las bases de lo que hoy llamaríamos el libro de arte.

Entre los libros más singulares que salieron de aquellos talleres se encuentra el que financió el mecenas y filántro-

po Maurice Fenaille (1855-1937), amigo y cliente de Rodin, que recogía una serie de *Les Dessins de Auguste Rodin* (1897) y que conocemos hoy como el *Álbum Fenaille* o *Álbum Goupil*. De esta edición, con un prólogo del prolífico novelista Octave Mirbeau (1848-1917) para quien ilustró Rodin algunas de sus obras como *El jardín de los suplicios*, se hicieron ciento veinticinco ejemplares y recogía ciento veintinueve planchas fotograbadas con los dibujos que Rodin hizo en los años 1880 cuando el escultor trabajaba en *La Puerta del Infierno*, componiendo lo que en nuestros días se conoce como un «libro de artista». Las planchas recogían un total de ciento cuarenta y dos dibujos del gran escultor, inspirados en la lectura de *La Divina Comedia* de Dante, formando tres grupos de desigual desarrollo, pues mientras dedica ochenta y dos planchas al Infierno, el Limbo tan solo cuenta con treinta y una, siendo las dieciséis restantes estudios sobre la figura humana de honda fuerza expresionista.

Con este material se montó en Calcografía Nacional la exposición «Figuras de sombras. A. Rodin», que estuvo abierta al público entre los días 15 de septiembre y 11 de noviembre. La exposición venía a Madrid después de una itinerancia por otras capitales europeas, habiendo tenido su origen en la muestra que con el nombre «Figures

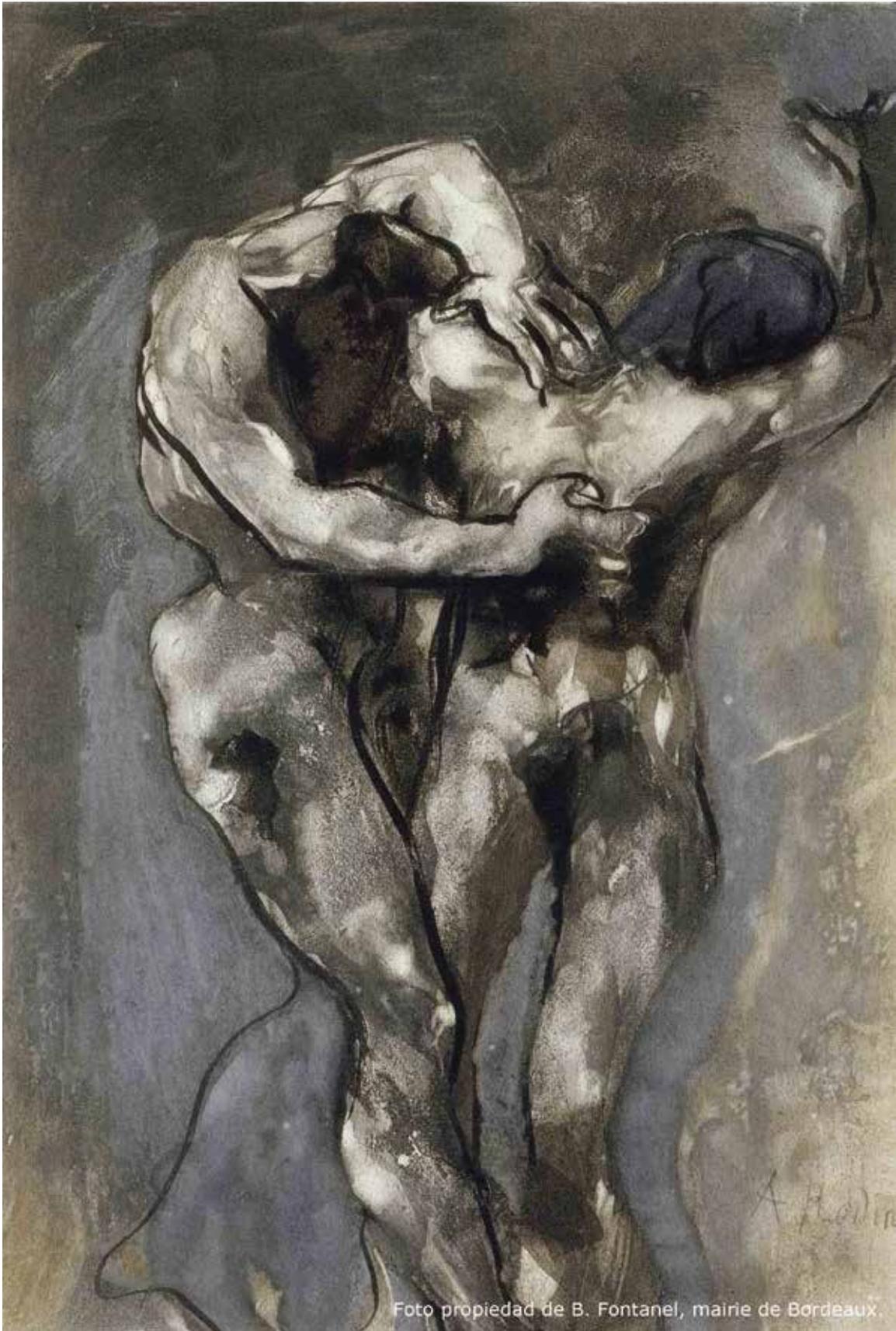


Foto propiedad de B. Fontanel, mairie de Bordeaux.

Museo Goupil, Burdeos. Prueba de imprenta definitiva nº 125 para el álbum *Los dibujos de Auguste Rodin*, pl. 10. Fotograbado, impresión en color, 1897 (Inv. 90.I.2.2677).

Portada del boletín *Academia*, números 110-111 de 2010.

d'ombres: *Les Dessins de Auguste Rodin*. Une Production de La Maison Goupil» organizó en 1996 el Museo Goupil de Burdeos, depositario del rico legado de aquella extraordinaria dinastía de editores activa entre 1827 y 1929 que, entre otras cosas, lideró el libro de arte a nivel internacional. El Museo Goupil, dependiente administrativamente del Museo de Aquitania desde 1998, tiene unos extraordinarios fondos en los que se encuentran setenta mil fotografías, cuarenta y seis mil estampas, más de siete mil matrices (planchas de cobre, piedras litográficas, negativos sobre vidrio, cromotipograbados, etc.) y una excelente colección de libros entre los que destaca el ejemplar número 038 de *Los dibujos de Auguste Rodin* (inv. 90.III.2.1). Pero no solo esto sino que conserva igualmente las pruebas de imprenta que sirvieron para su realización, aquellas pruebas definitivas a las que daba el visto bueno el artista y que también se expusieron en la Academia. Son las que los franceses llaman BAT (*bon à tirer*) que viene a ser una orden de impresión al encontrarla el autor conforme. Esta exposición ha sido objeto de un intercambio entre el Museo de Aquitania de Burdeos y la Academia de San Fernando que a cambio ha cedido la muestra de «Los Desastres de la Guerra de Goya» que se exhibirá en aquella ciudad francesa a partir del 8 de noviembre. Por otro lado, la exposición de Rodin viajará a Roma en el primer trimestre de 2013 donde se podrá visitar en la sede de la Real Academia de España en la capital italiana.

Octubre, noviembre y diciembre

Publicación

Boletín Academia

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, conforme a lo previsto en su Reglamento (2005), tiene el compromiso de «publicar periódicamente un boletín o revista que reúna trabajos de mérito sobre temas de arte, noticias y biografías de artistas». En la sesión plenaria del 15 de octubre, don Víctor Nieto, secretario de la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, presentó al Pleno el último número doble de *Academia*: números 110-111, correspondientes al primer y segundo semestre de 2010, con los siguientes artículos:

- «La biblioteca de Luis Paret y Alcázar y su legado a la Academia de San Fernando», de Alejandro Martí-



- nez Pérez, doctorando de la Universidad Autónoma de Madrid, quien ofrece una reconstrucción hipotética de la biblioteca particular del pintor Luis Paret.
- «J. B. Palomino y J. Hiebel: renovación y tradición en las series teresianas del Setecientos», de Fernando Moreno, del Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba, sobre las estampas realizadas por Juan Bernabé Palomino, primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para ilustrar las cartas y obras de santa Teresa de Jesús editadas en la Imprenta del Mercurio de Madrid, en 1752, y la serie diseñada por Johan Hiebel para el Carmelo de Praga.
- «De hospital a museo: la historia edilicia del Hospital General y de la Pasión» de M.^a Dolores Muñoz Alonso, arquitecta del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, donde la autora resume su tesis doctoral sobre las vicisitudes de este edificio.
- «La Comisión de Arquitectura y los Expedientes de Ultramar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (I)», de Silvia Arbaiza Blanco-Soler, profesora titular de la Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica de Madrid, quien estudia los expedientes relativos a Ecuador, México, Colombia, Perú, Guate-



Entrega del Premio de Arquitectura Clásica y Restauración de Monumentos Rafael Manzano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De izquierda a derecha: D. Alberto Manzano Martos, presidente de la Fundación MAPFRE; D. Ismael Fernández de la Cuesta, vicedirector-tesorero de la RABASF; D. Rafael Manzano Martos, académico y presidente de la sección de arquitectura de la RABASF; D. Antonio Bonet Correa, director de la RABASF; D. Leopoldo Gil Cornet, arquitecto y premiado; S.A.R. la Infanta Doña Elena y D. Richard H. Driehaus, presidente de The Richard Driehaus Charitable Lead Trust.

- mala, Argentina, Puerto Rico, Cuba y República Dominicana, que fueron remitidos y censurados por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1786 y 1898.
- «Los Bellver y su obra gráfica y escultórica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid» de Alejandra Hernández Clemente, doctora en Historia del Arte, en el que se resume la biografía de cinco de los seis escultores que llevaron este apellido tan vinculado a la Academia.
 - «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como baluarte de la conservación patrimonial», de María Teresa Vicente Rabanaque, del Instituto de Restauración del Patrimonio, de la Universidad Politécnica de Valencia, se refiere al papel jugado por la Academia en este campo en el siglo XIX.
 - «La obra de Mariano Benlliure en Cuba», de Martha Elizabeth Laguna Enrique, del Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de

Salamanca, aborda el estudio de la obra escultórica de Mariano Benlliure Gil en Cuba.

- «Las *Carceri* de Darío Villalba: Los encapsulados», de Olivia Nieto Yusta, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en el que subraya la locura, el pecado, el castigo, la represión y la soledad de la sociedad actual.

Premio

Arquitectura Clásica y Restauración de Monumentos Rafael Manzano

Con motivo del fallo del Premio de Arquitectura Clásica y Restauración de Monumentos, que lleva el nombre del académico de San Fernando don Rafael Manzano Martos –distinguido con el Premio Driehaus en 2010– y que otorga la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Notre Dame de Chicago (EE.UU.), con el apoyo de la



Rueda de prensa de la primera edición del ciclo de conciertos «Músicas de Iberoamérica».

Fundación MAPFRE, se celebró el lunes 15 de octubre una rueda de prensa y al día siguiente el acto solemne de la entrega del premio.

El premio, instituido por la Richard H. Driehaus Charitable Trust y la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Notre Dame, tiene como fin difundir los valores de la arquitectura clásica y tradicional, tanto en la restauración de monumentos y conjuntos urbanos de valor histórico-artístico como en la realización de obras de nueva planta capaces de integrarse armónicamente en dichos conjuntos. Dicho premio está dotado con cincuenta mil euros y una medalla conmemorativa.

En esta primera edición el jurado decidió otorgar el premio al arquitecto Leopoldo Gil Cornet, por las obras de restauración y conservación de la Real Colegiata de Roncesvalles (Navarra), realizadas entre 1982 y 2012.

El acto de entrega del premio se desarrolló bajo la presidencia de S.A.R. la Infanta Doña Elena, estando compuesta la mesa por el director de la Academia, D. Antonio Bonet, el presidente de la Richard H. Driehaus Charitable Lead Trust, D. Richard H. Driehaus, el arquitecto D. León Krier y el académico y arquitecto D. Rafael Manzano, además del presidente de la Fundación MAPFRE, D. Alberto Manzano Martos, figurando entre los asistentes en el estrado D. Pío García-Escudero, presidente del Senado.

El director dirigió unas palabras de bienvenida y agradecimiento, y después de las intervenciones de Michael Lykoudis, decano y profesor de la Escuela de Arquitec-

tura de la Universidad de Notre Dame y de Richard H. Driehaus, la *laudatio* de Leopoldo Gil Cornet corrió a cargo de don Carlos Sánchez.

Al comienzo y final de la sesión don Ramón González de Amezua, director honorario de la Academia, interpretó al órgano música de Johann Sebastian Bach.

Ciclo de conciertos

«Músicas de Iberoamérica»

El día 22 de octubre a las 11 de la mañana se celebró en la sala Guitarte de la Real Academia una rueda de pren-



Ciclo de conciertos «Músicas de Iberoamérica». Salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes.

sa para presentar la primera edición del ciclo de conciertos «Músicas de Iberoamérica» integrado en los actos culturales de la XXII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, que se celebra en Cádiz coincidiendo con el bicentenario de la Constitución de 1812.

Intervinieron el director de la Real Academia, D. Antonio Bonet Correa, quien se refirió a un patrimonio inmaterial como es el musical; D^a. Leonor Esguera Portocarrero, directora de cultura de la Secretaría General Iberoamericana, presentó la agenda cultural y destacó que «una cumbre cultural volcada en la ciudad hace más amable la cumbre» y D^a. Ana Vega Toscano, directora de Radio Clásica, para destacar la colaboración con la Real Academia desde los años 80 y el alcance de la emisión «a más de treinta millones de radioyentes en todo el mundo». D. Ismael Fernández de la Cuesta, vicedirector-tesorero de la Real Academia y director del ciclo, se refirió al programa impreso que recoge la razón del ciclo y una información detallada de los repertorios y de sus intérpretes.

Tres de los cuatro conciertos de música antigua iberoamericana se celebraron en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los días 27 de octubre, 3 y 10 de noviembre y, el último, en el Oratorio de San Felipe Neri (Cádiz) el 17 del mismo mes, fecha de clausura de la Cumbre. Fueron interpretados por un dúo de guitarras mexicano y tres formaciones musicales españolas de distintas comunidades autónomas. Se emitieron en directo en el territorio español y en diferido a través de emisoras radiofónicas integradas en la Unión Europea de Radiotelevisión (EBU). «Músicas de Iberoamérica» nace con voluntad de continuidad y de convertirse en una cita anual relevante en el panorama de la oferta musical en España.

Publicación

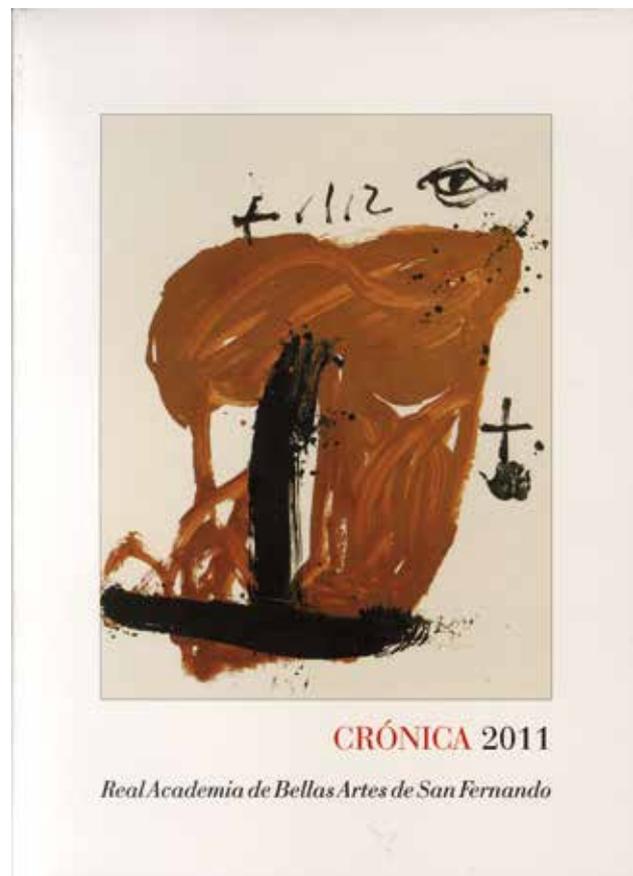
Crónica 2011

La *Crónica* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una publicación periódica iniciada en 1864 que, conforme a lo recogido en el Reglamento de la corporación, tiene por objeto dar cuenta de los trabajos y actividades de la Academia así como sus efemérides más señaladas.

Según el artículo 29 del Reglamento vigente de la Real Academia, la *Crónica* entra dentro de las funciones del secretario general de la corporación, y actualmente

cuenta con la colaboración de doña M.^a del Carmen Utande Ramiro, en la redacción de textos, la documentación e información, correcciones de pruebas y realización de entrevistas, como la que se publica en este número, al académico don Luis García-Ochoa.

La referida a 2011 se presentó en el mes de noviembre de 2012 y cuenta con las siguientes secciones fijas: «Presentación»: carácter y objeto de la *Crónica*; «Relato General»: reseña sintética de sucesos principales; «Sesiones Académicas»: extractos de las actas de las sesiones plenarias y extraordinarias; «Actividades Culturales»: publicaciones, exposiciones, conciertos, conferencias, estampaciones, colaboraciones; «Criterio»: informes, dictámenes y pronunciamientos corporativos; «Reflexión»: ponencias y debates temáticos internos; «Foro»: opiniones y actividades no corporativas; «Memoria»: recuerdo de los que se fueron.



Portada de la *Crónica* de la Academia de 2011 con la obra de Antoni Tàpies, *Forma i signes negres* (1994), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



El director de la Academia, don Antonio Bonet Correa, y varios académicos con don Jesús Prieto, director general de Bellas Artes, don Enrique Varela, subdirector general de Museos Estatales, y los vigilantes de sala del museo en el acto de despedida.

Homenaje a los vigilantes de sala

El 28 de septiembre, en el salón de actos de la Academia se celebró el acto de despedida de los vigilantes del museo que pertenecían al Ministerio de Cultura. Al acto asistieron el director de la Academia, el secretario general de la misma, los delegados del museo, de Calcografía Nacional y del Taller de Vacidados y Reproducciones, varios académicos, la conservadora del museo, el coordinador de personal y personal de la casa, y, por parte del ministerio, el director general de Bellas Artes, el subdirector general de museos estatales y el vocal asesor de personal.

Después de unas palabras del director, se entregaron a los vigilantes un diploma «en reconocimiento por su profesionalidad, eficacia y dedicación» así como una estampa de Calcografía Nacional.

A continuación hizo uso de la palabra don Jesús Prieto, director general de Bellas Artes, refiriéndose a este acto de despedida pero también de bienvenida a estas personas que se reincorporarán a los servicios del ministerio, recordando el convenio entre la Academia y el ministerio que se inició en 1982. Terminó su intervención con estas palabras: «Para la Dirección General es,

en efecto, un acto de bienvenida porque se van a incorporar a otros museos que con motivo de la crisis han visto reducidas sus plantillas. Van curtidos desde la experiencia que han tenido en esta casa».

El académico delegado del museo, don José M.^a Luzón, recordó a José María de Azcárate, Víctor Nieto y al propio Antonio Bonet, académicos delegados del museo en los últimos años. Agradeció al Ministerio de Cultura, que desde 1982 colaboró con la Academia con exposiciones, restauraciones, vigilancia, etcétera, si bien hoy, aclaró, se dedicaba este acto de despedida a los que durante más de veinticinco años han sido quienes han atendido al público y custodiado estas obras del patrimonio español.

En nombre de los vigilantes tomó la palabra don José Luis Romero, agradeciendo el acto y recordando a los cincuenta vigilantes que inicialmente formaron parte de este grupo, que en la actualidad se habían quedado reducidos a catorce, teniendo un recuerdo muy especial para doña Leticia Azcue, don Pedro Pérez, así como a la colaboración de los guías voluntarios pero, sobre todo, para la conservadora del museo, doña Mercedes González de Amezua por su dedicación y sus clases magistrales de los jueves por la tarde.



Vista actual de la sala 31 del museo.

El acto se cerró con música de órgano interpretada por el director honorario don Ramón González de Amezua y unas palabras del director, don Antonio Bonet, quien terminó diciendo: «No es un adiós, nos seguiremos viendo».

Ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Con ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte se ha procedido al traslado de parte de los yesos que, hasta comienzos del mes de diciembre, se encontraban en el llamado patio de esculturas. Es este un antiguo espacio que la Academia dedicó a clases de dibujo en el siglo XVIII donde se vienen exponiendo desde la última reforma del edificio (1999) los vaciados de mayor tamaño y significación, entre los que se encuentran algunos de los yesos que trajo Velázquez de Italia y los procedentes de la colección que Mengs regaló al rey. Los yesos que se han trasladado a la sala 31 son cinco y responden a: el *Gladiador combatiente* y *Sileno con Baco niño* de la colección Borghese; el *Hermes Loghios* de los fondos Ludovisi, la *Níobe corriendo* de

la Villa Médici, y la espectacular *Ariadna dormida* del Vaticano.

Todos estos yesos junto con otros procedentes de la colección de la Academia figuraron en la exposición «Velázquez. Esculturas para el Alcázar» que tuvo lugar en la sala de exposiciones temporales en 2007, cuyo catálogo recoge una detallada documentación de cada una de las piezas expuestas. Así mismo, cabe ampliar el conocimiento de las vicisitudes de estos y otros vaciados de la actual colección de San Fernando en el número 100 del boletín *Academia*, dedicado monográficamente al estudio de los vaciados llamados de Velázquez y de Mengs, así como otros trabajos sobre catalogación y restauración de yesos antiguos.

También con ayuda de dicho ministerio, a través del Servicio de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Patrimonio Arqueológico y Etnográfico (Departamento de Pintura de Caballete) del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), se ha intervenido en la copia de *La Última Cena de Cristo*, de Jacopo Tintoretto, que viene atribuyéndose a Diego Velázquez. Sobre este lienzo escribió el académico Víctor Nieto Alcaide un artículo en el homenaje a la profesora Concepción García Gaínza de la Universidad de Navarra (PVLCHRM, 2011), habiendo aparecido otro trabajo en *Archivo Es-*

pañol de Arte (2011) debido a Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, quienes atribuyen la copia en cuestión a Diego Velázquez.

Del informe realizado en septiembre de 2012, por Antonio Sánchez-Barriga Fernández, quien ha intervenido en la restauración de este lienzo, y tras un estudio radiográfico y químico, se deduce que se ha eliminado la capa oxidada de barniz, así como los diversos repintes posteriores que ha conocido el lienzo, utilizando una disolución de 2A (alcohol + acetona). De este modo, y una vez limpia toda la superficie pictórica, se reintegraron pequeñas lagunas que perturbaban la imagen. Terminada la limpieza se procedió al barnizado final con barniz dammar a pistola, con la intención de elevar los tonos y a su vez proteger la pintura. Respecto al bastidor, se corrigió la tensión perimetral, recolocando el bastidor original.

Completan la sala de ecos velazqueños el facsímil del dibujo del retrato del cardenal Borja de Velázquez, cuyo original pertenece a las colecciones de la Academia, así como reproducciones digitales de los dibujos de otros tres vaciados de la colección de San Fernando (*Sileno con Baco niño, Níobe corriendo y Hermes Ludovisi*), que trajo Velázquez de su segundo viaje a Italia (1649-1651). Estos dibujos del siglo XVIII muestran el estado de las esculturas antes de que Juan Pascual de Mena restaurase dichos vaciados, por encargo del pintor Corrado Giaquinto. Los originales de estos dibujos se conservan, igualmente, en la Academia de San Fernando.

Y finalmente, con ayuda del ministerio, se celebró un ciclo de conferencias en la sala Guitarte de la Academia, los días 15, 22 y 29 de noviembre, bajo el título «Laocoonte, Apolo y Ariadna. Antiguos hallazgos y nuevos estudios», impartidas por la arqueóloga Antonella Parisi, del Archivo di Stato de Roma; la historiadora Almudena Negrete y el académico José María Luzón. La primera se refirió al grupo helenístico del *Laocoonte y sus hijos*, cuyo vaciado en yeso perteneció a la Real Fábrica de Porcelana de Buen Retiro, pero que se trasladó a la Academia en 1811. Almudena Negrete se centró sobre las restauraciones que ha tenido el *Apolo del Belvedere* desde el siglo XVI hasta el siglo XX, del que la Academia posee un vaciado que perteneció al pintor de cámara Anton Raphael Mengs. En la tercera lección José M.^a Luzón disertó sobre el vaciado de la *Ariadna dormida* que posee la Academia, resultado de un encargo hecho por Diego Velázquez en Roma, para las colecciones reales que Felipe IV reunió en el Alcázar, donde estuvieron hasta 1734 en que se produjo el incendio que terminó con este real palacio.

Restauración

Liber Chronicarum, Schedelsche Weltchronik o Crónica de Nuremberg, *incunable de Hartmann Schedel* (siglo XV)

En la sesión plenaria del 3 de diciembre, el secretario de la Comisión de Archivo, Biblioteca y Publicaciones, don Víctor Nieto, dio cuenta de la restauración del incunable de Hartmann Schedel (Nuremberg, 1440-1514) por personal del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE).¹

Impreso en Núremberg en 1493 fue editado en dos versiones, una latina, impresa el 12 de julio de 1493, de cuya edición se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, y otra alemana, impresa el 23 de diciembre de 1493, de la que también cuenta con un ejemplar dicha biblioteca. La que posee la Academia es la versión latina y está impresa en blanco y negro. Posteriormente se reeditó hasta tres veces en diez años lo que le permitió una amplia difusión por toda Europa. Este incunable es uno de los libros más profusamente ilustrados y técnicamente avanzados con anterioridad a 1501. Contiene más de mil ochocientas ilustraciones xilográficas debidas a los pintores y grabadores Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff.

Todas ellas ilustran las distintas «edades del mundo» desde su creación a través de la Biblia, con largas genealogías de los reyes del Antiguo Testamento, a la que siguen una serie de vistas de ciudades, comenzando por la de Jerusalén con el templo de Salomón. La historia de los papas, emperadores, santos, mártires y un largo et-

¹ Este libro encuadernado en pergamino ha sido objeto de un cuidadoso análisis de materiales realizado por Elena González, Carmen Martín de Hijas, Marian del Egido y María Antonia García, a solicitud de Virginia León, quien ha hecho la valoración del estado de conservación de la obra en la que se detectó un alto grado de acidez además de otros deterioros producidos por xilófagos, suciedad general de uso, manchas de humedad, oxidación y grietas. El detallado informe del IPCE que describe los procedimientos y técnicas utilizadas incluye la restauración específica de la encuadernación, en la que se ha conservado la cubierta de pergamino y se han sustituido las guardas originales por otras de papel verjurado envejecido, cosiendo el ejemplar sobre cuatro nervios naturales realizados con tiras de papel. Este último informe así como las recomendaciones para su custodia y conservación va firmado por Carlos Sanz, restaurador como las anteriores restauradoras del Instituto del Patrimonio Cultural Español del Ministerio de Educación Cultura y Deportes que generosamente viene restaurando las obras que la Academia le solicita.



Liber Chronicarum. Hartmann Schedel (1440-1514). Nuremberg: Antonius Koberger, 12 julio 1493; Fol. (43 cm). C-315. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

cétera, en la sexta edad del mundo da paso a breves descripciones de la geografía política de Europa, extendiéndose en las regiones y ciudades alemanas, y describiendo de modo más somero los reinos, entre otros, de Francia, Inglaterra, Portugal y España, donde se hace mención de la reciente conquista de Granada. La parte final de este compendio de historia y geografía universal está dedicada a Italia y se incluyen sencillos mapas señalando costas, ríos y cordilleras.

La edición de la Academia figuró en la exposición «Obras maestras de la Real Academia de San Fernando» que, en 1994, conmemoró los doscientos cincuenta años de su fundación.

Reunión científica

Grecia y la arqueología española

La antigüedad griega es uno de los pilares de la cultura occidental y su investigación uno de los principales incentivos para el nacimiento y desarrollo de la arqueología. Pero ¿qué influencia real ha tenido este incentivo en la disciplina arqueológica española? ¿Qué papel jue-

ga hoy la arqueología de la antigua Grecia en nuestro país? ¿Necesita la arqueología española una Escuela en Atenas? ¿Qué objetivos deberían perseguir estas instituciones en el siglo XXI? La reunión científica internacional «Grecia y la Arqueología española. Historiografía, proyectos y perspectivas» que tuvo lugar en la Real Academia de San Fernando, los días 19 y 20 de diciembre, pretendió, si no responder, sí crear un foro de debate en torno a estas cuestiones. Para ello se reunieron directores de centros extranjeros en Atenas, especialistas españoles en historiografía y arqueología helénica y otros avalados investigadores.

La reunión miró hacia el pasado, hacia los viajeros, los coleccionistas, las actividades de eruditos y anticuarios y hacia las escasas intervenciones arqueológicas españolas en Grecia que, asomadas a la civilización clásica, se desarrollaron a lo largo de los siglos XIX y XX. Pero también miró hacia el futuro, planteando interrogantes sobre cómo superar las barreras que mantienen a la arqueología española alejada de Grecia y su antigüedad y qué perspectivas ofrece en este sentido la fundación de una escuela de estudios históricos y arqueológicos similar a la que mantienen otros países en Atenas.



Congreso de arqueología en diciembre de 2012.

La propuesta de organización de esta reunión internacional surgió en el marco del proyecto de investigación «La misión arqueológica del arquitecto José Ignacio Hervada en Grecia (1935-1937). Nuevas fuentes sobre la topografía antigua de Delos», dirigido por el profesor Jorge García Sánchez de la Universidad Complutense de Madrid. Esta reunión propuso el acercamiento de aquellos profesionales que participan en proyectos de investigación en Grecia y la puesta en común de sus experiencias, problemáticas, objetivos y expectativas.

Préstamos

Museo

Préstamo: *David y Goliat*, Orazio Borgianni.

Exposición: «Roma al tempo di Caravaggio», con sede en el Palazzo Venezia de Roma. Noviembre, 2011-marzo, 2012.

Exposición: «Corps et ombres, le Caravage et le caravagisme européen», con sede en el Museo Fabre Montpellier. Junio-octubre 2012.

Préstamo: *Emperador Maximiliano I y su familia*, copia de Bernhard Strigel.

Exposición: «El Toisón de Oro».

Exposición: «Europa Jagellonica», en Kutná Hora. Mayo-septiembre 2012.

Exposición: en Warszawa. Octubre-enero, 2013

Exposición: en Potsdam. Marzo-junio, 2013.

Préstamo: *San Jerónimo penitente*, El Greco (ca. 1600).

Exposición: «El Greco and modernism», con sede en el Museo Kunst Palast. Dusseldorf. Abril-agosto, 2012.

Exposición: «El Greco's Visual Poetics», con sede en el Museo Nacional de Arte de Osaka, Japón. Octubre-diciembre, 2012.

Exposición: en el Museo de Arte Metropolitano de Tokio. Enero-abril, 2013.

Préstamo: *La Resurrección del Señor* (ca. 1655), Bartolomé Esteban Murillo.

Exposición: «La obra invitada», con sede en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Marzo-mayo, 2012.

Préstamo: *Godoy presenta la Paz a Carlos IV*, José Aparicio.

Exposición: «España explora. Malaspina 2010», con sede en el Pabellón Villanueva del Real Jardín Botánico de Madrid. Enero-abril, 2012.

Préstamo: cincuenta y siete obras de la donación de Juana Mordó y Helga de Alvear.

Exposición: «El Legado Mordó-Alvear», con sede en el Centro Cultural Las Claras de la Fundación Cajamurcia. Febrero-mayo 2012.

Préstamo: *Comiendo en la barca*. Joaquín Sorolla

Exposición: «Comiendo en la barca», con sede en el Centro del Carmen, en Valencia. Noviembre, 2011-febrero, 2012.

Exposición: «Comiendo en la barca», con sede en el MUBAG, Museo de Bellas Artes Gravina, en Alicante. Febrero-mayo, 2012.

Préstamo:

– *Litigante*, José de Vergara.

– *José Canga Argüelles*, Antonio Cavana.

– *Interior de una cárcel*, Luis Rigalt.

– *Congreso de senadores y diputados*, Mariano Calvo Pereira. Cuatro dibujos.

– *Salón para congreso o senado*, Justo María de Velasco. Dos dibujos.

Exposición: «Valencianos 1812. Constitución y libertades», con sede en el Centro del Carmen de Valencia. Febrero-junio, 2012.

Préstamo: *Caricatura de un pobre*, Francisco Sancha.

Exposición: «El Factor Grotresco», con sede en el Museo Picasso de Málaga. Octubre, 2012- febrero 2013.

Préstamo:

– *Paisaje con lago*. Boceto. Martín Rico.

– *Paisaje de la Casa de Campo*. Martín Rico.

Exposición: «El paisajista Martín Rico (1833-1908)», con sede en el Museo del Prado. Octubre, 2012-febrero 2013.

Exposición: con sede en Meadows Museum Dallas. Marzo-julio, 2013.

Préstamo:

- 11 dibujos de Vigilio Rabaglio.
- *Retrato de Pepita Tudó*. José de Madrazo.
- *Retrato de Godoy joven*. Folch de Cardona.
- *Retrato de Godoy*. Francisco Bayeu.
- *Carlo María Broschi. Il Farinelli*. Giacomo Amigoni.
- *Circunspección de Diógenes*. Luis Paret.

Exposición: «Goya y la corte del infante D. Luis: el exilio y el reino», con sede en el Palacio Real de Madrid. Octubre-enero, 2013.

Préstamo: *Agnus Dei*, Francisco de Zurbarán.

Exposición: «Monacatus: Las Edades del Hombre», con sede en el Monasterio de San Salvador de Oña (Burgos). Mayo-noviembre, 2012.

Préstamo:

- *Autorretrato de Goya*, 1815.
- *San Juan Evangelista*, Anónimo.
- *Retrato de Carlos III*, Andrés de la Calleja (este lienzo reproduce el original de Mengs, Museo del Prado, núm. 2.200).

Exposición: «Comparece: España. Una historia a través del Notariado», con sede en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Septiembre, 2012-enero, 2013.

Préstamo:

- *Erupción del Vesubio*, Antonio Carnicero.
- *Júpiter Amón*.

Exposición: «Pompeya: catástrofe bajo el Vesubio», con sede en el Centro de Exposiciones Arte Canal. Noviembre, 2102-mayo, 2013.

Préstamo: cincuenta y nueve piezas del museo.

Exposición: «The English Prize. The Capture of the Westmorland. An Episode of the Grand Tour», con sede en Oxford (UK) y New Haven (USA). Octubre, 2012-enero, 2013.

Préstamo: *El emperador Constantino a caballo*, h. 1654, Gian Lorenzo Bernini. D/2247.

Exposición: «Bernini: Sculpting in clay», con sede en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Octubre, 2012-enero, 2013.

Calcografía Nacional

Préstamo de trece estampas de Francisco de Goya:

- *El sueño de la razón produce monstruos*. Caprichos 42.
- *Mucho hay que chupar*. Caprichos 45.
- *Soplones*. Caprichos 48.
- *Se repulen*. Caprichos 51.
- *Allá va eso*. Caprichos 66.
- *¡Linda maestra!* Caprichos 68.
- *No te escaparás*. Caprichos 72.
- *¿No hay quién nos desate?* Caprichos 75.
- *Contra el bien general*. Desastres de la Guerra 71.
- *Las resultas*. Desastres de la Guerra 72.
- *Gatesca pantomima*. Desastres de la Guerra 73.
- *Disparate volante*. Disparates 5.
- *Modo de volar*. Disparates 13. **Exposición:** «Drácula, un monstruo sin reflejo», con sede en la Fundación Luis Seoane de A Coruña.

Exposición: «Drácula, un monstruo sin reflejo», con sede en la Fundación Luis Seoane de A Coruña.

Préstamo de nueve estampas:

- *Harlot's Progress*, William Hogarth (Plates 1, 2, 3, 4, 5, 6).
- *Analysis of Beauty* (Plate I), William Hogarth.
- *Homero, La Iliada. Protegido por Minerva hiere Diomedes al dios Marte*, de John Flaxman.
- *Hesiodo, La Teogonía. Júpiter y las Musas*, de John Flaxman.

Exposición: «La isla del tesoro, arte británico de Holbein a Hockney», con sede en la Fundación Juan March.

Biblioteca

Préstamo: *Masson* [Retrato de Felipe II]. 1865. Signatura: Gr-2301

Exposición: «Comparece: España. Una historia a través del Notariado». 10 septiembre 2012-5 enero 2013. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Préstamos

- *Propuesta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para académico correspondiente en Córdoba a favor de Julio Romero de Torres. Está firmada por los académicos numerarios Francisco Fernández González, Ángel Avilés Merino y Rodrigo Amador de los Ríos, en Madrid el 8 de febrero de 1904. La propuesta es aceptada y se le nombra el 29 de febrero del mismo año. Signatura: 5-101-1.*

- *Carta de Julio Romero de Torres dirigida al secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando agradeciendo el nombramiento de académico correspondiente en Córdoba.* – Córdoba, 6 de abril de 1904. Signatura: 5-101-1.
- *Programa del Concurso de obras musicales abierto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que Manuel Falla Matheu ganó el primer premio de ópera española.* – Madrid, 5 de julio de 1904. Signatura: 5-17-1.
- *Recibo extendido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de una ópera en un acto titulada «La vida breve» con el lema «San Fernando», para participar en el Concurso de obras musicales abierto por la misma.* – Madrid, 31 de marzo de 1905. (A continuación lleva una nota firmada por Manuel de Falla en la que dice retirar la partitura y libreto para su revisión y copia que entregará a la Academia. – Madrid, 16 de diciembre de 1905. Signatura: 5-17-1.)
- *Carta de Manuel de Falla dirigida a Enrique Serrano Fatigati (secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) agradeciendo la felicitación corporativa por el estreno en Madrid de la ópera «La vida breve», recordando que la obra fue la ganadora del concurso abierto por la misma (en 1904) siendo autor del libreto su amigo Carlos Fernández Shaw; al tiempo lamenta que el Estado español haya retirado su apoyo al teatro lírico.* – Madrid, 21 de noviembre de 1914. Signatura: 6-93-11.
- MONTERO ALONSO, JOSÉ, *Julio Romero de Torres: vida, arte, gloria e intimidad del gran pintor.* – Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [19–]. Signatura: LF-7422.
- *Julio Romero de Torres.* – [Madrid]: Estrella [19–]. Signatura: LF-5504.

Exposición: «Julio Romero de Torres en la escenografía de Herbert Wernicke», 22 septiembre-21 octubre 2012. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Préstamos:

- LYKOSTHENES, KONRAD (1518-1561). *Prodigiorum ac ostentorum chronicon : Quae praeter naturae ordinem, motum et operationem et in superioribus & his inferioribus mundi regionibus ab exordio mundi usque ad haec nostra tempora, acciderunt...* 1557. Signatura: B-3084.

- LABACCO, ANTONIO (1495?-después de 1567). *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura: nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma.* 1559. Signatura: B-67. Ejemplar encuadrado con otras obras, grotescos de Enea Vico.

Exposición: «El Factor Grotesco», Museo Picasso de Málaga, 22 octubre 2012-10 febrero 2013.

Préstamos:

- [Trajes turcos]. 1768-1769. Signatura: B-58.
- *Carta de Thorpe al Nuncio.* Signatura: 4-87-1-48.
- *Descrizione delle Statue, Bassirilievi, Busti, Altri antichi Monumenti, e Quadri de più celebri pennelli, che si custodiscono ne Palazzi di Campidoglio.* 1775. Signatura: C-1420.
- *Eclaircissement sur les antiquités de la ville de Nismes.* 1775. Signatura: C-2385.
- *Essai sur le caractere et les moeurs des françois comparés a ceux des anglois.* 1776. Signatura: B-1098.
- *Languedoc (Canal de). Plano.* 1697. *Le Canal Royal De Languedoc, Pour la Ionction de L'Ocean et de la Mer Mediterranée.* 1697. Signatura: Mp-44/1, Mp-44/2, Mp-44/3.
- *Le parfait ouvrage ou Essai sur la coëffure.* 1776. Signatura: C-1052.
- *Lista del Westmorland.* Signatura: 4-87-1-10.
- *Lista del Westmorland.* Signatura: 4-87-1-26.
- *Lista del Westmorland.* Signatura: 4-87-1-49.
- *Nápoles (Golfo de). Mapa histórico.* 1772. *Antiquitatum Neapolita-Narum.* 1772. Signatura: Mp-22.
- *Nimes (Diócesis). Mapa general.* 1698. *Diocese De Nismes.* 1698. Signatura: Mp-48.
- *París. Plano de población y alrededores.* 1754. *A Plan of Paris &c, reduid to the same Scale as that of LONDON...* 1754. Signatura: C-510.
- *Pontinas (Lagunas). Mapa hidráulico.* 1778. *Pianta Delle Paludi Pontine: Direzione del nuovo Alveo per la Linea Pia.* 1778. Signatura: Mp-40.
- *Real Orden de Floridablanca.* Signatura: 4-87-1-2.
- *Roma. Plano de población.* 1748 (1773). *La Topografía Di Roma Di Gio Batta. Noli Dalla Maggiore In Cuesta Minor Tavola Dal Medesimo Ridota / Ignazio Benedetti Incisa.* 1773. Signatura: Mp-38.
- *Schola italica picturae sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae.* 1773. Signatura: B-11 (se expone solo la lámina que representa el cuadro *Los tramposos* de Caravaggio).

