

Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Valencia



MEMORIA ACADÉMICA

2010 ❖ 2011

❖ VALENCIA, 2011 ❖



Presentación

Román de la Calle

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

3

Este es el cuarto volumen que editamos del **Anuario de la Real Academia**. Y en la presente ocasión ve la luz el relativo al año 2011. Se trata, como es sabido, de una publicación específicamente interna a nuestra institución, con la que cumplimentamos, con intenciones informativas, su cíclica actividad anual, de cara a nuestro colectivo académico y a los posibles lectores que siguen el programa de la entidad. Precisamente es ésta nuestra publicación más joven. La inaugurábamos —con el correspondiente esfuerzo corporativo— hace ya cuatro cursos académicos, concretamente en el otoño del 2008, una vez votado positivamente el proyecto de su aparición, dando respuesta adecuada a la necesidad de disponer de un nuevo vehículo comunicativo, destinado básicamente a recoger la Memoria Académica del curso correspondiente.

En este caso —dado que el lector tiene ya en sus manos el presente ejemplar— se trata del periodo académico 2010-2011, que cerraba nuestro primer mandato de Presidencia y ha abierto también el siguiente. Con anterioridad, como es sabido, durante décadas, venía incluyéndose / acumulándose, de manera tradicional, la mentada Memoria Académica en el mismo índice de la revista **Archivo de Arte Valenciano**, cuestión que, a nuestro entender, complicaba el programa de la propia revista y dificultaba realmente la definición operativa de sus fundamentales objetivos de investigación y de difusión científica.

Sin duda, pues, la oportunísima escisión planteada entre el nuevo **Anuario**, por una parte, y la paralela reorientación de la revista académica, por otra, ha potenciado claramente la autonomía de contenidos de ésta, a la vez que también ha aportado coherencia a la presentación de la propia memoria, como reflejo inmediato de la sostenida vida sociocultural de la Real Academia, con todas las sinergias y respaldos, aportados por la asidua colaboración con otras instituciones valencianas. En ese sentido, podemos dar fe —a través de los cuatro años transcurridos después de aquella decisión— de que esa diferenciación de publicaciones ha sido muy bien recibida, por su básico carácter utilitario, tanto en nuestro contexto interno como en el ámbito circundante.

Como es lógico, el paso dado para embarcarnos periódicamente en esa dualidad de publicaciones también ha incrementado el grado de nuestras apreturas económicas. Tal afirmación resulta fácilmente comprensible, sobre todo en el agudo contexto de crisis económica en el que seguimos sobreviviendo, desde hace casi un lustro, con toda la extensa secuela de efectos concomitantes, de tipo administrativo, social, político y psicológico que no cesan de afectarnos, como a los demás. Crisis generalizada, por cierto, que nos coloca de hecho —a las instituciones culturales, de manera muy especial— en situaciones de honda preocupación y de innegable escasez, enfrentándonos —mal que bien— a las consecutivas restricciones que sufrimos, a pesar de los convenios previamente firmados, en lo tocante a subvenciones oficiales, que han llegado a mermarse, por ejemplo, en sólo un trienio, en más de tres cuartos de lo entonces establecido. Es, pues, ésta una época de imaginativos milagros y de fina y ascética administración.

A pesar de todo, nuestra consolidada tradición —forjada históricamente de esfuerzos múltiples— ha sabido enseñarnos a sobreponernos, con cierto estoicismo y fuerte ánimo, a tales dificultades. Así nos lo confirman, tras dos siglos y medio de existencia, los contenidos de nuestro archivo histórico, en el cual se han documentado puntualmente los logros y apreturas experimentados durante esa sólida trayectoria académica, en concreto desde el año 1768, fecha de nuestro reconocimiento oficial como Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

El **Anuario** referente al 2011 se perfila, por tanto, como *pendant* de nuestro **Archivo de Arte Valenciano**, publicación ésta última que alcanza ya su número XCII. Ahí está la historia compartida, por una parte, de la revista, tras los 96 años transcurridos desde su aparición en la Valencia de 1915 y, por otra, tenemos —en franco contraste— los cuatro años justos que, por su lado, cumple el emergente **Anuario** de la vida académica, con un formato bastante más reducido y, por ello, caracterizándose por un adecuado manejo y un sobrio diseño, tipo cuaderno.

En realidad, se trataba de dar a conocer detalladamente los numerosos actos institucionales llevados a cabo durante el curso académico por nuestra entidad —en torno a tres decenas de convocatorias, en total— recogiendo en sus páginas, además, los diversos tipos de discursos académicos pronunciados, así como el listado de las publicaciones incorporadas —por intercambio o donación— a los fondos bibliográficos y hemerográficos de la Real Academia.

De hecho, el **Anuario 2011** facilita exhaustivamente la serie de numerosas actividades que se han desarrollado en el periodo Noviembre 2010-Junio 2011, a través de la memoria académica, pero concretamente recoge además, en esta oportunidad, un total de siete discursos, entre los cuales figuran el de apertura del curso en cuestión, los de otorgamiento de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes y su recepción, así como los leídos por los cuatro nuevos Académicos Numerarios en sus incorporaciones y también las cuatro respectivas contestaciones, formuladas desde la Real Academia. Tales esfuerzos de edición se realizan siempre con el fin de facilitar, de este modo, la máxima información respecto al decurso de la vida académica anual, que puntualmente puede seguirse además en nuestra página WEB, en la que se reflejan todas las novedades, citas y convocatorias.

Como es plenamente explicable, desde un punto de vista general, se concede máxima atención a los proyectos de edición, por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. No en vano, la investigación y la difusión de sus trabajos son, por tanto, junto a la conservación de su patrimonio artístico, archivístico y bibliográfico y las acciones asesoras que se nos solicitan, tareas ineludibles y fundamentales suyas, además de la promoción de actividades culturales en la sociedad valenciana, con directa participación de los propios académicos en ellas.

Por eso, la aparición anual de **Archivo de Arte Valenciano**, con su nuevo diseño y remodelación, y, también en simultaneidad, la presencia del **Anuario de la Real Academia** fijan y celebran dos hitos destacados de nuestra tarea editorial, sin olvidar igualmente la importante existencia de las colecciones de libros que, por su parte, sostiene asimismo la institución, que son: la Colección **Investigació & Documents** (con 14 números ya publicados hasta la fecha) y la Colección **Donaciones a la Real Academia** (con 4 números registrados en su índice).

Como cabe suponer, no serían posibles todas estas iniciativas de edición, que comentamos y de las que nos mostramos siempre tan orgullosos, sin el respaldo concreto, mostrado periódicamente por determinadas instituciones públicas. Así ha venido sucediendo,

de hecho, con mayor o menor fortuna, según las circunstancias históricas, durante décadas. Por eso, se incluyen habitualmente determinados logos e imágenes institucionales en estas publicaciones, como puntuales y explícitos reconocimientos públicos —por nuestra parte— a todas las entidades colaboradoras, que siguen manteniéndose *malgré tout*, a nuestro lado, con demostrada constancia, mientras otras se quedan rezagadas por el camino.

Esperamos que, a pesar de las duras situaciones que la crisis económica y social nos plantea —y que nos han obligado, por ejemplo, a mermar el número de nuestros trabajadores y becarios, que se hallaban antes vinculados a nuestra entidad, al menos hasta que pasen estas difíciles circunstancias— podamos seguir manteniendo dignamente nuestras intervenciones culturales y prestando servicio a la sociedad valenciana. Los convenios más recientes firmados tanto con la Facultad de Bellas Artes, a través del Rectorado de la Universidad Politécnica de Valencia, como el del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV) y el mantenido con Ámbito Cultural de El Corte Inglés son la mejor prueba de las sinergias recientemente conseguidas. En concreto, gracias a las aportaciones de Ámbito Cultural hemos seguido manteniendo anualmente la convocatoria del “Premio Nacional de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”, que ya ha alcanzado una docena de certámenes cumplidos y cuyas obras ganadoras han pasado a formar parte de nuestro Patrimonio Artístico, depositado en el Museo de Bellas Artes, con un fondo cercano a treinta obras —de gran formato— de pintura contemporánea.

Igualmente Ámbito Cultural ha financiado, en este curso académico, el Ciclo de diez Conferencias, organizado desde la Real Academia, contando con especialistas, investigadores, académicos y profesores universitarios, titulado “Los últimos treinta años del Arte Valenciano Contemporáneo”, cuyos contenidos se recogerán luego en distintos volúmenes de la ya citada colección “Investigació & Documents”. Dicho Ciclo va a cumplir su tercer año de pertinente celebración, siendo seguido con asiduidad e interés, por el público, en su desarrollo. Un proyecto global, pues, de treinta conferencias para estudiar otros treinta años de eclosión artística, desde la transición política a la actualidad, en Valencia.

También es cierto, que alguna fuerte decepción hemos vivido durante el presente año, al ser informados de que cierta entidad bancaria a la cual se había solicitado respaldo económico —a pesar de haber mantenido una larga tradición colaboradora, con anterioridad, con la Academia— no ha querido permanecer a nuestro lado, por explícita decisión política. Ya estamos prevenidos frente a los no siempre fáciles y complejos diálogos que

se desarrollan entre cultura y política. Pero esperemos, a pesar de todo, que la lima del tiempo haga que las cosas encajen, sin roces, en su debido sitio.

Desde un punto de vista conjunto, algún rasgo informativo diferente —digno de traerse a colación— presenta quizás también este **Anuario del 2011**, particularizándose un tanto su perfil, por ello, frente a las publicaciones similares de otros años. Hagamos un breve repaso.

a) Por una parte, desde la Presidencia de la Real Academia queremos recordar satisfactoriamente que hemos mantenido una nueva convocatoria electoral en nuestra institución, llevada a cabo en el invierno del 2011, concretamente durante los últimos días de febrero. Habían transcurrido ya los cuatro años preceptivos del mandato oficial anterior, que ilusionadamente recibimos, por unanimidad electoral, en el año 2007. Y, tras estudiar el caso, sopesar nuestras fuerzas y hacer balance de los logros obtenidos y de las tareas aún pendientes, decidimos democrática y responsablemente volver a presentarnos —contando con el mismo equipo de personas y reeditando la misma candidatura— a las nuevas elecciones para la Presidencia y la conformación de la Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Los resultados fueron sumamente alentadores, para nosotros, pues sólo un voto en blanco y dos ausencias justificadas el día de las votaciones constituyeron los datos de excepción, frente al bloque unánime de académicos numerarios que nos respaldó confiadamente, de nuevo, en este segundo mandato. En el apartado final del presente **Anuario** figura la relación de miembros que siguen constituyendo la candidatura rectora, esta vez para el mandato 2011-2015. Pretendemos seguir aportando, con el respaldo común y con nuestros propios esfuerzos, las más adecuadas respuestas a los posibles problemas y satisfacer exitosamente nuestros compromisos, en la medida que deseamos colectivamente lo mejor para nuestra institución académica, de cara al difícil futuro que se adivina.

b) En segundo lugar, es bien sabido que, en conexión con la sociedad valenciana, estamos esperando —no sin preocupación— el complejo inicio de las obras de la denominada “Quinta fase”, referentes al Museo de Bellas Artes de Valencia, con quien compartimos edificio, y que afectan en buena medida precisamente a los espacios ocupados por la Real Academia. Sin duda, en este prolongado periodo

de gestiones y preparación de obras que estamos viviendo y que aún nos aguarda, según parece, dividido ya además el proyecto en diversas zonas (cuatro) de futuras intervenciones temporales, deberemos reajustarnos en muchos sentidos y adaptarnos a los medios de que podamos disponer para desarrollar espacialmente nuestra vida académica. Ciertamente, tras el minucioso estudio del proyecto de esta quinta fase, debido al arquitecto y Académico Numerario Ilmo. Dr. D. Álvaro Gómez-Ferrer, podremos normalizar nuestras instalaciones —esperamos que así sea, una vez se resuelvan los escollos políticos y administrativos excesivamente persistentes— cuando llegue la remodelación de nuestros ámbitos de trabajo, ya sumamente deteriorados por el tiempo, en el Palacio de San Pío V.

8

c) En tercer lugar, las elecciones autonómicas a la Generalitat Valenciana, habidas también la pasada primavera, y las tensiones políticas que han acompañado a la dimisión del President de la Generalitat y a la propuesta de su sustitución, no han sido ajenas a la variación del cuadro de autoridades políticas del cual depende administrativamente nuestra institución académica, así como a la presencia de una nueva dirección del Museo, ocupada, en reciente nombramiento, por la Ilma. Dña Paz Olmos. Todo ello implica, para nosotros, el inicio de una etapa distinta y novedosa, a la que nos aprestamos a asistir con decisión colaboradora y participativa, de cara a la firma de un nuevo convenio con la Generalitat Valenciana, o posiblemente a la prórroga del anterior, toda vez que éste prescribe en diciembre del 2011.

d) En cuarto lugar, una vez cubiertas o convocadas ya recientemente las plazas de Académicos Numerarios vacantes en la Institución, nos proponemos hacer lo propio asimismo con las plazas vacantes de Académicos Correspondientes, en este próximo curso académico. Para ello —como ya se aprobó previamente—, complementando nuestro Reglamento— se estudiarán las proporciones existentes entre las plazas de académicos teóricos y profesionales, las pertinentes cuestiones de género a resolver, los temas referentes a las proporcionalidades de Académicos Correspondientes en la Comunidad, así como los de nivel nacional y/o internacional. Se tratará, pues, de normalizar decididamente este sector de la vida académica, de tanta transcendencia de cara a la colaboración entre sus miembros, a pesar de la preponderante dispersión geográfica.

e) En quinto lugar, somos conscientes de que la Real Academia no puede permanecer, en nuestra época, al margen del efervescente activismo tecnológico, propio de las redes sociales. Por eso, estamos realizando explícitos esfuerzos por facilitar, desde la página Web de la Real Academia y su constante actualización, no sólo la información de nuestra existencia académica cotidiana, sino asimismo la consulta y utilización directa, por parte de los usuarios, de nuestras publicaciones periódicas (particularmente “Archivo de Arte Valenciano” y del “Anuario”) así como la puesta al día de nuestras ediciones de libros informativamente en la red (Colección “Investigació & Documents”). Y en ello seguiremos esforzándonos, en la medida de nuestras posibilidades y recursos. Igualmente hemos dado un paso adelante con nuestra participación en Face-Book, para que la Institución Académica y sus iniciativas sepan desempeñar sus cometidos actuales, de cara a la ingente actividad de las redes sociales. En tal sentido, os animamos a participar igualmente en esta tarea, para mejor dar a conocer y activar nuestra presencia en la vida social y cultural contemporánea. La Real Academia no sólo debe mirar por el espejo retrovisor de la historia sino que quiere permanecer atenta a cuanto sucede frente a su parabrisas, en nuestro mundo.

9

Por último, no podemos tampoco cerrar, una vez más, el capítulo de agradecimientos sin reconocer los méritos de todas aquellas personas e instituciones que han colaborado y participan, año tras año, con nosotros —en el ejercicio de nuestras actividades, investigaciones y en las tareas preparatorias de coordinación, diseño y edición de publicaciones— y que así lo han hecho también durante el curso académico de 2010-2011, recientemente finalizado.

Sería injusto asimismo no resaltar el papel de todos los miembros actuales de la Junta de Gobierno de la Real Academia y el concreto y eficaz respaldo que la Secretaría de Presidencia y el Servicio de Biblioteca y Archivo despliegan —silenciosa y sostenidamente— sobre todo respecto a la minuciosa preparación de la Memoria Académica, del mantenimiento de la Página Web y de la conformación de este **Anuario**. Al igual que en otras ocasiones hemos hecho, a todas estas personas les reiteramos nuestra sincera gratitud.

Valencia, otoño del 2011.



*Discursos
Académicos*



*El diálogo de las artes en el escenario europeo del siglo XVIII**

Antonio Tordera Sáez

Universitat de València

Discurso inaugural del Curso Académico 2010-2011
impartido en el salón de actos de la Real Academia
el día 9 de noviembre de 2010

13

1.

Señoras, señores,

No siempre es posible decir con mayor veracidad lo que siento hoy, y con motivo: que es realmente un honor haber sido invitado por esta Institución a impartir la lección inaugural de su curso 2010-2011.

Abruma la responsabilidad de subir a este estrado, uno de los salones nobles de las instituciones más nobles de nuestra Valencia. Ante tal auditorio, y ante la sabiduría que impregnan estas paredes sólo me ha sido posible una doble opción; de un lado, exponiendo mis palabras no como lección sino como invitación a compartir reflexiones, preguntas e inquietudes; de otro lado, acercándome a lo que constituyó el núcleo original de la Academia, el de las Bellas Artes, pero desde mi experiencia, biografía y perspectiva. Así que empezaré justificando o explicando el título de mi intervención, al ser título intencionadamente ambiguo o polisémico.

* La conferencia recoge parte de mi ensayo, *La Europa de los actores*, actualmente en curso de realización.

Es obvio que al decir siglo XVIII no me atengo a los férreos límites de la cronología, sino que pienso en términos de entresiglos, en ese arco tensado desde la Ilustración y hasta fecunda buena parte del siglo XIX y que, ojalá, impregnara, con sus aspiraciones de progreso, felicidad y bienestar, este siglo XXI recién iniciado.

Del mismo modo, y aunque pudiera resultar ocioso decirlo, por “diálogo” entiendo confrontación, apropiación, intercambio, pero también simbiosis y síntesis fecundante.

Pero creo que en el término “escenario” está la polisemia antes aludida y la clave de mi propuesta.

En efecto, recientemente viene a darse incluso un uso abusivo de término “escenario” como sinónimo de medio, ambiente o situación de cualquier índole, sea la política, la bélico, económica, etc. En este sentido pretendía yo establecer el *círculo mayor* de nuestra reflexión, el de aquella época elegida, donde los diversos agentes y fuerzas de la cultura entraron en ebullición, para propiciar un nuevo rumbo a la civilización, sólo que, en nuestro caso, mediante el diálogo y/o colaboración de las artes.

El tema así descrito resultaría insensato de tan excesivo, así que el de un *círculo menor* es el del “escenario” propiamente, el del teatro.

Realmente ambos círculos resultan inseparables. precisamente por la esencia e idiosincrasia del teatro, en cuyo tablado, y desde sus orígenes, se materializan todas las preocupaciones del cuerpo y espíritu de los hombres de cada época y sociedad. Y es que, al escenario dramático bien se le puede aplicar el concepto, acuñado por George Steiner, de “extraterritorial”, en tanto que el teatro alcanza su última razón de ser, fuera de él, en los interrogantes, por ejemplo, sobre el destino humano entre los griegos, el valor del honor en el Barroco español o las causas de la felicidad en tantos textos emblemáticos del siglo XX, como por ejemplo como señalaría David Mamet, en *El jardín de los cerezos* de Chéjov. Todo lo cual y más, en la época que nos ocupará esta noche, cuando tantos intelectuales vieron en el teatro el instrumento óptimo de la reforma y creación de un nuevo imaginario, colectivo supuestamente cohesionador.

Por fortuna, la última y definitiva justificación de nuestro propósito la he encontrado en Jovellanos, y la doy como resumen y feliz programa, cuando afirma en 1790: “*El teatro es el domicilio propio de todas las artes*”.¹

¹ Cfr. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, ed. Guillermo Carnero. Madrid, Cátedra, 1997, pág. 210.

2.

Una vez dicho todo lo anterior, el problema que se nos presenta es el modo de cómo abordar una época, la de aquella Europa de entre siglos, tan pletórica y proteica de ideas, programas, proyectos, contradicciones, aciertos y errores.

Les propongo empezar por una especie de relato que me fascina desde hace años.

La historia sucede en una Europa de naciones e intereses políticos en declarada competencia por establecer su primacía política, cultural y económica.

Y, sobre todo, con lenguas diferentes, por ejemplo, y precisamente, el inglés, español y francés.

Lo último que podríamos esperar es que el “diálogo” (entre comillas) lo intentasen y lo llevasen a cabo aquellos artistas para quienes la lengua propia es el instrumento irrenunciable de su arte.

Me refiero a los actores.

No fueron los únicos artistas, pero por comparación con la música, la pintura o la arquitectura, su historia fue tan admirable, pero ha sido la menos contada.

Me refiero a los actores, pues.

Y para concretar, me refiero a tres, cada uno de los cuales empeñado, en su país, en reformar el teatro, acabar con los vicios y hábitos de la declamación, dignificar el arte escénico, buscar aliados en la pintura y escultura, aunque, como observa Moratín, no todos dejaron sucesores dignos o escuela.

Me refiero a David GARRICK, en Inglaterra, François-Joseph TALMA, en Francia, e Isidoro MAIQUEZ, en España.

Y ya les adelanto que a los tres se les puede, de hecho, asociar en su empeño artístico, con los pintores de la talla, respectivamente, de Sir Joshua REYNOLDS, Jacques-Louis DAVID, y Francisco de GOYA, pero también nuestro José RIBELLES y HELIP, pues estos y otros pintores les acompañaron en su empresa.

Pero, ¿cómo podrían estos artistas de la palabra, la dicción y la gramática superar las barreras lingüísticas y establecer diálogos fecundos?

En primer lugar, y como después trataremos de explicar, con la ayuda, colaboración y estímulo de las artes plásticas.

En segundo lugar, y aquí retomamos el relato, viajando.

Viajando, para mirar al otro, en un arte, el escénico, tan dependiente de la palabra, pero tan expresivo por el tono, gestualidad, vestuario, rostro y ojos...

La historia resulta fascinante, aunque lamentemos resumir aquí lo que llevamos unos años indagando.

François Joseph Talma (París, 1763-1826), por ejemplo, se traslada a Londres en 1778 y hasta 1781. Apenas tendrá ocasión de ver actuar a Garrick, pero sí recibirá lecciones tajantes, de palabra y por carta, de su padre, sobre las nuevas técnicas de interpretación. No vio apenas a Garrick, pero su estancia en Londres, tras ver trabajar a actores como Kemble, le decidirá por el teatro.

David Garrick (Hereford, 1717 - Londres, 1779), a su vez, es el punto de partida de la renovación, en tanto que actor, adaptador, director de escena y empresario del Drury Lane, de la nueva manera de hacer Shakespeare. Su impacto es decisivo, buena prueba de ello es que pintores como Gainsborough, Hogarth o Reynolds, una y otra vez lo retratan, en escena o “de civil”. Lean, por ejemplo, lo que Sir Joshua Reynolds dice de Garrick en el Discurso XIII pronunciado el 11 de Diciembre de 1786 ante los estudiantes de la Real Academia, o tal vez, resulte más placentero mi consejo de que visiten en Londres el Pub Garrick, galería de retratos de Garrick, cerveza incluida² que, mientras llega tal placentera ocasión, sigamos.

16

David Garrick, a su vez, en varias ocasiones cruzó el Canal y cultivó la amistad del empresario teatral Jean Monnet, Madame Riccoboni, el coreógrafo Jean-Georges Noverre y, por supuesto, la de Talma.

La figura de Talma, tal vez por su ubicación en el centro cultural de Europa, esto es París, resulta decisiva, por lo que nos detendremos al final en su obra, proyecto y significado.

Ahora déjenme cerrar la cartografía de este empeño artístico, contándoles que **Isidoro Maiquez**, el gran actor español (Cartagena, 1768 - Madrid, 1820), tal vez asfixiado por la incompreensión del público español ante sus intentos renovadores de la actuación, solicita y consigue una bolsa de estudios del Gobierno de Godoy, y viaja a París, para “estudiar a” Talma, a quien llega a tratar y de quien recibe, según la leyenda, grandes elogios, todo ello tras su larga estancia entre Octubre de 1799 y Febrero de 1801.

He aquí la bella historia, repleta de dificultades, si pensamos en las condiciones de viaje, y los obstáculos lingüísticos, con la que tres actores construyen lo que he dado en llamar la Europa de los actores.

² Cfr. Sir Joshua Reynolds, *Quince discursos pronunciados en la Real Academia de Londres*. Madrid, Visor, 2005, págs. 183-196.

Los tres viajan a visitarse varias veces, pero tal vez quien cierra esta especie de odisea en triángulo, sea otro gran actor, inmerecidamente, como Maiquez, poco estudiado. Se trata de John Philip Kemble (1757-1823).

De Kemble habla admirado Moratín en sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, o Lord Byron en sus cartas. Pertenece a la saga actoral de los Kemble, y es estrella brillante, junto a Garrick o Kean, en el firmamento escénico londinense.

Es Kemble, decíamos, el que cierra el itinerario de la odisea actoral al completo, pues es amigo de Talma a quien visita en París, y en Diciembre de 1802 le vemos en Madrid. Allí, Moratín hijo, según éste apunta en su *Diario*, el día 9 le acompaña al teatro. Tal vez para ver a Maiquez en los *Caños del Peral*, o tal vez, si atendemos los elogios que le cuenta por carta a su hermano, para admirar a Rita Luna, la gran actriz, en el Teatro de la Cruz, interpretando la tragedia *Dido abandonada*.

Pero detengamos aquí la peripecia. Les ruego sin embargo que retengan esa cartografía de diálogos, porque esos viajes serán el fundamento frágil y efímero (como todo lo propio de actores), sobre los que intento construir un diálogo de las artes en aquella Europa del siglo XVIII.

3.

Otra de las sendas a explorar consiste en adentrarse en lo que podríamos bautizar como la selva en la que crecen, como en toda especie de extensión selvática, mezcladas pinturas y obras literarias.

Como toda exploración, podríamos empezar la indagación con una pregunta o, si se prefiere, una hipótesis: ¿Por qué pintores y músicos buscaron, a finales del siglo XVIII y hasta todo el siglo XIX, sus temas entre las grandes obras de la literatura? La inspiración en esa temática no es nueva, pues como señala la profesora Esperanza Guillén, el culto al artista como un ser legendario se inició en el Renacimiento, en aquel intento, ya remoto desde el siglo XVIII, de “construir” el “hombre de letras”³.

Pero en la época que nos ocupa, esa temática y, como señalamos en otros momentos de nuestra intervención, también su tratamiento abunda, en un momento en el que el

3 Vid. E. Guillén, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2007.

tránsito de la Ilustración al Romanticismo, el concepto de genio se asocia de forma casi exclusiva al de la creación artística.

El hecho es que llama la atención que pintores, músicos y escultores busquen con tanta frecuencia sus temas en las grandes obras literarias. Una breve recopilación es suficientemente significativa. Ahí están, y tantas veces, la *Iliada*, el *Orlando Furioso*, la *Divina Comedia*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Rey Lear*, pero también *Romeo y Julieta* y tantos otros personajes shakespearianos. Y por supuesto, *Don Quijote*. Y ya no sólo los clásicos, sino también las obras coetáneas, como lo son el *Fausto* de Goethe, el *Don Juan* de Lord Byron o el *Atala* de Chateaubriand. Y no sólo, en fin, obras literarias, sino también, y esto es más novedoso, inspirándose en la existencia y proyección de los grandes creadores, y ahí están Homero, Dante, Milton, Shakespeare o Cervantes, por limitarnos a unos nombres.

El fenómeno se certificó ya hace unos años en España y por lo que se refiere a la pintura española. Al menos nos consta una valiosa información documental y visual en el Catálogo de la exposición de 1994, *El mundo literario en la pintura del siglo XIX* del Museo del Prado, comisariada por José Luis Díez, con preciosos textos de Guillermo Carnero y Andrés Peláez. Hasta 16 cuadros, de un total de 48 del Catálogo, son escenas de obras cervantinas. Pero no faltan otros temas literarios de la raigambre de las hazañas del Cid, el *Lazarillo de Tormes*, *El sueño del infierno* de Quevedo, el Manrique de *El Trovador* de García Gutiérrez, y, obviamente, y aún tardíamente con respecto a la eclosión del teatro romántico de principios de la década de 1830, *Los amantes de Teruel*, que ya es de 1837.

La visita del pincel de nuestros pintores se amplía a Europa, desde la Ofelia de *Hamlet* o la Desdémona de *Otelo*, a la Margarita de *Fausto*. Y también a escenas biográficas de escritores, y desde luego, por lo que nos interesa aquí, retratos de actores y actrices, desde Goya y el valenciano José Ribelles y Helip hasta adentrarnos a principios del siglo XX, con la actriz María Guerrero, retratada por Raimundo de Madrazo o por Joaquín Sorolla. Todos ellos, bien sea retratando al actor como persona, o bien en el papel de un personaje escénico.

Sería un error e incluso una pedantería desafortunada seguir dando nombres y títulos ante la audiencia de esta Real Academia. Y sería muy atractivo para nosotros mismos seguir esa asociación de pintura, literatura y teatro (sin olvidarse del circo que atraviesa todo el siglo XX, aunque sólo fuera ciñéndose a la iconografía del arlequín o a la del payaso, del clown).

En lugar de esa derivación, nos conviene, para nuestros objetivos de hoy, preguntarnos el por qué por qué de ese acercamiento.

Las respuestas son varias y, tal vez complementarias.

La más convincente, por obvia, es la que aporta la sociología e historia del arte, según la cual, el telón de fondo de esa actitud son los cambios profundos que se estaban produciendo en las relaciones sociales, económicas e ideológicas desde el último tercio del siglo XVIII.

Entre estos cambios es relevante, como propone E. Guillén, la progresiva sustitución del mecenazgo por el mercado abierto y, por tanto, la necesidad de los artistas plásticos de reubicar, podríamos decir, su utilidad simbólica en la sociedad, si aceptamos entender utilidad como potenciación del programa burgués, el que una vez iniciado su proceso de implantación económica, requiere un refuerzo del imaginario colectivo.

A ello se une, o es prueba de ello, la creación de museos y bibliotecas, como prueba de demandas nuevas de un emergente grupo social, o la erección de los primeros monumentos dedicados a artistas (en eso, como veremos, es significativo el erigido al actor Isidoro Maiquez en 1839, en Granada, donde fallece), o la proliferación de lo que Francisco Calvo Serraller ha estudiado como “la novela del artista”, desde Beckford en 1780 con sus *Memorias biográficas de pintores extraordinarios...*, hasta, en cierto modo, *La Corte de Carlos IV* de Pérez Galdós (1873), episodio al que después volveremos.

Por supuesto el componente historicista (tan practicado en la pintura histórica o historicista de la época) no es ajeno, dado el interés del momento por la edad anterior al Antiguo Régimen. (Lo histórico es, como el teatro, narrativo, e implica un desarrollo temporal).

Pero no se trata sólo de reconstrucción, sino de *apropiación*. Y en varios sentidos. De un lado, como escribe Goethe en su *Teoría de los colores*, “el hombre de una época progresiva es llevado a un punto de vista desde el cual el pretérito puede ser contemplado y juzgado *de una manera nueva*” (la cursiva es nuestra. En adelante destacamos así los términos que nos interese). Y de otro lado, según dice Praz en su *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, se trata de construir memoria, pero memoria estética, lo que hace perdurable una obra.

En el fondo, y en suma, los artistas plásticos al materializar textos literarios, confirman públicamente la rica naturaleza de su formación intelectual, a la vez que se apropian, por así decirlo, del “aura” de aquellas obras maestras de la literatura.

Y del teatro también, añadiremos, fieles al motivo que hoy nos ocupa.

Lo hemos podido atisbar, en la relación más arriba sugerida de temas dramáticos. Lo cual se justificaría, dentro de ese componente reivindicativo, antes propuesto, por la

centralidad que el teatro ejerce y ocupa en la vida y el prestigio social del momento. A lo que es aplicable el componente legendario del teatro, pues “el teatro, como todas grandes cosas, está lleno de un *sueño*”, afirma Víctor Hugo en su *Manifiesto*, y a propósito de Shakespeare.

Pero quisiera, para cerrar este apartado o cala, señalar dentro del género del retrato, el de los actores, que en el período que hemos propuesto (de Garrick en 1717 a Talma en 1826) necesitaría una inmensa galería, pues Garrick, Talma, Kemble, Maiquez, Madame Clairon, Mrs. Siddons, etc., fueron muy frecuentemente retratados o reproducidos en grabados, y adviértase que hablamos de retratos del actor fuera de escena, “de civil”, por así decirlo, esto es, como miembro de la sociedad.

Y aún más: el salón, el estudio o el escenario, como marco de convivencia y cohabitación entre artistas, intelectuales, actores y poetas. Los dos famosos cuadros de Antonio María Esquivel, *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846) y *Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del teatro del Príncipe* (1846), constituyen un díptico significativo, aunque ya tardío, con respecto, por ejemplo a 1798, cuando Louis-Leopold Boilly (1761-1845) pinta el cuadro *Retrato de artistas en el estudio de Isabey* en donde se ve, junto a grabadores, pintores, arquitectos, etc. a tres actores, Baptiste, Talma y Chenard. Cuadros que por ser muy conocidos no reproducimos aquí. Su centralidad en la composición, su propia presencia, su, digamos, galante promiscuidad, permite sospechar que en esa cohabitación, salen ganando, en aura y prestigio, los artistas y los actores, el arte pictórico y el escénico. O al revés.

¡Qué lejos estamos, digamos para cerrar este epígrafe, de aquellas épocas en que actor, actriz, farsante o cómica, estaban proscritos de la titularidad nobiliaria y del reposo en el camposanto cristiano!.

Pero veamos otras muestras del programa de diálogo de las artes en ese período.

4.

Quisiera ahora presentarles, un personaje histórico, pero cuyo devenir artístico, prácticamente lo convierte en legendario y que, como por sorpresa, juega un papel interesante en nuestra intervención, ahora hecha relato.

Se trata del general bizantino Belisario, que entre los siglos V y VI, fue importante militar al servicio del Imperio romano. Por acortar su avatar, diremos que cayó en desgracia y el emperador Justiniano lo degradó, vagando ciego y mendicante y así entrando en la

leyenda, hasta convertirse, por extrañas razones no dilucidadas convincentemente por los expertos, en un tema de la literatura europea, y de la pintura, añadimos.

Su figura entra en nuestra escena reproducida en la pintura *Belisario recibiendo una limosna* (c. 1620), atribuida a Anton Van Dyck (y actualmente a Luciano Borzone), y que en el siglo XVIII circula reproducida por Bosse en grabado de cobre.

El grabado, como luego veremos, interesa al Goethe de *Las afinidades electivas*, y en especial a Diderot. No será el único cuadro sobre el tema, pues lo retoman, por ejemplo, Durameau (1775), Vincent (1777), Peyron (1779), Salvatore Rosa y, destaquemos por su popularidad y relación con nuestro tema, Jacques-Louis David (1781).

Dejemos de lado el desentrañar las razones de su atractivo para la época, y vamos a detenernos en el interés especial que le otorga Denis Diderot en esta obra (**FIG. 1**), no tanto por el personaje cuanto por su composición.

En efecto, el pensador ilustrado, y ya en 1762 (18 julio), en carta a Sophie Volland le comenta el cuadro. Poco importa, además, que su comentario sea una interpretación acertada; lo interesante es la lectura que hace Diderot, por las correspondencias que permite entre teatro y pintura.

A Diderot la figura que más le interesa, hasta el punto que consigue que olvidemos las otras, no es la del general Belisario, sino la del soldado (situado a la izquierda). Pues para Diderot lo interesante es la mirada del soldado sobre Belisario, meditando triste, tal vez, sobre la rueda de la fortuna.

Y para nosotros lo interesante consiste en el modo cómo Diderot establece la prioridad en el punto de vista de esa figura, temáticamente secundaria con respecto a la leyenda de Belisario y su desgracia, pero decisiva en su lectura de esa mirada “desde dentro” que se propone al espectador para que mire desde él.

Esta lectura, subraya la preocupación de Diderot por liberar, digámoslo así, al cuadro de la presencia del espectador. Pues el grabado puede (o debe) ser mirado desde la correlación interna. Como si el público fuera inexistente, como si la mirada del soldado, desde su dramaticidad, se convierta en el eje articulador del cuadro.

El análisis de la carta de Diderot a Sophie Volland, que realiza Michael Fried⁴, parece coherente al recurrir, quizás inconscientemente, al término orteguiano de “ensimismamiento”. Concepto que también halla en el *Belisario* que David pinta en 1781⁵.

⁴ Cfr. M. Fried, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid, A. Machado Libros, 2000, págs. 172 y ss. El ensayo de Fried es ya imprescindible para esta época y temática.

⁵ Nos referimos a *Belisaire demandant l'aumône*. Palais des Beaux-Arts de Lille, Francia.



Figura 1: Anthony van Dyck, *Bélisaire recevant l'aumône*. Atribuido a Luciano Borzone. París, Bibliothèque Nationale.

Aquí el soldado no medita, sino que parece sorprenderse, e incluso escandalizarse, ante la miseria del antiguo general victorioso. Pero es posible pensar que su punto de vista, reforzado por el obelisco que hay al fondo, subraya su centralidad, desplazada, pero aun ofreciéndose como mirada desde dentro.

Ahora bien, la lectura que hace Diderot en 1762 de Van Dyck por carta, y que reitera con su elogio en el *Salón de 1765* (de allá, saltará, lo veremos, a Goethe), ofrece una correspondencia tan evidente con su programa de renovación del teatro (el desplegado en su *Paradoja del comediante* y tantos otros escritos sobre el teatro), que es inevitable subrayarlo.

Porque Diderot en Francia (esto es, en Europa), o Jovellanos y Moratín en España, están propugnando un nuevo concepto del teatro en el que la acción interior e interna de actores y personajes, se produzca de manera autónoma a la presencia y requerimientos del público, en eso que los ilustrados llamaron la “ilusión teatral”, y que apenas cien años después Stanislavski llamará la cuarta pared, la pared transparente que separa escena y sala.

Diderot no deja lugar a dudas en su *Discurso de la poesía dramática*:

“Sea que usted componga o que usted actúe, piense en el espectador como si no existiera. Imagínese, en el borde del escenario, un gran muro que lo separara del público. Actúe como si el telón no se levantara”⁶.

Con esa misma intención se moverán actores reformadores del teatro como Maiquez al eliminar a los espectadores de los laterales, encima del escenario, o hacer disminuir la iluminación de la platea durante la representación.

Porque, como dirá claramente Diderot:

“Si, cuando se pinta un cuadro, se supone al espectador, todo está perdido. El pintor sale del lienzo, lo mismo que el actor que habla a la sala, tiene que salirse del escenario. Al suponer que no hay nadie más en el mundo excepto los personajes del cuadro, la obra de Van Dyck es sublime”⁷.

⁶ Cfr. Denis Diderot, *De la poesía dramática*, ed. de F. Lafarga. Madrid, ADE, 2009, pág. 192.

⁷ Carta de Diderot del 14 de Julio de 1762. En *Cartas a Sophie Volland*. Barcelona, Acanalado, 2010, pág. 290. Frases similares se encuentran en *De la poesía dramática, op. cit.*, pág. 192, sin referirse a Van Dyck.

El diálogo entre pintura y teatro está tan íntimamente trabado, que arte pictórico y teatro se aúnan en el cuadro, o arte teatral y pintura se funden, con la misma intencionalidad, en el escenario.

El bucle sin fin del diálogo no se agota en estas dos artes. Si dispusiéramos de tiempo, mayor pericia y de más paciencia por parte de ustedes. ampliaríamos la espiral, a lo que parece, indefinidamente.

Pero no puedo dejar de citar que otro personaje de la época, poco duradero en la historia literaria, pero de éxito y popularidad en su época, el escritor Jean François Marmontel (1723-1799) cuenta que en 1765, estando enfermo, al contemplar el grabado de Van Dyck: “le invadió el deseo de tratarlo en prosa”, y escribe su novela *Belisario*.

La publicación del *Belisario* de Marmontel en 1767 revitaliza la difusión de la leyenda al difundirse su relato, acompañado del escándalo, y censurado por la Sorbona al defender la libertad religiosa y rechazar la idea de un Dios vengador.

Lo más significativo de la novela, para nuestro objetivo, es que los personajes de esta especie de cuento moral son caracterizados en sintonía con la interpretación ya expuesta de Diderot, centrándose en el joven soldado, ahora hijo frente al héroe, al que describe, como si estuviera siguiendo el grabado de Van Dyck, “miraba con aire pensativo, las manos juntas, la cabeza baja y, en su rostro, se reflejaba la consternación, piedad y respeto”. Los pasajes de la novela podrían multiplicarse, pero todo iría en la misma dirección de una especie de diálogo coral entre la pintura (Van Dyck), la novela (Marmontel), el teatro (lo veremos: Talma, Maiquez, Garrick, etc), la teoría dramática (Diderot), y pronto otra pintura (David), y otra narrativa (Goethe),...

5.

Nos proponemos ahora otra de las calas o estaciones de nuestro viaje, que quisiera compartir con ustedes.

Y nos adentramos por esa vía como si fuéramos guiados por un ciego, una especie de Tiresias, pero esta vez mudo con la mudez de la pintura. Es, permítaseme la imagen, como si con su silencio verbal y la elocuencia de la pintura, el viejo general, ciego y pobre, nuestro ya conocido Belisario, nos abriese la puerta a otro modo de ver materializado, en aquel entre siglos del XVIII al XIX, el diálogo entre las artes.

A donde nos guía Belisario es al mundo de los “cuadros vivos”, al mundo de los “*tableaux vivants*”.

La invención no es nueva, pues ya en la Edad Media y el Renacimiento aparece, tal vez por su capacidad pedagógica mediante la docencia a través del arte pictórico y escultórico.

Pero su modo y “teorización” se da, sobre todo, en el siglo XVIII.

Y, además, no es casual que, para esa época, se sitúe el origen en el epicentro cultural de Europa, esto es, París.

En efecto, a Carlo Antonio (Carlino) Bertinazzi (Torino, 1710-París, 1783) se le atribuye, si no la idea, sí su éxito, tal vez por la popularidad de este actor, uno de los más célebres arlequines de la época.

Me voy a permitir, para aliviar la posible aridez de nuestra intervención, detenerme un instante, en esta otra variante de la relación simbiótica entre teatro y pintura.

Porque según se cuenta, Bertinazzi fue llamado en 1741 para actuar en el Théâtre Italien de París, en donde, como ustedes saben, estaba triunfando la “commedia dell’arte”, hasta el punto de poseer, como su nombre indica, un teatro propio.

El caso es que este arlequín turinés, no estando seguro de su francés, decidió debutar ingeniosamente con una pieza de Riccoboni, el *Arlecchino muto per forza* (disculpen que traduzca: *Arlequín mudo a la fuerza*). De este modo el actor pudo recurrir hábil y exitosamente a dos procedimientos que se podían socorrer mutuamente, el “*tableau vivant*” y la pantomima.

25

Bertinazzi no dejaba de ser un cómico, de aquellos que, como le aconteció a Molière, pudo tener vedado el entierro en cementerio cristiano y otros derechos. Podría parecer excesivo atribuirle todo el mérito de su invención y de su desarrollo posterior, el que vamos a ver de inmediato. Incluso se le atribuye que, al margen de su arlequín mudo, compuso también, a modo de cuadro viviente, la pintura de Jean Baptiste Greuze (Tournais, 1725-París, 1805), *Petición de mano en el pueblo*, que había suscitado la admiración, por cierto, de Diderot.

Actor de la farándula, de la farsa, de la “commedia dell’arte”, sí. Pero elogiado por Goldoni; amigo de Lorenzo Ganganelli (más tarde papa Clemente XIV) e íntimo amigo de D’Alambert; admirado por uno de nuestros protagonistas, David Garrick y, aunque, a Friedrich Melchior Grimm, el ilustrado barón alemán afincado en París, no le gustaba la “commedia dell’arte”, alabó en Bertinazzi su gestualidad, mímica e inflexiones de voz.

Precisamente a Grimm se refiere el editor del *Salón de 1765*, para contar que ha visto:

“A gente selecta que se reúne en el campo de otoño, divirtiéndose con un juego realmente interesante y placentero: la imitación de composiciones de cuadros muy conocidos con figuras vivas”.

El mismo Grimm describe el modo de elaboración y los objetivos del “tableau vivant” según Fried. Lo transcribimos subrayando las resonancias de la terminología teatral:

“Primero se construye el escenario del *tableau* mediante alguna *decoración pa-recida*. Después, cada persona elige un *papel de los personajes del cuadro* y, *tras vestirse* como ese personaje, trata de *imitar su actitud y experiencia*. Cuando toda la *escena* y todos los *actores* se han colocado *según la disposición del pintor*, y el conjunto se ha *iluminado de forma apropiada*, se llama a los especta-dores para que *den su opinión* sobre la ejecución del *tableau*”.

“Creo que este entretenimiento es excelente para formar el gusto, especialmen-te para los jóvenes y para enseñarles a captar los matices más delicados de todo tipo de caracteres y pasiones”.

La descripción de Grimm no tiene, por así decirlo, desperdicio. Va al centro de esa fórmula híbrida entre teatro y pintura, que podríamos denominar “dramatización de la pintura”, esto es, y como mínimo, la posibilidad de detener el tiempo, ese curso inexorable e irreversible que caracteriza la representación teatral, para captar serena y detenidamente, como concluye Grimm, “*los matices más delicados*” (tan esquivos en el tiempo de la representación, podríamos acotar) “*de todo tipo de caracteres y pasiones*”.

Y es que ahí está concentrada toda la cosmovisión psicológica y moral de los ilustrados (“*caracteres y pasiones*”), todo su ideal estético (“*gusto y enseñanzas*”) y todo su proyecto emancipador (“*para que den su opinión*”).

El tiempo, pero el tiempo dramático, detenido. La expresión es una contradicción, porque tiempo y drama (a saber, acción) no es posible liberarlos de su discurrir.

Y sin embargo, eso es lo que hace la pintura, el cuadro o la escultura.

Me tienta decir, que el tableau vivant es una fórmula transgénica. Porque, en última instancia, e inevitablemente, el cuadro materia “quieta” aquí, pero a la vez está “vivo”, “*vivant*”, pues en esa composición hay vida, bios, y por tanto movimiento y, duración y, literalmente, pulsación, latidos.

La respuesta o la clave de esta suerte de oximoron la vuelve a proponer el arte.

Es el momento de que la literatura se incorpore a nuestra indagación, pero esta vez, como anteriormente, no tanto como inspiración de los pintores, sino como iluminación desde la genialidad creativa.

Pues nos estamos refiriendo a Johann Wolfgang von Goethe y, en concreto a su novela *Las afinidades electivas*.

En el Capítulo V de la Segunda Parte, el Conde, habiendo captado que Luciane no estaba dotada para la declamación, ni por voz ni por gestos, que confundían lo propiamente épico y lírico con lo dramático, propone a los contertulios “*representar cuadros auténticos y conocidos*”⁸.

Y se elige y se “escenifican” tres obras:

1.- *La amonestación paterna* de Ter Borch (1617-1681), cuadro datado hacia 1654.

2.- *Asuero y Ester*, del francés Nicolás Poussin (1594-1665).

Pero en tercer lugar, y como anunciábamos, el cuadro elegido viene con la dignidad del general romano, pues se trata de:

3.- *Belisario recibiendo una limosna* de Van Dyck (en realidad de Luciano Borzone), del que ya hemos hablado y por extenso.

El por qué Goethe elige no parece casual. Ya vimos que Diderot lo había comentado por carta, pero en el *Salón de 1765* (1^a: 1795) lo vuelve a elogiar. Y Goethe narra en 1809 la escenificación del correspondiente grabado en cobre, como si de una verdadera puesta en escena teatral se tratara, pues se cuida, transcribo, la música “apropiada”, figuras “apasionadas”; colores; iluminación artística.

Todo ello, al cruzar pintura y teatralización, produce tal efecto híbrido, como antes decíamos, que los espectadores, según Goethe “creían estar *en otro mundo*”. Y añade, como explicación y como señal enigmática del producto final, que “*la presencia de lo real en lugar de la apariencia* producía una especie de sensación de miedo”.

La observación de Goethe se nos antoja genial, enigmática, pero definitiva: lo real abalanzándose desde la apariencia figurada; la carnalidad de actores y actrices latiendo en el extramuro, como diría Ortega y Gasset, que el marco acota, aísla⁹.

La composición de *La amonestación paterna*, le permite a Goethe completar su apreciación de ese teatro pintado, o de ese cuadro vivo (**FIG. 3**). No puedo evitar la tentación de recordar, aunque no venga al caso, que este cuadro de temática familiar, como su nombre sugiere, actualmente se considera que es la representación de un burdel.

⁸ Sigo la excelente edición de M.J. González y M. Barreno, para Editorial Cátedra, 2005, págs. 242 y ss.

⁹ Cfr. Ortega y Gasset, “Meditación del marco”, en *Idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, ed. de A. Tordera. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, págs. 179-188.



Figura 2: Gerard Ter Bosch, *La Réprimande Paternelle*. Amsterdam, Rijksmuseum.



Figura 3: José Ribelles y Helip, *Isidoro Maiquez en el papel de Oteló*. Litografía. Madrid, Museo del Romanticismo.

La bella Luciene reproduce a la joven del cuadro que está de espaldas. El público de la mansión del Conde desea verle el rostro, hasta el punto que un joven llegó a exclamar, impaciente, “Tournez s’il vous plaît” (literalmente: “Volverse, por favor!”). La exclamación estaría pidiendo lo más obvio, que la actriz se girase hacia la supuesta platea. Pero el autor nos devuelve la situación a su lugar de origen, la literatura, el libro, pues el joven, dice Goethe, “pronunció en voz alta las palabras que a veces aparecen *al final de una página* (algo así como “pase la página”).