- *Schola italica picturae sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae*. 1773. Signatura: B-12.
- *Serie degli uomini piu illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*. 1769. Signatura: A-1133 (v.1).
- ALIGHIERI, Dante (1265-1321). *La Divina Commedia*. 1757. Signatura: B-875 (vol. 1).
- ANTONINI, Annibale (1702-1755). *Dizionario italiano, latino e francese: in cui si contiene, non solamente un compendio del dizionario della Crusca ma ancora tutto ciò, che v'ha di più rimarchevole ne' migliori Lessicografi, Etimologisti, e Glossari...* 1770. Signatura: B-2323 (vol. 1).
- ARENA, Filippo (S.I.). *La natura, e coltura de' fiori...* 1768. Signatura: B-2956 (vol. 2).
- BARTOLI, Pietro Santo (1635-1700). *Colonna Traiana eretta dal Senato, e Popolo Romano all'Imperatore Traiano Augusto nel suo Foro in Roma: scolpita con l'histoire della Guerra Dacica la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il Re Decabalo*. [ca. 1667]. Signatura: A-37.
- BARTOLI, Pietro Santo (1635-1700). *Le antiche lucerne sepolcrali figurate: Raccolte dalle Cave sotterranee, e Grotte di Roma, nelle quali si contengono molte erudite Memorie*. 1729. Signatura: B-1179.
- BELLORI, Giovanni Pietro (1613?-1696). *Le pitture antiche delle grotte di Roma, e del sepolcro de' Nasoni*. 1706. Signatura: B-593.
- BOURRIT, Marc Théodore (1739-1819). *Description des glaciers, glaciers et amas de glace du Duché de Savoie*. 1773. Signatura: B-807.
- BUOMMATTEI, Benedetto (1581-1647). *Della lingua toscana*. [1759]. Signatura: C-189.
- CLÜVER, Philipp (1580-1622). *Philippi Cluverii, Gedanensis, Sicilia Antiqua...* [16--?]. Signatura: B-1191.
- CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de (1707-1777). *Les égaremens du coeur et de l'esprit, ou Memoires de Mr. de Meilcour*. 1765. Signatura: C-1456.
- DELLA TORRE, Giovanni Maria (ca. 1710-1782). *Incendio del Vesuvio Accaduto li 19. d'Ottobre del 1767*. 1767. Signatura: B-792.
- GEISSLER, Christian Gottlieb (1729-1814). [*Vistas de Ginebra y alrededores*] «*Vue de la Vallée de Chamouni*»... [1777]. Signatura: Gr-1966.
- GEISSLER, Christian Gottlieb (1729-1814). [*Vistas de Ginebra y alrededores*] «*Vue de Priouré et de la Vallée de Chamouni du coté du Glacier des bois...*» [1777]. Signatura: Gr-1969.
- GEISSLER, Christian Gottlieb (1729-1814). [*Vistas de Ginebra y alrededores*]. «*Vue de la Ville de Genève, et d'une partie du Lac, prise de Cologny...*» [1777]. Signatura: Gr-1963.
- GOLDONI, Carlo (1707-1793). *Commedie scelte di Carlo Goldoni*. 1777. Signatura: C-1423 (vol. 1).
- HAMILTON, William, Sir (1788-1852). *Campi Phlegraei: observations on the volcanos of the two Sicilies...* 1776. Signatura: B-3210 (volumen ilustrado).
- HAYDN, Franz Joseph (1732-1809). *Six symphonies ou Quatuors dialogués pour deux violons alto viola et basse obligés*. [d. 1759]. Signatura: FJIM-1934.
- LALANDE, Joseph Jérôme Le Français de (1732-1807). *Voyage d'un françois en Italie, Fait dans les Années 1765 & 1766: Contenant l'Histoire et les Anecdotes les plus singulieres de l'Italie, et sa description...* 1769. B-452 (vol. 1).
- LAMI, Giovanni (1697-1770). *Lezioni di antichità toscane e specialmente della città di Firenze*. 1766. Signatura: C-1292 (vol. 1).
- LE ROUGE, Georges-Louis (1712-ca. 1790). *Nouveau Voyage de France, géographique, historique et curieux...* 1771. Signatura: C-1149.
- MOLIÈRE (1622-1673). *Oeuvres de Moliere*. 1770. Signatura: B-2391 (vol. 7).
- MORGHEN, Filippo. *Ruins of Paestum*. 1765. Signatura: B-30.
- NOLLI, Carlo. *Dell'Arco Trajano in Benevento*. 1770. Signatura: B-34.
- ORLANDI, Orazio. *Le nozze di Paride ed Elena rappresentate in un vaso antico del Museo del Signor Tommaso Jenkins, Gentiluomo Inglese*. 1775. Signatura: B-2421.
- PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778). *Opere varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi romani*. Contiene: *Carceri d'invenzione*. 1750. Signatura: A-1077.
- PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778). *Tripode, ovvero Ara antica di marmo ritrovata l'anno 1775 negli scavi fatti fare dal Sig. Gavino Hamilton nel sito, ove si crede, che fosse l'antica Città di Ostia*. [1778?]. Signatura: Gr-1207.
- PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778). *Tripode, ovvero Ara antica di marmo ritrovata l'anno 1775 negli scavi fatti fare dal Sig. Gavino Hamilton nel sito, ove si crede, che fosse l'antica Città di Ostia*. [1778?]. Signatura: Gr-1208.

- PIRANESI, Giovanni Battista (1720-1778). *Vedute di Roma*. [17--?]. Signatura: A-1071 (vol. 1).
- ROSA, Salvator. [*Soldados y guerreros*]. Salvator Rosa Has Ludentis oty Carolo Rubeo Singularis amicitiae pignus D.D.D (inscripción que figura en uno de los grabados del primer folio). [anterior a 1673]. Signatura: B-31.
- ROSSINI, Pietro. *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma: tanto antiche che moderne...* 1776. Signatura: B-3164 (vol. 1).
- RUTLEDGE, James (1743-1794). *La quinzaine angloise a Paris ou L'art de s'y ruiner en peu de tems*. 1776. Signatura: B-1097.
- SCHWINDL, Friedrich (1737-1786). *Twelve easy duets for two violins, op. 4*. [d. 1762]. Signatura: FJIM-67.
- SEILLER SCHAFFHUSIAN, Johann Georg. *Vue De La Ville De Geneve du coté du Septentrion*. [entre 1700 y 1740]. Signatura: Gr-877.
- STERNE, Laurence (1713-1768). *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman: in three volumes*. 1775. Signatura: A-925 (vol. 1).
- TASSO, Torquato (1544-1595). *Il Goffredo ovvero Gerusalemme Liberata*. 1760. Signatura: A-455 (vol. 1).
- TRUSLER, John. *Chronology or The Historian's Vade-Mecum...* 1776. Signatura: B-2372.
- VASI, Giuseppe (1710-1782). *Itineraire instructif divisé en huit journées Pour trouver avec facilité toutes les Anciennes & Modernes Magnificences de Rome*. 1773. Signatura: B-3150.
- VOLPATO, Giovanni (1732-1803). [*La Escuela de Atenas*]. Signatura: Gr-2986.
- VOLPATO, Giovanni (1732-1803). [*Loggie di Rafaele nel Vaticano*]. [1774-1776]. Signatura: B-10.
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1717-1768). *Lettre de M. l'Abbé Winckelmann, antiquaire de sa sainteté, a Monsieur le Comte de Brühl...: sur les découvertes d'Herculanum*. 1764. Signatura: A-762.

Exposición: «The English prize. The capture of the Westmorland, an episode of the Grand Tour», Ashmolean Museum, Oxford (17 mayo - 27 agosto 2012), Yale Center for British Art, New Haven, CT (4 octubre 2012 - 13 enero 2013).

Restauración

Intervención de la colección pictórica, escultórica y documento gráfico

En el transcurso del 2012 se ha llevado a cabo un plan de restauración de urgencia consistente en la consolidación estructural y del soporte de ciertas obras. En torno a veintiuna obras de óleo sobre lienzo y sobre tabla. También se ha llevado a cabo la intervención en cinco obras de soporte gráfico así como en ocho esculturas en mármol, alabastro, yeso y madera.

A continuación se describen algunas de las obras en las que se realizó un tratamiento completo de conservación y restauración, debido a petición de obras para exposiciones temporales o para la exhibición en salas o dependencias del museo.

Baco y Ariadna, atribuido a Carlo Albacini?

Mármol

Nº Inv. E-75

0,70 × 0,32 × 0,30 m

Capturada del barco *Westmorland*. Se realizó su limpieza para la exposición «The English Prize. The Capture of the Westmorland. An Episode of the Grand Tour», en Oxford (UK) y New Haven (USA).

Bodegón, Mariano Nani

Nº Inv. 558

111,4 × 144,4 cm

Calvario, Anónimo

Nº Inv. 122

114 × 64 cm

Obra renacentista del siglo XVI, de la época de Juan de Flandes. Calvario de los denominados «sintéticos» (Ángela Franco, conservadora del Museo Arqueológico Nacional).

Eros y Psique, atribuido a Carlo Albacini?

Mármol

Nº Inv. E-72

0,72 × 0,29 × 0,24 m

Capturada del barco *Westmorland*. Se realizó su limpieza para la exposición «The English Prize. The Capture of the Westmorland. An Episode of the Grand Tour», en Oxford (UK) y New Haven (USA).

La Batalla de Clavijo, Ginés de Aguirre, copia de la

obra *Santiago en Clavijo* de Corrado Giaquinto que se encuentra en el Prado.

Nº Inv. 617

80 × 136 cm

La expulsión de Adán y Eva, González Velázquez

Nº Inv. 157

83,4 × 63 cm

Los tramposos, anónimo (copia de Caravaggio)

Nº Inv. 392

104 × 133 cm

Relieves de Fernando VI y Bárbara de Braganza,

Felipe de Castro

Vaciados en yeso

Nº Inv. E-276 y E-275

0,62 × 0,45 m (ambas)

Obras realizadas por encargo real hacia la mitad del siglo XVIII, donados por Felipe de Castro en 1748.

Retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza,

Felipe de Castro

Vaciados en yeso

Nº Inv. E-182 y E-189

0,70 × 0,56 × 0,35 m y 0,73 × 0,61 × 0,30 m

Retrato de Magallanes, Anónimo

Nº Inv. 614

57 × 46 cm

Retrato de un hombre barbado, Anónimo

Nº Inv. 514

54 × 42 cm

San Sebastián curado por santa Irene y santa Lucía,

Luis Bonifás

Relieve de alabastro sobre peana de madera policromada

Nº Inv. E-33

0,52 × 0,53 m

Virgen con Niño y san Juan, anónimo (copia de Rafael)

Nº Inv. 526

94 × 73,8 cm

Vista de Antonino Campovaccino, Anónimo

Temple sobre papel

Nº Inv. D-2595

60,7 × 77,6 cm

Cristo crucificado de Antón de Morales

Antón de Morales, escultor granadino del Barroco. Su obra se realiza sobre todo en Madrid desde 1589. La relación con Pompeo Leoni se documenta en 1592, cuando firmó como testigo en el documento del acuerdo establecido entre fray Antonio de Villegas, agustino del Monasterio de San Felipe el Real de Madrid, y Pompeo Leoni para la hechura de un Cristo crucificado en madera que debía realizar este.

Es posible que Leoni traspasase la ejecución a Morales, a quien el profesor Martín González atribuye el crucifijo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, procedente del convento madrileño de los Mínimos de la Victoria, que estaba situado entre la calle de este nombre y la de Carretas, junto a la Puerta del Sol, y tradicionalmente creído de Leoni. Llegó a la Academia tras la desamortización de 1836.

El proceso de restauración consistió en la eliminación de las diferentes capas acumuladas en la superficie y la recuperación de la policromía original. A lo largo de los siglos se ha ido oscureciendo por el ahumado de las velas, la contaminación ambiental y los diversos tratamientos de protección, a base de ceras y goma laca, que ahora aparecen oxidados. También había sufrido distintas intervenciones, que consistieron en retocar puntualmente la policromía en algunas zonas que se consideraban dañadas. Estas intervenciones son particularmente visibles en el pelo, la barba y la sangre de los pies, que aparecen muy desgastados, debido a que fueron con seguridad muy besados y tocados por los fieles en algún momento.

Realizado en 1622. A partir de los estudios recientes realizados por el académico don Alfonso Rodríguez y Gutiérrez Ceballos, es conocido como Cristo del Amparo. Aunque en un principio su factura se otorgaba a Pompeo Leoni, más tarde se adjudicará a Antonio de Morales debido al gran parecido con el Cristo de Carboneras en Madrid.



Cristo crucificado, escultura de madera policromada y estofada, 3 × 2,30 × 0,63 m [inv. E- 268]. En restauración.



Patio central de la Academia, antes y después del cerramiento.

Cerramiento del patio central del edificio

El patio central del edificio de la Academia se cerró con una malla rígida de acero y vidrio, según idea del arquitecto y académico don Antonio Fernández de Alba y proyecto de ejecución de los arquitectos Valentín Berriochoa Sánchez-Moreno y Valentín Berriochoa Hausmann.

En su tramitación administrativa obtuvo la conformidad de los siguientes organismos: informe favorable de la Comisión de Cultura de la Comunidad de Madrid, informe favorable del Ministerio de Fomento y concesión de ayudas económicas relativas al uno por ciento Cultural, informe favorable del Ministerio de Educación y concesión de ayudas económicas que completan lo concedido por el Ministerio de Fomento, informe favorable del Ayuntamiento de Madrid y concesión de la Licencia de Obras con fecha 6 de septiembre de 2011.

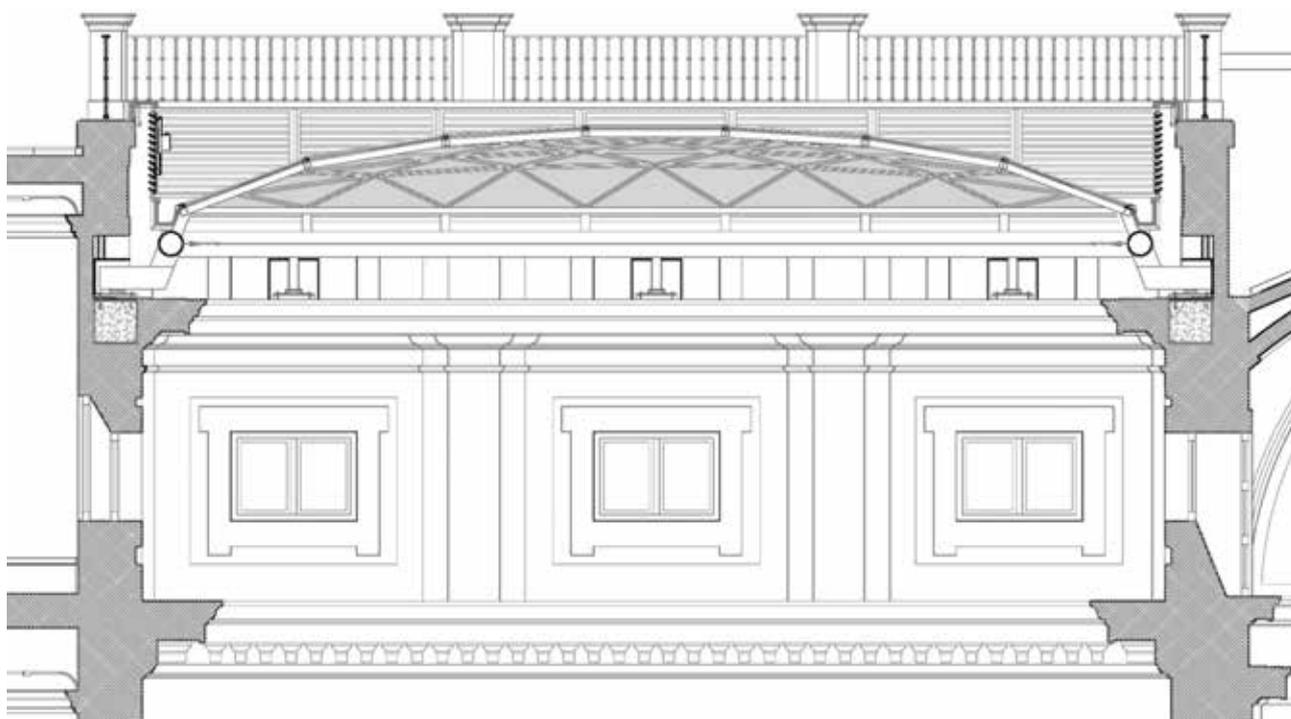
El patio tiene planta rectangular de dimensiones 11,05 × 17,58 m, con una altura hasta la cornisa superior de 21,04 m. En sus cuatro lienzos existen ventanas que abren a la planta semisótano, baja, primera, segunda y tercera.

En el eje longitudinal existen dos notables huecos con arco de medio punto. Existe un zócalo de sillares de

granito con ventanas coronadas con arco rebajado. Los paramentos son de revoco con recercados de los huecos de piedra caliza. Corre una primera imposta horizontal de piedra de granito en la base de planta baja y una segunda imposta de piedra caliza en el nivel de planta primera. Existe una primera cornisa, aterrajada de mortero, sobre las ventanas de planta segunda y sobre ella se desarrolla la planta tercera con una segunda cornisa también aterrajada de mortero. Corona el conjunto un barandal de hierro forjado entre pilastrones de fábrica revestida. El pavimento del patio es un enlosado de granito.

El patio pertenece a la traza inicial de don José de Churriguera y a la reforma de 1773 correspondiente a la primera instalación de la Real Academia bajo la dirección de don Diego de Villanueva. No obstante, el aspecto que actualmente presenta el patio central del edificio es consecuencia de las reformas que se realizaron en el edificio entre los años 1973 a 1983 bajo la dirección del arquitecto don Fernando Chueca Goitia.

Se ha proyectado el lucernario que da cobertura al patio central del edificio, situándolo separado del muro perimetral y amparado sobre la cornisa alta del los lienzos, con una estructura perimetral que resuelve la trans-



Sección del cerramiento del patio central de la Academia.

misión de cargas al eje del muro. Sobre la citada estructura de perímetro se apoya una malla espacial, formada por elementos tubulares de acero, que forma una bóveda vaída de planta rectangular y contenida flecha en su centro. La malla forma la superficie combada de la bóveda mediante la descomposición de los planos con triángulos que van configurando el perfil de la bóveda.

Sobre la malla estructural se ha colocado una perfilera de aluminio que acoge el acristalamiento transparente, formado por vidrios dotados de propiedades de control solar, aislamiento térmico y seguridad frente al impacto. La recogida de aguas de lluvia se resuelve en el perímetro del lucernario con canalones derivados a las bajantes que actualmente existen en las cuatro esquinas embebidas en el grueso del muro.

La ventilación natural del patio se resuelve por todo el perímetro, protegiendo la entrada de agua de lluvia mediante lamas móviles que permiten regular el tiro del aire en función de la temperatura exterior y de las estaciones del año.

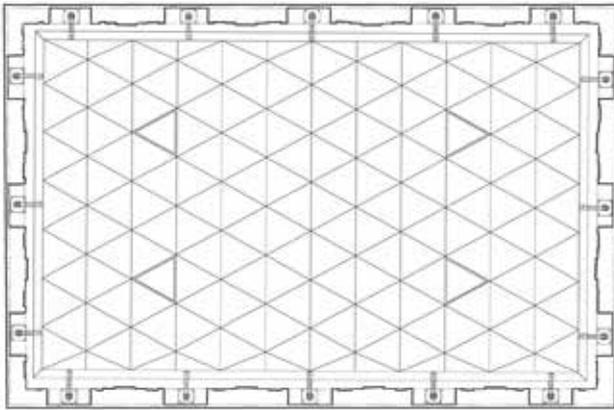
Complementariamente a la superficie de ventilación perimetral se han situado cuatro exutorios practicables, adaptados a la forma triangular del despiece de la estructura. La apertura de los exutorios de ventilación se realiza mediante maniobra eléctrica, que es activada manualmente desde el cuadro de control, o bien automáticamente al recibir la señal de sensores

que detectan el agua de lluvia y una eventual presencia de humo.

Los apoyos del lucernario se han situado sobre la cara superior del zuncho existente, de manera que transmiten cargas verticales centradas en el muro y permiten tanto los movimientos horizontales en el plano del apoyo como los giros. El número de apoyos se ha reducido a dieciséis puntos. Los cuatro apoyos centrales son fijos en la dirección paralela a cada muro de apoyo y libres en la otra dirección. El resto de apoyos son deslizantes en su plano. Se ha realizado un tipo de apoyo que combina las características del apoyo elastomérico (que centra cargas verticales y permite giros) y del apoyo deslizante sobre lámina de teflón. De este modo se centra la carga en los muros existentes de ladrillo hueco.

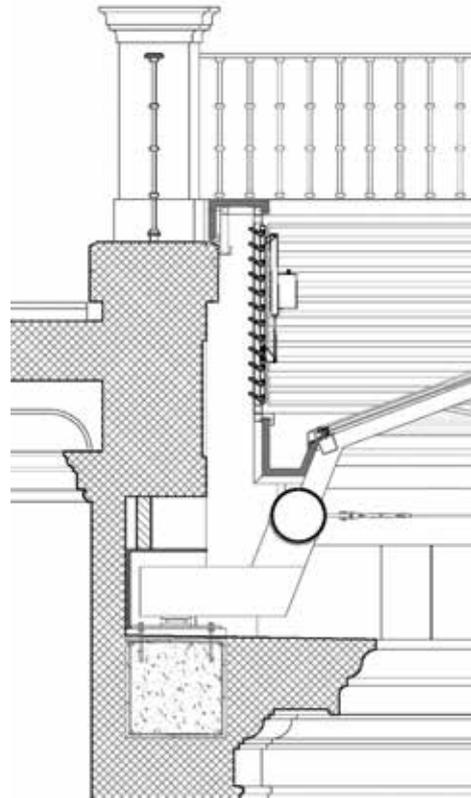
En el perímetro se ha colocado un canalón de acero galvanizado con chapa de espesor 2 mm apoyado sobre estructura auxiliar de tubulares de acero y cama de tabla de madera de 3 cm de espesor. El canalón deriva las aguas a las bajantes existentes en las cuatro esquinas del patio.

Para permitir la ventilación del patio se establece un sistema perimetral que permita la aireación y evite la entrada del agua de lluvia. Tal sistema estará formado por elementos tubulares de acero, con una celosía de lamas de aluminio lacado. Las lamas que controlan la



Arriba: Proyección de la armadura triangulada del cerramiento del patio.

Derecha: Detalle constructivo del anclaje de la obra nueva en la fábrica antigua.



ventilación por la parte perimetral del lucernario tienen un sistema de apertura que consiste básicamente en lo que sigue: las lamas tienen un mecanismo con motorización eléctrica para el sistema de apertura-cierre. En caso de que los sensores de humo se disparen, darían la señal a la central de alarmas (situada en el sótano del edificio próximo a la entrada) y se conectarían automáticamente los motores de apertura de las lamas. En caso de apertura o cierre voluntario, la motorización puede activarse manualmente desde la mencionada central de alarmas.

Las aguas pluviales se recogen en el canalón del perímetro del lucernario y se derivan a las bajantes que existen en las cuatro esquinas del patio. Las mencionadas bajantes que existen en el edificio van empotradas en el grueso del muro, pero en su tramo inferior se han sacado al exterior, de manera que las aguas corren por el suelo hasta un sumidero situado en el centro del patio.

La operación de sacar las bajantes en su tramo inferior se realizó hace relativamente poco tiempo para evitar las filtraciones que se producían en los viejos tubos que existen bajo el pavimento y que conectaban las arquetas de pie de bajante con la arqueta del sumidero central.

Para poder utilizar el patio como vestíbulo general del edificio, con el lucernario que protege de la lluvia, ha sido necesario dar una solución a las escorrentías que se producían en la salida del agua por las bajantes en las cuatro esquinas, empotrando el tramo inferior de la bajante y realizando una nueva red de saneamiento que las conecta con el pozo general.

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 2012 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ha pronunciado sobre numerosos asuntos, estudiados por sus secciones y comisiones, a través de los correspondientes informes.

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

Sobre el Palacio de Peñaflor

20 de febrero de 2012

En la sesión del 20 de febrero se trató la situación del Palacio de Peñaflor, Écija (Sevilla). Don Rafael Manzano informa de la visita realizada al Palacio de Peñaflor el pasado día 18 a petición de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras Luis Vélez de Guevara. El edificio es actualmente propiedad del Ayuntamiento, que no dispone de los recursos necesarios para su restauración y para realizar un proyecto que haga posible su mantenimiento en el futuro. Es un edificio civil del siglo XVIII que ocupa una superficie de 5.000 m² en el centro de Écija. Tiene dos patios principales y dos patios menores. Fue objeto de una restauración hace más de treinta años por el propio arquitecto don Rafael Manzano que afectó a las cubiertas y al patio principal. Gracias a ello se encuentra perfectamente conservado y su estruc-

Derecha: Portada del Palacio de Peñaflor (Écija).

Abajo: Exterior del Palacio de Peñaflor (Écija) [Foto J. M. Luzón, 2012].





Interior del Palacio de Peñaflores (Écija).

tura no corre peligro pero necesita restauración interior, sobre todo de suelos y paredes que han sido muy deteriorados en intervenciones recientes. El acuerdo de la comisión es que, apoyando a la Academia astigitana y al propio Ayuntamiento de Écija se hagan gestiones ante el ministerio expresando el deseo de que se encuentre una fórmula de apoyo para restaurar y mantener este edificio singular declarado Monumento Nacional (1962).

Sobre el Anteproyecto de Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid

11 de junio de 2012

La Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico ha examinado el Borrador de Anteproyecto de Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid (en adelante, el borrador), remitido por la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Administración Autónoma a esta Real Academia para su informe, y tras su examen el día 11 de junio, eleva a la Academia las siguientes observaciones para que, si se estima oportuno,

se trasladen a esa Dirección General, comunicándosele seguidamente a la Subdirección General de Difusión y Gestión de la Comunidad de Madrid.

Observaciones de carácter general

El borrador se ha redactado con el propósito de sustituir enteramente por su contenido, una vez convertido en texto legal, a la actual Ley 10/1998, de 9 de julio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid (en adelante, PHCM), de la cual no se ha cumplido todavía una década y media de vigencia. A la vista de ello, y puesto que la tradición legislativa española en materia de protección del patrimonio histórico, artístico y cultural ha dado lugar a cuerpos legales de muy dilatada duración en el ámbito nacional (*v. gr.*, la Ley del Patrimonio Histórico-Artístico de 13 de mayo de 1933, sustituida por la vigente Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español), con el fin de que sus preceptos puedan arraigar en la realidad social, a juicio de esta comisión es aconsejable introducir en la ley autonómica vigente las reformas parciales que se estime necesario en vez de plantear, como aquí se hace, una ley nueva. Más aún si los preceptos de esta última, en buena medida, son trasunto de los de la ley anterior, como por otra parte resulta perfectamente lógico.

En cualquier caso, tanto si se aceptara –como proponemos– reformar parcialmente la ley autonómica vigente como si se transformara en ley el borrador sometido a nuestra consideración, sería preciso coordinar su contenido normativo con la vigente ley estatal (la mencionada Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, en adelante LPHE). Conviene evitar contradicciones y discordancias en la regulación de una materia –la protección del patrimonio en sentido amplio, más allá, por tanto, de los títulos competenciales exclusivos del Estado para su defensa contra la exportación y la expoliación y sobre los museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal ex artículo 149.1.28 de la Constitución– sobre la que tanto el Estado como las comunidades autónomas ostentan competencias concurrentes, como ha señalado el Tribunal Constitucional en su Sentencia 17/1991. Ello les permite, sin duda, desarrollar o complementar la legislación estatal, pero no contradecirla.

En este sentido, el borrador debiera ser cuidadosamente revisado. Ante todo, para excluir de su ámbito de aplicación a los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español «adscritos a servicios públicos gestiona-

dos por la Administración del Estado o que formen parte del Patrimonio Nacional», conforme al artículo 6.b) de la LPHE. Aunque estos bienes se encuentren comprendidos dentro de la definición del patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid que contiene el artículo 1.2 del borrador, la competencia sobre ellos recae en exclusiva sobre el Estado, y así debe reconocerse. Además, no puede afirmarse sin más, como hace el artículo 2.1 del borrador, que «corresponde a la Comunidad de Madrid la competencia exclusiva sobre el patrimonio histórico ubicado en su territorio, sin perjuicio de las competencias que el ordenamiento jurídico atribuye al Estado», pues ya hemos visto que en esta materia la competencia autonómica es siempre concurrente con la estatal, de acuerdo con la referida Sentencia 17/1991 del Tribunal Constitucional.

Por otra parte, no parece conveniente, a juicio de esta Real Academia, sustituir en la normativa autonómica de protección del patrimonio histórico la actual denominación «bienes incluidos en el Inventario», acuñada por el artículo 14 de la vigente LPHCM, por la nueva categoría «Bienes de Interés Patrimonial», cuya definición en el artículo 1.4 del borrador es sustancialmente la misma, caracterizándose por seguir siendo aquellos «que, sin tener valor excepcional, posean una especial significación histórica o artística». Por tanto, ese cambio de denominación es puramente formal y carece de significado desde el punto de vista conceptual.

Observaciones concretas al articulado del borrador

Artículo 4.1.a). Se estima muy pertinente la introducción del «Paisaje Cultural» entre las categorías de bienes inmuebles que pueden ser declaradas de interés cultural, en concordancia con la Convención Europea del Paisaje de 2000, de la que España es parte. No obstante, sería conveniente revisar la definición del Paisaje Cultural, en línea con esa convención, para precisar que se trata de lugares cuya configuración, resultado de la obra del hombre sobre la naturaleza, ilustra la evolución histórica de los asentamientos humanos y de la ocupación y uso del territorio y es percibida como un elemento constitutivo de la identidad cultural colectiva de gran valor.

Artículo 4.4. Para la adecuada protección de los elementos del patrimonio cultural inmaterial como bienes declarados de interés cultural parece necesario dar una definición de la categoría de protección denominada «Hecho Cultural», a la que se refiere este precepto, re-

servada a esos elementos. En nuestra opinión, debería evitarse utilizar la expresión «bienes inmateriales» dentro del patrimonio cultural inmaterial, pues lo que se intenta proteger a través de la recepción de este concepto son principalmente las actividades y creaciones culturales, y no los bienes inmuebles o muebles –las cosas, en definitiva– a los que se adhieren o a través de los que se manifiestan, los cuales, además, pueden ser protegidos mediante su declaración como bien de interés etnográfico, si se trata de bienes inmuebles, o como bien de interés cultural o bien de interés patrimonial (bien incluido en el Inventario, en la actual ley autonómica), si se trata de bienes muebles.

Artículo 18.2 b). A juicio de esta Real Academia, la adecuada protección de los bienes inmuebles de interés patrimonial (actualmente bienes inmuebles incluidos en el Inventario) requiere extender también la necesidad de autorización previa de la consejería competente, junto con los tratamientos de fachadas que vayan más allá de la mera conservación, a las obras en los patios, entradas, escaleras y cubiertas de esos bienes, como elementos básicos de su configuración estructural y de su envolvente exterior.

Artículos 24.4 y 26. Estos preceptos establecen el régimen específico de protección urbanística y las normas de intervención en relación a los bienes inmuebles declarados de interés cultural y su respectivo entorno. Se trata, por tanto, de una normativa sectorial de protección que debe ser respetada por la ordenación urbanística general de acuerdo con la Sentencia del Tribunal Constitucional 61/1997, de 20 de marzo, sobre la legislación estatal del suelo. Sin embargo, por razones de concurrencia competencial, la legislación sectorial de protección urbanística de los bienes de interés cultural está también constituida por la LPHE (en especial, por sus artículos 20 y 21), que no debe ser vulnerada por la normativa autonómica. Por ello, los artículos 24.4 y 26 del borrador han de ser revisados, para coordinarlos con los mencionados artículos 20 y 21 de la LPHE, sobre todo en cuanto al respeto de los criterios generales de conservación y mantenimiento de la estructura urbana, con prohibición de cambio de las alineaciones urbanas existentes, en los conjuntos históricos, paisajes culturales, sitios o territorios históricos y zonas de interés arqueológico y/o paleontológico a que se refiere el artículo 4.1 del borrador.

Artículo 25. El régimen de la declaración de ruina y demolición de los bienes inmuebles declarados de interés cultural en este artículo contraviene en parte el artículo 24 de la LPHE, por lo que conviene igualmente reformarlo, para evitar entrar en colisión con la normativa estatal.

Disposición Adicional Segunda. Por razones de seguridad jurídica, debe hacerse una referencia en esta disposición adicional a que se consideran igualmente sometidos al régimen de protección establecido en ella los bienes inmuebles mencionados en los párrafos a), b) y c) de la Disposición Adicional Segunda de la vigente LPHCM.

Debe igualmente, a nuestro juicio, redactarse de nuevo el tercer y último párrafo de esta *disposición*, que atribuye a la consejería competente la obligación de delimitar por orden el entorno de los bienes inmuebles de interés cultural e incluidos en el Inventario que no lo tuvieran delimitado a la entrada en vigor de la nueva ley.

Sobre el Berrocal de Trujillo

22 de octubre de 2012

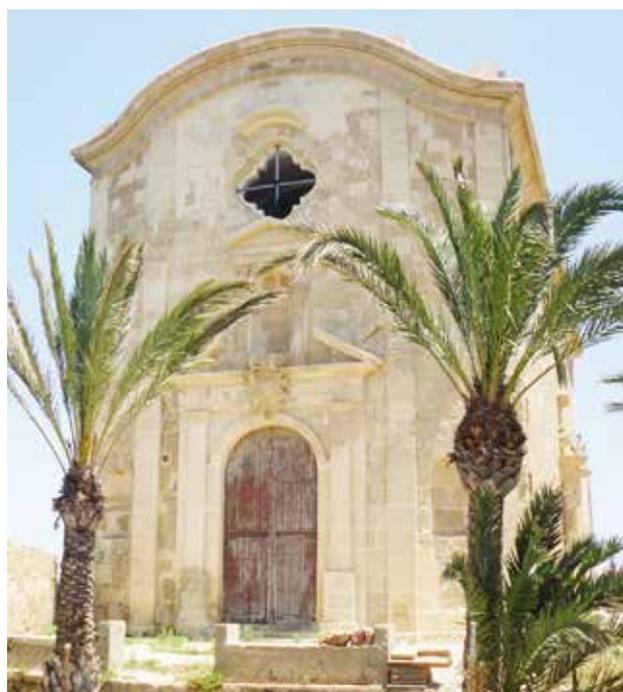
Informe del correspondiente don Javier Pizarro de 21 de julio de 2012 sobre el apartotel y campo de golf en el Berrocal de Trujillo e informe de la Junta de Extremadura de 7 septiembre 2012. Sobre el mismo tema se considera la contradicción que existe entre la protección medioambiental del espacio que se pretende urbanizar y el desarrollo del proyecto urbanístico. Ambos expedientes se tramitan en diferentes consejerías. Se deduce del informe del señor Pizarro que el tema está en estos momentos más en el campo de actuación de la Consejería de Agricultura y cree que el proyecto urbanístico no va a prosperar. La Junta de Extremadura, por su parte, no hace referencia a la carta que se les ha cursado y envían el expediente completo para que informemos. No se ve claro el sentido de la petición, aunque parece que desean tener, como apoyo a la decisión que adopten, el respaldo de la Academia. Sólo caben dos posturas: que se declare el espacio natural

como protegido o que se siga el proceso y se detenga la urbanización tramitada ante otra consejería. Se toma el acuerdo de que la comisión se pronuncie en el sentido de que se apoya la declaración de espacio natural protegido y como consecuencia lógica se evitará la continuación del proyecto.

Sobre la isla de Tabarca

19 de noviembre de 2012

Se da cuenta del escrito dirigido a doña Sonia Castedo Ramos, alcaldesa del Ayuntamiento de Alicante, el 11 de diciembre de 2012, en relación con la isla de Tabarca en el que se le recuerda que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ha interesado repetidamente por el estado en que se encuentra la isla de Tabarca, declarada Bien de Interés Cultural. Durante los últimos años esta isla ha sido objeto de encomiable atención por parte de las autoridades locales, autonómicas y estatales. Sin embargo, la modernización realizada no siempre ha terminado siendo respetuosa con la condición de BIC que ostenta la isla. La rehabilitación de las casas antiguas y la construcción de nuevas en los solares de viejas edificaciones, deberían ser más respetuosas con el urbanismo histórico del poblado. Así mismo, el pueblo de la isla contaba con aljibes generales para la población y aljibes en cada casa para los particulares y se debería



Iglesia de San Pedro y San Pablo en la isla de Tabarca (Alicante).



Antiguo edificio de La Equitativa, de José Grases (1891) [Foto Héctor López Ulloa].

dictar una norma para la protección de los aljibes que aún permanecen. Por otro lado, las aguas pluviales que se recogen y van canalizadas por el centro de las calles no vierten convenientemente al mar produciendo bolsas de agua. Finalmente, un espacio BIC tan singular como el de la isla de Tabarca necesita una eficaz acción de las autoridades municipales para propiciar la estética e incluso la higiene de la isla.

Sobre el edificio de La Equitativa

10 de diciembre de 2012

Con esa fecha se acordó en la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico la redacción de un escrito

dirigido al subdirector general de difusión y gestión, Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, haciéndole llegar el sentir de dicha comisión respecto a la declaración de BIC del inmueble de la antigua Equitativa en Madrid, manifestándose «contrario al llamado “fachadismo”, es decir, al vaciado de los edificios antiguos para mantener solamente fachadas como si fueran decoraciones teatrales en el teatro de la ciudad. Porque este expediente, unido al de modificación de la declaración de BIC del edificio contiguo del Banco Central Hispano, incoado en la misma fecha, indican claramente la finalidad unitaria de ambos: derribar el interior conservando solo el exterior, que es en definitiva a lo que nos oponemos». Quedando redactado el escrito en estos términos con fecha de 20 de diciembre de 2012.

REFLEXIÓN

Ponencias y debates temáticos internos

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

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

Enero, febrero y marzo

Arquitectura y vida: El arte en mutación

En la sesión plenaria del 6 de febrero de 2012, el académico don Luis Fernández-Galiano interviene en el «Espacio de reflexión» basándose en su discurso de ingreso sobre «Arquitectura y vida: El arte en mutación», que sirve como ponencia. Empieza el Sr. Terán resumiendo el contenido: «La capacidad creciente de transformar las condiciones del planeta está produciendo una cada vez mayor artificialidad del medio en que vivimos, a través de las alteraciones de las condiciones naturales, que lleva consigo el agotamiento de los recursos naturales». Al constatar esto, llega a la conclusión de que es necesario mantener la estabilidad del planeta y evitar que se pierda el equilibrio ecológico natural. Y de ahí deduce la exigencia inexorable de reconocer los límites del crecimiento económico. Y, como una parte importante de esa transformación y de esa creciente artificialidad del medio tiene como causantes a la urbanización, a la construcción y a la ingeniería, se pregunta: «¿Cómo no contemplar la arquitectura de nuestro tiempo en ese contexto?». Dicho esto, le pregunta a Fernández-Galiano, hasta qué punto no le resulta extraordinariamente descorazonador, que una invocación como la que él hace esté un poco desacreditada ya: «¿Desde cuándo estamos oyendo» se pregunta «esta lamentación, esta advertencia y esta llamada de atención, ¿de qué año es el *Manifiesto para la supervivencia?*, ¿de qué año es todo el trabajo del Club de Roma?, ¿de qué año es aquel famoso libro sobre los límites del crecimiento? Estamos hablando de los años sesenta, ¿no es descorazonador que a estas alturas se siga teniendo que llamar la atención en los distintos foros? ¿no te sientes desanimado de volver a pedir lo mismo que ya está pidiéndose desde hace tanto tiempo? Y ¿cómo revitalizar o hacer que esta petición pueda tener un mayor sentido actualmente? Esto lo ligaría con decir que es novedoso (y lo destacaría de tu discurso) que esto se plantee desde la arquitectura, porque la arquitectura lleva décadas ignorando todo esto, dándole la espalda a esa petición y, para decirlo todo, el urbanismo no. En la propia Escuela de Arquitectura, se produce el hecho curioso y llamativo de que los profesores de proyectos habéis estado alentando una arquitectura muy al margen de todas estas cuestiones, mientras que, en las cátedras de urbanismo, el tema de la sostenibilidad ha sido incorporado desde hace mucho, con una cierta rechifla por

parte de muchos profesores de proyectos. Entonces, mi primera pregunta sobre si seguir lamentándonos enlaza con el hecho de que la propia profesión de los arquitectos ha estado metida en el olvido de todos estos temas y creo que es la primera vez que un arquitecto como tú, profesor de proyectos y director de prestigiosas revistas, sale en defensa de la sostenibilidad y de la necesidad de que la arquitectura se apeee de determinados planteamientos que ignoran absolutamente la defensa del medio natural».

Responde el Sr. Fernández-Galiano: «El profesor Terán, que aquí ya no es secretario general sino profesor de urbanismo, lo plantea como un conflicto profesional que no es tal. En realidad, la sostenibilidad ha estado presente como preocupación intelectual, pero como tantas otras cosas depende del medio en el que nos movemos. Cuando se produjeron las crisis del petróleo, años 73 y 79, los arquitectos se hicieron ecologistas así como los urbanistas también, y cuando el petróleo bajó de precio y volvimos a vivir una etapa de euforia energética, tanto urbanistas –permíteme que te lo diga– como arquitectos prefirieron defender otras formas de hacer arquitectura y otras formas de hacer ciudad (en mi caso concreto no tengo más remedio que decir que ya Rafael Moneo hizo constar que todo esto estaba en continuidad con un viejo libro mío escrito en el año 82, publicado entonces, y que se perdió en el olvido). En la medida en que la energía volvió a ser barata, todos nos embarcamos de nuevo en esta larga fiesta que ahora parece llegar a su fin, de manera que ahora volvemos a recuperar estas preocupaciones, pero no porque nosotros hayamos decidido recuperarlas, sino porque el mundo alrededor las ha puesto sobre la mesa. Es la superposición de una crisis climática, una crisis energética y ahora una crisis económica financiera y de deuda que a todos nos afecta, lo que está volviendo a refrescar ideas que estaban ya presentes en los años sesenta y en los años setenta. Yo en aquella época era editor y publiqué más de cincuenta libros sobre estos temas, escritos muchos por arquitectos, no solo por urbanistas, pero todos pasaban a un segundo plano cuando las urgencias económicas pusieron en el marco social en el que nos movemos otros temas sobre los ojos. No creo que la reflexión sea independiente del mundo material en que se mueve, y nosotros no tenemos capacidad para generar la agenda del debate social que pasa por estos temas, que el profesor Terán prefiere reducir al de sostenibilidad pero que son más amplios. Si tenía alguna intención mi discurso, era subrayar hasta qué punto a veces enten-

demos mal todos estos temas. Muy singularmente, en nuestra propia Comunidad de Madrid hemos tenido que contemplar que se ha visto la ciudad jardín como la panacea ecológica de nuestros males y se ha colocado una ordenanza de tres plantas y media para todos los nuevos desarrollos, y es un auténtico disparate porque parece una ciudad más ecológica y más sostenible porque es más verde y, sin embargo, es la menos verde de todas. Es una ciudad extraordinariamente explotadora de recursos en todo, desde su construcción, su mantenimiento, su infraestructura, el uso del territorio, del agua. Entonces, mi discurso tiene una primera parte hablando del estado del planeta, que no quería ser demasiado solemne, tratando de que entramos en una nueva era geológica, porque todo el planeta está modelado por el hombre y ya tenemos más árboles plantados que silvestres y de cómo la ingeniería está transformando el planeta y el territorio. Debemos ser, por un lado, conscientes de la importancia que tiene y de nuestra capacidad para alterar el medio y, por otro, también la capacidad de alterarlo en el sentido favorable, no solamente de perturbar equilibrios sino de fomentar otra forma de ocupar el planeta. No quiero ser agresivo si digo al profesor Terán que se confunde al oponer arquitectos y urbanistas, por el contrario, en mi intervención defendía la necesidad de hacer arquitectura con las herramientas del urbanismo y urbanismo con las herramientas de arquitectura y acercarnos también a la ingeniería, a la que estamos muy próximos, y con la cual también a veces hay esta especie de rivalidades y celos profesionales que no tienen razón de ser porque a fin de cuentas son ciencias de lo artificial, intentan modelar el mundo para hacerlo más útil, más eficaz y ojalá más bello. Le agradezco mucho al no secretario sino profesor Terán su intervención aquí, pero he de decir que discrepo del fondo de rivalidad entre arquitectos y urbanistas que subyace en su comentario».

El Sr. Terán responde que no está de acuerdo «porque lo que tú estás diciendo me parece estupendo, pero creo que son muy pocos los arquitectos, los grandes arquitectos actuales, que piensan como tú. De hecho, cualquier arquitecto dedicado fundamentalmente al urbanismo en este país tiene la experiencia de haber sido menospreciado por los arquitectos, porque la arquitectura estaba volcada en la producción de algo que diré con una frase que leí una vez y que se me ha quedado: cuando se organizó el último congreso de la UIA en Barcelona se editó un folleto preparatorio (era anónimo, nunca he sabido quién lo hizo) que venía a decir “cuida-

do, estamos huyendo de los problemas verdaderos, para centrarnos en la creación de *objetos exquisitos culturalmente significativos*”. Eso decía y retrata lo que ha sido la preocupación de la arquitectura en las últimas décadas: objetos exquisitos culturalmente significativos. Y el propio folleto llamaba la atención: “cuidado, que el mundo va por otro lado”. Lleguemos a un acuerdo, probablemente yo esté exagerando, pero tú también». A ello contesta el Sr. Fernández-Galiano: «No, en absoluto, quiero defender mi punto de vista porque si había un hilo conductor de mi intervención era la necesidad de que la arquitectura, el urbanismo, pero también las artes, establezcan lazos con el mundo de la ciencia. Creo que el mundo de la ciencia puede enseñarnos a todos una fuente de enriquecimiento intelectual y espiritual a la que a veces vivimos de espaldas. Se ha creado una escisión entre las dos culturas, la humanística por un lado, que incluye las artes, y la cultura científica por otro, y creo que es profundamente perjudicial. A mí me gustaría que los arquitectos, los artistas y los urbanistas estuviéramos más próximos a la ciencia positiva, a la ciencia experimental. Creo que a veces no la valoramos en lo que es capaz, no solo de explicar el mundo y de transformarlo, sino también de transformarnos a nosotros mismos y nuestra percepción de él». A lo que dice el Sr. Terán: «Me encanta oírte decir, pero reconoce que no es lo más habitual entre tus compañeros».

Interviene entonces el Sr. de Oriol: «El otro día, al oír a Luis Fernández-Galiano, coincidía absolutamente con él. Me pareció que contrastaba la ciudad densa, la ciudad compacta, con la ciudad dispersa. España, especialmente en su zona meridional, ha sido siempre, incluso los pueblos menores, compacta y ha dejado a la naturaleza que viva por sí misma, que sea tratada rústicamente. En países en que el verde nace de forma natural, se oculta la miseria debajo del verde. En España, la miseria se ve. Mientras la civilización no ha invadido los pueblos, es tremendo ver lo que es el entorno de un pueblo denso y no trabajado. Yo creo que la densidad ha demostrado que la cercanía entre los hombres convoca al coloquio entre las mentes, entre las ideas y de ellas; de las ciudades densas, es de donde nace el futuro. Porque el futuro, naturalmente, nace del contraste de ideas. La ciudad jardín es una propuesta bucólica que, como contraste y descanso, puede hacer compañía al núcleo central, que es el que nos interesa como humanidad para que el mundo nos enseñe usando el futuro. Mientras más cerca estén las gentes entre sí, mientras la tecnología haga posible la intercomunicación sin fricción, mientras el

número de alturas pueda destinar cada uso a un sitio distinto, esa ciudad podrá dar futuro. ¿De dónde sale hoy el pensamiento? El mundo manda, precisamente, desde esas grandes ciudades, que son justo lo contrario que está defendiendo Fernando Terán. Es decir, a nadie se le ha ocurrido pensar que de la ciudad jardín inglesa ha salido el ideario de Londres o a nadie se le ocurre pensar que de Aravaca va a salir lo mismo que de Nueva York. Nueva York está llena de errores, pero tiene esa capacidad de convocar a la fricción que resuelve la tecnología y que salva al hombre del mañana. Así que repito una vez más, coincido absolutamente con el planteamiento que hizo Fernández-Galiano».

El Sr. Fernández-Galiano: «Mi defensa de la ciudad densa creo que fue muy explícita y le agradezco a Miguel de Oriol que lo recuerde aquí, porque no se entiende con frecuencia esa circunstancia de que la ciudad densa es la más ecológica de todas, es decir, que la ciudad, el cemento, es más verde que el césped. Esto hay que repetirlo muchas veces, porque no es intuitivo. Parece que la ciudad llena de vegetación, y lo que hemos llamado ciudad jardín, por sí misma, tiene una empatía mayor con la naturaleza. En absoluto, es una ciudad terriblemente despilfarradora de recursos y por tanto enemiga del planeta. Hay que defender la ciudad densa no solo en términos históricos, paisajísticos y de entorno, sino también en términos ecológicos. Construir una ciudad de ocho, diez o doce plantas es mucho mejor, es lo mejor para garantizar esa supervivencia del planeta y para usar mejor nuestros recursos escasos».

El Sr. Oriol añade: «Hay algo que corrompe las ideas y es el miedo al enriquecimiento bastardo. La ciudad densa, teóricamente, enriquece a quien la promueve. Teóricamente. Realmente, lo que se construye lleva dentro de sí la mano de obra y el material, y donde puede haber una diferencia es en el valor del suelo, y el valor del suelo está primado». Y como crítica «al odio demagógico hacia el producto vertical» añade: «donde se debe aplicar una política económicamente inteligente y justa es en el suelo. De manera que lo que no se puede es mezclar la teoría, voy a llamarla socialista, por qué no, de crítica a la ciudad densa, cuando esta es precisamente, si se administra bien, la que debe dejar menos marco al robo».

Dirigiéndose nuevamente a Fernández-Galiano, dice el Sr. Terán: «No entiendo que se diga que no estoy a favor de la ciudad compacta: lo he estado siempre (ahí están todos mis escritos y planes); o sea, que en esto no hay ninguna discrepancia, y lo digo porque te has diri-

gido a mí como si yo estuviera en la oposición a lo que estás diciendo, pero voy ahora con una pregunta completamente diferente: estás defendiendo como consecuencia de toda la lógica de tu discurso ir a una arquitectura lo más adaptada posible a las condiciones del medio, que reduzca su impacto sobre los recursos limitados, en la que el empeño en reutilizar lo existente y lo aprendido no dude en usar la desacreditada mimesis como un instrumento de racionalización, es decir, estás defendiendo una arquitectura de impacto mínimo y de adaptación al medio y a las condiciones locales. ¿Hasta qué punto eso, llevado de verdad a la práctica de la arquitectura hasta el fondo, supone variar los cánones de la estética de la arquitectura a la que estamos acostumbrados?». Responde el Sr. Fernández-Galiano: «No hay una arquitectura, hay muchas. No es la arquitectura a la que estamos acostumbrados. Yo creo que, de forma un poco reductiva, cuando hablas de arquitectura estás pensando exclusivamente en algunos edificios icónicos que han logrado aparecer en los medios y que se han identificado con lo producido en las últimas décadas, pero la arquitectura es muy amplia y muy diversa, y además muy heterogénea. Es cierto que, en la próxima década, los arquitectos harán muy poca obra nueva y harán sobre todo rehabilitaciones, reconstrucciones, reparaciones. Van a tener que reparar todo, no porque elijamos hacerlo, sino porque es lo que debe hacerse. No es la decisión colectiva de una disciplina, no, es simplemente la demanda social de un país, que tiene unas necesidades, y ahí yo sí he subrayado que lo existente ha incorporado un caudal de conocimientos y de técnicas, pero también de energía invertida en el pasado, de materiales empleados que debemos reutilizar, y que todo lo que se haga por reutilizar y por volver a emplear parte de lo que a veces llamamos patrimonio está bien. La palabra patrimonio tiene unas connotaciones tan solemnes que nos echan para atrás. Aquí tenemos una Comisión de Patrimonio y todo suena muy importante, pero la inmensa mayoría de esa arquitectura, aunque no es monumental, es sin embargo valiosa. Valiosa por sus aspectos ambientales y por todo lo que hay de trabajo humano y de materiales depositados en sus fábricas. Creo que, usando los símiles termodinámicos, es energía acumulada y cristalizada en la materia, por eso he defendido la mimesis, una palabra que en la Escuela de Arquitectura no se usa mucho y, sin embargo, creo que es el fundamento de cualquier práctica artística, es el comenzar por imitar, por reproducir otras cosas. El descubrimiento extraordinario que ha hecho el Prado esta semana, con la nue-

va *Gioconda*, es un ejemplo de mimesis. Es un discípulo trabajando al mismo tiempo que el maestro y reproduciendo de forma mimética, pero de una manera brillante y deslumbrante, un cuadro ya mítico. ¿Cómo podemos despreciar esa capacidad de aprender de lo que existe y de dar continuidad a lo que existe con lo que nosotros hacemos? La mimesis, hoy, es una palabra casi obscena que no puede emplearse en entornos en los que la innovación, la sorpresa y el desafío son, a fin de cuentas, lo único que tiene validez intelectual, pero no solo en el campo de la arquitectura. Como la belleza, hoy, no puede ser nada más que convulsa, no puede haber una belleza que tranquilice, una belleza que cauterice las heridas, una belleza que nos ayude a vivir. Tiene que ser necesariamente algo que nos provoque. Es algo que me permitía sugerirlo como mi propia provocación en esta docta casa, en la que insistía ¿por qué la belleza contemporánea ha de ser siempre una belleza fractura?, ¿no podemos reconciliarnos con otras ideas de la belleza que nos alimenten?»

Interviene nuevamente el Sr. Terán: «Pero creo encontrar en tu discurso, junto con esto que acabas de decir y con lo que estoy de acuerdo (que pone el énfasis en la reutilización en el reciclaje de lo arquitectónico existente), una alusión a una nueva arquitectura, la que llamas la arquitectura atmosférica, y esa nueva arquitectura, que parte de los supuestos de la sostenibilidad, de la adaptabilidad, de la modestia, etc. ¿no va a ser una arquitectura muy diferente de aquella a la que estamos acostumbrados? Me da la impresión de que vamos a unos supuestos básicos que son completamente distintos». A lo que comenta el Sr. Fernández-Galiano: «Esa arquitectura se está haciendo ya, y no es tan diferente, no es una nueva forma, un nuevo *ísmo*, no es una manera de calificar un movimiento. La buena arquitectura ha tenido siempre presente esas consideraciones del entorno, la razonabilidad social, la adecuación al uso. Insistía un poco más sobre los asuntos más vinculados a la parte técnica de la arquitectura, las instalaciones, aquello que nos permite juzgarla como un organismo termodinámico y no solamente como un objeto formal simbólico. Es cierto, creo, que además de tener ese componente simbólico, que lo tiene, tiene otros componentes de carácter material y funcional que debemos incorporar en la consideración; pero esto no es nada nuevo, esto es viejísimo. La arquitectura vernácula, sin arquitectos, toda ella es así, es una arquitectura de la necesidad, que nos emociona tanto porque reduce la arquitectura a su esencia. Y esta arquitectura de la

necesidad, de lo vernáculo, me parece que ha estado presente hasta hace un cuarto de hora en la historia de la arquitectura. La profesionalización del entorno construido es una cosa muy reciente, tiene que ver con las academias, por cierto, con la creación de los privilegios de construir, etc., pero es muy reciente en la historia humana y ha coexistido con esa labor de constructores espontáneos que a veces nos sorprenden con su inteligencia y también con la belleza de sus productos finales».

En ese momento interviene el Sr. Manterola diciendo: «Estoy bastante de acuerdo con lo que ha dicho Fernando en su primera intervención. Creo que en la historia de la arquitectura los arquitectos no han tenido en cuenta, para nada, los problemas y las circunstancias que se nos presentan ahora. Si coges un libro de historia de la arquitectura, verás que para nada, nunca, han sido tenidas en cuenta. Cuando estabas leyendo tu discurso, pensaba que me parece una magnífica intención, pero que tus alumnos de la Escuela, si van a Arquitectura, no es para hacer esa arquitectura humilde, ecológica, sino para hacer lo que hace Gehry. El otro día, cuando estabas hablado dije: “yo creo que son intenciones, pero no tiene nada que ver con la arquitectura a lo largo de la historia”». El Sr. Fernández-Galiano contesta: «Tengo que discrepar de manera absoluta. Me parece que esa fascinación por los objetos cargados de contenido simbólico y exclusivamente significativo, esta arquitectura que hemos llamado emblemática, mediática, es algo que se asocia exclusivamente a una etapa muy corta, de extraordinaria prosperidad, de una burbuja inmobiliaria y económica, que ha sido muy corta en el tiempo. Pero la historia de la arquitectura es la historia de la necesidad. Si analizamos cualquier tipo arquitectónico, proviene de las capacidades constructivas, técnicas, sociales; de la capacidad de traer los materiales desde una determinada distancia, el colocarlos en obra, y luego sus plantas son una coreografía de los usos, desde el mundo doméstico al institucional. No entiendo por qué asociáis (y ahora me sorprende Manterola diciendo lo que dice) la arquitectura simplemente a objetos extravagantes. ¿Cómo podéis decir eso en esta casa?, no lo entiendo, y espero que muchos de vosotros tengáis una percepción distinta de la arquitectura como un oficio, como un arte útil, un oficio que procura que la gente viva mejor y que pueda suministrar *firmitas*, *utilitas* o *venustas* o, como decía Alberti, tener por un lado la *comoditas*, la *soliditas* y después la *voluptas*, pero no solo la *voluptas*».

Dice entonces el Sr. Nuere: «El problema que hay con la arquitectura es por su diferencia con el resto de las

artes: el músico puede interpretar lo que quiera, el pintor puede pintar lo que quiera, el escultor puede hacer lo que quiera, el arquitecto entra en un binomio: promotor/arquitecto. Entonces, la gran arquitectura, en el fondo, siempre ha sido disparatada. Hacer un gran palacio, hacer un gran *coliseum*, es una obra que en el fondo es absurda. Nunca ha sido ni rentable ni lógica. Ha dependido de una voluntad de alguien muy poderoso (a lo mejor de un tirano) que se ha permitido hacer lo que nadie puede hacer, y entonces utiliza al arquitecto. Y hoy estamos viendo lo mismo. Cuando alguien dice “necesitamos un Gehry o un Calatrava” se compra la arquitectura. La arquitectura vernácula es buena porque no se ha producido desde ese binomio».

El Sr. Manterola precisa: «Estaba refiriéndome a eso que es la historia de la arquitectura, y sacaba esa conclusión afirmando lo que decía Fernando. Creo que es una situación que has planteado bien y que lleva a este tipo de reflexión, pero creo que no van a ir por ahí las cosas. Cuando aparece el hierro, la arquitectura sigue con toda su estructura conceptual, que había ido elaborando hace dos mil años y sigue haciéndolo en todo el siglo XIX. El hierro es el que va a transformarlo todo. No quiero extenderme en esto pero creo que lo que va a acabar pasando es lo que ha pasado siempre: que los nuevos materiales (no voy a hablar de las fibras de vidrio o de las estructuras inteligentes) son los que van a acabar convirtiendo esta voluntad que tienes muy clara y, me parece, muy hermosa, hacia esas construcciones humildes, pero yo creo que las gentes de pueblo han hecho unas casas muy malas, siempre». A lo que dice el Sr. Fernández-Galiano: «¿La gente de pueblo ha hecho casas muy malas? No lo sé. Los arquitectos modernos se inspiraron en esa gran arquitectura vernácula y aprendieron mucho de ella. Esa arquitectura usa tan económicamente los recursos que a veces logra hallazgos estéticos emocionantes. Tengo que discrepar una vez más con mi colega de asiento y querido y admirado ingeniero Manterola, pero, sobre todo, quería decir que deploro mucho que la visión de la arquitectura está reducida solo a esos iconos extravagantes y dedicaré una parte de mi tiempo aquí a persuadirlos a todos de que la arquitectura es otra cosa».

El 13 de febrero se continuó con el coloquio sobre el tema expuesto por el señor Fernández-Galiano en la sesión anterior «Arquitectura y vida: El arte en mutación».

El primero en intervenir fue el Sr. Terán: «Quería intervenir, en primer lugar, para justificar que se haya vuelto a traer este tema a colación: hay algunas personas que me lo han pedido y, además, lo hago también por propia voluntad, puesto que no salí contento el otro día. Creo que se embarulló todo, se produjo algún malentendido. No me gustó como quedaron al final las cosas y menos me ha gustado cuando, cumpliendo con mi deber de redactar las actas, he oído la grabación para preparar la transcripción, y me gustaría hacer unas puntualizaciones. Olvidé que ya en los años 60 había habido una preocupación por los temas ambientales, por parte de los arquitectos, y que el propio autor del discurso tenía un libro pionero sobre estas cuestiones. Pero me estaba refiriendo a las últimas décadas y en ellas la arquitectura, la gran arquitectura, la más visible y mediática, ha estado claramente de espaldas a las preocupaciones ecológicas, ambientales y de conservación del medio y, en cambio, persiguiendo otro tipo de valores. Pero mi incomodidad a lo que está en el acta llega a su máximo cuando oigo al Sr. Oriol decir que yo estaba defendiendo la teoría socialista –¡alucino!– de la ciudad dispersa, que es exactamente lo contrario de lo que yo defendía. Yo defendía la ciudad compacta, ¿cómo se me puede decir que estaba defendiendo una teoría socialista de la ciudad dispersa?, ¿y cuál es esa teoría? Siento muchísimo que no esté Miguel. Desde los años 60, en que gané mi primer concurso de urbanismo trabajando en un barrio cerca de Barcelona en el que defendí junto con el sociólogo Mario Gaviria la tesis de la “rambla de vida intensa” como eje aglutinador, con edificios de catorce y quince plantas con bajos comerciales para dar una gran intensidad de vida, no he hecho a lo largo de mi vida profesional más que defender esa tesis con la nomenclatura que después utilicé de que la ciudad deseable era una sucesión de “lugares con forma”, espacios con forma que se constituyen precisamente por la arquitectura, por los planos verticales de la arquitectura. Nada de la ciudad dispersa he defendido nunca y me remito a mis planes y escritos. Por otra parte estaba el tema de la soldadura entre los arquitectos y los urbanistas que defendió el Sr. Fernández-Galiano como algo deseable, por lo que él estaba luchando como si en algún momento sintiera, y se nota en la transcripción, una cierta irritación contra mí por plantear esa oposición, que incluso, aludía, se da en la Escuela de Arquitectura entre los departamentos de urbanismo y los departamentos de arquitectura. Quiero decir que yo creo que eso que Luis Fernández-Galiano cree que no es para tanto ha marcado clarísimamente la década de los ochenta y parte de la de

los setenta con una auténtica (hay literatura suficiente para recordarlo) burla por parte de los arquitectos más influyentes sobre lo que eran las preocupaciones de los urbanistas, que iban hacia temas que no tienen nada que ver con la configuración arquitectónica. Y hay frases famosas, que conocen todos los arquitectos de una cierta edad, del maestro Sáenz de Oíza, según el cual “los urbanistas eran aquellos arquitectos que no podían hacer arquitectura”. El propio Oriol Bohigas, mordaz como es él, hizo una serie de artículos muy deteriorantes para lo que era la imagen del urbanista en un momento en que había sido atacada por todo el movimiento neoliberal y neoconservador de desregularizaciones. Bohigas seguía en esto la tónica de Gregotti en Casabella, y atacaba la utilidad del urbanismo; aunque ambos rectificaron luego en gran medida. Bien, pues por eso le pedí a Oriol Bohigas que pusiera prólogo a mi último libro, y ahí está un prólogo estupendo llamado «Siete puntos para un diálogo», y yo me considero satisfecho porque creo que se ha producido un hito al hacer Oriol Bohigas una aproximación al urbanismo desde la arquitectura. Finalmente (oyendo la cinta se ve muy bien), Fernández-Galiano se queda muy asombrado de que, no solo por mi intervención sino por otras que se hicieron, se produzca una identificación de la arquitectura con lo que él llama los “objetos extravagantes de las últimas décadas”, los objetos icónicos, y dice que se va a dedicar aquí en la Academia a que entendamos que la arquitectura es otra cosa. Quería decirle que por mi parte no necesito que me lo diga, que yo sé que entre la arquitectura banal y comercial que llena nuestras ciudades, que el propio Oriol Bohigas llama “la peor arquitectura de la historia” y “los iconos mediáticos” de la hornada de los ochenta y noventa, hay una arquitectura sería, una arquitectura de calidad que se está haciendo en España y en otros países. Y los urbanistas, aunque estemos con nuestras preocupaciones principales en otros temas, somos capaces de apreciar la calidad de esa arquitectura y de gozar con ella, como somos capaces de gozar con una obra musical».

Interviene el Sr. Fernández-Galiano: «Agradezco los comentarios del secretario y deseo insistir en que la arquitectura merece ser defendida en esta Academia como algo que es inseparable del urbanismo y de la ingeniería. Estoy persuadido de que eso es así, de que tiene un diálogo también con las artes plásticas, qué duda cabe, y una afinidad con la música que cualquiera se prestaría enseguida a manifestar».

El Sr. Fernández de la Cuesta: «El otro día, a la salida, comentaba que los arquitectos descuidáis el sonido, des-

cuidáis la música. La música no es solamente la armonía de las líneas sino el sonido real. Yo, que voy mucho a Atocha (y siento que no esté aquí Rafael Moneo), pienso que desde el punto de vista funcional y visual es maravillosa, estoy encantado y voy con mucho gusto, pero desde el punto de vista del sonido, quedas aturdido, porque todos los sonidos de los trenes, de la gente y tal se magnifica, hay una extraordinaria potencialidad de los sonidos por no sé qué efectos. Cuando en mi experiencia larga ya de conciertos, he cantado, por ejemplo, en la iglesia Le Thoronet en el sur de Francia, aquello es una verdadera gozada, una maravilla, los armónicos se oyen perfectamente, no tienes que gritar, el coro empata perfectamente porque nos oímos todos, y cuando vas a un edificio moderno es complicado porque tienen que poner pantallas y cosas de esas. Cuando hice las grabaciones de discos de Silos, un alemán me dijo: “creo que esta acústica no es buena para las grabaciones”. Yo me negué muchísimo a poner pantallas. En un disco se pusieron pantallas para recoger el sonido y en otro disco no se pusieron. Donde no se pusieron pantallas los discos han tenido el éxito que vosotros conocéis. Han llegado a todo el mundo y todo el mundo los ha escuchado, y donde se pusieron las pantallas ese disco no se ha comido una rosca, hablando en términos familiares. Es decir, que a veces no sé si los arquitectos tienen en cuenta ese tema de los sonidos, seguramente que sí, pero, en la experiencia mía, los modernos me parece que no. Y a este propósito se me ocurre que en la tradición occidental, hasta el siglo XII, lo que prima no es el sentido de la vista, sino es el sentido del oído: por la filosofía platónica. Platón dice expresamente “*nogsis es acue*”: el conocimiento por la memoria y por el oído. De hecho en la época de Platón no eran muy proclives a la escritura. Lo importante es la memoria que tú tienes, las cosas y el conocimiento, que se transmite verbalmente, en tanto que la escritura es una especie de medicina de la memoria. Cuando en el siglo XIII llega el aristotelismo viene todo lo contrario: es la vista la que va a tener una importancia mayor que el oído, y por supuesto que los demás sentidos, que son de escala menor. Y luego la teología cristiana es, toda, una visión beatífica. Vas al cielo para ver, no para escuchar.

»Esto es una pequeña reflexión de un músico que tiene siempre ese sentimiento de que al arquitecto la cosa del oído no le va. A García de Paredes, me acuerdo, cuando hizo el maravilloso auditorio de Granada, fantástico desde el punto de vista acústico (los que hemos cantado allí, habéis dirigido o habéis tocado lo habéis

visto), le dije “qué maravilla, ¿cómo has hecho?, ¿has estudiado la acústica?” y me dijo “no, me ha salido”. Creo que el arquitecto moderno tiene un afán por la vista, digamos, en la línea aristotélica y menos por el oído en la línea de la filosofía platónica. Es una reflexión que pongo a la vista de todos disculpándome de ser músico y no arquitecto».

Interviene el Sr. Bordes: «Coincido con apuntar esa idea de la predominancia visual, idea que aparece al final del discurso. Aunque yo no sé si realmente esa desatención de la que habla concretamente el compañero Ismael sobre los otros sentidos... Yo, como escultor, reivindicaría también el tacto. Evidentemente en arquitectura –y eso lo apunta perfectamente el nuevo académico– hay en estos momentos una predominancia, una *iconitis* aguda, y podríamos hablar de esa predominancia de lo visual que evidentemente ha inducido también la propia fotografía. Se confía en la documentación fotográfica para transmitir la información de la arquitectura. Lo único que nos permite informarnos de la arquitectura, junto a la fotografía, es el icono. De alguna manera, en las nuevas revistas de arquitectura hay una propuesta de buscar la representación de esa otra parte que el proyecto está descuidando. Se incentiva con los modelos que aparecen en una revista. Por ello pregunto si de alguna manera, como editor, te plantearías algún cambio en la documentación para que no predominara la imagen sobre otro tipo de proyecto».

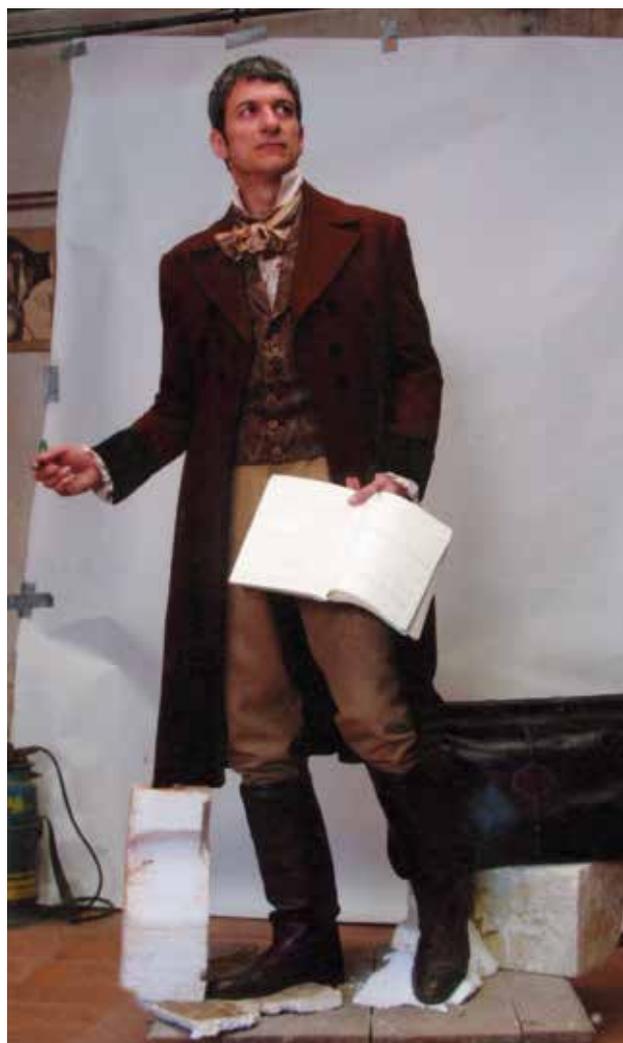
Responde el Sr. Fernández-Galiano: «Es una pregunta muy directa. Kenneth Frampton, el crítico británico, afincado en Estados Unidos, hace muchos años seguidor de Schulz en cuanto a esa especie de recuperación fenomenológica de la arquitectura, decía que la mejor manera de publicar lo táctil es publicar fotos muy próximas en la que las texturas se hagan evidentes. Entonces, a través de la vista, un poco se transmite la impresión del sentimiento de frío o de calor o de rugosidad que la arquitectura puede transmitir. Él decía: “para rescatar a la arquitectura de esa iconicidad y de esa transmisión exclusivamente visual, fotografiémosla en detalle”. La fotografía en detalle puede transmitir una aproximación táctil infinitamente mejor. Por desgracia, en el caso de la música, solamente puede hacerlo a través de los ritmos, que en la música tienen lugar en el tiempo. Pero sí debo tranquilizarte en cuanto que no hay arquitecto en los últimos treinta años que haga un auditorio sin consultar a un especialista en acústica. Lo de García de Paredes pertenece, seguramente, a otro momento más intuitivo, en que se hacía la caja de zapatos. Había dos

modelos básicos, la “caja de zapatos” y el auditorio de Sharum, con la filarmónica de Berlín en terrazas. Pero ahora no todos lo hacen sin consultar a especialistas, así que debo tranquilizarte en cuanto que el sonido recibe la atención que merece».

El Sr. Soriano: «En Japón y en Corea hay un asesoramiento acústico en esos auditorios que es un pasmo, porque lo de García de Paredes pudo ser de casualidad; le salió muy bien, como ocurrió con el Colón de Buenos Aires, un teatro con 3.500 localidades, inmenso, del que cuando sales te quedas pasmado; muy parecido al de Nápoles, al San Carlo, que también tiene más de tres mil localidades, o el de Epidauro, en el que te dicen buenas tardes y apenas ves a la persona, que está allá perdida. Esas cuestiones supongo que se sabían mejor por los teatros abiertos. También, hoy se sabe, por qué en Berlín o en Ámsterdam, pero sobre todo en Oriente, en Japón (he estado hace poco en Corea, creí que era Japón solo), se entra en un auditorio y simplemente hablando te das cuenta de que a doscientos metros te están oyendo. Salí a tocar el *Concierto de la mano izquierda*, de Ravel, que tiene una introducción de la orquesta muy aparatosa, y aunque yo me veía perdido en aquel teatro de tres mil quinientas personas, nunca me oí mejor. Lo de García de Paredes creo que pertenece al pasado, pero hoy se tiene muy en cuenta y sobre todo en los países de Oriente».

Trayectoria para la creación de una escultura pública

Comienza el «Espacio de reflexión» de la sesión plenaria del 20 de febrero, introduciendo el Sr. López Hernández un DVD, realizado por su hija Marcela López Parada, sobre la creación del monumento a Washington Irving en Granada, siguiendo el ya realizado con la escultura de los Reyes de Valladolid. «Este no es tan extenso como el de los Reyes ni tan pormenorizado en detalles, además está rodado de una manera más precaria, pero reúne unas condiciones más propias para el debate. Es una escultura con carácter público que me piden, no soy yo quien promueve la creación de esa escultura. El encuentro con esa demanda, con unas exigencias determinadas, creo, está explícito en lo que van a ver ustedes: el monumento completo está instalado en el Paseo de la Alhambra». Se proyecta un DVD que es resumen de la creación de ese pequeño monumento: *Washington Irving. Apuntes al proceso de una escultura*.



(*La proyección va acompañada de voces.*) (Voz de Jesús Salvador García. Asesor de investigación del patronato de la Alhambra y el Generalife): «Washington Irving llega en 1829, es uno de los primeros viajeros románticos que se encuentra una Alhambra muy destruida y se da cuenta de la gran belleza de uno de los patrimonios culturales más importantes. Hace un libro de visitas porque considera que hay que conservar la Alhambra, y con los *Cuentos de la Alhambra* difunde a la Alhambra por todo el mundo más o menos anglosajón.

»Es el 150 aniversario de la muerte de Washington Irving y se plantean una serie de actividades y, como culminación de esta conmemoración, erigir una escultura en los bosques de la Alhambra a modo de hecho simbólico. Se llegó a la conclusión de que una escultura figurativa, realista, representaría muy bien el agradecimiento a este escritor norteamericano y a su obra, que ha lanzado a la Alhambra...»

Se ve a don Julio López en su taller elaborando hipótesis con dibujos.

Respecto del emplazamiento, el Sr. Salvador García comenta que se eligió una rotonda intermedia flanqueada por dos riachuelos artificiales de agua que corre continuamente y en una zona muy frondosa.

Se escucha la voz de don Julio López en el taller, que comenta: «Ha transcurrido ya mucho tiempo desde que empecé a trabajar en este personaje, casi un año. Se hicieron dibujos indagando en su personalidad, en lo que significaba dentro de la cultura española Washington Irving, un visitante viajero que viene a España, se interesa por una civilización desconocida para él, una civilización nueva, atrayente, sugestiva, entra en ese mundo mágico del Parque de la Alhambra, e incluso se hospeda allí, y a partir de ahí nacen una serie de narrativas, de cuentos fantásticos, ideales maravillosos, que es lo que ha hecho famosa a la Alhambra; es decir, que este personaje es un personaje de interés para la Alhambra y para la humanidad entera. Al pedirme que hiciera este personaje coincidiendo con el 150 aniversario de su muerte, comencé a buscar cómo representarlo. En un



principio partí de una aproximación a toda su narrativa, a los cuentos, especialmente a aquel soñador viajero del amor, un famosísimo cuento suyo que me gustó mucho. Entonces proyecté una serie de dibujos, de relieves y al mismo personaje. Aquello se cargó demasiado de imágenes, era excesivamente narrativo, y fui entonces eliminando cosas, prescindí del relieve y quise que solamente la figura tuviera el aliento de todo lo que había visto y había intentado reflejar en los relieves. Esa indagación anterior, pensaba yo –o lo soñaba...–, se iba a incorporar en su cuerpo, en su carácter, en su morfología. Por otro lado, es un personaje remoto, no hay apenas fotografías de adulto, es decir, que era un personaje del que no tenía nada más que unas imágenes ideales, dibujos, interpretaciones románticas de él, lo que me dio la pauta para buscar al personaje de actualidad que se pudiera igualar, que se pudiera reencarnar en él.

El modelo. «A Paco Rojas lo disfracé de Washington Irving, con un atuendo de la época. Hice estudios y surgió esta imagen que he querido buscar, la fusión de algo

traído a la memoria colectiva a través de estos dibujos con algo real. La imagen quiere ser impactante, a la expectativa de algo que está observando, que quiere sorprender en el parque, que quiere aprender (esas vivencias, esas cosas nuevas para él). Ese es el gesto que tiene: de sorpresa, de atención y de inquietud».

La maqueta. «Los primeros pasos han sido dibujos orientativos. Cuando logré una cosa un poco más concreta hice una maqueta que ha servido para que una auxiliar me ampliara la imagen, muy fielmente. Y reemprender, de nuevo, la lucha buscando el origen». Se ven imágenes correspondientes a diversas fases.

Ampliación y modelado. «Yo creo que las correcciones son más difíciles cuanto más sutiles, cuanto menos parecen correcciones sino matices de profundidad. Ha habido que eliminar algunos puntos. Creo que la corrección ideal no es una corrección; creo que es una recreación, es precisamente volver a esos principios y buscar otra vez que sea el personaje vivo el que te está mandando, no la maqueta. De la base que simula la tierra en la que él está, surge como una inscripción de algo que dijo de la Alhambra, nace de la propia tierra, es el título del hijo, para crear un espacio de asentamiento de la figura que aludiera a la civilización árabe y a ese encantamiento. He puesto un capitel árabe acompañando a la maleta del viajero. Ese capitel árabe es una representación fiel de un capitel de verdad, pero lo he roto, en busca de un significado, buscando también un homenaje a la restauración y a la conservación del patrimonio. Los paseantes se podrán sentar en ese pedestal y acompañarle, de forma que tampoco es necesario que sea desmesurado. Lo grande, que hoy está muy de moda, elimina el misterio, se pierde misterio cuando las cosas son muy grandes porque se sobreponen al hombre, en cambio el misterio no se intenta sobreponer, escapa, es huidizo, es un estado inaccesible, ese es el misterio».

Moldes. Silicona y escayola. «Primeramente se cogen las piernas uniéndolas por dos ismos para que no se deformen; así pues, esta pieza será una fundición. Luego vendrá la base que rodea a esa figura, que se fundirá de otra manera. Luego la parte central, que es la más grande, y está dividida. Desencajaremos el brazo y el centro que, como se ve, tiene unas chapas, que son las que dividen las piezas. A continuación se pone la silicona que tiene que tener estos tetones, que son para sujetar y para acoplar y que no se desprenda de la forma madre. También estos bordes decrecidos para que no se cierre hacia adentro, es decir, para mantener el molde de sili-

cona, que es flexible, en una forma que adquiriera la condición de rigidez, se le ponen estos tetones para que la escayola lo sujete. Se termina de tapar toda la escultura con la forma madre de escayola y entonces se procede, fragmentariamente, a ir retirando piezas. Una vez finalizado lo anterior se puede ver qué es lo que se intenta hacer: controlar en un molde de silicona toda la imagen que teníamos de barro. Ahora se van a ver en negativo cada una de las piezas que se irán retirando».

Ceras. (Voz de Julio Sanz, jefe de Taller Fundición Codina.) «Yo empecé aquí trabajando con mis compañeros para aprender un poco el oficio: la parte técnica, la parte manual, a coger un material y saber utilizarlo, y ahí he estado hasta antes de ayer. Y ahora, poco a poco, me desmarco de ponerme el mono y estar trabajando en el taller para hacer otras cosas, no más importantes, pero sí distintas, y no dedicarme solamente a una parte, sino un poco estar sobre todo el proceso. Fundir requiere de una infraestructura que a lo mejor un artista no puede tener en el taller de su casa o en el garaje o donde haga sus cosas, y entonces por esa parte sí que somos necesarios para el escultor, al menos para pasar su obra a bronce. A mí me consta que el escultor trabaja con mucho mimo, dedica muchas horas a su pieza y nosotros estamos medio obligados a resolver las cosas más o menos como si lo hiciera él; va un poco por ahí: con la responsabilidad de cumplir con un trabajo que alguien nos trae con mucho cariño. Nosotros no somos artistas, somos artesanos y nuestra obligación es ser fieles a lo que nos trae el escultor y hacerlo lo mejor posible. Creo que la fundición de ahora es muy parecida a la fundición de hace muchísimos años, quitando a lo mejor algún inventillo que nos ayuda, como soldadores, radial... , el proceso de fundición ha sido siempre igual, ha sido siempre el mismo».

Molde cerámico. Colada. Soldadura y repasado. Pátina. (Voz de Miguel Ángel Codina, director técnico Fundición Codina.) «Lo primero que estamos haciendo es hacer en poco tiempo lo que el tiempo va a hacer con un bronce, que es patinarlo. Como no tenemos siglos para que ese bronce respire y se vaya oxidando por su propia naturaleza, lo tenemos que acelerar mediante el tratamiento con ácidos. Primero hemos empezado con un sulfuro de potasio, que es un ácido que sirve para que el bronce tome unas tonalidades oscuras y vaya tapando y resaltando la textura de la obra. Continuamos con unas sales de amoníaco para conseguir los tonos verdosos que son, al fin y al cabo, lo que el bronce naturalmente va a producir. Luego, seguimos

con un sulfato de hierro para conseguir unas tonalidades ocres. Luego le vamos a dar una sal de acederas que le da unos tonos blancuzcos, grisáceos que es como a Julio le gusta que queden al final sus esculturas, y, bueno, al final se le dará otra última mano de un sulfuro, que es como la primera mano que le dimos pero mucho más rebajada con agua para que no vuelva a ponerse negro pero que sí oscurezca un poquito la pátina de la escultura. Luego, para fijarla, le daremos un poquito de cera en polvo muy suave para que no varíe los colores y, en este caso, le vamos a dar un barniz muy tenue, porque va a ser un sitio con mucha humedad, para que aguante un poquito más esos tonos que hemos conseguido. Se pueden conseguir prácticamente todos los colores con la pátina, con ciertas limitaciones evidentemente; lo que estamos haciendo no es pintar, estamos oxidando el bronce, y el bronce oxida dependiendo de muchos factores: del calor que le des, del grosor que tenga el bronce..., también depende de las manos que se vayan dando. Primero va sedimentando, va quedando en el fondo y luego al final siempre tienes zonas donde juegas un poquito con los diferentes tonos que has dado anteriormente. Hay ácidos que se dan en frío porque con el calor tienden a subir de tono, suben de color, se amarillean, como el caso del verde, que hay que darlo en frío, muy lavado con agua, para que no se tome. Luego otras pátinas las tienes que fijar con fuego, con calor, para que abra un poco el poro del bronce y lo absorba; eso ya la deja bastante bien fijada. Al final, lo que ves en una escultura, aparte del modelado y el trabajo del artista, lo que ve la gente es el acabado final de un bronce. Mi abuelo tenía una frase mítica y buena que decía que “una buena escultura te la cargas con una mala pátina” y al revés, “una buena pátina hace buena a una escultura que no lo es tanto”. La pátina lo que hace es marcar mucho más la textura y el modelado que tiene la escultura; si está mal dada la pátina, o no es la adecuada para ese tipo de modelado, evidentemente te estás cargando la idea que tenía el autor cuando modeló la obra».

En el coloquio correspondiente, celebrado en el Pleno del día 27 de febrero, intervino el señor Marchán: «En primer lugar, yo quisiera felicitar a Julio. Me pareció una exposición extraordinaria la que hiciste el otro día, no solo por el proceso creativo en su conjunto, que fue absolutamente minucioso, como pudimos comprobar, por las imágenes fantásticas, por las explicaciones, en fin,

por todo ello, también por la participación del equipo, pero sobre todo porque en esa obra aboradas de una manera muy decidida el tema del arte público, en realidad, el tema del monumento. Yo le decía a Julio que si estuviera en Estados Unidos sería el mayor artista de arte público de Estados Unidos, lo digo porque sé que es así: se están haciendo una cantidad de monumentos más narrativos. Creo que en esta obra que vimos el otro día, Julio no hace una escultura, hace una obra que está presente en el lugar con cierta timidez. Hoy día, el monumento está mucho más fusionado con el medio físico. Tuvimos ocasión de ver el último gran monumento, por ejemplo, el de Roosevelt, que ya terminó hace unos años, pero que tardó tanto tiempo en realizarse en Washington, o el de la guerra de Vietnam, y yo le decía y le preguntaba si todavía es un monumento con plinto o no, o si es un monumento a ras de tierra, de la cotidianeidad, y me pareció ver en las imágenes, que quedaba un poco ambigua esa cuestión, porque por un lado es un monumento absolutamente actual, como cantidad de monumentos que se encuentra uno en las ciudades norteamericanas, pero sobre todo en el Este, por Virginia y Pensilvania, pero en tu monumento yo me planteaba cómo va a quedar definitivamente situado en el lugar, porque indudablemente está fusionado con el lugar, pero no sé muy bien si todavía le vas a dar una cierta solemnidad, vamos a decir, más clásica o más antigua, si queremos, o le vas a dar una solución más a ras de tierra». Interviene el Sr. Bonet: «He hablado con Julio y él y yo hemos hecho una pequeña gestión. Si viviese en Estados Unidos sería un gran escultor público. Resulta que Washington Irving fue uno de los hombres que hizo que fuese posible el Central Park de Nueva York precisamente pensando en la Alhambra y en las frondas de la Alhambra. Tenía relaciones con el Ayuntamiento de Nueva York y fue uno de los que lograron que se hiciera el Central Park. Ahí debería de estar la escultura de Irving. Fuimos a la Embajada de Estados Unidos, pero no hicieron nada. El Estado español, si tuviera que hacer un regalo a la ciudad de Nueva York, debiera de hacerle, precisamente, esa estatua. Sería un monumento que iría muy bien para un escritor amante de la naturaleza, de España y de la Alhambra».

El Sr. López Hernández responde al Sr. Marchán: «Me parece interesante tu pregunta y nos sitúa en una posición de análisis sobre lo que tiene que ser una escultura pública. Te voy a explicar un poco las razones por las que has hablado de un pedestal tradicional que me ata a la antigüedad. He pensado sobre ello, incluso antes. En los primeros pasos que di sobre la idea de hacer este mo-

numento me marcó mucho y me orienté sobre cómo había sucedido el encuentro del personaje con el espacio, con el ambiente, donde iba a estar. Es decir, la llegada de Washington Irving a la Alhambra no era una llegada que se pudiera actualizar, porque la Alhambra era otra, era una en ruinas, abandonada, en la que vivían unas personas miserablemente, había mucho escombros, mucha ruina, mucho espacio derrumbado. Esta fue la primera idea que tuve, y aquella imagen empezó a tomar cuerpo en dos elementos que quería que dialogaran, que era el escritor como persona y ese otro ambiente un poco derrumbado. Al final me fueron modificando las visitas que hice, la circunstancia de que allí los árboles eran intocables y así fui reduciendo toda la capacidad narrativa, todo lo que era una descripción objetiva del personaje. La vivencia de aquel personaje se me fue reduciendo.