Y Goethe pasa la página, y añade con la clarividencia de un artista total: novelista, dramaturgo y teórico del arte, lo que de hecho está ocurriendo en ese cuadro viviente / teatro pintado:

“Pero los *actores* conocían sobradamente su *ventaja* y habían comprendido hasta tal punto el sentido de aquellas piezas artísticas como para no ceder a la petición general. La hija que parecía avergonzada permaneció inmóvil, sin ceder a los espectadores la expresión de su rostro; el padre siguió sentado con su actitud exhortante, y la madre no apartó la nariz ni los ojos del transparente vaso, en el que, a pesar de que parecía beber, el vino no disminuía”.

30

Las posibilidades de reflexión sobre esta deslumbrante simbiosis entre teatro, pintura, a la que ahora se añade la literatura, en su género narrativo, son múltiples y estimulantes, lo que requeriría un tiempo del que aquí y ahora, por cortesía con el público, no nos está permitido.

Pero sí que quisiéramos recuperar dos momentos más, que enriquecen el bucle que, por lo que vamos viendo, confronta, compagina y hace más denso el diálogo entre las artes en el momento que nos ocupa.

Acabamos de describir lo que podríamos llamar la proyección del teatro sobre la pintura, aunque más propio sería hablar, saqueando a Freud, que se invisten o revisten mutuamente. Este camino de ida ofrece muchos casos, como era de esperar, de vuelta, desde la pintura al teatro. Por ejemplo, podemos dar la representación del texto del dramaturgo Jouy, titulado *Belisario* (1818, aprox.), “una fría y chata alusión a Napoleón, ya prisionero en la isla de Santa Elena”. El tibio estreno (1825) lo protagoniza el gran actor Talma, apenas un año antes de su muerte.

Dejemos para otro momento las causas, de contexto político, que explican su fracaso, pero dejemos constancia una translación de la pintura sobre el teatro, pues en el Acto

Segundo, Escena Tercera, Talma reproduce en la composición escénica el cuadro de David, que ya les hemos presentado, del *Belisario pidiendo limosna*.

Pero el “*tableau vivant*” no se limita a su intención estética. Ya el citado Grimm había destacado su utilidad educativa del gusto. Y también es posible potenciar su capacidad moral, de persuasión moral a través de los ojos, por los que, como decían los del Barroco, entran afectos y sentimientos.

Así lo comprende y lo practica Leandro Fernández de Moratín. En el desenlace de *La comedia nueva* (Acto II, Escena 9ª), explota ese recurso, pero tal vez en *El sí de las niñas*, y también en la instantánea que supone la Escena final, se hace más evidente la utilidad retórica y persuasiva del “*tableau vivant*”, prácticamente en complicidad con el recurso, en su acepción dieciochesca, de la pantomima.

Veámoslo muy sucintamente.

El anciano Don Diego, comprendiendo el ridículo de su pretensión por la “niña” Doña Francisca, perdona a ésta, y acepta su compromiso con el joven Don Carlos, su sobrino. Pues bien. Dice la acotación:

“Se abrazan Don Carlos y Doña Francisca, y después se arrodillan a los pies de Don Diego”.

31

El diálogo sigue durante unos momentos, los suficientes para fijar en la retina, el gesto y la sensibilidad del público, la lección de tolerancia paterna y obediencia filial, pues sólo tras unas cuantas réplicas, Don Diego deshace el cuadro como indica la acotación:

“Los hace levantar con expresión de ternura”.

Es como si Moratín estuviera pretendiendo, y disculpen la licencia bibliográfica, lo que Diderot había escrito en sus *Pensamientos* (*Pensées détachées*) sobre historia y moral: “Toda obra escultórica o pictórica debe ser expresión de una gran máxima, una lección para el espectador; sin la cual estaría muda”.

6.

Volvamos ahora de nuevo, y ya de manera definitiva y final, (confíen en mí), a la urbe que cataliza todo el movimiento renovador de las artes escénicas y plásticas, a la ciudad epicentro de la cultura desde mediados del XVIII. Esto es, a París.

Allí, por decirlo coloquialmente, se cuece todo, ideología, revolución, imperio, cultura y las artes. Pero sería imprudente quererlo abarcarlo todo aquí y a estas horas. Así que humildemente nos sometemos, ni más ni menos, al diálogo de las artes plásticas, en concreto a la pintura, con las artes escénicas, en concreto, el actor.

Para el primer ámbito nos basta un nombre, el de Jacques-Louis David, aunque toda su trayectoria, política y artística constituiría de por sí una monografía. Sin embargo, es posible aislar un aspecto de su obra y biografía, el de su relación con el teatro y, más precisamente, con el actor Talma.

David, por ejemplo, proyectó pintar, en 1784, su *Juramento de los Horacios* tras asistir en 1782 a la representación en el Théâtre Français de la tragedia de Corneille, *Los Horacios*, aunque ya era célebre su diseño de vestuario para el teatro y en 1782, cuando creó atrevidamente un traje austero para el actor Larive en su papel de rey espartano en *Agis*, en el Théâtre Français (de inmediato veremos el porqué de ese atrevimiento).

Desde finales de los 80, Talma y David entablan amistad y colaboración, hasta la muerte de este último. Porque a Talma la interesa el trabajo que David y sus alumnos le propondrán de vestuario y decorados, basado con exactitud en los datos proporcionados por los objetos arqueológicos, como los hallados en Pompeya y Herculano. De ahí que Talma decida interpretar a César, Nerón o Bruto, vestido a la romana, con la toga que dejaba al descubierto brazos y rodillas, y no con los anacrónicos vestidos a lo Luis XIV; no sin el escándalo de parte del público ante tal atrevimiento, aunque fuera en nombre de la propiedad y adecuación histórica.

En general las pinturas históricas de David inspiran a Talma, y éste, en una especie de intercambio entre pintura y teatro, posaba para David, en ocasiones tomando el gesto prestado de los cuadros de Rafael o de los documentos hallados en su biblioteca o en la investigación museística sobre el arte antiguo.

De este modo el diálogo, que con ocasión de *Belisario* ya hemos visto entre grabados, novelas y pintura, se enriquece con la gestualidad, mirada y pose del actor.

Y así va construyéndose, por adelantar nuestra conclusión, el *proyecto* artístico, cultural y actoral del momento.

Talma, como en España Maiquez, es un autodidacta. Su ventaja es la riqueza de la información al alcance de la mano:

"Busqué, escribe Talma, con solicitud la compañía de literatos, pintores, escultores y los anticuarios más refinados; me di una segunda educación, de artista;

estudié la historia, más por sus usos, costumbres de los pueblos y por los caracteres de sus grandes personajes, que por los grandes acontecimientos; hojeé todos los libros antiguos, adquirí familiaridad y me apropié de los movimientos que los artistas habían impreso en sus estatuas; intenté adivinar el corte de los vestidos o estudié escrupulosamente la combinación de los pliegues de su ropa...”¹⁰.

Talma, pues, busca conscientemente un diálogo con la pintura, la escultura, la historia o la documentación museística. Nada de eso hubiera sido suficiente, y se hubiera quedado en simple decoración apropiada, sin el aprendizaje de Talma en Londres. No sabemos lo que vio allí, apenas pudo ver a Garrick, pero la innovación técnica de éste le llegó, como decíamos al principio, de manera explícita y autoritaria en las cartas que su padre, dentista afincado en Londres, librepensador e ilustrado, le fue escribiendo.

Le da, por ejemplo, instrucciones sobre el recitado, la declamación, siempre siguiendo el modelo de Garrick, o sobre la gestualidad, el movimiento corporal, etc. Pero una frase concreta su juicio y resume nuestra intención, en carta de 14 de Julio de 1788:

“¡Ah, si hubieras visto recitar a Garrick! Todo en él *estaba pintado, aderezado*, todo en él recitaba, de la cabeza a los pies”. Y concreta: “ *Cada movimiento era un cuadro (...)*. Yo no necesitaba saber inglés para entenderlo “.

33

No es neCésario subrayar las obvias referencias pictóricas, pero sí suponer que Maiquez aprendería de Talma, durante su estancia en París, quizás no dominando el idioma francés. En suma, Talma es tan consciente de su trabajo, que en 1825 redacta el Prólogo a las *Memorias sobre el Arte Dramático*, de otro gran actor francés, predecesor suyo, Le Kain (1729-1778)¹¹.

Prólogo y memorias se publican tardíamente en España, en 1879, pero ahí se explicita la consciencia de Talma en relación con las artes de que David enseñaba a “pintores, escultores y toda la juventud artística”.

¹⁰ Las citas que siguen proceden de la excelente monografía de Mara Fazio, *François Joseph Talma. Primo divo*. Milano, Electa, 1999; y de las *Reflexiones sobre el arte teatral*, de Talma, traducido por E. Sánchez de León, en 1879.

¹¹ Vid. nota anterior.

“Unido yo, concluye Talma, a la mayor parte de ellos, vimos la utilidad que se podía sacar de este estudio *aplicado al teatro*”.

Con todo ello, asumiendo la acepción ilustrada de utilidad, el propio actor se constituye en proyecto, en programa artístico. Lo reconoce Madame de Stäel, quien tras destacar, – como testigo excepcional (junto a Chateaubriand y otros)—, que Talma posee los secretos de diversas artes (música, pintura, escultura, poesía y, sobre todo el lenguaje del alma), da un vuelco a la dirección del aprendizaje, y concluye:

“La expresión de su rostro, como de la mirada, debería ser *estudio principal* de los pintores...”.

No es pues extraña la clarividencia de otro testigo coetáneo, Bernard de Fleury, cuando en sus *Memorias* (1836-1838), afirma con gran modernidad:

“Talma no es sólo un actor, es también un texto”.

- 34 A ese texto viene a “leer”, a aprender, Maiquez a París, para confirmar sus intuiciones, sus innovaciones actorales y teatrales, que tantas burlas e insultos le valieron entre los espectadores españoles tan aferrados a la declamación estruendosa, a la falta de propiedad en el vestuario, a la vulgaridad e incluso a la falta de compromiso político. A todo ello se vio sometido Maiquez, incluso al destierro de Madrid y tal vez todo eso le empujó a la locura que le llevó a la muerte. Tras ella, como escribió Moratín, desapareció su magisterio sin dejar escuela. No dejó escuela, pero creó leyenda. O se la crearon todos aquellos que creyeron en él y en las posibilidades de la reforma escénica. La creó Goya con sus retratos. El primero, propiedad del Marqués de Casa Torres, hoy perdido, aunque someramente descrito por Cotarelo Mori en su biografía sobre el actor, y el otro actualmente en el Museo del Prado. Y crearon la leyenda, otra vez en diálogo de las artes, sus primeros biógrafos por quienes su biografía, a falta de estudios rigurosos, alcanza la dimensión de mito, cuando, ya en 1873, Pérez Galdós lo ofrece como personaje principal en su novela *La Corte de Carlos IV*. Esta novela es un excelente pretexto para acabar de definir nuestra expresión sobre la leyenda de los grandes actores. Por ser sucintos, recordaremos que el arte del actor es efímero y que, a no ser que cristalice su arte en la continuidad de una escuela,

permanece en la memoria de sus espectadores hasta que éstos le olvidan o fallecen. Pero la pervivencia, ahora legendaria se asegura por otros canales. Por ejemplo, los narrativos. Aún más, y de modo interesante para nuestro propósito, ese canal confluye, alimenta y se alimenta de otros vehículos artísticos.

Las páginas de este Episodio Nacional de Galdós describen una representación casera, tan habitual en la época, aunque esta vez situada en un salón de casa noble. Pérez Galdós documenta o ficciona que los decorados eran de Goya, y se centra después en desarrollar el “tópico” narrativo del actor que mezcla la ficción del drama de celos de Shakespeare, con la realidad de sus propios celos.

Poco importa aquí la originalidad del pasaje, sino la ocasión de acabar concretando el diálogo de las artes, esta vez a propósito del pintor y escenógrafo valenciano José Ribelles y Helip.

De este artista se conserva un grabado en el Museo del Romanticismo de Madrid, que resulta fácil consultar (**FIG. 3**)¹². Nuestra última propuesta es suponer que Pérez Galdós describe el vestuario y actitud de ese *Othelo* de Maizquez, no porque lo hubiera podido ver (como se sabe, habiendo fallecido Maizquez en 1820, y nacido Pérez Galdós en 184?), sino manteniendo en su memoria visual, —y tal vez en la de sus lectores—, el grabado de Ribelles, cuando por ejemplo dice:

“La tinta oscura con que tenía pintado el rostro, fingiendo la tez africana, aumentaba la expresión de sus grandes ojos, la intensidad de su mirada, la blancura de sus dientes y la elocuencia de sus facciones. Un airoso turbante blanco y rojo, sobre cuya tela se cruzaban filas de engastados diamantes, le cubría la cabeza. Collares de ámbar y de gruesas perlas daban vueltas en su negro cuello, y desde los hombros hasta el tobillo le cubría un luengo traje talar de tisú de oro, ceñido a la cintura y abierto por los costados para dejar ver las calzas de púrpura, estrechamente ajustadas. Alfanje y daga, ambos con riquísima empuñadura, cuajada de pedrería, pendían del tahalí, y en los brazos desnudos, que imitaban el matiz artificial de la cara con una finísima calza de punto de color mulato, y terminada en guante para disfrazar también la mano, lucían dos gruesas esclavas de bronce en figura de serpiente enroscada.”¹³

¹² Vid. un completo análisis de la obra en Carmen Linés Viñuales, “*Isidoro Maizquez en el papel de Othelo e Isidoro en el papel de Oscar, hijo de Ossian*”. Litografías de José Ribelles y Helip, en *La pieza del mes*. Museo del Romanticismo, Marzo 2010.

¹³ Vid. Benito Pérez Galdós, *Trafalgar. La Corte de Carlos IV*, ed. de Dolores Troncoso. Barcelona, Catedra, 2001, págs. 335 ss.

Evidentemente D. Benito Pérez Galdós no sigue detallada y al pie de la letra la composición de Ribelles pero, diríamos que maliciosamente, parece glosar o sugerir ,en clave, esa posibilidad y en el sentido que proponemos:

“Desde mi escondrijo los veía perfectamente. Maiquez, en su traje de Otelo, parecía una figura antigua que, animada por misterioso agente, *se había desprendido del cuadro en que la grabara con los más calientes colores el pincel veneciano*”.

Pero, en fin, terminemos dejando para otro momento y lugar el seguir la aventura de explorar teatro, pintura y artes. Al menos, para comprobar la eficacia de la cita inicial de Jovellanos, y su programática reivindicación.

“¿Quién que compare con los grandes progresos que han hecho entre nosotros las Bellas Artes este miserable estado del ornato de nuestra escena, no inferirá el poco uso y mala aplicación que sabemos hacer de nuestras ventajas? *Pues el teatro es el domicilio propio de todas las artes*”.

36

Así ocurrió desde Diderot, a través de Goya, y hasta Samuel Beckett, incluso con su desnudez escénica , también García Lorca, sugeridor de tantos pintores o ,por apuntar un caso extremo, diríamos que “nuevo”, lo mismo viene a ocurrir con Valle Inclán, cuya obra parece invitar al diálogo a las escenografías escenográficas.

Así tiene que ocurrir en el escenario, en tanto que lugar en el que la utopía, el fin de las artes y la fortuna de los seres humanos, alcanzan la entidad de la fantasmagoría ,que tanto fascinaba a D. José Ortega y Gasset o adquieren la sustancia de los sueños, esa por la que lucharon los protagonistas del halcón maltés.

Muchas gracias.





La Dra. Aurora Valero en la lectura de su discurso de ingreso como Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. (Foto Paco Alcántara).

La Vida y la Palabra

Aurora Valero Cuenca

Académica de Número

Discurso de ingreso como Académica Numeraria de
la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia
pronunciado en sesión pública
celebrada el 16 de noviembre de 2010

39

Exmo. Sr. Presidente.

Ilmo. Sr. Secretario General Autonómico de la Generalitat Valenciana,

Ilustrísimos señoras y señores Académicos,

Representantes de Instituciones, señoras y señores, amigas y amigos:

Es un gran honor para mí haber sido nombrada Académica Numeraria de la Sección de Pintura, Dibujo y Grabado de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Y también lo es ocupar la vacante que dejó en su día D. Salvador Soria Zapater, Académico de Número desde 1988 y Académico de Honor desde 2008 hasta su fallecimiento. Por ambas cosas doy las gracias.

Salvador Soria fue una gran persona, un excelente amigo, y un admirable artista, cuya trascendencia nacional e internacional, de todos conocida, le ha situado en un lugar privilegiado del mundo de las Bellas Artes. Su extenso curriculum en el que figuran exposiciones en Chicago, Londres y París, su participación en Bienales como las de Tokio, Venecia o Montevideo y sus exposiciones individuales como las dos que hizo en el IVAM de Valencia, los premios recibidos y los abundantes escritos sobre su obra realizados por los más prestigiosos críticos, demuestran su importante trayectoria.

Me parece justo que este discurso se lo dedique a él en primer lugar y también a todos los que me han ayudado a desarrollar mi experiencia humana y artística. Soy afortunada porque no han sido pocos. Asimismo quiero mencionar a mi antepasado Cristóbal Valero Cadroy, miembro fundador de esta Real Academia de San Carlos y primer director de la Sección de Pintura allá por 1768. Y por supuesto también se lo dedico a Vds cuya presencia revela su interés y su estima por mí.

A continuación paso a exponer el tema de esta disertación en la que hablaré del arte del pasado y del arte del presente desde mis dos experiencias profesionales: la pictórica y la docente.

De mi experiencia como pintora ya hablé cuando fui nombrada Académica correspondiente hace ahora seis años. De mis treinta y siete años de actividad docente en la Escuela Universitaria de Córdoba y en las universidades de Barcelona y de Valencia, quiero destacar un propósito y una metodología, para mí, esenciales, que consisten, en primer lugar, en fundamentar las experiencias plásticas del discente a partir del conocimiento del arte del pasado, y, en segundo lugar, en posponer la interpretación de las creaciones artísticas actuales para cuando ya exista una preparación sensible y comprensiva del hecho histórico. Hay quien opina, por el contrario, que la enseñanza del arte debe comenzar desde el momento actual relegando la experiencia pretérita y su contexto plástico. Desde mi punto de vista, de esta manera, la educación puede quedar reducida a una actividad que excluya fundamentos educativos referidos a la transmisión del saber y el acceso a la cultura.

Así pues, en esta disertación ejemplificaré, de alguna forma, mis aseveraciones. En la primera parte los protagonistas serán Miguel Ángel y su obra *El Juicio Final* pintada en la Capilla Sixtina, y en la segunda parte haré una aproximación a nuestra situación contemporánea y a sus características, para, finalmente, destacar principios y relaciones que puedan existir en ambos casos.

Elegir a Miguel Ángel como representante de otro momento histórico ha sido ineludible. Su figura, como referente, nos remite a algunos aspectos de la posmodernidad que señalan coincidencias significativas entre nuestro complejo momento vital y el suyo. Además, personalmente, si tuviera que señalar un maestro en mi vida, ese sería él, por mi afinidad con su obra.

PRIMERA PARTE

LA VIDA Y LA PALABRA

"Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo"

Arquímedes

Morir sin dejar rastro es lo normal. Pasan unas generaciones y el olvido, como polvo, se posa borrando cualquier huella. Sólo el artista se perpetúa en su obra hasta el punto de que ella es su testigo cuando él también desaparece. Por eso impresiona mirar hacia atrás y encontrar las señales de otros seres que, obstinadamente, y de la misma manera que nosotros, quisieron dejar constancia de sí mismos en sus creaciones artísticas. Pero, ¿por qué este empeño? ¿por qué esta tenacidad, que a veces es exigencia y a veces obsesión?... Posiblemente porque el Arte es un trazo que vamos dejando intencionadamente dentro del laberinto en el que nos internamos después de haber adquirido conciencia; un trazo que es el testimonio de nuestra aventura humana con el que hemos pretendido exorcizar la muerte y perpetuar la memoria.

Desde hoy y hasta donde se pierde el rastro de los tiempos, sentimos la presencia de las obras humanas que nos parecen afirmaciones completas en sí mismas. No obstante, el destino, y su aliado, el tiempo, sólo han conservado parte de estas obras y algunos nombres que permiten seguir el hilo de Ariadna hasta nosotros. Pero aún así, resulta emocionante y alentador, porque nos damos cuenta de que a pesar de las dificultades y de las contradicciones, siempre hemos creído en la existencia de una evolución que nos ha empujado a una progresión ininterrumpida cuyo presente debería situarnos en el punto más elevado del conocimiento.

Pero las cosas no son tan lineales, al menos en lo tocante al arte. Porque también podríamos pensar que en esa evolución, la calidad artística, consecuentemente, tendría que haber ido subiendo de nivel desde su nacimiento, lo cual no es cierto ya que después de tantos milenios de cultura, podemos descubrir la belleza de pinturas prehistóricas como las de Lascaux o Altamira y aprender de ellas que sus coordenadas vitales y sus creaciones plásticas están a la par con nuestras producciones actuales. Por tanto, la calidad pictórica apenas ha sufrido cambios cualitativos en su accidentado devenir, mientras que lo que se ha desarrollado considerablemente son los medios tecnológicos actuales y los conceptos teóricos que acompañan a las obras de arte. Ellos nos han situado en el punto donde nos encontramos.

Empezamos pues con Miguel Ángel que además de un portentoso escultor es un gran arquitecto, un extraordinario pintor e incluso un delicado poeta. Este hombre, de apariencia física pequeña y enfermiza que construyó obras gigantescas, repletas de armonía y de belleza trágica, donde palpita su corazón atormentado, es quien inicia la rotura con la historia anterior puesto que su apasionamiento se interpone como una cuña clavada en profundidad entre dos tiempos. Es también como una línea divisoria que separa inquestionablemente un antes y un después al abrir la puerta a otras realidades. Podemos afirmar, en fin, que él es el precursor indiscutible de la modernidad porque, desde su soledad, fue como un desgarrón, como una fractura ocasional y determinante en su momento.

Pintar el *Juicio Final* en solitario es una hazaña de titanes. Miguel Ángel tenía 62 años cuando en 1537 comenzó la empresa que terminó cinco años después. La superficie pintada raya en la desmesura: es decir 167,14 m². Desmesura aumentada por más de 300 figuras entre cabezas, cuerpos parcialmente ocultos y personajes completos, escorizados y en posiciones inverosímiles pugnando por no quedar separados del conjunto. La técnica de pintar al fresco experimentada por él en la Sixtina 22 años antes, ahora se enriquece con el empleo del lapislázuli que proporciona una hermosa coloración azul.

La idea de ocupar todo el muro se llevó a cabo bajo el Papa Pablo III, quien pretendía que el tema se inspirara en los textos del Apocalipsis. Sin embargo Miguel Ángel no siguió al pie de la letra el texto bíblico. Sólo descubrimos algunas semejanzas con palabras entresacadas de aquí y de allá. Pero es evidente que aquéllas que hacen referencia a la esencia de Dios están presentes: *Yo soy el Alfa y la Omega dice el Señor Dios. Aquél que es, que era y que va a venir, el Todopoderoso* —y más adelante continua con las palabras del evangelista— *Miré y había una muchedumbre inmensa, que nadie podría contar, de toda nación, razas, pueblos y lenguas*".... Estos detalles bastan al artista para construir el argumento de la composición. Pero en conjunto, Miguel Ángel evita representar la carga de simbolismo críptico que contiene el texto, porque para él todo es concreto y determinante.

Cuando se descubre en 1506 el grupo escultórico helenístico del Laoconte, sabe que aún es posible un nuevo acercamiento a los fundamentos de la Antigüedad. Y aquí empiezan su principal dualidad y sus contradicciones. Porque su espíritu impregnado de neoplatonismo, también se ha sentido impresionado por la violencia profética de Savonarola al que oye admirado y, aunque no lo confiese, siente una gran atracción por las espeluznantes imágenes que hace desfilar entre sus oyentes este fraile más apocalíptico que el

propio Apocalipsis. Savonarola es para Miguel Ángel la imagen de un cortocircuito. No obstante es Dante Alighieri y su *Divina Comedia* quien más influye en el tema del *Juicio Final*.

Miguel Ángel imagina y construye, distribuye y agrupa cada pormenor y en esta planificación en la que nada queda sujeto al azar coincide con los principios del arte conceptual, pero éste construye obras muy limitadas en comparación con la que nos ocupa. Es natural porque, hoy, como decía Rilke “*no se trata de pensar en victorias sino que basta con sobrevivir*”, aunque se haga, en ocasiones, con arrogancia y con un tanto de presunción. Nada más lejos del espíritu del siglo XVI y del propio Miguel Ángel en el que la idea, la realización y la finalidad van parejas y están en función de ser un testimonio del ser humano en su destino único y en su función eterna.

La vida no resulta fácil a los fuertes y, además, es dura para aquéllos que la viven conscientemente. Miguel Ángel no tiene y no ha querido tener nada excepto a sí mismo. Ésa es su fuerza y su potencia. Ahí está la clave para descubrir su pasión por la vida y por lo ilimitado. Algunos prefieren los límites, pero él siempre los desborda y es de destacar esta dicotomía entre su espíritu escultórico —todo forma y volumen, separación de cuerpos y rotundidad, cuya frontera empieza y acaba en el contorno—, y este fresco donde el fondo señala el infinito. De esta manera se crea una ambigüedad porque su pintura que es tectónica, crece, precisamente, en este espacio, sin principio ni fin, con lo que introduce unas coordenadas no exploradas antes. Y aún existen otras innovaciones significativas como su amor por lo genérico, por el cuerpo humano desnudo indiferenciado, más próximo a un estudio de anatomía, y a un alarde de posiciones obligadas y de escorzos que a puntualizaciones más proclives a lo particular y a lo accidental, lo cual impondría una caracterización personificada a sus figuras. ¿Lo hizo por una exagerada adoración al cuerpo humano? ¿O porque no quería descender de la altura emocional donde encontraba la génesis esencial del Hacedor? Lo cierto es que esa ausencia de particularismo acentúa más, si cabe, su atemporalidad.

Enfrentados a este inmenso fresco, la vista se desplaza entre remolinos y bloques de figuras amontonadas que acaban flotando en el vacío. Sin embargo hay un punto central en la parte superior cuya pregnancia atrae la mirada hacia ese lugar donde se ubica la figura de Cristo inscrita en una pequeña mandorla espacial. En ese punto, se encuentra la clave del suceso. Miguel Ángel comenzó a pintar desde la parte superior donde dos bloques de figuras convergentes, portan los instrumentos de la pasión de Cristo. A la izquierda del Juez y de su Madre, se encuentran las mujeres Justas o Elegidas, a su

derecha los hombres también Justos o Elegidos. En la parte inferior izquierda se distingue la Resurrección de las Buenas Almas, las cuales ascienden escapando de los demonios que quieren retenerlas. En el centro, siete ángeles arracimados, tocan las trompetas que anuncian el Juicio. Y finalmente, en la parte inferior derecha aparece el infierno, fuego encendido y azufre entre oscuras cuevas, donde Caronte se lleva las almas de los condenados. Aglomeraciones y vacíos trascienden una realidad acorde con formas legendarias y míticas que excluyen lo escenográfico.

Todo está articulado en esta historia de la misma manera que los conceptos plásticos tales como, la dinámica de la composición, la actuación de las fuerzas que la definen, su distribución estructural y diversos elementos que están desde el principio en la mente del creador; la intensa energía, la potencia desbordada y la tensión contenida: La vida construida con el color, la línea y la forma, con volúmenes, espacios y masas; la vida, turbulenta, poderosa y trágica.

En todo ello destaca su fascinación por la belleza del cuerpo humano, más como utopía que como realidad. Porque este cuerpo, este ser humano ya no es heliocéntrico ni la medida de todas las cosas sino que aquí se transforma en una pasión heterogénea que le convertirá en un ser atormentado por su destino. Esta es su obsesión: el cuerpo en movimiento.

Ni siquiera le atraen los efectos lumínicos que, más tarde, aprovechará el Barroco como recurso para inventar contrastes y crear ambientes de misterio. Así que elimina la luz que potencia y enfoca las partes más significativas y, en cambio, la reparte uniformemente por toda la superficie. La luz se utiliza como el claroscuro que acentúa el volumen de los cuerpos y el dibujo: ese prodigio lineal que define su obra y la hace única.

En cuanto al significado —esa parte tan importante en las creaciones actuales—, la tragedia se antepone al estado de gracia de los justos que esperan su juicio sin esperanza. Incluso los santos Pedro y Pablo, están atemorizados en este caos, en esta catástrofe cósmica en la que parece que todos son culpables. Es como si no existiera el perdón ni el estado de gracia. Es como si la conciencia universal involucrara a todos en un acto donde, angustiados, descubrieran que no ha existido ni existirá la perfección.

En el aturdimiento, en el caos que se origina entre los acusados todos esperan expectantes ver dirimido su destino y se sitúan, unos junto a otros, amontonados, buscando la protección masiva y una posición privilegiada evitando la soledad. En esta visión que causa más espanto y sorpresa que optimismo, están todos atónitos y desorientados puesto que sus proyectos vitales están en cuestión. Aquí y ahora se va a exponer su pasado, su

presente y futuro, y todo lo que constituye la identidad del sujeto consigo mismo y que sólo la muerte corta de raíz al dejar el proyecto de vida sin continuidad.

Muchas veces, en la vida diaria, el individuo suple, con la imaginación, sus carencias autobiográficas que podrían justificarle. Pero ella no será tenida en cuenta en el juicio, al menos en el que nos pinta Miguel Ángel donde no se exponen fantasías, donde no se inventan situaciones particulares ni visiones excelsas de lo que va a ocurrir en breve. Él se limita a manifestar el horror y la expectación de ésta humanidad compleja, en la que la individualidad desaparece puesto que los cuerpos aún no han sido llamados por sus nombres. Y lo hace de manera despiadada.

Sólo podemos identificar a algunos personajes. El resto, esa masa compacta y pavorosa está en su mayor parte desnuda, desprovista de envolturas convencionales que podrían caracterizarla. La situación apasionada, se acentúa en la mirada alucinada de los encausados. Pero aquí y ahora todos son anónimos, sin entelequias y sin circunstancias.

Nos encontramos, y esto es esencial, ante la primera expresión de la angustia existencial que deja al ser humano sólo, ausente y desprotegido, frente al desgarrar y la furia de quienes esperan lo imposible: la misericordia. Porque no vemos en este momento crucial ni el temido infierno ni el ansiado paraíso y el purgatorio también desaparece puesto que todas las opciones de redimir la culpa se han extinguido ya. Se siente el momento suspendido y tenso, esperando que la mano abierta de Cristo determine con un golpe furibundo el resultado que se va a producir en un instante.

Atrás queda, sin remedio, lo que se ha vivido, la contingencia feliz o desgraciada que ahora encaja, alborotada en cada semejante. Y tampoco hay espacio para las preguntas; es demasiado tarde.

Romain Roland dice que el momento elegido es siniestro, que asusta, y que la primera cosa que nos golpea en este fresco colosal es el orden, la razón y la voluntad imperiosa. Añadimos que en verdad hay una pasión desenfundada por el orden y una secreta propensión al caos cuyo exceso puede confundirnos.

¿Ambigüedad en el contenido? No la hay. ¿Vulnerabilidad como significado? Total, todo es frágil, débil e inseguro entre tanta fuerza. ¿Muerte? Si, la muerte se anuncia como protagonista, porque ¿quién podrá salir justificado?. ¿Fragmentación? Ninguna, todo es compacto y tenso. ¿Contradicciones? Muchas... Y en conjunto, desencanto ante una realidad cuya destrucción es inminente. Porque la transfiguración aún no ha llegado para los elegidos.

Miguel Ángel vive en una encrucijada porque él es un hombre de fe que cree en Cristo pero no comparte el comportamiento de sus representantes corruptos. Para conseguir una coherencia interior sólo puede intensificar la adquisición del conocimiento y seguir sus propias experiencias. Sabe que sin ellas todo es apariencia y con ellas, un conflicto neurótico que nunca encuentra una solución definitiva. Y ahí es donde, sin duda, se diferencia de sus contemporáneos. Por ello entre la tesis protestante de la predestinación y la católica de la responsabilidad, él se siente obligado a tener que dar cuenta de sus actos, lo cual le intimida y espanta. ¿Se identificó Miguel Ángel con esta muchedumbre, con este aterrador momento? Creemos que sí, porque notamos cómo se fusionó con la temática, cómo la siente, cómo la vive y también, cómo la sufre: intensamente.

Esta pintura es, pues, el espejo de su vida y de sus creencias; de sus sentimientos divididos entre su amor a la Antigüedad y la osadía de su espíritu librepensador; de su conflicto interno entre su amor espiritual hacia lo divino y su amor físico y humano; de su respeto por el cristianismo y su furor ante su decadencia; del misticismo de los últimos años y la realidad carnal de sus creaciones... Fuera de su momento histórico Miguel Ángel es una intersección de contradicciones que nos intimida con este amenazante discurso.

Nos queda, su escultura, su arquitectura, su pintura, su poesía y un gran legado epistolar. Sin embargo nunca escribió sobre sus experiencias plásticas ni las sistematizó como hicieron Alberti o Leonardo. Ese trabajo lo dejó a los teóricos del arte que comenzaban a interpretar las obras de los artistas, a hacer juicios de valor sobre ellas y a escribir sus biografías.

SEGUNDA PARTE

Algunas personas construyen laberintos, otras se pierden en ellos...

Földenny.

Han pasado más de cuatro siglos entre ese ayer y este hoy. Y, en ellos, han ocurrido algunos acontecimientos relevantes como la creación en el siglo XVIII de las Academias que institucionalizaron la teoría del arte, sistematizaron conceptos y establecieron las bases de la Estética, disciplina que añadió una nueva visión a las Bellas Artes. En este punto se formularon principios estables que garantizaran la consolidación de la armonía dando otra vuelta de tuerca a los cánones clásicos.

Su herencia estable se perdió en la segunda mitad del siglo XX al diversificarse su antigua coherencia en conceptos y sugerencias que aunque salieron de un tronco común, ahora constituyen una suerte de ramaje impenetrable. No ha habido alternativa y hemos llegado al momento actual desbordados por la inestabilidad.

La revolución que se produjo en el pasado siglo es radical porque, por primera vez en la historia, el mundo mental de las ideas transforma el panorama artístico; se prioriza lo experimental, se deja sin límites el contenido plástico y se subraya cómo se puede destruir la imagen, cómo fustigarla, censurarla, o tomarla como base de divertimentos y, al hacerlo, cómo se rompe definitivamente con cualquier forma de tradición aportando soluciones que se despeguen de ella. En consecuencia, de esta manera, acaban superponiéndose las ideas a la realidad; sobre todo las ideas abstractas, teóricas y especulativas. Es lógico que, para darles cuerpo, también aparezcan otras formas de expresión distintas, por ello se incorporan a los proyectos conceptuales, la descontextualización de las imágenes, el aumento de sistemas de reproducción, otras formas de valoración y de mercado, la publicidad —incluidos los *mass media*—, la intertextualidad y las modernas tecnologías que crean un vocabulario diferente.

Junto a éstas y otras innovaciones crece la cantidad de teóricos del arte —llamados también curadores de la obra artística— que se han incorporado a los procesos de creación en una carrera alucinante por determinar la última novedad, la última especulación que va a predominar en un futuro inmediato. Y esto es importante porque el objetivo consiste en ser original e innovador a toda costa. Por tanto se establece una colaboración activa entre el artista plástico y la figura del crítico o teórico del arte que acabarán fusionados en empresas comunes, sobre todo en los grandes eventos internacionales. Además otra función que asume esta nueva figura consiste en describir las propiedades y los contenidos de las obras y en actuar como su intermediario con el espectador, adquiriendo un protagonismo esencial en la comunicación que se produce.

En esta coyuntura se crea otro vocabulario básico para definir la nueva situación. Los antiguos términos plásticos que se empleaban para explicar las formas artísticas han quedado obsoletos: composición, estructura, armonía, valores cromáticos tonales, claroscuro... y ahora se sustituyen, por una nueva filosofía en la que contenidos poéticos o literarios aluden a formas indefinidas: nihilismo, fragmentación, ambigüedad, utopía, paradoja, vulnerabilidad, muerte, híbrido, simbiosis, cortocircuito, transgénero, ubicuidad, contradicción, debilidad, jerarquización, desencanto, transfiguración, destrucción, ensimismamiento... Es evidente que la dependencia de este mundo ecléctico, indeterminado

y equívoco hace difícil la construcción de realidades plásticas por lo que se origina un distanciamiento entre la calidad de la reflexión teórica y sus propuestas —que son extraordinarias— y los resultados plásticos que se derivan de ellas.

Por todo ello, hoy, es incuestionable la necesidad de que la teoría nos introduzca en el significado de obras actuales puesto que muy pocos se atreven a contemplar, a descifrar y a comprender las creaciones contemporáneas sin seguir una guía; esas escasas o dilatadas líneas en las que uno encuentra el planteamiento y el desenlace del contenido de las obras en cuestión. Y sin embargo, en contrapartida, adentrarnos en este vasto territorio inquieta, sobre todo porque, como hemos visto, la terminología que se emplea es imprecisa y compleja.

Vamos perfilando, pues, nuestro momento actual al que hemos llegado desde el otro extremo del puente sobre el que Miguel Ángel inició el primer paso.

Y ahora debemos preguntarnos ¿Tiene algo que ver todo esto con su *Juicio Final*? En mi opinión, mucho. Porque, entre otras cosas, en esta innovadora avalancha teórica, reflexionar sobre el arte del pasado es una forma de descubrir cómo podemos encarar, ahora, el problema de nuestra propia identidad desde la Historia. Precisamente cuando el presente nos acosa con sus propuestas y sus soluciones instantáneas y novedosas y cuando más o menos conscientemente se fomenta la ruptura con otros periodos históricos mediante la omisión o el olvido, olvido que, como dice Emilio Lledó “*es una forma esencial de muerte*”, la voz del pasado debería ser escuchada como objeto de reflexión. No se trata de proponer, como una salida airoso, la inspiración en formas de *revival*, cosa que se ha hecho ya y se sigue haciendo con dignidad, con imaginación, recreando y traduciendo a nuestra coyuntura ideas que siempre serán eternamente jóvenes. Más bien se trata de valorar el tiempo que se tomó el pasado para sedimentar sus reflexiones. Y eso es algo que necesitamos ahora; más tiempo y más silencio interior.

En *El Juicio Final* de Miguel Ángel hay un tiempo y un presente, únicos, que son testimonio del equilibrio entre lo que está ocurriendo y lo que está por venir. En ese lugar y en la mano de Cristo se concentra, con toda su pujanza, el punto culminante de la emoción, el momento en que la explosión se va a producir de inmediato, aunque aún podría detenerse. Esa es la tensión que aguanta Miguel Ángel y que le hace distinto de sus contemporáneos e incluso de cualquier expresionista actual, quienes hacen estallar el impacto del trueno en el momento en que éste se produce. Miguel Ángel conserva y prolonga ese momento tenso hasta fijarlo en una angustiosa incertidumbre. Ello provoca una resistencia en el espectador que no quisiera seguir hacia delante ni que este momento crucial se dilatara, puesto que su intensidad le deja exhausto.



Miguel Ángel Buonarroti: *El Juicio Final*. Capilla Sixtina de El Vaticano.

Para nosotros, en cambio, la tensión más que un elemento plástico, es la razón de nuestro existir y la nube que planea sobre vivencias y realizaciones inestables. Es una tensión gratuita que, sin emoción, busca su justificación en un caos cuyos referentes se modifican constantemente.

Vemos pues, cómo algunos elementos persisten pero cambian de ubicación. Porque de la misma manera que la obra de Miguel Ángel se expande desde un centro complejo, nosotros nos desplegamos en multitud de puntos que forman una realidad desintegrada, y, en este nuevo emplazamiento, él brilla como una constelación, mientras que nosotros nos movemos en la nebulosa de una vía Láctea.

Él y nosotros, todos, pertenecemos a un universo humano. La diferencia fundamental consiste en que desde el origen de la concepción plástica, Miguel Ángel se identificó con lo que estaba haciendo. Ya hemos señalado cómo vive su vida y su circunstancia; intensamente y con un gran sentido de la responsabilidad. Nosotros, en cambio no disponemos de cuestiones sólidas a las que agarrarnos o en las que creer. Y aunque las tuviéramos, serían tantas y tan dispares que nuestra obra siempre acusaría esa falta de concentración o de filiación que las hiciera estables por un tiempo más o menos definido. En esta situación es fácil dejarnos atrapar por lo circunstancial y por la investigación de lo instantáneo y de lo efímero.

50

Bauman señala que en cualquier campo de la vida, en el pasado, se creó una ética que lo abarcaba todo y lo rechazaba también todo por igual. Es decir, que aunque hubiera disensiones, los límites que enmarcan los aspectos naturales y filosóficos de la vida estaban bastante definidos. No se puede generalizar, ya lo sabemos, pero en sus propias palabras leemos: en la actualidad *“la vida moderna no se apega a uno u otro sistema de la lógica. La contradicción refleja fielmente el choque genuino entre tendencias igualmente poderosas en la sociedad moderna: una sociedad “moderna” que intenta constantemente, aunque en vano, “abarcar lo inabarcable”, sustituir la diversidad por la uniformidad y la ambivalencia por un orden coherente y transparente, y que al intentar hacerlo genera sin César un número mayor de divisiones, diversidad y ambivalencia que aquél del que ha logrado deshacerse”*.

Así es nuestro presente, la sociedad en que vivimos, nuestra forma de entender la vida y de construir el arte; una aglomeración que prescinde de lo que otrora fue esencial. Para nosotros el instante es lo que importa, sin trascendencia y sin equilibrio, ese tiempo que se desborda entre la producción de eventos que se suceden a ritmos vertiginosos y que desaparecen apenas explorados. Por fortuna nos queda la reproducción fotográfica y el registro informático almacenados, aunque de esta manera la memoria tiene que recurrir a sucedáneos donde el momento existencial que es vida y muerte, se enmascara.

La oferta pluricultural que nos absorbe y en la que cabe todo, reitera en su espíritu formas subsidiarias de un Manierismo destrozado. Hay excepciones, ¡qué duda cabe! pero, en conjunto, la simple experimentación teórica de efectos devastadores y fraccionados en mil y una contingencia, nos hacen dudar, en muchos casos, de la lógica de nuestras especulaciones. Nuestro tiempo es caótico. Pero también lo fue el que vivió Miguel Ángel. ¿Acaso su circunstancia no fue especialmente violenta, dramática y ferozmente competitiva?. Lo que ocurre es que, en medio de todo, él no rompe la unidad que preside su obra y lo que pulveriza no es más que el caos que se filtra en sus realizaciones. Él hizo del arte una experiencia en la que involucró todo su ser mientras que nosotros somos como investigadores que realizamos experimentos en los que actuamos desde fuera, como espectadores.

Esto no elimina algunas importantes convergencias con Miguel Ángel como, por ejemplo, la insatisfacción y la angustia que nos afecta, la vitalidad que desplegamos, el ingenio y la fantasía desbordada, la originalidad y la creación de procesos ineludibles que, aunque quisiéramos no podemos sustraer al destino. Y el talento de muchos.

Como estamos viendo hemos caminado muchas leguas desde aquel portentoso *Juicio Final* pero es bastante probable que, en algunos aspectos, estemos paradójicamente repitiendo posiciones anteriores pero desvinculadas de una significación constructiva.

¿Exageramos? Tal vez. Siempre salta a la vista en primer término aquello que es más ruidoso. Por eso vamos a proponer dos ejemplos. Uno se refiere a la obra de Walter de Maria que se expuso en la 6ª Documenta de Kassel cuya forma se reduce a un simple agujero vertical de un kilómetro, dirigido a las profundidades de la tierra. Los problemas de realización que acarreo son considerables ya que se tuvieron que emplear máquinas de prospección petrolífera que costaron a la empresa privada 300.000 \$. El contenido, remite a una aguja de acupuntura clavada sobre la tierra-cuerpo. En éste y en otros casos semejantes se persigue la innovación a cualquier precio y nos asalta la duda de que lo que se quiere significar tenga alguna relación con el mundo plástico.

Otro ejemplo, mucho más ambicioso en cuanto al resultado visual, nos remite a otra obra también descomunal que nos sugiere otras expectativas de actuación y de percepción. Nos referimos a Miquel Barceló y al techo de la Sala de la ONU en el Palacio de las Naciones de Ginebra el cual representa una cueva barrida por las olas y miles de afiladas estalactitas que penden sobre el espectador sumergiéndole en un ambiente mágico.

Para terminar, donde podríamos ubicar a Miguel Ángel como un posmoderno, no es sólo en sus gigantescas obras sino en el concepto que al sobrepasar el idealismo y la armonía los reemplazó por algo que comenzó a romperse, a resquebrajarse, engullido

por su fuerza sobrehumana en contraste con su escepticismo, con su desencanto y sus contradicciones; con el desgarrar que deja entrever, sin manifestarlo abiertamente una especulación filosófica realmente humana realizada a escala de gigante.

Nosotros que conocemos nuestro mundo y nuestra coyuntura porque vivimos sus coordenadas ¿podemos imaginar otra forma de expresión artística actual? Y de ser así ¿cómo se podrá evolucionar desde algo que está tan institucionalizado? En el transcurso histórico, desde los tiempos más remotos, los únicos que se saltaron todas las barreras con la más absoluta libertad fueron los Impresionistas y ello les hizo inadaptados y bohemios. No obstante su escapada duró poco puesto que la crítica, el mercado y la publicidad, al aceptarles, les aniquilaron. De cualquier manera ¿Habría alguien hoy, dispuesto, a tener una firme convicción y a defenderla?

No estamos en condiciones de realizar idealizaciones nostálgicas del pasado ni de enfatizar grandilocuencias catastróficas. Pero me pregunto con palabras de Magris: “¿Cómo podríamos señalar valores indemostrables pero irrenunciables del sentido de la vida?”.

Emilio Lledó nos dice que la experiencia que surge del contacto de los sentidos con el mundo, y el empleo de la memoria, nos acercan a la realidad. En este caso no alude a una memoria que sea solamente la facultad de almacenar información sino que, por el contrario, su esencia, debe constituir, crear y estructurar la sustancia de la historia y, por supuesto, la historia personal de cada autor.

Con estas palabras justifico mi discurso, convencida de que al comenzar a educar desde lo actual, se rompe el equilibrio que enlaza el pasado y el presente y, el hacerlo, nos impide establecer conexiones, siempre enriquecedoras, que nos ayudan a comprender e interpretar mejor lo que hacemos y lo que vivimos. ¿Por qué renunciar a esta experiencia que excluye del proceso educativo el acceso al saber y la cultura?

Tal vez necesitemos reconciliarnos con nosotros mismos, con la historia y con la naturaleza. Tal vez haya una salida si logramos nombrar las cosas por su nombre... En cualquier caso, el milagro del mundo no reside en todo lo que ha desaparecido, sino en lo que todavía puede encontrar aquel que busca.

Muchas gracias por su atención. Gracias.

Citas:

Emilio Lledó

*El surco del tiempo. Meditaciones sobre
el mito platónico de la escritura y la memoria.*

Editorial Crítica/Filosofía
Barcelona, 1992

Claudio Magris

*Utopía y desencanto. Historias,
esperanzas e ilusiones de la modernidad.*
Editorial Anagrama. Colección argumentos.

Barcelona, 2001

Zygmunt Bauman

*Ética posmoderna
Siglo XXI España, México y Argentina*

Septiembre de 2009

53

Cees Notteboom

El enigma de la luz: un viaje en el arte.

Editorial Siruela S.A., 2007



DISCURSO DE CONTESTACIÓN

Román de la Calle

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Discurso de contestación pronunciado el día 16 de noviembre de 2010, en el acto de toma de posesión como Académica de Número de la Ilma. Sra. Dña. Aurora Valero

55

Ilustrísimos señoras y señores académicos,
ilustrísima Académica Numeraria doña Aurora Valero —que hoy toma posesión en este solemne acto—,
representantes de instituciones, autoridades,
señoras y señores, amigos y amigas.

Siempre es entrañable y satisfactorio dar la bienvenida a un nuevo miembro de esta histórica Real Academia de Bellas Artes, que cumple ya nada menos que 242 años de existencia oficial. Todo un arco histórico, repleto de memoria común y compartida con nuestra ciudad y con nuestra tierra, muy en concreto desde la perspectiva de la cultura artística. Difícilmente podría ser entendido el desarrollo de la historia del arte valenciano, desde mediados del XVIII hasta la actualidad, sin conocer el periplo apasionante, activo y desigual de esta institución.

Acogemos, en esta histórica circunstancia, el ingreso formal —en nuestra entidad— de la profesora y pintora Ilma. doña Aurora Valero, Académica Numeraria electa. En realidad, no es la primera vez que vivimos una situación parecida en su presencia, toda vez que se

incorporó —hace ahora seis años— a esta institución como Académica Correspondiente y durante todo este tiempo, su esforzada dedicación a la Real Academia ha sido indiscutible. De hecho, aquella inicial incorporación y también sus muchos méritos —aumentados incluso durante este tiempo— son los que han posibilitado, al fin y al cabo, este justo ascenso en su carrera académica, que sin duda, nos satisface a todos, como ha quedado probado por los resultados de las votaciones efectuadas, primero desde la Sección de Pintura, Dibujo y Grabado y luego en la convocatoria de la Junta General Extraordinaria, que vino a corroborar su elección.