»La escultura pública, sobre todo cuando quiere mantener el recuerdo de una persona, tiene que tener esta servidumbre, ser el retrato de alguien. No es un capricho. Al final el personaje te atrae, te hundes en él, vas buscando su personalidad y él mismo te va ayudando a que lo retrates. Yo creo que esto es lo que me sucede, a mí me gusta ese desafío, el personaje tiene que estar reflejado en muchos aspectos. Esto es lo que considero que es la estatua pública, porque no es solamente un adorno urbano, debe ser una elección histórica, mantener el recuerdo de alguien ejemplar. Y en ese sentido, no sé si debe haber pedestal, como una frontera que lo eleva, lo separa de la realidad mundana, cotidiana. En el ventanal de Pablo Neruda, que daba al océano Pacífico, ese ventanal en que queda solo el reflejo de Pablo Neruda, el mismo Pablo Neruda no está en el monumento. Es una esencia de su pensamiento que he querido yo introducir, y el monumento es un ventanal nada más, es un relieve con una mesa delante que emerge energicamente hacia adelante, como un barco que avanza. Este monumento no es estatua, es escultura».

Interviene don Publio López: «Quiero agradecerle a Julio el regalo que nos hizo el otro día de ese documental en el que se ven todos los pasos en la gestación de una obra. Sabe que me interesa mucho la historia de la obra, no la obra en sí, sino cómo se hace, sobre todo lo que nos enseña también de un oficio como el de escultor, que parece que no está tan valorado ahora como debiera, y bastante menos valorado que antes. Y, sobre todo, esa importancia que tiene el cliente. El cliente sin el cual, probablemente, no habría esculturas. O habría muchas menos. Viniendo de un campo que yo conozco

más, que es el de la fotografía, en el que se ven los representantes del oficialismo según el cual la fotografía no puede ser nunca arte, nunca va a entrar en las ciudadelas del arte porque es un encargo, yo le quería preguntar a Julio qué importancia tiene el cliente en la obra de los escultores de ahora, qué tipo de cliente es el que queda y también hasta qué punto el hecho de que sea una obra de encargo hace que el escultor que trabaje de esta manera “alimenticia”, tampoco podrá entrar nunca en las ciudadelas del arte».

Responde el Sr. López Hernández: «Siempre ha sido bastante interesante esta relación del cliente con el autor. Creo que cuando se ha dado el tiempo más afortunado (puede ser ese tiempo del Renacimiento) el demandante colabora mentalmente con el autor y orienta y se conjugan dos deseos que se hacen uno común; van hacia la misma meta. Hemos tenido después una evolución extraña que, quizá por la tecnología o las exigencias precisas de un ordenamiento urbano o por lo que sea, ha hecho que la petición al artista la solicite alguien un poco lejano al tema. Aunque, por otro lado, también el artista ha conseguido una libertad maravillosa para hacer lo que quiere y dar rienda suelta a su verdadera imaginación y a su verdadero espíritu creador. Creo que esa libertad también ha colaborado a que haya un distanciamiento entre el encargo y la personalidad del artista: ese es un dilema que se ha podido crear, entiendo yo. Pero, indudablemente, cuando la demanda tiene unos orígenes mentales o unos deseos o unas necesidades espirituales semejantes a las del autor, entonces se da la confluencia de la fortuna. En estas confluencias y maneras de colaborar mentalmente es cuando el encargo de verdad añade al pensamiento del autor y lo enriquece. Yo creo que por ahí van las cosas cuando se hace la gran obra, porque de la otra manera estamos en un terreno de narcisismo excesivo que puede ser inútil.

»Por otro lado, si los tiempos nos han concedido esa libertad para que nuestro espíritu se explaye, también hay que aplaudirle. Para mí el encargo no supone un agobio, no entiendo eso de que se puede trabajar de una manera por encargo y de otra para sí mismo, y eso que lo he vivido yo con algunos compañeros cuando pretendían una cosa muy íntima, muy de ellos, y decían “eso lo hago yo porque es lo que necesito, pero cara a los demás tengo que hacer lo otro”. No sé si ha sido la demanda de una sociedad banal que no exige profundidad a las cosas o ha sido una comodidad del artista, pero no se debe olvidar una cosa ni la otra, ni que lo importante

es aceptar que haya una petición inteligente que te oriente, que te exija, que te pida que vayas por un camino interesante y entonces prestarte a ello con potencia, imaginación y creatividad».

El Sr. Nieto: «El que encarga la obra encarga lo que le gusta y lo que le interesa, no hace un encargo arbitrario de algo que no le guste, por lo tanto no es tan difícil, como acabas de decir, que pueda haber esa conjunción o esa libertad. Quería destacar de la intervención del otro día algo que ya habíamos visto cuando proyectaste también un DVD sobre la realización de la escultura de los Reyes para el Patio Herreriano: es todo el proceso creativo de la obra. Hablaba con José Hernández de lo poco que se documenta esa realización del proceso técnico. Es indudable que a través de la técnica no se puede comprender una obra de arte, pero también es cierto que, sin conocerla y sin conocer el proceso técnico, no se puede comprender muchas veces el resultado de la obra, y esto procede (fundamentalmente en la escultura, cuyo proceso es mucho más laborioso) de algo muy antiguo, que es la discusión en torno a las artes mecánicas, que, a diferencia de las liberales, conllevan un proceso manual mucho más denso y mucho más profundo. Cuando Leonardo decía “yo puedo pintar perfectamente vestido, mientras que tú, Miguel Ángel, estás como un picapedrero cuando haces una escultura”, en realidad estaba utilizando este criterio. Documentos como este me parecen valientes, y citaré el caso de Benvenuto Cellini. En la fundición del Perseo, realiza esa descripción de todo el proceso técnico para la realización de la obra. Es asombroso. Y es también un caso documental. Merecería la pena un día discutir sobre eso. Me parece muy bien que hayas puesto este tipo de documental, ya que muchos artistas se retraen a que se les vea realizando la obra».

El Sr. Cruz Novillo pregunta: «¿Qué importancia o qué porcentaje de importancia tiene el parecido del personaje en este proceso de trabajo que nos enseñaste? ¿Qué importancia le das a lo que puede ser un retrato?». A lo que responde el Sr. López Hernández: «En un personaje del pasado, que no te va a posar, del que puede haber pocos datos, nos movemos en un terreno en el que la información puede ser escasa, pero esa información se debe completar con el conocimiento que tengas no solo físico sino intelectual de ese personaje, leyéndolo, indagando en su pensamiento y yo creo que eso te va formando una imagen y te sirve para que, sin ser un retrato objetivamente fiel, porque yo creo que no tiene que ser objetivamente fiel, tiene que ser fiel a su

conjunto, físicamente, y a su propia labor. Quizás ahí importa el tamaño, al ser un poquito mayor del natural, estás casi obligado a no ser objetivamente fiel, a no ser muy detallista en el pormenor, sino a buscar la grandeza de las cosas, el espíritu más ilustrador de ese pensamiento. Yo creo que eso está, pero el parecido debe existir, no sé si totalmente objetivo, pero sí totalmente de sentido de entrega hacia ese tema».

El Sr. Luzón: «Se te ha preguntado en qué medida el comitente influye en lo que va a ser tu obra y corrígeme si me equivoco pero yo, comparando esta obra con otras, tengo la impresión de que el verdadero condicionante ha sido que está hecha para un determinado lugar. Estoy pensando, por ejemplo, en el Federico García Lorca de la plaza de Santa Ana (Madrid) que está en diálogo con el edificio; estoy pensando en el joven artista fuera del Prado, situado en un sitio determinado. Porque una estatua la colocas encima de un pedestal en una plaza, te la llevas a otra y esto vale pero esto otro no. Lo que está condicionando la obra de Washington Irving es que tú has concebido un determinado Washington Irving en un determinado momento de su vida en un determinado lugar y fuera de ahí no tiene el mismo sentido. Lo que concibes, la escultura, la concibes dentro de todo un complejo con el que estás dialogando. Eso es lo que te la condiciona».

El Sr. López Hernández: «En el monumento a García Lorca, me documenté, hice muchos dibujos de fotografía, lo mismo que hice con Machado. Hay una cosa, que no sé si está acertada o no, pero junta las rodillas y anda un poco para mantener el equilibrio. Pensé que eso tenía que estar en el monumento, y hay una posición que sugiere eso al poner los pies hacia adentro. Me la encargaron como para celebrar el 50 aniversario del estreno de *Yerma*, y sabemos que *Yerma* es el drama de la infertilidad de la mujer, y en la civilización ibérica se representa a la mujer como una diosa con un pájaro en la mano. Quise hacer que ese pájaro fuera el que primero canta en la mañana, que puede ser el símbolo del canto del poeta, y que de sus manos saliera ese canto mañanero y esa alondra que vuela. Dentro del teatro, arriba en el *ball*, está el torso de Federico, las mismas manos de la escultura de fuera. Y allí llega la alondra. Es el complemento. Para mí el monumento está en ese vuelo secuencial de esa alondra. Es un monumento invisible, en cierto modo. No sé si es un retrato que se parece o ha cambiado mucho el personaje, pero, vamos, aunque cambie, si se reconoce que ha cambiado es porque está todavía el personaje ahí».

Abril, mayo y junio

Problemática del arte religioso actual

En el «Espacio de reflexión» del Pleno del 23 de abril intervino don Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos basándose en el texto que se expone a continuación:

«No cabe duda de que el proceso de secularización, el agnosticismo, la indiferencia religiosa y el cambio sociológico de valores experimentado en la cultura occidental, han influido poderosamente para que el arte religioso haya dejado de ser, como en el pasado, oferta preferente para los artistas. La Iglesia católica se ha ido esforzando para devolver al arte sacro el papel que desempeñó por siglos en la creación artística, pero la deriva estética a finales del XIX hacia el cubismo, la abstracción, el informalismo y la absoluta y radical oposición del artista a no dejarse dominar en su proceso creativo por imposiciones ajenas, que supondría el retorno repetitivo y mecánico a unos parámetros ya sobrepasados, han hecho casi imposible que tales esfuerzos fructificasen. El último conato lo representó el Concilio Vaticano II con la publicación de la constitución sobre la Sagrada Liturgia en 1963, y el propio papa Pablo VI hubo de reconocer, ante una nutrida reunión con los artistas italianos ese mismo año, que se había producido un divorcio entre ellos y la Iglesia, por lo que urgía a que se retomase el proceso conducente a que se pudiese llegar a un acuerdo entre ambas partes, como había deseado el concilio.

»En realidad dicho profundo distanciamiento, que había conducido a la funesta creación de una imagen sacra melosa, ñoña, insincera y fabricada industrialmente en serie en talleres como el de Saint Sulpice de Francia o el de Olot en España para consumo de la piedad popular, fue el que condujo en países como Francia y Alemania, culturalmente más en onda que el nuestro, a anticipar en bastantes años antes del Concilio Vaticano II, la renovación y el diálogo con el arte y los artistas contemporáneos. Me refiero sucintamente a lo que aconteció en Francia, por ser un país donde cualquier clase de fenómeno innovador, encontraba casi un reflejo mimético en España. Todo el mundo sabe que fueron dos frailes dominicos quienes iniciaron intrépidamente dicha renovación.

»En primer lugar el padre Alain Couturier, quien había hecho amistad con Georges Braque, compartiendo destierro en Estados Unidos durante la ocupación

nazi de Francia. Fundó para ello en 1955 la revista *L'Art Sacré*, en cuyos sucesivos números fue difundiendo su pensamiento sobre el arte sacro actual, el resultado de sus encuentros con artistas coetáneos como Le Corbusier, Matisse, Bonnard, Braque, Rouault, Léger, Bazaine, etc. “El arte –escribía– no vive sino de la creación de los maestros, y de los maestros vivos, no de los maestros muertos, por muy importante y preciosa que haya sido su herencia. Si se hubiera confiado hacer y decorar las iglesias a ellos..., si los obispos y el clero hubiesen mantenido unas relaciones de amistad y de confianza mutuas, si se hubiese tenido algún respeto a su heroica aventura, a su inflexible integridad, entonces imaginé lo que hubieran sido hoy nuestras iglesias de Francia”.

»El otro dominico fue el padre Raymond Regamey, antiguo conservador del Louvre, converso del calvinismo al catolicismo, quien si antes como hugonote había rechazado el uso de las imágenes en los servicios religiosos, ahora defendió arduamente su empleo en la piedad y en la liturgia, pero no el de la imagen adocnada tradicional, que no sin razón denostó como “kitsch católico”, sino el de la imagen contemporánea, intentando demostrar que el informalismo y la abstracción más radicales, al distanciarla de lo figurativo, la despojaban por así decirlo de su materialidad, de su operatividad y corporeidad, y la hacían más espiritual y susceptible de convertirse en signo apropiado para expresar los misterios de la fe y de la trascendencia. Sin duda alguna este movimiento renovador, que no dejó de encontrar contradictores, obtuvo al fin su fruto y ahí están en todos los manuales de historia de la arquitectura y del arte los ejemplos de las iglesias de Nuestra Señora de Assy en los Alpes; del Sagrado Corazón de Jesús en el barrio obrero de Adincourt, cerca de Besançon; la capilla de Nuestra Señora del Rosario de Vence; el santuario de peregrinación de Notre Dame du Haut, en Ronchamp; el monasterio dominico de Nuestra Señora de La Tourette, etc. En todas estas obras, alentadas por los citados padres dominicos, intervinieron los arquitectos, pintores, escultores, decoradores, vidrieros y ceramistas más avanzados con los que el padre Couturier se había puesto en contacto, armonizando todas las artes, incluso las de forja y textiles, en conjuntos y síntesis admirables. Pero el hecho para mí más importante fue el que muchos de aquellos artistas, agnósticos o no creyentes, casi si exceptuamos a Rouault, perdieron su pudor a realizar una obra de género religioso.

»Son emocionantes en tal sentido las palabras que dirigió Le Corbusier al obispo monseñor Dubourg, al entregarle la iglesia de Ronchamp para que la bendijese y consagrarse: “Excelencia, mientras estaba construyendo esta capilla, deseaba yo crear un recinto de silencio, de oración, de paz y de íntima alegría... Le entrego a Vd. esta capilla hecha de cemento armado que quizás ha sido realizada con loca audacia, en todo caso con atrevimiento, en la esperanza de que Vd. y también quienes peregrinen a esta colina ojalá logren encontrar respuesta a todo aquello que nosotros en ella hemos querido expresar”. Y más significativo es, si cabe, lo experimentado por Henry Matisse al llevar a efecto la delicada capilla de Nuestra Señora de Vence, en agradecimiento a la hermana dominica Monique Buogeois, quien lo había cuidado con gran cariño como enfermera en una clínica de Niza. Esta le puso en comunicación con Couturier, y el pintor se puso inmediatamente a la obra. El 25 de junio de 1951 la capilla fue entregada por Matisse al obispo de Niza, monseñor Remond, dirigiéndole una respetuosa carta en que le decía: “Pese a todas sus imperfecciones, considero la capilla mi obra maestra... Empecé por lo profano y he aquí que, al fin de mi vida, de la manera más natural y sin renunciar a mis ideas, termino por lo divino”. Y en otra ocasión, a la pregunta de si el arte debe tener un contenido religioso o espiritual, contestó: “Ciertamente el arte moderno es un arte de halago para los sentidos, pero esto no implica de ninguna manera que no contenga también un sentido religioso o espiritual. Nunca sentí la necesidad de convertirme como condición necesaria para realizar la capilla de Vence... Mi única religión es el amor a la obra que he de crear, el amor a la creación y a la sinceridad. He hecho esta capilla con el único deseo de expresarme profundamente”. Por cierto que Picasso, según testimonio de Françoise Gilot, le reprochó a Matisse haber hecho la tal capilla: “Estaría de acuerdo si Vd. fuera creyente –le dijo–; no siendo el caso, no tiene derecho moral a hacerla”. A lo que replicó Matisse: “Para mí todo esto es esencialmente una obra de arte... No sé si tengo fe, lo esencial es trabajar en un estado de espíritu cercano a la plegaria; a veces yo rezo y Vd. también, y lo sabe muy bien. Cuando las cosas salen mal nos refugiamos en la oración para encontrar el clima de nuestra infancia, y Vd. también lo hace.”

»Pero retornemos ya al caso español, hasta cierto punto reflejo de lo acontecido en Francia. Era lógico que el impulso para la renovación y puesta al día del

arte sacro en nuestro país, procediese de la orden dominicana. Este papel lo desempeñó aquí en buena parte el dominico José Manuel Aguilar, hermano de orden religiosa de Couturier y Regamey, cuyas iniciativas conocía muy bien. Resultado de sus preocupaciones fue la fundación, en 1955, del Movimiento de Arte Sacro (MAS). Además como director de una residencia universitaria, aprovechó la circunstancia para interesar en el asunto a jóvenes alumnos de Arquitectura y Bellas Artes. Además de organizar exposiciones de arte religioso contemporáneo y cursos en la Escuela Superior de Bellas Artes, fundó, sobre todo, la revista *ARA (Arte Religioso Actual)* que se editó desde 1964 hasta 1985, órgano difusor de las nuevas ideas sobre la renovación de la arquitectura, decoración y mobiliario de los nuevos templos, y la acomodación de los antiguos a las recientes normas litúrgicas. Uno de sus mejores amigos y colaboradores fue el arquitecto José Luis Fernández del Amo, muy interesado en la interacción arquitectura-liturgia, quien desde el Instituto Nacional de Colonización y el de Regiones Devastadas contó con el asesoramiento del P. Aguilar acerca de las iglesias de varios nuevos poblados, modestas, pero admirablemente eficaces en su funcionamiento. Estos templos estarían ornamentados con paneles cerámicos, frescos, vidrieras, esculturas y mobiliario litúrgico en conformidad con las estéticas de vanguardia, eligiéndose para este fin a veces a artistas de acreditada trayectoria, otras a quienes estaban en el comienzo prometedor de su carrera, como lo sabe muy bien nuestro compañero de academia José Luis Sánchez. Lo mismo sucedió con otros arquitectos, como José María de Paredes o Rafael Lahoz, que fueron elegidos por Aguilar para realizar el proyecto de la capilla y Colegio Mayor Aquinas, en la Ciudad Universitaria, el cual obtuvo en 1956 el premio nacional de arquitectura y que fue puesto como ejemplo a seguir por el profesor de estética José María Valverde en el curioso librito, publicado por Barral, *Cartas a un cura escéptico en arte moderno*.

»Otros muchos arquitectos y artistas recibieron el asesoramiento del padre Aguilar, entre ellos Javier Carvajal, Rodolfo García de Pablos, Carlos Pascual de Lara, Lapayese, Vázquez Molezún, Villaseñor, José Luis Comonte, Pablo Serrano, y un largo etc. Como resultado del ambiente que se creó entonces, se levantaron unos templos en que la gente sencilla se sentía cómoda para rezar, recibir los sacramentos y unirse con Dios. Baste citar dos ejemplos que no necesitan amplios comentarios: en primer lugar la sorprendente iglesia

de San Pedro Mártir, teologado de los dominicos, en Alcobendas, de Miguel Fisac, de entre 1955-1960, con vidrieras de José María Labra y un estilizado crucifijo de bronce, de Pablo Serrano, colgando sobre el altar mayor como única imagen. Luego se añadieron en el ábside de la nave unos grandes vitrales figurativos según cartones de Adolfo Winterniz, que narran episodios de la vida de San Pedro Mártir de Verona, cosa que molestó a Fisac, quien manifestó: "Venero las imágenes y respeto la ornamentación religiosa en tanto en cuanto son un vehículo para acercarnos a Dios, pero las detesto en cuanto se las pone al servicio de un decorativismo impropio de una iglesia. La imagen de la Virgen cerca del altar y sobre éste el Crucifijo, no más imágenes. Los titulares del templo pueden tener su imagen, su símbolo o su inscripción fuera, en el atrio." El otro ejemplo, más tardío y realizado al tiempo que se celebraba ya el Concilio Vaticano segundo, es la parroquia de los Sagrados Corazones, según proyecto de Rodolfo García de Pablos, con vidrieras policromas en la franja alta de las paredes de ladrillo diseñadas por el propio arquitecto, y las del presbiterio, por Suárez Molezún. Un impresionante mural del Vía Crucis, de Joaquín Vaquero Turcios, se despliega como un friso a ambos lados de dicho presbiterio. Las capillas del Sacramento y la Penitencial se encuentran separadas del bloque de la nave por amplias celosías de forja debidas a José Luis Comonte. José Luis Sánchez realizó el sagrario y manifestador de la capilla del Sacramento, integrándolos en una suerte de retablo, teniendo como premisa esta pieza tradicional de las iglesias de España y América, pero transformándolo en un conjunto absolutamente original, como ha tenido ocasión de hacerlo en otras obras suyas de encargo religioso. También nuestro escultor académico efectuó las puertas de entrada en aluminio, dedicadas a los cuatro evangelistas, con inscripciones relativas a cada uno de ellos.

»Pero mucho antes de poderse llegar a estos excelentes resultados hubo que recorrer un difícil camino, erizado de dificultades y prejuicios de una buena parte del clero y de los fieles, aferrados a las fórmulas tradicionales de las que los artistas no se podían desviar. Baste recordar el azaroso caso de la nueva basílica de peregrinación de la Virgen de Aránzazu. El prior franciscano Pablo Lete recabó cuantiosos fondos para realizar el nuevo proyecto, eligiendo, de los catorce que se presentaron, el de los arquitectos Javier Sainz de Oiza y Luis Laorga, moderadamente innovador en su planteamiento

arquitectónico. La elección de Sainz de Oiza fue debida a que estaba interesado por la renovación de la arquitectura eclesiástica alemana de posguerra, especialmente por la de Dominikus Böhm, pionero y teórico de dicha repriminación con el asesoramiento de Romano Gardini. Pero no fue el revestimiento de la fachada y torres, de piedras toscamente labradas en punta para simbolizar que Nuestra Señora de Aránzazu se había aparecido en un paisaje agreste y sobre un espino, lo que produjo sorpresa; lo que desató mayor repulsa fue la intervención revolucionaria del escultor Jorge de Oteiza en el friso de los Apóstoles, que comenzó a colocar en 1952, sobre las puertas de entrada, por tratarse de una iconografía nada ortodoxa e irreverente, pues los Apóstoles, que aparecían como desventrados en canal y de cabeza desproporcionadamente enana y sin tallar, resultaban irreconocibles e indistinguibles unos de otros; además de que en el friso figuraban no 12, el número canónico, sino 14. El obispo de San Sebastián procedió, pues, a su suspensión cautelar hasta que una comisión de arte religioso de la diócesis, creada para la ocasión, pronunciara su veredicto. Esta se declaró incompetente para tomar una decisión y remitió el caso nada menos que a la Comisión Pontificia de Arte Sacro. En respuesta el cardenal Constantini emitió un informe muy duro del que extrajo algunos párrafos: “La comisión que cuida del decoro del arte sacro tiene el dolor de no poder aprobar los proyectos presentados. No se discuten las buenas intenciones de los proyectistas, pero se concluye que han sufrido el extravío de la corriente modernista que no tiene en cuenta ninguno de los preceptos de la Iglesia. Esta retórica modernista, imbuida de falso medioevo, no responde en modo alguno a la irrenunciable necesidad de relatar cosas sagradas con sencillez y que hablen por sí mismas a los peregrinos devotos, que quedarían más perturbados que persuadidos, más distraídos que recogidos en pura contemplación”. Las esculturas fueron entonces arrojadas a la cuneta y solo acabaron repuestas muchos años después.

»Otro ejemplo muy reciente, del que me he enterado leyendo el inteligente comentario que hace nuestro compañero Rafael Moneo, es el del proceso constructivo de la catedral de Santa María de los Ángeles, en la ciudad de Los Ángeles, California (1976-2002). Moneo no encontró trabas a la ideación y realización de su proyecto ni por parte del cardenal Mahony ni de la comisión que este nombró para asesorarle en lo referente a los materiales, orientación litúrgica, ubicación urbana, distribución e iluminación de los espacios conforme a

la normativa de la renovada liturgia del Concilio Vaticano II. Pero surgió el problema en cuanto a las imágenes que debían exhibirse y venerarse en el interior, discutiéndose largamente por el comité cual debía ser el papel que tenían que cumplir, para acomodarse a la mentalidad y sensibilidad de los fieles. Se rechazaron para realizarlas a los artistas más progresistas de la ciudad que propuso Moneo y se aprobó finalmente contar con aquellas otras vernáculas y convencionales que no sorprendieran ni inquietaran a la feligresía. Todo ello en razón de que el arte de la catedral no debía ser “elitista” (es decir proyectada para agradar a las élites más cultivadas) y así se perdió la ocasión de que la Iglesia católica se aproximara a los que son los intereses estéticos de nuestros días.

»El movimiento iniciado entre 1950-1980 para sintonizar el arte sacro con las exigencias de la modernidad, iniciado por el padre Aguilar y su círculo y continuado por el jesuita Juan Plazaola, se incrementó momentáneamente a raíz del documento sobre la liturgia del Concilio Vaticano, con la construcción y equipamiento de nuevos templos y parroquias en el ensanche y extrarradio de las grandes ciudades e incluso de pueblos de mediana magnitud. Pero el entusiasmo y efervescencia que suscitó aquel movimiento se fue apagando poco a poco, pese a la avalancha de libros, ensayos, artículos, revistas, congresos y coloquios que se convocaron desde la finalización del Concilio hasta los comienzos de la democracia en España. Hoy casi podemos afirmar que se ha perdido aquel entusiasmo, que pertenece ya desgraciadamente al pasado. Las comisiones mixtas de clérigos y seculares creadas oficialmente en cada diócesis para tratar de conjugar en nuestro país el arte religioso con las formulaciones estéticas más avanzadas no han funcionado. En los seminarios y centros de formación de los curas y religiosos no se enseña ni la historia del arte cristiano antiguo, cuanto menos del reciente, a pesar de que había sido ordenado por el Concilio, y, como consecuencia, decisiones muy importantes tanto sobre la erección y equipamiento de nuevas iglesias cuanto sobre la adaptación y conservación de las antiguas, han quedado muchas veces en manos de párrocos y sacerdotes ignorantes y de dudosa sensibilidad estética.

»La jerarquía episcopal española, aterrorizada por la creciente secularización, indiferencia e ignorancia de la sociedad en materia de religión, parece haberse replegado a posiciones más temerosas y conservadoras, volcando sus energías en organizar magnas exposicio-

nes en las viejas catedrales, convertidas en museos, con las que pretende enseñar la doctrina cristiana a través de las esplendorosas obras del arte religioso del pasado, casi nunca del presente, del que piensan, en su mayor parte, que resulta ininteligible e incomprensible como instrumento de la nueva evangelización proclamada por Juan Pablo II. Es cierto que todavía florecen iniciativas esporádicas en algunas partes. Así el obispo de Orense, monseñor Quintero, en colaboración con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña, viene organizando cursos bianuales sobre arquitectura religiosa en cuanto integradora de todas las otras manifestaciones plásticas, expresivas de la sacralidad, el misterio y la espiritualidad. El arzobispo de Valencia, monseñor Osoro, ha convocado una reunión de artistas de la región, a la que han respondido generosamente muchos de ellos, para tratar de compaginar el arte religioso con la estética moderna, y como resultado se ha creado una cátedra de arte religioso en la Facultad de Bellas Artes.

»De todas maneras pienso que la problemática de compatibilizar los continuos movimientos y tendencias del arte contemporáneo con la imagen religiosa pintada o esculpida no parece resuelta y es que es realmente muy difícil de resolver. La imagen religiosa, sobre todo la de culto destinada a la veneración directa, y la didáctica y dirigida a la enseñanza de los principios religiosos, no puede ser un signo abstracto o equívoco, por eso difícilmente cognoscible y relacionable con lo sacro en su auténtica dimensión. La genuina imagen sacra tiene que estremecer, que conmover, que suscitar lo misterioso, lo numinoso, lo trascendente, como la han definido todos los especialistas en el tema, desde Rudolf Otto, Erwin Panofsky, Romano Guardini, Hans Belting, David Freedberg, Aidan Nichols, etc. No basta que la creación artística, como la definieron desde Leonardo hasta Kandinsky, sea una creación del espíritu; la creación de la imagen sagrada requiere un plus, un toque de lo que llamamos “unción religiosa”, algo difícil de definir, pero que no todos los creadores son capaces de conseguir. La abstracción radical puede utilizarse en paneles cerámicos o en las vidrieras que, con sus elementos ordenados y coloristas ayudan indudablemente a reflejar o a filtrar la luz, creando un clima favorable a la oración y al recogimiento en que deben celebrarse los actos de culto. Al fin y al cabo, las vidrieras de las catedrales góticas cumplían ya tal oficio, pues aunque figurasen temas bíblicos o hagiográficos a pequeño tamaño, la distancia en que se encontraban

de las naves hacía que tales temas fueran identificables. La imagen pictórica o escultórica de culto, y también la didáctica que con su narrativismo expone temas bíblicos, hagiográficos y aun morales, tiene que ser reconocible sin excesiva dificultad por toda clase de público. Por ello, casi por necesidad, tiene que conservar un mínimo de figurativismo para que la gente culta o inculta la pueda reconocer. Así, por ejemplo, se puede transformar, sin perder su último contenido, el antiquísimo icono que representa la *Faz de Cristo*, impresa en el velo de la Verónica, conocido por “Mandylyon”, tanto en el mismo asunto pintado por Georges Rouault o Álvaro Delgado, que esculpido en chapa de hierro por Venancio Blanco.

»Examinemos otro icono fundamental del cristianismo en versiones e interpretaciones antiguas y contemporáneas, el de Cristo Crucificado. Matías Grünewald en el retablo de Issenheim (1590-1615, hoy en el museo de Colmar) ofreció una imagen terrorífica del tema, con el cuerpo de Jesús contorsionado, lívido, torturado, lacerado de llagas purulentas que se difunden por todo su cuerpo, en una visión que podríamos calificar como “expresionista” *avant la lettre*, y que Karl Huysmans justificó por tratarse de una pintura que había de presidir un hospital donde se cuidaba a personas aquejadas del llamado “mal ardiente”, que devoraba por completo sus cuerpos con unos tumores que degeneraban en úlceras incurables. Velázquez, por el contrario, en su famoso Cristo Crucificado de San Plácido (ca. 1635, Museo del Prado) presenta un cuerpo de Cristo “clásico”, apolíneo, sereno, pero con un toque inefable humano-divino gracias al empleo misterioso de la luz transversal que lo arroja y envuelve. Pienso que la versión escultórica del crucificado, en madera de tamaño algo mayor que el natural, de nuestro compañero Julio López Hernández en 1986, puede compararse con la de Velázquez, pues, por medio de su lenguaje peculiar de “realismo mágico”, produce o conduce a experimentar ante él una transformación de lo limitadamente humano en lo infinitamente trascendente y divino. En cambio nuestro compañero Álvaro Delgado, en su pintura de 1980 del llamado *Cristo de Navia II*, por haber sido regalado a la iglesia de esta villa asturiana, manifiesta que quiso evocar el Cristo de Grünewald por el que se sentía obsesionado desde hacía tiempo. Lo muestra dando un grito desgarrador en que quiso expresar todos los sufrimientos de la humanidad asumidos por su redentor. Por el contrario, ninguna de las crucifi-



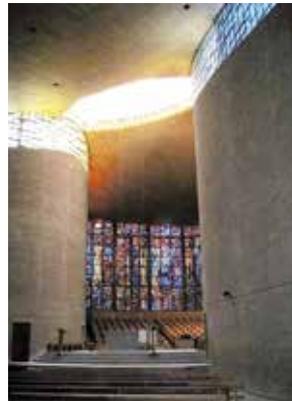
Le Corbusier: Santuario de Ronchamp.



M. Rothko: Capilla EcuMénica, Houston.



Matisse: capilla del Rosario de Vance.



M. Fisac: San Pedro Mártir de Alcobendas.



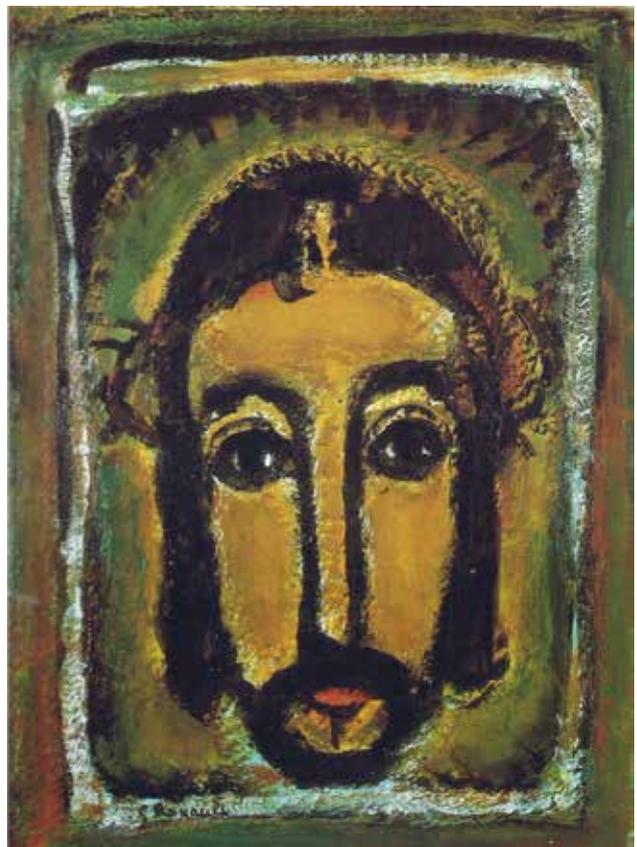
J. López Hernández: Cristo Crucificado.



Sainz de Oiza, Oteiza: fachada de Aranzazu.



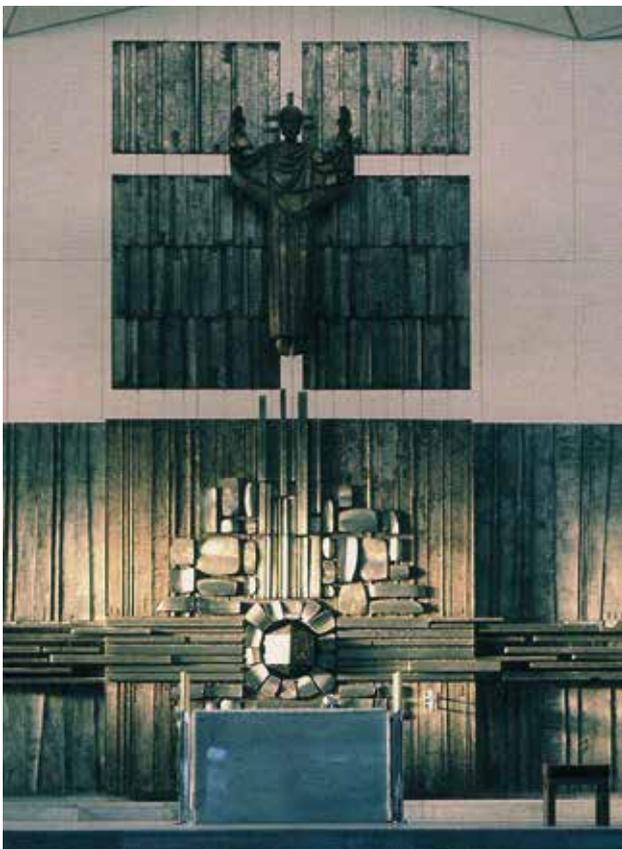
V. Blanco: *La Santa Faz*.



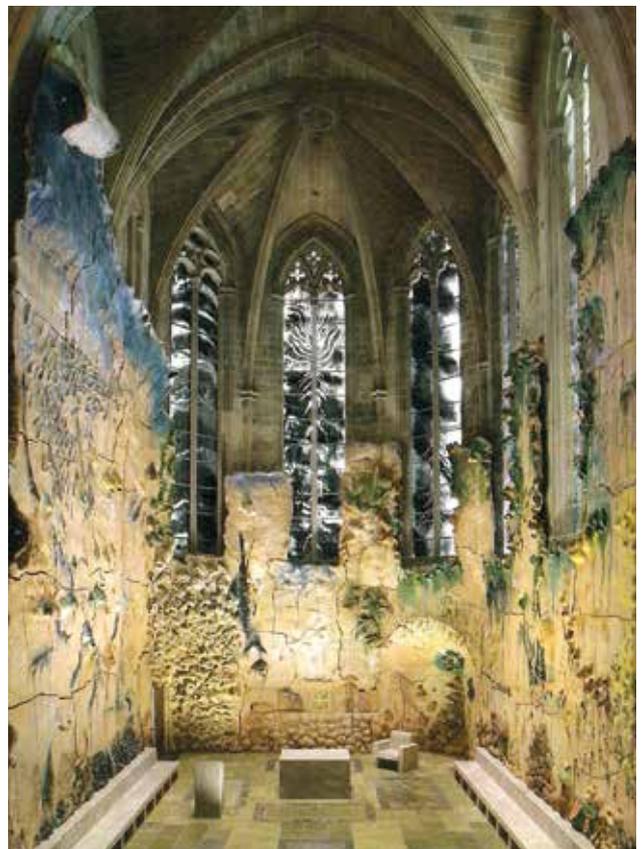
G. Rouault: *La Santa Faz*.



A. Delgado: *Cristo de Navia: II.*



J. L. Sánchez: Retablo de Nuestra Señora de los Remedios, Sevilla.



M. Barceló: capilla del Santísimo, Catedral de Palma de Mallorca.

xiones seriadas de Antonio Saura puede considerarse imagen religiosa por cuanto fue conscientemente desacralizada por el pintor.

»Enlazando otra vez con el problema de la imagen religiosa que necesita un mínimo de realismo para ser reconocida como tal, el conocido pensador francés y miembro del Instituto de Francia, Marc Fumaroli, ha terminado por reconocer que el movimiento, iniciado en Francia por Couturier y Regamey, hizo con toda razón odioso el “Kitch” católico comercial y beato, pero acabó siendo un fracaso al cabo de una treintena de años entre la mayoría de los obispos, clero y feligresía de aquella nación. Por eso ha escrito recientemente: “Mientras reinó la Iglesia romana sobre las artes, jamás desvinculó nunca su función devocional, moral y civil. Pretendiéndose *devocional*, el *arte sagrado* de los padres Couturier y Regamey no podía renovar ese antiguo maridaje. Exigiendo, por el contrario, a la abstracción e informalismo modernos un modelo estético de vida espiritual, mezclaba los órdenes y confundía los géneros. Caía en el error que Kierkegaard le había reprochado a Hegel y a los hegelianos: hacer de la estética la medida de la fe adecuada a los estados y sociedades modernas” (*París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y las imágenes*, Barcelona, Acantilado, 2010, p. 580).

»No quisiera, sin embargo, ser pesimista y acabo mencionando literalmente estas palabras alentadoras, entresacadas del discurso de Pablo VI a los artistas italianos: “Tenemos necesidad de vosotros, de vuestra colaboración... Nuestro ministerio es el de hacer accesible y comprensible, más aún, emotivo el mundo del espíritu, de lo inefable, de Dios. Y en esta tarea, que trasvasa el mundo invisible en fórmulas accesibles, inteligibles, vosotros sois maestros..., conservando a este mundo su inefabilidad, el sentido de su trascendencia, su ambiente de misterio, la necesidad de conjuntarlo todo al mismo tiempo con la facilidad y con el esfuerzo».

En la sesión plenaria del 7 de mayo, dentro del «Espacio de reflexión», abrió el coloquio correspondiente el señor Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos comentando: «Me decía José Luis Sánchez al terminar mi intervención: “Bueno, todo lo que has dicho es muy interesante, pero ya son cosas del pasado, son al fin y al cabo obras de arquitectura y de las artes figurativas plásticas y decorativas de vanguardia de los años sesenta y setenta, pero debe-

rías haber insistido más en el arte actual, en el arte de las últimas décadas”.

»No voy a hacer ahora un doblete, ni voy a hablar otra vez de los problemas que ya expuse en mi anterior intervención sobre hacer compatible la religiosidad y el arte contemporáneo, pero, efectivamente, aquel movimiento se ha extinguido aunque todavía haya destellos y destellos muy importantes. Indiqué el otro día dos, bien recientes: la creación, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia, de una cátedra de arte religioso contemporáneo y la existencia de esos congresos de arquitectura sagrada religiosa actual por iniciativa del obispo de Orense (la anterior era una iniciativa de un arzobispo de Valencia).

»Dije el otro día que, efectivamente, la imagen religiosa, de alguna manera, exige un cierto figurativismo, sobre todo la imagen de culto o la imagen llamada didáctica, y no digamos nada la devocional. Pero que el arte abstracto no era incompatible, porque a veces crea un clima absolutamente propicio precisamente a lo que es fundamental en la religión: la plegaria, el recogimiento en silencio, la meditación. Y un ejemplo clarísimo es la capilla de Mark Rothko, por todos conocida, que es de 1967-1969, dos años antes de fallecer. Y es curiosa la historia de esta capilla porque no iba a ser concebida como una capilla ecuménica para toda clase de religiones, sino como una capilla católica, porque el matrimonio que fundó esta capilla eran católico (ella decana y directora durante muchísimo tiempo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Católica de Santo Tomás de Houston). Tenían una colección importantísima, que está albergada en un museo cuyo edificio fue hecho por Renzo Piano, y decidieron encomendar la capilla a Philip Johnson, pero luego, en unas conversaciones que tuvo ella, decidieron cambiar porque Philip Johnson no quiso acomodarse al planteamiento que hacía de la capilla el propio Rothko. Quería él sobresalir y no tanto el pintor. Y finalmente, la capilla, octogonal, con ese estanque y la escultura de la pirámide invertida o la pirámide rota, fue encomendada a dos discípulos suyos. Lo importante es que es una capilla no católica. Rothko tenía un padre muy ortodoxo, y el propio hijo, que se consideraba agnóstico, no podía hacer otra cosa que lo que hubiera hecho un judío ortodoxo: los judíos no admiten la imagen de Dios. La imagen de Dios es imposible, es indefinible, es inexplicable y por lo tanto no se puede realizar en un arte figurativo. En cambio el arte abstracto sí puede.

»Puede crear ese clima que nos conduzca hacia la reflexión sobre la infinitud o, como poco, hacia la tendencia que tiene todo humano a no ser finito, sino a trascender la finitud y encontrar dentro del más allá una trascendencia. Y eso lo consiguió Rothko con sus pinturas. Esas tonalidades casi ascéticas, diríamos, trágicas, conducen al pensamiento de la muerte y del más allá, y eso es lo que él pretendió y lo confiesa en las reflexiones que hace en un libro que ha sido traducido al castellano hace muy poco. Dice precisamente que lo que ha querido es que aquí se encuentre cómodo para reflexionar y meditar en silencio según las horas del día.

»Efectivamente, dispuso la capilla de tal suerte que, con el paso de las horas del día, las tonalidades van esclareciéndose y oscureciéndose.

»Aquí tenía cabida lo mismo un católico que un protestante, que un mahometano, que un judío o que un budista. Yo he estado ahí, y al principio se extraña, pero si se está un buen rato se logra ese clima de tranquilidad, de reposo y de meditación, que se consigue perfectamente, a través de las pinturas, pero también del dispositivo luminoso. Es curioso que Rothko nunca quiso que esta capilla tuviese un sistema eléctrico de iluminación, sino que la iluminación fuera la natural y fuese filtrada a través de la claraboya y de telas movibles que ayudan a filtrar la luz según las horas del día y del aire cálido de Texas.

»En contraste tenemos otra obra, que es la intervención de Miquel Barceló en la transformación de la antigua Capilla de San Pedro en Capilla del Santísimo Sacramento, en la Catedral de Palma. Es una obra que se empieza a proyectar por Miquel Barceló, o por lo menos a idear o deseñar, en el año 2000 y no se termina hasta el 2007. Ha sido objeto de muchísima polémica y seguirá siendo objeto de polémica. La cito porque yo cargué quizá las tintas, en la anterior intervención, en que la Iglesia (sobre todo últimamente) es demasiado reacia a admitir el arte de vanguardia porque no se acomoda a los principios ortodoxos de lo que tiene que ser el arte sacro.