Desde este concreto punto de vista, es muy importante destacar que sus actividades profesionales se han centrado, en su itinerario, especialmente en un par de vertientes, que han sido fundamentales en su existencia personal: tenemos así, por un lado, tanto la docencia unida a la investigación, como —por otro— la expresión artística, principalmente el cultivo de la pintura. Y, como ella misma ha dicho en alguna ocasión, su trayectoria no se ha resuelto de esta forma por pura casualidad, ya que si, por una parte, la determinación de su sexo fue una circunstancia que el destino o la naturaleza decidieron en su momento, por otra, su dedicación profesional al arte sí que ha sido una elección ciertamente deseada y también vehemente construida, década a década, a lo largo de toda su vida. Ello fue así, quizás, desde que, allá por sus 13 años, en la dilatada postguerra, descubrió —a través de su acercamiento a la historia del arte, de la mano de nuestro Académico de Honor, amigo y exPresidente de esta Real Academia, Excmo. D. Joaquín Michavila— todo lo que la experiencia artística podía significar encadenadamente para ella. Hay, pues, puntos de referencia, encuentros y coyunturas determinadas que son obligados en la trayectoria de una vida.

Aunque la recurrencia a lugares comunes no sea, por cierto, muy ortodoxa en estas circunstancias, es neCésario señalar que, precisamente, su condición femenina, la marcó profundamente desde el principio. No eran, como es sabido, buenos tiempos para que la mujer se incorporara, de manera activa y en igualdad de condiciones con el varón, a la vida artística y a la acción académica docente. Sin duda, no fue un proceso fácil. Más bien se convirtió en una lucha dura y a veces incluso desesperante, en la cual tuvo que escuchar a menudo aquella coletilla: “¡Se trata de una mujer!” Sobre todo cuando, por ejemplo, tras opositar durante tres años seguidos a la Pensión, para profesionales de las artes plásticas, de la Diputación de Valencia, consiguió, con incansable persistencia, por su parte, que se la concedieran unánimemente, siendo así la primera mujer, de hecho, en obtenerla. O cuando se situó, en sus oposiciones a cátedra de Escuelas de Magisterio en

Madrid, en el número uno de la promoción, de entre 300 aspirantes convocados. Siempre le oí decir que ha sido totalmente injusto, para las mujeres como colectivo, que —con el fin de conseguir las mismas metas que los hombres— hayan tenido que realizar históricamente esfuerzos dilatados que, en ocasiones, han podido triplicar, de facto, lo que aquéllos realmente rendían. —*Facit indignatio versum*—. Pero las cosas (lo sabemos bien y no nos resulta tampoco fácil humanamente olvidarlo) han sido así muy frecuentemente en el pasado y por fortuna estas desequilibradas e injustas peripecias van perteneciendo ya a un tiempo que ahora se comienza a interpretar como lejano y que, poco a poco, no sin esfuerzo y empeño común, va desapareciendo paulatinamente de nuestra realidad, aunque no, por ello, queda fuera de la responsabilidad de nuestra memoria colectiva.

Han sido pues, en su caso, muchos años de trabajo ininterrumpido. Por ello su currículum es ciertamente extenso. Vamos a hacer brevemente, como se espera de nosotros en estas circunstancias, una aproximación resumida, ceñida a sus dos vertientes más importantes, ya consignadas antes. Y en primer lugar destacaremos su labor docente que se desarrolló nada menos que durante 44 años de su vida. Al principio, trabajó, a lo largo de cinco cursos, en Enseñanzas Medias, aunque sus convicciones docentes y sus preferencias la empujaron a dejar este tipo de actividad y a sustituirla vocacionalmente por otra, en la que ella misma consideraba que su labor podía lograr mayores ecos y mejores resultados. En efecto, los alumnos de bachillerato, una vez terminado éste, se dedicaban, por lo común, a otros estudios o actividades, entre los cuales precisamente las artes plásticas dejaban de tener vigencia y ocupación. Por el contrario, impartir docencia en las Escuelas del Magisterio suponía de forma estratégica que, cada alumno, posteriormente a su formación, se dedicaría casi con toda seguridad a la enseñanza, con lo cual podría transmitir los conocimientos adquiridos a un número considerable de niños, ayudando así escalonada y progresivamente a su educación desde la creatividad artística temprana. Dicho y hecho, Aurora Valero realizó oposiciones a cátedra en 1969 y desde entonces hasta su jubilación ha permanecido dilatadamente adscrita a las universidades de Barcelona y de València-Estudi General, ocupando incluso varios cargos directivos en ellas, de los cuales sólo mencionaremos el de subdirectora de la Escola Universitària de Tarragona y el de directora del Departament de Didáctica de la Expressió Musical, Plàstica i Corporal de la Universitat de València-Estudi General.

Esa vertiente didáctica, centrada en la educación artística, dentro del curriculum de magisterio, aflora claramente con sólo citar algunas de sus publicaciones de carácter docente, llevadas a cabo —unas— de forma persona y —otras— en colaboración con

determinados profesores del Departamento. Tales, por ejemplo, su investigación unipersonal *Fundamentos de la composición gráfica y su didáctica* (1982); o *Fundamentos del Color* (1986), en unión con el prof. Joaquín Michavila y otros colegas; *Guía didáctica: Chilliada, elogio del hierro*, fue realizada con el prof. Carlos Pérez-Bermúdez (1988); también se mueve en esa línea el trabajo colectivo *Blasco Ibáñez y la pintura valenciana* (1998). Pero quizás una de sus mayores satisfacciones pedagógicas recientes, en relación con la creación plástica, haya sido su participación en el proyecto educativo europeo “Sócrates/Comenius” titulado *Gioccare l’Arte*, llevado a cabo junto a la profesora Amparo Zacarés del Área de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València, con otros espacios europeos (Centros Pedagógicos de Chirignano (Venezia), de Warclau (Polonia) y el Colegio Público Blasco Ibáñez de Valencia). Se trataba de pintar, bajo su dirección, por parte de los niños participantes, 14 murales de 170 x 300 cm, que luego fueron expuestos en las tres ciudades europeas citadas. Un año excitante y de fantástica experiencia, el de 2006-2007, como ella misma nos ha reiterado, con cierta añoranza.

Muchas veces, los méritos, descritos de manera simplemente seriada, dicen poco a quienes los escuchan recitar, en cantinela. Y, por supuesto, que no lo haremos. Sin embargo, lo que consideramos verdaderamente significativo es constatar cómo se ha dedicado durante años, nuestra nueva Académica, a la actividad docente como formadora de maestros, lo cual supone, por cierto, una complejidad añadida a cualquier actividad didáctica. Podemos imaginar la responsabilidad que genera esta acción personal así como el compromiso que, a la vez, se adquiere con la sociedad, puesto que la formación de las futuras generaciones será el contenido y la tarea que ellas, asimismo, deberán transmitir y llevar a cabo al educar a sus propios alumnos, en un abierto bucle histórico. Ha sido ésta, pues, una importante tarea, cuyos frutos se constatan en los centenares y centenares de estudiantes a los que ha transmitido, la profesora Aurora Valero, su amor por la naturaleza y por el arte. Dos polos que realmente le han apasionado. *Trahit sua quemque voluptas*. (Virgilio. *Buc.* 2, 65).

Su labor en la Universidad se amplió colaborando en la elaboración de planes de estudios, de curricula escolares, dando conferencias, asistiendo a congresos y jornadas como ponente, y en fin, escribiendo libros y artículos sobre arte y su especialidad didáctica. Recuerdo entre los títulos de sus publicaciones, porque los conozco: *El arte de la pintura en la prehistoria: instinto, armonía y construcción* (1997) o *El mar pintado. Pintura mural en el mediterráneo antiguo* (1998). Siempre su mirada y su interés hacia la historia fueron persistentes y constantes en el ejercicio de la investigación, gota a gota. Tanta actividad

diversificada pudo ser llevada a cabo por ella, gracias a una energía considerable y a una capacidad de concentración extraordinaria que le han permitido atender a las diferentes actividades, sin bajar la calidad de las mismas. Alguna vez le oí decir, en un juego de metáforas, que personalmente se consideraba más bien como “un todoterreno” y que —aunque a menudo le hubiera gustado tener quizás la apariencia de “un Ferrari”— su constitución estaba perfectamente adaptada para atravesar montes y barrancos y circular por trochas y desniveles, algo que, a otros vehículos de lujo, les sería posiblemente inviable efectuar. Simultáneamente, como investigadora, desarrolló su tesis doctoral *Sobre la composición y la estructura formal en la obra plástica de Manolo Millares*, dirigida precisamente por mí mismo, en el año 1988; fue una de las primeras en ser leídas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica y mereció la calificación de “cum laude” por unanimidad de los miembros del tribunal. Dirigir una tesis doctoral establece una determinada relación bilateral de afecto y colaboración, difícil ya de olvidar. Gracias, estimada Aurora Valero, por tu confianza e interés y por tu esfuerzo. Asimismo, reajustando sus funciones investigadoras, dirigió, algo más tarde, una tesis doctoral —ella— sobre *La obra escultórica de Salvador Soria*, nuestro recordado amigo y compañero de Academia, recientemente desaparecido, y cuyo sillón va a ocupar ahora la nueva académica, realizada por la profesora Amparo Fosati Parreño ya en el año 1999. Y puesto que hablamos de tesis doctorales, es también importante señalar que asimismo la trayectoria artística personal de Aurora Valero fue objeto, en su momento, de minuciosa investigación en otra tesis doctoral presentada por la Dra. Concepción Daúd Picó, titulada precisamente: *Expresionismo valenciano: la pintura de Aurora Valero*, en el año 1994, también llevada a cabo bajo la coordinación de quien ahora les dirige estas palabras. En realidad, hemos dedicado, a esos menesteres, una buena parte de nuestra vida. Así pues, la docencia y la investigación también nos han unido a nosotros, junto a otros intereses comunes. Motivo que sobradamente justificaría, si fuera menester, mi intervención en este acto, dando respuesta a su discurso de ingreso. Es todo un honor para mí.

A fin de cuentas, estas breves pinceladas, descriptivas de su trayectoria vital, destacan igualmente su entrega a la sociedad, compaginada con su trabajo artístico que comenzó a ser expuesto, por su parte, al público ya en el lejano año 1964, en el Palau de la Generalitat de València. Si recorremos, aunque sea someramente el despliegue de exposiciones individuales que ha realizado, hasta la fecha, observaremos que la mayoría de ellas responde a un planteamiento quizás distinto al habitual, puesto que su obra jamás ha sido repetitiva, ni ha obedecido, por lo común, a los mismos parámetros, de

unos periodos a otros. La experiencia creativa y la investigación artística han sido, como estamos viendo, destacadas compañeras de su itinerario. *Gutta gutta cavat lapidem*. De hecho, nunca se ha resistido a investigar en muy distintas problemáticas plásticas, comprendidos sus resultados precisamente nada menos que en las 15 series que componen el total de sus fases de trabajo, aunque entre ellas se encuentren también muchas obras independientes, que insularmente no se adscriben a esta citada estructura serial.

Resumidamente, más de setenta exposiciones han mostrado, durante 36 años, los bloques diferenciados, que a continuación se citan, con obligada sobriedad y esquematismo: años 1963-65, la serie "*Expresionismo lírico*" inspirada en la obra de García Lorca; 1965-67 "*Expresionismo dinámico*", pinturas negras en las que se advierte la carga emocional de la autora respecto a la situación político-social del momento; 1967-69 "*Simbolismo existencial*" construido entre la geometría y el símbolo, inspirándose en la literatura de Albert Camus y Jean Paul Sartre; 1969-78 "*Investigación plástica*" fundamentada en un programa que integra experimentalmente superficies lisas y el relieve; 1978-80 serie de "*Homenaje a Fídias*" un encuentro directo con el Mediterráneo y la cultura clásica; 1980-82 "*L'Horta*" una aproximación al entorno y a la situación de l'Horta Nord de València; 1982-92 "*La dona*" homenaje a la figura de la gran Madre; 1992-97 "*Contrasts*" estructuras y materias integradas; 1997-2000 la serie "*bereshit Bará*" inspirada en determinada música y en el Génesis bíblico; 2000-2001 "*Los Inmortales*" propuestas enraizadas en la poesía de Vicente Aleixandre y en la música de Ángeles López Artiga, como fusión de las artes; 2001-2004 "*Archipiélagos*" obras compuestas sobre módulos transformables; 2004-2006 serie "*Sueños del alba*" elucubraciones en torno al desarrollo del color blanco y de estructuras espaciales sin peso; 2006-2008 "*Retorno a Ítaca*", inicio de una nueva figuración; y desde el año 2009 hasta la actualidad, se ha dedicado a la serie "*Ágora*", expuesta en Madrid en la Sede de la Consejería de Justicia y de Administraciones Públicas. De esta concreta serie, nos sirve precisamente de muestra, su presente donación a los fondos patrimoniales de la Real Academia, la obra que Vds. pueden ver expuesta aquí, junto a nosotros en el salón de actos, y que será depositada posteriormente en el Museo de Bellas Artes para su conservación.

Como ya hemos apuntado, existen diversos planteamientos pero una sola línea maestra en la base que impregna todas las series —citadas— de Aurora Valero: se trata, en resumidas cuentas, de su potencia expresiva así como del compromiso —a veces rotundamente social y a veces también, absolutamente plástico— cuyos resultados se han podido contemplar en lugares como la Sala "*El Prado*" del Ateneo de Madrid en 1968; el Museo de Arte de

Albacete en 1984; el Palau de la Música de Valencia en 2000; la Biblioteca Valenciana de San Miguel de los Reyes en 2001; el Museo de la Universidad de Alicante en tres ocasiones y diferentes años hasta el 2003; la Diputación de Jaén en 2003; el Auditorio de Castellón en 2006; la Universidad Politécnica de Valencia en 2004; Stadt de Mainz en 2005; las Atarazanas de Valencia en 2007; el Colegio de Abogados de Valencia en 2008 y otras oportunidades más que omitimos, con el fin de aligerar nuestra actual intervención. En cuanto a los Salones Nacionales y Exposiciones colectivas realizadas desde el año 1959 por la profesora Aurora Valero, cuyo número asciende a 177, como puede suponerse no podemos mencionar, por discreción, más que una pequeña parte, aunque algunas nos remiten a aquellos momentos de la década de los 60, cuando proliferaban los Salones de Arte Actual de Valencia y Barcelona; Los Salones de Otoño de Palma de Mallorca y de Valencia; Los Salones de Marzo, también de Valencia, que constituían las actividades más relevantes del momento, en las que todos los artistas participaban quizás con más ilusión que optimismo en dichas convocatorias. Por referirnos a otros tiempos ya más cercanos, destacaremos algunas colectivas: *Sesenta y ocho plásticos valencianos* realizada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1987; las ferias de arte de “Arco” de Madrid e “Interarte” de Valencia con la Galería 11 de Alicante en varias ocasiones; *La impronta de la vanguardia* en el Museo de San Pio V de Valencia en 1994; *Un segle de pintura valenciana* en el IVAM, itinerante luego al MEAC de Madrid y a la Llotja d’Alacant; *Desde Sala Mateu* en las Atarazanas de Valencia en 1998; *Nosotras por nosotras* Instituto de Arte Moderno de Washington, itinerando luego a Alicante y Castellón, en 1998; *La memòria que ens unix* celebrando la inauguración del nuevo Museo de la Universidad de Alicante (MUA) en 1999; en *Witness and responses* de la The Library of Congress of Washington; pero también otras muestras celebradas en Postdam, Colonia, Coblenza, Nueva-York; París, San Francisco; o asimismo en Israel, Japón, Corea, Brasil y otros países de América latina.

Por otro lado, los museos que albergan su obra y los numerosos galardones recibidos, a lo largo de su trayectoria artística, nos confirman abiertamente que su actividad ha sido imparable y también ampliamente seguida y estimada.

Quienes conocemos bien a Aurora Valero, apreciamos en su personalidad la extraordinaria capacidad de comunicación que se manifiesta en su manera de ser, en su forma de hacer las cosas y de relacionarse, con lo que consigue que cualesquiera de las actividades en las que interviene conlleve un paralelo placer, que siempre entraña, a su vez, enriquecimiento e interés.

Hemos podido atender en su discurso, recién pronunciado, el planteamiento de una particular didáctica del hecho histórico-artístico, metodología en la cual ha creído absolutamente en cada momento de su vida. Como ella misma ha expuesto, defiende la docencia artística tomando siempre como referencia el conocimiento ineludible del arte del pasado. Se trata de una información básica que debe hallarse en los fundamentos de cualquier realización creativa como conciencia del saber, como dominio de información que adquirimos cuando tendemos un puente hacia nuestros orígenes, buscando esa compenetración entre el presente y el pasado, que nos permite ejercitar la memoria y descubrir cómo vivieron, sintieron e hicieron suyos, nuestros antepasados, los problemas artísticos. De haber tenido que titular su discurso, personalmente me hubiese inclinado por denominarlo: "La expresión artística entre la historia y el presente". Sin duda, es ésta la clave certera de su planteamiento.

Conociéndola, pues, no nos ha extrañado que haya tomado como referencia ineludible de su intervención a Miguel Ángel y su impactante e inolvidable fresco de *El Juicio Final*, pintado en la Sixtina. *Ut pictura eloquentia*, que gustaba subrayar Pascal. La pasión de Miguel Ángel por la vida ha sido el punto de inflexión en el que quizás coinciden ambos. Nuestra pintora, hija de esta tierra en la que ha vivido y ha trabajado físicamente durante más de veinte años, ha sentido y descubierto en ella ese amor por lo orgánico y lo vital, esa identificación con Gea, la madre tierra, con las mujeres abnegadas que durante generaciones, dejaron su huella en este trabajo paralelo al suyo, es decir como guardianas del hogar y de la familia, siendo el pilar fundamental de la creación natural y de su mantenimiento. Tal vez de ahí extrae esa fuerza que la impele a crear y a transmitir, dentro de sus posibilidades, aquello que está en la raíz misma de la existencia. Quizás en esa circunstancia vital se encuentre también la aproximación a Miguel Ángel, a ese espíritu abierto y apasionado que impregna el inmenso fresco comentado.

Por eso, escuchándola, en ocasiones hemos creído encontrar una conexión con su propia pintura, o al menos, una cierta procedencia de sus creaciones en las que manifiesta el gigantismo de las figuras, la energía compacta y vigorosa, los esquemas rítmicos, que se enredan entre estructuras poderosas y definidas. Ahí está la influencia de un humanismo vehemente y, sobre todo ello, la dicotomía entre sus contradicciones y sus creencias, en las que destaca una fe arrebatada por la vida y también un canto plenamente sentido al ímpetu del crecimiento orgánico.

Comparar el pasado y el presente del arte en las circunstancias que ha descrito ha sido como exponer la forma en que ella ha tomado abiertamente partido tanto en el ejercicio

de la educación como en la práctica de su pintura, haciéndonos también a nosotros partícipes de su metodología, ésa que siempre ha defendido a ultranza, como enlace entre el pasado y el presente.

Hay otra cuestión que la autora nos explica en la segunda parte del discurso, en la que posiblemente no se involucra tanto como en la primera parte y es su posición respecto a las últimas creaciones artísticas de nuestro momento histórico. Se deduce al respecto que toda manifestación artística le merece respeto, pero también le crean cierta inquietud algunas situaciones en las que, como ella misma afirma, se nos hace desear que nuestra actividad creadora ocupe, necesite y exija estratégicamente más tiempo y más silencio interior, para que se permeabilice la identificación entre el artista y su obra. No quiere ello decir que en la actualidad no exista tal identificación, sino que más bien se entrevé que es fundamentalmente cuestión de grados y que —debido a la oferta claramente pluricultural, en la que nos hallamos inmersos— nuestro afán investigador y nuestras actuaciones, quizás un tanto dispersas, obligan a pasar más rápidamente de lo debido sobre las cosas, dejando olvidados, en ellas, aspectos parciales de la personalidad humana y de la realidad que nos rodea. Aunque también apunta la esperanza, en algún lugar de su discurso, de que, en un momento próximo, tal vez ese objetivo actúe de forma diferente y reconduzca operativamente sus posibilidades hacia sugerentes metas.

63

De cualquier manera, es evidente que su texto, bastante apasionado por cierto, como no podía ser de otro modo, nos seduce, conmueve e interesa, puesto que nos sumerge directamente en la explicitación de lo que buscamos, mientras somos capaces (o porque lo somos) de sentirnos activos y entregados a la vida. Al escucharla, con ella, nos hemos implicado en aquellas acciones educativas que conforman, a nuestro alrededor, unos sólidos cimientos, fundamentos que, contruidos entre todos con conocimiento, reflexión y coraje, nos hacen experimentar solidaridad respecto a la experiencia artística, en lugar de quedar relegados a simples espectadores, que acaban desentendiéndose de su cultura pasada y presente, empobreciendo así sus posibilidades de expansión respecto a su sensibilidad y su cultura. Arte y educación. Educación y arte.

No dudamos que su dedicación a los nuevos compromisos —ya como académica numeraria de la institución— será fecunda y que su efectividad, como siempre, seguirá manifestándose en estos futuros quehaceres, que añaden un nuevo reto y un eslabón más a una vida dedicada plenamente al arte y a la pedagogía.

Muchas gracias y bienvenida, con pleno derecho, a esta Real Academia, profesora y pintora, Ilustrísima doña Aurora Valero.

He dicho.



El profesor Bartomeu Jaume recibiendo las acreditaciones como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. (Foto Paco Alcántara).

Acerca del piano mediterráneo

Bartomeu Jaume Bauzá

Académico de Número

Discurso de ingreso leído con motivo de su toma de posesión como miembro
numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
el día 23 de noviembre de 2010

Excelentísimo Sr. Presidente,
Ilustrísimos Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

65

Mis primeras palabras han de ser de agradecimiento sincero y profundo, por este honor tan alto como inesperado, a todos los miembros de esta Real Academia, especialmente para los integrantes de la sección de música, para con quienes tenía ya anteriormente motivos de gratitud, que ahora son todavía mayores. Mención expresa para el maestro Manuel Galduf quién con su ejemplo me aportó siempre energía e ilusión renovada. También al Excelentísimo Señor Presidente el Dr. Román de la Calle le debo expresar mi admiración y reconocimiento entre otras cosas, por haber sido ante la Universidad el máximo valedor de los músicos, junto al tantas veces recordado Dr. Salvador Seguí, en el difícil camino de los estudios de Tercer Grado.

Debo manifestar asimismo mi homenaje a la figura del Académico cuyo lugar debo ocupar, el insigne pianista Mario Monreal, recientemente fallecido después de una extraordinaria trayectoria como intérprete y enseñante.

La transmisión de conocimientos e influencias de los maestros, son para un intérprete absolutamente decisivos. Así ha sido en mi caso. Tuve la enorme suerte de contar con profesores que me aportaron un bagaje que me marcó para siempre. Mi padre Pedro

Antonio Jaume había sido alumno del compositor Joan María Thomàs de quien hablaré más tarde. Mi otro profesor de base Miquel Segura había trabajado con el pianista y compositor Antoni Torrandell. También en Palma mi maestro Joan Moll era discípulo de Claudio Arrau con quien trabajó largo tiempo en Alemania. Ya en Valencia, Perfecto García Chornet me descubrió una concepción profesional fuertemente comprometida con su tiempo; me habló siempre con gran afecto y admiración de su maestro Daniel De Nueda al igual que lo hiciera también nuestra compañera de departamento del Conservatorio Carmen Pérez Blanquer. Es significativo que los dos pianistas dirigidos por su maestro, fueran a finales de los años sesenta protagonistas del estreno en España del Concierto para dos pianos, percusión y orquesta de Bela Bartok. Así que todavía muy joven tuve la suerte de unirme a un grupo que sin duda estaba en la vanguardia de nuestro país. Mis maestros me inculcaron que la atención no debía limitarse al repertorio de siempre, sino que la búsqueda e interpretación de la música del presente y aún del pasado inmediato, era una tarea tan apasionante como para un compositor, su labor de creación absoluta.

Una máxima del poeta mallorquín Miquel Costa i Llobera, *Siau qui sou*, (Sed quien sois), acabó por condicionar definitivamente mi interés por nuestras músicas. Entre ellas el piano mediterráneo.

Con semejante denominación, que nunca leí en tratado alguno, me refiero a la música escrita por compositores españoles en las orillas del Mare Nostrum, aproximadamente, en los primeros sesenta años del siglo XX.

Tienen en común, la utilización de recursos post-impresionistas, —todos ellos vivieron en París el apogeo del movimiento—, y también, el cultivo del folklore, —conocieron igualmente el esplendor del segundo nacionalismo y en particular de Manuel de Falla—. En mi opinión la unión de los dos factores, propició las condiciones idóneas para explicar al piano la vida de estas latitudes.

De esta manera Manel Blancafort y Frederic Mompou en Cataluña; Joaquín Rodrigo, Manuel Palau, Vicent Asencio y Oscar Esplà en Valencia; y, Baltasar Samper, Joan María Thomàs y Jaume Mas Porcel en Mallorca, presentan las suficientes coincidencias estilísticas como para ser estudiados en bloque, aún sin la consideración de grupo o escuela. Aunque en todos se dan los rasgos apuntados, cada uno los desarrolla de modo diferente, siendo dueños de lenguajes personales perfectamente reconocibles.

El centro de referencia, por haber alcanzado una mayor difusión es Frederic Mompou, que creció cuidando la afinación de las campanas en la fábrica de su familia.

Mompou, evoluciona desde la visión personal, tanto de las “Canciones y danzas”, como de múltiples y variados entornos: pájaros, tristes también como los de Ravel, barcas, gitanos, pastores, niñas en el jardín, el pabellón español de la exposición universal del 37, suburbios y hasta gritos que vienen de la calle. A través de un importante proceso evolutivo Mompou fue creando con los medios reducidos a lo esencial, un mundo sugerente, evocador y de gran espiritualidad. Así lo dan a entender los diferentes números de la obra “Charmes”: *para adormecer el sufrimiento, para penetrar las almas, para inspirar el amor, para las curas de reposo, para evocar la imagen del pasado o para invocar la alegría*. Todavía más allá, Mompou quiso encontrar *el punto intangible donde la música se convierte en la voz misma del silencio*. Sucede en los cuatro cuadernos de “Música callada”, seguramente la culminación de su obra.

El mismo compositor, nos dejó la grabación de su obra completa en una inigualable lección de sonoridad y rubato, palabra italiana intraducible. Mompou tuvo en Manel Blancafort un auténtico hermano espiritual. También otra fábrica familiar, en este caso de rollos de pianola condicionó al futuro músico. De 1914 data la amistad con Mompou y, la imagen de la ermita donde se reunían figuraría para siempre como símbolo de fraternidad en las ediciones de los dos amigos. Blancafort, tanto en su celebrado “Parc d’atraccions”, en los “Jocs i dances al camp” y en las dos series de “Cants íntims”, acusa notablemente el impacto no solo de Debussy y Ravel, sino también de Satie, Stravinsky y el grupo de los seis.

La nostalgia del pasado, los recuerdos de la infancia y la presencia sublimada de lo popular caracterizan toda su producción.

En Valencia, al mismo tiempo, Manuel Palau, maestro de composición durante décadas, es autor de un catálogo lo suficientemente importante como para haber merecido ya en 1956, una monografía por parte del Dr. León Tello.

Su visión personal de la tierra, aparece en “Valencia”, “Levantina” o “Sonatina valenciana”. Más atrevidas, las “Impresiones fugaces” incluyen una politonía en “Monigotes”, y después de la austeridad de la “Toccata en mi menor”, de unas “Campanas” exaltadas y festivas y de la imaginativa contemplación del “Paisaje balear” se llega a la culminación de la obra pianística de Palau con una visión más generalizada de España en la “Danza ibérica”, “Evocación de Andalucía”, la “Danza hispalense” y también en su colección de preludios: a Castilla, a Valencia, a Córdoba.

Debo señalar especialmente, el “Concierto dramático” para piano y orquesta, sabia amalgama de componentes de sentimiento romántico y nacionalista con otros impresionistas,

que sitúan la obra, junto al “Concierto breve” de Xavier Montsalvatge, al “Concerto heroico” de Joaquín Rodrigo y a la “Sonata del sur” de Oscar Esplà en la cima de su género. Joaquín Rodrigo, afincado en Madrid, pero valenciano de Sagunto, cultivó abundantemente el teclado ya con el juvenil “Preludio al gallo mañanero” de 1926, la “Sonada de adiós”, emocionante homenaje a Paul Dukas de 1935, y las “Cinco sonatas de Castilla con tocata a modo de pregón”. Pero también tuvo miradas para su tierra, como la “Danza valenciana” de las “Cuatro danzas de España”, el “Fandango del ventorrillo” sobre el mismo tema que utilizó Vicent Asencio y además de todo ello, quizás sea la luz omnipresente en la música de Rodrigo donde mejor se pueda adivinar su lugar de origen. También en su ironía, como la de la “Gran marcha de los subsecretarios” es apreciable un sentido del humor genuinamente valenciano.

Joaquín Rodrigo, aun con el hándicap de ser ciego desde los tres años, nos dejó grabada una versión realmente admirable de algunas de sus obras.

Más al sur, Oscar Esplà junto a Rodrigo y Palau, completa una auténtica trilogía de maestros. Su piano, variadísimo desde la estilización de las “Tonadas antiguas”, hasta la complejidad de los “Tres movimientos” y la “Sonata española”, nos ofrece momentos inolvidables como “Antaño” que cierra las “Impresiones musicales” o la sensual “Habanera” del quinto cuaderno de “Lírica española”. Pero destacaría especialmente las piezas pianísticas que posteriormente fueron orquestadas e integradas en la suite sinfónica de “La pájara pinta” proyecto inconcluso de ballet con argumento de Rafael Alberti.

La música de Esplà es una viva muestra de las esencias de la tierra y no en balde es considerada como descripción minuciosa y fiel de Levante.

De Valencia, aunque muy ligado a Castellón es Vicent Asencio, autor de una música para piano con acusada vocación sinfónica y delicada escritura que posee tanto la claridad scarlattiana como la sensualidad de Ravel. Su personal mundo armónico, logra imponerse por encima de otros elementos, y por sí solo es capaz de revelar lo más esencial. Vicent Asencio afirmó que se consideraba un compositor intimista; creo necesario añadir que se trata de un intimismo explicado magnífica y generosamente, aquí intimismo no equivale a reducción de medios. La en ocasiones señalada proximidad a Mompou, residiría quizás más en el espíritu que en las formas.

Y, las patentes influencias de Debussy, Ravel o Falla, no son obstáculo para identificar en todo momento el sello personal de Asencio que en sus “Set dances valencianes” alcanza el grado de obra maestra.

En Mallorca, Baltasar Samper, el más reconocido de los compositores isleños, es autor del “Ritual de pagesía” con expresivos subtítulos: als olivars, de vetlada a la llar, als figuerals. En principio es una descripción de la vida del campo, pero hecha con un grado de sutileza que llega a la ensoñación poética. Existe una versión para orquesta estrenada por Pau Casals en 1930.

Samper, formado en Barcelona con Pedrell y Granados, es autor también de un concierto para piano y orquesta y del mismo modo concede al piano un papel relevante en su suite sinfónica “Mallorca”. Esta obra fué estrenada en París en 1931 por la orquesta Lamoureux y tocada posteriormente por formaciones de la talla de la orquesta de Filadelfia. Baltasar Samper se exilió al final de la guerra civil y vivió en México hasta su muerte en 1966.

Coetáneo de Samper es Joan María Thomàs. Músico poliédrico, conocido por su faceta de director al frente de la Capella Clàssica de Mallorca y por su libro “Manuel de Falla en la isla”. Se acerca en dos de sus piezas a Mompou, “El cisne negro” y “Noel triste”, en otras, como “Le clavecín voyageur”, manifiesta una clara vocación de universalidad. En su “Mensaje a Falla”, traduce musical y literalmente una emotiva carta a Don Manuel. En el “Bolero del diablo” —perversión por deformación de un bolero popular mallorquín—, o en la suite “Epigramas”, trata el piano de forma virtuosística.

La condición de organista y un profundo conocimiento de la música antigua es evidente en todo momento. Y se puede afirmar que la obra de Thomàs está constituida en gran parte por pasión contenida siendo al mismo tiempo un vivo reflejo de las cualidades mallorquinas apuntadas por él mismo, calma, paciencia, silencio y trabajo.

Colaborador en los múltiples proyectos de Thomàs fue Jaume Mas Porcel, pianista que en 1959 obtuvo la cátedra del Conservatorio Superior Oscar Esplà de Alicante. Puesto valioso ya que formaban el tribunal el mismo Esplà, Frederic Mompou, Fernando Remacha y Antonio Iglesias. La excelencia como enseñante de Jaume Mas Porcel no ha podido empañar con el tiempo el interés de su música, que al igual que la de Frederic Mompou supo observar atenta y sutilmente la realidad exterior. Así, sus “Meteoros” son sucesivamente para: *una niña ingenua, una dama elegante, un contrapuntista serio, un alegre recién nacido, una mujer optimista, un filósofo kantiano, una golondrina olvidada y un campeón de natación.*

Su considerable colección de sonatinas en un solo y breve movimiento constituye un auténtico diario personal de sensaciones íntimas; en ellas, partiendo de un ánimo todavía romántico, llega a abordar estilos muy diversos incluido el neoclasicismo y hasta el jazz.

Jaume Mas Porcel escribió la única ópera íntegramente mallorquina “El Castell d’iràs i no tornaràs”, estrenada en 2004 bajo la dirección del maestro Francesc Perales, director del Cor de la Generalitat Valenciana, a quién debo muchas reflexiones sobre nuestra música. Dicha ópera fue la base de un extracto, considerado por el compositor, como su testamento musical: las “Diez sintonías”. Sensibilidad extrema, concisión máxima, minimalismo post-raveliano, ternura, pasión, son ingredientes fundamentales de una música que, cumplido el centenario del autor, no hace sino ganar enteros.

Otros compositores que crearon en los mismos años y lugares, podrían figurar junto a los anteriores, por ejemplo, los integrantes del “Grupo de los cinco” de Valencia: Emilio Valdés, Luis Sánchez, Vicent Garcés y Ricardo Olmos o Pedro Sosa, Leopoldo Magenti, José Moreno Gans, Rafael Rodríguez Albert, Enric González Gomá, incluso también, Antoni Torrandell, Ricardo Lamotte de Grignon, Xavier Montsalvatge y Matilde Salvador.

También sería interesante examinar la obra de algunos autores inmediatamente anteriores, como Deodat de Severac en Francia, Eduardo López Chavarri y Francisco Cuesta en Valencia, y Antoni Noguera o Miquel Capllonch en Mallorca, que se podrían entender como anuncio de parte de lo que iba a suceder después. Una autolimitación de tiempo me impide abordarlos en este momento.

70

Es obvio que el carácter mediterráneo marcó siempre a sus músicos. Hoy todavía son perceptibles tanto las influencias de algunos de los compositores tratados, por ejemplo de Frederic Mompou en algún compositor valenciano del momento como Javier Costa en sus “Preludis de tardor”; como los efectos desbordados de la mediterraneidad misma, por ejemplo, en Carles Santos de quién pude estrenar su obra “Inmaculada Tomàs”, entrañable amiga por otra parte, a quién debemos tanto.

Antes de terminar, dos reconocimientos: a los pianistas pioneros en la interpretación de los repertorios mencionados: Ricardo Viñes, Gerardo Diego, Gonzalo Soriano, Ernesto Montserrat, Luis Galve, Pilar Bayona, Leopoldo Querol...

Y a la importante labor desarrollada en Mallorca por el Dr. Miquel Estelrich, para la recuperación de la música balear, plasmada en la publicación de numerosos tomos con las obras más significativas.

Espero no haberles cansado y haber transmitido mi entusiasmo por una música que habla no solo de nuestros lugares sino también de nosotros mismos.

Muchas gracias.

PROGRAMA DEL CONCIERTO

ACERCA DEL PIANO MEDITERRÁNEO

Paisaje balear	Manuel Palau (1893-1967)
Dança valenciana nº VII	Vicent Asencio (1908-1979)
Camins	
Camí damunt del turó.....	Manel Blancafort (1897-1987)
El parc d'atraccions	
Polka del equilibrista	Manel Blancafort (1897-1987)
Música callada	
Número 3 del primer cuaderno	Frederic Mompou (1893-1987)
Cinc sintonies.....	Jaume Mas Porcel (1909-1993)
Ritual de pagesia	
Als figuerals	Baltasar Samper (1888-1966)
Bolero del diablo	Joan Maria Thomàs (1896-1966)
Tres movimientos	
Danza antigua.....	Oscar Esplà (1886-1976)
Preludio al gallo mañanero	Joaquin Rodrigo (1901-1999)



La soprano y académica Ilma Sra. Dª Ana María Sánchez en el discurso de contestación al académico D. Bartomeu Jaume.
(Foto Paco Alcántara).

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

Ana M^a Sánchez Navarro

Académica de Número

Discurso de contestación pronunciado el día 23 de noviembre de 2010,
en el acto de toma de posesión
como Académico de Número del Ilmo. Sr. D. Bartomeu Jaume Bauzá

Excelentísimo Sr. Presidente,
Excelentísimos e Ilustrísimos Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

73

Si para esta Academia siempre es un motivo de alegría recibir a un nuevo miembro, Académico de número, para la sección de Música es, además, un orgullo poder contar entre nosotros con una personalidad del mundo del Arte como el Sr. Bartomeu Jaume que ha dedicado su vida a la música en sus múltiples facetas y que va a suponer una aportación enriquecedora de su gran experiencia artística y profesional para nuestra Academia. No me cabe duda de que Bartomeu Jaume va a ser un denodado trabajador en la Academia, como lo ha sido y lo viene siendo en todos los cometidos profesionales que ha emprendido y, así, nos beneficiaremos de ese aura que su trabajo y capacidad irradian. Esa capacidad que seguramente le viene de raza y de la unión de esas cualidades mallorquinas a las que nos ha hecho referencia: “Calma, paciencia, silencio y trabajo”.

El Sr. Bartomeu Jaume ocupará el puesto que dejó vacío nuestro amigo, el Académico Mario Monreal, que desgraciadamente no permaneció demasiado tiempo entre nosotros. No puedo sustraerme a su recuerdo, a lo que supuso su paso por la Academia y a la gran admiración que todos le profesamos como artista.

Nuestro nuevo académico de número no es valenciano de nacimiento. Vio la luz en Lluçmajor, en Mallorca, pero la música nos lo trajo a Valencia para continuar sus estudios de piano por consejo de Perfecto García Chornet, que lo conoció en un examen. Llegó para estudiar, se enamoró de esta tierra y se estableció aquí, entre nosotros, echando raíces en Valencia, pero sin perder nunca su esencia mallorquina.

Como sucedió con varios de los músicos que ha citado en su discurso, también para Bartomeu la música ocupó un espacio afectivo en su casa, gracias a la sensibilidad y el buen criterio de su padre que, desde niño, le transmitió el amor por la música y le animó siempre a estudiar y a seguir adelante, dejando así el mejor legado que podemos ofrecer a nuestros hijos: la guía y el camino hacia el desarrollo de su verdadera vocación.

Desgraciadamente Bartomeu perdió a su padre teniendo sólo 16 años, pero la semilla musical ya había germinado en él y continuó con sus estudios con grandes maestros que le influyeron decisivamente, no sólo en su formación, sino también en su concepción de la música y en lo que después sería su trayectoria profesional.

Escuchar a Bartomeu hablar con semejante admiración de las personas de las que aprendió, debe hacernos reflexionar sobre la importancia de la labor del maestro en todas las facetas del saber. El profesor enseña lo que ha aprendido a sus alumnos; el maestro, en cambio, transmite a sus discípulos tanto el saber que ha adquirido, como sus experiencias personales y sus descubrimientos. Se dice que “El maestro aparece cuando el discípulo está preparado”. Y así fue en el caso de Bartomeu, que estuvo preparado para recibir el bagaje que le transmitieron sus maestros, aprovechando las dos Becas de la Diputación de las Illes Balears y de la Fundación Santiago López.

Este aprovechamiento le hizo merecedor de varios premios:

- 1.- Premio “Unión Musical Española” en Valencia, 1977.
- 2.- Premio “López Chávarri” en Valencia, 1982
- 3.- Premio “Yamaha en España” en Madrid, 1982

Como intérprete, Bartomeu ha sido una persona muy polifacética y ha dedicado gran parte de su carrera a la interpretación de música española y de autores valencianos y mallorquines. Poseemos un patrimonio musical extensísimo, del que interpretamos habitualmente un tanto por ciento muy reducido. Nuestra obligación como músicos españoles es mostrar al mundo ese patrimonio, pero como músicos del siglo XXI, también lo es dar a conocer la música de nuestro tiempo o como decía Bartomeu, *“la música del presente o del pasado inmediato”*.

A esta música podemos aportar como intérpretes el conocimiento del contexto social y cultural en que se ha compuesto, y nuestra visión personal. Además, una de las experiencias más gratificantes para el intérprete es el reconocimiento y el beneplácito del autor, es decir, saber que la música que hemos interpretado se acerca a la idea que concibió el autor en la creación de la obra. En muchas ocasiones tenemos la oportunidad de conocer al autor y de escuchar sus aportaciones, sus correcciones o sus consejos... porque el autor cuando compone, sueña con el sonido que tendrá su obra, la piensa, la escribe, pero el resultado final sólo podrá obtenerlo a través del intérprete que, en ocasiones, puede enriquecer el contenido de la obra con su excelencia musical.

Y decía que Bartomeu es un hombre muy polifacético porque, además de estrenar obras de todos los compositores valencianos, ha interpretado como **pianista en solitario**, programas monográficos dedicados a Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Federico Mompou y Rodolfo Halffter.

Con **orquesta** ha interpretado:

- 1.- Concierto nº 21 y Concierto para dos pianos de Mozart,
- 2.- Conciertos nº 2 y nº 3 de Beethoven, así como la Fantasía coral y el Triple concierto.
- 3.- Concierto nº 2 para piano y orquesta de Franck Martin (que fue estreno en España),
- 4.- Concierto dramático de Manuel Palau para piano y orquesta (que, por cierto, saldrá en breve en disco),
- 5.- Rapsodia de Pascua de Eduardo López Chávarri,
- 6.- Varias obras de Montsalvatge, Messiaen, José Evangelista, Léos Janacek y Schnittke.

75

Ha trabajado con orquestas como la Ciudad de Palma, La Simfónica de Balears, Orquesta de Valencia o la Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana.

En estas interpretaciones ha contado en el podio con maestros como:

Julio Ribelles, Pedro Pirfano, Manuel Galduf, Leo Brower, Joan Cerveró, Philippe Bender o Francisco Perales.

Una de las cosas de las que más orgulloso se siente Bartomeu profesionalmente, es del trabajo que realizó durante unos años como pianista del **Cor de la Generalitat Valenciana**, con el que interpretó la Pequeña Misa Solemne de Rossini, en el Palau

de la Música de Valencia; la Misa para Coro y órgano de J.B Cabanilles, en la Iglesia Nacional Española, de Roma y Las Bodas de Stravinsky, en las serenatas del Claustro de la Universidad de Valencia.

También ha formado parte del **Grup Instrumental de València** con el que ha tenido ocasión de

ofrecer excelentes interpretaciones como son, entre otras muchas obras contemporáneas, la Sinfonía de Cámara op. 9, de Schönberg-Webern; el Cuarteto para el Fin de los Tiempos de Messiaen o el Concierto para clave de Manuel de Falla.

Como pianista acompañante ha colaborado con cantantes como Isabel Rey, Itxaro Mentxaka o Gloria Fabuel y yo misma he tenido también la fortuna de encontrarme con él en el escenario incomparable del claustro de la Universidad hace ya varios años, haciendo música juntos. Y digo haciendo música juntos y no acompañándome al piano, porque esa fue una de las reivindicaciones del pianista que me enseñó mi Maestro Miguel Zanetti. El pianista está con nosotros en el escenario, no para acompañarnos, sino para hacer música con nosotros. Y así fue. Aunque ha pasado mucho tiempo, tengo el recuerdo de aquel concierto como una noche mágica y muy especial.

76

Me he encontrado en total sintonía con todo lo que Bartomeu nos ha expuesto en su discurso sobre las características del piano mediterráneo, porque la mayoría de los autores que ha citado, escribieron también obras para voz. Precisamente gracias a ellos, la canción en España adquirió categoría situándose cualitativamente al nivel del Lied alemán, aunque conservando la personalidad propia que le aportaban esas características de luz, intimismo, etc. que Bartomeu nos ha explicado, con claridad y lucidez de buen pedagogo, en referencia a la escritura pianística. Me ha gustado mucho su alusión al rubato, esa palabra italiana que pertenece a la terminología musical y que, efectivamente, no se puede traducir con precisión, ni se puede definir con precisión, ni se puede medir con precisión científica. Es algo que tiene que ver con la expresividad del intérprete, que sale del alma, que en el caso de los cantantes, está íntimamente unido, además, con la intención textual y que todos los autores que Bartomeu ha nombrado pedían en sus obras a los intérpretes, aunque no pudieran escribirlo con notación musical.

Además de hacer música con cantantes, también ha actuado con violinistas como Ivry Gitlis, Agustín León Ara; con la flautista Joana Guillén; con el trompista Vicente Zarzo; con el clarinetista Joan E. Lluna y con los pianistas Perfecto García Chornet y Miquel Estelrich. Estas interpretaciones le han llevado a actuar, entre otros escenarios, al Teatro Real, al Auditorio Nacional y Fundación Juan March, de Madrid; Teatro del Liceo, de Barcelona;

Fundación Marcelino Botín, de Santander; Radio France en París; Teatro Olímpico, de Roma; Conservatorio Verdi, de Torino; Ateneo Rumano y el Museo Nacional Enesco, de Bucarest; Palacio de Bellas Artes y U.N.A.M, de México; Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires; Chicago Cultural Center; Universidad de Wisconsin; Conservatorio Nacional de Lisboa y en las sedes de Bremen, Roma, Nápoles, Manchester, Birmingham, París, Bruselas, Rabat y Casablanca del Instituto Cervantes.

También ha intervenido en los Festivales Internacionales de Aix-en-Provence, Saint-Riquier, Alicante y Edimburgo.

En su faceta docente, Bertomeu Jaume, lleva treinta años dedicado a la enseñanza y está muy satisfecho de que su experiencia y su visión profesional hayan resultado siempre enriquecedoras para sus alumnos y les ha ayudado a entender mejor el mundo profesional.

Además de impartir sus clases como catedrático en el Conservatorio Superior de Valencia y en el Conservatorio Superior de las Illes Balears, ha sido profesor de los cursos internacionales de Bunyol, Morella y Santanyí, y miembro del jurado de los concursos internacionales de Carlet, Xàtiva y Capdepera.

En el ámbito académico es Doctor por la Universidad de Valencia y tiene publicada su tesis ***La música para piano de Joan María Thomas*** codirigida por Román de la Calle y Javier Costa, publicada por Editorial Piles.

En el apartado de la investigación ha sido correvisor, junto a Miquel Estelrich de las canciones de Miquel Capllonch y promotor de la edición de la obra de piano de Vicente Asencio por el Instituto Valenciano de la Música y el Conservatorio Profesional de Valencia, del que se editaron partituras y disco.

Ha estrenado música de todos los autores valencianos y como muestra, de entre su extensa discografía, podemos señalar:

- 1.-Música de cámara de José Báguena Soler, así como su integral para piano.
- 2.-Lieder de Miquel Capllonch
- 3.-Tríos para violín, trompa y piano de Amando Blanquer, Francisco Llácer Plá y Claudio Prieto, con Anabel García del Castillo y Vicente Zarzo, trompa
- 4.-Trompa y piano con Vicente Zarzo
- 5.-Música española del XIX
- 6.-Música rusa del XIX
- 7.-Música contemporánea española

- 8.-Integral para piano de Fernando Remacha
- 9.-Integral para piano de Joan M^a Thomás
- 10.-Integral para piano de Vicente Asencio
- 11.-Integral para piano de M^a Teresa Catalán.
- 12.-Disco conmemorativo del centenario del nacimiento de Jaume Mas Porcell con obras para piano y para voz y piano.
- 13.-Dos discos de Danzas populares de Mallorca de Antoni Martorell.
- 14.-Poemes musicats de Baltasar Samper, Enrique González Gomá y otros, con Joana Llabrés
- 15.-Tiempo de amor con Gloria Fabuel.
- 16.-Canciones de compositores del 27, con Estrella Estévez.
- 17.-Canciones de Miguel Asins Arbó, con Erika Escribá
- 18.-Música en torno a Miguel Hernández con varios cantantes en el año 1985
- 19.-Música para piano de Juan Eduardo Cirlot
- 20.-Música de cámara de José Evangelista

Hay más discos, más conciertos, muchos más días de estrenos y éxitos que sería prolijo seguir enumerando y considero más oportuno que Bartomeu continúe con la parte —digamos práctica— que nos falta de su discurso de ingreso. Una parte de discurso que va a consistir en regalarnos lo mejor y lo máspreciado que puede ofrecernos un músico: su interpretación.

Somos afortunados. Esta música es sólo para nosotros y lo que suceda hoy será mágico porque no volverá a repetirse. Cuando la música salga del piano y del alma de Bartomeu, llegará a nuestro corazón y desaparecerá tal y como llegó, después de habernos conmovido. Nunca volverá a haber una interpretación igual a esta. Cada noche de teatro es diferente aunque se interprete la misma obra. El sonido se crea, emociona y desaparece. Habrá otros conciertos con éxito, conciertos mejores y conciertos menos buenos, pero cada uno será siempre único por la misma naturaleza de la materia con la que trabajamos: el sonido, en cuya creación intervienen muchos factores.

Por mi parte, sólo me resta tener el privilegio de dar a Bartomeu la bienvenida en nombre de todos, a esta institución, felicitar a la Academia por contar entre sus miembros con una persona de su categoría profesional y su calidad humana y, sin más, dejar ya que la música y su piano sigan hablando por él.

Muchas gracias a todos.





El compositor y profesor D. César Cano recibiendo las acreditaciones propias de su condición de Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. (Foto Paco Alcántara).

Reflexiones sobre el oficio de compositor hoy

César Cano Forrat

Académico de Número

Discurso leído en el acto de su recepción pública celebrado
en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
el día 30 de noviembre de 2010

81

Excelentísimo Sr. Presidente,
Excelentísimos e Ilustrísimos Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Antes de abordar la materia principal de mi discurso, permítanme expresar la gratísima sorpresa que ha supuesto para mí este inesperado honor que tan generosamente se me ha concedido, y el profundo y sentido agradecimiento a toda la Academia por mi elección como Académico de Número de esta institución tan prestigiosa, respetada y admirada. Quisiera agradecer esta distinción particularmente a la Sección de Música, integrada por las Ilmas. Sras. D^a. María Teresa Oller Benlloch, y D^a. Ana María Sánchez Navarro, y los Ilmos. Sres. D. Francisco José León Tello y D. Manuel Galduf Verdeguer, que han sido tan generosos al juzgar mis méritos que presentaron unánimemente mi candidatura a la Junta General. Muy especialmente quiero dar las gracias a D. Manuel Galduf por haber tenido la iniciativa de presentarme como candidato y por contestar a este discurso en nombre de la Academia en tan señalada ocasión, hechos con los que culmina un generoso, constante e incondicional apoyo a mi música y una entrañable amistad de muchos años, desde que asistí a sus magistrales clases en el Conservatorio. Con él aprendí a

vivir y a trabajar la música con total entrega, pues el maestro Galduf ama plenamente a la música y a su profesión, entregándose a ella por completo, y esa dedicación fue un ejemplo vital para mí. Maestro de generaciones de directores de orquesta españoles, D. Manuel Galduf es para muchos de los músicos españoles una figura clave en nuestro panorama musical y un adalid de la creación musical valenciana. Ha estrenado numerosas obras, muchas de ellas dedicadas a él, obras que sin su iniciativa quizá nunca hubieran existido, y ha promovido y promueve la creación valenciana como ningún otro intérprete ha hecho en las últimas décadas.

Quisiera acompañar esta emocionada gratitud a la Academia con el ofrecimiento de mi más activa, leal y entusiasta colaboración en las tareas académicas que se me encomienden. Soy consciente de la responsabilidad que conlleva pertenecer a tan gloriosa y longeva Corporación, y espero y deseo humildemente poder aportar algo de interés y ser un digno sucesor de mi ilustre predecesor, al que quisiera dedicar en esta ocasión un emocionado recuerdo que sirva como homenaje póstumo. La medalla que se me confía ahora es la que llevó, desgraciadamente por poco tiempo (algo más de tres años, ya que tomó posesión de ella el 26 de abril de 2006 y falleció el 19 de noviembre de 2009), el añorado D. Luis Blanes Arqués, figura eminente de la música en nuestra Comunidad Valenciana. Me será imposible hoy reseñar con la debida amplitud y justicia la importancia del maestro Blanes, y la influencia que su sabiduría tuvo en muchos compositores e intérpretes que estudiaron con él en el Conservatorio, entre los cuales me cuento. Fue mi profesor de armonía, asignatura que dominaba sabiamente y que impartía siempre frente al piano, de manera práctica, mostrándonos el resultado sonoro de nuestros ejercicios. Sus enseñanzas fueron claves en mi formación, y aunque con él sólo trabajé la música tonal, sigo notando la huella de sus consejos técnicos en cada una de mis composiciones. De sus muchos años de docencia destiló su magnífico tratado *Teoría y práctica de la música tonal*, en ocho volúmenes, cuatro de ellos teóricos y los restantes de ejercicios, obra de referencia hoy en el estudio de la armonía. No puedo citar ahora los muchos premios y altos honores que cosechó en vida el Doctor D. Luis Blanes, ni su importante producción compositiva, puesto que el tiempo apremia. Solamente añadir que, a pesar de la tristeza por la pérdida de tan admirado maestro, considero un incrementado honor que se haya pensado en mí para sustituir a tan insigne antecesor.

Quisiera ahora exponer algunas reflexiones sobre el oficio de compositor musical en la actualidad, sin pretender ser exhaustivo ni profundizar excesivamente en el análisis de los temas que aquí trataré, ya que no es ahora la ocasión para ello. Me propongo más bien

presentar y comentar algunos de los asuntos musicales que a mí, como compositor, más me interesan o preocupan. Espero que también sean interesantes para aquellos que, aficionados a la música culta contemporánea, aprecien la información y las opiniones de un compositor en activo, involucrado también en la docencia de la composición.

Para empezar, quisiera señalar un principio que considero esencial como artista: que el gran arte necesita tanto de la técnica, como de la imaginación y de la originalidad. Estas dos últimas facultades son consideradas unánimemente como cualidades intrínsecas al arte. Yo quisiera insistir en que el dominio técnico del oficio es también un factor indispensable en una verdadera obra artística. Es verdad, sin embargo, que una espléndida factura y la aportación de una dosis mínima de imaginación y novedad no garantizan la excelencia, pero sí son condiciones sin las cuales no se podrá dar el prodigio de la obra maestra. Ferruccio Busoni escribió, ya en 1912, que “El concepto de *lo nuevo* está incluido en la idea de *Creación*, puesto que así se distingue a la creación de la imaginación... El creador no busca sino lo desconocido... lo viejo no cede a lo nuevo sino a lo mejor”¹ Décadas más tarde, Igor Stravinsky dijo que “tenemos un deber para con la música, y es el de *inventar*.”² Para Stravinsky, el compositor es un *inventor* de música. Este *inventar* es fruto de la curiosidad y de la búsqueda incesante, que cobran su irrefutable importancia si consideramos, como hemos apuntado antes, que el auténtico arte debe ser también original y novedoso. En opinión de Anton Ehrenzweig, “la mente profunda y creativa del artista debe crear sin César nuevos símbolos, todavía no usados, para sustituir a los que ya han experimentado esa elaboración *gestalt* secundaria que los ha convertido en un estilo y un ornamento”³

Para mí, sentirse vivo es sentir una insaciable curiosidad, una necesidad siempre insatisfecha de aprender, de conocer, de comprender el mundo que nos rodea. La vida es una inagotable fuente de asombro y fascinación para una mente despierta y atenta, que busca sin descanso respuestas a las innumerables preguntas que irremediablemente brotan de ella. El motor esencial para buscar y encontrar lo novedoso es la curiosidad, que el artista y el científico comparten con el niño. Ellos están entregados a la búsqueda constante de lo desconocido, al juego de construir, de crear, como objetivo vital. José Ortega y Gasset escribió: “Buscar es anticipar una realidad aún inexistente, predisponer su aparición, su presentación.”⁴

1 **Busoni, Ferruccio:** *Pensamiento Musical*, México D. F., Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 147 y 150.

2 **Stravinsky, Igor:** *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1981 [1ª Ed. 1952], p. 56.

3 **Ehrenzweig, Anton:** *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976, p. 99.

4 **Ortega y Gasset, José:** *¿Qué es la filosofía?*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1969, p. 181.

Mi curiosidad por saber y entender cómo funcionaba el lenguaje tonal me indujo a buscar un sistema propio que me permitiese crear la música que escuchaba en mi interior. Como sabemos, en el s. XX el abandono de la tonalidad y la proliferación de sistemas y técnicas compositivos permiten al compositor la elección de uno ya existente y conforme a sus necesidades, o la creación del suyo propio. Un resultado previsible de la utilización de un sistema personal de composición es que habrá un mayor grado de incomunicación entre el creador y su público. El oyente tendrá más dificultades en descodificar el mensaje que recibe, ya que el código no es compartido plenamente entre el compositor-emisor y el oyente-receptor, cosa que no sucedía con la tonalidad. Frente a este problema, mi postura es la de intentar la máxima comunicabilidad sin renunciar a un nuevo y personal sistema compositivo. Pero, ¿por qué la necesidad de un sistema para componer? Aprecio en esta urgencia una sintonía con el pensamiento del filósofo francés Henri Bergson, que estaba profundamente condicionado por la noción de una vida que lucha por una mayor complejidad y un orden más elevado. A la fuente de este denodado y constante esfuerzo creativo lo llamé *élan vital*⁵ o ímpetu vital, una *corriente de conciencia* que es responsable de la creación de vida y que intenta incesantemente trascender las limitaciones de la materia. Esa aspiración a un orden más elevado, a poder controlar una mayor complejidad en mi arte es la razón de la búsqueda, perfeccionamiento y posterior utilización de un método compositivo propio. Hay muchos compositores que renuncian a cualquier sistema, unos temiendo perder su libertad creativa, otros por desprecio a sus posibles ventajas y alicientes, otros por un deseo de arbitrariedad constante en sus elecciones compositivas o simplemente por una cierta incapacidad de organización. Ninguno de ellos es mi caso, e intentaré explicar seguidamente algunas de mis razones en defensa del método compositivo.

Utilizar un sistema es, en cierto modo, una forma de afirmar y reforzar una identidad artística, una determinada personalidad compositiva. Así como la esencia del artista no es inmutable, sino que va cambiando con su trayectoria, pretendo que mi sistema también esté en evolución, que se vaya ampliando y perfeccionando con mi experiencia, que sea lo suficientemente flexible para que pueda realizar dentro con él la música que quiero hacer. Podríamos decir, en analogía con ciertas propuestas formales de la vanguardia, que es un *System in progress*.

Aceptemos que habrá cierto grado de sorpresa y confusión en el oyente cuando escucha nuestra música, ya que pretendemos decir algo nuevo para él. En esta situación,

⁵ Bergson, Henri: *L'évolution créatrice*. Paris, Felix Alcan, 1907

mi objetivo es que capte, aunque sea inconscientemente, la presencia de un orden oculto en el mensaje artístico. Tengo el convencimiento de que nuestro oído es más inteligente de lo que generalmente creemos. Es capaz de captar relaciones y coherencias de forma inmediata y asombrosa. Toda gran obra musical está regida por una lógica y un orden que a veces no es fácil de analizar. A este respecto, Arnold Schoenberg escribió: “Personalmente, me niego a creer que en las grandes obras maestras las piezas se conecten tan solo por medio de la coherencia superficial de los procedimientos dramáticos... En música no hay forma que carezca de lógica, y no hay lógica que carezca de unidad”⁶. Si a esto añadimos que la sensación de belleza se potencia si existe la intuición de un orden (“la belleza es el esplendor del orden”, dijo San Agustín), uno de los objetivos principales de nuestro sistema será crear ese orden perceptible, consciente o inconscientemente, en la composición. El físico teórico norteamericano David Bohm, reflexionando sobre ciertos fenómenos cuánticos impredecibles, defendía la fascinante idea de que, aunque algunos aspectos del mundo podrían parecer tremendamente complicados, caóticos y aleatorios, existía un orden oculto por debajo de ellos, solapado, que acabaría denominando *the implicate order* o “el orden implicado”⁷. Mi intención es que el oyente pueda percibir este *orden implicado*, que existe a priori y ha sido generado por el sistema de composición, pero que es desconocido para él. Su oído musical le permitirá *reconocer* el código, aunque sea parcialmente, y descifrar al menos la esencia del mensaje e incluso, en algunos casos, el mensaje íntegro.

Ya en 1990 nombré a mi sistema **Sincretismo orgánico**⁸, indicando con ello dos características esenciales e irrenunciables: La síntesis de técnicas y procedimientos tanto clásicos como vanguardistas, y la organicidad del proceso. Dicha síntesis implica el conocimiento exhaustivo de nuestra herencia musical, y el consiguiente análisis, filtrado y destilado personal. La composición es alquimia, y está basada en el conocimiento y en la experimentación. Toda búsqueda implica un estudio profundo e inteligente de la materia en cuestión. Por ello, aconsejo insistentemente a mis alumnos de composición que estudien a fondo a los maestros consagrados, para que sus ejemplos y enseñanzas sirvan de sólidos cimientos a las nuevas composiciones. Estoy en total desacuerdo con

6 **Schoenberg, Arnold**, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 244.

7 **Davies, Paul**: *Sobre el tiempo*, Barcelona, Ed. Crítica (Grijalbo-Mondadori), 1996, p. 204.

8 **Cano, César**: *Tránsito y crónica personal*, en AA.VV., *Tercer Encuentro sobre Composición Musical*, Valencia 1990, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Àrea de Música de l'IVAECM, Valencia. 1991, pp. 35-48.

algunos compositores de música culta, adheridos a las más radicales vanguardias, que se jactan de un desinterés por los clásicos, pienso que fruto de su ignorancia. Cuanto mayor sea el conocimiento que un artista posea de su arte, cuanto más esfuerzo haya realizado para comprender, asimilar e interiorizar tanto los avances de la técnica como los diversos postulados estéticos que ha heredado o que le rodean enriqueciendo el panorama, mejor podrá ofrecer a los demás su personal y verdadera voz y la excelencia en sus obras. Sigamos el lema que dejó escrito Miguel de Unamuno: “Reconcéntrate para irradiar”⁹

Precisamente la etiqueta que estamos hoy utilizando convencionalmente, que nos identifica y nos diferencia de los demás creadores musicales del panorama actual es la de *música culta contemporánea*. Aquí, el adjetivo *culta*, que podría parecer esnob o elitista, no se refiere a la cultura del compositor, más o menos extensa, ni siquiera a la del público. Se aplica a la música que nace como consecuencia de la evolución histórica, cultural y técnica de la música occidental, que la contiene en sí misma, que es fruto consciente del pensamiento musical pretérito y actual. Está preñada de las ideas heredadas de nuestros clásicos que han sido estudiadas y asimiladas por el compositor para ofrecer una visión nueva de su arte. Un compositor de música comercial o ligera no necesita estos anclajes culturales para crear su producto. El compositor de música culta contemporánea sí, ya que son su seña de identidad, su idiosincrasia, el sentido teleológico de su aportación: pensar sobre música creando nuevas obras, filosofar sobre el lenguaje musical con la aportación de sus composiciones.

Volviendo al concepto de síntesis compositiva, quisiera puntualizar que no me refiero con ello a un método *poliestilístico*, que desembocaría en un eclecticismo que no pretendo en absoluto para mi música. Aclaremos sucintamente en que consiste este método. Alfred Schnittke, uno de los representantes más ilustres del *poliestilismo*, lo define así: “Por método *poliestilístico* entiendo no sólo la *ola de collages* en la música contemporánea, sino también más maneras sutiles de utilizar elementos de otro estilo. Y aquí es esencial de inmediato distinguir entre dos diferentes principios: el principio de cita y el principio de alusión.”¹⁰ Schnittke engloba dentro del primer principio a las citas textuales propiamente dichas, a la inclusión de micro-elementos de otro estilo perteneciente a otra época o a otra tradición nacional (células melódicas, secuencias armónicas, fórmulas cadenciales, etc.), a la técnica de adaptación (que encontramos, por ejemplo, en *Pulcinella* y *Canticum*

9 Unamuno, Miguel de: *¡Adentro! en Obras selectas*, Madrid, Plenitud 5ª, 1965, pp. 183-189

10 Schnittke, Alfred: *A Schnittke reader*, Bloomington, Indiana University press, 2002, p. 87

sacrum de Stravinsky o en el *Ricercar* de Webern) y a las citas, no de fragmentos musicales, sino de la técnica de un estilo ajeno. Incluye aquí también lo que llama *híbridos poliestilísticos*, que contienen elementos no sólo de dos estilos, sino de tres, cuatro o más. Es el caso de *Apollo Musagetes* de Stravinsky, donde podemos encontrar, tal y como el propio compositor reconoce, asociaciones con Lully, Gluck, Délibes, Strauss, Tchaikovsky y Debussy.

El principio de alusión es un poco más sofisticado. Se manifiesta, según Schnittke “en el uso de sutiles pistas y promesas incumplidas que planean sobre la frontera de la cita, pero que no llegan a cruzarla. ... La alusión es característica del neoclasicismo de los años veinte y de la actualidad”¹¹. Y finaliza el artículo sobre este tema, escrito en 1971, con la siguiente afirmación: “Es dudoso que uno pueda encontrar otro acercamiento musical que exprese tan convincentemente como el método poliestilístico la idea filosófica de *los vínculos entre épocas*”¹²

Precisamente como negación de ese *poliestilismo* con resultado irremediabilmente ecléctico, añadido al sincretismo que me interesa el concepto de organicidad del sistema. Con ello me refiero a un sistema con coherencia interna, que crece y se desarrolla desde abajo hacia arriba, por utilizar la terminología de Theodor W. Adorno, que genera una proliferación continua de procesos y aplicaciones, con una especie de impulso vegetal autogenerador. Análogamente al sistema que comentamos, la música que éste genera también pretendo que sea orgánica, aunque haya algunas excepciones en mi producción, fruto de un deseo o necesidad de experimentación. En varias obras utilizo citas musicales, pero no forman parte del método, son incrustaciones externas a él, reificadas conscientemente. Dichas citas textuales son una consecuencia de mi implicación en la evolución de la música occidental, fruto de mi interés por reconocer y mostrar las raíces de mi pensamiento musical.

Sobre la metáfora de la música orgánica se ha escrito mucho, intentando definir y comentar dicha organicidad, discernir cuándo una música es orgánica o no. Los musicólogos Heinrich Schenker y Ernst Kurth representan dos enfoques diferentes del organicismo musical. Para Schenker, que toma su concepto de organicidad de la doctrina de la metamorfosis de las plantas de Goethe, lo orgánico en música aparece en el impulso vertical desde una estructura profunda hacia una superficial, o dicho con términos semióticos, en la estructura *paradigmática* de la música. Según Kurth, el organicismo o

¹¹ Schnittke, *op. cit.*, p. 88

¹² Schnittke, *op. cit.*, p. 90

energía kinética se percibe principalmente en el flujo y reflujo del movimiento lineal horizontal de la música, en su estructura *sintagmática*. Desde otro punto de vista, Stefan Kostka apunta que la música es orgánica cuando el resultado final, la composición “es considerada más grande que la suma de sus partes, una obra de arte en la que cada pasaje tiene una función que es vital para el plan general de la obra.”¹³

Podemos percibir claramente que una de las características intrínsecas de la organicidad es la direccionalidad, la idea de la composición como proceso teleológico: la música ha de progresar hacia alguna meta o *telos*. Varias de las propuestas de las vanguardias del s. XX van encaminadas a debilitar, e incluso a negar esta idea esencial para la música orgánica. Un ejemplo lo tenemos en la *Forma-Momento* de Karlheinz Stockhausen, que podríamos definir como un mosaico de *momentos*, siendo el *momento* una sección aislada, prácticamente independiente de las demás y separada por discontinuidades. Según Stockhausen, un *momento* es una unidad formal en una composición musical que es reconocible por un carácter personal e inconfundible. Puede ser una *gestalt* indivisible, una estructura con claros componentes o una mezcla de las dos. Puede ser estática o dinámica o una combinación de ambas modalidades. Dependiendo de sus características, los momentos pueden tan cortos o largos como queramos.

También podemos decir que toda repetición mecánica y las formaciones eclécticas basadas íntegramente en el *collage* son inorgánicas. En general, la corriente musical postmoderna niega en sus postulados esta organicidad musical basada en la direccionalidad. Representante genuina de esa corriente es la que llamamos *música experimental*, surgida en Estados Unidos en la década de los 50 y diseminada rápidamente por Europa hacia finales de los años 60, a través de colectivos internacionales como Fluxus, cuyos miembros eran europeos, americanos y japoneses. Las ideas musicales de John Cage, considerado por Michael Nyman¹⁴ como el “padre” de la música experimental, podrían ser el germen para una definición de la estética postmoderna, dada su afinidad con muchos puntos del pensamiento postmoderno. La música *experimental* realiza una radical crítica a la música *moderna*, desarbolando la finalidad del discurso y su direccionalidad: la música se desarrolla como un conjunto de sonidos o sonoridades ocasionales en un momento dado, sin intención alguna y condenado a diluirse sin testamento en el silencio.

13 Kostka, Stefan: *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1990, pp. 152-153

14 Nyman, Michael: *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999

No se pretende nada más allá de la existencia de estos eventos sonoros. El azar incontralado y la concepción minimal y repetitiva se aúnan para despojar a la música de su función de portadora de un original mensaje artístico ideado por el compositor, para acabar con la concepción de la obra como fruto codificado de un pensamiento musical que el creador pretende comunicar a sus oyentes. Quiere derribar, mediante la de-construcción, los paradigmas que son la esencia de la música tal y como la conocemos: la esencial importancia de la autoría, la direccionalidad musical antes mencionada, la autonomía de la obra, el concepto de obra como ente acabado y perfecto, el ritual del concierto, el papel tradicional del intérprete virtuoso, etc.

Frente a esta concepción postmoderna de la composición musical, muchos compositores, entre los que me cuento, proponemos una vía alternativa, en la cual, sin renunciar a los principios y la estética de la música *moderna*, pretendemos incorporar y sintetizar las ideas y procedimientos que consideramos válidos de la música postmoderna, representada actualmente por el denominado *arte sonoro*.

Con este panorama actual tan rico y variado, es pertinente preguntarnos lo que entendemos hoy por composición musical. Una definición que me parece adecuada por su amplitud y flexibilidad sería la de “el arte de organizar los sonidos en el tiempo”. En ella se encuentran dos conceptos claros y bien diferenciados: 1) la organización del sonido y 2) el tiempo. Me gustaría comentar algunos aspectos de cada uno de ellos desde mi punto de vista.

En cuanto a la organización del sonido, podemos decir, con cierta aprensión, que todavía colea el enfrentamiento tonalidad-atonalidad. El siglo XXI no ha conseguido abolir la tonalidad como un sistema compositivo vigente. Tanto algunos compositores como la gran parte del público parece que aceptan sin pestañear un lenguaje compositivo que muchos consideramos caduco desde hace más de un siglo. Razones para que esto suceda hay muchas y complejas, y este no es el momento adecuado para explicarlas. Personalmente considero que la tonalidad es un sistema obsoleto por varias causas, entre las que me gustaría destacar dos:

1. Que ha sufrido una utilización extensiva, tanto temporal como cuantitativamente, y como consecuencia se han agotado las posibilidades de decir con ella algo nuevo. La lista de obras maestras que expresen, cada una de ellas de manera diferente, las posibilidades de la tonalidad es enorme y, además, bien conocida por el público.
2. Que la tonalidad es un subsistema englobado en otros más amplios y con apasionantes posibilidades todavía inexploradas. Comparemos los siete sonidos

de la escala mayor con los doce del total cromático. Cuantos más elementos entren en juego, mayor será el número de combinaciones y más excitantes los resultados. El siguiente paso es salir del universo temperado y entrar en la microtonalidad como material básico para la construcción de un sistema compositivo. Si a esto le añadimos las múltiples gradaciones del *ruido*, que ha sido aceptado, desde hace casi un siglo, como un elemento más del discurso musical, apreciamos claramente el inmenso abanico de posibilidades creativas en manos de un compositor actual. Recordemos que el pintor futurista italiano, Luigi Russolo, incluyó en una carta escrita en 1913 al compositor Francesco Balilla Pratella su manifiesto titulado “Arte de los ruidos”, en el que decía: “Hay que reemplazar la variedad restringida de los timbres de los instrumentos que posee la orquesta por la variedad infinita de los timbres de los ruidos obtenidos por medio de mecanismos especiales... Con la multiplicación incesante de las máquinas nuevas podremos distinguir un día diez, veinte o treinta mil ruidos distintos. Serán ruidos que tendremos no solamente que imitar, sino que combinar al gusto de nuestra fantasía artística.”¹⁵ Así pues, disponiendo del total cromático temperado, la microtonalidad y la infinita gama de los sonidos y ruidos susceptibles de ser utilizados artísticamente, creo que podemos afirmar que limitarse a utilizar la escala con la que trabajó Mozart, incluso con las múltiples desviaciones ya inventadas, es una autolimitación artística sin la suficiente compensación creativa.

El serialismo ha sido uno de los sistemas compositivos del s. XX que con más éxito ha sustituido a la agotada tonalidad. Desafortunadamente, un mal enfoque del pensamiento serial fue el causante de que mucha música de vanguardia escrita en la segunda mitad del s. XX fuera rechazada por el público, y este rechazo sigue, en gran medida, todavía vigente. Sin embargo, el serialismo libre, reconvertido y transformado, puede ayudarnos eficazmente a organizar y manejar un universo sonoro más amplio y complejo. Ya lo decía el compositor italiano Luciano Berio: “Por lo que a mí respecta, la experiencia serial nunca representó la utopía de un lenguaje, y por tanto nunca pudo ser reducida a una norma o una combinación restringida de materiales. Lo que representaba para mí era sobre todo un manejo objetivo de elementos musicales, la oportunidad de controlar un terreno musical más amplio (como los materiales étnicos con los que he trabajado

¹⁵ Russolo, Luigi: *The Art of Noise*, New York, Something Else Press, 1967, pp. 12-13.

frecuentemente) respetando, incluso admirando, sus premisas”¹⁶. Quisiera recalcar la posible vigencia de un pensamiento serial libre y evolucionado con otra cita, esta vez del compositor György Ligeti, quien reconoce abiertamente aborrecer a los sistemas compositivos. Muy crítico con el serialismo integral¹⁷, el compositor húngaro nos explica la posible vigencia del pensamiento serial adaptado al sistema propio de cada compositor: “Hay aspectos del pensamiento serial que he considerado prometedores para el desarrollo de mis propios métodos de trabajo, sobre todo, el principio de la selección y sistematización de elementos y procedimientos, así como el principio de coherencia: los postulados, una vez decididos, deben ser llevados a cabo lógicamente, pero sólo en aquellas áreas en las cuales son musicalmente relevantes... De esta manera, mi método de trabajo compositivo podría ser considerado en un sentido muy general como serial, aunque no se haya empleado ni una sola serie”.¹⁸

El segundo concepto que hemos citado anteriormente y que interviene en la composición de manera decisiva es el tiempo. Sabemos por nuestra experiencia que vivimos en un mundo donde diversas concepciones del tiempo están funcionando todas a la vez. Es lo llamamos *universo multitemporal*. Pero centrémonos en nuestro asunto, en lo que denominamos el *tiempo musical*.

El musicólogo Victor Zuckerkandl¹⁹ distingue entre la concepción del tiempo físico y la del tiempo musical. Comparándolos, afirma que, en la concepción del tiempo físico, el tiempo es orden, es la *forma* de la experiencia, mide eventos, es divisible en partes iguales y su transitoriedad es perpetua. En cambio, en la concepción del tiempo musical, el tiempo es el *contenido* de la experiencia, en vez de medir, *produce* sucesos, no admite igualdad de partes ni tampoco transitoriedad. Según Elliott Jaques, Zuckerkandl “sigue a Heidegger en el rechazo del tiempo físico como algo por completo ajeno al tiempo. Intenta absorber todo tiempo, tomando como modelo el tiempo musical, en la *durée* bergsoniana.”²⁰ Para Bergson, el tiempo era el tema principal de la investigación filosófica. Una de sus más destacadas ideas era que el tiempo es *real*. Esto implica que no existe el futuro. Para él, la vida del universo es un proceso creativo, donde en cada momento aparece algo nuevo e impredecible. El tiempo de la Física no es real, como tampoco lo es la manera en la que

¹⁶ Grant, M. J.: *Serial Music, Serial Aesthetics. Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 pp. 4 y 5.

¹⁷ Varnái, P. [et al.]: *Ligeti in conversation*. London, Eulenburg, 1983, pp. 128-129.

¹⁸ Varnái, P. [et al.], *op. cit.* p. 131.

¹⁹ Zuckerkandl, Victor: *Sound and Symbol: Music and the External World*, New York, Pantheon books Inc., 1956, p. 202.

²⁰ Jaques, Elliott: *La forma del tiempo*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1984, p. 157.

percibimos cotidianamente el tiempo, como si fuera otra clase de espacio: un conjunto de segmentos homogéneos ordenados uno detrás de otro formando una línea infinitamente larga. Esta es una concepción artificial que necesitamos por razones prácticas. El *tiempo real* no es homogéneo ni divisible. Lo conocemos intuitivamente, a través de la experiencia directa y de la memoria. El pensamiento de Bergson es muy interesante para los músicos, ya que muy a menudo recurre a metáforas musicales en su intento de explicar su concepción general del tiempo, al que consideraba como una continua superposición de estados mentales sucesivos. Le gustaba particularmente la analogía entre el tiempo y la melodía, o más precisamente, la percepción de la melodía por el oyente. Leamos cómo nos lo explica: “Escucha una melodía con los ojos cerrados, pensando únicamente en ella, sin yuxtaponer en el papel o en un imaginario teclado las notas que de este modo separabas una de otra, que entonces aceptaban ser simultáneas y renunciaban a su fluida continuidad en el tiempo para congelarse en el espacio; descubrirás, indivisa e indivisible, la melodía o porción de melodía que habrás vuelto a situar dentro de la duración real (*durée réelle*). Ahora, nuestra duración interior, considerada desde el primero hasta el último momento de nuestra vida consciente, es semejante a esta melodía... El tiempo impersonal y universal, si es que existe, se prolonga en vano interminablemente del pasado al futuro; es todo de una pieza; las partes que distinguimos en él son meramente las de un espacio que dibuja su trayectoria y se convierte en su equivalente a nuestros ojos; estamos dividiendo algo desplegado, no algo en despliegue”²¹.

Rainer María Rilke decía que el tiempo musical no es el mismo que el de nuestra experiencia cotidiana, sino que “se coloca perpendicularmente sobre el corazón de los hombres”. El antropólogo y filósofo Claude Lévi-Strauss consideraba a la música como una “máquina supresora del tiempo” capaz de transformar nuestros elaborados y habituales esquemas tempo-cognitivos. La memoria es nuestra principal herramienta para encauzar, aprehender y dar forma al incesante flujo del discurso musical unidireccional, que nunca se detiene ni retrocede.

Considero que poder trabajar con el tiempo y pensar sobre él es una de las facetas más interesantes y apasionantes del oficio de compositor. Es un inmenso y fructífero campo, todavía con grandes zonas inexploradas, que nos permite vislumbrar posibilidades asombrosas. El compositor está acostumbrado a trabajar con diferentes percepciones

21 Bergson, H., *Duration and Simultaneity*, cap. 3: “Concerning the Nature of Time”, New York, Bobbs-Merrill, 1965, p. 233.

temporales. Zuckerkandl afirma que “lo esencial en música no es la serie de un instante tras un instante, sino el hecho de que el instante presente contiene al instante pasado y al instante futuro: más una interpenetración que una sucesión” ²² A partir de esta idea, con la que estoy totalmente de acuerdo, voy a enumerar algunas de las principales percepciones temporales distintas con las que se enfrenta un compositor. Soy consciente de que cualquier clasificación o categorización del tiempo puede ser criticada y discutida, dada su inherente inaprensibilidad. Las jerarquías que propongo se pueden ampliar, reducir, diseccionar, sintetizar, etc. Aún así, quisiera exponer algunas clases de tiempo o, mejor dicho, de percepciones temporales relacionadas directamente con el oficio del compositor:

1. El tiempo subjetivo del creador, que nunca coincide con el del oyente. Una de las causas principales es que en la mente del compositor se interfieren el pasado, presente y futuro de la obra, mientras que el público de un estreno no puede conocer la futura evolución de la pieza.
2. El tiempo subjetivo del intérprete, que aunque pueda tener la misma información objetiva que el compositor después del estudio exhaustivo de la partitura, nunca podrá sentir el fluir temporal de la misma manera, ya que ambos, compositor e intérprete, contemplan la obra desde diferentes contextos anímicos, intencionales y técnicos. El grado de dificultad técnica instrumental de un pasaje modifica irremediabilmente su percepción temporal, y el compositor ha de tener en cuenta este factor al estructurar la composición.
3. El tiempo subjetivo del oyente, que desconoce el futuro inmediato y el devenir total de la obra. Su percepción temporal está cimentada sólo en el pasado y en el presente de la obra que escucha por primera vez. El compositor debe hacer un esfuerzo por ponerse en su lugar, por suplantarle, asimilando su percepción para poder dosificar y organizar su discurso.
4. El tiempo real cronométrico, que para el compositor es el más irreal de todas las percepciones temporales. La duración cronométrica de un fragmento musical no tiene significado absoluto dentro de la obra. Se relativiza en cuanto entra a formar parte de un todo, en cuanto los múltiples factores que está en juego en la interpretación hacen que su percepción varíe. En la escritura de pasajes flexibles, donde no hay compás, las indicaciones de duración únicamente pueden tener un carácter orientativo y aproximado. Debe ser el intérprete el que ajuste la

²² Zuckerkandl, op. cit. pp. 347-348.

verdadera duración que el flujo de la obra demande en ese preciso momento y en esa determinada interpretación.

1. El tiempo super-ralentizado de la notación musical. Unos pocos segundos de una obra orquestal conllevan muchas horas de paciente escritura.

2. El *tiempo en bloque*. Es muy valioso para el compositor poder percibir la obra no como una sucesión de instantes, sino como un todo en donde el tiempo se espacializa. Esto quiere decir que podemos, al igual que vemos el espacio como un paisaje extendido ante nosotros, ver también el tiempo (con ojos mentales, por supuesto) como una especie de *paisaje temporal*. Esta apreciación de la obra en su totalidad a través de la percepción del *tiempo en bloque* permite que se pueda tener un control extraordinario sobre la forma musical global. Este concepto de *paisaje temporal* se utiliza en la teoría de la relatividad de Einstein, pero no fue creado por ella, sino que es muy anterior y está presente en el pensamiento de muchos artistas. Como muestra, citemos las palabras del poeta, pintor y grabador William Blake: “Veo el Pasado, Presente y Futuro existiendo todos a la vez, ante mí”

3. Por último, señalaremos la interesante distinción entre Tiempo *liso* y Tiempo *estriado*. Pierre Boulez acuñó estos términos en su famoso artículo escrito en 1963 “Tiempo, notación y código”²³. El tiempo liso es aquel que fluye amorfo, sin pulsación que lo organice. El tiempo estriado o pulsado es aquel que está estructurado férreamente por una pulsación, lo que nos permite controlar, mediante un entramado de proporciones, cada instante del discurso musical. Ambas categorías son susceptibles de interacción recíproca. Según Boulez, “pueden actuar por ósmosis una sobre otra, es decir, seguir un proceso biológico”²⁴.

El siglo XX ha sido testigo de una eclosión del componente rítmico en la música sin precedentes. La reinstauración definitiva del tiempo liso musical, que ya existía en las músicas primitivas e incluso en cierta medida en el canto gregoriano, generó la notación gráfica y nuevas concepciones estéticas y compositivas. Ha sido una liberación de las opresoras y omnipresentes cuadrículas del pulso uniforme, dotando a la música de una flexibilidad hasta ahora desconocida. Al mismo tiempo, la combinación del tiempo liso o

²³ Boulez, Pierre: *Puntos de referencia*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1984, pp. 68-73.

²⁴ Boulez, *op. cit.*, p. 71.

amorfo con el tiempo estriado o pulsado nos permite una versatilidad nueva y fecunda. Con nuestra sofisticada notación musical podríamos hoy en día hacer fluir a la música como la brisa que suena entre los árboles, rica, múltiple y libre, superando las ingenuas proporcionalidades heredadas de la notación tradicional. Para un compositor actual, la experimentación rítmica, plasmada en los sofisticados perfiles melódicos inmersos en una rica polifonía, así como en la construcción y utilización de complejas y hermosas polirritmias, generadas tanto por *politempi* como por diferentes estructuras rítmicas funcionando sincrónicamente, promete dar interesantísimos resultados. Son todos ellos procedimientos que nos permiten reflejar ese complejo *universo multitemporal* al que antes nos habíamos referido, evocar con nuestra música el caleidoscopio de percepciones temporales relativas que conviven en nuestro mundo actual.

Para finalizar, y como ejemplificación de algunos de los asuntos anteriormente expuestos, me gustaría comentar brevemente las tres piezas que escucharemos hoy.

Le Tombeau de Berio, Op. 55, es una pieza para piano escrita por encargo del Instituto Valenciano de la Música para ser pieza obligada en el XIV Concurso Internacional de Piano *José Iturbi*, que se celebró en septiembre de 2004. Como la obra se estrenaría oficialmente en mayo de ese año, pensé en una pieza para piano dedicada a la memoria de Luciano Berio, pues se cumplía entonces el primer aniversario de su muerte, que fue el 26 de mayo de 2003. La obra consta de un solo movimiento y su material surge de dos series de doce sonidos que son tratadas libremente. Una de ellas es la serie utilizada por Berio en su obra para piano y conjunto instrumental *Points on the curve to find*, donde refina su lenguaje armónico. En **Le Tombeau de Berio** se pueden encontrar también otras influencias del compositor italiano: diversos gestos pianísticos, como la presencia de bucles en una mano mientras la otra canta una melodía, lo que impone al pianista una independencia de manos inusual, la alternancia de pasajes flexibles con otros compaseados, los trémolos y notas repetidas, etc. Cabe destacar la importancia del intervalo de tercera (y su complementario, la sexta) en toda la obra. Finalicé la partitura el 4 de mayo de 2004. Miguel Álvarez Argudo la estrenó el día 23 de ese mismo mes, en Teatro Talía en Valencia, dentro de la 26ª edición del Festival Ensembles, que en esta ocasión homenajeaba a Luciano Berio.

Perfil de marzo, Op. 54, es también una pieza para piano en un solo movimiento. Forma parte del ciclo de PERFILES que estoy componiendo para instrumentos solos. El título hace referencia al fatídico marzo de 2004, mes del terrible atentado en la estación de Atocha en Madrid. Yo me encontraba en Alcoy, presidiendo el jurado de la 5ª

edición del Premio Internacional de Interpretación *Amics de la música*. El día 11, después de escuchar a algunos pianistas concursantes, que hicieron sonar su instrumento con especial bravura, nos tomamos un descanso y fue entonces, a mitad de mañana, cuando escuchamos la terrible noticia. Con el ánimo abatido y preocupados, tuvimos que reanudar las sesiones esa misma mañana y sumergirnos de nuevo en la exuberante literatura pianística. Días después pensé en componer esta obra para piano que, sin ser en absoluto música programática, de algún modo refleja las fuertes emociones, variadas, contrastantes y a veces contradictorias, del fatídico 11M y sus posteriores y graves secuelas. Finalicé su composición el 16 de abril de 2004. Está dedicada a la pianista Marisa Blanes, quién la estrenó el 8 de junio de ese mismo año en la Sala Iturbi del Palau de la Música de Valencia.

Apolo en Sodoma, Op. 48, es una obra especial dentro de mi catálogo. Concebida como un experimento y escrita para clarinete y electroacústica, es un ejemplo de incrustación de un lenguaje ajeno dentro de mi estilo personal, una esporádica incursión en el poliestilismo antes mencionado. La idea originaria de la pieza es mostrar el contraste dramático entre dos concepciones actuales del mundo, opuestas e irreconciliables: la espiritualidad frente al materialismo, el arte frente al mero producto de consumo. Es una obra que intenta sintetizar, a través de una visión surrealista, el pensamiento musical serial con aspectos de la música comercial. Apolo, el dios griego de la belleza, del orden, de la música, de la pureza artística, es representado aquí por el canto serial del clarinete, que contrasta con el ambiente plural de Sodoma, metáfora de nuestro atractivo mundo materialista, frívolo, consumista y lascivo. La parte electroacústica se compone de varios elementos que forman un collage sonoro: citas bíblicas en latín, textos en español e inglés, referencias a Kirilov, un personaje de *Los demonios* de Dostoyevski, orgasmos de mujer, rugidos de tigre, sonidos sintetizados, *samples* diversos, etc. Todo ello, tan heterogéneo, pretende esbozar el mundo en el que vivimos, complejo, múltiple, a veces caótico y siempre fascinante. La última sección es una especie de *bakalao sinfónico*, símbolo e himno de la actual Sodoma. Apolo se ve finalmente inmerso en ella, arrastrado por su vorágine, y termina integrándose en la danza tribal de las metrópolis, sucumbiendo fatalmente a la imperiosa realidad actual. **Apolo en Sodoma** fue terminada el 27 de enero de 2002 y está dedicada a Joan Enric Lluna, quien la estrenó en el Wigmore Hall de Londres el 27 de febrero de ese mismo año. Antes de acabar quiero dar las gracias a dos entrañables amigos y excelentes intérpretes a los cuales conozco desde hace muchos años, desde los tiempos en que éramos los tres estudiantes en el Conservatorio

Superior de Valencia: al pianista Miguel Álvarez Argudo y al clarinetista Joan Enric Lluna, que interpretarán seguidamente las piezas que he comentado. A ambos les he dedicado con admiración varias obras escritas para su instrumento, en reconocimiento a su generoso apoyo y a su pujante iniciativa, que se han plasmado en los brillantes estrenos que realizaron de esas composiciones a ellos dedicadas.

Sólo me queda añadir que, a pesar del distanciamiento del público actual y de gran parte de los intérpretes con respecto a la música culta contemporánea, y también a pesar de la preocupante evolución de la función social del compositor, mi meta, mi objetivo final al componer es comunicarme con mis semejantes, poder compartir con los demás la belleza que pueda imaginar y plasmar con mi música, compartir esa dosis de felicidad que yo mismo siento al escuchar la música que amo.

Muchas gracias por su atención.



DISCURSO DE CONTESTACIÓN

Manuel Galduf Verdeguer

Académico de Número

Discurso de contestación pronunciado el día 30 de noviembre de 2010,
en el acto de toma de posesión del
Académico Numerario Ilmo. Sr. D. César Cano Forrat

99

Excelentísimo Sr. Presidente,
Excelentísimos e Ilustrísimos señores académicos,
Señoras y señores:

Como es norma en la Real Academia, en el protocolo de ingreso de un nuevo Académico de número, la sección a la que se incorpora designa previamente al Académico que deberá responder a su alocución procediendo a la valoración de sus méritos. Para tal fin debería estar en este acto el Ilmo. Sr. Don Francisco José León Tello, pero una indisposición no le ha permitido viajar desde Madrid, por lo que no podremos disfrutar en esta ocasión de su magisterio, de su enciclopédica sabiduría, de su discurso admirable. Se me ha pedido que sea yo quien le sustituyera, cosa que haré de buen grado, pues es notoria la admiración y afecto que me une a nuestro nuevo Académico.

Nuestros mejores deseos para una pronta recuperación del admirado y querido profesor, Decano de la Sección de Música de esta Real Academia.

Antes de iniciar mi alocución quiero agradecer a César Cano sus palabras, en el preámbulo de su discurso, al exponerme *“como ejemplo de entrega y amor a la profesión y*

adalid de la creación musical valenciana". Muchas gracias. Igualmente asentir con él, de corazón, en que el acto de hoy sirva asimismo de recuerdo/ homenaje al gran músico y teórico, compañero, maestro e insigne amigo Ilmo. Sr. Don Luis Blanes Arqués, de quien allá por los años 70, en tierras sevillanas, tuve el placer estético de estrenar su *Música para Órgano Metales y Timbales*, una de sus obras más emblemáticas. A partir de hoy ocupará su sillón nuestro nuevo académico, por quien el profesor D. Luis Blanes sentía una sincera admiración y simpatía.

* * *

Comienzo pues mi disertación afirmando que el nuevo Académico Ilmo. Sr. Don César Cano Forrat es uno de los compositores mas destacados de su generación. Conocí a César Cano en el Conservatorio Superior de Valencia como alumno en mi cátedra de Dirección de Orquesta durante el curso 1984/85. Desde el primer momento supe que se trataba de un músico excepcional.

Fue la etapa en la que abandona sus estudios de Física para dedicarse por completo a la música. Época de enamoramiento de la que será su futura esposa la cantante Charo Vallés, que finalizaba su licenciatura en la Facultad de Medicina y que posteriormente decide no ejercer como médico para dedicarse con su futuro esposo a vivir la música intensamente, terminando brillantemente los estudios de canto en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde actualmente ejerce como profesora.

Siguiendo con el curriculum vitae de nuestro conferenciante podemos decir que después de terminar brillantemente los estudios oficiales de Dirección y Composición se convierte en poco tiempo en uno de los compositores más importantes del panorama español. Con 27 años compuso su célebre *TE DEUM*, (1988), para gran orquesta sinfónica, dos coros mixtos, coro de cámara y solistas vocales. El estreno en la Catedral de Valencia con la asistencia de SS. MM. los Reyes de España, le supuso un éxito apoteósico. Fue un encargo importante del Ayuntamiento de Valencia para conmemorar el 750 aniversario de la ciudad. Obra que se repuso en febrero de 2008 para celebrar el 800º aniversario del nacimiento del Rey Jaime I, en acto oficiado por el cardenal García Gascó, en presencia del presidente de la Generalitat y de la alcaldesa de Valencia, y que se retransmitió en directo por televisión, desde la Santa Iglesia Catedral de Valencia, con éxito renovado. A mi me cupo la satisfacción de dirigir ambos conciertos.

*Existe una grabación de 1988, en CD bajo mi dirección, por la orquesta de Valencia, Orfeón Universitario y Cor de Valencia, y los solistas vocales Isabel Rey, Itxaro Mentxaca, Manuel Cid, y Francisco Valls, realizada en el Palau de la Música.

Su catálogo consta en la actualidad de más de 70 títulos, cantidad ingente para un compositor nacido en 1960, abarcando todos los géneros. Obras para Orquesta sinfónica, sinfónico coral, Orquesta de Cámara, Conciertos, Coro, Conjunto instrumental, Cámara, Escénica, incursiones en la música electroacústica, como después observaremos en su genial Apolo en Sodoma, etc. Muchas de sus obras me son muy cercanas ya que tuve el placer de estudiar, estrenar o dirigir, como: *El espejo y la máscara*, op. 5 (1986) *Letanías de Tlön*, op. 7 (1986) el *TE DEUM*, *Clinamen*, *Prácticas de Pasión*, *Vestigios*, *Sobre los ángeles*. *Concierto para Piano y Orquesta*...

Para mejor enjuiciar el importante trabajo del compositor César Cano añadimos una relación cronológica de sus más importantes composiciones.