»Ahí se la jugó el propio obispo D. Teodoro Úbeda. En la votación sobre si era posible intervenir en esta capilla y aprobar el proyecto de Miquel Barceló, los canónigos votaron a favor la mitad más uno. El resto no quería esta capilla de ninguna manera, pero el obispo y, sobre todo, el consejero que se ocupaba del patrimonio cultural religioso de las islas Baleares aprobaron finalmente el proyecto de Barceló, pero hubo siempre polémicas y las seguirá habiendo. Esta es una capilla

totalmente diferente de la de Rothko, una capilla absolutamente mediterránea, y, además, absolutamente, diríamos, iconográfica y figurativa. Tiene un programa detrás y todo el mobiliario litúrgico apunta a que es una capilla católica y que sirve perfectamente para el culto. Y para mí, desde luego, ha sido un grandísimo logro. Lo que podía haber hecho Barceló, pero no quiso y en eso le doy plenamente la razón, es haber realizado unas pinturas murales. Prefirió sencillamente una piel cerámica, que recubre las antiguas paredes de la capilla, de modo que en último caso se podría desmontar y dejar la capilla como estaba antes. También en un principio él pensó en hacer unas vidrieras más bien policromas y luego adoptó una grisalla y las combinó precisamente con los motivos generales de la capilla, y entonan perfectamente. Por otra parte aquí si hay una iluminación eléctrica perfectamente cuidada. ¿Y cuál es el programa? Entre él, el canónigo Llabrés y el obispo, confeccionaron el programa. Y este programa se funda en el tema eucarístico. Esta es una Capilla del Santísimo y está articulada a modo de un tríptico. En el centro aparece Cristo resucitado. Los temas están tomados del Evangelio de San Juan. Por una parte se alude no tanto a la institución eucarística sino a las prefiguraciones eucarísticas en la multiplicación de los panes, por una parte, en el sermón de la Sinagoga de Cafarnaum, en la que se promete el pan de vida y, en tercer lugar, en otro pasaje de San Juan en el que Cristo se encuentra con la samaritana y le ofrece el agua de la vida.

»Esta es una capilla que Barceló, en una publicación que hizo, tituló *La catedral bajo el mar* y, evidentemente, aquí hay un ambiente marino indudable que hace alusión a que la Eucaristía es el agua de la vida que prometió Cristo a la samaritana. Pero, aparte de eso, está dividida en la parte central, en la que aparece Cristo, que es el que debe presidir siempre una capilla donde se celebra la misa. Es el Cristo crucificado pero ya glorioso, es decir, transfigurado; es un cuerpo no de este mundo sino que está trascendido, que de alguna manera se puede comprender a través del pasaje donde se describe la transfiguración de Cristo. El propio Miquel Barceló le dio sus propias medidas y sus propias proporciones, porque toda esta argamasa de arcilla, que luego fue esmaltada, vidriada e incluso recubierta para protegerla lo más posible del polvo, se realizó en Italia y luego fue trasladada por bloques a Mallorca para hacerla él, desde detrás de los bloques. Iba dando puñetazos a la masa, y eso que parece que es una cueva está hecho por el propio cuerpo de Barceló.

»Por otra parte, se encuentra sobre un sagrario que también es figurativo, bueno, figurativo semi-abstracto pero que él lo simboliza a través de las manos de la plegaria, puestas ahí; que precisamente es la placa de oro fino que es el Sagrario.

»Y también hay una parte que está aludiendo a la multiplicación de los panes y los peces (por una parte los peces como fruto del mar y por otra parte los panes como fruto de la tierra), con lo cual la capilla adquiere un carácter absolutamente cósmico.

»En otra toda esa acumulación de calaveras parece como un cementerio marino y creo que alude a la idea de la resurrección de los muertos a través precisamente de la comunicación con el pan de vida y el agua que da la vida. Y los frutos de la tierra y los frutos del mar están todos como traídos por una gigantesca ola. Precisamente por eso, esta piel cerámica con la que están revestidos los antiguos muros de la capilla termina como en una suerte de retorno de la ola, y también por eso precisamente todos los motivos que aparecen en las vidrieras son algas marinas. Casi se oye el ruido o se nota el ambiente del mar detrás de esa capilla.

»Podrá ser muy discutible en este momento, ya que la gente va a ver la capilla de Barceló sin entender absolutamente nada de lo que es esa capilla. Cuando la inauguraron los Reyes de España solemnemente, la propia reina le dijo a Barceló que hiciera un folleto explicativo, y yo creo que, con un folleto explicativo, cualquier persona que tenga un conocimiento mínimo de la Biblia, o unas ideas religiosas claras, inmediatamente verá que esta es una capilla católica que hace perfectamente compatible el mensaje religioso con el arte de mayor vanguardia y de uno de los artistas españoles más conocidos en estos momentos en el mundo entero».

Estudios y protección de Pompeya en la actualidad

En la sesión del 4 de junio dentro del «Espacio de reflexión» intervino el señor Luzón con el tema «Estudios y protección de Pompeya en la actualidad». Comienza el Sr. Luzón mostrando múltiples imágenes que va comentando, como se aprecia en el texto que se transcribe:

«Sabéis que la Academia realiza desde hace años un trabajo en Pompeya. El motivo de que la Academia esté implicada en este proyecto, es porque somos depositarios de dibujos originales y de documentación.

»Con motivo de este trabajo que estamos haciendo en Pompeya, los que allí pasamos temporadas tenemos la oportunidad de ver una Pompeya que normalmente el visitante no ve. Estamos en la primera línea de la Pompeya que se está destruyendo, la Pompeya que no se enseña, con calles que están caídas a pedazos. Y eso es desconocido.

»Hay que saber lo que está pasando en el golfo de Nápoles, lo que está pasando en Nápoles y alrededores. Simplemente, como ejemplo, este que fue el Palacio Welf, el epicentro de los trabajos en el siglo XVIII, mirad como está ahora. Este abandono no se está recuperando. Se hacen pisos baratos, toda clase de barbaridades. He cogido unos cuantos ejemplos de prensa española, y son noticias que dan la vuelta al mundo. Para que veáis la trascendencia que tienen ciertas cosas que pasan en Pompeya: «La cultura se derrumba en Italia». ¿Y a qué se está refiriendo? Pues al desplome de la Casa de los Gladiadores. «Se derrumba parte de la muralla romana de Pompeya». Noticias de estas las habéis visto continuamente. Protestas por el proyecto de un paso elevado sobre las ruinas de Pompeya, que han tenido que luchar contra los intereses de la *camorra*: «Pompeya, ciudad arqueológica sin ley». Todo eso lo vemos los que vamos allí a trabajar en primera línea de fuego.

»Me decía el director de las excavaciones, que hay más de mil casas en Pompeya que necesitan restauración y ellos pueden restaurar dos al año. Quiere decir que se tardarían quinientos años en restaurar todo lo que hay excavado. Esos son los números que nos dan. El dinero que ha dado la Unión Europea (ciento y pico millones de euros), que ha salido a bombo y platillo, va a servir para restaurar cinco casas de Pompeya, que cuando estén rehechas, limpias y bonitas, van a ser la visita turística, es decir, las tendrán cerradas con llave, y el vigilante de turno, previa propina, las abrirá y las enseñará, que es como se ve muchas veces Pompeya.

»Quizá no sean cifras conocidas: de la pintura encontrada en Pompeya (la pintura romana que se conoce desde Pompeya) solamente se conserva el 10 por ciento. Quizá no se sepa. De todo lo que hablamos sobre la pintura pompeyana, en las paredes se conserva menos de ese 10 por ciento: no llega al 3 por ciento. ¿Dónde está? Está muchas veces caída por el suelo. El proceso es el siguiente: se excava una casa, luego se le pone una cubierta de paja que va a durar diez años, luego se le pone otro material, luego no se cubre y al final la pintura se va cayendo poco a poco y el escándalo solamente ocurre cuando ya se ha caído el muro, pero antes de que



se caiga el muro se ha perdido toda la pintura, todos los grafitos y todo lo habido y por haber.

»Una cosa que no se ha querido decir de Pompeya, y que afecta a la casa que nosotros estamos excavando y recuperando, es que Pompeya fue bombardeada el 24 de agosto de 1943 por los aliados, quizá como un castigo a Mussolini. Varias bombas cayeron en la casa en la que nosotros estamos trabajando. Es un tema del que no se habla. El primero que ha publicado que Pompeya fue bombardeada –y ha sacado un libro– ha sido un español, hace seis o siete años, o quizá menos.

»En el siglo XVIII Pompeya se excavaba, así que la gran discusión de la conservación de Pompeya viene del siglo XVIII. Todo lo que se ha hecho para conservar, todo lo que se ha hecho para mantener, está todo debatido durante doscientos y pico años y se ha experimentado absolutamente de todo. Hoy, entra uno en zonas de Pompeya y está entablillada. Las paredes se vienen abajo, las chapas se vienen abajo. No dejan pasar al público.

»Aquí (en imagen) está Rafael Manzano conmigo, explicando cómo se podría poner ese muro derecho, y yo me pregunto ¿y para qué? Si lo importante del muro



era la pintura que tenía, o los grafitos que tenía, y ahora qué, ¿mantener en pie estas paredes? Las maderas que se ponían cuando se restauraba se han podrido y se han tenido que sujetar con hierro para que no se caigan. Aquí no puede entrar el público. Y donde entra el público, esto es lo que ocurre: todo está arañado y lleno de nombres, pero modernos.

»Esto son las termas del foro, donde se han puesto vigas de hierro en los años treinta y así están las vigas de hierro: se han caído. Las paredes primero se descarnan, como estamos viendo aquí, y luego al final se cae la pared. Esto es un estuco que está yéndose. Y tenían color, tenían viveza, tenían cosas escritas, tenían de todo. Este es el atrio de una casa y ahora lo vemos así, pero dentro de poco lo veremos como este otro, abandonado. Cuando entramos, los que vamos a trabajar a Pompeya, y nos metemos en los rincones en que no entra el turista, Pompeya es desoladora. Esta es la Pompeya que se denuncia muchas veces: se le ponen grapas a las grietas de los estucos y las grapas, que son de hierro, oxidadas han hecho más daño.

»Esta es una fotografía que hice en el año 1968 de la puerta de Herculano. Ahora la tienen limpia, porque pasan los turistas. Solamente se limpia de Pompeya, se conserva y se enseña, lo que va a ver el turista, y han hecho unos pequeños recorridos, pero un 80 por ciento o más quizá de Pompeya, está en unas condiciones realmente espeluznantes. Aquí, esta tumba en forma de silla semicircular, mirad como está, porque es una fotografía mía de 1968. A la derecha vemos un grabado del siglo XVIII, de cómo eran las sepulturas de la puerta de Herculano y a la derecha vemos una cosa que me recuerda una frase que no se me ha olvidado a mí nunca, y que me dijo un ingeniero catedrático de Historia de la Jardinería en Sevilla, Juan Aizpuru: “es que al lado de una ruina, es un disparate plantar árboles. El árbol está vivo y con el tiempo... mira lo que pasa”; han plantado árboles en esa necrópolis y la han destrozado.

»La fundación Hewlett-Packard, porque hay un Packard que es un filósofo que tiene dinero, ha decidido dar una aportación para restauración. No han elegido Pompeya sino Herculano. Este es el tipo de cubrición que están haciendo. Esta fundación lleva ya unos años recuperando y restaurando. Noticias que tengo: están desesperando porque se han metido en un avispero que no controlan.

»Y esto es un poco de lo que estamos haciendo. Quiero mostrar que nosotros, aparte de lo que es restaurar, trabajamos con geo-radar y estamos reconstruyendo la

casa bombardeada en 1943 con sistemas de escáneres. ¿Y la reflexión cuál es? Que, como conservar Pompeya tiene que ser una reflexión universal, yo les digo a mis compañeros arquitectos que debería encontrarse en el siglo XXI la manera de proteger y cubrir los yacimientos arqueológicos. Se ha excavado en los siglos XIX y XX en exceso. El siglo XXI, que tiene materiales livianos, que puede hacer maravillas de cubriciones, debiera encontrar fórmulas universalmente aceptadas de cubrir grandes espacios arqueológicos sin entorpecer el medio ambiente, sin entorpecer las visiones.

»No me resisto a mostrar, una página donde enseñamos todo esto: es el panorama completo de la excavación, la zona bombardeada. Estas son las excavaciones del siglo XVIII. Lo muestro porque parte de esta documentación está aquí y nosotros hemos recuperado qué se excavó en esta casa en el siglo XVIII, sabemos exactamente que se dio eso que estamos viendo ahora: hicieron un agujero como el que estamos viendo y se excavó eso. Lo hemos sacado en documentos y hemos puesto cada documento describiendo el sitio exacto en que se encontró cada cosa, y lo que no veían ellos, que nosotros sí lo vemos, es esto.

»Aquí tenemos (como pequeñas bases de datos incorporadas a la excavación) lo que encontraron en el siglo XVIII. Está aquí, los dibujos del siglo XVIII son estos. Y estos son los objetos que hemos ido encontrando en el museo de Nápoles. ¿Qué hicieron? Tápalo luego todo otra vez. Esta excavación se tapó por protección. En este patio se encontró la Diana Arcaizante, por eso se llama la Casa de la Diana Arcaizante. En ese mismo patio, en el 2009, nosotros excavando hemos encontrado el dedo meñique de la mano derecha que le faltaba, exactamente en el mismo patio donde había aparecido la Diana, por lo que hemos confirmado que el sitio del hallazgo fue ese que había sido tapado durante un siglo y pico. Mi reflexión es ¿de qué manera se puede proteger una casa que no tiene techo, una casa que no tiene quien la cuide, una casa a la que cae nieve, granizo y de todo? ¿Cuánto tiempo puede durar una casa en Pompeya a la intemperie? La intemperie no es la solución. Tápala, hoy por hoy, no nos lo consienten. Tenemos que abrir Pompeya, fue la discusión que tuve con Sánchez Asiaín. La visitan siete millones de personas. ¿Qué se hace?, ¿cómo se hace? Enseñamos esto porque nos produce escalofríos pasear por la Pompeya que no se ve».

En la sesión plenaria de 25 de junio, en el coloquio correspondiente al «Espacio de reflexión» sobre «Estudios y protección de Pompeya en la actualidad», interviene el Sr. Terán: «José María Luzón hizo el otro día un recorrido por la Pompeya desconocida, que es la Pompeya que se está destruyendo y que se está cayendo. Yo le dije al salir que me había parecido que lo había hecho de una manera verdaderamente emocionante porque te hacía darte cuenta del desastre que está teniendo lugar y que nadie parece enterarse. Pero no quería hablar yo de este tema sino simplemente recordar una cosa que dijo al final: lanzaba como un reto a los arquitectos del siglo XXI para que encontraran la manera de cubrir de alguna manera todo eso y que no haya que volverlo a enterrar, como única forma de proteger. Cubrir de alguna manera todo eso era algo que en el siglo XXI la arquitectura tenía que resolver. Yo solamente le quiero decir a Luzón que ya está absolutamente resuelto, que lo único que falta es dinero». El Sr. Luzón responde: «Yo no las mostré el otro día, pero tengo varios cientos de fotografías de yacimientos arqueológicos en distintos países, en Grecia, Italia, España también, cada uno con soluciones diferentes. El tema de cómo cubrir, efectivamente técnicamente está resuelto, pero hay que lograr, yo creo, algunos consensos más antes de hacerlo, y sobre todo en un sitio como Pompeya. Sólo de Pompeya tengo por lo menos una docena o más de soluciones hechas por manos diferentes, con estéticas diferentes, con materiales diferentes... Ya sé que cubrir grandes espacios es una cosa que se sabe hacer, pero no es quizá solo eso, yo creo que es más».

Octubre, noviembre y diciembre

Una escultura Real. La realidad de un retrato. «La autoría compartida»

En el «Espacio de reflexión» del día 22 de octubre, dedicado al tema titulado «Una escultura Real. La realidad de un retrato. “La autoría compartida”», se proyectó un DVD, realizado por Marcela López Parada, llamado *Historia de una Escultura Real. El proceso de creación de una obra contemporánea*, que obedecía al siguiente guión, facilitado por uno de los autores de la escultura, don Julio López Hernández:

Introducción. En 1998 el Ayuntamiento de Valladolid solicita una obra del escultor Julio López Hernández para incluirla en un proyecto de urbanización y embe-

llecimiento de lugares públicos de esta ciudad. El escultor propone como tema la representación de los Reyes de España y la aprobación de esta idea pone en marcha un singular y complicado proceso que culminará con la realización de una de las más inusuales piezas de la historia del arte actual. Entre sus peculiaridades destaca el hecho de que, finalmente fue realizada por tres artistas, el mismo Julio López Hernández, su hermano Francisco y su amigo Antonio López García. Ambos accedieron con entusiasmo ante la propuesta de Julio de entrar en el proyecto. De esta manera la escultura ha reunido los esfuerzos de los tres representantes más notables del realismo español de los últimos tiempos y a la vez nos ha devuelto una tradición y unas formas de hacer que no tienen en la actualidad la frecuencia de otras épocas. La idea del trabajo en equipo no parece muy compatible con la figura del artista individual vigente y, además, la representación escultórica de figuras notables del panorama público entró en crisis hace ya varias décadas. La estatua o escultura monumental, género basado esencialmente en la relación con el espacio no tiene, a priori, cabida en un mundo dominado por la batalla contra el vertiginoso paso del tiempo. El verdadero problema que existe con la escultura en el mundo contemporáneo es que sabemos mejor lo que no es que lo que realmente es. No es un objeto en tres dimensiones de carácter conmemorativo, no es una representación antropomórfica de un ídolo, Dios o héroe que construido en buena piedra y erigiéndose sobre un pedestal nos recuerde a los mortales la perdurabilidad de ideas intemporales. Esto es como simplemente decir que la escultura contemporánea no es monumental, lo que dentro de un mundo secularizado, es decir bien poco, porque nada alcanza en él la categoría de lo universalmente memorable. Como escribía el crítico Francisco Calvo Serraller en un análisis sobre los nuevos rumbos de la escultura: siendo estas las circunstancias, todo parece apuntar a que este proyecto será todo un desafío. El reto de tres creadores unidos en la intención de reinterpretar un antiguo género escultórico devolviéndole o creando nuevamente el espacio que le corresponda ocupar y significar en la sociedad y cultura contemporáneas.

La idea. La idea de representar a los Reyes de España en esta actitud sedente y distendida brotó por casualidad de una sesión que estaba inicialmente destinada a otro fin: el retrato de la Familia Real que Antonio López pintaría más tarde. Aunque algunas veces se ha querido ver el antecedente de esta manera de representar a los mo-

narca en la escultura egipcia, para Antonio fue más bien el deseo de reproducir una forma tradicional de retratar a las familias la que le llevó a elegir esta disposición. Antonio López: «Las personas de respeto sentadas y los hijos y los más jóvenes de pie detrás. Esa fue la idea de punto de partida. Después la deseché porque los puse a todos de pie y quedó esa imagen del Rey y de la Reina sentados. Así, tal y como aparecen puestos, gustaba muchísimo y nos dijimos que sería una pena y que se podía hacer algo». La idea fue finalmente descartada para el cuadro y fue Julio, que había asistido a la sesión fotográfica, quien decidió rescatarla para tomar la postura de los Reyes como punto de partida para la escultura que se proponía realizar. Se concertó una nueva sesión fotográfica en la que los monarcas fueron exhaustivamente fotografiados y medidos con la intención de recopilar la mayor cantidad posible de datos, aunque, especialmente para Antonio, estos resultaron siempre insuficientes en el proceso posterior.

La estrategia del boceto. Utilizando fotos y medidas como sustitutos de los modelos con cuya presencia era, en este caso, imposible contar, los artistas empiezan a modelar en barro un boceto de escala reducida. Este primer acercamiento corpóreo al proyecto es un elemento de gran importancia pues proporciona el medio ideal para establecer el acuerdo básico acerca de cómo va a ser esta escultura. Acuerdo necesario, en primer lugar, entre los propios artistas y, en segundo término, con otros profesionales que también intervienen decisivamente en el proceso de materialización definitivo. El boceto es una de esas estrategias de trabajo que actualmente han caído en desuso pero que para esta escultura resulta imprescindible. No se puede afrontar la realización de un bronce de 250 cm de altura, casi dos veces el tamaño natural, sin ninguna referencia, sin la ayuda de un mapa a escala reducida que permita, aunque solo sea eso, guiar la colocación inicial de los elementos constructivos básicos. También es una buena excusa que permite a los artistas reflexionar e intercambiar ideas sobre la obra futura en grande. El boceto permite un tiempo de investigación, un área de ensayo, de rectificación y formulación de nuevas hipótesis tanto formales o puramente plásticas como de contenido. (Hablan en el taller Julio López y Antonio López) Antonio López: «tendría que estar allí, conviviendo con ellos, hubiera salido otra obra». Julio López: «pero también lo bonito es buscar que se combinen esas dos cosas que haya una cosa de tipo cotidiano dialogante y que los Reyes no se presenten encastillados sino que estén cer-

ca del pueblo pero al mismo tiempo se establezca el respeto del pueblo hacia ellos. Ese punto de distancia es bonito mantenerlo y sin embargo que esté en juego con lo otro, porque la imagen es muy dialogante, muy cotidiana, sin embargo el sentarlos, hacerles sedentes, y el recurrir ligeramente a una alusión de retrato real hierático majestuoso también está; yo creo que pueden estar las dos cosas combinadas». Antonio López: «De todas maneras, si estuvieran al natural acabarías también tomando medidas, porque el golpe de vista de uno puede variar en relación al golpe de vista de otro, incluso uno mismo un día puede tener una sensación ante el mismo personaje y dos días después una sensación ligeramente diferente. Lo que pasa es que, claro, en el caso de todos nosotros, hemos desarrollado con los años un tipo de trabajo frente al natural, esa es la verdad, y es bueno volver en cierto modo hacia atrás. Tiene la desventaja de la no presencia del personaje que está representando pero por otro lado eso te da una cierta libertad».

Modelado de la Reina. Cuando meses más tarde regresamos al taller de los artistas, ya están con la versión grande de la Reina bastante avanzada, la armadura del Rey también está preparada y a la espera de la colocación del barro. También podemos reconocer la presencia del boceto en escayola sobre cuya superficie se observan numerosos puntos marcados con lápiz: tanto para construir las armaduras como para situar las masas del barro inicial de la figura de la Reina se utilizaron estas marcas como referencia. El sistema requiere de un artilugio al que los escultores denominan jaula y que consiste en una estructura en forma de prisma que se sitúa encerrando a la figura. Se construyen dos, una para incluir el boceto y otra que contendrá la figura definitiva. La escala o relación de tamaño que hay entre uno y otra determina las dimensiones de ambas jaulas; en este caso el boceto representa un tercio del tamaño de la escultura definitiva. En los perfiles de la jaula se hacen marcas en base a una medida que se toma como unidad, y que será en la jaula grande tantas veces mayor como determine la escala elegida. De este modo es posible establecer las coordenadas vertical, horizontal y de profundidad de cada uno de los puntos marcados en el boceto. Estas coordenadas se trasladan a la jaula grande y de su intersección en el espacio surgen nuevamente la posición de cada punto. La inexistencia de datos suficientes en los que basar el modelado de la espalda hace necesario el uso de otros recursos, como el modelo sustituto. A modo de doble cinematográfico, María Moreno, pintora y esposa de Antonio, se prestó amablemente a posar ves-

tida con una chaqueta parecida a la de la Reina; así se pudo completar la información que en la sesión fotográfica había quedado oculta por el respaldo de la silla original. Otra de las grandes dificultades surgió por la necesidad de corregir la posición del pie desplazándola varios centímetros y dejando al descubierto los hierros de la armadura interna que finalmente hubo que cortar. Este desplazamiento, aparentemente sutil, repercutía sin embargo de manera notable en la posición total de la figura, dotándola de mayor naturalidad y más lógico equilibrio de proporciones. Al trasladar los gestos y actitudes de los bocetos a un tamaño mayor se ponen de manifiesto posibles fallos que a pequeña escala pasan desapercibidos o no se advierten como tales. El modelado de las esculturas finales no puede limitarse a una mera ampliación del boceto sino que exige una nueva interpretación del tema y un atento análisis de lo que se va obteniendo. D. Julio López en el taller: «Esto mide 39,8, entonces el 39,8 lo multiplicamos por la escala 191 y nos da las medidas grandes. Es casi el doble del tamaño natural». El tamaño de las esculturas definitivas, casi el doble del natural, se eligió pensando en el espacio al que iban destinadas: el enorme e imponente claustro herreriano del actual Museo de Arte Contemporáneo de Valladolid parecía exigir que se acentuara mediante la escala la presencia de cualquier escultura que fuera a ubicarse en él, ya que, de no hacerlo, pasaría desapercibida o parecería anormalmente pequeña. Sin embargo, la grandeza de una escultura poco tiene que ver con sus dimensiones físicas, como nos recordaba el crítico Enrique Azcoaga en un artículo acerca de la evolución escultórica española en los inicios del siglo xx. El problema del escultor desde que distingue con claridad entre estatuaría y escultura no es idealizar ideas vulgares con formas mayúsculas sino conseguir encarnaduras plásticas suficientes, independientemente del tamaño en las que canten de forma perenne ideas, preguntas sumamente ambiciosas.

Modelado del Rey. Cuando varios meses más tarde regresamos al estudio encontramos la escultura del Rey muy avanzada. Los artistas no han querido destruir el original en barro de la Reina pues, aunque agrietado y desmoronándose, les sirve también como valiosa referencia. También en esta pieza, el cambio de tamaño ha puesto de relieve la necesidad de correcciones complejas. Una vez más hubo que librar batallas entre el rigor científico o la fidelidad a las medidas y el rigor emocional o la necesidad de plasmar ideas que demandan proporciones no correspondientes a los datos objetivos. Julio

López: «Esto en la maqueta estaba dentro de la manga y este hierro, como hemos llevado el brazo más allá, pues sale hacia afuera. Y había más hierros: por aquí hemos cortado hierros, pero este no se puede cortar hasta quitarlo después en la cera. Ahí tenemos en los pies del Rey algo que todavía sale, unas armadurillas que han aflorado y que se reparará en la cera. A partir de la maqueta que hicimos había un problema y es que el Rey es más alto que la Reina, pero lo es porque las piernas son más largas y, entonces, como están sentados en la misma silla y la silla tiene la misma altura, en la maqueta nos quedaba el Rey relativamente pequeño con respecto a una idea que tienes de que el Rey tiene que ser mayor. Para no traicionar esta idea, fue preciso falsear ligeramente las medidas hasta conseguir que el Rey se viera más alto aun estando sentados. De este modo el conjunto final recupera el equilibrio entre el realismo propio de su género y el idealismo propio de la realeza que los modelos encarnan, como el mismo Julio nos explicó. También genera una cierta dificultad el hecho de que D. Juan Carlos y D^a. Sofía sean monarcas en la era actual. La inexistencia de distintivos especiales que ayuden a identificarlos como Reyes. Antiguamente los personajes de la realeza eran representados con atributos como la corona, el cetro y otros ornamentos o, al menos, ricos y sofisticados ropajes de elegante caída que no solo servían para reconocerlos sino que además conferían a las estatuas riqueza plástica y magnificencia acorde con la dignidad del ilustre inmortalizado. Este era, en efecto, uno de los objetivos que los artistas se propusieron alcanzar en el proyecto: conseguir una representación de los Reyes que aunara la visión propia de su real condición con la de las personas accesibles y contemporáneas que también son. A modo de las grandes esculturas faraónicas egipcias, aquí también se suman hieratismo e inmanencia universal con expresividad contenida y descripción de detalles genuinos: los signos por los que reconocemos a un semejante y recuperamos la familiaridad. También el proceso de realización en equipo tiene cierta semejanza con el anonimato del arte egipcio. Para Antonio, el hecho de haber podido afrontar juntos este reto guarda relación con la circunstancia de que el tema se hallaba equidistante, igualmente alejado y cercano al tiempo para los tres. Esto les ha permitido modelar con libertad, rotando continuamente de unas zonas a otras, e interviniendo cada uno en la aportación del otro hasta conseguir, no sin un gran esfuerzo de paciencia, la perfecta amalgama y un total difuminado del concepto de autoría individual».

Del barro al bronce. La arcilla es un material blando y maleable que se utiliza para modelar debido precisamente a estas características. Sin embargo es también una materia que se deteriora fácilmente, no siendo apto para obras que se destinan a la intemperie. Por este motivo, una vez terminada la fase de modelado, es necesario trasladar el resultado final a un soporte no perecedero como es el bronce. Ello exige de un complicado proceso que comienza con un molde de silicona y escayola. Hay que planificar bien el molde, dividiendo la figura en varios fragmentos y previniendo la formación de recodos cerrados o enganches que dificulten la extracción posterior del molde. La silicona facilita esta tarea ya que es un material flexible al tiempo que es capaz de registrar fielmente todos los detalles. Cuando la silicona se solidifica al poco tiempo de ser aplicada se recubre de escayola que proporcionará una forma madre de apoyo rígido al molde blando. Al cabo de una hora de ser aplicada la última capa la escayola alcanza su máxima solidez, entonces el molde se abre y se limpia de restos de barro quedando listo para recibir la cera. Esta se calienta para poder ser aplicada en estado líquido a base de finas capas. Cuando la cera se enfría sufre una leve contracción que facilita la tarea de separarla del molde de escayola sin necesidad de romperlo. El positivado en cera es un estado intermedio y provisional que cumple importantes funciones, por una parte permite al artista un reencuentro con la pieza para arreglar posibles deformaciones o fallos por falta de registro sucedidos en la fase anterior. Por otro lado es el soporte que permite crear el tipo de molde necesario para el positivado definitivo de la pieza en bronce, ya que al tener la posibilidad de licuarse derritiéndose por calor proporciona el hueco necesario para que este material lo ocupe. Julio López: «He querido distribuir la entrada del metal, por aquí tiene que regar y entrar el metal, correr la superficie de abajo arriba y expulsar el aire en otros puntos que se les pondrán ahora». Una vez repasada por el artista, la pieza de cera se prepara para ser fundida. En primer lugar, se atraviesa la cera en diversos puntos con unas varillas metálicas para impedir desplazamientos entre el molde exterior y el relleno interno que se aplicará posteriormente. A continuación se le añaden una serie de cilindros de cera que servirán como inicios para los bebederos encargados de distribuir posteriormente el metal. Seguidamente se aplican varias capas de recubrimiento cerámico que registra con precisión la forma de la figura conservándola en un molde apto para recibir el metal fundido a altas temperaturas. Mientras el picadizo —una mezcla de ladrillo mo-

lido, escayola y agua que no es tan fiel a los detalles— se utiliza para rellenar la pieza de cera y configurar de este modo la cara interna de su posterior versión en metal, los cilindros de cera se prolongan con los bebederos o conductos que, unidos a la boquilla, servirán para desalojar la cera derretida, dar entrada al metal y permitir la salida de gases. La planificación cuidadosa del sistema debe garantizar al máximo un buen reparto del metal pues de lo contrario, la pieza no se reproducirá correctamente sino fragmentada y con burbujas. La pieza así preparada se introduce en un bidón cilíndrico y se cubre totalmente de más picadizo. Tanto este como el recubrimiento cerámico anterior son materiales que adquieren resistencia al calentarse en el horno a una temperatura de 750°. Es en esta fase de cocción cuando la cera se derrite saliendo por los conductos y dejando el hueco para el metal, de aquí viene el nombre de fundición a la cera perdida. Cuando toda la cera se ha desalojado o perdido el molde queda listo para la fase final. La pieza se voltea nuevamente para dejar la boquilla y los conductos hacia arriba, el metal entrará por ellos y será distribuido por todos los huecos dejados por la cera. Los moldes de varias piezas, aún dentro de los bidones, se disponen en hilera y el metal se vierte ordenadamente en cada uno. El metal al rojo dentro del molde tardará varias horas en enfriarse totalmente, permitiendo ser extraído del molde con seguridad. Los bidones se desmontan, el recubrimiento de picadizo y el cerámico se retiran, picando con sumo cuidado en las capas finales para no deteriorar la pieza. Esta sale al principio con la superficie quemada y de un color gris opaco que es necesario eliminar con arena aplicada a presión. Posteriormente, los distintos fragmentos de la escultura se ensamblan y se sueldan cuidadosamente. Luego, toda la pieza se repasa con distintos tipos de herramientas, como limas, lijás, fresas y cinceles para eliminar asperezas e imperfecciones e intensificar el dibujo de los detalles. Por último se le aplica una pátina o policromado a base de ácidos y calor. Esta combinación produce en la superficie del metal reacciones químicas que alteran el color del bronce depositando en la porosidad de su superficie partículas cristalizadas que estabilizan su tono.

Conclusión. Finalmente la obra se trasladó a su actual ubicación en el Patio Herreriano del Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid en donde fue inaugurada por Sus Majestades los Reyes de España, D. Juan Carlos y D^a. Sofía, en Octubre de 2002. Aproximadamente un año después y con motivo de completar este reportaje regresamos a visitar las esculturas en compañía

de los artistas y allí, en presencia de M.^a Jesús Abad, directora del museo, tuvimos ocasión de asistir a una interesante recapitulación final por parte de los tres creadores. D. Julio López: «Porque yo he pensado que siempre, en toda la historia del arte, la obra, cuando responde a las exigencias y a las peticiones de una sociedad extensa y de una mentalidad que no es la del propio autor, rebasa las condiciones de ese autor. Lo que quería ese autor se siente ya superadísimo y la obra sale respondiendo a una necesidad colectiva importantísima, y eso me parece que es más importante que ser autor. Y no se puede utilizar a Picasso contra esas obras de la historia que son tan poderosas. Eso es lo que pasa cuando haces obra de arte consciente de que estás haciendo obra de arte». Antonio López: «Yo pienso que lo uno no está en contradicción con lo otro. Pienso que tenemos la obligación de expresar nuestro yo más íntimo, y está muy bien este regalo, esto ha sido un regalo, han sido una serie de coincidencias: han sido los Reyes, que se sentaron como ellos quisieron... yo lo único que hice fue aportar unos documentos fotográficos que se hicieron en mi estudio. Les compramos unas sillas porque no teníamos unas sillas adecuadas y les dijimos que se sentaran, y se sentaron como ellos se tenían que sentar, eso ya es una aportación que no nos corresponde, es decir, la posición la eligen ellos, eso no ocurre en la obra absolutamente individual, si yo hago un hombre lo pongo como yo quiero ponerlo. Yo, digamos, manipulo más las cosas. Entonces, en esta no manipulación, en este dejar intervenir el resto, la otra gente es lo que amplía. Eso es el arte antiguo cuando sale bien. No siempre sale bien, pero aquí ha salido bien. Esta escultura me gusta. Primero la veo diferente de la obra de cualquiera de nosotros, recuerda más a la obra de Paco que a la de cualquiera de los dos, pero tampoco es exactamente de Paco». Francisco: «como dice Antonio no es la única obra colectiva, el *Laocoonte* parece que está hecho entre un padre y los hijos». Julio López: «y en ese sentido sí que nos convertimos en anónimos autores de esta obra; aunque tengamos nombre y apellido hay un cierto punto de anonimato, hay un cierto punto de desconocimiento ante nosotros mismos. Nosotros también podemos ser algo que no hemos hecho, y a lo mejor ese desconocimiento de nosotros que en otro sitio no ponemos, lo estamos poniendo aquí, en esa lucha de visiones contróvertidas en que uno quería una cosa y el otro quería otra. Al final, se hizo lo que tenía que ser y la obra ha impuesto sus propias leyes. Yo creo que es la enseñanza que tenemos que sacar, la enseñanza de que hay veces

que es ese orden general el que nos debe invadir para que la obra tenga un destino aprobado por todos. Es ese que está fuera de nosotros, no el que ponemos nosotros a la obra». Y así es como el reto que anunciamos al principio: el de los tres creadores unidos para buscar en el mundo actual el lugar de una obra de características tan peculiares, finaliza o, más bien, se abre a que cada espectador le añada su propia conclusión al ser testigo insustituible en el disfrute de la contemplación y del encuentro.

En la sesión plenaria de 29 de octubre tuvo lugar, en el «Espacio de reflexión», el coloquio sobre: «Una Escultura Real. La realidad de un Retrato. La autoría compartida», sobre el DVD presentado en la sesión anterior por don Julio López Hernández.

El primero en intervenir es D. Alfredo Pérez de Armiñán, que afirma: «Cuando se trata de una escultura que tiene en el fondo un carácter simbólico representativo, el artista está enormemente condicionado por ese carácter del encargo, pero creo recordar que era D. Antonio López quien saca partido, precisamente, de las aparentes restricciones del encargo. Es decir, contra lo que se dice en un lugar común muy extendido, de que a la libertad artística repugna la restricción del encargo, en este caso, la libertad artística es perfectamente compatible con una orientación determinada del encargo. Y me gustaría saber si esto es así en el proceso de creación de esa escultura y en general de cualquier escultura monumental hecha por encargo.

»Recuerdo a este respecto que hubo un debate en esta Academia en el que Francisco Calvo Serraller discutía la vigencia del concepto de escultura en el sentido tradicional de monumento, y más de monumento conmemorativo o de monumento que simboliza una determinada época o una determinada figura histórica. Es evidente que en el Patio Herreriano se dan circunstancias que desmienten la tesis del profesor Calvo Serraller. Que sea o no un monumento, eso es discutible, pero desde luego tiene alguna característica propia del monumento: recuerda desde luego la figura histórica de los Reyes, es evidente, y no se trata simple y llanamente de una escultura de dos personas, sino que esas personas tienen características muy determinadas. Me gustaría saber qué opina Julio de todo eso».

El Sr. López Hernández responde que Calvo Serraller estaba más orientado a hacer una diferencia entre qué era una estatua y qué una escultura. «Yo creo que ahí

está la cuestión para que el retrato moderno sí participe de esos conceptos. La estatua parece ser que se refiere a la representación antropomórfica de alguien concreto, muy determinado, y que alude un poco a la lucha, la conquista, de lo que es la escultura. Para nosotros se sobrepuso el concepto de escultura sobre el concepto de estatua, precisamente para hacerlo actual, para llevarlo a nuestro terreno. Esa cuestión un poco amplia de lo que llamamos *autoría diversa* o *compartida* era precisamente lo que daba origen incluso a que el espectador fuera autor también de la escultura. Pensábamos que esa comunicación tenía que establecerse y que sería así como saldríamos adelante. Por otro lado se daba la circunstancia de que los tres autores no estábamos totalmente disociados, coincidíamos en unos principios orientativos que daban margen a ese acuerdo aunque, con todo, no trabajábamos separadamente, es decir, no hacíamos un trabajo en el que a uno le correspondiera hacer la cabeza y a otro los pies, etc., nos intercambiábamos las acciones. Sobre lo que había hecho uno, al día siguiente intervenía otro cambiando las cosas; por eso costó tanto; no se acababa nunca.

»Entiendo que la escultura la hicimos con ese afán y que esa *autoría compartida* es lo que da origen a la comunicación más amplia con el espectador y eso es lo que discutíamos allí: que pudiera ser de todos sin ser de ninguno en concreto. Incluso yo, llevando un poco el concepto de autoría hasta el final, mantenía la idea de que incluso había sido posible este trabajo porque cada uno de nosotros había hecho algo completamente desconocido para nosotros mismos. Es decir, yo consideraba que había puesto allí algo que no había puesto en otra escultura y era porque estaba presionado en esa conexión con los demás para trabajar y sacaba de mí algo desconocido. Antonio, en el discurso y en el análisis que hacía, achacaba que la superficie, el final de la escultura, fuera más bien de mi hermano, que atendía o respondía más a las texturas que trabaja mi hermano, más cuidadosas. Él no sé en qué situación se ponía. Consideraba que yo intentaba más la armonía general de las cosas, el diálogo que podía existir entre la cabeza y el pie, el gesto de la mano, buscando una armonía teniendo en mente que habíamos tenido que renunciar a un acondicionamiento: el adorno tradicional que llevaban los Reyes. Aquí no había adorno, solamente tenían que ser representados en esa actitud, un poco hierática pero al mismo tiempo disolviéndose el hieratismo. Ese hieratismo se ablandaba para ser comunicativo. Es decir, pensábamos que nos recibían los Reyes en su jardín y que

dialogaban con nosotros pero que seguían siendo Reyes. Eso es un poco lo que queríamos hacer».

Vuelve el Sr. Pérez de Armiñán: «Todo lo que has dicho antes respecto al proceso de creación entre los tres es muy interesante pero ¿os sentisteis obligados por ese hieratismo a encontrar una fórmula que fuera compatible de la dignidad de la figura de los Reyes (que era necesario expresar) y lo que en el fondo vosotros pensabais desde el principio que debería decirse en esa escultura?»

Responde el Sr. López Hernández: «Yo creo que el secreto estuvo en que Antonio confesaba en la entrevista que nosotros no habíamos influido en la actitud de los Reyes, que habían sido ellos los que habían tomado esa actitud. Pero no es del todo así. Los Reyes posaron, nosotros no modificamos sus actitudes pero no posaron así en conjunto, esto fue producto de una serie de fotografías, de dos sesiones fotográficas con los Reyes en las que sorprendíamos sus gestos, lo que querían decir, accidentalmente. Estábamos allí tomando instantáneas y una vez que las tuvimos, que fueron muchísimas, el asunto fue conjuntar dos imágenes que, aunque hubieran estado separadas, dialogaran y significaran eso que queríamos, ese encuentro de dos personajes que tenían que significar algo superior a lo real, sentados hieráticamente, que recordaran un poco esa lejanía, establecer una cierta lejanía hacia esos personajes que son Reyes. Y una vez que tuvimos esa idea y que a partir de las fotos encontramos las dos imágenes que se conjuntaban y las superpusimos, es cuando fuimos a hacer otra sesión a los Reyes con dos fotógrafos que hacían instantáneas de frente y de perfil uno, y de espaldas y de perfil el otro, de forma que teníamos una documentación para que todos los dobles o plegados de los paños se correspondieran. Y así actuamos, haciendo esas dos sesiones fotográficas muy amplias y tomando muchas medidas, para tener la seguridad de que no nos equivocábamos. Aunque hubo otra cosa que impusimos como criterio: el Rey es más alto porque tiene las piernas más largas, pero, al estar sentados, en las fotos quedaban casi iguales y tuvimos que levantar como siete u ocho centímetros al Rey más arriba de lo que tenían las maquetas. Es una de las luchas por buscar ese concepto del personaje, porque actuamos con ese hándicap de que todo el mundo les conoce muy bien. Cuando no había fotografía, los Reyes podían asumir una representación que en cierto modo se convertía en inamovible. El retrato de unos Reyes no tiene por qué tener edad. Si repasamos un poco, ¿quién es el que crea el prototipo de Carlos V,

es Tiziano o es Pompeo Leoni?; porque son muy semejantes, se llegan a instituir en imágenes completamente de dominio público, pero aquí no teníamos eso, aquí teníamos el factor real, el factor de acercamiento».