- *Mía*, op. 1 (1984) Coro mixto a 4 voces
- *Apuntes para Nastassia*, op. 2 (1985, en rev.) Piano
- *Pentametalia*, op. 3 (1985, rev. 2003) Quinteto de metales
- *Los perpetuos comienzos (Cuarteto nº 1)*, op. 4 (1985) Cuarteto de cuerda
- *El espejo y la máscara*, op. 5 (1986) Orquesta sinfónica
- *Juglería*, op. 6 (1986) Flauta, violín y guitarra
- *Letanías de Tlön*, op. 7 (1986) Soprano, flauta, oboe, clarinete, percusión (1 intérprete), piano, violín y violonchelo
- *La noche santa*, op. 8 (1986) Coro mixto a 4 voces
- *Trío para clarinete, trompa y piano*, op. 9 (1987, rev. 2004) Clarinete, trompa y piano
- *Mondriana*, op. 10 (1987, rev. 2006) Banda de música (Wind Band)
- *Atránima*, op. 11 (1987) Órgano
- *Prácticas de pasión*, op. 12 (1987) Orquesta sinfónica
- *Pas de deux*, op. 13 (1988) 2 Flautas
- *Te Deum*, op. 14 (1988) Soprano, mezzosoprano, tenor, barítono, 2 coros mixtos y orquesta sinfónica
- *Sueño oscuro*, op. 15 (1985, rev. 2003) Clarinete
- *Fulcite me*, op. 16 (1989) 2 Sopranos y órgano
- *Circe siniestra*, op. 17 (1989) Piano, mano izquierda

- *Glasperlenspiel II*, op. 18 (1989) Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, percusión (2 intérpretes), piano, 2 violines, viola, violonchelo y contrabajo
- *Canciones de vigilia*, op. 19 (1989) Soprano y piano
- *Visión de Odette*, op. 20 (1989) Viola y piano
- *Cuarteto nº 2*, op. 21 (1990, rev. 1994) Cuarteto de cuerda
- *Panis et Poena*, op. 22 (1990) Coro mixto a 12 voces
- *Jácara nº 1*, op. 23 (1991) Piano
- *Mudanzas de amor*, op. 24 (2005) Coro mixto a 4 voces
- *Da Robur*, op. 25 (1991) Doble coro
- *Jácara nº 2*, op. 26 (1991) Piano
- *Silbo engarzado*, op. 27 (1992) Flauta y piano
- *Gris*, op. 28 (1992) Música electroacústica
- *Concierto para piano y orquesta*, op. 29 (1992) Piano solista y orquesta sinfónica
- *Wooden Breath*, op. 30 (1994) Clarinete bajo y percusión (1 intérprete) / también para saxo tenor y percusión
- *Vigilias*, op. 31 (1994) Clarinete y piano
- *Tribal*, op. 32 (1994) Flauta y percusión (4 intérpretes) / también para clarinete y percusión
- *¿Cómo no venís?*, op. 33 (1994) Voz y guitarra
- *Azándar*, op. 34 (1994, rev. 2001) Guitarra
- *Jácara nº 3*, op. 35 (1995) Piano
- *Clinamen*, op. 36 (1995) Orquesta sinfónica
- *Liras y endecha*, op. 37 (1996) Soprano y guitarra
- *Speculum in aenigmate*, op. 38 (1997) Coro mixto a 4 voces
- *Quedito*, op. 39 (1997) Coro mixto a 4 voces
- *Suite del agua*, op. 40 (1998) Soprano y guitarra
- *Concierto para clarinete y orquesta*, op. 41 (1998) Clarinete solista y orquesta sinfónica
- *Rimas de amor y muerte*, op. 42 (1999) Coro mixto a 4 voces
- *Ámbito del metal*, op. 43 (2000) Conjunto de metales y percusión (3 intérpretes)
- *Presagios y azar*, op. 44 (2000) Flauta, viola y arpa
- *Berceuse al espejo dormido*, op. 45 (2000) Coro mixto a 4 voces
- *Escorzo grave*, op. 46 (2001) Contrabajo y piano

- *Pregúntale al espejo*, op. 47 (2001) Coro mixto a 4 voces
- *Apolo en Sodoma*, op. 48 (2002) Clarinete en sib y electroacústica
- *Vestigios*, op. 49 (2002) Orquesta de cámara y electroacústica
- *Sobre los ángeles*, op. 50 (2002) Orquesta sinfónica
- *Perfil de Adela*, op. 51 (2002) Guitarra
- *Perfil del momento*, op. 52 (2003) Flauta en do
- *Deseo*, op. 53 (2003) Coro mixto a 4 voces
- *Perfil de marzo*, op. 54 (2004) Piano
- *Le tombeau de Berio*, op. 55 (2004) Piano
- *Perfil del augurio*, op. 56 (2004) Trompa en Fa
- *Evolución*, op. 57 (2004) Coro mixto a 4 voces
- *Galán abril*, op. 58 (2004) Coro de voces blancas a tres voces fagot
- *Brass quintet*, op. 60 (2005) Quinteto de metales
- *Wind quintet*, op. 59 (2004) Flauta, oboe, clarinete, trompa y *en la luz*, op. 61(2005)
- *Vivir* Clarinete, piano y electroacústica
- *Ofrenda*, op. 62 (2005) Piano
- *El libro de Artemidoro*, op. 63 (2006) Guitarra
- *El gran viaje*, op. 64 (2006) Coro mixto a 8 voces
- *Sextet*, op. 65 (2006) Flauta, oboe, clarinete, trompa, fagot y piano
- *Glasperlenspiel III*, op. 66 (2007) Orquesta sinfónica
- *Ancestry*, op. 67 (2007) Cuarteto de percusión (4 intérpretes)
- *Soledad florida*, op. 68 (2007) Coro mixto a 8 voces

103

Casi la totalidad de su obra ha sido estrenada, lo cual dice mucho de la calidad de su trabajo, habiendo sido interpretada en países como el Reino Unido, Estados Unidos, Francia, Alemania, Suiza, Italia, México, Rusia, Holanda, Uruguay, Portugal, Líbano y naturalmente en muchas ciudades españolas.

Ha recibido encargos de la ONE, Excmo Ayuntamiento de Valencia, de la Generalitat Valenciana, del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, de la Fundación “Arte y Tecnología”, del Centre Dramàtic Valencià, del Instituto Valenciano de la Música, del Théâtre de la Commune de París. A finales de 2007 el Palau de les Arts “Reina Sofía” le encargó un **Preludio Festivo**, obra que estrenó Lorin Maazel al frente de la Orquesta de la Comunidad Valenciana en el concierto pòrtico para la apertura sinfónica de El Palau de les Arts.

Ganador de diversos premios internacionales de Composición, como el de la JONDE 1990, el Juan Bautista Comes, el FOCOCOAAA en tres ocasiones, etc. Su discografía cuenta con 20 CDs que recogen algunas de sus obras más representativas.

Compositor independiente en Londres, donde reside tres años, desde 1993 al 1995.

Compositor residente de la JOGV durante los años 2001 y 2002, donde compone sus obras *Vestigios* y *Sobre los ángeles*, que quedaron registradas en CD por la JOGV, bajo mi dirección y editados por el IVM.

Ha desarrollado una amplia actividad como conferenciante desde 1989, adalid y defensor de la música CULTA contemporánea.

En los últimos diez años profesor de composición en los Conservatorios superiores de Valencia y Castellón.

A grandes rasgos este es, resumido, su curriculum vitae.

* * *

En el acto de ingreso de los Académicos Numerarios de la Sección de Música, hablar de música sin MÚSICA, sería como hablar de pintura sin color, en blanco y negro, por lo que ahora ya necesitamos el tiempo para escuchar lo más importante de esta velada, cual es oír su música. Pero antes de ello permítanme unos minutos para fijar la atención sobre algunos rasgos de su discurso.

En su relato César Cano ha dejado plasmado el rico y variado panorama del compositor actual, desde la ampliación del sistema tonal con la utilización de los doce sonidos de nuestra escala cromática, hasta el abandono total de cualquier sistema. Un recorrido peligroso en el que la música *postmoderna* accede a las salas de concierto de la mano de *intelectuales*, que en alguna medida renegaron en sus trabajos de cualquier relación con la música pretérita. Algunos compositores se dejaron arrastrar por esa ingenua *moda*, otros siguieron creando, inventando. Los años 60/70 fueron de gran confusión, donde todo era válido. Al lado de grandes creadores coexistieron los que bajo el paraguas de un nuevo sistema produjeron obras exentas de toda belleza. Decía el gran compositor Húngaro György Ligeti, el autor de *Lux aeterna*, la música que oímos en la película *La odisea del espacio* de Kubrick, "*nos pasamos un buen tiempo haciendo música fea*", en alusión a los serialistas ortodoxos. Hubo compositores que tuvieron su día efímero de gloria al inventar un sistema diferente. Otros siguieron ennobleciendo el mundo de la creación musical. [Mozart tiene siglos de gloria utilizando el mismo sistema en el que muchos compositores fracasaron].

“Una de las características de nuestros compositores actuales es, sin duda, su universalidad. Lejos de encasillarse en una técnica formulística caducada, han seguido el desarrollo del arte de su siglo y han sentido la necesidad de encontrar una técnica nueva que respondiese a su propia sensibilidad, tan distinta de la generación pasada”.

Con estas palabras se refería D. Francisco José León Tello a la obra del compositor Manuel Palau en mitad del s. XX, totalmente vigentes para el momento actual.

En esencia **técnica y originalidad**, premisas obligadas en el gran arte, *“sin las cuales difícilmente surge la obra maestra”*, dixit César Cano.

Su sistema de composición, que él denomina como *Sincretismo orgánico*, encierra nada menos que todo el saber adquirido a través de la historia de la música, para proceder a la *síntesis de técnicas y procedimientos tanto clásicos como vanguardistas y la organicidad de los mismos*, el orden implicado en toda obra de arte.

Según su propia definición: *La síntesis propuesta no es la “simbiosis” de varias técnicas, ni el “multimanierismo”.* No se intenta que el oyente reconozca unas “pistas históricas” que le ayuden a la comprensión (...). Frente a esta simbiosis postulo una organicidad del sistema, que todo lo contenga en su propio seno y sea coherente a través de él, que posea la flexibilidad y potencia suficiente para que diversos aspectos técnicos o estilísticos sean posibles como elaboraciones de él mismo. El sistema como fuente orgánica de todo lo que el compositor quiera y necesite (...).

Con todo el mosaico de contrastes, emociones, vivencias, oficio, creatividad, etc., etc.

La primera cita en su Discurso es para Antón Ehrenzweig, autor de *The Hidden Order of Art* (El orden oculto del arte), el Freud del psicoanálisis de la percepción artística. Su teoría de la capacidad visual pictórica, ¿también auditiva?, para discernir entre el **Contraste** y la **Armonía**, se puede ver reflejada en la gran obra de arte, pictórica o musical. (Sería un buen tema para una mesa redonda con la Secciones de Pintura y Música)

Contraste

Exageración

Espontaneidad

Acento

Asimetría

Inestabilidad

Armonía

Reticencia

Predictibilidad

Neutralidad

Simetría

Equilibrio

Fragmentación	Unidad
Economía	Profusión
Audacia	Sutileza
Transparencia	Opacidad
Variación	Coherencia
Complejidad	Sencillez
Distorsión	Realismo
Profundo	Plano
Agudeza	Difusión
Actividad	Pasividad
Aleatoriedad	Secuencialidad
Irregularidad	Regularidad
Yuxtaposición	Singularidad
Angularidad	Redondez
Representación	Abstracción
Verticalidad	Horizontalidad

Filosofar, inventar, buscar, es decir, anticipar una realidad aun inexistente. *“El orden implicado, que rige los más complejos y caóticos fenómenos del universo, presente en todos los seres y las cosas”*, según el físico y filósofo inglés David Bohm¹.

“Lo viejo no cede a lo nuevo sino a lo mejor” diría Ferruccio Busoni. *“El deber del compositor de inventar”*, según Stravinsky.

Filosofar sobre el lenguaje musical, ofrecer una visión nueva de su arte, conseguir la felicidad haciendo aquello para lo que uno nació, en el sentido teleológico del término, según Aristóteles.

Y como premisa el estudio y evolución de la creación musical a través de los grandes compositores, desde Bach o Mozart hasta el presente, pues en cierta medida la música **culta** actual *“está preñada de las ideas heredadas de nuestros clásicos”*, tal como afirma

¹ Doctorado en física por la Universidad de Berkeley, logró notoriedad con su obra *Totalidad y orden implicado*, donde explora el concepto de la unidad del universo por medio del llamado “orden implicado”.

César Cano. Y añade “*Un compositor de música comercial no necesita de estos anclajes culturales*” y yo añado, pues sus productos son rudimentarios, anclados en conceptos, anquilosados, por ejemplo en el parámetro armónico, ampliamente superado en el siglo XVIII.

Creación, no sólo imaginación. Esto sería en esencia lo que persigue César Cano. El sincretismo orgánico, el sistema libre flexible que utiliza, se corresponde con la definición musical más simple (y a la vez mas profunda), aprendida en nuestras primeras clases de teoría: “***La música es el arte de combinar –de organizar– los sonidos con el tiempo.***”

El tiempo, o tiempos a los que hace alusión en su discurso, según la teoría del musicólogo vienes Victor Zuckerkandl: tiempo subjetivo del creador, del oyente, el tiempo real cronométrico, el súper-ralentizado de la notación musical (unos segundos de audición, horas de paciente escritura), el tiempo en bloque (el pasado presente y futuro, presentes a la vez). Los conceptos de Boulez sobre el tiempo liso o estriado. Recordar al antropólogo y filósofo Levi-Strauss en su definición de la *Música como Máquina supresora del tiempo*. La del poeta Rainer Maria von Rilke “*El tiempo musical se coloca perpendicularmente sobre el corazón de los hombres*”.

César Cano conoce y utiliza con maestría el valor del tiempo musical, desde la simplicidad hasta la complejidad polirítmica, incluyendo los politiempos, hasta reflejar, *el caleidoscópico rítmico de nuestro mundo actual*.

Un precepto se da por asumido, cual es el conocimiento total del instrumento para el cual se escribe, es decir la orquesta en su totalidad, el coro y todos y cada uno de los instrumentos utilizados en la composición. Materia en la que César Cano es maestro absoluto. “*El gran arte necesita tanto de la técnica como de la originalidad*”, afirma. Sin el dominio técnico difícilmente se pueden reflejar en la obra de arte las señas identificativas del pasado, presente y futuro.

Música, pintura y literatura, y la alusión a la belleza, están muy presentes en su obra. “*Nadie puede impedir que vea la belleza con mis propios ojos*”, respondía el nuevo académico, ante la interrogante de un interlocutor.

Podemos citar muchos ejemplos que reflejan la chispa que prende el primer impulso de su inspiración. En ***El espejo y la máscara*** (y el puñal), la lectura del libro homónimo de J. L. Borges, (*El poeta susurra al Rey su obra poética más lograda, de una sola frase, cuya belleza hace enloquecer al rey...*). ***Las Letanías de Tlön***, para soprano y conjunto instrumental, inspirada en el cuento de Jorge Luis Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»; ecos de

infinitas poesías flotando en un inmenso olvido sin calma... “*que la corriente uniéndolas convierte en poemas*”. (Obra que grabé con el Grup Instrumental y la soprano Charo Vallés). **Concierto para Clarinete y orquesta**, en la que se rinde homenaje a Federico García Lorca, con evocación al “cante jondo”. **Visión de Odette**, personaje femenino de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, con referencia al capítulo. Un amour de Swann Clinamen título homónimo de Lucrecio *De rerum nature*, (Sobre la naturaleza), referencia a la inclinación o desviación, imprevisible, de los átomos que generan choques, causantes de la formación del mundo, según la filosofía epicúrea. Partitura que quiere reflejar, en esencia, la libertad del hombre y la cual me fue dedicada por el autor.

En Mondriana, única obra de su catálogo escrita para Banda utiliza la serie matemática de Fibonacci, (tan cara a Bela Bartok,) creando un discurso rectilíneo y anguloso cercano a la austeridad de la obra pictórica del pintor holandés Piet Mondrian, con alusión a su afición al jazz reflejado en su célebre cuadro *Broadway Boogie Woogie*.

Vestigios, para orquesta de cámara y electroacústica. En sus tres tiempos, **Vestigio de auroras imposibles**, –o la esperanza–, **Vestigio de los cuerpos** –o el amor como impulso vital– **Vestigio del juego infinito** –la vida como juego existencial– “*nada más serio que jugar en serio*” escribió el poeta Jorge Guillén. Obra compuesta sobre cinco series dodecafónicas tratadas libremente, con el número 5, símbolo de lo humano, que rige orquestación, construcción motivica y la invención rítmica. “*Textos recitados en inglés y español con sonidos sintetizados proporcionan aromas sonoros, y retazos de frases escondidas en la memoria*”. El ciclo de la vida da forma cíclica a la obra en sus tres movimientos. La obra está dedicada a la JOGV y a mi persona.

Sobre los Ángeles, y los diferentes tiempos que lo integran, **Paraíso perdido**, **Los ángeles muertos**, **Los ángeles de la prisa** y **El ángel del misterio**, hacen referencia al poemario homónimo de Rafael Alberti. Tratan de evocar, no de describir, el intenso y lírico surrealismo de Alberti, sugerido por la lectura de los poemas. 1º “*Inmóviles los pulsos / del sínfin de la noche*”. 2º “*Tras de mí, imperceptible / sin rozarme los hombros, / mi ángel muerto vigía*”. 3º “*Acelerado aire era mi sueño*”. 4º “*A través de los siglos, / por la nada del mundo, / yo, sin sueño, buscándote*”.

Entrar en el mundo anímico que rodea la obra de César Cano constituye un verdadero goce estético y artístico, desde la primera lectura hasta la comprensión total de la obra.

Nuestro nuevo Académico ha entretejido en muchas de sus obras hilos de unión entre la música, pintura y literatura, con un conocimiento científico, exhaustivo, del material sonoro empleado, sapiencia de la música pretérita y dominio de los sistemas de composición mas actuales, filósofo vocacional y músico ante todo, en cuyo resultado final solo queda la obra de arte entendida en su totalidad, *sin límites de fronteras*, como dijera Stravinsky. Solo me resta, dar ya paso a los intérpretes Miguel Álvarez y Joan Enric Lluna y felicitar al nuevo académico Ilustrísimo Sr. Don César Cano Forrat, por su discurso de ingreso, y desde la Sección de Música, que me honro en representar, darle la bienvenida a esta Real Academia que se siente orgullosa de tenerlo en su seno.

Muchas gracias.



El Dr. Joaquín Berchez recibiendo las acreditaciones como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. (Foto Paco Alcántara).

*En otros climas. (Ecos arquitectónicos de la Valencia Moderna.)**

A la memoria de Fernando Benito Doménech (1949-2011)

Joaquín Bérchez

Académico de Número

Discurso leído en el acto de su recepción pública celebrado
en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
el día 9 de marzo de 2011

111

Excmo. Sr. Presidente,
Señoras y Señores Académicos,
Amigos todos.

Mis primeras palabras en este acto público de toma de posesión de mi plaza de Académico de Número en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos quieren ser de sincero agradecimiento y júbilo por la deferencia que han tenido sus miembros al elegirme para ocupar un puesto en esta institución de tan larga y fecunda historia, de tan honda trayectoria artística e intelectual.

También desean testimoniar en esta tesitura de mi ingreso la personal emoción de quien —joven— logró sedimentar en el estudio del acontecer arquitectónico de esta Academia durante el siglo XVIII, su fervor por la arquitectura y el conocimiento histórico de la misma, esa extraña y placentera aleación tan determinante en mi propia vida. Porque fue en esta Academia de San Carlos y en sus archivos, donde por los años 1977 o 78 —creo

*El presente estudio se ha realizado en el marco del proyecto I+D “Representación fotográfica y cultura arquitectónica de la España de la Época Moderna (siglos XV-XVIII), referencia HAR2009-13302/12, Ministerio de Ciencia e Innovación

recordar—, con una idea vaga, abocetada, de tesis doctoral en torno al discurrir de la arquitectura en el medio académico valenciano del siglo XVIII y parte del XIX, debí moldearme como historiador de arquitectura indagando su enorme riqueza histórica. Durante más de siete años y con una idea ajena a los tiempos tasados que exige una tesis doctoral o a los apremios curriculares de la profesión universitaria, leía los contenidos de los legajos apiñados en los estantes del archivo, o me ensimismaba observando los dibujos de arquitectura apilados aun con cierto desorden tras las urgencias de su traslado cuando la riada de 1957. En este ambiente confortable, casi doméstico, tan accesible a la directa consulta documental o a la mirada contrastada de los planos, transcurrieron los primeros años de mi investigación, sumergido en una dispersión demorada, algo que desde mi perspectiva actual presumo que debió de ser muy instructivo: todo su contenido tenía denominación de origen artístico y era además de una elocuencia histórica esclarecedora. No eran documentos que —espigados— pidieran la exclusiva certeza documental, la fijación de fechas y datos de obras, la exclusiva biografía de artistas. Por suerte no ofrecían solo polvo nutricio de historiador. Eran algo más. Comprender, por ejemplo, la particular coyuntura artística del academicismo ilustrado de la Valencia del siglo XVIII en su vertiente arquitectónica, obligaba al diálogo o al contraste con otros ámbitos españoles, también impulsaba a ampliar su horizonte cronológico a precedentes experiencias académicas y a hábitos arquitectónicos anteriores, o exigía —a la vista de las discusiones académicas— revisar las concepciones tradicionales y extemporáneas de lo clásico y sus clasicismos, la deontología profesional de los artistas en su tiempo y lugar, o el mismo ideario ilustrado volcado a la arquitectura, tan polisémico entre los propios académicos.

Tampoco estaba dominada esta documentación por la asepsia oficialista. Entre la multitud de mandamientos, reales órdenes o aprobaciones académicas, surgía otra información, a veces cifrada en un escueto párrafo, por donde asomaba la novela de la vida, esa vida individual de quienes integraban, participaban o se veían obligados a acudir a la Academia. Afloraban con una insistente frecuencia peticiones —humanas— de salarios, delaciones por ejercer sin título, apesadumbrados ayes de los académicos en época de crisis añorando tiempos mejores, profesores arquitectos trasteados por la cambiante y tumultuosa vida política y militar de las primeras décadas del siglo XIX, cartas exculpatorias de acusaciones de afrancesado, masón o realista, con sus secuelas de inhabilitaciones o readmisiones, escritos convenencieros con el nuevo y fluctuante orden político, perplejidades ante la brutalidad arquitectónica de las medidas desamortizadoras. Percibía los grupos y facciones en el seno de la academia, como la “reformista” compuestos por profesores académicos y consiliarios ligados al influyente “grupo de valencianos en la Corte”, estudiado por Antonio Mestre. O la desdeñosa actitud de Gregorio Mayans para con la Academia de San Carlos, en realidad con su modelo académico, invitado a pronunciar una oración y censurada por menospreciar la preparación teórica del profesorado de pintura. Comprobé con admiración —y constituyó una de mis primeras publicaciones en la revista *Archivo de Arte Valenciano*— el delirio emocional, rozando el fanatismo, del

valenciano José Francisco Ortiz y Sanz (1739-1822), célebre traductor de la obra de Vitruvio, en el momento de emprender la traducción, sus cartas desesperadas escritas desde Roma a la Academia de San Carlos, tras recorrer el sur de Italia a pie, sin dinero, solicitando en vano ayuda económica. El feliz desenlace de su aventura, me hizo aprender a confiar en los insólitos “acazos” de la vida, puesto que la empresa de Ortiz y Sanz tuvo la rara suerte de toparse con un hombre que, metido en política, además “ejercía obra de intelecto” en expresión de Ortega y Gasset. Este sería don Eugenio Llaguno y Amílora, nuestro primer historiador de la arquitectura, aquí, en este caso, en calidad de Primer Oficial de la Secretaría de Estado bajo el gobierno de Floridablanca, quien movería, con una ejemplar discreción y eficacia, los hilos de la Administración para que el desasistido Vitruvio de Ortiz y Sanz, alcanzase buen puerto y fuese la que entonces y hoy es: una de las obras más significativas de la cultura española de la Ilustración.

Pienso, desde la distancia temporal, que fui afortunado por encontrarme inmerso en un archivo tan vivo y aleccionador al mismo tiempo, puesto que aquí, en esta academia y durante más de siete años, me vi embebido en sus vicisitudes históricas, artísticas y también humanas.

Pueden en consecuencia imaginar Uds. el honor sentido por quien, un tanto inopinadamente, se ve ahora trasladado, en tiempo presente, al escenario objeto de sus afanes historiadores, como también podrán disculparme la emoción removida de quien al recordar su paso como investigador por esta casa, evoca ese modelado –tan académico a fin de cuentas– de una pasión por la arquitectura que no ha cesado de crecer.

Tengo el honor de ocupar el sillón dejado vacante por don Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco (1908-2005) en la sección de arquitectura de esta academia. Sobre la relevancia de su personalidad en el campo de la historia de las artes poco puedo añadir a lo escrito por discípulos y compañeros en el homenaje que le dedicó la revista *Archivo de Arte Valenciano* con motivo de su fallecimiento (2005), y la más reciente publicación (2008) a propósito del centenario de su nacimiento. Por ellos desfila su larga y plural trayectoria docente e investigadora en la Universidad de Valencia al frente de la cátedra de Historia del Arte, el importante papel en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (actualmente Facultad de Bellas Artes), la manifiesta huella editorial de su paso por el Instituto Alfonso el Magnánimo, el desempeño en la dirección del Museo de San Pío V, o su alentadora e indiscutible presencia en esta Real Academia de San Carlos, de la que fue presidente.

En su obra historiográfica resuenan ecos de sus admiraciones por los escritos del Marqués de Lozoya, Eugenio d’Ors o José Camón Aznar, y acaso también de María Luisa Caturla. Siendo yo joven admiré la amplia curiosidad temática de sus trabajos, y dicho sea de paso también la originalidad con que rotulaba algunos de ellos, como ese sugerente “Fecundidad estética del malestar” (1941) o su “Letreros y letroides en la temática artística” (1971), éste último tan novedoso en cuanto estudio de las grafías que anidan en la obra de arte. Con una escritura muy personal, de frases cortas y encendidas, chispeantes de imágenes y repentes estéticos propios, cuidó con meticulosidad géneros a

veces considerados menores como prólogos y guías. Tal fue el caso de su guía “Valencia Monumental” (1959) en la colección de “Los Monumentos Cardinales de España”, de la editorial Plus-Ultra, es posible que estimulado por la herencia de la magistral guía “Levante” (1923) de Elías Tormo. Mi dedicación temprana al academicismo artístico valenciano desde su vertiente arquitectónica, me llevó a leer detenidamente la que fue su tesis doctoral, quizás aconsejada por su maestro Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, “La Academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia” (1945), estudio por lo menos extraño y pionero en la historiografía española de su tiempo, en donde acometió su discurrir artístico, con una densa y ordenada información, además de su impagable índice, que sigue manteniendo, a pesar de su temprana fecha, una actualidad para todo aquel que desee acercarse al academicismo artístico valenciano desde los múltiples pormenores de sus artífices, o de las circunstancias artísticas que lo rodearon hasta entrado el siglo XIX.

Si en este estudio volvía a testimoniar una vez más su libre y original voluntad investigadora, hollando terrenos poco frecuentados por la historiografía de su tiempo, no lo fueron menos sus estudios sobre la arquitectura medieval valenciana. Desde su primer artículo como historiador del arte “Aspectos de la arquitectura gótica valenciana. Ensayo de génesis estilística” escrito en su juventud (1935), a sus “Vinculaciones universales del gótico valenciano” (1970), estuvo interesado por lo que él mismo confesó “una temática de remoto planteamiento personal”, siempre estimulada por “el diálogo docente” y su deseo de entender lo valenciano —su arquitectura y también su arte— desde una dimensión universalista y enmarcada en el ámbito de las ideas estéticas de su tiempo.

Testigo de primera fila en el descubrimiento de ese gótico oculto en los templos valencianos por revestimientos decorativos de los siglos XVII y XVIII, que no pudieron observar ni Lampérez, ni Tormo, ni Torres Balbás, pudo ampliar y sistematizar el catálogo de obras arquitectónicas, a la vez que la puesta en valor de su dimensión histórica y horizonte geográfico. También en esta vertiente medieval de sus investigaciones aflora su peculiar curiosidad histórica cuando reparamos en el artículo “Una posible escuela hispanolevantina de crucerías anervadas”, publicado en Murcia, en el homenaje al profesor Cayetano de Mergelina (1961). Contamos con la presencia en esta academia de mi amigo y colega historiador Arturo Zaragoza, autoridad en el estudio histórico de estos abovedamientos aristados, plenos de experimentalismo geométrico y belleza estructural, que tan bien caracteriza el esplendor y alto aprecio cultural que alcanzó en la arquitectura gótica valenciana del siglo XV y aun parte del XVI, y convendrá conmigo que la fecha de 1961 no era muy dada a este tipo de “curiosidades” historiográficas, por más que de forma espigada asoman en los trabajos de Fletcher-Calzada, Tramoyeres o Torres Balbás.

Me van a permitir que concluya este elogio de la personalidad de don Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco evocando una experiencia personal vivida en el trato que mantuve con su persona por los años ochenta. Fue hace tan sólo unos días, cuando al releer los mencionados homenajes, pude comprobar que uno de ellos aludía a su omnipresencia

en el panorama de las artes valencianas de su tiempo, matizando a continuación, como un rasgo definitorio de su carácter, la norma de sopesar siempre sus opiniones. Pues bien, este sopesar, ponderar, tantear, la opinión propia con la ajena, me trajo desde la lejanía de la memoria y de un modo inesperado, el recuerdo de una tarde en su casa, allá por el año 1980, interpelado a dar mi opinión sobre la iglesia de los Santos Juanes y en concreto sobre la pertinencia o no de conservar su revestimiento barroco. Presumo que bien en la Academia o en la correspondiente comisión de monumentos de esos años, se había hablado de ello y me estaba transmitiendo la posibilidad de rescatar la fábrica gótica del templo, habida cuenta del franco deterioro de las pinturas ejecutadas por Palomino en su bóveda, quemadas en buena parte durante la guerra civil, o de la pésima conservación de las decoraciones estucadas de sus muros. Joven, con un escaso curriculum a mi espalda, debí exponerle con cierta convicción algunos argumentos relativos a la importancia de estos estucos, a su carácter unitario con las pinturas de Palomino, a su relevancia para la comprensión del barroco valenciano..., puesto que tras escucharme en silencio, y para mi sorpresa, me pidió que escribiera para la revista *Archivo de Arte Valenciano* un artículo sobre esta iglesia desde los argumentos que le había expresado. Este y no otro fue el origen del artículo "Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de Santos Juanes de Valencia" (1980), mi primera incursión escrita en la arquitectura del barroco valenciano. Pero al mismo tiempo, y de ahí que lo evoque, fue la primera vez que —inexperto— aprendí la responsabilidad y también ejemplaridad de las convicciones histórico-artísticas, la del valor operativo del conocimiento de la historia del arte, y ello no tanto por parte de quien las formula como por quien desde su *auctoritas* sabe sopesarlas y sustanciarlas reflexivamente en la realidad por muy diversas que sean de las propias.

EN OTROS CLIMAS

Ecós arquitectónicos de la Valencia Moderna

“Estilo del País”, “carácter” de los edificios de una ciudad, “entender y considerar” las peculiaridades arquitectónicas de un lugar, “acomodarse a las circunstancias particulares de cada país”, o “vino de otro clima”, son expresiones que, con leves variaciones y relativa frecuencia, hemos podido encontrar en los archivos, en los documentos, quienes nos dedicamos al oficio de historiador de la arquitectura, frases, por lo general, entreveradas a acaloradas discusiones sobre construcciones de obras o riñas gremiales ante la presencia de lo forastero, lo ajeno. He de confesar que siempre he sentido una particular atracción por estas variantes del conocido concepto de *genius loci*, del hecho de morar, habitar, identificarse —racional y emotivamente— con el lugar a través de la arquitectura, y de modo más concreto, por acertar a comprender su sentido en el proceder de la arquitectura de su tiempo.

Por la naturalidad cifrada de su expresión, estos comentarios recuerdan el insondable pozo temporal de los refranes, de las sentencias breves, cuyas claves, sumergidas en un ancestral pasado, se nos escapan con frecuencia, barruntando casi imposible el empeño de discernir su prolija densidad histórica desde la actualidad de nuestros hábitos. Y sin embargo, han sido estas expresiones y la curiosidad en torno a ellas, las culpables del título y de los argumentos que voy a exponer en esta lección académica.

De la idoneidad del tema elegido en este presente y concreto ámbito académico de la de San Carlos de Valencia, pueden dar razón los airados comentarios de Manuel Monfort, importante y conocido académico grabador pero también riguroso representante en la Corte y en su Academia de Bellas Artes de San Fernando de los intereses de la valenciana en sus años fundacionales. Ante la puntillosa extrañeza que suscitaban entre los académicos madrileños las disparidades, mejor dicho, conflictivas prácticas y oficios arquitectónicos de esta ciudad, escribiría un tanto exasperado que la reforma de los abusos que originaba el establecimiento de una academia era diferente “según la diversidad de las Provincias y sus usos, no bastando para la reforma reglas generales, si estas no se gobiernan con prudencia y acomodan a las circunstancias particulares de cada país”. Acaso el ejemplo más estridente que conozco, con toda probabilidad porque las condiciones así lo requirieron, fue el protagonizado, en 1740, por el célebre arquitecto novohispano, Miguel Custodio Durán, en calidad de Primer Veedor y Maestro más antiguo de arquitectura de la ciudad de México, empeñado en obstaculizar —desde su responsabilidad gremial pero también desde un ostensible recelo ante lo foráneo— las actividades arquitectónicas del no menos célebre arquitecto andaluz Lorenzo Rodríguez, recién llegado a la Nueva España. “Vino de otro clima”, fue la frase que dejó escapar como colofón de su singular inquina.

Es, pues, esta expresión en plural, la de los “climas” arquitectónicos y sus encuentros, la que me ha dado pie no sólo para rotular la lección académica, también para indagar a

través de dos ejemplos, dos obras de arquitectura, los ecos y las huellas, las matizaciones y los giros de una cultura arquitectónica arraigada en tierras valencianas durante la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII que se ve catapultada, casi inopinadamente, a lejanos y extraños climas. Por estas dos iglesias, una la zamorana iglesia parroquial de Molacillos, mandada construir por el que fuera arzobispo de Valencia, don Andrés Mayoral; otra, la de El Sagrario de Quito, en la Audiencia de Quito, actual Ecuador, ideada y fabricada por el arquitecto alicantino José Jaime Ortiz, no impera, hay que decirlo de entrada, el esplendor de lo monumental, pero sí otros brillos. Permiten percibir, estudiar, a la distancia y en condiciones geográficas dispares, la elocuencia del contraste, la riqueza de los ecos sazonados por los ambientes de lugar y la prodigiosa versatilidad de los procedimientos arquitectónicos desde la cultura clásica, única posible en aquellos tiempos. Asumidos muchos de ellos bajo el espejismo de lo propio, este contraste de la lejanía hace que contemplemos desde nuestra actualidad, hitos, aspectos, modos y usos de una cultura arquitectónica que fraguados en tierras valencianas, se vieron transportados a otros lugares, y ahora, por capacidad de su reflexión especular, hace más legible lo que por autocomplaciente paisanaje historiográfico hemos inadvertido.

Dejar nombre de sí en la distancia: El arzobispo Andrés de Mayoral en la iglesia de Molacillos (Zamora)

117

El primer ejemplo nos lleva a la comarca zamorana de Tierra del Pan, a escasos 15 kilómetros de la capital. Quien familiarizado con la arquitectura valenciana de la época moderna descubre en el horizonte, la afilada —“muy garbosa”, en expresión de un contemporáneo¹— torre de la iglesia de San Martín de Tours del poblado de Molacillos, se ve asaltado por una insólita sensación familiar. La visión de su meticulosa apostura arquitectónica desde una atmósfera lejana nos hace evocar lo que pudo ser, en clave mediterránea, el limpio y nítido paisaje de la campiña valenciana antes de malograrse en el siglo XX, presidido por iglesias de sencillos y rotundos volúmenes, con sus visibles cruceros y contrafuertes, capillas y trasagrarios, mixtilíneas cornisas de las fachadas, espejeantes tejas vidriadas en las cúpulas y, sobre todo, superando la línea del horizonte, sus espigadas torres campanarios de caña prismática con sus contrastados remates en diagonal. Inmersa aun en un dilatado paisaje su contemplación trae al presente esa enaltecida curiosidad que nos suscitan las ciudades y pueblos fotografiados por Clifford o Laurent, con ciudades y pueblos miniaturizados y detenidos en pleno siglo XIX, de casas aplanadas y esparcidas alrededor de la iglesia entre campos abiertos o cerros montañosos.

Al entrar en el interior de la iglesia de San Martín de Tours se nos antoja pensar que, además de una vanidosa y a su vez lícita propensión humana por edificar un templo en el pueblo natal, su patrocinador, el arzobispo de Valencia don Andrés de Mayoral (Molacillos, 1685 - Valencia, 1769), debió de volcar en esta iglesia zamorana su nada disimulada

pasión por las artes y en especial por la arquitectura, desde la altura del acontecer cultural de la Valencia del tercio central del siglo XVIII, tan densa y compleja en sus procedimientos. Hombre de su tiempo, promovió la renovación del palacio arzobispal en donde alojó un sorprendente –para su época– *Museo de Antigüedades*, en 1761, reuniendo lápidas, restos de vasijas cerámicas y esculturas, trozos de arquitectura procedentes de la villa romana excavada en el terreno llamado “el Montañeret”, en el término del Puig, auspicando las excavaciones². Sabemos también del decidido apoyo dispensado en años anteriores a la Academia de Santa Bárbara en sus momentos fundacionales, por el año 1754. La *Breve noticia de los principios y progresos de la academia... erigida en la Ciudad de Valencia, baxo el nombre de Santa Bárbara...* –apelación académica que es también una bisoña historia del arte valenciano, reflexiva de lo propio desde un tiempo que no fue el del academicismo posterior³–, nos perfila un entusiasta Mayoral que acude a sus sesiones, otorga premios a los discípulos, sufraga gastos, y ello con una viveza, un contento, desprovisto de afectación. Lo deducimos de la precisa prosa del narrador de la *Breve noticia*, que no era otro que el culto Manuel Gómez Marco, quien nos hace vislumbrar este rasgo de su carácter cuando visita la academia en la noche del 20 de diciembre de 1754: “se vió a este Pastor de la Iglesia correr por una de las Salas, y las mesas de la Academia, animar a los Professores, y acariciar a los niños ocupados en el Dibujo. Recibieron todos esta visita como el primer premio, con que les galardonava el Cielo los sudores empleados en el establecimiento de la Academia”.

La arquitectura tuvo que ser su debilidad más humana. Durante su dilatada prelatura valenciana –treinta y dos años, periodo sólo comparable al del arzobispo Ribera, siglo y medio antes– fomentó la fábrica de multitud de templos y centros religiosos educativos y asistenciales con un empeño tal que es rara la alusión a su personalidad episcopal que no lo reseñe. Dan buena cuenta de ello la construcción de las Casas de la Enseñanza tanto de Valencia como de Xàtiva, los templos de Alcudia de Carlet, la ermita de Nuestra Señora del Rosario del Canyamelar en el Grao de Valencia, la continuación de la demorada construcción de la colegiata de Xàtiva, el conjunto del Colegio Andresiano o Escuelas Pías de Valencia, con su monumental y excepcional iglesia rotonda de la que fue promotor directo el propio Mayoral ya en los años finales de su vida y en la que acorde con los nuevos tiempos quiso que “se diferenciase en la figura de otros templos valencianos”⁴. Los registros documentales de algunas de estas obras testimonian –al igual que la *Breve noticia*– su ardiente celo arquitectónico que le llevaba a personarse en las obras, alterar proyectos o impartir directrices.

La pulsión arquitectónica de su prelatura y añadiríamos de su personalidad debió suscitar resquemores en vida del arzobispo, y acaso fuera esa la razón esgrimida por el Padre Benito de San Pedro, Lector de Teología y Prefecto del Seminario Andresiano de las Escuelas Pías, en su Oración Fúnebre al arzobispo Mayoral, cuando tras pronunciar frases tales como que “las bóvedas del templo se conmueven de quebranto”, o “que todos tus edificios repiten aquella fúnebre admiración que en otro tiempo dixerón a la muerte de

su mejor Xefe los de Jerusalem...”, alabó la discreción personal con que se negó a dejar huella de sí en ellos: “Jamás permitió dexarse retratar; y el Profesor que lo executó con destreza, tuvo la de valerse de diferentes pretextos para ocultar su designio. Nunca consintió —remarcaría— que se grabasen sus armas en los edificios públicos, con que enriqueció y adornó esta Ciudad”⁵. De poco sirvieron estos alegatos, ese mismo año Gregorio Mayans lo tachó, bien que de modo reservado de “ambicioso en dejar nombre de sí” por gastar en las fábricas de los templos “lo que deviera en el fomento de la piedad y de las letras”⁶. Unos años más tarde Antonio Ponz, en su *Viage* de 1774 dejaría constancia de su “genio magnífico e inclinado a grandes fábricas”, pero también de su propensión por “fabricar obras costosas”⁷.

Y sin embargo, cuando nos encontramos en esta, sin duda, modesta y alejada iglesia de San Martín de Tours de Molacillos, tan explícita de la persona del propio arzobispo, como pródiga en procedimientos y entusiasmos arquitectónicos del ámbito cultural valenciano, se nos viene a la memoria el comentario del jerónimo Fray José de Sigüenza deslizado a propósito de los constantes y a veces impulsivos cuidados depositados por Felipe II en la construcción de El Escorial: “Quien no ha fabricado, no podrá entender cuán grande deseo es este”⁸.

Porque, en efecto, salvo algunos detalles que parecen delatar una deferencia con el color del lugar o una dilatada construcción —la pizarra de las cúpulas o algunos pormenores decorativos y compositivos de los altares— ese particular apego por los modos arquitectónicos valencianos señorea por toda la iglesia de San Martín de Tours. La calidad luminosa y el vivo emblanquinado del interior del templo infunde a quien penetra en él un fugaz aturdimiento, una conciencia de estar en un espacio donde la luz no es la natural del exterior, sino la viva y fabricada por el artificio de los lunetos o los tambores de las cúpulas, con sus reverberaciones sobre las paredes nacaradas. A pesar de los deterioros, de sus desconchados y humedades, es revelador el sorprendido comentario que el historiador José Ramón Nieto, desde su clima historiográfico gestado en la arquitectura de las tierras de Salamanca y Zamora, deslizó en la descripción de este templo. Su blancura luminosa —nos dice— “por lo inhabitual de la zona produce una sensación de encontrarse ante una decoración palaciega y azucarada, que contrasta con lo adusto de los interiores eclesiales de estas tierras”⁹.

El deseo del arzobispo Mayoral por dejar testimonio de sí y de su afán arquitectónico modelado en tierras valencianas, justificaría el hecho de que recurriera a arquitectos valencianos para su lejana ejecución entre los años 1748 y 1758. Primero acudió el maestro de obras Cristóbal Herrero —“natural del reino de Valencia”— en el año 1748, quien falleció al año siguiente cuando la fábrica apenas superaba tres metros los cimientos. Inmediatamente fue sustituido por Francisco Ferrada, otro arquitecto “de cantería y albañilería” valenciano que entre 1740 y 1748 había permanecido en la Corte, en donde sería examinado en la Real Academia de San Fernando, y nada más regresar a Valencia fue enviado por el arzobispo Mayoral a Zamora para hacerse cargo de las

obras, dejando la iglesia de Molacillos prácticamente concluida, en 1755, año en el que regresó de nuevo a Valencia, donde fallecería en 1769. El interior de la iglesia, fue rematado por Francisco Castellote, también valenciano, presente en Molacillos desde 1754¹⁰. Recientes aportaciones documentales han confirmado el parentesco entre Cristóbal y el reputado arquitecto José Herrero, puesto que al enfermar el primero otorgó poderes “a su hermano, José Herrero, vecino de dicha ciudad de Valencia para hacer testamento”, y en gran medida han corroborado las extraordinarias concomitancias entre esta iglesia y el acontecer de la cultura arquitectónica valenciana de su tiempo, en particular con la iglesia de San Martín de Valencia y con el quehacer arquitectónico de José Herrero, arquitecto de la misma y más que probable tracista de la de Molacillos.

Vale la pena detenernos en esbozar la personalidad arquitectónica de José Herrero (ca.1697-1772), la cual nos ayudará a vislumbrar que su parentesco con la iglesia de Molacillos y aun con el propio Mayoral rebasa con creces el familiar con Cristóbal Herrero, ejecutor de la obra. Su conocimiento nos aproxima a la plenitud del fenómeno arquitectónico valenciano del tercio central de la centuria. Gozó en vida de un reconocido crédito. Teixidor lo elogiaría (“insigne arquitecto”) o el conde duque de Oliva no dudaría en calificarlo “el mejor artifice de este Reyno”. A pesar de la condición gremial de la profesión de arquitecto, sería miembro fundador de la Academia Matemática (1740), al lado de Juan Bautista Corachán, Agustín Zaragoza o Antonio Bordázar —en algunos informes sería llamado “profesor de Mathemáticas y Arquitectura”— y alcanzaría el techo profesional más envidiado de su tiempo al ocupar los cargos de Maestro mayor del arzobispado y de la ciudad de Valencia. En 1768, ese *annus horribilis* para tantos artistas y arquitectos de la generación anterior a la fundación de la Academia de San Carlos, el nombre de José Herrero aparecería junto al de otros numerosos maestros de obras de su tiempo, en las actas académicas, reseñado escuetamente en la lista de los primeros aprobados para idear, tasar, medir y dirigir fábricas. Su porvenir, a partir de entonces, quedaría desleído, disperso en la asepsia cuando no ingrata oscuridad de los archivos. Sólo en fechas recientes, a partir de noticias documentales y certezas arquitectónicas deducidas de su obra¹¹, ha sido posible aquilatar su personalidad y no cabe dudar que José Herrero ejemplariza con su obra uno de los periplos arquitectónicos más importantes y sugerentes del ambiente ligado al fenómeno novator valenciano. Tres obras escogidas entre su larga trayectoria como arquitecto sirven para atestiguar su valía. Dio las trazas de la Iglesia parroquial de Alcalá de Chivert (Castellón, 1736-1766), por mediación del oratoriano Felipe Seguer, estudioso de las matemáticas, donde fija el arquetipo de iglesia valenciana de su tiempo. También a su traza (1745) se debe con posteriores alteraciones decorativas la capilla de la Comunión de la arciprestal de Elche, plena de experimentalismo geométrico y técnico, con arcos paralelos entrelazados ortogonalmente, y cúpula telescópica, a la manera de Guarino Guarini, pero también meditada desde el pasado quinientista del lugar, desde una neocantería, que extrae lecciones de la cercana y admirada capilla mayor de la iglesia de Santiago de Orihuela. Y, sobre todo, su participación que se presiente decisiva

en la remodelación de la iglesia de San Martín de Valencia (1735-1753), en colaboración con el escultor Francisco Vergara mayor, uno de los espacios más cultos y paradigmáticos de lo que podríamos calificar “estilo de la ciudad de Valencia”, de una complejidad arquitectónica, no reñida con la presencia de un prolífico y sabio ornamento, que hace propias desde los usos valencianos las novedades sugeridas por la iglesia de los Santos Juanes (cartelas elípticas delimitadas por arcadas y columnas) o por la fachada nueva de la catedral (columnas y frisos con divisas de la Iglesia). La reinención arquitectónica de la iglesia de San Martín, muy admirada en su tiempo, mudó la trapezoidal iglesia gótica en un nuevo espacio ordenado al modo clásico moderno, de cadenciosos ejes columnarios y libres juegos perspectivos, estudiadas luces perimetrales y refinamientos ópticos, atentos al desplazamiento del fiel por el interior del mismo.

Desde luego, la iglesia de Molacillos que nos ocupa no fue ajena a ella. La cualidad de la planta así como numerosos aspectos de este templo zamorano nos lleva una y otra vez a sus poderosas ligaduras con Valencia y más en particular al modo de operar con la arquitectura de José Herrero. Concebida con la dual intención de ser a la vez parroquia y panteón, la planta presenta a los pies, con la torre campanario a un lado, un estrecho rectángulo que aloja la nave de tres tramos con capillas laterales comunicadas y abovedamiento de cañón y lunetos, espacio reservado a la reducida feligresía de Molacillos. Contemplamos desde la nave, como si de un escenario se tratara, el generoso espacio de la iglesia restante de estructura cuadrada, que al rebasar en anchura a la nave, obliga a quien accede al mismo desde las capillas a encaminar sus pasos y su mirada de modo oblicuo, a través de embocaduras arqueadas dispuesta en esviaje. El crucero y el tramo inmediato de la cabecera alcanzan una espacialidad y una luminosidad inusitada con su alta cúpula o con el despejado tramo de la capilla mayor con capillas transparentes a los lados de altos cuerpos de luces y cúpula, contribuyendo a escenificar la capilla mayor con gran amplitud visual. Como era ya norma en la tradición litúrgica y eucarística valenciana de ascendencia contrarreformista, el templo culmina con otro tramo más estrecho, alojando un trasagrario de baja cúpula y linterna y sacristías laterales, con una medida distribución de pasillos laterales que comunican y facilitan el decoro de las maniobras litúrgicas entre la capilla mayor, el trasagrario y las sacristías.

Gravita sobre estas soluciones las despejadas y elevadas capillas de luminosas cúpulas comunicadas entre sí a modo de versátiles naves que apreciamos, por ejemplo, en la iglesia parroquial de Alcalá de Chivert (Castellón, 1736-1766), o el particular espacio escénico de cultas superficies, blancas y luminosas, provocador de un flujo visual acelerado hacia la capilla mayor de la iglesia de San Martín de Valencia (1735-1753), la primera proyectada y la segunda con una intervención decisiva por el arquitecto José Herrero.