Interviene don Rafael Canogar afirmando que «la película es muy buena, a mí particularmente me ha interesado mucho, es muy didáctica y está explicado todo el proceso de fundición. Por lo tanto te felicito por la película, pero yo tenía una pregunta: ¿es posible compartir la autoría de una estatua, de una escultura de ese tipo? Bueno, parece ser que sí porque está ahí pero, sin embargo, creo que ha generado algún problema y hay algo que me gustaría entender mejor. Antonio, en cierto momento, dice “desde luego esta escultura es más de Paco” y realmente no lo entiendo muy bien, porque en la película parece que está más ausente, más que Antonio o que tú, pero Antonio hace una afirmación “esta escultura es más una pieza de Paco”. Y tengo también una cierta reserva. Cuando se cambian las escalas y se hacen de un tamaño mayor del natural, como es este el caso, se suele simplificar, y de hecho en la película se habla del arte egipcio, y el arte egipcio, a mi parecer, no es adecuado al tema en la película. Cuando se hacen grandes figuras se empieza a simplificar, hay un tono, mucho más hierático, mucho más formal porque son dioses, son faraones, y aquí esa naturalidad con la que se está presentando a la Reina con el abanico o al Rey, hasta con los botones o los cordones de los zapatos. . . ., me parece que eso sobra, creo que no ayuda precisamente a esa solemnidad que creo que tenía que haber tenido la pieza. Y a lo mejor los problemas empiezan por eso, porque trabajar a tres no es fácil, pero por otro lado, como digo, no entiendo por qué Antonio dice que era más de Paco más que tuyo y de él».

Responde el Sr. López Hernández: «la autoría mayor de Paco que afirma Antonio viene por el aspecto exterior, por el tratamiento superficial, epidérmico de la escultura. Creo que ahí es donde mi hermano ha mostrado más afinidad con su propia obra, con la obra personal. Indudablemente Antonio y yo nos desviamos un poco de ese objetivismo tan absoluto de mi hermano. Mi hermano por eso tiene sus méritos y sus admiradores, precisamente por ese prescindir de otros juegos, de otras aventuras artísticas. Es fiel hacia una visión perfectamente real. Creo que eso es lo que él ha querido acentuar. Pero ahí actuamos todos porque en la selección del gesto, a lo mejor, no estuvo ni siquiera mi hermano: lo hicimos en conjunto todos y desde fuera, eso fue un preámbulo que no daba origen a que fuera uno más

autor que el otro. Sí, alguien dice eso de que son como egipcios. Yo creo que lo son solamente por el aspecto monumental y porque están sedentes pero, claro, lo que no podemos olvidar nunca es que, en la civilización egipcia, lo que se está representando son dioses, o reyes a los que se les considera dioses, están por encima de lo real. Ese hieratismo, esa simplificación, esa majestuosidad de lo plano, de lo poderosísimo, no está en la consideración de los Reyes de hoy día. Yo creo que no se puede hacer un Rey así; no son así, son más bien como nosotros mismos, y precisamente esa democratización del Rey es lo que, dejando un margen de separación, un margen de distanciamiento (no son totalmente como nosotros) hay un punto en que sí creo que se consigue percibir esa barrera, dentro de que somos muy cercanos y de que lo hacemos lo más sinceramente posible para representarlos tal como son ellos. Por ejemplo, los zapatos. Hubo su aventura también con los zapatos. Posó el Rey con unos mocasines, pero luego nos dimos cuenta de que el mocasín deshacía un poco la seriedad que debía representar ese Rey y le tuvimos que cambiar a zapatos con cordones. Son pequeñas cosas. Fueron muchos meses trabajando, dialogando y haciendo lo que podíamos hacer».

Don Juan Bordes: «A mí me parece que en la escultura habéis hablado poco del Patio Herreriano que la contiene y no hay que tener complejo de inferioridad de hablar de estatuaria. Me parece que estáis hablando de la estatua y que lo único que la convierte en escultura es esa relación con el espacio arquitectónico que la rodea. Tú has hablado mucho en otros monumentos, por ejemplo, en el de Lorca, de una situación de la mirada, del vuelo del pájaro y toda esa relación con el lugar. Ese complejo que tenemos hoy en día de diferenciar entre estatuaria y escultura me parece un poco absurdo porque creo que, en el fondo, la estatuaria siempre ha sido escultura cuando estaba en su lugar y cuando ha estado en esa relación con el lugar. Al pasar a un museo se ha convertido en estatuaria pero, desde Grecia, la escultura se ha visto como un núcleo complejo en el espacio. Lo que pasa es que al pasarla al museo la hemos convertido en estatuaria».

A lo que contesta el Sr. López Hernández: «Yo considero que es escultura, no es estatua. Hago ahora una escultura ambiental, de cosas que no son representaciones antropomórficas ni de nada. El hombre está allí pero no está físicamente. O quiero hacer la ausencia del hombre. Eso no me permite hacer una estatua, me permite mejor hacer una escultura. No quiero imponer a

nadie conceptos. No deja de decirse que la escultura puede ser estatua y la estatua puede ser escultura, es lógico. Ahora, hoy día, manejamos una visión, tenemos unos objetivos de lo que es el objeto escultórico, que puede establecer esas diferencias. Yo, para mí, puedo establecerlas y me quedo más conforme. Y me parece interesante lo que has dicho del Patio Herreriano. Se ha hablado poco de él. Cuando hicieron algunos reportajes en los periódicos tuvimos ciertas críticas porque decían que eran muy grandes las esculturas, que eran desmesuradas. Nosotros, cuando tuvimos una idea clara y estábamos ya con el boceto muy avanzado, hicimos unas fotografías, las imprimimos a dos metros y a tres metros de tamaño, las montamos sobre unos tableros de madera, nos fuimos a Valladolid y plantamos nuestras fotocopias para ver qué tamaño le dábamos al grupo. Vimos que tres metros era un poquito grande y que dos era pequeño y lo hicimos a dos y medio. Y eso fue viendo una imagen superpuesta en el volumen de aquellas columnas. Por otro lado, mientras hacíamos eso, estábamos pensando en la relación que se podía establecer con los grupos escultóricos de Pompeo Leoni de El Escorial, ya que había una cierta semejanza arquitectónica entre el Patio Herreriano y El Escorial. Creo que sí se acertó en el tamaño, en los dos y medio. Esto fue el dialogar con él».

Buenas prácticas en materia de conservación del patrimonio

El día 19 de noviembre, doña Araceli Pereda, académica correspondiente, presentó una ponencia que se transcribe a continuación:

«Yo no conocía bien el formato de este tipo de intervenciones cuando acepté el otro día el lanzamiento a la piscina que me hizo el director. Espero que en la piscina solo haya aguas transparentes, espero que no haya nada especial y no me encuentre nada. Pero, dada la notoriedad y elevada cualificación de los miembros que asisten a esta reunión, me puse a pensar de qué tema podía tratar que no fuera ya muy conocido y para qué podría servir mi intervención: plantear conceptos respecto a los diferentes tipos de monumentos, también de bienes muebles o inmuebles, pero que no tenía sentido ante un colectivo donde abundan relevantes arquitectos y, en menor cantidad pero no en menor calidad, relevantes historiadores y maestros en la historia del arte. Hablar de protección jurídica de patrimonio tampoco tenía en mi opinión mucho sentido ante notables juristas, ya sean

especialistas en patrimonio como José Luis Álvarez, Alfredo Pérez de Armiñán o de carácter generalista, como puede ser José Luis Yuste. Tampoco tratar sobre gestión de patrimonio, cuando aquí pueden hacerlo con igual interés, personas que han sido directores generales de Bellas Artes como José María Luzón o como Tomás Marco. Podríamos tratar de la extensión del concepto de patrimonio cultural y natural o de la intervención en el mismo de las diferentes Bellas Artes, pero no tiene sentido, en mi opinión que yo lo planteo ante tan notables y diversos artistas.

»Por eso pensé que podría hablar, quizá, de alguna de las actividades en las que yo he participado más activamente a lo largo de mis trabajos, sobre todo en los públicos. Pensé en los inventarios, en la importancia que tiene apoyar a los profesionales y a los estudiosos del patrimonio como un primer escalón imprescindible en la protección del patrimonio, en la gestión de la información, en las posibles utilidades que esa información pueda tener, experiencia muy directa que comparto además con algún miembro aquí presente, con Alfredo Pérez de Armiñán, como ¿para qué sirve el inventario? Entre otras cosas por ejemplo, para recuperar obras robadas. Cuando tuvo lugar esa famosa plaga que tuvimos a finales de los años setenta (porque fue una plaga, peor que las termitas), conseguimos que casi el 95 por ciento de las cosas que se robaron en los setenta volvieran, retornaran a España en el 82, desde Bruselas y desde Italia fundamentalmente, pero también desde Francia, gracias a los inventarios (es verdad que existían unos documentos que permitían, ante la Interpool, reivindicar el patrimonio español como propiedad del Estado) y otras muchas posibles utilidades que el trabajo de los profesionales pueda tener. O también la importancia que tiene una ley como la del patrimonio y el afloramiento, en la que tanto el inventario como la amnistía que supuso para los bienes muebles la nueva ley del 85, facilitaban una mayor eficacia en la conservación del patrimonio mueble y que fue muy eficaz. Muchos académicos recordarán las primeras exposiciones, las primeras que hacía la Comunidad de Madrid, precisamente en esta sede, en la de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que llevaba cerrada varios años y que, con la aportación y ayuda de la Comunidad de Madrid, había empezado unas negociaciones (cuando era director D. Luis Blanco Soler, continuaron después con D. Federico Sopena y acabaron con D. Ramón González de Amezua) y aquello dio lugar a la apertura de las salas de exposiciones de esta Academia, del museo, por supuesto, y a la primera

exposición que la Comunidad hizo bajo la idea de patrimonio, comisariada por Alfredo Pérez de Armiñán, y titulada “Tesoros en las colecciones particulares madrileñas”.

»En lo que más he trabajado, aunque sea historiadora del arte, es como gestora, es decir, como persona útil al servicio de la gestión del patrimonio. Cómo aplicar la teoría a la práctica en la Ley de Patrimonio (en la que había participado junto con otra mucha gente), cómo le podríamos sacar la mayor utilidad posible a esa ley. Esa ley permitió declarar muchas colecciones que no eran bien conocidas, difundirlas y de ahí dar lugar, incluso, al fomento del coleccionismo, en algunos casos.

»Pero también podríamos discutir sobre la importancia o la necesidad de buenos profesionales, de la gestión, en el sentido estricto de la palabra patrimonio cultural para ser eficaces y eficientes, que no es lo mismo. Saber qué problemas se tienen, saber con qué recursos se cuenta y cómo se puede conseguir el máximo resultado con el mínimo coste posible. Eso me lleva, como es lógico, a poder hablar de la responsabilidad política, que eso es lo que me parece que tiene que ser la política: el buen uso de lo público en beneficio de lo público.

»Y eso fue un poco lo que intentamos hacer en esos años que fui directora de cultura en la Comunidad de Madrid. También podría reflexionar sobre eso. O sobre la siguiente etapa: el papel del tercer sector, las fundaciones, las asociaciones, es decir, la sociedad civil, que es en lo que estoy ahora. La importancia que tiene la participación de las instituciones dedicadas a las cuestiones cívicas, las que no son estatales o no son institucionales, dedicadas a la conservación del patrimonio.

»No obstante, a pesar de todo eso, me he inclinado por ponerles un tema sobre el que quizá se haya discutido poco y que es ahora un referente para la asociación de la que me ocupo, sustituyendo precisamente a otro académico, a Alfredo Pérez de Armiñán. Se trata de las buenas prácticas en relación con la conservación, la restauración y la difusión del patrimonio cultural y natural. Y por ese camino de la reflexión sobre nuevos conceptos de patrimonio cultural y las diversas formas de protegerlo y de incrementarlo, propongo llegar a la propuesta de un debate que puede interesar a muchos: ¿es necesaria o no, una nueva ley de patrimonio que refleje adecuadamente la ampliación del concepto y tipologías de patrimonio a proteger?, ¿qué se ha experimentado en estos veintisiete años de vigencia de la actual ley?, ¿y si es necesario en la nueva ley que además, recoja, sistematice, dé coherencia (tanto jurídica como desde el punto de

vista territorial) a los numerosos tratados y normas internacionales que España ha ido suscribiendo a lo largo de todo este tiempo respecto a la Ley de Patrimonio y que, sin embargo, no tienen un reflejo en nuestra legislación nacional.

»Y con todos estos nuevos temas, que se añadían a los que ya venía tratando, Hispania Nostra convocó (este año por primera vez), el Premio Buenas Prácticas con el propósito de ampliar el actual campo de protección del patrimonio, porque, poco a poco, somos conscientes de que la sociedad ha ido interiorizando la necesidad de conservar las manifestaciones materiales, ya sean muebles ya inmuebles, las de carácter histórico o las de carácter artístico producidas a lo largo del tiempo. Y más recientemente, ha comenzado a aceptar que *patrimonio cultural* no se limita a los monumentos ni a las colecciones de objetos, es decir, al patrimonio material, sino que comprende también las tradiciones, las expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados o transmitidas a nuestros descendientes, como son las tradiciones orales, las artes del espectáculo, los usos sociales, los rituales, los actos festivos, los conocimientos, las prácticas relativas a la naturaleza y al universo, es decir, el patrimonio inmaterial.

»Y van parejas a la evolución del concepto de patrimonio y ello debe tener reflejo, creo yo, en las normas de protección jurídica de las actividades que se llevan a cabo tanto por las instituciones responsables de la conservación del patrimonio como por los ciudadanos que se organizan individualmente o en organizaciones cívicas.

»Todos sabemos que en estos cuarenta años ha habido una importante evolución de la consideración del patrimonio. Hemos pasado del monumento aislado y descontextualizado, en el que la principal razón de su conservación podía ser su aspecto físico, es decir el valor artístico, o la defensa de su realización, es decir el valor histórico, a añadir a ese valor: el respeto al interior y el entorno. Hemos pasado del concepto “casco histórico” a la protección de la identidad de las ciudades integrales, donde el pasado constituye un elemento de desarrollo, pero inseparable del presente y convertido en un recurso que garantiza el futuro de sus habitantes.

»Se trata de una apreciación que da lugar a políticas locales de corte transversal que mezclan cultura, educación, urbanismo, servicios técnicos, turismo, hostelería, artesanía. Es decir, son contemplados de una manera conjunta, complementaria, que contribuye a revalorizar el patrimonio y la calidad de vida de sus habitantes y que cuenta con la complicidad de agentes locales. No solo

por su valor económico, sino por lo que tiene de valor social. Es decir: el ciudadano como principal objeto de conservación del patrimonio. Y todo ello desde una concepción de patrimonio en sentido amplio, en el que se engloban conjuntos de patrimonios, tanto el arquitectónico, como el arqueológico, como el natural, como el industrial, como el inmaterial, junto con la memoria de los habitantes, transformando las ciudades en lugares donde lo que predomina ya no es solo un valor económico sino la calidad de vida, tanto para sus vecinos como para quienes la visitan atraídos por la oferta del patrimonio.

»El patrimonio cultural y natural, incorporado con naturalidad a la vida cotidiana, es un gran avance, es el patrimonio conservado no solo por razones históricas, no solo por razones artísticas, incluso no solo por razones económicas, que es lo que ahora podría estar más de moda, sino también porque forma parte inseparable de las condiciones de vida, de la identidad particular de cada ciudadano que habita allí y los que vienen a visitarle. No solo porque es causa de beneficios y proporciona unos bienes inmediatos (lo podemos ver muy bien en el turismo), sino porque es inseparable de las cosas que sus habitantes necesitan para que su vida sea buena, como es tener un centro de salud, o una escuela para recibir educación, o carreteras, o aceras, o agua corriente en su casa o servicios higiénicos. Si antes considerábamos que solo era lo físico ahora resulta que es más que lo físico. El patrimonio es algo tan imprescindible como el resto de las prestaciones sociales. Y a esa evolución del concepto del patrimonio han contribuido tanto las necesidades intrínsecas de proteger otros patrimonios generando una reflexión en torno a cómo realizarlo, como las normas y recomendaciones de las organizaciones internacionales o el Consejo de Europa y la UNESCO. Sin olvidar el impulso que algunos países han dado, que han resultado líderes ejemplares en esta materia, o algunas instituciones, fundaciones u organizaciones como Ciudades Patrimonio de la Humanidad, Europa Nostra, la Fundación Getty, etc.

»Es decir, esta nueva ampliación del concepto nos lleva también a intentar recogerlo en nuevos sistemas de defensa del patrimonio. Uno de ellos consideramos que podía ser el de *buenas prácticas*. ¿Y qué es eso? puedo asegurarles que cuando elegimos este término no era por oportunismo. Llevamos tiempo preocupados por definir este término de buenas prácticas, pero es cierto que se ha puesto muy de moda y, sobre todo hoy, estos días, está apareciendo en los periódicos, cada vez con mayor frecuencia y aplicado a otras materias (en

concreto, en el caso de los días pasados, a los bancos). Comienza a utilizarse mucho esta expresión, pero sobre ella existe una cierta ambigüedad. Nosotros lo utilizamos como referentes útiles y ejemplares que sirvan como pautas a posibles emprendedores de proyectos culturales relacionados con el patrimonio cultural y natural, que les proporcione elementos de reflexión y trabajo para identificar, clasificar y difundir sus actuaciones, convirtiéndose en elementos de inspiración para otros agentes y transfiriendo conocimiento en beneficio de una mayor eficacia de la protección del patrimonio cultural y natural. Se propone impulsar actuaciones en contra de la tendencia, tan mayoritaria en nuestro país, a la crítica sin soluciones prácticas, a esa especie de *penelopismo* de comenzar de cero, cuando tan útil puede ser trabajar desde el trabajo que otros ya hayan hecho previamente.

»¿Cuáles son los criterios que permitan valorar qué es una buena práctica o un proyecto? Los principios vienen en cierto modo determinados por la UNESCO, y han sido definidos como la corresponsabilidad, la participación, la eficiencia, el impacto positivo sobre los habitantes y el medio, la innovación, la planificación, la sostenibilidad, transferibilidad y viabilidad.

»Los conceptos corresponsabilidad y coparticipación, como es lógico, deben siempre estar claros: quiénes son los agentes que van a participar. La eficiencia es que la correspondencia entre los recursos empleados y recursos obtenidos sea la correcta, el impacto positivo es que al final de la actuación se provoque siempre algo que vaya en beneficio de la población y del bien que se pretende proteger, que además se utilicen materias renovables...: la planificación. Los conceptos son tan obvios que casi no me detengo en ellos.

»El citado premio se va a centrar solo en tres categorías, que expondré de manera muy sumaria, que interesan para el contexto general de la conservación del patrimonio. Las categorías son: las intervenciones sobre el territorio del paisaje (las buenas prácticas en relación a la intervención en el paisaje), la conservación del patrimonio como un factor de desarrollo social y económico y la señalización del patrimonio como un elemento esencial en la difusión. El premio en el territorio del paisaje es para aquellas intervenciones que se ajustan a los principios generales de la Convención Europea del paisaje, que fueron aprobados en el año 2000. El premio a la conservación del patrimonio como factor de desarrollo económico y social es para aquellas que han producido un impacto beneficioso económica o socialmente para los habitantes próximos al entorno. Y

a la señalización porque creemos que, en España, no solamente es que carezcamos de recursos, sino que lo más fácil, que es simplemente llevar a la gente a los sitios, es en lo que precisamente falla, y la señalización es un gran elemento de difusión y de acercamiento del conocimiento del patrimonio al medio.

»No me quiero extender porque simplemente se me dijo que enunciara algún tipo de tema para la discusión. Este concepto de buenas prácticas, aplicado a las intervenciones en el territorio y el paisaje, nos lleva a discutir sobre qué es territorio, qué es paisaje, sobre la economía, los efectos beneficiosos o perjudiciales a veces de la sobreexplotación económica del patrimonio. Pero, para terminar, quiero insistir en la importancia que para mí tiene que hablemos del medio físico, es decir, paisaje y territorio, como producto de la intervención humana, y por tanto, producto de nuestro patrimonio. Y de la necesidad de incluir el medio natural en los sistemas de protección jurídica del patrimonio, en el que la gestión de este tienda a lo territorial, sin detrimento de lo monumental, y enriqueciendo el hecho físico con el valor de otros patrimonios como el patrimonio inmaterial. Quiero decir que es importante proteger la parte física, pero tan importante como la literatura, las leyendas, o cualquier tipo de cultura que se haya transmitido (por ejemplo por tradición oral), los valores geológicos, los paleontológicos, los etnológicos, los testigos patrimoniales de la historia y de sus moradores, las formas de entender el mundo, las tradiciones, los pintores que pintaron ese paisaje. Me parecen de vital importancia para la protección del patrimonio, sabiendo que, dentro de la continua evolución del paisaje (que posee formas características), la cosa no pasa solo por conservar elementos concretos sino el carácter de esa intervención. Por eso, exponía al principio que del planteamiento de nuevos conceptos en relación con el patrimonio puede derivarse la necesidad de una nueva ley. Esos nuevos conceptos han sido promovidos por cartas y normas internacionales que España ha suscrito a lo largo de este tiempo, y doctores en Derecho tiene esta Academia que sabrán responder.

En el coloquio al «Espacio de reflexión», «Buenas prácticas en materia de conservación de patrimonio», en sesión plenaria de 26 noviembre, interviene el Sr. Pérez

de Armiñán refiriéndose al tema de si convendría introducir en nuestra legislación los convenios internacionales en materia de patrimonio que ha suscrito España en los últimos veinte años para aprobar una nueva ley del patrimonio histórico español que sustituyera a la vigente de 1985, señalando que reformar una ley como la del patrimonio no es sencillo, no solo por el problema jurídico, sino también por razones coyunturales de carácter político que se derivan de nuestro ordenamiento autonómico con diecisiete leyes de patrimonio en España. Cree, además, que no se requiere una reforma total y que bastaría con hacer una serie de modificaciones parciales de la ley. Eso permitiría eludir el choque competencial con algunas comunidades autónomas que se sentirían muy agredidas. Por razones de prudencia legislativa y por razones también sustantivas, la ley del 85 ha cumplido un papel de norma de cabecera y, con las modificaciones que se entiendan convenientes, se puede mantener su vigencia y no incurrir en el riesgo de reabrir una discusión conceptual de carácter, evidentemente cultural pero marcadísimamente político, sobre el concepto de patrimonio cultural español.

El Sr. Marchán corrobora esto y opina que ahora mismo, entrar a postular un cambio de la legislación sería un error que perjudicaría el patrimonio.

El Sr. Luzón ve muy interesante que la Academia en su conjunto se plantee el debate sobre la protección del patrimonio. Cree que el problema es que la legislación no se cumple, señala la ausencia de criterios de protección y cree necesario que se plantee la discusión para encontrar puntos de convergencia sobre el criterio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La ponente doña Araceli Pereda se declara partidaria de una nueva ley, cree que no se debe evitar la discusión y que el debate se debe hacer porque el concepto ha evolucionado en estos veintisiete años y que a esa evolución del concepto han contribuido los convenios y normas de carácter internacional que España ha suscrito, que por coherencia deberían tener reflejo en las leyes de carácter nacional porque algún modo articularían también las de carácter autonómico.

El Sr. Pérez de Armiñán propone continuar el debate en otra sesión porque hay muchos asuntos que merecen discutirse.

TESTIMONIOS

Vivencias académicas

En esta sección se recoge a través de una entrevista la visión personal de un académico correspondiente sobre aspectos poco conocidos de la Academia de San Fernando

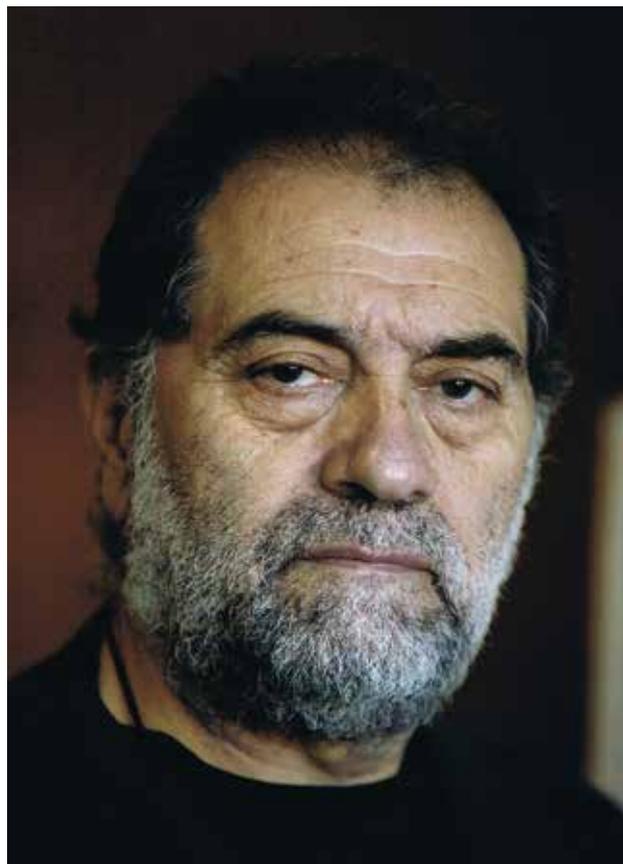
Testimonios: Carlos Muñoz de Pablos

*Recuerdo que vivíamos
como si fuéramos príncipes muy pobres en un sitio
que era de lujo.*

En el barrio de las Canonjías de Segovia, no muy lejos del Alcázar, me recibe amablemente en su vieja casa-estudio don Carlos Muñoz de Pablos¹, miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando². Llama la atención el orden y limpieza que imperan en las mesas de trabajo, anaqueles, estanterías e instrumentos propios de su oficio, así como la vista que tiene el estudio sobre el valle del Eresma, hasta tal punto que el artista comenta que debe cerrar la cortina porque «si me siento aquí y pasa un rebaño de ovejas me quedo contemplándolo y no hago nada más». Le explico que estoy coordinando la *Crónica* y que he creado una nueva sección que recogerá testimonios vivos de académicos de número y correspondientes, así como la historia de la Academia en el siglo xx, sin obviar los años en los que la Escuela de San Fernando estuvo en el edificio de la calle de Alcalá, sobre la que apenas se ha escrito y cuya memoria debemos salvar del olvido con testimonios vivos como el suyo. Carlos Muñoz de Pablos mantiene los recuerdos en su memoria con el mismo orden y disciplina que los objetos de su estudio y contesta a mis preguntas con una seguridad sorprendente, a pesar de

¹ Carlos Muñoz de Pablos (Segovia, 1938). Pintor vitralista. De 1951 a 1955 estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Segovia y en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid. Trabajó durante tres años en la Casa Maumejean de Madrid. En 1958 ingresó en la Escuela de San Fernando, donde se graduó como profesor de dibujo. Pensionado por la Fundación Rodríguez-Acosta para estudiar paisaje en Granada y por la Fundación Juan March para investigar sobre distintos tipos de vidrio. Se ha especializado en el mundo de la investigación, creación y restauración de la vidriera, con una metodología y técnicas propias que le han granjeado el reconocimiento nacional e internacional a través de numerosos premios y distinciones. Ha sido director del patronato de la fundación del Centro Nacional del Vidrio, del que fue cofundador en 1982, y en 1999 amplió su estudio y taller personal creando con sus hijos, Alfonso y Pablo, la empresa Vetraria en Segovia. Actualmente trabaja en la recuperación y restauración de las vidrieras de la catedral de Segovia y del Banco de España en Madrid (2012).

² Fueron sus firmantes los académicos de número señores don Joaquín Pérez Villanueva y don Ramón Andrada, ya fallecidos, y don Miguel Rodríguez-Acosta, aprobándose su nombramiento en la sesión extraordinaria de 18 de febrero de 1991.



los años transcurridos, dejando en un elocuente y suspendido silencio el final de sus observaciones.

María del Carmen Utande [MCU]: *¿Qué recuerdas de la Escuela de San Fernando donde tú te formaste?*

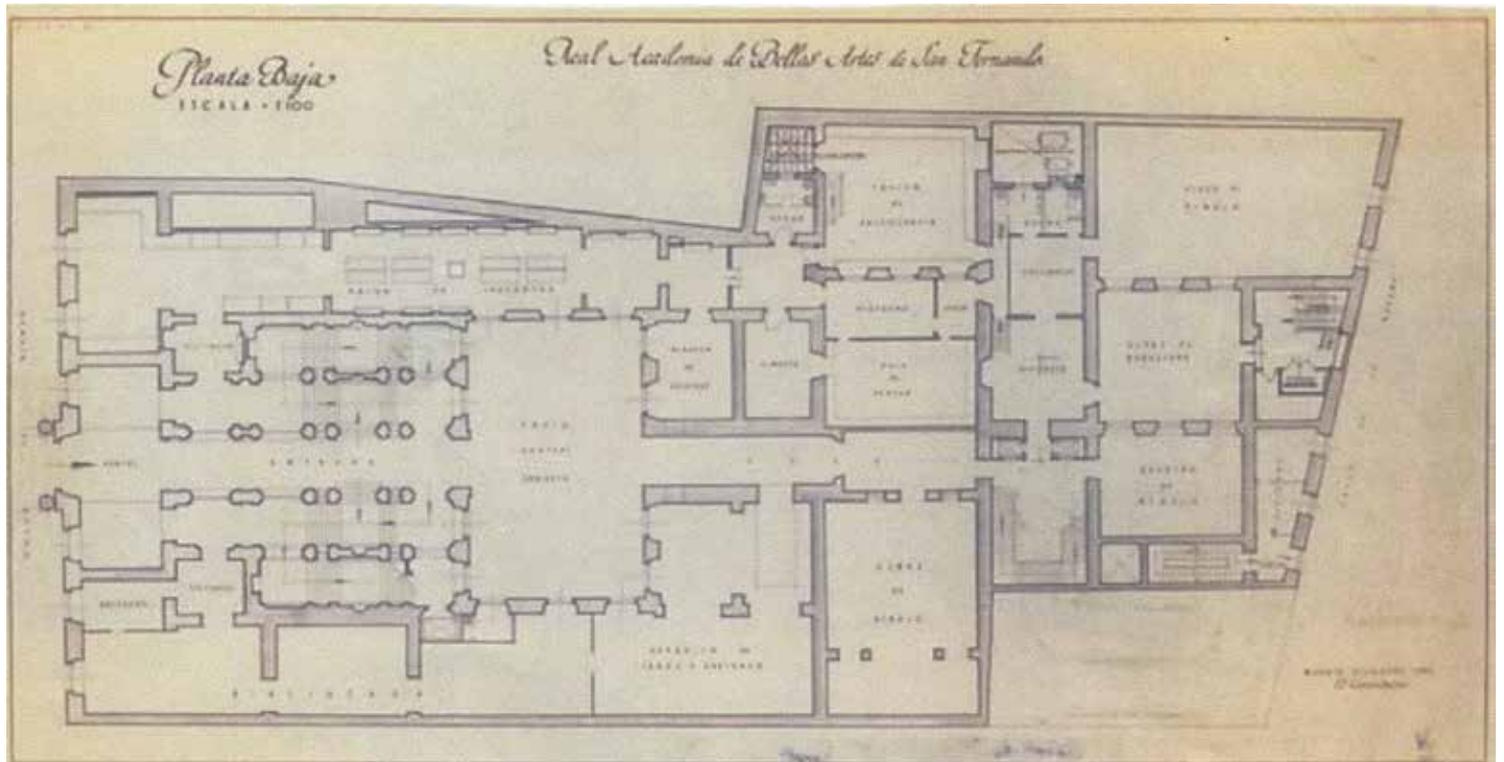
Carlos Muñoz de Pablos [CMP]: Cuando voy a la Academia, suelo ir a Calcografía o al Museo y me paseo por allí recordando la antigua Escuela; me da la impresión de que se ha borrado toda huella de la vieja Academia y de la antigua Escuela.

MCU: *¿No reconoces el edificio?*

CMP: Reconozco la entrada, el zaguán, las escaleras que dan a Calcografía, al museo y el patio; a partir de ahí, para allá, que es donde estaba la Escuela, ya no conozco nada; se ha borrado todo. Si trato de colocar las clases, pienso que la Academia es un rectángulo que tiene una fachada que da a la calle de Alcalá y otra a la de Aduana y que, por lo tanto, los laterales no tienen luz. ¿Cómo es posible que en esa especie de gran pasadizo hubiera clases de pintura y modelado con tan poca luz? Recuerdo que el patio estaba cubierto con un forjado de un pavés que era pisable y traslúcido. Pero ese pavés no podía tener más del cincuenta por ciento de vidrio sobre el cemento porque, si no, no funcionaría, de tal forma que la luz que



Vestíbulo y escalera de la Escuela (Botey).



Planta baja de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1962 (ETSAM).

llegaba a las ventanas de las aulas se reducía también en un cincuenta por ciento, con lo cual resultaba oscurísimo. Las clases de dibujo se iluminaban con luz artificial, menos la de anatomía, que tenía ventanas. Las de pintura y modelado, que necesitaban luz natural, estaban situadas en el último piso, recibiendo luz cenital de las claraboyas de las terrazas y de las ventanas que daban a patios interiores. Yo me acuerdo de la escalera en ese pasillo que daba a la primera planta.

MCU: *Y esa escalera ¿dónde arrancaba?*

CMP: Pasando el patio, al final del pasillo a mano derecha había una clase de dibujo y al lado la escalera que subía a la primera planta; era la entrada principal de la Escuela. Después del desembarco en esa planta, la escalera seguía hasta subir al aula de pintura mural y al laboratorio de procedimientos, que estaba en la terraza. Desde la calle de Alcalá se puede ver la parte alta de la fachada con dos cuerpos laterales simétricos y un retranqueo en el centro en donde estaban las clases de mural, procedimiento y el laboratorio. La clase de mural era la más grande y la daba don Ramón Stolz Viciano³.

MCU: *Don Ramón Stolz figura en nuestro Anuario como académico.*

CMP: Sí y lo tuve de profesor. Toda la gente que había allí era gente interesantísima; yo los recuerdo a todos o a casi todos.

MCU: *¿Eran muy numerosos los grupos?*

CMP: En cada curso éramos unos cuarenta y cinco, no llegábamos a los cincuenta, al menos al principio, ya sabes que luego, con el tiempo y las «deserciones» se va reduciendo la asistencia y acabábamos veintitantos... treinta... Recuerdo las aulas de dibujo, que eran una maravilla, con una disposición de niveles contruidos de madera, en forma de gradas, para facilitar la visión del modelo con distintas alturas. Algunas veces he visto unos grabados de la Escuela de Bellas Artes de Francia y era igual, igual. Todo de madera, de tarima. El modelo se ponía sobre una

tarima de una altura media, para que fuera equidistante entre los que dibujaban sobre las gradas, y los que lo hacían en los caballetes a nivel del suelo.

MCU: *¿Trabajabais con modelos vivos?*

CMP: Sí, estoy hablando del dibujo con modelo vivo, que se daba en primero y segundo curso. En el tercer curso el dibujo del natural era de movimiento y retentiva, porque el dibujo de estatua se daba en el preparatorio (primer año), era una asignatura que se llamaba «Dibujo del Antiguo y ropajes», fíjate qué bonito: «del Antiguo y ropajes».

Las asignaturas de pintura se daban durante cuatro años: la de «Preparatorio» la daba Gregorio Toledo⁴; la de «Retrato» la daba Soria Aedo⁵ y las dos últimas, que eran «Tercero de pintura» y «Composición», Joaquín Valverde⁶, que lo daba muy bien.

MCU: *¿Había alguna asignatura de paisaje?*

CMP: Sí, pero no se daba en la Escuela, se daba en la Casa de Campo, íbamos a la Casa de Campo a pintar con Martínez Díaz⁷. Él nos citaba a una hora, a la entrada de la Casa de Campo, y estábamos allí dos horas y pico... y cada uno elegía el sitio que más le convenía y en una casita que había a la entrada allí nos corregía...o, mejor, nos comentaba lo que le parecía nuestro trabajo... Era una persona entrañable... ¡Fíjate!... en la casa Maumejean donde yo entré de aprendiz antes de ir a la Escuela, los pintores y dibujantes habían pasado por la Escuela, pertenecían todos a San Fernando. Sí... y había uno que era muy

³ Ramón Stolz Viciano (Valencia, 1903-1958). Pintor muralista. Inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. En 1932 inició su enseñanza en la Escuela de San Fernando de Madrid como profesor de «Prácticas de ornamentación», pasando a ser, en 1943, catedrático de la asignatura de «Procedimientos Artísticos». En 1958 ingresó como miembro de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leyendo su discurso «Sobre el oficio de pintor y la pintura al fresco», técnica en la que fue un maestro consumado.

⁴ José Gregorio Toledo Pérez (Villa de Mazo, San Miguel de La Palma, Canarias, 1906 - Madrid, 1980). Pintor. Se formó en la Escuela de San Fernando, entrando a trabajar en el taller de Maumejean en 1928 como «pintor de figura sobre vidrio». En 1942 disfrutó de una beca del Conde de Cartagena de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo designado en 1948 para desempeñar la cátedra de Dibujo del Natural en Movimiento en la Escuela por ausencia de Labrada, que se había trasladado a Roma como director de la Academia española. En 1954, ganó la cátedra de Colorido y Composición en dicha escuela que desempeñó hasta su jubilación en 1976.

⁵ Francisco Soria Aedo (Granada, 1898 - Madrid, 1965). Pintor figurativo. Discípulo de López Mezquita. Fue catedrático de Colorido en la Escuela de San Fernando.

⁶ Joaquín Valverde Lasarte (Sevilla, 1896 - Carmona, 1982). Pintor. Pensionado de la Academia Española en Roma (1921-1928) de la que más tarde sería su director, entre 1960 y 1974. Catedrático de Colorido (1942) y de Colorido y Composición (1947) en la Escuela de San Fernando y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1956).

⁷ Rafael Martínez Díaz (1915 - Madrid, 1991). Pintor. Catedrático de la asignatura de Paisaje en la Escuela de San Fernando.



Muñoz de Pablos: Copia del yeso de la *Madonna de Brujas* de Miguel Ángel.

interesante, Federico Salces⁸, hijo de Manuel Salces, el pintor montañés. Esos pintores... eran discípulos de Haes, de Carlos Haes... También de Riancho, toda esa Escuela... y este señor, este profesor, este maestro mío [se refiere a Federico Salces], había pintado mucho paisaje y era muy curioso, nos contaba cosas de la Escuela, y cuando él hizo la asignatura de paisaje iban a pintar al Jardín Botánico, pero cuando iban a la Casa de Campo desde la calle de Alcalá lo hacían en una galera tirada por caballos. ¡La historia de la Escuela es fantástica!

MCU: ¿Cuándo y cómo llegaste a San Fernando?

CMP: Verás, yo estudiaba dibujo y pintura, pero entré a trabajar en la casa Maumejean porque también me gustaba mucho la vidriera. Esta casa tuvo uno de los mejores equipos de artistas vidrieros de Europa en el primer tercio del siglo xx. Cuando ingresé en este taller al principio de los años cincuenta, parte de los



grandes maestros que lo formaban se había exiliado o había desaparecido, como consecuencia de la guerra civil, pero los que permanecían en él mantenían los conocimientos y el rigor que tuvieron en los mejores tiempos, de los que yo me beneficié.

MCU: ¿Vivías en Madrid, entonces?

CMP: Sí. Yo me fui desde Segovia a Madrid con quince años y una maleta... Había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios de aquí, de Segovia, desde los doce años. Era una escuela estupenda, propiedad del Ayuntamiento, que funcionaba con unos medios económicos mínimos... pero la necesidad de saber más, de aprender, hicieron de todos lo que estuvimos allí que aprovecháramos cualquier circunstancia por pequeña que fuera. Yo entendí rápidamente, contemplando las vidrieras de la catedral de Segovia, que el vidrio era un soporte pictórico tan importante como un lienzo, que además tenía factores cinéticos que los soportes opacos no tenían; que no eran obras solamente de artesanía maravillosa, y que, si pretendía hacer cosas así, debía prepararme y formarme profundamente.

MCU: Has mencionado antes que te vinculaste a la Escuela de San Fernando de un modo muy especial y que de alguna forma estabas fijo porque tenías algún tipo de contrato, encargo u ofrecimiento tuyo y que tú poco menos que abrías..., cerrabas..., que estabas en el verano...

CMP: No exactamente. Yo como otros muchos íbamos a dibujar al Casón, que como sabes era el Museo de Reproducciones Artísticas, a prepararnos para el examen de ingreso en la Escuela, donde había un ambiente muy interesante, porque era como un punto de encuentro. Tú llegabas allí y, de repente, te encontrabas con gente que tenía las mismas ideas de la vida, las mismas apetencias. Yo trabajaba por la noche y

⁸ Federico Salces (Reinosa, Cantabria, 1895-1960).

durante el día también, pero en aquel verano, en el Casón del Buen Retiro, pusieron un andamio porque iban a restaurar la cubierta, que afectaba a los frescos de Lucas Jordán, y retiraron todas las estatuas de yeso que nos servían de modelos. Aquello fue un desastre para los que dibujábamos allí..., gente de arquitectura que iba a dibujar, éramos muchos... Entonces hicimos una solicitud a la Escuela de San Fernando para solucionar eso, fijate..., itodo un verano sin poder dibujar...! La dirección de la Escuela accedió a nuestra petición, utilizar las aulas que no tenían clases, con la condición de que pagáramos la parte correspondiente de las horas de asistencia que debían tener los conserjes para abrir y cerrar las clases y la luz que se podía gastar. Allí estuvimos un grupo, de ese largo verano, dibujando. En esas condiciones conocí a Marcos Irizarry⁹, que ingresamos juntos en la misma convocatoria y fuimos muy amigos desde entonces.

MCU: *¿En qué año fue esto, más o menos?*

CMP: Pues eso fue... yo ingresé en 1957, pues debió de ser en el 55 o 56.

MCU: *¿Sabes que el Ministerio de Cultura desbizo el antiguo Museo de Reproducciones?*

CMP: ¡Qué barbaridad!

MCU: *Una parte la han llevado a Valladolid y otra me parece que a la Complutense, o algo así, y ya no existe el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas...*

CMP: Aquí hay, en la Escuela de Segovia, algunas reproducciones de yeso de esa época, seguramente adquiridas en Francia cuando se fundó la Escuela de Artes y Oficios; por ejemplo, la Venus de Milo que está considerada una copia directa de la del Louvre.

MCU: *Es decir, que única.*

CMP: ¡Única! El molde perdido, ya sabes cómo es. Es el contacto, todo el contacto de todas las brechas, de todos los golpes. Luego, después, tú coges esa figura, la de Segovia igual, haces así y no pesa nada porque el vaciado de yeso a lo mejor tiene un centímetro. ¿Cómo es posible la ignorancia de nuestros responsables políticos? No saben nada, es una cosa tremenda.

MCU: *Cada vez se dibuja menos y cada vez hay menos deseo de conocer; pero, volviendo a la antigua dis-*

tribución de la Escuela en la Academia de San Fernando, ¿qué recuerdas de la clase de grabado?

CMP: Yo no hice grabado, pero tenía compañeros de curso que lo hacían, e iba con frecuencia al taller a verlos trabajar. La clase de grabado estaba arriba. Esa, tenía luz natural a través de un gran ventanal que daba a un patio; había un laboratorio. Estaba en otra escalera..., porque estaba hablando de las escaleras..., había una escalera, a la planta principal, y luego, después, en esa planta estaba la clase de modelado, la de Pérez Comendador a mano derecha, luego después había un pasillo, a la izquierda, una escalera que subía a la clase de grabado, había un cuartucho ahí, pequeño, que era el del SEU (Sindicato Español Universitario).

La clase de grabado era un espacio muy especial, funcionaba de una manera distinta al resto de las asignaturas de la Escuela. El profesor era Luis Alegre¹⁰, que también era el secretario de la Escuela. Hay que tener en cuenta que el grabado era una especialidad fundacional en la Academia de San Fernando, junto a la pintura y la escultura, por lo tanto su matrícula y su funcionamiento se hacían independientes de los programas de las otras especialidades.

En el taller de grabado no había un horario de asistencia regulado, era un «aula abierta», en donde los grabadores asistían cuando el proceso de su trabajo lo requería. El profesor no asistía con la regularidad que los demás profesores responsables de las otras asignaturas. En este ambiente se creó un clima comunal en donde los mismos alumnos o asistentes al taller se ocupaban del funcionamiento. Quizá lo más interesante de esta convivencia fue la relación que se estableció entre los asistentes, la comunicación y transmisión de conocimientos técnicos y estéticos que cada uno tenía. La lista de grabadores que pasaron por este taller es larga y muy importante, entre los que recuerdo a Julio Zachrisson¹¹.

MCU: *Y en el laboratorio que mencionas ¿qué se hacía?*

CMP: Pues, estaban las pilas, los ácidos, las resinas...

⁹ Marcos Irizarry (1936-1995), pintor y grabador puertorriqueño. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde terminó sus estudios en 1963. Al año siguiente obtuvo el Premio del Grabado del Ateneo de Puerto Rico y en 1966 fue distinguido con la Medalla de Oro del XV Salón del Grabado en Madrid.

¹⁰ Luis Alegre Núñez, dibujante y grabador (1918-1969). Pensionado por la Academia en Roma entre 1949 y 1953. Alcanzó la cátedra de Grabado y en 1963 fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

¹¹ Julio Augusto Zachrisson (1930), grabador panameño que se formó en México, donde asistió a la escuela de La Esmeralda de Diego Rivera. Vino a España en 1961 y se matriculó como alumno libre en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.



Dos detalles de la clase de dibujo del natural.



Modelado de estatuas.

MCU: *¿Cómo recuerdas un día cualquiera dentro de la Escuela?*

CMP: ¡Ah, bueno, depende del curso! A la Escuela se entraba a las nueve de la mañana y había días que salíamos a las diez de la noche. O sea, ahora cuando dicen, «¡no!, tengo una hora de dibujo a la semana», digo, pues, chico, no entiendo nada. ¡Si yo tenía dos horas de dibujo todos los días!

MCU: *¿Qué otros centros artísticos te llamaban la atención?*

CMP: ¡Ah, mira!, pues iba al Círculo de Bellas Artes, era todo un afán ir al Círculo de Bellas Artes... Muchas

veces, cuando me encuentro con Moro¹², o con Paco Tardón¹³ y gente así, comentamos que cuando fuimos a Madrid, con quince o dieciséis años, viniendo de Segovia, de esa Segovia religiosa, con su Seminario, y de esa Segovia impregnada de militares con la Aca-

¹² José María García Moro (Madrid, 1933-Segovia, 2012). Escultor. Fue profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Segovia

¹³ Francisco Lorenzo Tardón (Segovia, 1937). Pintor. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Segovia, continuando luego en la Escuela de San Fernando.



Aspecto parcial de la clase de modelado del natural y composición.



Clase de talla escultórica y policromía.



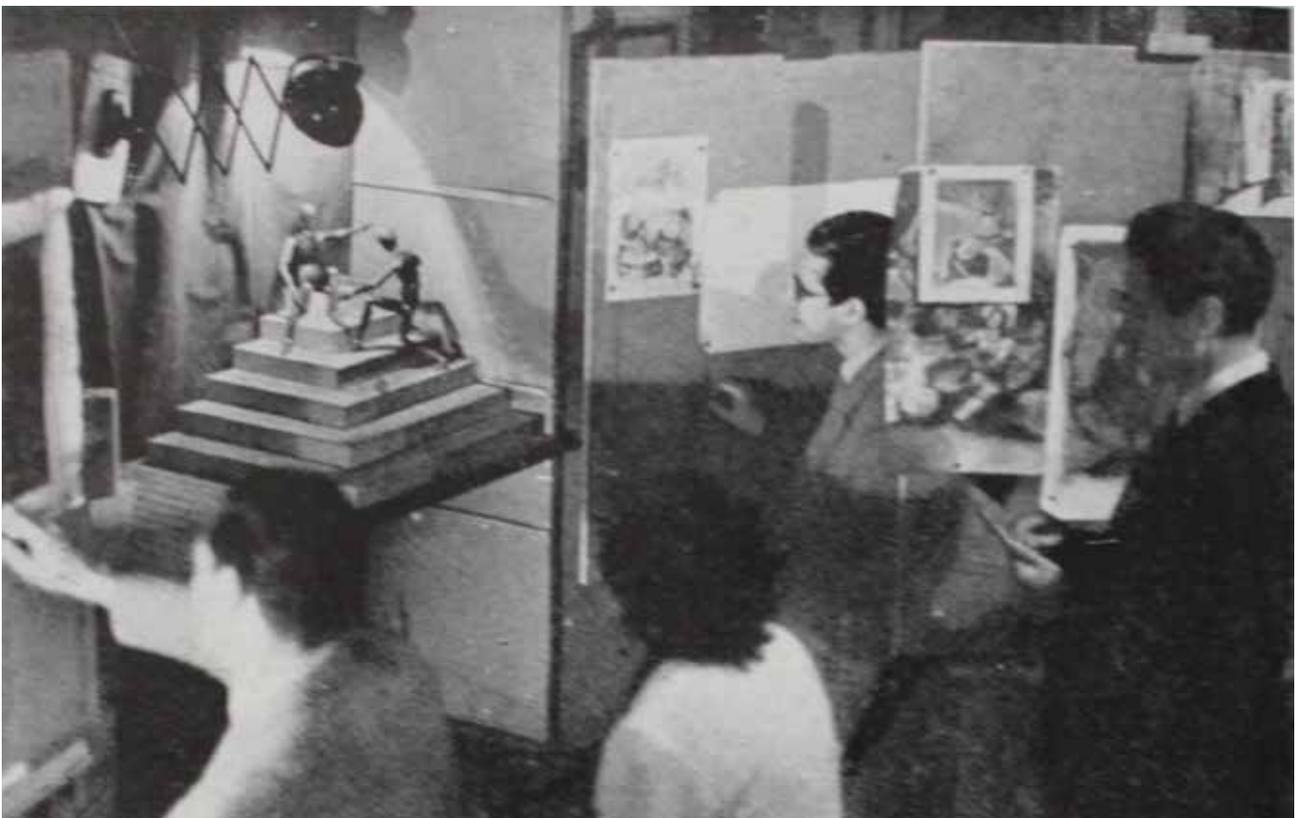
Clase de grabado calcográfico o en lámina.



Clase de restauración.



Clase de pintura mural.



Detalle de la clase de ilustración.

demia de Artillería, viviendo bajo una presión de la que no nos dábamos cuenta... y llegabas a Madrid y empezabas a ver..., pues todo lo que ves allí, los bancos, ¡qué cantidad de bancos!, la cantidad de no sé qué, ide cafeterías!, todo un mundo nuevo para nosotros a pesar de que había una miseria grande, ¿no?

¡Qué ciudad! Me fascinaba su arquitectura. Todos los grandes edificios del siglo XIX construidos con una exuberancia y una nobleza sorprendente. Todavía se palpaba el tiempo del racionamiento y el estraperlo, la desigualdad social era más presente que en la pequeña Segovia.

MCU: *Y el tramo de la calle de Alcalá en el que está la Academia, ¿cómo lo recuerdas?*

CMP: La calle de Alcalá, fíjate, ha cambiado poco, porque el tramo es el mismo. Había unas cosas allí extraordinarias..., pues el Banco Español de Crédito, el Banco Zaragozano, que tiene un relieve de Federico Marés, ¡fantástico!...

MCU: *Ya no es el Banco Zaragozano, el edificio está vacío pero el relieve sigue, y además firmado.*

CMP: Un bajorrelieve apretado, como un dibujo, porque claro, le daba la luz rasante y aquello... pero es una grafía casi; algo de una belleza singular. Un gran dintel con una alegoría de la industria y el comercio con un tratamiento Art Decó magnífico, creo que es la única obra de Marés que hay en Madrid. Otra obra de una categoría espléndida es el mural en el friso del tambor de la cúpula del patio de operaciones del Banco de Bilbao, del pintor vasco Aureliano Arteta.

MCU: *Creo que ibas a decir algo más del Círculo de Bellas Artes.*

CMP: ¡Ah, sí! Que yo inmediatamente me apunté a dos sitios, que eran el Círculo de Bellas Artes y el Ateneo, que tenía una biblioteca magnífica.

MCU: *Lo compaginabas todo.*

CMP: ¡Claro! Pues... empecé a abrir los ojos..., imagínate tú, la cosa que yo..., lo del Círculo era impresionante, porque allí iba gente interesantísima, pintores profesionales que no se podían pagar un modelo e iban a dibujar allí. El Círculo me vino muy bien, no solamente estudiando y practicando dibujo, también en la parte humana; con la gente que allí asistía. Un ambiente muy bohemio, muchas personas de izquierdas, marginadas y a veces acobardadas por la actuación de la oficialidad. Gente que no pudo o no supo exiliarse.

MCU: *En el Círculo había modelos vivos, ¿no?*

CMP: ¡Ya lo creo, y magníficos! Muchas veces los modelos vivos del Círculo eran los mismos que los de la Escuela de San Fernando. Bueno, es que la Escuela tenía modelos fijos muy buenos.

MCU: *¿Masculinos y femeninos?*

CMP: Sí, ¡magníficos! Y, además, con una estructura... Mira, la pedagogía de la Escuela, que era la de la Academia, era algo ¡tan serio!... que es lamentable su repentina desaparición. ¡Lo que se ha perdido con eso! A cada asignatura le sucedía otra. Era todo un encadenamiento coherente. Es decir, no podías pasar a una cosa nueva sin haber superado la anterior, ¿sabes? En la Escuela los modelos eran hombre o mujer dependiendo de la asignatura y del ejercicio que el profesor planteaba. En la clase de anatomía, para el estudio del esqueleto y los huesos en particular, el modelo era mujer; y para los músculos, hombre.

MCU: *¿Qué era lo primero que hacíais, lo que llamabais «Principios»?*

CMP: No... te voy a enseñar, si yo creo que tengo... [busca entre sus viejos papeles, ejemplarmente ordenados, las calificaciones de las asignaturas por curso]. No, eso lo tenía que haber estudiado usted antes en las Escuelas de Artes y Oficios. Es decir, usted viene aquí a una escuela superior y fíjate tú qué razonable es eso. Esa preparación la adquirías en las clases de dibujo y modelado de las Escuelas de Artes y Oficios o en academias privadas. En Madrid las había muy buenas, las más famosas eran las de Peña, que tenía un profesor ayudante que se llamaba Barranco, y la de Hidalgo de Caviedes¹⁴; esta también preparaba para el ingreso en la Escuela de Arquitectura. Recuerdo que si no tenías medios para pagarte la academia privada podías prepararte por libre en el Museo de Reproducciones.

MCU: *Entonces, ¿te hacían un examen de ingreso?*

CMP: ¡Claro! Examen de ingreso.

MCU: *¿Qué hiciste tú? ¿Cómo era el examen?*

CMP: Había... una de esas estatuas fantásticas que tienen dos metros y pico, que son reproducciones... Con un fondo negro, en una tarima, le metían un foco de luz desde arriba y ligeramente a un lado, para producir un contundente claroscuro de sus formas y al mismo tiempo que se fueran diluyendo en grises de

¹⁴ Hipólito Hidalgo de Caviedes (Madrid, 1902-1994). Pintor, dibujante y muralista. Estudió en la Escuela de San Fernando y fue miembro de número en la Academia, donde ingresó en 1970 leyendo un discurso sobre «El pintor ante el muro».

arriba abajo... y aquello era..., y tenías que hacer un dibujo, no sé cómo decirte, ifotográfico! Yo tengo muchos dibujos de esa época, que era muy difícil. Recuerdo que cuando tenías delante de ti un papel estándar Ingres, que tiene un metro por ochenta, Fernando Labrada¹⁵ decía: «Usted tiene que dejar arriba centímetro y medio, y otro centímetro y medio abajo, y usted tiene que encajar ahí la estatua». ¿Tú sabes lo que es eso?

MCU: *Eso debe de ser un tormento, y más para un principiante, ¿no?*

CMP: Sí, porque empiezas y te das cuenta de que no cabe, y borras..., me he pasado..., no, subo, no, bajo. Bueno, pues ese era el asunto. Es como cuando a un arquitecto le das un solar. Usted tiene que hacer la obra en el solar y no se puede salir y, además, tiene que aprovechar al máximo la superficie del solar; o sea, la idea es la misma... Yo tengo todos los dibujos con centímetro y medio arriba y centímetro y medio abajo... Y, ¡claro!, ese alto te da el ancho; es decir, inmediatamente había una armonía en el papel, que era perfecto. Y ¡ese era el examen! El examen duraba mucho, eran cuarenta horas, ¡veinte días a dos horas diarias! [Carlos Muñoz se levanta para enseñarme algo y me enseña algunas calificaciones...] Pues, ¡mira!, ¡mira, qué bonito! «Sección de pintura, dibujo de lo Antiguo y ropajes», esta asignatura la daba Rafael Pellicer¹⁶, «Liturgia y cultura»... Mira, fíjate, «Preparatoria de colorido»; ahora, te explico lo que es esto. «Preparatorio de modelado», que era común para pintores y escultores, porque los pintores hacíamos «Volumen» y los escultores «Pintura». Yo hice «Modelado» con Laviada...¹⁷ Su ayudante era Eduardo Capa...¹⁸ Él

decía que modelar una cosa en tres dimensiones era como hacer un dibujo en tres dimensiones, porque tenías que ir dibujando..., ese es el sentido del dibujo volumétrico. Eso era una cuestión de concepto. El dibujo de primer y segundo curso era del natural con modelos de hombre y mujer. Estos cursos del natural con desnudos estaban apoyados por la asignatura de anatomía, que se había dado en primero por el catedrático Antonio Fernández Curro¹⁹. La anatomía era fundamental en el dibujo para tener un sentido orgánico del comportamiento de las formas del cuerpo humano. De dentro afuera, desde el esqueleto como armadura hasta la piel como envoltura, pasando por todo lo demás. El tercer curso de dibujo, cuarto año dibujando, era del natural en movimiento, retentiva, grupos y apuntes. Esta asignatura la daba Juan Adsua²⁰, escultor; en ese tiempo era director de la Escuela. Con el dibujo estático de estatuas en yeso, dos años de desnudo del natural y los conocimientos de anatomía se podía acceder al dibujo de movimiento y entender la mecánica fisiológica del cuerpo humano. Este proceso de sucesión de conocimientos y práctica estaba establecido para los cuatro años de la asignatura de pintura. Se comenzaba en «Preparatorio de colorido», que la daba Gregorio Toledo. Se trataba de composiciones que montaba el profesor con objetos contrastados de diferentes formas, textura y color. No eran «bodegones» en el sentido que este género pictórico ha tenido a través de la historia, tampoco era naturaleza muerta, porque estas «instalaciones» eran enunciados de materia que el alumno tenía que responder en un diálogo vivo, sabiendo distinguir las telas de diferentes fibras, la cerámica, el vidrio, la madera, los metales, el papel... Era un laboratorio de materiales donde un estudiante de artes plásticas tenía que hacer los análisis más básicos de percepción,

¹⁵ Fernando Labrada Martín (Periana, Málaga, 1888-Madrid, 1977). Pintor y grabador. Profesor de la Escuela de San Fernando y miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1936). Entre 1948 y 1952 fue director de la Academia de España en Roma.

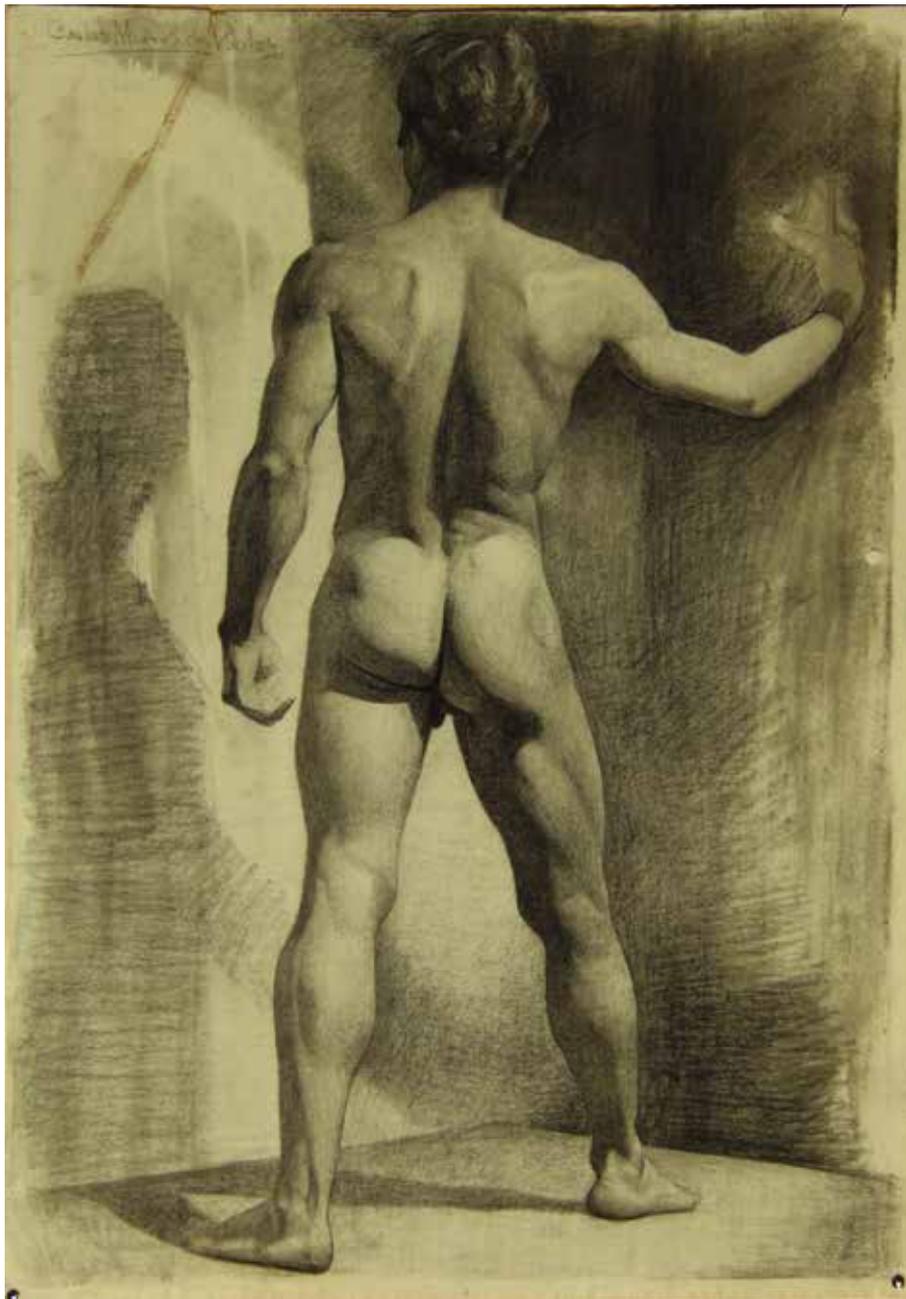
¹⁶ Rafael Pellicer Galeote (Madrid, 1906-1963). Pintor. Catedrático de la Escuela de San Fernando y miembro de la Academia (1963).

¹⁷ Manuel Álvarez-Laviada (Oviedo, 1892 - Madrid, 1958). Escultor. Pensionado en la Academia Española en Roma (1921-1928). Se vinculó a la enseñanza en la Escuela de San Fernando en 1935.

¹⁸ Eduardo Capa (Coca, Segovia, 1919). Escultor y fundidor. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Ávila y en la Escuela de San Fernando. En 1947 fue profesor Ayudante de Talla y Policromía de la Escuela de San Fernando, y luego consiguió por oposición de la plaza de profesor interino, para acceder más tarde a la cátedra de Talla Escultórica y Policromía y a la de Procedimientos Escultóricos y Modelado.

¹⁹ Antonio Fernández Curro (Madrid, 1908-1995). Catedrático de Anatomía Artística y director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Como consejero nacional de Educación que consiguió trasladar los estudios de Bellas Artes a la que sería Facultad de Bellas Artes en la Ciudad Universitaria, hecho que pone fin a los estudios de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando vinculada desde sus orígenes a la Academia.

²⁰ Juan Adsua Ramos (Castellón de la Plana, 1891-1973). Escultor. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde alcanzaría, en 1932, la cátedra de Dibujo de ropajes y del natural, sucediendo en esta cátedra a Julio Romero de Torres, director de la Escuela entre 1958 y 1963, año en que renunció al cargo. Ingresó en la Academia de San Fernando en 1948 leyendo un discurso sobre «Mariano Benlliure y su realismo escultórico» (1948).



Muñoz de Pablos: *Estudio de anatomía de hombre de espaldas sobre modelo vivo.*

interpretación y representación de la materia, que es el fundamento de las artes plásticas, en la figuración o en la abstracción.

MCU: *En aquel momento ¿qué era lo que estaba pasando en Madrid en el plano artístico?*

CMP: La pintura en Madrid la lideraba Daniel Vázquez Díaz. ¿Cómo pintaba Daniel Vázquez Díaz? Pues, tenía un planteamiento entre Art Decó y cubista; aquellos paños planos tan no sé qué..., tal..., que era puro cartón. Había una reticencia a este planteamiento...

MCU: *Quizá debía parecer antiguo ya...*

CMP: ¡Claro! Esa fue la trampa. Yo no caí en eso, pero hubo mucha gente que cayó. Sí, aquí no se trata de... estéticamente estaba montado bien. Tú hacías la composición... pero ese preparatorio de colorido estaba dirigido a diferenciar cosas que tiene la vida, ¿entiendes? Y saberlas interpretar con todas esas calidades, con toda esa cosa..., por eso digo que lo de preparatorio de colorido iera perfecto!, porque era mucho más importante, casi, que lo que venía detrás. Y claro, cuando dices bodegones, bueno, no sé, no se trataba de un bodegón, porque la idea que teníamos del bo-

degón español, de Zurbarán o de Sánchez Cotán, o de... , pues eran bodegones muy distintos... había una cosa... , estos, era una cosa muy barroca, era un compendio de muchas cosas y luego lo otro era una cosa exquisita de... no tenía nada que ver... , se parecía más a esa idea de bodegón nórdico que está todo lleno de cosas montadas; era un desafío, tenía un planteamiento didáctico por encima de todo; ¡era una maravilla!

MCU: *¿Qué otras asignaturas y profesores recuerdas?*

CMP: En este curso volvemos a tener una asignatura nueva, «Procedimientos pictóricos», que era lo que daba con Ramón Stolz, y cuando murió le sucedió Manuel López-Villaseñor²¹, pero siempre De la Colina como auxiliar de Stolz en la Escuela y ayudante en su taller; era un auténtico maestro de taller. Si en el curso preparatorio era importante investigar y pintar la materia de los objetos que nos rodean, la asignatura de procedimientos pictóricos trataba la materia como conocimiento del oficio de pintor. Los pigmentos que dan el color, en forma de tierras, óxidos, anilinas u otros colorantes que se aglutinan con aceites, colas, gomas, resinas... , para aplicarlos en soportes como el muro, el lienzo, la madera, el papel...

MCU: *¿Había asignaturas específicas de Historia del Arte?*

CMP: La Historia del Arte se daba a lo largo de la carrera, iniciándose en el curso preparatorio con una asignatura que se llamaba «Liturgia y cultura cristiana», que la daba el sacerdote Alfredo García Ruiz. En principio puede parecer por el título de la asignatura que era una de las «marías» que se daban obligatorias en todos los estudios españoles. Sin embargo, lo que nos aportaba en este caso no era exactamente así. Fue una asignatura de introducción a la historia del arte a través de la cultura cristiana con el Mediterráneo como fondo, que durante tantos siglos ha sido médula de la iconología. También dábamos nociones de liturgia. Algunos puntos interesantes se referían a la relación que tenía el arte con el culto sagrado y qué condiciones debe reunir una imagen para poder rezar ante ella. En el segundo curso, tercer año, teníamos «Historia del arte» y la impartía Gurruchaga, un profesor muy discreto presencialmente, pero bastante bueno. Nos

daba pintura y escultura italiana desde el siglo XIII al Renacimiento. Su historiador predilecto era Bernhard Berenson.

La «Historia del Arte» del tercer curso, cuarto y quinto año, la daba don Enrique Lafuente...²² y su ayudante, Joaquín de la Puente²³, que al principio nos dio un preámbulo sobre los elementos arquitectónicos como inicio a la historia de la arquitectura. Enrique Lafuente no necesitaba texto, él mismo era el texto. Si querías un guión de su asignatura debías conocer su libro *Breve historia de la pintura española*, un tratado de más de seiscientos cincuenta páginas, ¡fíjate qué breve! Yo tengo la cuarta edición de 1953.

MCU: *¿Cómo eran las aulas, el mobiliario, el ambiente, qué cuadros colgaban de sus paredes?*

CMP: Sí, sí. Todas las clases eran de madera de tarima y los muebles eran ¡fantásticos!, todo era de primera, unos sillones, unas mesas, todo lleno de cuadros porque había de todos los pensionados de Roma. Fíjate tú, que ahí estaba el famoso... ¡Mantegna!

MCU: *Hace poco he visto la famosa copia que hoy se encuentra en la Facultad de Bellas Artes.*

CMP: Aquello, Carmen, no lo tocaba absolutamente nadie, pero nadie. Allí, no había una pintada, ni había un grafiti, ni había una colilla. Allí, había unas cosas... , de los mejores pensionados en Roma... Y había otros... , unos cuadros enormes, además pintados divinamente. Y luego, después, en la entrada, ya había cosas de pintores muy contemporáneos, muy bonitos también, recuerdo que había una cosa... un cuadro de Timoteo Pérez Rubio²⁴ que era el marido de Rosa Chacel, el que dirigió todo el empaque del Museo del Prado en el convoy de Valencia

²² Enrique Lafuente Ferrari (Madrid, 1898 - Cercedilla, Madrid, 1985). Historiador del arte. catedrático de Historia del Arte en la Escuela de San Fernando (1942). Ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1951, leyendo su discurso sobre «La Fundamentación y los problemas de la Historia del Arte», llegando a ser delegado de Calcografía Nacional. Máximo conocedor de la pintura española y especialmente de la obra de Goya.

²³ Joaquín de la Puente Pérez (Madrid, 1925-2001). Hizo sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando entre los años 1945 y 1950. Ingresó en el Cuerpo Facultativo de Museos y desarrolló una brillante tarea en varios museos, siendo director del Museo de Arte Contemporáneo, entre otros cargos desempeñados.

²⁴ Timoteo Pérez Rubio (Oliva de la Frontera, Badajoz, 1896 - Valença, Brasil, 1977). Pintor. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz y en 1915 ingresó en la Academia de San Fernando. Pensionado en la Academia de España en Roma entre 1921 y 1928. Su actuación fue capital en el traslado de los fondos del Museo del Prado a Suiza durante la Guerra Civil.

²¹ Manuel López-Villaseñor y López-Cano (Ciudad Real, 1924 - Torrelodones, Madrid, 1996). Pintor. Inició sus estudios en la Escuela de San Fernando en 1942 de cuyo centro sería catedrático de Pintura Mural y Procedimientos Pictóricos en 1959.

durante la guerra... No sé por qué yo recuerdo que Timoteo tenía una cosa muy bonita que era como un prado asturiano con unos burros y unos árboles de cerezos... o de almendros, una cosa muy bonita..., y recuerdo también un cuadro de la plaza de Obradoiro con la fachada principal de la catedral de Rafael Pellicer...

MCU: *¿Las clases no daban a la calle de la Aduana?*

CMP: No. La única clase que daba a la calle de la Aduana era la clase de talla, allí había una salida a la calle de la Aduana y, antes de salir a la calle de la Aduana, a mano izquierda, había una clase pequeñita que era la clase de talla y, a mano derecha, en la planta baja había una clase de dibujo natural. Esa clase de dibujo estaba a mano derecha, sí, y a mano izquierda estaba el salón de actos pequeñito, bueno, ipequeñito!, tenía gradas y todo, donde veíamos cine y donde se hacían los actos propios de la Escuela.

MCU: *¿Veáis cine también?*

CMP: Sí, bueno, ahora te cuento. Y tenía un vestíbulo bastante grande que se utilizaba como sala de exposiciones, fundamentalmente se mostraban los ejercicios si había oposiciones de profesores o los ejercicios de oposición a la beca de Roma.

Había un salón con gradas y los sábados, aunque no salíamos de allí en toda la semana, el sábado por la tarde también veníamos. Había cine y era una cosa muy interesante porque las embajadas tenían unos departamentos culturales que prestaban documentales de arte, allí vimos cosas que no pasaban por la censura porque venían en valija diplomática. Yo he visto allí las famosas tiras de dibujos de Picasso sobre Franco, aquello de los dibujos..., pero, Mari Carmen, eso lo he visto yo en el año 58. Sí, todos los sábados y los domingos había cine. Tú podías invitar a quien quisieras, pero normalmente eso estaba hecho para los estudiantes, pues el salón de actos se utilizaba para hacer asambleas, y tal...

MCU: *¿Qué más películas recuerdas?*

CMP: Pues recuerdo una colección de películas de dibujos animados de los países del Este, ide caerte de espaldas! Ahora, cuando yo veo dibujos animados con mis nietos y veo los dibujos japoneses... pienso que son ¡espantosos!

MCU: *Y muy agresivos, además.*

CMP: ¡Horrible, pero horrible! Y me acuerdo de esos dibujos... eran unos dibujos casi abstractos. La primera vez que vi yo cómo una línea empezaba a contar cosas, había una música, entonces la línea

empezaba a plegarse, se ponía..., una cosa de una síntesis de forma, de grafismo, de una cosa tan seria y tan importante. Imagínate una sesión de dibujos animados que todos eran líneas. Fíjate, eso en el año 58. Yo recuerdo que vivíamos como si fuéramos príncipes muy pobres en un sitio que era de lujo... o sea, tú te sentabas en un banco que era una cosa fantástica..., las tallas, no sé qué, la biblioteca ¡que era una cosa magnífica!

MCU: *En resumen, vosotros ocupabais la planta baja y la primera, ¿no?*

CMP: En la planta baja estaba esta clase de dibujo, a mano derecha, y luego la escalera, el salón de actos y la clase de talla. La clase de talla tenía una o dos ventanas que daban a la calle Aduana. Si, en la planta baja, porque yo he entrado en esa clase mucho, tenía muchos amigos escultores, sobre todo Moro. Yo bajaba muchas veces, le iba a buscar y nos íbamos a comer juntos. Si estaba tallando..., allí talló una cabeza mía... Recuerdo también que en la calle Aduana había un bar que se llamaba El Barril, que nos fiaba... Creo que todavía existe, y un guitarrero que era muy amigo nuestro también.

Las cafeterías estaban por la calle de Alcalá, una recién inaugurada que se llama Nebraska, que todavía existe, y otra muy grande que era una cervecería que se llamaba El Águila. Estos establecimientos eran muy caros para la mayoría de nosotros.

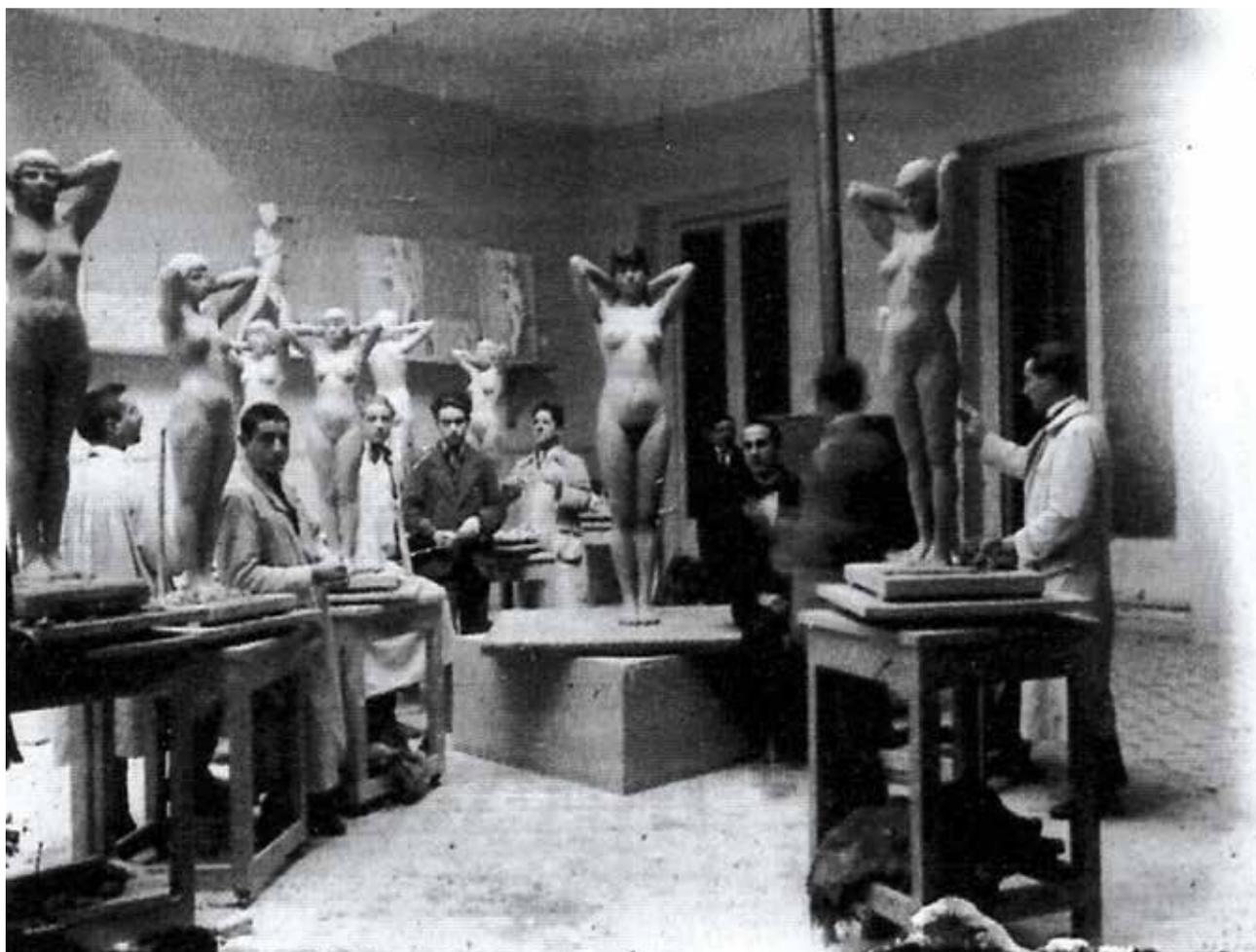
MCU: *Se dice que los estudiantes de la Academia montaban muchas broncas a la salida de clase.*

CMP: Sí, pero era cantar.

MCU: *¡Y que armaban mucho ruido!*

CMP: Sí, pero cantando con la guitarra y además todo el día, pero que era cantar... ¡Lo de cantar era una cosa! Mira, hay algo muy curioso, en mi curso había asturianos, había canarios, había segovianos, sorprendentemente en la Academia siempre ha habido muchos segovianos con lo pequeña que es Segovia, siempre nos juntábamos cinco o seis segovianos. Por supuesto que la mayoría de los alumnos eran de Madrid, pero había muchos de otras provincias..., asturianos, gallegos, navarros, canarios. No era tan frecuente alumnos catalanes o del País Vasco. Zamora y Segovia, dos provincias pequeñas en comparación demográfica, tenían mucha presencia. En esos momentos, segovianos estudiando en distintos cursos éramos cuatro: Ángel Sagrado, García Moro, Francisco Lorenzo Tardón y yo.

MCU: *He oído hablar de un grupo de estudiantes griegos...*



Clase de escultura con modelo vivo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (F. Goñi).

CMP: Sí, pero los griegos venían a especialidades. ¿Sabes qué pasa?, que ellos venían a tiro hecho, a la clase de grabado, que era muy buena... se matriculaban libres en el dibujo de Adsuara, que daba dibujo de movimiento, que era una cosa tremenda... De nacionalidad griega recuerdo a Basili y los llamados dimitris.

MCU: *¿A qué se llamaba «dibujo de movimiento»?*

CMP: Te voy a contar lo que era dibujo de movimiento. El modelo o la modelo se ponían en la tarima bajo unos focos impresionantes, entonces el profesor le enseñaba al modelo un movimiento, siempre con un pie fijo, le marcaba el pie y este pie tenía que hacer un movimiento, casi siempre una torsión, un movimiento muy lento, como esas cosas que hacen los chinos de *tai chi*, y volvía otra vez; eso, cada no sé cuántos segundos, tenía que hacerlo y tú tenías que dibujar aquello con la mayor precisión, como si estuviera fijo.

MCU: *¿Como una instantánea fotográfica!, digamos.*

CMP: En el dibujo de movimiento había una cosa que se llamaba retentiva, pues el modelo se quedaba quieto,

ese no se movía y estaba, a lo mejor dos minutos o minuto y medio y nadie podía dibujar y, de repente, el maestro daba una palmada, el modelo se iba y tú tenías que dibujar de memoria, por eso se llamaba de retentiva.

MCU: *¿Qué dificultad!*

CMP: Y eso era previo al dibujo de movimiento, o sea, que si tú eras capaz de retener una forma, el movimiento..., tú cogías una parte, ¿sabes?

MCU: *¿Cómo estaban dispuestas las clases? ¿Qué mobiliario teníais en las aulas? ¿Trabajabais en mesas?*

CMP: No... en las mesas lo que hacía el profesor era plantear un problema, el problema se discutía..., te llevabas el papel y lo hacías en tu casa o donde podías, o podías venir a clase y hacerlo en clase si estabas en una pensión.

MCU: *¿Alguna vez llegasteis a copiar láminas? Antiguamente se copiaba de láminas que estaban colgadas en la pared, y había unas mesas... y copiaban las partes de la cabeza, las orejas, narices, bocas...*

CMP: Nunca, jamás. Eso estaba absolutamente prohibido. Fíjate eso se hizo cuando yo entré en Artes y Oficios de Segovia, el primer año... pero aquello me aburría mucho.

MCU: *El material, los pinceles... ¿lo llevabais vosotros?*

CMP: Lo tenías que comprar tú.

MCU: *¿Y el papel, que sería muy caro, también?*

CMP: Carísimo, todos los materiales estaban cargados con el impuesto de lujo. Y ahí entra en juego una gente que era fantástica como Macarrón, cuando estaba en la calle Jovellanos; la tienda también era sala de exposiciones. Había una señora que se llamaba Vicenta, Vicenta que era la hermana del fundador, una mujer mayor que era un encanto porque nos fiaba. Los lienzos... había una cosa muy importante, porque como en la clase de procedimientos te enseñaban todo, ¡hasta a hacer lapiceros!, los lienzos se preparaban allí, es decir, comprábamos el lienzo, que todavía existe eso, en la calle Imperial, ¿sabes?, en la calle que está enfrente del ministerio, en Santa Cruz, hay dos tiendas de lonas... y ahí comprábamos el lienzo Velázquez, ¡qué es una maravilla!, es un lienzo de una trama muy apretada, yo tengo por ahí cosas, todavía, que era de algodón y lino, ¡una cosa fantástica!; y otro que era de cáñamo y algodón que era más grueso y más barato. Comprabas el lienzo y tenías que preparar el lienzo en clase y antes de empezar a pintar pasabas un examen del lienzo. Preparar un lienzo para pintar; era un ejercicio obligado de la asignatura de «Procedimientos». Recuerdo que el examen era para ver si absorbía o no absorbía..., si al meter el dedo se cuarteaba..., porque tenía que ser elástico, es decir: primero el examen del lienzo y luego después empezabas a pintar... En Madrid, existían otras tiendas dedicadas a materiales para Bellas Artes, Valluerca, Pontes y otras más pequeñas por Fuencarral y Hortaleza. En la droguería Riesgo, una de las mejores de este país, comprábamos pigmentos, aceites, colas y disolventes. Los tableros y maderas para bastidores los comprábamos en la serrería de una compañía belga en la calle de Atocha.

MCU: *¿El material lo podías dejar en la Escuela?*

CMP: Sí, sí, pero no había taquillas, lo dejabas en la clase, nadie tocaba nada, teníamos unos caballetes estu-
pendos y allí colgabas lo tuyo.

MCU: *¿Os poníais alguna bata para trabajar, no sé..., unos manguitos...?*

CMP: Yo nunca me puse bata y había una cosa que tiene mucha gracia, porque Gregorio Toledo, que era ca-

nario, ¡que fue vidriero!, era un canario ¡de una elegancia!, siempre presumía de que él podía pintar con su mejor traje porque no había que mancharse.

MCU: *Y los profesores iban de calle, también?, pero ¿bien vestidos?, ¿muy elegantes?*

CMP: El más elegante, yo creo, era Toledo, llevaba sombrero... El menos elegante era Soria Aedo, que era un andaluz, granadino, tenía mucha gracia porque era el catedrático de Retrato y aunque era un personaje misterioso era muy válido, nunca corregía en la clase porque tenía un despacho y te llamaba al despacho, que le llamábamos el confesionario, y allí te corregía... Joaquín Valverde tampoco te corregía puntualmente el cuadro que estabas pintando, te corregía tres o cuatro veces en el curso, te corregía la trayectoria, es decir, él iba viendo cómo íbamos y cuando nos marchábamos él entraba en la clase, estando la clase sin alumnos, y se pasaba allí viendo los cuadros mucho tiempo; Valverde nunca corregía delante del cuadro, te corregía de otra manera más conceptual.

MCU: *¿Qué compañeros recuerdas, conocidos o no?*

CMP: Pues mira, recuerdo a Sánchez Tembleque, Ignacio Gómez, Rodríguez Ferrer, Antonio Bardonny que era un personaje muy interesante, pintaba muy bien, un tipo extraordinario muy amigo mío, y había otro allí que después fue muy conocido por otras razones... ¡Kiko Argüello!, muy amigo mío, ¡también pintaba muy bien! Yo tengo muchas cosas de Kiko, muchas; muy amigo mío porque coincidimos en la misma residencia de estudiantes dos años, en la misma habitación. Yo pasé allí desde una pensión en la calle Cáceres, una calle que es paralela a la calle Ferrocarril, a una residencia de Auxilio Social que era terrible, por Arturo Soria, pero luego, como yo había sacado una nota casi de nueve, me permitió ir a otra residencia importantísima, la de Atocha, la de los dominicos de Atocha, donde éramos veinticinco, ¡fíjate! Me dieron una beca dos años muy importante, porque para las becas del Ministerio, ahora que están hablando de las becas y de las notas, había que sacar una nota media de 8,75 y si bajabas de ese 8,75 te quitaban la beca. ¡Igual que ahora, que incluso puedes tener suspenso!

MCU: *¿Y erais todos de bellas artes?*

CMP: No, otros estudiaban arquitectura, había muchos de arquitectura, había también muchos de las que se llamaban universidades laborales –que la selección era ¡itela marinera! para entrar–, esos sí que tenían

que sacar diez por encima de diez. El director de esta residencia era el famoso padre Aguilar.