La duplicidad o convivencia de intenciones de su promotor, en tanto iglesia parroquial y panteón, surge de inmediato y contrariamente a la discreción observada en las obras realizadas durante su prelatura en Valencia, la presencia del arzobispo se explaya en múltiples direcciones. Ya en el frente del altar del crucero en el lado de la epístola, con la figura

exenta y arrodillada del arzobispo Mayoral sobre fondos de cortinajes, ya en la reserva de la capilla inmediata para enterramiento de la familia Mayoral. En la fachada surgen de modo explícito a ambos lados de la portada las armas del arzobispo Mayoral. Pero es en el ámbito de la cultura del clasicismo, en el de la gramática de los órdenes clásicos y sus matizaciones modernas, donde acaso se perciba con mayor entidad el ideal emuladorio de la memoria del arzobispo en su lugar de origen, y también su vocación arquitectónica, una vocación a la vez pasional y meditada que se enraíza en los usos de una cultura activa en el medio valenciano. Todas las paredes del templo están articuladas por órdenes arquitectónicos pensados desde una peculiar adscripción moderna, diferentes de los cinco tipificados en el lenguaje clásico de la antigüedad, con pilastras de orden corintio ensambladas a un entablamento de friso dórico con triglifos espaciados y sin metopas. Hubo un tiempo en que estos órdenes compuestos, mixtos, tan denostados por la ortodoxia académica de años venideros como invisibles a la historiografía reciente, fueron procederes arquitectónicos de una sutil y extensa cultura clasicista, viva y sentida, de tanta transcendencia en la arquitectura valenciana. Símil salomonista del recreado por los jesuitas españoles Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado, en sus famosas *In Ezechielem Explanations...*¹², dedicadas a la reconstrucción del mítico templo de Salomón, lo vemos ya presidiendo y significando a la manera bíblica los orígenes de la ciudad de Valencia en el frontis de la *Lithología* (Valencia, 1652) de Joseph Vicente Olmo. Aunque fue entre los años treinta y sesenta del siglo que nos ocupa cuando adquirieron un extraordinario vigor litúrgico y arquitectónico. Es, no obstante, en la renovada iglesia de San Martín de Valencia donde se manifiestan (no sabemos si con los excesivos y bruñidos oros de su reciente restauración) con una imperiosa y modernizada impronta salomónica, al combinar la columna corintia y el friso dórico de triglifos y metopas pobladas de divisas eclesiásticas, recogiendo de un modo depurado las cavilaciones filológicas de Villalpando desde la teología biblista. A mayor abundamiento, las estrías de sus fustes se erizan en espiral como ya Sebastiano Serlio en el siglo XVI había caracterizado lo hierosolimitano. De todos modos, creo que la ósmosis de un orden y otro que observamos tanto en la iglesia de San Martín de Valencia, como en la de Molacillos, está en relación casi directa con la lectura y divulgación de la obra de Roland Fréart de Chambray (*Parallele de l'architecture antique et de la moderne...*, París, 1650) que realiza el valenciano Agustín Bruno Zaragoza y Ebrí (1713- ?). En su tratado de arquitectura *Escuela de Arquitectura Civil en que se contienen los cinco órdenes de arquitectura, la distribución de los templos y casas y el conocimiento de los materiales...*, (Valencia, 1738) —cuyo contenido hace presentir la cultura arquitectónica que rodeó la iniciativa de fundar una Academia Matemática en el año 1740, y entre cuyos componentes, hemos de recordarlo una vez más, se encontraba el arquitecto José Herrero— en el capítulo dedicado a “algunos otros órdenes de arquitectura”, además de los órdenes nuevos francés y español, o del más común orden salomónico “o Mosaico”, Zaragoza incluyó con elogios el “orden Corintio del Templo de Salomón” que significativamente no bebía en las fuentes directas del español

Villalpando sino de la versión francesa, traduciendo la alabanza al mismo de Fréart de Chambray: “nunca ha auido orden más perfecto; que aunque el orden Corinthio sea un orden delicado, y virginal, que no pide esta fortaleza, y robustez Dórica, que nos está simbolizada en los Triglifos, se podrá alguna vez executar este diseño con más acierto, que qualquiera otro”. La fortuna de este orden corintio salomónico deducido del español Villalpando, timbrado ahora por el prestigio francés y purgado en un selectivo orden mixto, fue muy pródiga en tierras valencianas, pudiendo citarse su empleo, además de los casos de San Martín de Valencia o el de Molacillos, en la iglesia de San Juan Bautista de Cullera (Valencia), o en la más tardía y suntuosa Capilla de San Vicente Ferrer (1772-1781) en el convento de Santo Domingo de Valencia, éste último realizado en medio de las airadas quejas académicas¹³. Es posible que la conjunción de su raíz salomónica en su formulación moderna, barroca, con la tendencia religiosa a personificar valores simbólicos en sus advocaciones de un titular varón de los templos y capillas propiciara su fama, gracias posiblemente al sincretismo de delicadeza y fortaleza resueltos en un solo orden. La inteligencia modal¹⁴ de este orden salomónico mixto de la iglesia parroquial de Molacillos no se detuvo en esta ya de por sí compleja ecuación simbólica del orden. En una suerte de traslación “significante o simbólica”, observamos como las paganas hojas de acanto del capitel corintio fueron trocadas por porciones de suave piel de armiño salpicada por el distintivo ornamental de su fina y negra cola. Queda abierto no obstante el interrogante del destinatario del mensaje “significante” de estos fragmentos de capa de armiño. Agustín Zaragoza en el citado tratado, al relatar los usos de los adornos significativos, afirmaba que “deven ser propios para dar a conocer el uso, y a quien está dedicado el edificio”¹⁵. Y es plausible que esta explícita variante modal del orden arquitectónico aludiera a San Martín de Tours, a la capa magna distintiva de su calidad de obispo antes que al trozo de capa partida común a su iconografía, alusión que también podría hacerse extensible a las abundantes borlas episcopales que penden de las decoraciones de rocallas y cueros recortados que campean por las decoraciones del templo. Aunque también se puede presumir, que Mayoral, tan imbuido por el mordiente de la arquitectura en su larga vida de arzobispo en Valencia, no asociase la advocación del templo al santo titular con el de su patronazgo del templo, al fin y al cabo parroquia pero también panteón familiar. ¿Devoción exaltada o ambición en dejar nombre de sí? El tiempo atempera estas circunstancias. De lo que no cabe dudar es que don Andrés de Mayoral, que no alcanzó a ver la obra realizada en su distante pueblo natal —falleció en Valencia y fue sepultado al pie de la grada del antiguo presbiterio de la catedral valenciana— otorgó porvenir, dio visibilidad postrera no sólo a la que debió ser íntima devoción por el santo obispo Martín de Tours entreverada a su particular biografía religiosa, también y sobre todo trascendió una devoción más humana como fue la vivida por la arquitectura y sus simulacros, en especial los suministrados por esa ya cada vez más lejana antropología del lenguaje de los órdenes clásicos y su rico surtido de matices modernos.



Iglesia de San Martín de Tours Molacillos (Zamora). Capilla mayor y crucero (J. Bérchez, 2002)



Estatua orante del arzobispo Andrés Mayoral
de la iglesia de Molacillos



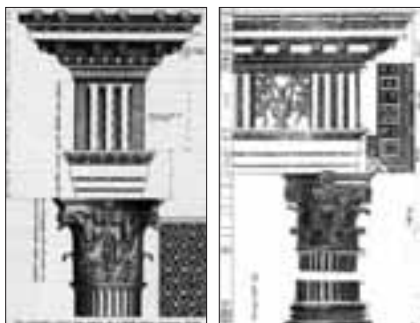
Molacillos (Zamora). Orden arquitectónico de la iglesia



Valencia. Iglesia de San Martín (remodelada entre 1735 y 1753). Orden corintio del templo de Salomón (2010)



Valencia. Capilla de San Vicente Ferrer (177281), convento de Santo Domingo. (J. Bérchez, 2009).



1. Orden salomónico según J. Prado y J. B. Villalpando, *...In Ezechielem Explanationes... acTempli Hierolymitani...*, Roma, 1606; 2. "Orden Corintio del Templo de Salomón" según R. Fréartde Chambray (*Parallele...*, París, 1650), en A. B. Zaragoza, *Escuela de Arquitectura Civil* Valencia, 1738.

125



Cardenal con capa magna y muceta de armiño. (ca. 1935)



Fragmentos de piel de armiño en vez de hojas de acanto en el vaso del capitel en el templo de Molacillos, (Zamora).

Alegrar la vista desde el terrado. La estela de El Escorial en Quito (Ecuador) y el alicantino Jaime Ortiz (ca. 1654-1707)

El otro ejemplo que voy a referir en esta lección nos desplaza a escenarios trasatlánticos, a lejanos “climas” americanos, y nos retrotrae en el tiempo casi medio siglo. Me estoy refiriendo a la iglesia de El Sagrario (1694-1707), adjunta a la catedral de Quito, en la antigua Audiencia de Quito (actual Ecuador) y a la figura del arquitecto alicantino José Jaime Ortiz (ca. 1654-1707), su autor¹⁶.

Por esta iglesia quiteña discurren ecos de un modo de operar con la arquitectura que desde la lejanía nos pone en aviso de aspectos de la cultura arquitectónica de su tiempo, que siendo común a las del medio peninsular y aún a la de su lugar de origen, el alicantino, nos facilita una nueva percepción histórica de la misma. Como suele ocurrir en los procesos de ida y vuelta de los sucesos culturales, nada permanece igual al final del recorrido, y más si estos tienen que verse con una lejanía y un clima, físico y cultural, tan denso y singular como el del continente americano. Y hay que considerarse afortunado cuando tras el contraste y en tanto historiadores nuestra percepción también cambia, se enriquece, con el análisis de los mismos.

La iglesia de El Sagrario que realizó José Jaime Ortiz en Quito se presenta como un peculiar ejemplo de la dilatada sombra de El Escorial en tierras americanas. Y es esa sombra la que permite acercarnos al versátil consumo por donde discurrieron procederes arquitectónicos suministrados por el nutrido fondo de armario escurialense, gracias a la difusión de sus diseños editados en 1589¹⁷ y a las múltiples estampas que de ellos se hicieron. En su cúpula hay un cúmulo de detalles y recursos que nos llevan a evocar la impronta de la cúpula de la iglesia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en la imagen que proporcionan sus láminas. Su cúpula de media naranja con su linternilla superior (sobre la que debió de alzarse un ascensional remate con una custodia de bronce dorado, tal como se había previsto en el proyecto), tiene las características fajas, dobles y resaltadas, que concluyen en la linterna a la que ciñen. El alto tambor surge ordenado al modo triunfal aquí con pilastras corintias y unos vivaces arcos de medio punto cuyos extremos se embeben en las pilastras y lucen un vistoso dovelado bícromo. Nos llama la atención el alto entablamento, muy declinado y atirantado, reduplicado en altura y con un leve efecto de retranqueo superior, que a diferencia de su regio modelo, prescinde del antepecho y pasamanos, y agudiza la circularidad de la cúpula con apretadas molduras clásicas. O, sobre todo, lo que agudiza su apostura escurialense es la configuración arquitectónica del pedestal cúbico de ángulos ligeramente achaflanados, sobresaliendo con notoriedad del nivel de las bóvedas y coronando un holgado sobrado de un cuidado aire herreriano, con pretilos de balaustres y tramos cerrados, sobre los que también podemos presumir que irían las “pirámides” (aunque no bolas) que nos dice la documentación¹⁸.

El modo de componer herreriano no debió limitarse a la apariencia externa de la cúpula. Se tiene la impresión de que la planta del templo, por más apariencia rectangular que

ofrezca, parte de un núcleo central cuadrado generador de espacio, al que se agrega por yuxtaposición un tramo a la cabecera para la capilla mayor y otro levemente más dilatado a los pies. El cuadrado de la iglesia de El Sagrario situado casi en el centro, posee la gravedad de un templo centralizado con los cuatro grandes machones articulados en doubles pilastras, de los que arrancan cuatro doubles arcos sobre los que eleva la cúpula sobre pechinas forradas externamente por el macizo pedestal cúbico, eje vertebrador de todo el conjunto. Un modo de componer que acaso venía sugerido por la lacónica descripción de Juan de Herrera de la iglesia de El Escorial en su *Sumario y Breve Declaración*: “Todo el templo quitada la capilla mayor, lo que es del choro u sotacoro y tránsitos, es en forma de quadrada, armado sobre quatro pilares y sus correspondencias con que hacen tres naves por cada lado del quadro”¹⁹. Más que una iglesia longitudinal que lo es, pero por agregación y no flujo continuo de su nave, ésta de Quito concita la atención de su espacio interior en las “correspondencias” de tres naves por cada lado a las que se refiere Herrera. La dilatación ascensional de espacios, la considerable altura de las capillas —transparentes, en la acepción de la época—, que ampliaba el campo visual del fiel a las distintas dependencias de la iglesia, y todo ello ordenado además en los rigores de los órdenes clásicos con doubles pilastras corintias de despejados entablamentos, anchurosas y altas aberturas de los arcos cuya rosca roza con pulcritud la faja inferior del arquitrabe, son aspectos que deben mucho a las modernas proporciones que facilitaba la iglesia de El Escorial. Y ello por más que Ortiz injertase en las capillas cúpulas provistas de linternas (y no váidas, como en El Escorial) al modo de tipos a los que el Escorial no fue ajeno como San Pedro del Vaticano de Roma, o Santa María de Carignano en Génova de Alessi, recurso común por otra parte en tantas iglesias de ámbito romano con procederes distintos como la de San Ignacio de Roma, en esa fecha ya muy conocida por grabados.

La iglesia de El Sagrario debió excitar el asombro de la culta concurrencia religiosa de Quito. Un botón de muestra lo suministra el hecho de que cuando la iglesia del Sagrario aun se construía, los religiosos del convento de la Merced de Quito, en 1700, solicitaron a José Jaime Ortiz, trazas para la capilla mayor de su iglesia con la expresa mención de que sus “seis Pilastras del cruzero de la media naranja de Cantería labrados” se hiciese “según y conforme están las tres Pilastras de la iglesia nueva del Santissimo de la Yglesia maior”²⁰. A la composición y fábrica del esqueleto y musculatura, tanto externa como interna del templo, sucedió el acabado decorativo de sus superficies. La cualidad del lugar, las variaciones decorativas o las compositivas de la propia inventiva del arquitecto, así como los desperfectos ocasionados por temblores y terremotos, contribuirían a disfrazar o aliviar el origen de su impronta escurialense. La cúpula y su pedestal se inunda de un resplandeciente blancor, y refulge con el bullicioso cromatismo de la azulejería, cobriza y verdosa en el trasdós de la cúpula, verde intenso en el dovelado alternante de los arcos y en los balaustres. Un pespunteado clásico de diminutos y apretados denticulos en la base de la balaustrada y de las cornisas, aportaba un porte distinguido al conjunto del pedestal y la cúpula, adulterado en algunos de sus frentes por lo que parecen actuales —y en ese caso

autocomplacientes— *leitmotiv* urbanos, extraídos de los arquillos en voladizo al modo de los de la iglesia del convento de San Francisco, omnipresentes en toda la arquitectura de Quito. En el haber decorativo de su interior está la indiscutible prestancia artística de la mampara del famoso escultor quiteño Bernardo de Lagarda y su taller, que nos deslumbra con su fulgor barroco nada más acceder al templo. Hay también algunos debes. Los yesos que tapizan muros y cúpulas, la talla de pilastras y capiteles, realizados en su mayoría con un modelado clasicista artesanal por artistas indígenas y locales, así como algunos estucados de las bóvedas de previsible apariencia moderna con reticuladas fajas, malbarata por momentos la meditada composición de su arquitectura.

La arquitectura no se transporta —salvo excepciones—, se fabrica, y como ocurre con buena parte de la arquitectura hispanoamericana la recepción del proceder arquitectónico europeo, español, tuvo que lidiar con la magnitud de los condicionantes geográficos del continente americano. El caso de Quito no fue una excepción. En el solar donde se levantó la iglesia de El Sagrario, Ortiz hubo de gastar varios años en la construcción de un prolijo cimientó en la profunda quebrada de la Sanguña, haciendo valer su destreza en la arquitectura hidráulica, levantando arcadas que permitieran el cauce de la alcantarilla en profundidades de más de catorce metros. Su presencia también se singularizaría por el uso (muy alabado por sus contemporáneos) de una firme cantería en la construcción de la iglesia, pero incorporando a la vez recursos modernos en la fábrica de sus abovedamientos trabajados en piedra pómez autóctona, porosa, ingravida, en la bóveda de cañón de la nave y en las cúpulas; piedra pómez posiblemente procedente de las canteras de Latagunga, en la estribaciones de la cordillera de los Andes ecuatorianos. Y ello de modo alternativo y nuevo al generalizado uso de la carpintería de lo blanco en las cubiertas de templos de la ciudad hasta esos momentos, o al de la excelente cantería costosa y pesada empleada a finales del siglo XVI y primera mitad del XVII con una pulcritud selectiva en los coros de las iglesias de los conventos de San Francisco y de San Agustín.

La fachada de El Sagrario, es después de la temprana y meditada fachada de la iglesia del convento franciscano (hacia 1581) y de la posterior de la Compañía (siglo XVIII), uno de las más monumentales del episodio colonial quiteño. Reinventa a partir de la saga iniciada por la mencionada iglesia franciscana y de la réplica moderna, a la altura de su tiempo, de la portada retablo de San Agustín (1659-1669), la herencia serliana y vignolesca de la primera, ya más quiteñas que romana. Ortiz, que parte de estos modelos vigoriza su claroscurismo, adelanta y retranquea con solemne fuerza plástica las columnas jónicas del primer piso o las corintias del segundo, retunde intersticios lumínicos o vitaliza los quebrantos de las molduras interrumpidas de los frontones con una fuerza inusual no vista en la Audiencia de Quito hasta entonces. Da la impresión de haber recogido la lección de los renovados ecos miguelangelescos que asomaron tan temprano en iglesias de Valencia, particularmente en la del Carmen, o que pudo estar atento a los modos compositivos de un Nicolás Bussi en la portada principal (década de 1680), tan escalonada, de la iglesia arciprestal de Elche, cercana a Alicante, otra iglesia vanguardista en su tiempo.

Por esta iglesia discurren a su vez rasgos y apuntes humanos del hombre que estaba tras la apariencia de la obra, los del propio José Jaime Ortiz, del que hasta su llegada a Quito a la edad de treinta y ocho años, en 1694, no sabemos por qué impulsos de la vida, sólo nos consta la circunstancia de su nacimiento, en la ciudad de Alicante²¹. Asoma —con motivo de un pleito con los cofrades en el curso de las obras, en el año 1699, al cifrar con claridad meridiana, a través de su abogado— el ánimo que le había llevado a acometer la traza y el comienzo de la construcción de esta iglesia de El Sagrario: “fabricar Una Yglesia en que se adelantara su opinión y Crédito y tuvieran noticia los venideros y quedase memoria del d[ic]ho mi parte”. Este “adelantar” la opinión y el crédito y, sobre todo, ese dejar noticia y memoria a “los venideros” de su obra, antes que vaga apariencia de muletilla procesal, nos ayuda a vislumbrar, con ese refinamiento abreviado y juicioso del epitafio, su temprana peripecia vital y también la alta estimación profesada a la arquitectura y a su dedicación a ella.

La voluntad que perfila la frase del arquitecto fue premonitoria, una premonición diríamos que cumplida a medias, necesitada de matización. Porque si José Jaime Ortiz en su breve quehacer profesional de trece años alcanzó con creces sus deseos de crédito y opinión, llegando a ser sin discusión el arquitecto de más renombre, por más que falleciera en condiciones desdichadas²², no así ocurrió con la más que razonable aspiración al reconocimiento futuro de noticia y memoria de su personalidad cimentada en su obra. Ésta ha tenido que esperar tres largos siglos, hasta que la investigadora Susan V. Webster y su esclarecedor estudio sobre su obra, publicado en el año 2002, ha dado porvenir a su nombre y arquitectura. Porque hasta ese momento su figura de arquitecto había permanecido orillada a una neutra condición de criollo, artífice de una sola obra como era la iglesia del convento de la Merced, con un escaso mérito banalizado en la condición subsidiaria de arquitecto que reconstruye una iglesia casi mimética a la importante pero ajena iglesia de la Compañía de Quito.

Concluida, la iglesia de El Sagrario suscitó el interés de propios y extraños, en especial entre forasteros cultos y viajados. Los científicos españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa la califican en 1741 de “muy capaz, y toda de Piedra, tiene bella Arquitectura, y no es menos harmoniosa la exterior que bien distribuida la de adentro”; el jesuita y famoso geógrafo Mario Cicala (1771), conocedor de Génova antes de arribar a Quito, la describiría con demora, aplicando un ojo especializado a su cúpula: posee, afirmaba, “un crucero con una altísima y majestuosa cúpula construida con toda perfección, sostenida por cuatro pilastras muy gruesas y por cuatro arcos reales magníficos y espaciosos. Es en gran manera luminosa y clara”²³.

Es la composición de la cúpula y su contundente plataforma cúbica a modo de espacioso terrado rematado por barandillas de balaustres, sobresaliendo notoriamente por encima del nivel de las bóvedas, el episodio arquitectónico de esta iglesia y de la obra de José Jaime Ortiz en el que deseo centrarme. Suceso que adquiere una particular densidad cultural en el estudio de la arquitectura y su paisaje de la edad moderna hispánica, tanto

peninsular como ultramarina. No por casualidad fue la presencia de estos pedestales cúbicos que ultiman en terrados con cúpula en la arquitectura de un José Jaime Ortiz en Quito o en la de un Manuel Tolsá en la ciudad de México, realizada un siglo más tarde, la que me impulsó a volver sobre los pasos de mi propio clima de historiador, y a desandar también la distancia y mirar de otro modo lo propio, lo que por cercano había permanecido insospechado, opaco.

Exponente de una voluntad arquitectónica extrovertida, apta para mirar y ser mirada, conscientemente envuelta en el paisaje que la rodea, estas atalayas fabricadas desde los resortes de la cultura arquitectónica clásica y más en particular desde la experimentación herreriana, incorporaron al artificio de la arquitectura culta y monumental de los templos ese sosegado sentimiento de la mirada que depara la contemplación de la ciudad y sus contornos desde la perspectiva elevada de sus cúpulas. La cúpula y el terrado de la iglesia de El Sagrario de Quito, aun hoy día guarda esa cada vez más rara prerrogativa de sobresalir, resaltar, sobre el horizonte del apiñado caserío y de las restantes iglesias de la ciudad. Desde la elevación de este privilegiado balcón, logia monumentalizada, que es la desahogada azotea que ciñe la cúpula y su alto tambor, podemos imaginar la emoción ante el paisaje de quienes en un tiempo pretérito lograron contemplar el que era y sigue siendo lugar cívico más prestigioso de la ciudad histórica, “la cuadrada y muy capaz” Plaza Grande o Mayor²⁴.

Pocas ciudades de la América española pueden parangonarse con Quito en la presencia de estos sobresalientes miradores religiosos que ciñen sus torres y aun más los terrados de sus cúpulas. Ciudad enmarcada por elevadas cordilleras, con el volcán Pichicha presidiendo su alargada escenografía urbana, a quien transita por Quito, sorprende sus calles empinadas, la pendiente de sus quebradas —“causa de que no tengan uso los coches”, constatarían en 1748, Jorge Juan y Antonio Ulloa—. A poco que nos situemos en una calle, irrumpe la visión fragmentada del paisaje orquestado por los laterales de las casas, y nos hace descubrir —desde una sensibilidad moderna— la sugestión del escenario acotado, encajonado, fértil en fragmentos saturados de laderas montañosas y caseríos alejados, de cielos azules o tempestuosos, poblados de nubes grises y refulgentes. Pero hay también otras miradas más selectas, las encumbradas, las que nos ofrecen de un modo expansivo, la imagen del territorio al modo cartográfico, abarcadora de dilatadas panorámicas de sus montes y quebradas, el goce descriptivo desde la visión escenográfica, la atmósfera de la lejanía con sus celajes y la fidelidad exacta de sus detalles topográficos, de calles y plazas, de iglesias y casas, repletos de situaciones vividas y casualidades inesperadas que ocurren en la ciudad y su entorno, la grandiosidad, en definitiva, de un paisaje autónomo en una época en la que la pintura lo representaba sólo en tanto escenario complementario de una historia, y todo ello observado desde estáticos y cómodos miradores naturales y no tan naturales, como los fabricados por sus habitantes. Es posible que el frecuente acomodo de estas terrazas incorporadas a los altos de los templos que ofrece la ciudad de Quito, tenga que ver con el que es, sin paliativos, el

edificio más emblemático de la ciudad: la iglesia del convento de San Francisco (hacia 1581 y principios del XVII), de arquitecto desconocido, en el que hay que presumir una cultura arquitectónica nada desdeñable desde el ámbito europeo de su tiempo. Entre los numerosos recursos arquitectónicos que ofrecería a la posterior deglución arquitectónica de la ciudad (fachada de eco serliano, articulada al modo italiano y de temprana voluntad lumínica con vigorosos órdenes resaltados unos, rugosos otros, delicados rasgos vignolescos en las composiciones laterales, escalera cóncava/convexa al modo de Bramante, las muy modernas capillas funerarias urbanas y covachuelas alojadas en el alto basamento del atrio y abiertas a la plaza en las que se presiente lo herreriano, la estructura cupulada en el altar en cerrada estructura defensiva exterior y así otros muchos) figura la amplia plataforma desplegada en lo alto de su fachada en la que se alzan sus dos torres, ceñida por distintivas almenas y arquillos a la manera de barbacanas, recordatorios de los orígenes de la ciudad. Cuajaría esta fórmula no sólo en Quito, también en el ámbito de la Audiencia, como paradigma urbano de la ciudad, poseída en ese sentimiento de ciudad que tanta carga afectiva y patria despertaba en los habitantes de las ciudades. Limitado con frecuencia a una expresión decorativa, a sus llamativas almenas y barbacanas, la lección de esta azotea franciscana, dejaría de ser anécdota al cobrar hechura arquitectónica al llevarse a lo alto de los cruceros de las iglesias y enfrentarse a su articulación y concepción compositiva en la cultura clásica y moderna de su tiempo. Además de la iglesia de El Sagrario, esta fórmula fue incorporada en la iglesia de la Compañía, en la del Santuario del Guápulo y en la de la Merced, ésta última debida también a José Jaime Ortiz, aunque rehecha, como la del Guápulo, en varias ocasiones con motivo de terremotos. En esa suerte de endogamia arquitectónica y urbana que genera el estilo de ciudad, su expansión en Quito debió seguir un guión similar al que percibimos con el influjo de las mencionadas covachuelas del atrio del convento de San Francisco en las de Plaza Grande o Mayor de principios del XIX, o con el que la fachada de la misma iglesia franciscana fijaría primero en la de San Agustín, o más tarde en esta del Sagrario a principios del XVIII: réplicas vitalizadas por aportes nuevos de la cultura arquitectónica de su tiempo.

No es fácil, por la prolijidad de opiniones, de hipótesis y carencias documentales, a las que se suma las destrucciones de templos y cúpulas ocasionados por los múltiples terremotos que asolaron la ciudad de Quito y las consiguientes reconstrucciones, muchas de ellas modernizadoras de lo existente, dilucidar qué templo quiteño dio firmeza arquitectónica a este particular tipo de terraza eclesiástica, que por su abundante presencia nos trae al recuerdo la expresión de don José Vega y Verdugo formulada desde la ciudad de Santiago de Compostela y en unos años no muy alejados a los que nos ocupan, aquello de “adonde tienen puestas sus mayores banidades [los templos] es en subir y hermostear sus cimborrios y torres”²⁵.

Se suele admitir sin matizaciones especiales y asociado sólo a la cúpula que el modelo estaba fijado ya en la iglesia de la Compañía, uno de los más alegres y afortunados miradores de la ciudad de Quito, cuya terraza se concibe a la manera amable, doméstica, de

la tradición italiana, casi napolitana, al expandirse en generosos solados y corredores con balconadas adornadas de plásticos arquillos y almenas treboladas, que abrazan no sólo las cúpula del crucero, también la del altar mayor, como sucede en la de la Merced, en diálogo con la inmediata iglesia de San Francisco. Su estudiada ubicación urbana —algo muy jesuítico— permite el disfrute de la mirada a la actual y bulliciosa calle García Moreno y, sobre todo, a la inmensa plaza de San Francisco, antiguo *tianguis* y abigarrado pulmón comercial y humano de la ciudad histórica, presidida por el convento franciscano. Se da por hecho que fue concebida con el conjunto de la iglesia en torno a 1660, por el jesuita Marcos Guerra, si bien no debiera excluirse, habida cuenta de la falta de una puntual información documental, la hipótesis de una construcción o remodelación posterior, acaso durante los profundos cambios realizados en el templo a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII²⁶. No es, de todos modos, cuestión de primacías, lo que sí importa señalar es el sustantivo logro compositivo y arquitectónico de la terraza eclesial de El Sagrario, con su enérgico porte geométrico a la manera escurialense que se irradia también a la lógica estructural del templo, algo no igualado ni repetido en Quito.

* * *



Quito, (Ecuador). (Fot. J. Bérchez, 2007).



Plano de la ciudad de Quito, por Dionisio Alcedo y Herrera, 1734. (Archivo General de Indias, Sevilla)

134



Quito, (Ecuador). Plaza de Santo Domingo. (Fot. J. Bérchez, 2007).



Vista de la Plaza Grande o Mayor, con la catedral y la cúpula de El Sagrario. Quito, (Ecuador), (1694-1707).
(Foto J. Bérchez, 2007)

135



José Jaime Ortiz.
Cúpula de El Sagrario, Quito.
(Foto J. Bérchez, 2007)



Cúpula de El Escorial, según P. Perret en las
Estampas de ...
San Lorenzo del Escorial, 1589.

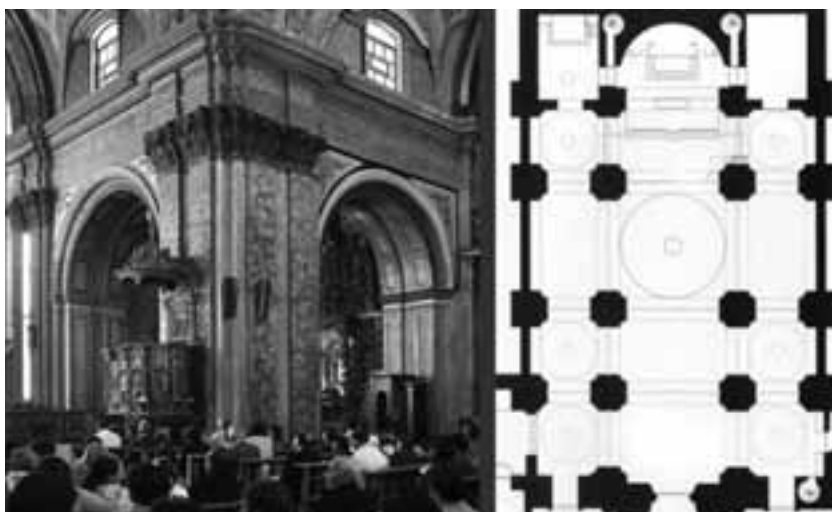


J. J. Ortiz. Fachada de la iglesia de El Sagrario. (Foto J. Bérchez, 1999).



Interior de la iglesia del Monasterio de El Escorial. (Foto J. Bérchez, 2007),
y planta de la iglesia de El Escorial, (*Estampas...*, 1589).

137



Interior de la iglesia de El Sagrario (1694-1707). (Foto J. Bérchez, 2007),
y planta de El Sagrario de Quito. (Dibujo de N. Carcelén y D. Albornoz).



J. J. Ortiz. Terrado y cúpula de El Sagrario de Quito, (1694-1707).
(Foto J. Bérchez, 2007).



J. J. Ortiz. Cúpula de El Sagrario de Quito, (1694-1707). (Foto J. Bérchez, 2007),



El conjunto de la Compañía desde la terraza de San Francisco. (Foto J. Bérchez, 2007).

139



Desde la terraza de la cúpula de la iglesia de la Compañía. (Foto J. Bérchez, 2007).



La ciudad de Quito desde la torre de la iglesia del convento de San Francisco. (Foto J. Bérchez, 2007).

Gozos cosmográficos. Por la azotea de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial

Por extraño que parezca, el estudio de esta terraza monumentalizada al modo clásico en la plataforma superior del templo y en el entorno de la cúpula escorialense, que sepa, no ha gozado de predicamento en la abundante historiografía sobre el monasterio de El Escorial. Y es a su iglesia y a su cúpula a donde me fueron llevando los pasos en el deseo de vislumbrar la boga de este suceso arquitectónico desde los hábitos de la cultura de su tiempo. He comentado antes cómo fue la presencia en tierras americanas, en especial en Quito y en México, de esta particular tematización arquitectónica que dimana lo escorialense, la que me indujo a indagar sus orígenes. Y en el rastreo de estos orígenes —en los que tuvo que ver sin duda un ojo más fotográfico que el estrictamente histórico— volví a mirar la obra de El Escorial y la cúpula sobre su alto sobrado, tan cuidado, tan fabricado desde la composición clásica pero a su vez también desde la más despojada creación arquitectónica. Su presencia, silente en la percepción histórica del monasterio, me hizo recordar el exasperado comentario que ya en 1923 hizo el arquitecto Teodoro Anasagasti ante tanto esencialismo prodigado en torno a lo escorialense, cuando se interrogó si en verdad Juan de Herrera “era tan frío y seco como repiten tantos, y si todo se reduce a estereotomía y silogismo en piedra”, El Escorial, proclamaba, “hay que mirarlo y valorarlo no a través de las páginas de los libros, sino a solas, con nuestros ojos, y con el espíritu abierto a insospechadas emanaciones emotivas”²⁷.

Menos exaltado, encontré explícitas alusiones a esta terraza entre los contemporáneos a la obra y a su inmediato devenir histórico. Al releer a Fray José de Sigüenza (1605) y a Francisco de los Santos (1657) tropecé con lo que por inercia de otros intereses historiográficos, de otras miradas, no había reparado y ahora descubría con claros y demorados elogios hacia este terrado escorialense. “Por todo el contorno —nos dice Sigüenza en su *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo*— tiene pasamanos y antepecho de la misma piedra, con sus términos, acroteras y bolas, que dan mucha gracia al pedestal”, extendiéndose a continuación en el “no pequeño gusto de los que a él suben” y “andan al derredor”, “no parece —concluye en una suerte de renovada *teichoskopia* homérica— sino un terrado hecho a posta, para alegrar la vista, ver el campo, la casa y claustros y texados que es muy de ver”²⁸. Francisco de los Santos, medio siglo después parafrasearía a Sigüenza, augurando al que subía a esta plataforma “la mejor vista, que se puede imaginar, así de la Casa, que desde allí se descubre toda, como de los Campos, y lugares, que se alcanzan a ver muchos”²⁹.

Y sin duda casaba bien esta peculiar urbanidad de la mirada que desprenden sus palabras, tan proclives a columbrar “lejos”, el paisaje circundante y el edificio mismo desde insólitas perspectivas escenográficas, con la sólida formación en el “noble estudio de la cosmografía” de Felipe II³⁰, y a su vez, con el afán de fabricar desde la razón arquitectónica una atalaya volcada al goce del paisaje —del entorno y del propio edificio— en tanto creación educada del mismo. El Escorial no sólo “nos pone en razón” —pensaba recordando la famosa frase de Fray José de Sigüenza— también nos la devolvía para entenderlo en su sosegada magnitud cultural. Estructura sujeta a un generoso consumo arquitectónico, también desde la *venustas* vitruviana,

se convierte en núcleo de interés, como nos ha recordado Delfín Rodríguez³¹, en la obra del jesuita austriaco Christian Rieger, *Elementos de toda la Architectura Civil* (1763), quien con esa elegancia tan meditada hacia el adorno de la arquitectura, trasmite sus reparos ante la áspera fealdad, descuidado aspecto de las medias naranjas “quando salen por fuera de un tejado”, salvando de la crítica las cúpulas de San Pedro de Roma, la de San Carlos de Viena, y especialmente la de El Escorial. “Una base fuerte en forma de zocolo –puntualizaba–, una azotea con su parapeto, o varandilla de hermosos balaustres, etc. presenta la más sólida base para recibir la cúpula”³², remitiendo a la obra sobre El Escorial de Francisco de los Santos (1657) y a las láminas de la Geografía de Johannes Blaeu (1672)³³.

No fue sólo una valoración libresca, como tampoco un recurso arquitectónico exclusivo de El Escorial. Sin entrar en otras esferas históricas, dan buena cuenta de ello los numerosos y prestigiosos antecedentes que encontramos en la temprana arquitectura religiosa quinientista italiana –especialmente en la del entorno de Bramante o de Antonio da Sangallo el Joven–, sobre todo en iglesias levantadas en paisajes excepcionales. En particular el ejemplo de la iglesia de Santa Maria della Consolazione, en Todi (1508, bóvedas comenzadas en 1568 y cúpula –asentada sobre una sobresaliente plataforma cuadrangular coronada por balaustres– concluida en 1606). O también en el más tardío y relevante por sus relaciones con la cúpula de la iglesia de El Escorial, de Santa María Assunta de Carignano, en Génova (1552 - 1572; terminada en 1603) de Galeazzo Alessi, de quien sabemos que remitió en 1571 un proyecto de iglesia para el monasterio escurialense. Con sus ilimitadas terrazas sorteadas de pretils con balaustres, circular en torno a la cúpula sobre un pedestal cilíndrico, como si se tratase de un rebanco monumentalizado que realza y a la vez facilita una mejor perspectiva, o longitudinales por encima de las vertientes de los tejados de las naves, Santa María de Carignano participa de esa avidez por dominar visualmente la marina de Génova que tanto embargaba a los genoveses de su tiempo y que tan cabalmente transmiten los documentos³⁴. Es probable que esta voluntad arquitectónica y paisajística estuviera implícita en su proyecto enviado a Felipe II para la iglesia de El Escorial, y fuera una más entre las diversas concomitancias compositivas señaladas por diversos autores³⁵, las cuales Herrera reelaboraría en su proyecto. La importancia de Alessi como difusor de estas soluciones encontraría también un medio eficaz y directo de difusión en los cuidados grabados de la iglesia de Santa María in Carignano de Génova, contenidos en la obra de P. P. Rubens (*Palazzi antichi di Genova*, Amberes, 1622).

Sin embargo, la cúpula de la basílica de San Lorenzo el Real con su granítica y elevada plataforma prismática que tanto solemniza la presencia de la cúpula y su tambor entre flotantes antepechos, balaustres y bolas, al pie de la ladera del monte Abantos en las estribaciones de la Sierra de Guadarrama, fijó el tipo con una vehemencia arquitectónica atemporal. No en balde, por sí misma o por sus estampas estaría presente en multitud de templos y capillas de la arquitectura hispánica de los siglos XVII y XVIII, y más aun si estos se erigían en poblaciones rodeadas de altos cerros, volcadas al mar o abiertas a dilatadas campiñas.

Un repaso por muy rápido que sea de la variada constelación de templos y capillas que recogieron esta estela escurialense, como también por el de sus múltiples usos y funciones, desde

la última década del siglo XVI hasta finales del XVIII podría ser exhaustivo. Citaré sólo algunos ejemplos. La Capilla funeraria de Cerralbo en Ciudad Rodrigo (Salamanca, 1589 en adelante), trazada por Juan de Valencia, con intervención de Juan de Ribero y Rada³⁶, y estudiada tempranamente en 1975 por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, fue una de las más madrugadoras presencias en donde el potente crucero de estructura cúbica remata en una cúpula achatada sin tambor, delimitada por un amplio terrado ceñido por un antepecho de balaustres con pirámides y bolas. En Granada y en la cúpula (1609-1622) de la iglesia jesuita de San Pablo (hoy Santos Justos y Pastor), deseada como “un modelo en pequeño de la iglesia de San Pedro de Roma y de la de El Escorial” y cuya traza se atribuye al hermano Pedro Sánchez, además de realizarse —en palabras de Agustín Bustamante y Fernando Marías³⁷— el “ejemplo más mimético” de la cúpula de El Escorial, la más cumplida réplica en la composición de su cúpula o en la articulación clásica de su tambor, con un cuidado uso del motivo triunfal escorialense, encontramos también una de las más logradas expresiones de esa voluntad de fabricar en lo alto de los templos escenarios privilegiados, atalayas, desde las que disfrutar el generoso telón de fondo de los macizos y estribaciones de Sierra Nevada, las colinas del Albaicín con la saturada blancura de su caserío, o la misma arquitectura de la ciudad baja, con la catedral en primerísimo y frontal plano visual. Alcanza de modo singular a Santiago de Compostela, al cúbico cimborrio más que cúpula de la iglesia del monasterio de San Martín Pinario, atribuido a Ginés Martínez de Aranda (1611-1644), donde el protagonismo se transfiere al macizo pedestal o caja cuadrada con machones en las esquinas, y también a la desahogada terraza, con bolas en el antepecho, desde donde se solazan los ojos ante la ciudad compostelana y su inmediata catedral con una perspectiva insólita para su tiempo³⁸. Cúpulas sobre alzados pedestales irrumpieron en catedrales como la de Segovia (1630-1686)³⁹ comenzada por Pedro Brizuela y timbrada con algunos elementos góticos, o la de Salamanca, la reconstruida en el siglo XVIII por el Padre Pontones y Juan de Sagarvinaga⁴⁰, de voluntad ya neoherreriana, más preocupadas acaso por infundir un mayor empaque compositivo al conjunto catedralicio. Quizás eco de las estampas de El Escorial, cuyo conocimiento se presiente, Francesco Borromini unido al jesuita Orazio Grassi, concebirían un proyecto de tambor y cúpula para la iglesia de S. Ignacio de Roma⁴¹, de estructura circular y con una clara voluntad de componer una estructura mirador abrazando la cúpula. Coda de una estela fecunda en la composición de originales estructuras con habitables terrazas, sabiamente distribuidas en la composición de fachadas y cúpulas concebidas en el seno de un lenguaje y una articulación clásica del siglo XVIII, fue la protagonizada por el valenciano y arquitecto adornista Manuel Tolsá en la ciudad de México (Nueva España)⁴². Fue en la catedral de México, donde alcanzó a monumentalizar el balcón al modo clásico, confiriéndole un sello especial de una calidad escenográfica excepcional, que sobrevivió al siglo XIX mexicano, y desde los que era posible disfrutar de gozos similares a los que nos transmitió Humboldt, en 1803, desde unas de sus torres: “Ciertamente no puede darse espectáculo más rico y variado que el que presenta el valle cuando en una hermosa mañana de verano, estando el cielo claro y con aquel azul turquí propio del aire seco y enrarecido de las altas montañas, se asoma uno por cualquiera de las torres de la Catedral de México”.⁴³



Iglesia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. (Foto J. Bérchez, 2007).



Johannes Blaeu, Copia del Séptimo Diseño de Herrera (1665)

Johannes Blaeu. Copia del Séptimo Diseño de Herrera, (1665).



147



Cúpula de El Escorial, según grabado de P. Perret en las *Estampas... de San Lorenzo de El Escorial*, (1589).



Pedestal, terrado y cúpula iglesia de El Escorial.
(Foto J. Bérchez, 2007)



Génova, con la iglesia de Santa María in Carignano al fondo. (Foto J. Bérchez, 2011).



Santa María in Carignano de Génova.
(Foto J. Bérchez, 2011)



Santa María in Carignano de Génova, 1552-
1572; terminada en 1603, en P.P. Rubens
(Palazzi antichi di Genova, 1622)



Santa María della Consolazione, en Todi (Italia), 1508. Bóvedas y cúpula, (1568-1606). (Foto G. Roli).

149



Santiago de Compostela. Monasterio de San Martín Pinario, cimborrio cúbico, (1611-1644).
(Foto J. Bérchez, 2010).



Granada. Cúpula (1609-1622) de la iglesia jesuita de San Pablo (hoy Santos Justo y Pastor). (Foto J. Bérchez, 2008).

150



Catedral de Segovia, cúpula, (1630-1686). (Foto Casiano Alguacil, ca. 1866).



Catedral de México. Cúpula y vista de la ciudad. (Fot. J. Bérchez, 2007).



Catedral de México, cúpula remodelada por Manuel Tolsá. (1797 y 1813).
(Foto en M. Toussaint, "La catedral de México...", 1948).

Desde el otro lado del Atlántico. En la tierra natal de José Jaime Ortiz

He hablado de las presencias en España de estas terrazas escurialenses y ahora voy a hablar, ya al final de la lección, de su consumo más particular en el ámbito valenciano, en concreto en el alicantino, lugar de origen de José Jaime Ortiz, del que salvo su declaración testamentaria en la que afirma haber nacido en la ciudad de Alicante (Reino de Valencia) en el año 1656 y ser hijo legítimo de Bartolomé Sánchez y Violante Mollor —acaso, como sugiere Susan Webster, padres adoptivos—, lo desconocemos todo antes de que marchara a Quito. Habrá que indagar documentalmente su presencia, su posible formación y trabajo en España, muy probablemente por tierras alicantinas, puesto que treinta y ocho años son muchos desde el ámbito de la formación y ejercicio profesional del arquitecto en aquellos tiempos, y más si tenemos en cuenta el consolidado bagaje arquitectónico con el que llegó a Quito.

Salvo en el medio alicantino, la huella de El Escorial en ámbitos valencianos no afectó a esta volumetría cúbica rematada en pedestal que a la vez que embellece la estructura de la cúpula, cumple funciones de mirador. Ni la cúpula de la iglesia del Colegio del Patriarca (1595), ni la de San Miguel de los Reyes (1631-1644), por citar los dos ejemplos más significativos que sí recibieron un impacto decisivo en la configuración sintáctica de sus tambores, tuvieron que ver con estas ansias paisajísticas encumbradas que acompañó el episodio arquitectónico en otros lugares. Si acaso existieron, éstas debieron producirse sin el prurito de monumentalidad, como nos hace sospechar Tomás Güell⁴⁴, al relatar la obras realizadas en el Oratorio de San Felipe Neri de Valencia, entre los años 1684 y 1736: “El dormitorio —nos dice— es de los quartos más celebrados de Valencia con el mirador alto que está sobre la media naranja de la escalera para que puedan descubrirles la campiña”. Aunque también puedo afirmarles que estas ansias, como en tantas otras ciudades, de mirar y ver *al viu* la ciudad y sus alrededores desde azoteas y miradores encumbrados, existió y en alto grado, con una fruición extraordinaria. El mar Mediterráneo, la Albufera, con ese ir y venir de “las naves, y galeras, y las zaetias, barcas y barquillas de pescadores con la prisa que entran y salen van a una parte, buelven a otra, puestas las velas, que cierto asi de invierno con tempestad parece que se han de undir, como de verano quando es buen tiempo y van como dizen en popa y todas las velas tendidas”, procuraba “mucha recreación y da contento el verlas”, templaba los achaques de la melancolía, como nos relata con viva reflexión personal el culto cronista dominico Padre Sala en el año 1719, desde las altas celdas y también azotea de su convento de Predicadores de Valencia. A estas intensas miradas volcadas sobre la ciudad de Valencia del siglo XVII dedicamos hace unos años mi colega y amiga Mercedes Gómez-Ferrer un artículo en el que la alta cualidad emocional de lo narrado por los contemporáneos nos llevó a ejercer de absortos regidores de lo leído en sus crónicas y documentos⁴⁵.

Antes de irnos a tierras alicantinas, no puedo pasar por alto la mención a la elocuente lección escurialense que por los años ochenta del siglo XVII estaba viva en el entorno

de la construcción de la Colegiata de Xàtiva. Aunque cercana a Valencia, la Colegiata de Xàtiva había respondido a procedimientos arquitectónicos próximos al foco oriolano-murciano que incluía las tierras alicantinas, con su particular modo de operar basado en la este-reotomía renacentista. Desde 1683 hasta 1705, al emprender el prestigioso arquitecto mosén Joan Aparisi (muy presente en tierras de Elche y Murcia) la segunda fase de su construcción que afectaría, entre otros espacios de la colegiata, a su crucero, la idea de El Escorial se cruza con una decidida presencia. Desconocemos lo proyectado para la cúpula, pero los cuatro grandes machones que habían de sujetarla se ordenan con potentes dobles pilastras dóricas muy atirantadas con un clasicismo moderno que antes que acusar meros influjos, conceptualiza desde la arquitectura la lección de El Escorial a la altura de su tiempo e imprime su huella en todo el dilatado proceso de construcción⁴⁶. Por esa década ochenta también estaba en construcción la iglesia arciprestal de Elche (Alicante), que trazada y comenzada a fabricar por Francisco Verde 1673 había coronado la construcción del buque del templo en 1686, tras algunas variaciones introducidas por su discípulo José Fauquet. También entre 1680 y 1682 estaban concluidas las portadas del templo (1680-1682) concebidas por Nicolás Bussi, entre ellas la principal, con sus impetuosos planos sucesivos y frágiles columnas proclives a su retroiluminación desde los ángulos del muro. La cúpula proyectada no alcanzó a construirse hasta la segunda década del siglo XVIII. Su planta, con un destacado crucero marcando el eje central del templo, desarrolla hacia los pies la nave del templo, levemente más estrecha, de cuatro tramos y amplia nave con capillas comunicadas, y despliega en la cabecera, yuxtapuesta, una moderna girola declinada en la más estricta oblicuidad estereotómica.

Obra realizada toda en cantería, su crucero, de una potencia prismática impresionante, sigue las directrices herrerianas, acaso filtradas por la colegiata de San Nicolás de Alicante, en la elevación no ya del cubo cuadrado que acoge los arcos desde donde voltea la cúpula, sino del volumen completo del crucero, alojando una más que desahogada terraza con sus pretilos continuos, con flameros en vez de bolas y, detalle significativo de su ascendencia escurialense, con cuatro cimborios pequeños en las esquinas a donde ascienden los caracoles de acceso a la terraza. Una terraza muy expansiva, que discurre también por la superficie de la nave y abarca tras unos escalones la de la girola. Se ha sugerido⁴⁷ que la altura de las ventanas del tambor ochavado, y creemos también que la dilatada superficie del sobrado del templo, pudo venir determinada por la necesidad de acoger en ellas las maniobras auxiliares para la bajada del *Ara Celi* en las representaciones del Misterio de Elche, *La Festa*, aunque también es posible imaginar una amable socialización de la mirada en días tan señalados como concurridos.