MCU: *Creo que el padre Aguilar daba «Historia Sagrada» en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y que dirigía la revista ARA (Arte Religioso Actual), además de ser capellán de la Escuela de Arquitectura, con mucha relación con los arquitectos.*

CMP: Sí, yo salí mucho en esa revista. Estaba inspirada, calcada, de una revista belga. Allí salían Carvajal, Molezún y otros muchos arquitectos jóvenes de entonces que crearon en torno a ellos un ambiente de modernidad verdaderamente renovador. Pero volviendo a la residencia te diré que también había otras muchas gentes del mayor interés, había escritores y poetas como Jesús Torbado. Y también estaba, muy amigo mío, Juan Claudio Cifuentes, *Cifu*, el del programa «Jazz entre amigos». Fue compañero mío de residencia. Resulta muy curioso que en toda esa residencia se generó un movimiento social y crítico importantísimo permitido por los dominicos y también alentado, por eso tengo yo mucho respeto por los dominicos. ¡Vamos, imagínate tú, mi madre viuda, mis hermanos trabajando..., llegaba el verano y ¿a qué iba a ir a casa yo? Si yo ya no trabajaba en la librería porque no podía entonces, me apuntaba donde fuera para estar ocupado y salir pitando. Me apunté a los campos de trabajo, a un sitio que era fantástico, qué recuerdos tengo. En Zaragoza, en Los Monegros, hay un pueblo que se llama Farlete y, de repente, se montó un campo de trabajo del SEU, allí. Y yo me apunté para arar, con un tractor, y bueno... Había gente allí muy interesante..., allí estaban unos dirigentes que eran los que llevaban la revista *Escorial*..., falangistas pertenecientes al grupo de Dionisio Ridruejo.

Había entonces una inquietud, una inquietud muy seria. Si hablamos de arquitectura, fíjate si tú empiezas a analizar... El primero que empieza a plantear cosas nuevas es Fisac, pero también hay una serie de arquitectos que empiezan a hacer cosas nuevas y con un sentido que es el que a mí como artista verdaderamente me interesa. Y viví aquello, porque yo colaboré, hice muchos trabajos con muchos de ellos, que es la modernidad con ladrillo, es decir, la arquitectura española. Había un concepto de arquitectura, pero en vez de empezar con Le Corbusier y no sé qué, empezaron a construir con ladrillo, pues la miseria española no daba para más... y por eso es interesante. Hay aquí una cuestión ahí fundamental. Para mí hay un personaje que yo creo que es más profundo y más

estable y se habla muy poco de él, que es José Luis Fernández del Amo. Te voy a contar una cosa, Mari Carmen, este sillón que ves aquí tan tosco es el primer sillón que hicieron los carpinteros jerónimos del Parral –hoy a punto de desaparecer– y es un diseño de José Luis Fernández del Amo. Como ellos no sabían de carpintería, lo que les dibuja es una armadura de hierro soldada donde iban atornilladas unas piezas de madera para que sea un sillón... [se dirige al sillón y lo mueve para ver la estructura de hierro y una inscripción que dice: «Diseño de José Luis Fernández del Amo, ejecución reverendos padres jerónimos de Segovia»].

MCU: *¿Qué obra de aquellos años recuerdas de un modo especial por su significación ética y estética?*

CMP: Bueno, para mí hay una obra muy particular..., la parroquia que se llama de los Sagrados Corazones (1961-1964), en Madrid, pero que la conocemos todos como la iglesia de Padre Damián, que se encuentra en la confluencia de la calle de este nombre con el Paseo de la Habana. Allí estábamos todos, que es un forma de decir. Yo estaba también y algunos académicos muy conocidos como José Luis Sánchez, que entre otras cosas hizo el retablo de la capilla sacramental además de mucha obra religiosa por aquellos años, y Vaquero Turcios, el autor del imponente *Vía crucis* en la iglesia de que te hablo. El proyecto era de Rodolfo García-Pablos y la vidriera grande de la fachada es mía, lo digo con orgullo. Las vidrieras de las bandas son de Suárez Molezún. Ahí está, ¡fíjate!, empezas con José Luis Sánchez y Vaquero Turcios, pero sigues con Amadeo Gabino, Comontes y no sé cuántos más, éramos como catorce o quince artistas, todos trabajando, innovando el arte religioso contemporáneo, lo cual era un verdadero reto para nosotros mismos. Esa iglesia es un momento muy singular de nuestra historia del arte. Fue un movimiento con mucha personalidad.

MCU: *Volvamos a la Escuela de San Fernando. ¿Cómo era el trato en la Escuela de unos con otros? ¿Cómo os sentíais considerados por los profesores?*

CMP: Había un trato como muy de taller, que es lo que contaba, ¿no? No es lo de ahora, había amabilidad, educación, pero a la vez había rigor en la exigencia. Te decían «usted es capaz de hacer eso», lo cual hay que interpretar como un elogio... «¡usted es capaz!, y si es capaz pues usted tiene que hacer eso». Yo tengo cosas tremendas oídas a mis profesores que ya me habían dicho lo de «usted es capaz», pero que luego te regañaban o te reprendían porque no habías

sido capaz de hacerlas, palabras que me han acompañado toda la vida como acicate para mi trabajo.

Yo hablo muchas veces con compañeros que me encuentro de aquellos profesores, por ejemplo, de Eduardo Chicharro²⁵. ¡No sabes qué fobias y qué filias generó aquel personaje!, ¡y qué importante fue para mí!, ¡fue impresionante! Él daba «Pedagogía del Dibujo», la pedagogía del dibujo, ves... está en 1961, 1962 (me enseña el mencionado impreso de la Escuela con las calificaciones). La pedagogía del dibujo era una cosa muy interesante porque trataba del comportamiento psicológico. Empezábamos con los estímulos animales y llegabas a los estímulos racionales. Él planteaba unas cosas muy interesantes. No es que te enseñara a dibujar, pero era un personaje que en los años cuarenta y tantos fue el fundador o cofundador con Silvano Sernesi²⁶ y Carlos Edmundo de Ory²⁷ de los manifiestos postistas. Y el postismo es el movimiento más serio, más autóctono, más auténtico que se ha producido en la historia del arte y nadie ha entendido nada...

Recuerdo que en el año 1959 me presenté a un concurso internacional convocado en Venezuela para la realización de un conjunto de vidrieras de cuatrocientos metros cuadrados, con destino a una iglesia de Maracaibo. Se presentaron artistas europeos y muchos de los americanos. El concurso lo gané yo, que tenía veintiún años. No sabes qué acogida tan cariñosa y sentida me hicieron todos los profesores. La relación podía ser de profesor a alumno y otra mucho más próxima y cálida como en los antiguos talleres de arte, de maestro y discípulo.

MCU: *¿Cómo vivíais la Academia?*

CMP: La recuerdo con alegría pues estábamos siempre cantando entre clase y clase, nos sentábamos ahí, con

la guitarra, yo tenía un amigo canario, escultor, y otro asturiano y nos intercambiábamos... yo cantaba cosas de Segovia y, al final... nos integrábamos, ¿sabes? Cantábamos cosas muy bonitas y, además, cantábamos muy bien, no es por nada... polifonía, no de cualquier manera, polifonía de verdad. Cantábamos, hasta tal punto que, ¡fíjate!, hay una cosa en *El sol del membrillo*, de Víctor Erice..., ¿recuerdas que Enrique Grant y Antonio López, en un momento determinado, se ponen a cantar una canción y la cantan a voces? La cantan porque se cantaba en la Escuela...

MCU: *¿Teníais contacto con los académicos?*

CMP: No, no, no teníamos contacto institucional. Como estábamos siempre en los pasillos, venían los académicos y ¡claro! los académicos veían unos chavales jóvenes y tal... Y yo recuerdo un día, al principio, muy al principio, que un señor con una cachaba me preguntó: «muchacho ¿tú qué eres escultor, grabador...?» No señor, le contesté yo, yo soy pintor... y tal... pero me gusta mucho la escultura... estuvo hablando conmigo... me contó que él había dado la asignatura de «Dibujo del Antiguo» y que le gustaba mucho enseñar y, cuando se marchó, me dijo el conserje, que estaba en la garita, ¡ese que ha estado hablando contigo se llama Eugenio Hermoso!

MCU: *¿En qué año ingresaste tú?*

CMP: Yo ingresé en 1957, para hacer el curso 57-58.

MCU: *¿Recuerdas la prueba que te hicieron?*

CMP: Sí, me acuerdo. Lo tengo guardado. Era una *Minerva*. Tengo los dibujos, tengo muchos dibujos de esa época. ¡No! Era la *Victoria de Samotracia*. Ese dibujo lo tengo abajo o lo tiene mi hijo Alfonso.

MCU: *¿A quién admirabais o qué se podía admirar, a nivel de estudiantes, de los artistas de ese tiempo, o españoles, o de fuera... seguro que Picasso, no lo sé...*

CMP: ¿Sabes lo que pasa? Que Lafuente no llegaba a todo el siglo XIX..., nos quedábamos en Muñoz Degraín o en Eduardo Rosales... La historia del arte que se estudiaba en los diferentes cursos siempre fue historia antigua. La pintura del siglo XIX y principios del XX se daba en una forma superficial.

MCU: *¿Y de arte contemporáneo?*

CMP: Esa fue la gran carencia de la Escuela, el desconocimiento del arte del siglo XX. Yo conocí, ¡fíjate!, yo empecé a oír hablar de la Bauhaus en el Círculo de Bellas Artes, porque ese era el complemento. A Lafuente, que era admirable, lo que le importaba era el Barroco español, la pintura la daba divinamente.

²⁵ Eduardo Chicharro Briones (Madrid, 1905-1964). Pintor, escritor y poeta. Hijo del también pintor Eduardo Chicharro Agüera (1873-1949). Sus primeros años transcurrieron en Roma, donde su padre era el director de la Academia Española en Roma, y a la capital italiana volvió entre 1925 y 1928 después de obtener una pensión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tras muchos viajes por Europa regresa definitivamente a España en 1943, siendo profesor de «Pedagogía del Dibujo» en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando desde aquella fecha hasta su fallecimiento.

²⁶ Silvano Sernesi (Florencia, 1923). Poeta italiano, seguidor de Marinetti, que vivió en España entre 1943 y 1946, fundando con Chicharro y Carlos Edmundo de Ory el postismo en 1945.

²⁷ Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923 - Thezy-Glimont, Amiens, 2010). Poeta y fundador del postismo en 1945, junto con Chicharro y Sernesi.

Era de un rigor y una exigencia impresionantes, lo que pasa que, como era muy bueno... no creas que dio muchas clases, no sé si en todo el curso dio unas seis o siete clases, como mucho... Yo en ese curso empecé a trabajar en las vidrieras del Alcázar de Segovia y, entonces, ya no terminé con mi curso, terminé después, y me marché a Irún, a Fuenterrabía –había un horno allí–, y allí hice las vidrieras del Alcázar.

En mi curso había gente muy interesante, sí, estaba Paco González Romero que era delineante del arquitecto Diego Méndez, el arquitecto del Valle de los Caídos con Muguruza, que era ayudante y al mismo tiempo trabajaba y estudiaba en la Escuela. Y había mucha gente..., había otro personaje que se llamaba Enrique, que era dibujante de animados en los Estudios Moro. Había mucha gente que sabía muchas cosas.

Un día decidimos contarnos lo que estábamos haciendo y yo hablé de vidrieras porque las vidrieras se daban en «Artes Decorativas», y Chumillas daba vidriera, y después de todas las proyecciones que yo di, delante de mis compañeros me dijo Chumillas: «Ya no vuelvo a hablar de vidriera». ¡Era un pipopo! Chumillas sabía muchísimo y, además, era compositor. Se hablaba de muchas cosas, se hablaba de teatro, de cine, de decoración; por eso hubo tanta gente importante luego en el cine español, decoradores, fotógrafos que habían estudiado Bellas Artes, entre ellos Luis Cuadrado²⁸, que era el cámara de Saura.

MCU: *¿El curso duraba como ahora, de septiembre a junio?*

CMP: De septiembre a junio, por una razón. Mira, había una cosa que tenía la Academia. La Academia daba los Premios de Estado, y el Premio de Estado se hacía en el mes de julio-agosto y era una oposición. Tú te presentabas, y durante quince días estabas pintando, dibujando para el Premio de Estado. Yo me presenté siempre a los premios de Estado. Yo me presentaba a la oposición no porque me gustara sino porque tenía que sacar nota para la beca, y me presentaba a todo. Yo siempre me he quedado hasta agosto... y, al terminar en julio el examen final, empezabas las oposiciones al Premio de Estado y al Premio Molina

Higueras y, entonces nos quedábamos allí hasta agosto. Me pasaba toda la vida allí. Si sacabas el Premio Higueras esta fundación te daba doscientas cincuenta pesetas, ¡que era una pasta!

MCU: *¿Cómo la llamabais comúnmente, Academia, Escuela, San Fernando...?*

CMP: Para nosotros era San Fernando, la Escuela por excelencia. La Escuela de San Fernando, porque, ¡claro!, imagínate, cuando yo me presenté al ingreso, que había estado no sé cuánto tiempo preparándome, de quinientos ochenta aspirantes solo ingresamos treinta y cinco.

MCU: *¿Había muchas alumnas?*

CMP: Sí, en mi clase, en mi curso éramos mitad y mitad.

MCU: *¿Y recuerdas alguna compañera?*

CMP: Pues sí, María Carreras, Conchita Hermosilla, mi mujer, Eulalia Ruiz, que era de un curso anterior al mío, Paloma Crespo, África Malo de Molina, Elisa Ruiz que obtuvo un Premio Goya, pues había mucha gente que se inclinó por la decoración y se pasó al teatro y al cine, y Elisa, la llamábamos Eli, era una persona fantástica.

MCU: *¿Había delegados de curso?*

CMP: Sí, los delegados de curso eran elegidos por los propios alumnos; yo mismo fui un año delegado de curso y, entonces, estaban tratando de modificar el programa de estudios. En el claustro de profesores había una representación de los delegados de curso y recuerdo que propuse una asignatura de fotografía en la Escuela, pero sin quitar nada de esto ni de aquello sino añadir una asignatura nueva de fotografía. La fotografía se estaba utilizando en todo el mundo como procedimiento nuevo en el grabado calcográfico, en la serigrafía, y como soporte estético en general. Existían testimonios de esa realidad, desde el español Ortiz Echagüe a Man Ray, Walter Evans, Dorotea Lange... todos de los años cuarenta... Dijeron que no... que la fotografía en la Academia... ¡Fíjate! Lo que hubiéramos adelantado. Fíjate lo que había planteado Ortiz Echagüe en ese libro de *Tipos y trajes españoles*, con un prólogo de Ortega y Gasset, que es fabuloso.

MCU: *¿Cómo se veía la colección artística de la Academia, lo que llamamos el museo de la Academia? ¿Se hacían copias de las obras expuestas? ¿Cómo se veía la biblioteca, se utilizaba?*

CMP: No, la biblioteca no. Nosotros teníamos una biblioteca propia muy buena.

MCU: *¿Propia?*

²⁸ Luis Cuadrado (Toro, Zamora, 1934 - Madrid, 1980). Hijo de un restaurador de vidrieras, fue director de fotografía y operador de cámara.

CMP: Sí, magnífica biblioteca. Que no sé dónde está; supongo que estará en la facultad, y esa biblioteca la utilizábamos mucho.

MCU: *¿Físicamente dónde estaba?*

CMP: Estaba al lado de secretaría, enfrente de la escalera que subía a las clases de pintura. Recuerdo el olor de las clases de pintura, una mezcla de ceras del óleo, disolvente y aceites, entre oxidado y fresco, un olor incrustado en las paredes durante años.

MCU: *¿Qué era lo más vivo de la Academia?*

CMP: Lo más vivo de la Academia eran la calcografía y el taller de reproducciones.

MCU: *¿Qué me puedes decir de la figura del conserje en la Academia?*

CMP: ¡Se llamaba entonces Caballero! Controlaba las salidas y las entradas porque en las clases se entraba y se salía con timbre, tenías que entrar a la hora y salir a la hora, con timbre; y se cerraba la puerta y no entrabas si no llegabas... Controlaba las clases y a los modelos.

MCU: *¿Qué cobraba un modelo por entonces?*

CMP: No me acuerdo, no tengo ni idea, pero muy poco. Eran buenísimos. Las modelos..., había unas..., históricas. Había una, la Adela, que era una gitana que fue la que pintó Romero de Torres en los billetes de cien pesetas; esa la he tenido yo de modelo, la pinté en la clase de retrato de Soria Aedo; murió muy mayor en una residencia de ancianos de Riaza. Ella iba a la asignatura de «Retrato» de Soria Aedo, que, como era granadino, tenía una afición tremenda a los gitanos y a las gitanas... Bueno, ésta era una modelo muy buena, muy mayor ya... y, luego después había uno que se llamaba «el segoviano», un hombre muy mayor, tenía un cuerpo ifantástico!, como esos cuerpos de Ribera ¿sabes?, tenía la piel con mucha piel... pero esas cosas de anatomía, de mayor... de una belleza. Esto no se puede hablar, cuando alguien dice que es un viejo con pellejos y tú dices que es una belleza... te miran... ¡este está tonto! Estas cosas no se pueden hablar... o cuando dices el gitano Sebastián ¡qué persona tan bella!, hay que decirlo con mucho cuidado porque te pueden confundir. Luego estaba ila Botticelli!, que era una mujer de unos cincuenta y tantos años, con unas caderas inmensas y unas piernas fuertes... esa estética que exaltaron los escultores Capuz... Clará, esa época... ¡Formas llenas! cuerdo muchas modelos. Además muy cariñosas, con nosotros tenían una relación... las que más sufrían o los que más sufrían eran en la clase de ana-

tomía porque Curro, el catedrático, como tenía que explicar... casi siempre... pues explicaba por capas, cuando llegaba a la última capa del tejido conjuntivo lo explicaba con ceras y ilos ponía tibios!, de maquiillaje, ¿sabes? Se tenían que duchar... a veces, no les salía... no les gustaba nada ir a la clase de anatomía porque salían pintados, ivamos, de arriba abajo! Era muy bonito.

MCU: *¿Celebrabais San Fernando?*

CMP: No, celebrábamos una cosa que se llamaba el «paso del Ecuador» el del curso, pero todos lo celebrábamos con el curso que pasaba la fiesta, de manera que todos los años pasábamos todos el Ecuador.

MCU: *¿Visitabais la ermita de San Antonio de La Florida?*

CMP: La ermita de San Antonio yo la visité por mi cuenta con un compañero, pero íbamos a ver, con Stolz Viciano, todas las pinturas murales que había en Madrid, que hay muchas, recuerdo que fuimos a San Antonio de los Portugueses o de los Alemanes en la Corredera Baja de San Pablo.

MCU: *Y hablando de frescos... ¿Cómo os examinaban de esta técnica tan compleja en su preparación?*

CMP: Pues, mira... tenías una pared de dos metros en la Academia...era una pared muy importante porque esa pared había que enfoscarla, tenderla de cal y pintarla, y cuando terminabas tú mismo tenías que picar lo que habías hecho porque la tenías que dejar limpia para el siguiente; la pared tenía que aguantar, una pared de ladrillo, muy buena. Entonces, tú pintabas allí los dos metros con tu cartón, el estarcido, todo el asunto... tal, durante el curso habías estudiado cómo se hace, cómo analizar los pigmentos, las tierras, los óxidos; o sea, seriamente, y lo pintabas, estabas pintando, a lo mejor, quince días aquello; tú hacías el tendido, pintabas... en fin, todo.

MCU: *¿Tú mismo hacías el tendido?*

CMP: Sí, y aquello se dejaba reposar quince días y a los quince días venía el examen, el examen era después, entonces llegaba don Ramón Stolz con Colina que, como ya te he comentado, era el ayudante.

MCU: *¿Cuántos años tenías al terminar San Fernando?*

CMP: Yo interrumpí un año en el que me fui fuera a trabajar y terminé con veintitantos años. Pero los primeros años los hice sin interrupción. En total eran cinco años, pero lo que pasa es que como nosotros habíamos hecho toda la preparación en la Academia, por lo que te conté del Casón, yo me pasé en la Academia seis años y medio.

MCU: *Entonces empiezas una carrera como maestro pintor de vidrieras. Resulta extraordinario y hemos dejado seguramente lo mejor; lo más interesante de tu vida profesional como creador, estudioso y restaurador de nuestros grandes conjuntos de vidrieras catedralicias, pero hoy el tema de nuestra conversación era la vieja Escuela de San Fernando...*

CMP: Sí, conforme, pero déjame que añada que a nuestra Escuela de San Fernando, en aquellos años, venía la gente de otras escuelas, los de Valencia, los de Sevilla, etcétera, siempre venían a estudiar a Madrid y eso le daba a San Fernando esa relación de inter-

cambio de ideas, de cosas, que la hacía más abierta y cosmopolita. También venían extranjeros, ya hemos hablado de los griegos y de los chinos, pero también había canadienses tan importantes como John Chambers que fue luego ministro de Cultura de Canadá, y compañero de Manolo Alcorlo²⁹, de Antonio Zarco³⁰, de Agustín de Celis³¹, y de tantos otros... todo un mundo que pasa, un mundo que pasó...

MCU: *Gracias, Carlos, por tu tiempo, tu testimonio y tus palabras.*

Entrevista de María del Carmen Utande
Segovia, sábado 21 de julio de 2012

²⁹ Manuel Alcorlo (Madrid, 1935). Pintor, grabador y dibujante. Ingresó en la Escuela de San Fernando en 1953. Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde ingresó en 1998.

³⁰ Antonio Zarco (Madrid, 1930). Pintor, grabador y profesor. Ingresó en la Escuela de San Fernando en 1952.

³¹ Agustín de Celis (Comillas, Cantabria, 1932). Pintor, grabador y profesor. Ingresó en la Escuela de San Fernando en 1954. En 1960 obtuvo la pensión de Roma.

*Las fotografías de la antigua Escuela están tomadas de la obra de F. Esteve Botey: *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Apuntes de su historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento de régimen interior*. Madrid, 1950.

MEMORIA

Recuerdo de los que se fueron

A lo largo del año 2012, se ha celebrado una Sesión Plenaria Extraordinaria de carácter necrológico en honor de un académico que falleció en dicho año.

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 esta ocasión.

Sesión necrológica del día 26 de marzo de 2012

En memoria del

Excmo. Sr. D. Antoni Tàpies

Memento por el Sr. Secretario General

El Excmo. Sr. D. Antoni Tàpies era miembro de esta Academia desde 1990, año en que ingresó en ella como Académico Honorario, pronunciando entonces un hermoso discurso, muy revelador de su forma de entender el sentido del arte y el desarrollo de su propia actividad.

Había nacido en 1923 en Barcelona, donde vivió siempre y donde desarrolló su obra, que no por su evidente universalidad deja de poderse entender referida a la cultura catalana. Fue inicialmente un autodidacta dubitativo que, en los difíciles años cuarenta, ensayaba disconformidades varias, ante el panorama ortodoxo oficial, junto con sus combativos compañeros de Dau al Set, grupo y revista que había contribuido a crear.

Eugenio D'Ors lo presentó en Madrid en su Salón de los Once, cuando Tàpies transitaba aún por una senda de oscuridades oníricas, llenas de sugerencias misteriosas.

Pero luego, entrados los años cincuenta, apareció de pronto otro Tàpies, el Tàpies que ahora conoce todo el mundo. Sí, todo el mundo, pues pronto empezó su cosecha de éxitos nacionales e internacionales y una extensa valoración pública en forma de premios, de medallas y de incorporaciones a los más importantes museos. Una relación de todo ello no resultaría adecuada para el carácter necesariamente breve de esta nota.

Se producía así el reconocimiento del singular valor de una obra sorprendente, en la que se daba el milagroso encuentro entre un tratamiento de la materia, convertido en constante experimentación puramente plástica, con una expresión muy personal, de contenidos poéticos y enigmáticos.

Presentado por los académicos Excmos. Sres. D. Ramón González de Amezua, D. Álvaro Delgado Ramos y D. Manuel Rivera Hernández, la Academia votó su incorporación en 1989 y él lo agradeció «como una distinción que me honra», según consta en carta que se conserva.

Su ingreso, un año después, se hizo coincidir aquí con una exposición, «Homenaje a Tàpies», para la que se eligieron grabados de gran formato y esculturas, constituyendo el conjunto una memorable muestra de su obra madura, en la que, por una parte, se exploraban todas las posibilidades del aguafuerte, de la litografía, de la punta seca o del aguafuerte, y, por otra, aparecían unos

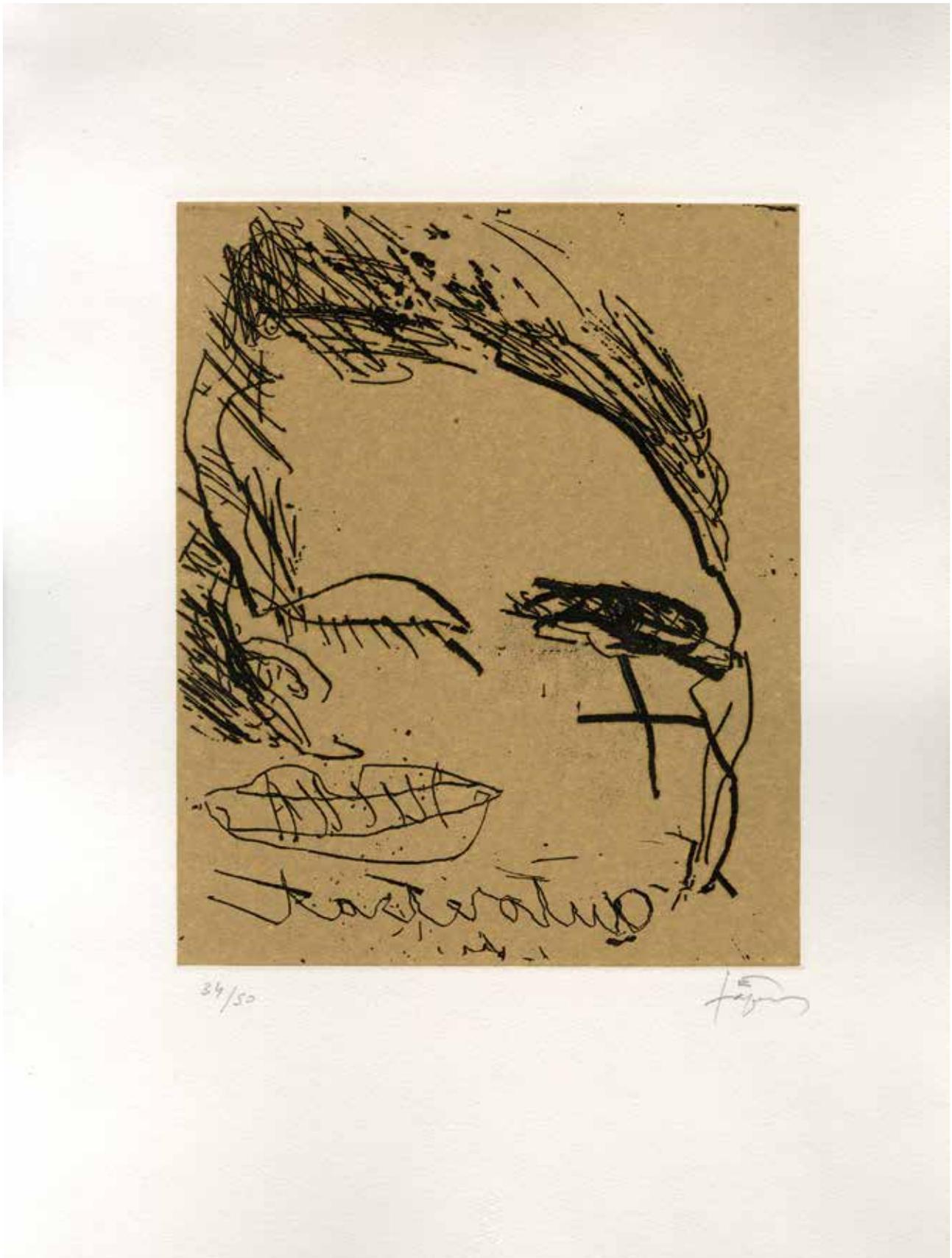
curiosos enseres cotidianos, en los que el realismo casi agresivo de palanganas, taburetes y sillones se transmutaba en asombrosas esculturas trascendentes.

El discurso que Tàpies había preparado para aquel acto de su ingreso llevaba un título significativo, «Arte y contemplación interior», que, de forma sin duda no casual ni gratuita, remitía al ámbito de las formas de contemplación ensayadas históricamente por la mística oriental y occidental. De hecho llevaba una cita inicial de los *Upanishad* y se abría un poco abruptamente, con la condena de cierta visión de la modernidad, caracterizada, según señalaba, por la negación de muchas formas de espiritualidad y por «la desacralización de la cultura».

Todo el discurso era realmente un alegato que, para decirlo con sus propias palabras, estaba dedicado a reivindicar la búsqueda de la dimensión espiritual en el arte, de su componente simbólico, de la introducción de los contenidos en la obra y de la liberación de ese proceso secreto del mundo imaginario, que viene del inconsciente colectivo y de la experiencia íntima de unas realidades profundas, desveladas por ciertas analogías, imágenes y símbolos, imprimiendo a nuestra conciencia y a nuestros actos un carácter «como sagrado y ritual».

Por ello, «Arte y contemplación interior» es un texto que merece recordarse, más allá por supuesto del júbilo que, por esta defensa de la espiritualidad, se reflejaba en el discurso de contestación y bienvenida, que en esta ocasión estaba hecho por el director de la Academia, que era entonces un sacerdote. Y merece recordarse y tenerse en cuenta, porque pone de manifiesto muchas de las claves subyacentes en una buena parte de la obra de Tàpies, no siempre bien entendidas en una parte de la ingente producción crítica que esa obra ha provocado. En cualquier caso, aquel acto de 1990, acabó con un recital del académico González de Amezua, interpretando al órgano un programa de música sacra.

Y la Academia volvió a distinguir a su Académico Honorario en el año 2002 con la concesión del Premio Nacional de Grabado, en reconocimiento, según se hacía constar, a la importancia de su trayectoria en el empleo de la imagen múltiple. Ello contribuye felizmente a que la obra gráfica de Tàpies enriquezca hoy la excepcional colección de estampas de la Academia que, cronológicamente, se inicia nada menos que con algunas de Alberto Durero. Y por otra parte, puede decirse también, que el museo cuenta con el hermoso cuadro donado por él, *Forma y signes negres*, de 1994, que ha sido colocado hoy en esta sala, para manifestar dentro de esta conmemoración la presencia viva del gran artista en esta casa.



Antoni Tàpies. *Autorretrat*, 2003. 255 × 205 mm. Cobre; aguafuerte y aguatina. Premio por la labor realizada durante el año 2001 (Premio Nacional de Grabado 2002). Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Discurso del Excmo. Sr. D. Calvo Serraller

Señores académicos:

«Son necesarios sesenta años para hacer un hombre» —escribió Malraux a los sesenta años—, «y, entonces, ya no sirve más que para morir». Esta sentencia, marcadamente melancólica, data de cuando Malraux formaba parte del gobierno gaullista como flamante ministro de cultura y estaba en la cúspide de la fama. En cualquier caso, en los quince años que todavía pudo vivir el escritor francés, muerto en 1976, a los 75 de edad, no solo continuó su labor ministerial durante otros ocho años más, sino, sobre todo, le dio tiempo para publicar una serie de ensayos muy relevantes: *Lo irreal* (1974) y *Lo intemporal* (1976), que completaban la serie iniciada de *La Metamorfosis de los dioses* (1957); *Las Antimemorias* (1967), que iniciaba una serie autobiográfica continuada por *Las encinas que se derriban* (1971) y *Lázaro* (1974); *La cabeza de obsidiana* (1974), *Huéspedes de paso* (1975) y, en fin, *El hombre precario y la literatura* (1977), publicada de forma póstuma. Como veis, toda esta formidable producción final no es precisamente un pequeño bagaje para quien, tres últimos lustros antes de fallecer, parecía no atisbar sino su próximo final.

Nacido en 1923, Antoni Tàpies, cuyos primeros pasos artísticos datan de 1946, cuando contaba con apenas 23 de edad, ha muerto a punto de coronar la alta cifra biológica de los 89, lo cual, visto con ese aparente prisma melancólico de Malraux al cumplir los 60, le habría supuesto una supervivencia de casi 30 años, justo el doble de lo que consiguió Malraux, y, sin que este añadido significase tampoco para el artista catalán un remate ocioso. Tàpies cumplió los 60 en 1983 y quien haya seguido su trayectoria desde entonces sabrá que su actividad creadora a lo largo de este tramo final fue asombrosa, tanto en lo que se refiere a su producción plástica y exhibitiva, como a los muchos otros campos culturales que absorbieron su siempre sedienta y polimorfa inquietud intelectual. Todavía en 1999, cuando contaba con 76 años, publicó, simultáneamente en catalán y en castellano, *El arte y sus lugares*, un maravilloso libro, por cierto muy malrauxiano, donde compendia 327 imágenes, precedidas de un largo ensayo introductorio, en las que él se reconocía como artista a través de la producción de otros. Por lo demás, con este fascinante libro, Tàpies coronaba una muy dilatada labor publicista, iniciada con *La práctica artística* (1970) y continuada con *El arte contra la estética* (1974), *Memoria personal*



© Teresa Tàpies Domènech

(1977) —su autobiografía publicada, por cierto, a los 54 años—, *La realidad como arte* (1982), *Por un arte moderno y progresista* (1985), *Valor del arte* (1993), y, en fin, el ensayo antes citado, a mi juicio, el más revelador de su personalidad y de su pensamiento, dentro de esta vasta producción literaria.

Sea cual sea el valor que asignemos a la escritura de Tàpies, no hace sino acreditar su obra artística, que le ocupó de manera central a lo largo de 68 años, porque este prolífico artista, con una vocación de ascetismo monacal, llegó a realizar miles de obras, que abarcan casi todos los géneros, materiales, técnicas y campos que el revolucionario arte de nuestra época ha hecho posibles. Comprenderéis que es absolutamente imposible ni siquiera sintetizar lo que una obra tan abundante y variada ha supuesto y significado, incluso si estuvo cortada sobre el patrón de la más absoluta coherencia, porque, de principio a fin, la obra de Tàpies, aun siendo, en efecto, tan diversa, y produciéndose en un contexto tan libertario e imprevisible como es el del arte contemporáneo, se ha caracterizado porque ninguno de sus progresivos avances desmintiera un paso previo, ni siquiera el de sus inicios, marcados por el asfixiante contexto

cultural español de la terrible posguerra de la década de 1940. Fue entonces, en 1948, cuando Tàpies, junto a un granado conjunto de escritores y artistas catalanes, fundó el mítico *Dau al Set*, fraguado a la sombra alargada del surrealismo, un movimiento en el que artistas españoles –y muy en especial catalanes– tuvieron un papel determinante. Pues bien, aunque como sabéis, la maduración del lenguaje personal de Tàpies y su inmediato reconocimiento crítico internacional data de comienzos de la siguiente década de 1950, tras haber podido conectar en París con lo que en ese momento realizaba la vanguardia a través del informalismo europeo y el expresionismo abstracto americano, este descubrimiento innovador no desdijo en lo esencial el universo entrevisto antes por el artista, pues en esta primera obra hecha en nuestro entonces aislado y precario país se contiene germinativamente los signos, el alfabeto, la caligrafía, el gesto, el amor por la materia y lo reciclable, y, en definitiva, la fascinación por los poderes mágicos y transfiguradores del arte por él posteriormente explorados. De manera que lo que ocurrió en ese momento de la revelación internacional se parece a lo que después siempre acaeció en la trayectoria de Tàpies: que, más que cambiar de paisaje, simplemente fue ensanchando sucesivamente su punto de vista y engrandeciendo el horizonte avistado.

En cualquier caso, es obvio que el Tàpies de los 50 halla el que será el terreno fértil para mejor expresar su peculiar mundo interior y lo halla significativamente en lo material de la materia, que es, en profundidad, la tierra misma, ese medio en el que, por de pronto, abrevaron los mejores maestros antiguos españoles, como Ribera y Zurbarán, pero también maestros contemporáneos, como, por encima de todos, Joan Miró. Halla entonces Tàpies la materia y la forma en la que inscribir en ella su personal huella, que no se reduce a su siempre sensual gestualidad, sino a su forma simbólica de signarla. Allí aparece, soberana, la T de Tàpies, que no es solo una firma, sino lo que va a marcar su destino o antidesestino, la T de la cruz, que es la T de la humana encrucijada existencial, que selló su creación con el valor de lo angular –término del que, ¡atención!, provienen asimismo los vocablos «ángel», «angosto» y «angustia»–, sobre cuyo laberíntico entramado de direcciones encontradas construyó el artista su mapa creador. De esta manera prodigiosa, Tàpies logró reunir, por un lado, el ángulo recto de Mondrian con, por otro, el premonitorio vuelo roto expresionista del asimétrico ángel fracturado con una sola ala que dibujó Paul Klee.

Con la calidad, la densidad, el relieve y la sensualidad de la materia Tàpies encontró, sin duda, el raíl donde dar libre curso a su inmensidad íntima: hizo operativa su vocación de trascendencia, porque el arte, para él, era un puente para encontrarse con lo otro, que son los otros, nosotros mismos, atribulados humanos mortales, pero también el inmenso espacio inconmensurable en el que habitamos, el cosmos, en el que materialmente hemos sido fraguados, pasto de parpadeantes estrellas, que siguen alumbrándonos miles de años después de fenecer. ¿No es acaso esta precisamente la misión del arte, ese instrumento precioso por el que los mortales atisbamos, siquiera un nanosegundo, la posibilidad de la inmortalidad?

Aunque la obra de Tàpies logró la suficiencia del pleno sentido con este descubrimiento precoz, logrado con apenas 30 años, no puso coto a su ansiosa exploración, como lo demostró en las siguientes décadas, en las que coincidió, no pocas veces adelantándose, con otros exploradores contemporáneos, como Joseph Beuys o los artistas italianos del *Povera*, sin cejar, por lo demás, en sus búsquedas hasta la última hora, porque, como conocéis, incluso agraviado por las injurias del tiempo que no perdona con el catálogo de sus inclemencias físicas, Tàpies no dejó un solo día de acudir a su estudio, incluso entre tinieblas. Esta voluntad de Tàpies de ser artista hasta el final no solo es en sí misma emocionante, sino que revalida lo que los genios del arte desde siempre han corroborado: que la obra mejor, la más imprescindible, la más conmovedora, la más luminosa, es la que se hace justo venciendo esa agonía de los postreros agobios corporales, no solo desafiando creativamente las limitaciones físicas, sino, sobre todo, conquistando mejor que nunca el don preciado de la libertad, que solo se logra mirando de cara a la muerte, pues es ahí donde, libre de las fatigosas apetencias y requerimientos exteriores, súbitamente, el gran artista, por primera vez, se desnuda y hace solo lo que estima necesario.

Quizás he llegado al punto en el que adquiriera sentido lo que, con ayuda de Malraux, se puso sobre la mesa: la deslumbrante fuerza oracular de la experiencia creadora. Perdonad si a esta altura me embarga la emoción, porque, sin duda, lo que voy a decir ahora es para mí profundamente conmovedor. Al afirmar Malraux que no hay hombre que valga sin una dilatada experiencia; esto es: sin vivir mucho, aunque resulte, no pocas veces, un sin vivir, no se comportaba como un siniestro agorero que anuncia la indeclinable desdicha de la muerte, sino, prefiero pensar, que como quien ha comprendido que

la suprema sabiduría solo se alcanza a través de las pérdidas, y que estas, bien tomadas, son quizá el acopio de la mejor ganancia, la suprema confesión del privilegio de haber vivido. En este sentido, pensando en lo que dijo Malraux, pero también en lo que hizo Tàpies, se me ocurre imaginar que la melancólica imprecación de aquel no sería quizá debida al él preguntarse si acaso el estremecedor testamento de François Villon, condenado por sus fechorías a la pena capital, no fue sino una plegaria ante la fatalidad de la finitud, mediante la que fuera posible conjurar la desgracia con la rememoración de los placeres de antaño. Aventurero en su juventud, Malraux, morigerando siempre, Antoni Tàpies, se asemejan, sin embargo, en su indeclinable voluntad no solo de ser ellos mismos hasta el último suspiro, sino, a través de su obra, de seguir siéndolo en un después indefinido, porque, como se ha escrito, tras la muerte del artista, la vida de la obra comienza. De manera que, apurar la experiencia hasta el final, pero jugando esta carta con la esperanza de que ejemplarmente ese sea el camino hacia lo inmortal que tenemos los mortales. ¿A tanto llega nuestra arrogancia? No lo calificaría yo así cuando esta determinación es fruto de la experiencia, para mí equivalente a, en efecto, un ejemplar despojamiento, o, si se quiere, hasta una liberación.

Antoni Tàpies, moderno y progresista, como a él le gustaba autodenominarse, no se sentía, sin embargo, tan débil o debilitado como para cortejar los sucesivos nuevos aires del tiempo, porque el gran artista catalán nos dio la genuina lección de cómo entender la modernidad, no como ansiosa captación desnaturalizadora de modas ocasionales de la expendeduría artística, las cuales nos hacen perder el sentido de nuestra propia identidad, generada a través de una larga historia no conjugable solo en presente, pues también pertenece a nuestros ancestros, sino buscando en ella, en la modernidad, su vigencia. Porque, en definitiva, lo mejor que podemos aportar a nuestros contemporáneos del mundo es la actualización de nuestro ser peculiar, histórico. Como antes se ha sugerido, esto es algo que hizo Tàpies de manera soberana, integrando lo mejor de la Escuela Española, que llega hasta Picasso y Miró, pero sin que esta fidelidad a una tradición supusiese cortapisa alguna a la investigación; antes por el contrario, un específico acicate para la misma. En realidad, cuando se analiza la

trayectoria de Tàpies, se aprecia por doquier el acrecentamiento de su horizonte creador, tan maravillosamente subrayado en uno de sus últimos libros, antes citado, *El arte y sus lugares*, que no es sino la exposición gráfica de un abrazo universal a cuanto el hombre ha sido capaz de hacer a través de los *secula seculorum*. Un abrazo: una revalidación.

Termino. Sin duda, Tàpies ha sido, por este orden, uno de los mejores artistas españoles, europeos y mundiales de la segunda mitad del siglo xx. Además, todo hay que decirlo, por muy monástico que fuera, nunca permaneció ajeno a las tribulaciones cívicas de sus contemporáneos, subrayando su compromiso con la generosa creación de una Fundación ejemplar que lleva su nombre. Lo apreciemos o no, lo hagamos mejor o peor, sus circunstancias contemporáneas, su obra está grávida de una luz que nos concierne y nos sobrevivirá, como ya ha empezado a hacerlo. Afortunadamente, no nos corresponde a nosotros administrar su memoria, sino, más bien, la suya nos contiene y nos justifica. Es bueno recordarlo aquí, en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ya encaminada hacia su tercer centenario de historia, donde, en su momento, se tuvo el acierto de ofrecerle un sillón de honor, que él se dignó a aceptar. No creo que se equivocara al hacerlo, porque, trascendiendo las, en nuestro país, siempre procelosas circunstancias, esto garantiza que su nombre está inscrito, junto con otros ilustres, con el de Francisco de Goya, puntal del arte contemporáneo.

Queridos compañeros, querida familia de Antoni Tàpies, queridos representantes de su memoria, queridos admiradores de su asombrosa obra, presentes y ausentes, permitidme que os agradezca el privilegio de traer en público, con emocionadas palabras, el recordatorio de su existencia ejemplar. Desde luego, es triste reparar en su ausencia, sobre todo, al pensar que con ella se nos priva de seguir imaginando su trajín creativo en su retirada ermita, su taller, dándole nuevas vueltas a lo mismo. De todas formas, no creo que sea un día para el apagamiento melancólico, sino para conjuntamente celebrar una vida entregada por completo a la pugna creadora, y, sobre todo, como antes he apuntado, para saludar el deslumbrante futuro de una obra, que ciertamente se empezó a encaminar con luz propia justo en el momento en que este gran artista expiró.

La Real Academia agradece la colaboración de las instituciones que a lo largo del año han patrocinado el cumplimiento de sus objetivos: fomentar la creatividad artística, así como el estudio, difusión y protección de las artes y del patrimonio cultural, muy particularmente de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y las nuevas artes de la imagen, como recoge el artículo 1 de sus estatutos.