La imagen de la arciprestal que divisamos con meridiana claridad en la fotografía de Laurent (ca. 1856-1874), asentada entre huertos y palmerales, con las lejanas estribaciones de la cordillera Bética al fondo, poco tiene que ver ya con nuestra percepción actual, sumergida en un caserío que adormece la imagen enhiesta que mantuvo hasta el siglo XX. Divisamos desde el lejano del punto de vista fotográfico, el inexorable pretérito de

la ciudad, el de la propia iglesia, con el elevado guardamar que es su torre y también la encumbrada presencia de la cúpula y su terraza, de menor altura pero igualmente apta para la mirada elevada. El comentario que desliza por los años 1914-1918, el célebre fotógrafo Kurt Hielscher, en su *España incógnita* (1922), extasiado ante “el baldaquín de las copas de las palmeras” divisado desde lo alto de la torre campanario, es significativo del privilegio de la mirada que deparaba también la anchurosa terraza: “sobre los techos blancos de las casas se inclinan las copas de las palmeras como formando un baldaquín. Más allá de la selva de palmeras la llanura árida, gris-amarillenta, rodea esta isla de verdura. Y más lejos se divisa la azulada magnificencia del océano. ¡La vida y la muerte unidas en estrecho espacio!”⁴⁸.

Pero para comprobar en un alto grado no la huella sino la recreación de la lección derivada de la iglesia de El Escorial y su cúpula, adaptada al esquema de una colegiata, sin duda hay que dirigir la mirada al templo de San Nicolás de Bari en Alicante. Obra trazada y comenzada a construir a partir de 1610/1616 por el arquitecto de origen francés Agustín Bernardino, activo entre 1600 y 1620, de quien ya en el siglo XVIII se tenía conciencia de ser “uno de los mejores profesores de su tiempo, pues sin duda siguió la escuela de Juan de Herrera”⁴⁹, fue continuada a su muerte por Martín de Uceta, Miguel Real y Pedro Guillén, quien a su fallecimiento en 1658, dejó sin cerrar la cúpula, la cual trabajó y concluyó Miguel Real en 1662.

154

Posiblemente sea una de las réplicas más complejas de la basílica de El Escorial trasvasada al tipo colegiata, en tanto concepto compositivo, que fragmenta y reúne al modo de una “invención” académica el espíritu arquitectónico que dimana El Escorial. No sólo es la grave expresión de las masas arquitectónicas, su esencialismo pétreo, que lo tiene y en grado máximo, con sus atirantadas y reductivas pilastras dobles de un dórico despojado y abstracto (acaso precedente de las de la colegiata de Xàtiva), o por el vehemente consumo de lo aristado en sus lunetos, pilastras o fajas, es también la concepción de la estructura, de la masa cúbica central del crucero entre dos estrechos tramos laterales, con los cuatro altos machones, arcos torales dobles y llanas pechinas que, en su desnudez, acrecientan la ingravidez de la pétrea cúpula, una flotante geometría reticulada de llenos y vacíos, plena de fabricadas sombras y luces rasantes desde la frágil linterna cenital. Mira también a la basílica herreriana en el modo de adosar la nave de tres tramos o la cabecera, heptagonal, pensada en una moderna y reservada pseudogirola⁵⁰ de capillas radiales comunicadas por estrechos tránsitos más litúrgicos que públicos, o en la concepción del pasadizo superior, con esa discreta y funcional balconada interior que comunica la nave con la cabecera recorriendo todo el perímetro del templo incluidas las paredes del crucero.

Es, sin duda, una feliz reinención en los usos y modos arquitectónicos del lugar, del modelo parroquial, trazado por alguien que ha admirado y meditado los principios arquitectónicos que subyacen a la obra escurialense. Y entre ellos, también su dimensión corográfica pétrea y elevada. Su terraza con cúpula, alzada por el enorme pedestal cúbico

con firmes balaustres y pirámides, o con dos pequeños cimborios a los lados, con una cúpula que prescinde del tambor y recrea fajas escalonadas y zuncha la base con poderosos anillos a la manera del Panteón romano, por más que sufriera el bombardeo de 1691 y se reconstruyera, no sabemos en qué grado, sigue siendo una de las réplicas más solubles del arquetipo herreriano. Reúne, pues, esta colegiata ese doble y extraño maridaje que nos sugiere El Escorial, el de la belleza despojada de su composición, con el del organismo arquitectónico que facilita la vivacidad de quien lo pisa y se regocija no sólo en su arquitectura sino de sus proximidades, en su paisaje.

Este fue el medio arquitectónico que el alicantino José Jaime Ortiz pudo aquilatar antes de partir hacia Quito, el que se presiente en El Sagrario y en sus directrices escurialenses, desde luego sustanciadas en otro clima, con acabados y mixtificaciones propias del lugar de acogida. Pero —y aquí deseo desprenderme ya del dilema de las influencias del medio alicantino en su personalidad de arquitecto—, acaso va siendo ya hora de resaltar lo que por capacidad arquitectónica suya, en Quito y en su Sagrario, nos alumbra a mirar con nuevos ojos (de la cara, y también en su dimensión paulina del entendimiento), la arquitectura de su tierra natal que un tanto ufanos hemos creído conocer desde nuestras certidumbres y hábitos presentes.

Porque, lo que este recorrido a través de las admiradas réplicas que origina el áulico mirador de El Escorial por la geografía hispana de su tiempo, nos permite vislumbrar es también la impregnación emotiva, ya histórica, con que arquitectos y patronos, cofrades y juntas de fábrica, y en general habitantes de la ciudad, pudieron percibir estas cultas terrazas, que renovaban desde la arquitectura y sus artificios esa eterna e inconsciente liturgia humana, ávida, bulliciosa o reflexiva, que suscita el placer de la mirada elevada volcada al paisaje. Huérfanos ya de los estilos de ciudades, de la emoción y sosiego con que era vivida la propia arquitectura, tenemos que escudriñar sus frágiles huellas por la historia y por remotas imágenes.

Acaso la mejor manera de homenajear desde su tierra natal, Alicante, ese afán de “venideros” reconocimientos en el que José Jaime Ortiz cifró su quehacer entusiasta por la arquitectura, sea el tributo de mirar y comprender a través de su obra, la que a buen seguro estuvo en el origen de ella, la colegiata de San Nicolás y su contundente terrado, pero acercándolo en lo posible a las categorías jubilosas de otros tiempos. Y para rozar al menos ese posible presente alicantino de Ortiz desde nuestro tiempo, parece oportuno recurrir a la elocuente literalidad óptica de la fotografía de este templo antes de que sobrevinieran las mutaciones urbanas del siglo XX, que devoraron, salvo raras excepciones (y Quito aun es una de ellas), la razón de ser de estas arquitecturas. Alicante no solo no es excepción sino áspero ejemplo de estos dislocamientos urbanos.

Y es, otra vez, en ese atrapado pasado en sepia que nos transmiten las fotos de Laurent (1874-92), también postales antiguas, por donde podemos traer al presente la voluntad de atalaya volcada a la ciudad y al puerto de Alicante, de tribuna privilegiada que tuvo la iglesia de San Nicolás. El puerto, las barcas y sus palos mayores cruzados con las velas

recogidas, las tempranas vías ferroviarias conviviendo con el coche de caballos de la esquina, el tinglado de las mercancías, las curiosidades en definitiva del lugar, ofrecidas a la mirada desde el más alto pódium urbano que era la azotea al modo herreriano del templo de San Nicolás, están sin duda más próximas al siglo XVII de Ortiz que de nuestro presente. En la siguiente fotografía que les muestro, actual y tomada desde el castillo de Santa Bárbara, el aura paisajístico de su arquitectura si no ha desaparecido ha quedado maltrecho, como en tantos lugares, con el templo engullido en lastimosa mirada al mar, eclipsada entre toscas torres rascacielos, hirientes medianeras o ese musgo de yates hacinados en el puerto, ya náutico. El pasado y el presente en delirante, pero también eterno y humano plano y contraplano.

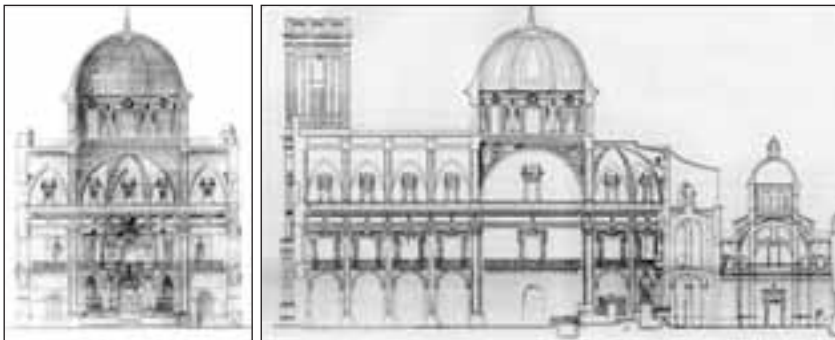
No hay que desesperar. La liturgia de la mirada volcada al paisaje ha sido siempre insaciable, y no siempre ha transcurrido con la urbanidad que anhelamos admirarla en sus excepciones históricas, y menos aun en tanto trasunto arquitectónico, de probidad tan tornadiza. Recordemos si no las impacientes recomendaciones del acaudalado médico genovés —Agustín Pisonus— a su arquitecto, quinientos cincuenta años atrás, para que su casa en construcción situada en la falda de la ladera al mar de Génova, tuviese una terraza tan alta “como para ver la marina del puerto y que supere el tejado de los vecinos para que no quiten la vista y el sol”⁵¹.

* * *



157

Vista aérea de la arcipestal de Santa María de Elche (Alicante). (Foto Paisajes Españoles).



Secciones trasversal y longitudinal de la arcipestal de Elche, (Alicante).



Arciprestal de Santa María de Elche, (Alicante). (Foto J. Bérchez, 2009).



Arciprestal de Santa María de Elche (Alicante), terraza de la cúpula. (Foto J. Bérchez, 2009).



Vista de la ciudad de Elche (Alicante). (Foto Laurent, ca. 1856-1874).

159



Vista aérea del Palmaral (Foto anónima, ca. 1920).



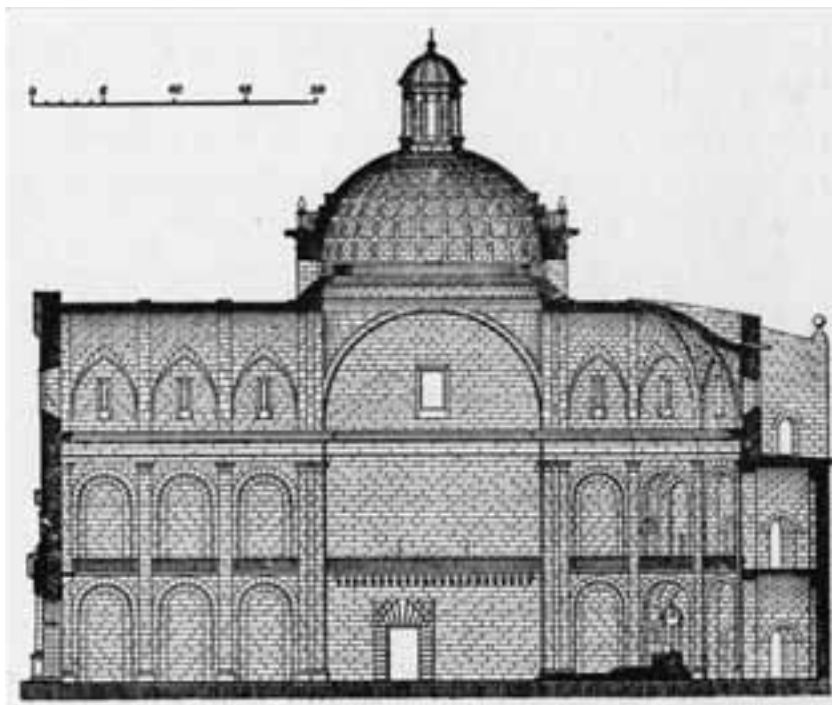
Vista aérea del templo de San Nicolás de Alicante. (Foto Paisajes Españoles).



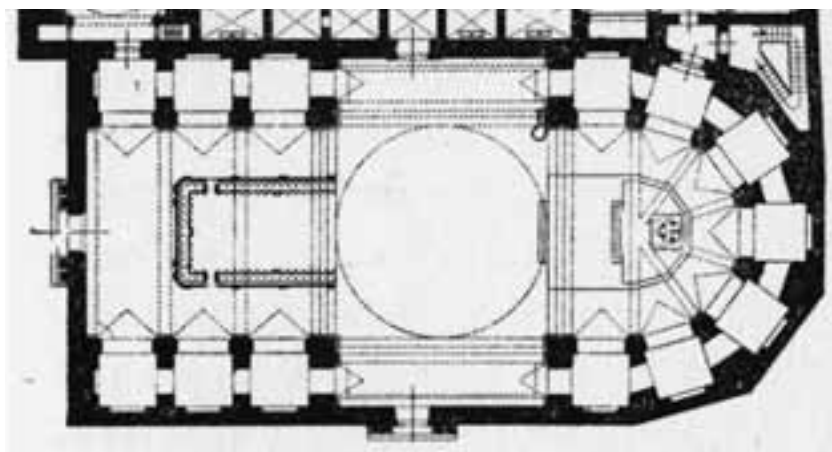
Templo de San Nicolás de Alicante, (1610-62). Interior. (Foto J. Bérchez, 2009).



Templo de San Nicolás de Alicante, (1610-62). Cúpula. (Foto J. Bérchez, 2009).



163



Templo de San Nicolás de Alicante. Sección y planta. (Según O. Schubert).



Templo de San Nicolás de Alicante, (1610-62). (Foto J. Bérchez, 2009).



Vista general de Alicante. (Foto Laurent, ca. 1874-92).



Notas

1. Diego Alejandro Gálvez, *Itinerario Geográfico, histórico, crítico y litúrgico de la España, Francia, País Bajo y gran parte de Alemania: en viaje a dichos países, que emprendió en el año 1755. Parte primera*. Cabildo Catedral, Sevilla, 1996.
2. También llamado *Museo Diocesano Valentino*, desapareció con la invasión francesa en 1808. Cercano a la casa de los arzobispos valencianos en Puzol (Valencia), donde Mayoral realizó también importantes reformas y llegó a fundar un jardín botánico, "el Montañeret", terreno situado en el término de El Puig, había sido objeto de descubrimientos de lápidas ya en el año 1608. En 1745 volvieron a encontrar restos de escultura, desmontando el terreno. Noticioso Mayoral de estos hallazgos pronto solicitó estas esculturas para su Museo y patrocinó nuevas excavaciones. Véase Antonio Valcárcel Pío de Saboya, *Inscripciones y antigüedades del Reino de Valencia...*, Madrid, 1852, p. 82.
3. *Breve noticia de los principios y progresos de la academia de Pintura, Escultura y Arquitectura; erigida en la Ciudad de Valencia, baxo el nombre de Santa Bárbara...*, Madrid, 1758.
4. A. Ponz, *Viage a España*, Madrid, t. IV, pp. 143-147.
5. Oración Fúnebre que en las Honras del Ilmo. y Rmo. Señor D. Andrés Mayoral, Arzobispo de Valencia, celebradas por el Colegio y Seminario Andresiano de las Escuelas Pías, en la Iglesia Parroquial de San Juan del Mercado día 27 de noviembre del año 1769, dijo el Padre Benito de San Pedro, Lector de Teología, y Prefecto de dicho Seminario. Reproducida en *Continuación del memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, t. XII, Imprenta Real, 1796, pp. 369-401.
6. G. Mayans a J.B. Hermán, 14, X, 1769, en A. Mestre, *Gregorio Mayans y Siscar. Epistolario XXIV. Mayans y los arzobispos de Valencia Orbe, Mayoral y Fabián y Fuero*, Valencia, 2009, p. 160.
7. Antonio Ponz, *Viage de España*, Tomo IV, Madrid, 1774., pp. 165 y 137. Unos años antes, en 1769, en la Censura del Dr. D. Joseph Blanch, canónigo penitenciario de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia... al sermón que predicó Cristóbal Puig, canónigo magistral en sus exequias, afirmaría de él: "Quanto más se admirarán los venideros a la vista de la fábrica de la Casa Hospicio de la Misericordia, cuyas habitaciones son capaces de millares de pobres? ¿Qual su asombro al levantar los ojos y registrar la magnífica y suntuosa Casa de Enseñanza para Niñas de todas edades, y de todas clases, la que tiene fabricada y dispuesta en San Felipe a este fin, el Colegio Andresiano para la instrucción de Niños, la fundación de Religiosos Agonizantes, la pública, y celebre Biblioteca de más de 12 mil cuerpos de libros, el Museo copioso de muchas antigüedades, la mejora de todo su palacio, y de su archivo, (...)", *Sermón que en las solemnes exequias que celebró el ilustre cabildo de la Santa Metropolitana iglesia de Valencia por su difunto prelado el ilustrísimo señor D. Andrés Mayoral arzobispo de la misma dijo el Dr. D. Cristóbal Puig...*, Benito Monfort, Valencia, 1769, s/p. Mi más vivo agradecimiento a Yolanda Gil Saura por su inestimables comentarios y aportaciones a la figura del arzobispo Andrés de Mayoral.
8. Fray José Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, ed. 1988, Madrid, p. 162.
9. J. R. Nieto González, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*, Madrid, 1982, pp. 191-192

10. Véase, M. M. Almaraz y J. A. Blanco Sánchez, "Consideraciones sobre el arquitecto José Barcia", *Studia Zamorensia*, 2ª etapa, Vol. VIII, Zamora, 2008, pp. 173-174. Agradezco a J. A. Blanco Sánchez la generosidad de sus comentarios y noticias -algunas aun inéditas- sobre esta iglesia y la figura del arquitecto Francisco Ferrada. Sobre la iglesia de Molacillos, véase también, I. Pérez Ratón, *La Iglesia de Molacillos comunidad y templo*, Gijón, 2005.
11. J. Bérchez, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, 1987, en donde se relaciona la figura de José Herrero con el medio novator valenciano y la Academia Matemática de 1740; "*Cultura artística: entre la tradición i la noveta*", en la *Història del País Valencià*, vol. IV (L'Epoca Borbònica fins a la crisi de l'Antic Règim), Barcelona, 1990, pp. 327-375 y *Arquitectura barroca valenciana*, Bancaixa, Valencia, 1993, pp. 108-114, para la personalidad de José Herrero en el contexto de la cultura arquitectónica valenciana, y en donde ya se apuntaba el posible parentesco entre José y Cristóbal Herrero. Su participación en la remodelación de la iglesia de San Martín, surge de modo significativo, en el comentario que el maestro de obras Joseph Rispo desliza al obtener el título de maestro de obras por la Academia de San Carlos en 1768, a propósito de su invención de un nuevo instrumento construir y lucir cúpula irregulares: "... y con dicho instrumento executó en los siguientes días Joseph Herrero todas las medias naranjas obadas de las Capillas de la Iglesia de San Martín, por ser tan irregulares..." (Archivo Academia de San Carlos, AASC, legajo 63, nº 1, 24 de julio 1768), citado en J. Bérchez y M. Gómez- Ferrer, "*El Estudi General de Valencia en su arquitectura*", en *Sapientia aedificavit*, Valencia, 1999, pp. 97-154; más datos en F. Pingarrón, "Algunos documentos sobre las reformas tardo-barrocas de las iglesias de San Andrés, Santa Catalina, San Martín en Valencia a mediados del siglo XVII", *Saitabi*, núm. 47, pp. 327-364; la documentación de la capilla de comunión del templo de Santa María de Elche en E. Navarro Mallebrera, "La capilla de comunión de Santa María de Elche: su proceso constructivo", *Archivo de Arte Valenciano*, 45, 1974, pp. 56-60; sobre la iglesia de Alcala de Xivert y nuevas aportaciones sobre la figura de José Herrero, véase ahora Y. Gil Saura, *Arquitectura barroca en Castellón*, Castellón, 2004, pp. 334-339 y pp. 255-258.
12. *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesv in Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*, 3 vols. Roma, 1595-1606. Véase también, la traducción moderna *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando. Comentarios a la profecía de Ezequiel*, trad. de J. L. Oliver, ed. J. A. Ramírez, Madrid, 1991
13. Sin duda, alertado por las protestas de los arquitectos académicos valencianos por el proyecto de esta Capilla de San Vicente, el académico y entendido en la arquitectura Pedro de Silva, en su discurso pronunciado en la Academia de San Fernando del año 1772, año del conflicto, consideró un "defecto de propiedad en la arquitectura" estos órdenes mixtos, "será mejor, afirmó, que el talento y gusto de los Profesores se dediquen enteramente a usar bien los Órdenes antiguos. Bastante campo hay en ellos para exercitar el ingenio". Véase, J. Bérchez, *Arquitectura y academicismo...*, p. 239.
14. Sobre los órdenes clásicos y su carácter modal en la arquitectura española de los siglos XVI-XVIII, véase F. Marías, "Orden y modo en la arquitectura española", en E. Forssman, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del renacimiento*, Madrid, 1983, pp. 7-45.
15. Agustín Zaragoza en su tratado *Escuela de Arquitectura Civil*, al tratar sobre los ornatos arquitectónicos se detiene en diferenciar los «significativos o simbólicos» de los «indiferentes»; los

adornos significativos» —afirmaba— «deven ser propios para dar a conocer el uso, y a quien está dedicado el edificio». En otro momento refiere que había un tipo de ornatos “los cuales esculpían los Antiguos en los Frisos y Architraves, representando en ellos sus historias, instrumentos militares, y misterios de su falsa Religión. En lugar de estos, se suelen poner aora Imágenes de Querubines, de Virtudes, y de otros atributos de nuestra Religión, que además de de la hermosura que contienen, instruyen a quien les mira”. La boga de estos recursos simbólicos, especialmente la de divisas de la Iglesia (báculos, mitras, tiaras, cruces patriarcales o cálices) dispuestos en los frisos del entablamento fue muy amplia, aunque su implantación en Valencia se fijó en la decoración de los frisos de la fachada barroca de la catedral, y encontró un amplio y temprano eco, en la decoración de las metopas de la iglesia de San Martín, aparecen mencionadas también en un proyecto —no realizado— de estucado interior de la iglesia renacentista del Colegio del Corpus Christi (Valencia) o surgen en fecha tardía en la fachada de la Iglesia parroquial de Masamagrell (Valencia) (1761). Véase J. Bérchez, *Arquitectura barroca valenciana...*, p. 116. También, J. Bérchez, M. Gómez-Ferrer, y A. Zaragoza, *Llutxent. Monestir i Basílica dels Corporals*, Valencia, 2009, pp. 122-126.

16. S. V. Webster, *Arquitectura y empresa en el Quito Colonial*. José Jaime Ortiz, Alarife Mayor, Quito, 2002.
17. Grabados de Pedro Perret sobre dibujos de Juan de Herrera, fueron publicados en 1589 con el título *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo del Escorial*. En 1694 se volvieron a editar con el título *Diseños de toda la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial con las declaraciones de las letras, números y caracteres de cada uno*, Madrid, 1694.
18. S. V. Webster, *Arquitectura y empresa...*, p. 47.
19. Juan de Herrera, *Sumario y breve declaración...*, s.p.
20. S. V. Webster, *Arquitectura y empresa...*, p. 68.
21. Según su testamento, había nacido en la ciudad de Alicante en 1656 y era hijo legítimo de Bartolomé Sánchez y Violante Mollor, a pesar de no llevar el apellido de sus padres legítimos, lo que hace suponer a Webster que pudiera ser huérfano adoptado. Véase, S. Webster, *Arquitectura y empresa ...*, pp. 19-20.
22. Durante el breve tiempo de trece años José Jaime Ortiz trazó y dirigió la construcción de numerosas obras, sin duda las de mayor relevancia de la ciudad, entre las que figuran, además de la iglesia del Sagrario o la mencionada iglesia de la Merced, el desaparecido arco de Santa Elena, las portadas de la iglesia de Santa Catalina, la torre de Santo Domingo o el claustro principal del monasterio de la Inmaculada Concepción. Ostentó durante los últimos siete años de su vida los más importantes cargos al que se podía aspirar en su profesión: Maestro Mayor y Examinador del Arte de la Arquitectura y Alarife de la Ciudad de Quito. A su condición de arquitecto unió la de empresario, los infortunios que rodearon su fallecimiento, detallados en la documentación se pueden seguir en el mencionado estudio de Susan Webster con un verismo insólito. Señalaremos sólo que la notoriedad adquirida por su prestigio arquitectónico le facilitó el desempeño de múltiples actividades comerciales y una de ellas, la búsqueda de tesoros en las faldas del volcán Pichicha, dio al traste, de manera áspera y en cuestión de meses, con la bonanza y crédito adquirido en pocos años. El despeñamiento o voluntaria desaparición de uno

de los componentes de la expedición originó, por parte de su viuda, la acusación de asesinato a los restantes miembros expedicionarios, entre ellos nuestro Ortiz, quien tras varios meses de padecimientos en los calabozos de la Audiencia, encadenado y con grilletes, sometido a torturas, salió en tan mal estado de ella que falleció al poco como consecuencia de las esca-
lofiantes condiciones carcelarias. Permaneció soltero toda su vida y al estar legó sus bienes a dos hijas adoptivas.

23. S. V. Webster, *Arquitectura y empresa...*, pp. 51-52
24. "La Plaza principal o mayor de Quito tiene sus cuatro fachadas; hermoasadas la una con la Iglesia Mayor o Catedral; otra con el Palacio de la Audiencia; su opuesta con las Casas del Ayuntamiento; y la que lo está a la Catedral con el Palacio Episcopal. Es cuadrada y muy capaz, y en su medio la adorna una hermosa fuente", Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del viaje a la América Meridional, hecha de orden de su Majestad*, Madrid, 1748.
25. A. Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, p. 281.
26. Atribuida al hermano jesuita Marcos Guerra (ca. 1600- 1668), arquitecto y escultor napolitano que partió de Roma para trabajar en 1634 en la conclusión del templo jesuita de San Ignacio de Bogotá (Colombia) antes de llegar a Quito en 1636. Sin embargo las profundas reformas que se realizaron en el templo en el siglo XVIII, así como las evidentes diferencias entre el templo de Bogotá y el de Quito, donde sólo se aprecia concomitancias en las bóvedas artesonadas de la sacristía de esta última (véase, L. E. Wuffarden, "Iglesia de la Compañía. Quito, Ecuador", en *Fundaciones Jesuíticas en Iberoamérica*, edición de Luisa Elena Alcalá, Madrid, 2002, pp. 189-203), inducen a pensar que la cúpula pudo construirse o remodelarse de nuevo en el siglo XVIII. La fachada, una de las monumentales de arquitectura hispanoamericana toda, fue iniciada por jesuita alemán Leonardo Deubler en 1722, y tras una interrupción de 35 años la concluyó el hermano italiano Venancio Gandolfi entre 1760 y 1765. Entre las década de 1730 y 1740 el padre Jorge Vinterer realizó los retablos del altar mayor y del crucero, estos últimos réplica casi exacta de los del jesuita Andrea Pozzo en San Ignacio de Roma, presentes en su muy difundido tratado. Susan Webster, basada en la extraordinaria similitud arquitectónica de la iglesia de la Compañía y la de la Merced, apuntó, en base al expreso encargo de los mercedarios a José Jaime Ortiz, a principios del siglo XVIII, de realizar las pilastras de la cabecera del templo al modo de la de El Sagrario, la posibilidad de que la remodelación de la iglesia jesuita, en especial su cabecera, se hiciera con la mirada puesta en la de la Merced y no al contrario como se ha venido repitiendo. Son pues, muchas las incógnitas que suscita el antes o después de la iglesia de la Compañía. Sin deseo de ser excluyente, sólo puedo apuntar que cuando hace tres años subí a la terraza de las cúpulas para fotografiar desde ella la plaza de San Francisco, y pude ver de cerca la composición de los huecos de las ventanas del tambor de la cúpula del crucero, recurvados convexamente en los extremos y rectos o achaflanados en su ápice, me incliné a pensar que sin duda eran muy napolitanos, pero no del Nápoles en el que Marcos Guerra pudo formarse, el de los años 20 o 30 del siglo XVII, sino de la segunda mitad ya avanzada del siglo, con un aire de familia muy próximo al empleado por Francesco Antonio Picchiatti en la iglesia del Pio Monte della Misericordia (1658 en adelante), por el arquitecto jesuita Tommaso Vanneschi en la iglesia de San Giuseppe en Chiaia, por Arcangelo Guglielmelli en la iglesia del Gesù delle Monache (1677 en adelante), o más aun al que se observa en toda obra de Ferdinando Sanfelice (1675-1748) que lo convertiría en sello particular, *leitmotiv*, que

- despliega por patios y escaleras, nichos y altares. Para un panorama de la arquitectura en Quito en la época moderna, véase, A. Ortiz Crespo, "La Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua audiencia de Quito", en *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, ed. Alexandra Kennedy, España, 2002, pp. 97-97.
27. T. Anasagasti, "Juan de Herrera", *Arquitectura*, 1923, citado por S. Álvarez Turienzo, "El Monasterio de El Escorial y su eco en la prosa castellana", en *Monasterio de San Lorenzo el Real El Escorial en el cuarto centenario de su fundación 1563-1963*, Madrid, 1964, pp. 717-718. Recientemente Antonio. Bonet Correa (*El real monasterio de El Escorial*, con fotografías de Giovanni Ricci Novara, Bolonia, 2005) ha estudiado, la dilatada dimensión cultural –y también emocional– del conjunto escurialense, desde su tiempo hasta nuestros días.
 28. Fray José de Sigüenza, *Libro Quarto de la Historia de la Orden de S. Gerónimo*, Madrid, 1605, p. 782.
 29. Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1657, pp. 17-18.
 30. R. L. Kagan, "Felipe II y los geógrafos", en *Ciudades del siglo de oro. Las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerde*, edición de Richard Kagan, Madrid, 1986; y "Arcana Imperio: Mapas, ciencia y poder en la corte de Felipe IV", en *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira (1634)*, edición de Felipe Pereda y Fernando Marías, Madrid, 2002, pp. 49-70.
 31. D. Rodríguez Ruiz, "La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros Borbones (1700-1770)", *Quintana*, nº 2, Madrid, 2003, pp. 65-67.
 32. Christian Rieger, *Elementos de toda la Architectura Civil, con las más singulares observaciones de los modernos... los cuales, aumentados por el mismo da traducidos al castellano el P. Miguel Benavente...*, Madrid, 1763, p. 274.
 33. Johannes Blaeu, *Parte del Atlas Mayor o Geographia Blaviana, que contiene las cartas y descripciones de las Españas*, Amsterdam, 1672.
 34. Véase el final de texto y nota 51.
 35. G. Kubler, *La obra de El Escorial, Madrid*, 1983 y "Galeazzo Alessi e l'Escuriale", en *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Génova, 1975, pp. 599-603. Sobre las vinculaciones y disparidades entre la cúpula de la iglesia de Santa María in Carignano de Galeazzo Alessi y la de la basílica de San Lorenzo el Real, véase A. Bustamante García y F. Marías, "La sombra de la cúpula del Escorial", *Fragmentos*, IV-V, Madrid, 1985, pp. 54. Una síntesis reciente sobre estos temas en F. Marías, "Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería", en *La cultura del Renacimiento (1482-1580)*, Historia de España Menéndez Pidal, t. XXI, Madrid, 1999, pp. 382-391.
 36. A. Rodríguez G. de Ceballos, La Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo, *Archivo Español de Arte*, núms. 190-191, 1975, pp. 199-215. Con razón el autor señalaba en 1975 la escasa atención historiográfica concedida a la arquitectura postherrariana, centrada en la consideración absorbente de un solo edificio como era El Escorial.
 37. A. Bustamante García y F. Marías, "La sombra de la cúpula del Escorial"... , pp. 47-63.

38. A. Vigo Tresancos, "El arquitecto jienense Ginés Martínez de Aranda y la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela", *Norba-Arte*, 1996, pp. 103-129, quien apunta su semejanza con los arranques cúbicos de la iglesia de El Escorial, la iglesia santiaguista de Uclés y la Capilla Cerralbo en Ciudad Rodrigo.
39. A. Casaseca, "Arquitectura y urbanismo el siglo XVII", en *Historia del Arte de Castilla y León*. T. VI. *Arte Barroco*, Valladolid, 1997, p. 30.
40. P. Cano Sanz, Fray Antonio de San José Pontones: arquitecto, ingeniero, tratadista en España (1710-1774), Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 204, pp. 393-409; E. Azofra, "La adecuación a la sensibilidad barroca en las catedrales de Castilla y León", en *El barroco en la catedrales españolas*, Zaragoza, 2010, pp. 141 y ss.
41. R. Bösel y C. L. Frommel (eds.), Borromini e l'Universo Barocco, ficha XVI.3 (R. Bösel), 2º vol..., Milán, 2000, pp. 275-276.
42. J. Bérchez, "El adorno no fue delito: Tolsá en México", en *Tolsá. Joaquín Bérchez-Fotografías*, Valencia, 2008, pp. 94-100.
43. A. de Humboldt, *Ensayo político sobre el Nuevo Reino de la Nueva España*, ed. Editorial Porrúa, México, 1966, p. 119.
44. Tomás Güell, Manuscrito 13
45. J. Bérchez y M. Gómez-Ferrer, *Mirar y sentir la ciudad. La Valencia al viu en el siglo XVII*, en "En torno al Barroco. Miradas múltiples", Universidad de Murcia, 2006, pp. 13-27
46. J. Bérchez y M. Gómez-Ferrer, *La Seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*, Valencia, 2007, pp. 67 y ss.
47. R. Navarro Mallembra, *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*, Alicante, 1980, p. 31
48. Citado en J. Aleixandre Porcar, *La Comunidad Valenciana en blanco y negro*, Madrid, 2001, pp. 61-62.
49. E. Llaguno y Amilora y J. A. Ceán-Bermúdez, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. III, pp. 1829, pp. 161-164. Ceán-Bernúdez afirma recoger sus noticias de un manuscrito que obra en la colegita; O. Schubert, *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924, pp. 118-121; V. Martínez Morella, "La iglesia de San Nicolás de Alicante", *Instituto de Estudios Alicantinos*, 1960, p. 37 y ss.; y sobre Agustín Bernardino, J. Sánchez Portas, "Agustín Bernardino, arquitecto francés en el obispado de Orihuela (1600-1620)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, p. 23-26 y F. Marías y A. Bustamante García, "Don Fernando de Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, 1992, p. 205-216 y 129.
50. J. Bérchez y F. Marías, "La recuperación del deambulatorio en la España del siglo XVII", en "L'architecture religieuse européenne au Temps des Réformes", París, 2009, pp. 241-260.
51. R. López Torrijos, "Juan Bautista Perolli. Obras Genovesas. II", *Archivo Español de Arte*, LXXV, núm. 298, 2002, p. 154.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

Álvaro Gómez-Ferrer Bayo

Académico de Número

Discurso de contestación pronunciado el día 9 de marzo de 2011,
en el acto de toma de posesión del
Académico Numerario Ilmo. Sr. D. Joaquín Bérchez

Ilustrísimas Autoridades,
compañeros Académicos,
señoras y señores:

173

Acaban Ustedes de escuchar un magnífico discurso de ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes, preparado con el rigor al que nos tiene acostumbrados el profesor Bérchez, y expuesto con la emoción y el recuerdo de quien tiene para con esta Academia una deuda de gratitud profesional, ya que como él nos ha manifestado una parte de sus comienzos como investigador se realizaron aquí.

Es por el contrario, la Academia quien tenía con Joaquín Bérchez, una deuda de gratitud por haberse ocupado con toda su capacidad inagotable y con toda la pasión de quien se declaró principiante, de sacar a la luz muchos de sus fondos documentales.

Por las fechas que él cita 1977 ó 1978, habían transcurrido ya, sin respuesta positiva de la autoridad ministerial, varios años desde que el arquitecto y académico don Luis Gay y yo mismo habíamos presentado una memoria detallada y valorada de las obras necesarias para restaurar este edificio de San Pío V, sede del Museo y de la Academia trasladada aquí desde mediados de los años cuarenta. Y por tanto, es muy cierta esa descripción que el nuevo académico hace de aquel ambiente plácido y casi doméstico que ha relatado. Comprendo pues su nostalgia, ya que podemos deducir, que aquella modestia espacial pudo ayudar, si bien a base de tenacidad, a una consulta profunda de aquellos documentos, planos y legajos de las bases ideológicas y de las acciones creadoras que habían formado el ambiente arquitectónico de aquel academicismo ilustrado.

Al rememorar esos años, no puedo dejar de referirme en esta contestación, al homenaje que el profesor Bérchez ha hecho a Don Felipe Garín Ortiz de Taranco, Presidente de la Academia cuando ingresé en ella hace ya 25 años, y con el que colaboré bajo su dirección como Secretario de la Corporación. Tuve el honor en diciembre de 1999 de realizar el discurso de homenaje que la Academia le rindió y en él recordando tantas preocupaciones que compartimos juntos desde aquel lejano 1973 tanto en el Patronato del Museo como en la Comisión de Protección del Patrimonio Histórico Artístico de Valencia y luego casi sin solución de continuidad en esta Real Academia, terminaba dándole las gracias por haberle podido acompañar en un trecho del camino. Hoy con las palabras sentidas del profesor Bérchez, de alguna forma he vuelto a revivir con mucha emoción aquellos años, y siento mi deber unirme de nuevo con gratitud a su recuerdo que el nuevo académico ha hecho presente.

También nos ha hecho ver en su intervención que nuestra Academia no era un reducto aislado de las corrientes artísticas que se extendían por España y por los países de Europa donde reinaban los Borbones, y que incluso tuvieron su proyección en la Nueva España o en la Audiencia de Quito, como ha señalado en su conferencia. El profesor Bérchez se preocupó de investigar no solo los grupos que se crearon en el interior de la Academia en aquellos primeros años, no solo los conflictos entre los gremios y los “profesores” académicos, no solo las relaciones con San Fernando, sino que nos dio hace ya muchos años un completo panorama del mundo ilustrado. Investigó y recopiló la obra de los arquitectos que se adscribieron a esa concepción académica, publicando el *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1768-1846*. Profundizó en la arquitectura académica en Valencia con el estudio de la obra de Antonio Gilabert, y analizó profundamente la relación entre la Arquitectura y el academicismo en el siglo XVIII valenciano, con una publicación que lleva ese mismo título.

No puedo saber con exactitud en qué momento Joaquín Bérchez se decantó para siempre, como cuando se realiza una elección sin retorno, por el estudio de la arquitectura dentro del inmenso campo de la Historia del Arte. Y llamo adrede arquitectura, y no Historia de la Arquitectura, porque lo que ha hecho durante toda su vida docente e investigadora no es solo profundizar en el conocimiento de la historia de esa Bella Arte, sino que ha ido tan lejos que su resultado se ha plasmado en una experiencia totalizadora de la arquitectura.

Es cierto que Bérchez no ha proyectado ni construido al modo como lo hacemos los arquitectos, pero también es cierto que vive intensamente los procesos creativos y compositivos de las arquitecturas, y por si fuera poco ha penetrado desde hace unos años en un nuevo campo visual con sus depuradas fotografías, que permiten conocer los íntimos detalles de tantas arquitecturas recogidas con una sensibilidad estremecedora.

En mi particular percepción del hecho arquitectónico siempre he valorado el espacio como la esencia de la arquitectura. La sensación sobrecogedora al penetrar en un edificio y sentir el espacio me ha parecido el máximo del disfrute y una experiencia que en sí

abarcaba la totalidad arquitectónica. Más tarde llegaban como un eco lejano la percepción de las referencias compositivas y de la proporción adecuada, la luminosidad pretendida o aquella que se introducía por lugares no previstos, y todavía más tarde llegaba la presencia del detalle, detalle que había muchas veces que buscar porque se manifestaba solo a quien lo pretendía encontrar.

He hecho este particular y personal disquisición para subrayar de qué manera Joaquín Bérchez nos propone mirar la arquitectura. Una nueva forma de mirar, con nuevos ojos y como acota muy expresivamente “con los ojos de la cara y con los ojos del entendimiento”.

Esa mirada le ha acompañado a lo largo de toda su trayectoria de la cual no podemos más que hacer una breve referencia. Por tanto, pido perdón al nuevo académico y también a todos ustedes, porque de su extenso currículum me voy a detener solamente en algunos trazos. Es imposible citar siquiera someramente toda su actividad en el campo de la docencia, de la investigación, de la publicación, o también en cuanto a su participación en congresos, seminarios, viajes de estudios, y últimamente en exposiciones fotográficas. Y por tanto intentaré resumir aquellas que a mi juicio jalonan una trayectoria infatigable en pos del conocimiento histórico, documental, analítico, visual e incluso experiencial de la arquitectura.

El profesor Bérchez ganó la Cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Valencia en 1992, donde ha desarrollado una intensa labor docente, como profesor, como director de varias tesis doctorales o como investigador principal en proyectos I+D, hasta el año pasado en que se jubiló de forma anticipada para dedicarse con mayor entrega a la investigación, a la publicación y a su gran pasión de la fotografía arquitectónica.

Autor de numerosas publicaciones, yo destacaría en primer lugar las tres publicaciones a las que antes hice referencia relacionadas con la arquitectura y el academicismo. Por razones obvias de sintonía con el arquitecto estudiado y presentado, destacaría también su catálogo de la exposición Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo. Tampoco podemos dejar de recordar las publicaciones de la *Arquitectura renacentista valenciana* y de la *Arquitectura*

barroca valenciana que siguen siendo un referente imprescindible para conocer el fenómeno arquitectónico de la Edad Moderna valenciana.

Fue el editor que dirigió una obra pionera en su momento y que todos hemos manejado continuamente. Me refiero al Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana publicado en 1983. Y al volumen sobre *Arquitectura religiosa en Valencia* que siguió con posterioridad en el año 1995 que actualizaba estos textos. En este terreno reseñamos que fue también el director del Inventario de Bienes Muebles de la Comunidad Valenciana.

Joaquín Bérchez ha cubierto un amplísimo espectro de investigación arquitectónica que podríamos resumir en los grandes temas abordados. Por un lado, la incidencia de los tratados de arquitectura y lo relacionado con las teorías contenidas en ellos en relación

con la realidad histórico-artística española de los siglos XVIII y XIX. Encontramos en esas publicaciones los ecos de Vitruvio, de Jerónimo Balbás, del padre Pozzo, de Fray Andrés Ricci, de Guarini. Por otro, vemos su gran producción relacionada con el ámbito americano y o virreinal del que destacamos por su original aproximación el libro de *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. En este campo destacaríamos también la Exposición que comisarió en el Museo de América, *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*. Más recientemente, desde el año 2003 se ha volcado en la fotografía arquitectónica con numerosas exposiciones tanto nacionales como internacionales, entre las que podríamos destacar *Proposiciones arquitectónicas*, *Traer a la memoria* y *Arquitectura placer de la mirada*. El último libro publicado, *Por la Historia de España*, precisamente reúne un gran conjunto de fotografías que recorren desde la mirada fotográfica los grandes hitos de nuestra historia.

La pluralidad de intereses y campos de trabajo, la facilidad para analizar las transferencias arquitectónicas no solo en cuanto a modelos sino en cuanto a realidades constructivas insertas en otros territorios que se refleja en el currículum del profesor Bérchez, se ha manifestado también en la conferencia que acabamos de escuchar y mirar.

El nuevo académico nos ha presentado y analizado los ecos arquitectónicos de la Valencia Moderna a través de dos magníficos ejemplos: la iglesia de San Martín de Tours de Molacillos pueblo natal del arzobispo de Valencia, Don Andrés de Mayoral, y la iglesia de El Sagrario de Quito. Su aproximación a estos dos casos es por sí misma paradigma de su forma de concebir el estudio de la arquitectura, ejemplificación de un proceder historiográfico, nada común, alejado de las fórmulas más al uso. Refleja cómo para Joaquín Bérchez, dos iglesias de las que no se presupone una monumentalidad o unos valores evidentes, pueden desvelar una serie de temas de un panorama cultural y arquitectónico de amplio calado.

Por un lado, ha tratado de alejarse de las más frecuentes historias taxonómicas, que apuntalan fechas y nombres, de una mirada ceñida a los datos locales para centrarse en la narración de unas ideas arquitectónicas llenas de sugerencias. Y ello teniendo en cuenta que podemos apreciar temas que se insertan en procesos de primera importancia como el hecho de la percepción, uso y decoro de los órdenes arquitectónicos clásicos, o la reflexión sobre la construcción de las cúpulas, crucial en todo análisis de la arquitectura de época moderna. Por otro lado, la elección de estos dos ejemplos tampoco se puede presuponer como algo aleatorio, en el fondo refleja también muchas de las constantes en la investigación histórica de Joaquín Bérchez. Se entrecruzan en el discurso el profundo conocimiento de la arquitectura valenciana de época moderna, pero también el conjunto de la arquitectura hispánica y sus intereses por los temas hispanoamericanos, todo entremezclado por las frecuentes alusiones a la tratadística clásica europea que subyace en todo el texto.

A ello se viene a sumar otra forma de entender la arquitectura que trasciende esta forma de aproximación llena de erudición y de denso contenido, y es un interés que está

presente también en sus más recientes trabajos, la arquitectura como fuente y cauce de emociones, un cierto tono que busca las personas que están detrás de estas construcciones, tanto autores como mentores, y sus propias peripecias vitales. Y es que además del estudio de estas dos iglesias, el texto refleja un cierto recorrido autobiográfico, como el de aquel que se enfrenta desde sus comienzos hasta la actualidad a lo que para él es la historia de la arquitectura.

Y aquí entramos en otro de los grandes apartados que entrecruzan todo el discurso, y que aunque siempre ha estado presente en su larga trayectoria como estudioso de la arquitectura, está si cabe más que nunca en el fondo y en la forma de sus más recientes trabajos. Es esa mirada fotográfica, y digo mirada y no solo las fotografías que magníficamente ilustran todo el texto, sino esa mirada que desde la fotografía le ha hecho acercarse a algunos de los temas tratados en el texto. La mirada, la visión, la percepción, el escenario, el mirador, la escenografía son constantes en su discurso porque son los que además le han permitido plantear una narración diferente. Si no hubiera sido por esa otra manera de acercarse a la arquitectura que permite la fotografía, quizá no hubiera sentido la curiosidad de subirse a las cúpulas para gozar del paisaje que las circunda, y no se hubiera atrevido a dar una vuelta de tuerca a una cuestión tan manida como la cúpula de El Escorial o no hubiera sentido la calidad de texturas del interior de la iglesia de Molacillos para ver en ella un objeto de interés para el estudio.

Yo como arquitecto urbanista, preocupado por la relación entre arquitectura y territorio me he sentido muy identificado con esa descripción paisajística de la vieja ciudad de Quito, del juego de los tejados de su centro histórico, de la silueta de los volcanes que la rodean. He valorado ese análisis del emplazamiento de la iglesia en una ciudad dominada por una topografía difícil y he apreciado la capacidad del arquitecto Ortiz de resolver los problemas de la orografía o la adaptación de la que hizo gala para sumergirse en el mundo nuevo que le acogía. Me he sentido particularmente movido por la descripción del espacio interior de la iglesia de Molacillos, y he llegado a percibir, a través del texto y de las imágenes, ese sentimiento espacial que engrandece la arquitectura.

Es por esto un discurso valiente, sugerente, personal, evocador, riguroso, y que como en la mayoría de los trabajos de Bérchez nos abre más que nos cierra caminos, nos interpela y nos estimula en nuestro aprendizaje de la arquitectura y de su disfrute.

Me parece procedente ahora para finalizar el recordar mi relación personal de amistad, de intereses comunes, de consejos profesionales en el campo de la arquitectura, y las vivencias relacionadas con la Academia que hemos compartido. Empezaré por esto último diciendo que aun sin conocernos, el primer encuentro con Joaquín Bérchez fue con motivo de mi toma de posesión como académico puesto que él se interesó por mi disertación sobre el arquitecto neoclásico y Director de Escultura y Arquitectura de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México, Manuel Tolsá, toda vez que como antes he dicho él llevaba muchos años investigando y publicando sobre ese mundo académico y su arquitectura.

Más tarde compartimos proyectos y propuestas tendentes a establecer mayores nexos de unión con los investigadores mexicanos a propósito de la obra y de la figura histórica de Tolsá. En ese terreno Joaquín Bérchez llegó muy lejos analizando como él solo sabe hacer su arquitectura y dejando plasmada en una bellísima exposición fotográfica una nueva mirada sobre sus edificios y esculturas, consiguiendo captar toda la poesía que en ellos se contiene.

Recuerdo con especial interés el coloquio-tertulia realizado en el salón de actos de este museo sobre el pasado y presente de la obra de Tolsá donde reunidos por Joaquín Bérchez participé junto a los catedráticos de Historia del Arte Antonio Bonet Correa, Alfonso Rodríguez de Ceballos y Delfín Rodríguez en el recuerdo de la obra de Manuel Tolsá y el mundo académico de San Carlos en la Nueva España.

He tenido el placer de escuchar a Joaquín Bérchez en algunas conferencias, donde al igual que en sus escritos la precisión y la sugerencia poética van de la mano. Es persona muy exigente con él mismo y puedo decir que exprime sus textos hasta lograr la máxima concisión terminológica. Solo después de ese conocimiento exhaustivo de la arquitectura que él tiene, ha podido dar libremente ese paso hacia una nueva forma de ver. Después de un análisis y valoración precisos quedaba aún un resquicio de poesía, de sugerencia, de invitación a la contemplación que él ha sabido captar y que nos invita a que repitamos esa experiencia estética sin igual. He tenido también la ocasión de recibir sus consejos cuando necesitaba entender hasta el fondo alguna de las arquitecturas en las que tenía que realizar una intervención restauratoria.

No puedo dejar de referirme también al nexo de unión que he tenido con el profesor Bérchez y que ha sido el de mi hija Mercedes, profesora titular en la facultad de Historia del Arte de Valencia, discípula de Joaquín Bérchez con quien realizó su tesis doctoral y con quien ha compartido muchas publicaciones. Ella ha seguido e interpretado perfectamente la línea investigadora del nuevo académico, ha continuado sus métodos de aproximación al estudio y comprensión de la arquitectura. No tiene pues nada de extraño que juntos los tres hayamos establecido una singular complicidad en cuanto a la valoración de nuestro patrimonio arquitectónico, que hayamos visitado algunos de nuestros mejores monumentos, o que incluso hayamos discutido sobre los valores de la arquitectura de la que me considero un modesto observador.

Y por último me cabe decir que me honro con su amistad. Creo que podemos hacer juntos todavía muchas cosas, en esta Academia donde vamos a compartir al lado de otros compañeros su sección de Arquitectura.

Esta Real Academia acoge hoy al nuevo académico en esta que fue su casa primigenia y a la que se acercó humildemente explorando sus añejos fondos, y que hoy se convierte en casa definitiva donde espera y esperamos todos una fecunda actividad que haga visibles muchos de sus tesoros ocultos.

Enhorabuena y seas bienvenido Joaquín.



*Recepción por el Orfeón Universitario de
Valencia de la Medalla al Mérito en las
Bellas Artes - 2010, concedida por
la Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos, de Valencia*

Álvaro Baño

Presidente del Orfeón Universitario de Valencia

Laudatio pronunciada en sesión pública celebrada el 24 de mayo de 2011

Excelentísimo Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia,

Excelentísimo y Magnífico Sr. Rector de la Universitat de València,

Señora Directora Gerente del Instituto Valenciano de la Música,

Excelentísimas e Ilustrísimas autoridades,

Queridos orfeonistas,

Señoras y señores:

Debo empezar por agradecer muy profundamente en nombre del Orfeón Universitario de Valencia la alta distinción que nos otorga la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Y no creo que haya mejor manera de mostrar este agradecimiento que recordar a quienes han hecho posible que el Orfeón haya cumplido más de sesenta años con buena salud y con un gran futuro por delante.

D. Jesús Ribera Faig encarna como nadie el espíritu de nuestra institución. Fue su director fundador en tiempos nada sencillos. Allá por 1947, acaso para sustraerse levemente de los rigores del servicio militar de la posguerra, idea la creación de un coro que pronto se convertirá en el Orfeón Universitario de Valencia. De la mano de Jesús, el Orfeón sale de España en una época en la que nadie podía hacerlo y pasea por el mundo el nombre

de Valencia y de su Universidad. D. Eduardo Cifre Gallego recoge el testigo de la dirección musical en 1972, consolidando y engrandeciendo el prestigio musical del Orfeón durante su dilatada estancia hasta 1997, momento en el que, tras 26 años de éxitos y momentos inolvidables, cede el testigo a D. José Ramón Gil Tárrega. *Piru* está al frente del coro durante 8 intensos y fructíferos años afrontando nuevos desafíos hasta que en 2004 el Orfeón comienza una nueva etapa bajo la dirección de nuestro actual director D. Constantino Martínez Orts. A *Tino* le debemos no sólo nuestra amistad sino también el reconocimiento por habernos emocionado juntos en tantas ocasiones desde que nos dirigiera por primera vez. Muchas gracias a todos ellos por su rigor profesional y dedicación, que ha hecho posible que el Orfeón ocupe un lugar privilegiado en la música coral española. Agradecimiento también a todas las Juntas Directivas que han gestionado la difícil tarea de aunar esfuerzos en beneficio del Orfeón. Es mérito suyo el trabajo silencioso no siempre reconocido y la ilusión de seguir adelante a pesar de las dificultades. Si hoy estamos aquí, es porque todas estas personas dedicaron su tiempo al Orfeón más allá de lo que supone cantar en un coro. Cuántas noches en vela recordarán con añoranza sabiendo que en ellas pasaron algunos de los mejores momentos de sus vidas.

182

Pero naturalmente me permitirán que mencione también con gratitud y cariño a ese conjunto de 1787 orfeonistas que de manera desinteresada han pasado por la institución, compatibilizando su dedicación a la Música con sus estudios universitarios, e incluso prolongando su estancia en el Orfeón más allá del periodo universitario. Son mucho más que 1787 nombres y apellidos, son gente que conocemos, amigos, a veces hermanos o padres, maridos o esposas, hombres y mujeres que han compartido ilusiones, alegrías y penas, que han llorado y reído juntos a lo largo de tantos años y que ya forman parte de nuestras vidas. Sin vosotros, el Orfeón no es nada. Esta medalla os pertenece a todos. "Orfeón Universitario de Valencia". La denominación implica una declaración de principios hoy tan vigente como al comienzo de la andadura de la institución. La apelación orfística alude naturalmente a la Música, cuya difusión es el noble objetivo último de nuestra agrupación. El calificativo "universitario" invoca una realidad y una aspiración: la realidad de que el Orfeón siempre ha estado vinculado a la universidad valenciana. Primero a nuestra siempre entrañable Universidad de Valencia y luego también, desde su creación, a la joven Universidad Politécnica de Valencia. A ambas corporaciones reiteramos una vez más nuestro sincero agradecimiento por todo su apoyo y dedicación. Sirva también esta ocasión para agradecer la ayuda de todas las instituciones públicas, empresas y particulares que han colaborado con el Orfeón y que han contribuido al desarrollo de nuestras actividades durante todos estos años.

Lo universitario alude también al carácter universal de la Música y del conocimiento. Y a ese desafío ha sido muy fiel el Orfeón desde muy temprana hora. Permítanme que recuerde con legítimo orgullo que el Orfeón estrena en 1973 en Valencia “El Canto de los Bosques” de Dimitri Shostakovich. Es la primera vez que alguien lo hace en la Europa Occidental, en un momento en el que el telón de acero supone un gran obstáculo para el intercambio cultural entre el mundo occidental y la esfera soviética. En el año 1978 estrenó también como primicia en España la misa nº 3 en fa menor de Anton Bruckner. Antes, en el año 1961 había estrenado el “Alexander Nevsky” de Sergei Prokofiev, obras imprescindibles del repertorio sinfónico-coral de todos los tiempos. Y tantos otros estrenos de autores como Francis Poulenc y de los valencianos Óscar Esplá o Matilde Salvador. El Orfeón no sólo se ha prodigado en Valencia o en España. También ha tenido una nutrida presencia internacional: Italia, Francia, Reino Unido, Estados Unidos, Canadá, o más recientemente China han contado con la visita de nuestra agrupación. Y es que las giras del Orfeón han dejado un recuerdo imborrable en todos los que han tenido oportunidad de vivirlas: desde la campaña galesa a la Gran Muralla China, las voces del Orfeón han llegado a lo más hondo de quienes las han escuchado.

He dicho antes que lo universitario implica también una aspiración: la de responder en el futuro a los mismos ideales que justificaron su creación, sabiendo estar a la altura de los tiempos.

En un mundo globalizado y mercantilizado la idea de asociar a jóvenes universitarios al mundo musical sigue tan viva hoy como antaño. Jóvenes que, por lo común, no viven de la Música pero que difícilmente podrían vivir sin ella. Sólo así se explica que cada año decenas de aspirantes soliciten su incorporación a nuestra institución. No hay crisis de vocaciones en el Orfeón. Es la mejor prueba de su vitalidad.

La seña de identidad del Orfeón ha sido y es el espíritu desinteresado de quienes colaboran con él. Eso ha forjado una especial relación entre Orfeón y orfeonistas. Todos los años, desde hace cincuenta, el Orfeón celebra su concierto de Navidad bajo el lema “El mundo canta ante una cuna”. Y cada año decenas de antiguos orfeonistas se unen para cantar al final de una velada única en la que viejos amigos y amigas se descubren con lágrimas en los ojos. Quizá sea ése nuestro secreto.

Nos sentimos profundamente honrados por esta distinción. La medalla de esta Real Academia representa un alto honor pero también una gran responsabilidad. La responsabilidad de seguir manteniendo vivo el impulso de solidaridad y amor a la Música que movieron a sus fundadores a imaginar un sueño que se hizo feliz realidad. Hoy estamos orgullosos de seguir viviendo ese sueño.

Muchísimas gracias.



El Académico Numerario Dr. Manuel Muñoz Ibáñez en la laudatio dedicada al Orfeón Universitario de Valencia. (Foto Paco Alcántara).

El Orfeón Universitario de Valencia

Manuel Muñoz Ibáñez

Académico de Número

Laudatio pronunciada en el acto de recepción por el Orfeón Universitario de Valencia de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes-2010, en sesión pública celebrada el 24 de mayo de 2011

Es para mi un honor como académico numerario representar a esta institución en la Laudatio. Supongo que lo previsible en estos casos debería ser enumerar los ingentes méritos del Orfeón Universitario, fundado en 1947 por Jesús Ribera, y extenderme en los juicios que lo han llevado a alcanzar la Medalla al Mérito en las Bellas Artes; pero no va a ser así, porque su curriculum es asequible en los catálogos de sus conciertos, y porque aparece a nuestra disposición en su página web.

Lo que voy a intentar es aproximarme a la razones de su pervivencia hasta nuestros días, porque no sólo es la actividad cultural más antigua de las universidades valencianas, sino la más antigua de España y posiblemente se encuentre entre las más longevas de Europa.

Cuando en plena dictadura, Jesús Ribera creó el coro en 1947 era obligatorio pertenecer al S.E.U. y durante muchos años todos los universitarios abonábamos con la matrícula una cantidad que nos permitía tener acceso a determinados servicios: agencia de viajes, albergues, el TEU y también el Orfeón Universitario, que desde el principio adoptó una amplia autonomía eligiendo a los componentes de su junta directiva de un modo absolutamente democrático. Este hecho facultó desde el principio la ausencia de ingerencias políticas de cualquier tipo, permitiendo algo a mi juicio fundamental: la creación de un imaginario propio, configurado por sí mismo, basado en la referida democracia interna, con una autoridad delegada, que tenía la obligación de velar por la búsqueda de la excelencia. Este juego de procedimientos, dotó a las sucesivas juntas de una gran autonomía y de un fluido campo de gestión. En reciprocidad, semanalmente se informaba

al colectivo de cada uno de los trámites y se les consultaban las cuestiones relevantes, lo que permitió una cohesión participativa constante; un flujo permanente de comunicaciones y al mismo tiempo un respeto delegado hacia el órgano de gobierno, cuyas tensiones con el coro eran sumamente raras.

El segundo aspecto que cabe señalar es el carácter absolutamente amateur de sus componentes, excepto el director, que desde el principio tuvo asignadas unas cantidades económicas como compensación a su trabajo, (siempre por debajo de lo que en el ámbito laboral podrían corresponderle, pero que lo situaban en un plano distinto); nadie en el coro gozaba de ningún otro privilegio: ni siquiera los solistas o alguna voz destacada que formase parte del mismo. El compromiso con la búsqueda común de la excelencia permitía una sencilla autoselección: aquellos que no deseaban sacrificar una pequeña parte de su tiempo en beneficio de alcanzar los objetivos comunes y los resultados, se autoexcluían, porque a los veinte años no todo el mundo está dispuesto a comprometerse a unos horarios, tanto durante el curso académico, como en los desplazamientos, y autocontrolarse en los momentos de ocio previos a las actuaciones (con las salvedades y excepciones propias de la edad que conllevaban algunas tensiones fisiológicas, pero que nunca pasaron de lo meramente anecdótico).

186

Sin embargo, como es de imaginar, cada viaje estaba programado de tal modo, que en su primera fase se incluían los ensayos, los compromisos y los conciertos; para una vez concluidos, poder gozar de unos días de esparcimiento que cada uno se lo ventilaba a su aire.

Es una tradición no escrita, pero mantenida durante más de sesenta años, que desde el momento en el que un universitario supera la prueba de acceso y participa en un solo concierto, ya es orfeonista de por vida; es decir, puede abandonar el coro cuando quiera e incorporarse en el momento en el que lo desee: incluso tres décadas después de haberlo abandonado, sin el más mínimo problema ni reproche, de tal suerte, que a su regreso, es asumido por los demás con la misma naturalidad que si formase parte de la última generación. Esta tradición tan positiva, permite no solo cualquier reingreso fácil e inmediato, sino que cuando el licenciado se transforma en público, sabe que está escuchando a “su” coro, o lo que es lo mismo: que sigue formando parte del mismo; un modo de actuar que contribuye a que su “imaginario” se expanda en el tiempo y se traduzca en detalles concretos: como que sea muy frecuente que coexistan orfeonistas de sucesivas oleadas universitarias; que sea muy raro que un antiguo componente no conserve la beca naranja de por vida; y que no sea extraño que cuando el Orfeón pasa un periodo de profunda crisis, en vez de ir a consultar al rectorado de turno, se recabe el consejo de los que

formaron parte activa en otros momentos de su vida. También este espíritu se transforma en anécdota cuando observamos la frecuencia de una segunda generación de orfeonistas, o cuando durante el concierto de Navidad, los antiguos miembros que se encuentran en la sala, suben al escenario para cantar al lado de los más jóvenes. De este modo, el Orfeón Universitario forma parte de la biografía de cada uno, no sólo porque ha sido un marco de convivencia o ha contribuido a la formación musical, sino también porque ha pervivido en nuestras vidas como una actividad cultural de la que siempre nos sentimos partícipes y que en su momento contribuyó a generar experiencias positivas: la puesta en práctica del esfuerzo colectivo, el compromiso con un proyecto común, la búsqueda de la excelencia, y el sentimiento del éxito compartido, valores a mi juicio convenientes para superponerse a los conocimientos curriculares adquiridos en el periodo docente.

Como ustedes comprenderán no es fácil que un colectivo con voces escasamente preparadas y con reducidos conocimientos musicales, pudiese interpretar con gran éxito: la Misa de la Coronación de Mozart, o estrenar en España obras tan importantes como: Carmina Burana de Orff; Alexander Nevsky de Prokofiev; la La Infancia de Cristo de Berlioz; el Te Deum de Zoltan Kodaly; el Trenhi de Stravinsky; el Canto de los Bosques de Shostakovich; la Misa nº 3 de Bruckner; el Gloria de Pulenc; la Cantata Checa de Smetana; Catuli Cármina de Orff los Chichester Psalms de Berstein; Lux Aeterna de Morten Lauridsen o A man of Galilee de Alfred Newman; además de realizar el estreno mundial de “De Profundis” de Oscar Esplá; el “Te Deum” de César Cano o “Genesis” de Arnau Bataller, entre otras numerosísimas obras sinfónico corales, y de participar en auditorios tan importantes como el Teatro Principal de Valencia; el Palau de la Música; el Teatro Real de Madrid; el Lincoln Center de Nueva York o la Fundación Gulbenkián de Lisboa. Además de interpretar durante décadas el más tradicional de los conciertos navideños que tienen lugar en la Comunidad Valenciana.

En este punto me resulta obligado hablar del extraordinario mérito de sus directores: Jesús Ribera Faig, que fue su fundador; de Eduardo Cifre Gallego; de José Ramón Gil Tarrega y de su actual director titular, Constantino Martínez-Orts. Personas que se han ocupado del coro con una entrega y un mérito extraordinarios, con dedicaciones vocacionales, transmitiendo ilusión y apasionamiento en cada una de las fases de un proyecto; superando a la adversidad y al cansancio, y renunciando a muchas otras propuestas profesionales. Que durante sesenta y cuatro años haya habido sólo cuatro directores da cuenta de la estabilidad de sus propuestas y de la armonía que se ha ido estableciendo entre los orfeonistas y ellos mismos.

Además de ellos —cuyos méritos es neCésario reconocer—, en las actuaciones sinfónico corales lo han dirigido muy prestigiados maestros de la talla de José Ferriz, Pedro Pirfano, Luis Antonio García Navarro, Jose M^a Franco Gil, Odón Alonso, Alberto Blancafort, Ximenez Caballero, Cristobal Soler, Manuel Galduf, Enrique García Asensio, Gerardo Pérez Busquier o Robert Shaw, entre otros.

Pero no quiero terminar esta primera parte de mi exposición sin reconocer al mismo nivel los méritos de la Universidad.

Tal y como he apuntado previamente, el Orfeón Universitario estaba obligado a pertenecer al SEU, pero llegó un momento en el que se consideró que no era su lugar natural y que debía ampararse en las estructuras académicas. Entonces nuestro rector era D. José Corts Grau. Nos armamos de valor, tomamos la iniciativa y le solicitamos que deseáramos incorporarnos definitivamente a la Universidad. La acogida fue instantánea: el mismo día de nuestra petición ya nos consideró integrados y desde entonces hasta nuestros días, ha estado vinculado a la Universitat de Valencia si bien, como no podía ser de otro modo, se ha considerado a sí mismo como el coro de todas las universidades valencianas, puesto que ha tenido componentes de todas ellas con los mismos derechos y sin ninguna exclusión.

188

También en esta “Laudatio” hemos de reconocer la actitud de todos los rectores y de los vicerrectores de cultura de la Universitat, que considerándola una agrupación propia, le han permitido mantener el amplio margen de gestión y de autonomía del que la tradición la había dotado, sin interferir en su espíritu, contribuyendo en la facilitación de espacios, como soporte institucional y también económico, lo que ha favorecido una relación estable, fluida y proyectada en el futuro.

En una segunda parte —mucho más breve— de esta exposición, quiero enfatizar el hecho de que, además de los valores individuales de los que con su pertenencia se han beneficiado los universitarios valencianos, y además de la enorme aportación cultural que el Orfeón Universitario ha significado para la Comunidad Valenciana, ha llegado a ser el ámbito en el que se han formado personas que han sido capaces de generar otros coros, lo que viene a significar una actividad multiplicadora y extensiva. Para explicarme mejor voy a poner algunos ejemplos: En primer lugar cabe destacar a los Pequeños Cantores de Valencia y al Orfeón Navarro Reverter, fundados por Jesús Ribera; pero también el Coro del Círculo Católico de Torrent, de Vicente Galbis; el Coro de Universidad Politécnica, fundado por Carlos Gracia; la Coral Vicentina; el Cor de Cambra; el coro Lluís Vich; el Coro de Aldaya; la Escuela Coral de Quart de Poblet; la Escuela de Canto Gregoriano del Patriarca;

el Cor de Cambra l'Almodí, o Veus Grans; sin olvidar que una amplia base de orfeonistas constituyó la primera etapa del Coro de Valencia que depende del Instituto Valenciano de la Música que dirige Inmaculada Tomás, que también es orfeonista. Además de ella han hecho gestión cultural Pepe Lapiedra, Javier Casal, José M^a Agramunt, José Ramón Calpe y el que ahora les habla.

El Orfeón Universitario ha dado las suficientes pruebas de estabilidad y ha demostrado la suficiente capacidad para adaptarse al cambio impuesto por los tiempos, como para no temer por su futuro; ha sido un ejemplo más de cómo la sociedad valenciana ha ido evolucionando sin perder su imaginario: un montante intangible, pero de un valor extraordinario que contribuye como una pieza valiosa a conformar los valores identitarios, tan sumamente expuestos en la sociedad de la intercomunicación, en aquella "Aldea global" de la que hablaba Marshal McLuhan.

Antes de terminar, quiero aprovechar el privilegio que me proporciona esta tribuna para hacerle a su presidente dos recomendaciones: si cada dos años el Orfeón es capaz de preparar una obra sinfónico coral, se puede convertir en un instrumento imprescindible en la programación del Palau de la Música, habida cuenta del desplazamiento del Coro de Valencia al Palau de les Arts. Si se pudiese hacer así, el provecho artístico y el estímulo que proporcionaría a los componentes sería extraordinario. La segunda consideración es, que conjuntamente con el vice-rectorado de cultura, deben recuperar la organización del Festival Internacional de Coros Universitarios (FICU) con una periodicidad trienal. Desde mi punto de vista, ni el coro, ni la Universitat, ni la ciudad de Valencia pueden permitirse perder la oportunidad de convertirse en el eje referencial permanente de la música universitaria de todo el mundo.

Después de lo expresado, comprenderán ustedes que los méritos que concurren en el Orfeón Universitario de Valencia para recibir la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, concedida por la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia, son obvios, porque, como ya dije al principio, son muchos más que los expuestos en esta "laudatio"; pero por encima de todo, la merecen porque han sido un ejemplo y están en los corazones de todos los valencianos.

Muchas gracias.

NUEVAS ADQUISICIONES EN EL AÑO 2010

INTERCAMBIOS - MONOGRAFÍAS

M^a Carmen Zuriaga Lucas

Licenciada en Documentación.

Diana Zarzo Espinosa

Diplomada en Biblioteconomía y Documentación.

AGUILERA CERNI, Vicente. *Historia y presagio: poemas 1941*. Teruel: Museo Salvador Victoria; Asociación Española de Críticos de Arte, 2010.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *El arte judío y la miniatura en el mundo judío: una aproximación*. Valencia: Cátedra de eméritos de la Comunidad Valenciana, 2010.

ALEMANY FERRER, Victoria. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. [Valencia]: Editorial UPV, [2010].

AÑÓN ABAJAS, Rosa María; RAMOS CARRANZA, Amadeo. *Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento [Texto impreso]: textos previos: actas del Seminario internacional celebrado en Sevilla del 15 al 20 de octubre del 2007*. [Sevilla]: Universidad Internacional de Sevilla, [2009].

ARGERICH, I; ARA, Judith. *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil: [exposición]*. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009.

BALMACEDA, José Carlos. *Italian manufacturers, techniques and manufacturing methods in paper production in Spain*. Fabriano: Congress book of european paper days, 2006.

BALMACEDA, José Carlos. *Félix Solesio: fundador de Arroyo de la Miel*. [Benalmádena]: Ayuntamiento de Benalmádena, 2004.

BALMACEDA, José Carlos. *La industria papelera de Mijas: una frágil prosperidad en el siglo de la industrialización española*. [Mijas]: Museo Histórico Etnológico de Mijas, [2003].

BALMACEDA, José Carlos. *La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española*. Málaga: Centro Americano de Historiadores del Papel, 2005.

BALMACEDA, José Carlos. *Apuntes para el estudio del papel y las filigranas durante el siglo XV en la Corona de Aragón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2008

BALMACEDA, José Carlos. *Filigranas: propuestas para su reproducción*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.

BASCUÑÁN RAMS, Paco. *La deriva tipográfica*. Discurso de ingreso como académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, leído a título póstumo en el salón de actos del Museu Valencià de la Il·lustració y de la Modernitat. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2009.

BELTRÁN LLAVADOR, José. *Un pensador en el laberinto: escritos sobre George Santayana*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, [2009].

191

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*. [València]: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, [2006].

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *Testimonios romanos en colecciones valencianas: Museo de Bellas Artes de Valencia, de junio a agosto de 2008*. [Valencia]: Conselleria de Cultura i Esport, 2008.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La edad de oro del arte valenciano: rememoración de un centenario*. Museo de Bellas Artes de Valencia, 1 de febrero al 27 de abril de 2009. Valencia: Generalitat Valenciana, [2009].

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *La memoria recuperada: Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. [Valencia]: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. *Pintores valencianos en el Museo de Bellas Artes de Asturias*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009.

BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura, placer de la mirada*. Valencia: Ruzafashow, [2009].

BÉRCHEZ, Joaquín; RAMÍREZ, Juan Antonio. *Tolsá: Joaquín Bérchez, fotografías*. Museo de Bellas Artes de Valencia, del 17 de septiembre al 16 de noviembre de 2008. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2008.

BOWLT, John E. *El cosmos de la vanguardia rusa [Texto impreso]: arte y exploración espacial, 1900-1930*. Del 24 de junio al 19 de septiembre de 2010, sala de exposiciones de la Fundación Botín, Santander. Santander: Fundación Botín, 2010.

BUSTAMANTE, Fernando; CARREGUÍ, Santiago... [et al.]. *Ficciones cotidianas entre lo público y lo privado*. [Valencia]: Pentagraf Editorial, 2010.

CALVO, Carmen. *Carmen Calvo*. Palacio de Velázquez, Madrid: 24 de octubre 2002-14 de enero 2003. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, D.L. 2002.

CALLADO ESTELA, Emilio, et al. *L'ambaixador Vich: l'home i el seu temps*. [Valencia]: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, D.L. 2006.

192 CALLE, Román de la. *Pepe Azorín: investigaciones en torno al dibujo, 1995*. [Alicante]: Universitat d'Alacant, 2010.

CASTRO FLÓREZ, Fernando; CASTRO CÓRDOBA, Ernesto. *Peregrinatio: la mística: art a les ermites de Sagunt*. 17 juliol-15 setembre de 2009. [Valencia]: Conselleria de Cultura i Esport, 2009.

CHAMOSO LAMAS, Manuel. *Estudios sobre Arte, Arqueología y Museología*. La Coruña: Real Academia Galega de Belas Artes Nosa Señora do Rosario, 2009.

CHICHARRO, Eduardo. *Cantata del recuerdo: a Lucio y Amalia*. Teruel: Museo Salvador Victoria, 2005.

CISCAR PALLARÉS, Eugenio. *La justicia del abad: justicia señorial y sociedad en el Reino de Valencia (Valldigna, siglos XVI, XVII y XVIII)*. Valencia: Institutió Alfons el Magnànim, 2009.

DELICADO MARTÍNEZ, Fco. Javier. *Iconografía, culto, arte y leyenda en torno del Cristo del Sepulcro de Yecla [Murcia]: una revisión historiográfica*. Yecla: Asociación de Caballeros del Stmo. Cristo del Sepulcro, 2010.

DOMINGO SANZ, Esther... [et a.l.]. *Los abrigos VII, VIII y IX de les coves de la saltadora: les coves de Vinromà, Castelló*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.

ELENA, Arturo. *Arturo Elena: 25 años de ilustración*. [Barcelona]: Beandlife Communication, 2009.

ESCALLADA GONZÁLEZ, Luis de. *El Camino de Santiago en siete villas*. Santander: Centro de Estudios Montañeses, 2009.

ESPINÓS DÍAZ, Adela; MONTOYA BELEÑA, Santiago; RIDAURA CUMPLIDO, Concha. *Gravats de la col·lecció Giner-Boira del Museu de Belles Arts de València*. [Valencia]: Generalitat Valenciana, 2008.

FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Escultura patronal alicantina destruida en 1936*. [Valencia]: Andrés de Sales Ferri Chulio, 2010.

FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Lágrimas divinas en la piedad popular alicantina en los siglos XVI y XVII*. Valencia: Andrés de Sales Ferri Chulio, 2010.

FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *El Santísimo Cristo del Consuelo de Fortaleny: 1986-2011 XXV Aniversario de la Coronación*. Valencia: Andrés de Sales Ferri Chulio, 2010.

193

FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Sueca y la Eucaristía*. Valencia: Andrés de Sales Ferri Chulio, 2010.

FRANCÉS, Juan (1921-). *Juan Francés: un viaje a través de las vibraciones del color. [Obra antológica]*. Xàtiva: Ajuntament, [2009].

GÓMEZ BENEDITO, Vicente. *Conflicto antiseñorial y abolición del régimen feudal en Segorbe*. [Segorbe]: Ayuntamiento de Segorbe, Concejalía de Cultura, [2009].

GUERRERO, Dolores. *Sentir, decir, gozar*. Lugo: Museo Provincial de Lugo, 2009.

GUTIÉRREZ DÍAZ, Francisco. *Mariano Pedrero, el ilustrador de Cantabria: y datos sobre el litógrafo santanderino Ceferino Beci*. Santander: Centro de Estudios Montañeses, 2006.

HERNÁNDEZ CASTILLO, África. *La danza académica y su metodología: análisis del movimiento en relación con la estructura musical*. Valencia: Mahali, 2009.

JARQUE, Vicente. *Historia, progreso y arte contemporáneo valenciano*. Valencia: Diputación de Valencia, Institución Alfons el Magnànim, 2010.

LEVENFELD, Rafael. *Profecías= Prophecies*. [Madrid]: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

LÓPEZ, Rebeca (1978-). *Era unha vez...*. Lugo: Museo Provincial de Lugo, 2009

LUDOVIC, Marcos; PÉREZ I MORAGÓN, Francesc; CALLE, Romà de la. *Masonería e ilustración : obras del Musée de la Franc-Maçonnerie, colección GODF*. [Beniparrell]: Pentagraf, 2009.

LLOP, Iban L. *Crònica de Calàbria*. Valencia: Bromera, 2009.

MANJÓN RODRÍGUEZ, A. Lorena. *El Real Consulado de Santander y las artes: (la Academia de Dibujo)*. Santander: Centro de Estudios Montañeses, 2002.

MARAÑÓN, Gregorio. *Gregorio Marañón (1887-1960): miembro de número de las Reales Academias Española, de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Instituto de España, 2010.

MARTÍ, Manuel. *Pasiones irracionales en la época de la razón: el "Tratado de las pasiones" de Manuel Martí, Deán de Alicante (1663-1737)*. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, [2009].

MENDELSSOHN, Moses. *Fedón o Sobre la inmortalidad del alma*. [Valencia]: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2006.

MORALES, Nicolás, QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.

MARCH, Ausiàs. *Poesies: estudi introductori, edició i glossari de Vicent Josep Escartí*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2009.

MUÑOZ QUIRÓS, José María. *El rostro de la niebla*. Madrid: Hiperión, 2009.

OLARTE, Ángel. *Ángel Olarte*. De septiembre de 2009 a enero de 2010, Museo de Bellas Artes de Álava. [Álava]: Diputación Foral de Navarra, Servicio de Patrimonio Histórico-Artístico y Arqueológico, [2009].

PÉREZ CARRIÓ, Ramón. *Ramón Pérez Carrió: obra 1986-2002*. Ourense: Linteo, 2002.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Ángela; SOLER MAYOR, Begoña [coord]. *Restes de vida, restes de mort: la mort en la Prehistòria*. Museu de Prehistòria de València, del 4 de febrer al 30 de maig de 2010. [València]: Museu de Prehistòria, [2010].

PÉREZ MINGUEZ, Rafael. *Los trabajos y los días de Julia, ciudadana romana*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, Área de Cultura, Sección de Estudios Arqueológicos Valencianos, 2009.

PÉREZ PORTO, Francisco Xosé. *Pérez Porto*. Lugo: Museo Provincial Lugo, 2010.

PÉREZ ROJAS, F. Javier; PILATO IRANZO, Armando; PILATO IRANZO, Sandra. *Leopoldo García Ramón (1876-1958)*. Valencia: Generalitat Valenciana, [2009].

PERIS, Vicente. *El carnaval de Venecia*. Benlliure, Galería de Arte. [Valencia]: Galería Benlliure, [2007].

REGUERAS GRANDE, Fernando; PASTRANA GARCÍA, María del Pilar. *Un vía crucis veneciano en el Museo de Palencia*. [Valladolid]: Consejería de Cultura y Turismo, 2009.

SAN JOSÉ MEDIAVILLA, Ángel. *Memoria y presente de los canteros en Cantabria*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2008.

SCHILDKROUT, Enid; DREWAL, Henry John. *Dinastía y divinidad: Arte Ifé en la antigua Nigeria*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 17 de septiembre al 13 de diciembre de 2009. [Madrid]: Ministerio de Cultura, 2009.

SERRA, Amadeo; BRUQUETAS, Rocío... [et al.]. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. [Bilbao]: Ministerio de Cultura, Secretaría de General Técnica, 2010.

SOLAZ ALBERT, Rafael (1950-). *El Marítim: un paseo costumbrista a través de antiguas tarjetas postales: tarjetas postales del distrito Marítim (1902-1960) procedentes de la colección de Alfredo Solaz Albert*. [Valencia]: Ajuntament de Valencia, [2006].

SPINOSA, Incola; CARRETE PARRONDO, Juan. *José de Ribera. Bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*. [Salamanca]: Caja Duero, [2005].

TOLEDO MANSANET, Juan Antonio (1940-1995). *Joan Antoni Toledo: Homenaje*. Sala municipal de exposiciones, Lonja del Pescado de Alicante, julio-agosto de 2009. [Valencia]: Generalitat Valenciana, 2009.

VICENTE QUERALT, Javier. *El Camino de Santiago de Castellón*. Castellón [de la Plana]: Diputació de Castellón, 2010.

VILLAPOL, Fernando. *Conversas con Reabsu*. Lugo: Museo Provincial de Lugo, 2009.

YTURREALDE, José María. *Yturralde, obra gràfica: 04*. [València]: Editorial de la UPV, [2010].

Alzira: *L'illa del Xúquer*. [Alzira]: Bromera, 2000.

750 aniversari de la carta de poblament: [Llíria, 1253-2003]. Llíria: Ajuntament, [2007].

Arte de luces: Influencias artísticas en los vestidos de torear. Madrid: Museo del Traje, Cipe, 2010.

El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado: salas de exposiciones temporales del Palacio Real, Madrid, 2 de diciembre de 1999-27 de febrero del 2000. [Madrid]: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [1999].

196

Ausencias vestidas & reflejos desnudos: a Federico García Lorca. Exposición temporal del 28 enero al 25 abril 2010. Madrid: Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, 2010.

La Batalla d'Almansa, 1707: III Centenari. Museu de Belles Arts de València del 22 de març al 20 de juny de 2007. [Valencia]: Generalitat Valenciana, [2007].

Castelao: a derradeira lección do mestre. Lugo: Museo Provincial, 2010.

Catálogo de artistas del Museo Salvador Victoria. [Folleto] Teruel: Diputación, [varios años]

Calzarte tres: Catálogo. [Elda]: Museo del Calzado, 2008.

Catàleg d'escultura i col·leccions del món antic. [Barcelona]: Ajuntament, [2010].

La Ciencia y el Arte II: ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica, [2010].

Crónica del Guernica. Institut Valencià d'Art Modern del 27 julio al 24 septiembre 2006. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, [2006].

Economía, empresa y sociedad: la Exposición Regional Valenciana de 1909. Valencia: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Valencia, [2009].

El esplendor del renacimiento en Aragón. [Zaragoza]: Gobierno de Aragón, [2009].

Esplendor recuperado: proyecto de investigación y restauración de los retablos del Nazareno y la Trinidad de la Catedral de Granada. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España: Cabildo de la Catedral de Granada, 2009.

Historia de la ciudad. V, Tradición y progreso [edición a cargo de Mar Alonso Monterde, Málek Murad Mateu y Francisco Taberner Pastor]. Valencia: ICARO-CTAV : Ajuntament de Valencia, 2008.

Ignacio Pinazo en la colección del IVAM. [Valencia]: Aldeasa, [2001].

Implicaciones éticas en algunos debates científicos. Madrid: Instituto de España, 2010.

Lázare: memorias 1994-2009. Lugo: Museo Provincial de Lugo, 2009.

Líneas maestras: Dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia. [Navarra]: Caja Burgos; Museu de Belles Arts de València; Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2010.

197

Marimekko: 10 puntos de vista. [Madrid]: Museo del Traje. Cipe, [2009].

Planimetría del Alcázar de Sevilla. Granada: Patronato del Real Alcázar, 2000.

Praxis edilicia: 10 años con el patrimonio arquitectónico. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2007.

Recuperando nuestro patrimonio II [coordinación general, Manuel Marzal]. [Valencia]: Generalitat Valenciana, [2002].

Reflexiones sobre conservación de alfombras y tapices [Texto impreso]: jornadas celebradas durante los días 19, 20 y 21 de octubre de 2006 en el Instituto del Patrimonio Cultural de España y el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). [Madrid]: Ministerio de Cultura, 2010.

Río experimental: Más allá del arte, el poema y la acción. Santander: Fundación Botín, 2010.

Tacones de aguja: Fascinación y seducción. Madrid: Museo del Traje. Cipe, 2009.

Trajes de sombras. [Museo del Traje, CIPE, 30 abril-25 julio 2010]. [Valladolid]: Junta de Castilla y León, 2010.

Els tresors de les Clarisses del Museu de l' Almodí: retorn del sant sopar. [Valencia]: Ajuntament de Xàtiva, [2010].

Vicente Peris. [Valencia]: Fundación Bancaja, 2005.

NUEVAS ADQUISICIONES EN EL AÑO 2011

INTERCAMBIOS - MONOGRAFÍAS

M^a Carmen Zuriaga Lucas

Licenciada en Documentación.

Diana Zarzo Espinosa

Diplomada en Biblioteconomía y Documentación.

ALARCÓN IBÁÑEZ, Verónica. *Cuando el libro se hace arte. Historia de un género olvidado.* Valencia: Institutió Alfons el Magnànim, 2009.

ALEJOS MORÁN, Asunción. *Estudio iconográfico para el conocimiento y comprensión de las imágenes.* València: Ajuntament, 2009.

ALEMANY, Uiso; PERIS, Vicente. *Un tiempo un espacio.* Valencia: Generalitat Valenciana, 2011.

ALMAGRO-GORBEA, Martín. *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces.* Madrid, Palacio Real, abril-julio 2010. [Madrid]: Patrimonio Nacional, [2010].

ANTELO SÁNCHEZ, Tomás;... [et al.]. *La técnica radiográfica en los metales históricos.* [Madrid]: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, [2011].

BARBA SEVILLANO, Arturo; GIMÉNEZ PÉREZ, Alicia. *El teatro principal de Valencia. Acústica y arquitectura escénica*. Valencia: La Gráfica, 2011.

BLANES ARQUES, Luis. *Música sacra y modernidad I y II. Personalidad del Padre Vicente Pérez Jorge a través de su música y de sus escritos*. Valencia: Promolibro, 1999.

BONET ROSADO, Helena; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Jaime. *La bastida de les Alcusses 1928-2010*. [Valencia]: Museo de Prehistoria de Valencia, 2011.

BRAUNER, Victor. *Victor Brauner: [exposición]: (1903-1966)*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, [2010].

BRAY, Xavier. *Lo sagrado hecho Real: Pintura y escultura española 1600-1700: Valladolid: Museo Nacional Colegio de San Gregorio, 5 de Julio-30 de Septiembre de 2010*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, [2010].

BUENO TÁRREGA, Baltasar. *Historia de la Virgen de los Desamparados de Valencia*. [València]: Ayuntamiento, 2006.

199

CALLE, Román de la. *Pepe Azorín: Representaciones de la materia orgánica*. [Alicante]: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, [2011].

CANCER MATINERO, J. R.; BOIRA I MAIQUES, J. V.;... [et al.]. *Col·lecció Díaz Prósper, patrimoni i memòria. Fotografies 1839-1900*. Valencia: Universitat de València, 2011.

CARR, Dawson W;...[et al.]. *Velázquez*. London: National Gallery Company, 2006

CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente. *La imprenta: Memoria leída ante la Real Academia de la historia en la fiesta del Libro Español de 1926*. Valencia: Sociedad Bibliográfica Valenciana "Jerònima Galés", [2006].

CATALÁ GORGUES, Miquel Àngel. *La Asunción de la Virgen en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2009.

CATALÁN, Miguel; ROS GALIANA, Fernando. *El museo leído: fragmentos para una antropología profana de la pintura*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2009.

CHÁFER, Teresa. *La tabla del naufrago: de sueños y vigilia: maig - setembre 2009*. [Valencia]: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, D.L. 2009.

CODINA BAS, Juan Bta. *Jaime González Castellano. El médico que soñó Fontilles (Xàbia 1832-1917)*. Xàbia: Ajuntament, 2010.

COMPANY, Ximo. *San Francisco de Borja, Grande de España: arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*. Gandía, Casa de la Cultura Marqués de González de Quirós, del 4 de noviembre de 2010 al 9 de enero de 2011. [Valencia]: Editorial Afers, 2010.

CRESPO DELGADO, Daniel. *El paisaje del progreso: las obras públicas en el Viaje de España de Antonio Ponz (1772-1794)*. Valencia: Conselleria d'Infraestructures i Transport, 2008.

200 ESCALES, Margalida...[et al]. *Simetrias secretas*. Museu Nacional do Azulejo, julho-setembro 2009. [Lisboa]: Museu Nacional do Azulejo, 2009.

FEBRER ROMAGUERA, Manuel Vicente. *L'església d'Alcàsser al llarg dels temps: episodis de la història de la religiositat d'una comunitat cristiana, vists a la llum de l'evolució del temple parroquial de Sant Martí, bisbe de Tours*. Alcàsser: Esglesia Parroquial de Sant Martí, Bisbe, [2010].

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis A. *Atlas. Arquitectura global, circa 2000*. Bilbao: Fundación BBVA, 2010.

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis A. *Atlas, arquitecturas del siglo XXI, América*. Bilbao: Fundación BBVA, 2010.

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis A. *Atlas, arquitecturas del siglo XXI. Asia y Pacífico*. Bilbao: Fundación BBVA, 2010.

GARCÍA LEÓN, José María. *Las cortes en la isla de León*. Cádiz: Quórum, 2009.

GARÍ, Joan. *On dormen les estrelles*. Alzira: Bromera, 2005.

GÓNZALEZ TORNEL, Pablo. José Mínguez. *Un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010.

GOZALBES, Manuel. *Guia de sala: Història dels diners*. València: Museu de Prehistòria de València, 2011.

GUINOT RODRIGUEZ, Enric; ESQUILACHE MARTÍ, Ferran. *Moncada i l'orde del Temple en el segle XIII: una comunitat rural de l'Horta de València en temps de Jaume I*. Valencia: Alfons el Magnànim, 2010.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Nicolás Borrás Falcó (1530-1610): Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

HUGO ACHUGAR, María Dolores; ALBIAC BLANCO, Christopher L. ...[et al.] *Miradas sobre España*. Barcelona: Anthropos, 2011

201

IBAÑEZ GIMENEZ, Maite. *IVAM- Centre del Carme (1989-2002) la exposició como obra de arte*. Valencia: institució Alfons el Magnànim, 2010.

LÁZARO VILLENA, José. *La guitarra clásica en la Comunidad Valenciana, siglo XX*. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, [2010].

LÓPEZ GARCÍA, José Luís. *Agustín Iranzo Herrero: Maestro de Capilla de la Colegiata de San Nicolás de Alicante, tres Salmos para Coro y Orquesta: Beatus vir, Laudate Dominum, Lauda Jerusalem*. (Con estudio y comentario del entorno del autor y sus obras). [s.l. : s.n.], 2009.

LORENTE, Jesús Pedro; ... [et al.]. *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal. El legado de Eleuterio Blasco en Molinos (Teruel)*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses; 2008.

MAÑAS BORRÁS, Luis. *La Mislata de otros tiempos: nuestro pueblo, nuestra gente*. Mislata: Ayuntamiento, 2011.

MARZAL RAGA, Consuelo de los Reyes. *El régimen jurídico de las enseñanzas musicales en España*. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2010.

MEMBRADO I TENA, Joan Carles. *La indústria ceràmica de la Plana de Castelló*. Castelló: Servei de Publicacions, Diputació de Castelló, 2000.

MICOLAU ADELL, José Ignacio. *Cuestiones bajoaragonesas*. Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2009.

MILÀ, Lluís del. *El cortesano*. [València]: Institució Alfons el Magnànim, 2010.

OLUCHA MONTINS, Ferrán. *Repertori d'inventaris de l'església parroquial de Santa Maria de Castelló: 1528-1706*. Castelló: Diputació, Servei de Publicacions, 2011.

ORUETA, Ricardo de. *Berruguete y su obra*. [Madrid]: Ministerio de Cultura, 2011.

202

PALOMAR MACIÁN, V; BERGA PÉREZ, A. *Rehabilitación del Patrimonio Histórico y urbano del Casco antiguo de Segorbe: 2005-2010 (II)*. Segorbe: Ayuntamiento, 2011.

PÉREZ GARCÍA, Pablo. *Moradas de Apolo: palacios, ceremoniales y academias en la Valencia del Barroco (1679-1707)*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2010.

PÉREZ ROJAS, Javier. *Familia de Estanislao Granzow: J. Sorolla*. [Valencia]: Institucion Joaquín Sorolla de Investigacion, 2011.

PLASENCIA CLIMENT, Carlos. *El dibujo: del carbón al pixel*. [Valencia]: Diputació de València, 2010.

REY AYNAT, Miguel del. *Arquitectura rural valenciana*. València: Museu Valencià d'Etnologia, 2010.

RICO BELTRÁN, María Amparo. *El romancero en Valencia, pervivencia de una tradición oral: Catálogo y estudio*. [Valencia]: Museu Valencià d'Etnologia, 2010.

ROBLEDÓ PALOP, Joan; BITSIKAS, Xenofon. *Blanco, negro: sujeto, espacio, percepción = blanc, negre: subjecte, espai, percepció*. [Valencia]: Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2009.

RUBIO GIL, Luís; FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Barjola (1919-2004): Obra gráfica*. febrero-marzo 2008. València: Generalitat Valenciana, [2008].

RUBIO HERRERO, Samuel. *Biografía del sabio naturalista y orientalista valenciano Don Simón de Rojas Clemente y Rubio (1777-1827)*. Madrid: Samuel Rubio Herrero, 1991.

RUBIÓ I LLUCH, Antoni. *Epistolari grec anys 1901-1915*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011.

SANTAYANA, George. *Materiales para una utopía, antología de poemas y dos textos de filosofía*. [Valencia]: MUVIM, 2009.

SERRA DESFILIS, Amadeo (coord.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. Valencia: Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, 2010.

203

SOLDEVILA, Ferran. *Les quatre grans cròniques*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011.

SOLER FERRÁNDEZ, María Jesús. *Rigoberto Soler de cerca*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011.

TABAR DE ANITUA, Fernando. *La Rioja Alavesa en la historia del arte*: [Museo Diocesano de Arte Sacro, Catedral de María Inmaculada, Vitoria-Gasteiz, otoño 2009]. [Vitoria-Gasteiz]: Diputación Foral de Álava, 2009.

TOUS OLAGORTA, Francisco Javier. *La enseñanza de la escultura en las artes visuales. Historia y análisis de los planes de estudio y programas vigentes en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, México, Distrito Federal*. México: Universitat Politècnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2011.

VALES VÍA, José-Domingo. *Enrique García Asensio: biografía incompleta*. [Valencia]: Institutió Alfons el Magnànim, 2010.

VEGA, Esther de, [coord.]. *Arqueología aplicada al estudio e interpretación de edificios históricos : últimas tendencias metodológicas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.

VENET, Bernar. *Bernar Venet: la paradoja de la coherencia = the paradox of coherence: [Institut Valencià d'Art Modern]*. Valencia: IVAM, 2010.

VENTO VILLATE, Ignacio. *José Vento Ruiz: la aventura de pintar*. [Valencia]: Institutió Alfons el Magnànim, 2009.

VICENT-CASSY, Cécile. *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVIIe siècle : culte et image*. Madrid: Casa de Velázquez, 2011.

VIDAL SERRULLA, Francisco. *La mística del color*. Museu de Belles Arts de Castelló, abril-maig, 2011 = abril-mayo, 2011. [València]: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2011.

204

ZALAMEA TRABA, Fernando. *La figura y la torsión [Texto impreso]: pasado y presente de una visión ondulada del mundo*. [Valencia]: Institutió Alfons El Magnànim, 2011.

Arte del siglo XX. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico": Departamento de Histotia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2009.

Artistes de la Casa de Velázquez 2001. [Texto impreso]: Madrid, 17 mai-17 juin, París, 26 septembre - 11 octobre 2001. Madrid: Casa de Velázquez, [2001].

Biot: el paisatge innovat = [el paisaje innovado]. [València]: Generalitat Valenciana, [2006].

Cerámica rifeña: Barro femenino. Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí; Museo de Bellas Artes de Castellón. [Valencia]: Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, 2009.

III Ciclo de conferencias, Instituto Luis Vives de Valencia 2006. [Valencia]: Fundación Bancaja, 2009.

La colección Adolf Egner: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí del 25 de febrero al 2 de mayo 2010. Valencia: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”, [2010].

Col·leccions privades, llibres singulars. Catàleg de l'exposició celebrada a la Biblioteca de Catalunya amb motiu de l'Any del Llibre i la lectura. [Barcelona]: Biblioteca de Catalunya, 2005.

Contra natura. Museu de la Ciutat, 26 gener-20 de març de 2010. [València]: Fundació General de la Universitat de València, 2009.

Dibujant al pas del dies [Textos a cargo de Román de la Calle, Antonio Gascó y Toni Molla]: Institut Municipal de Cultura de Meliana: exposició retrospectiva de Manolo fuster, Sala d'exposicions de l'IMC, del 4 al 20 de novembre de 2011. Meliana: Institut Municipal de Cultura, 2011.

El dibujo: del carbón al píxel. Valencia: Institució Alfons El Màgnanim, 2010.

Elena Sorolla en la playa. Centre del Carme, Valencia, 2010-2011. [València]: Generalitat Valenciana, [2011].

Emilio Varela (1887-1951): pintor universal. [València]: Generalitat Valenciana, 2010.

Estampas de Santidad: San Francisco de Borja y los santos españoles de su tiempo. Valencia. Museo de la Ciudad, abril - mayo 2010. [València]: Generalitat Valenciana, [2010].

Fabular edificando: la obra de Cortina. [Exposició] Centro del Carmen, de abril a septiembre de 2011. [València]: Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2011.

Figuraciones contemporáneas de lo absoluto: bicentenario de la “Fenomenología del espíritu” de Hegel (1807-2007). [València]: Universitat de València, Publicacions: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2009.

La generación del entusiasmo: pintura, expresionismo y “kitsch”. [València]: Generalitat Valenciana: Fundación Chirivella Soriano, 2010.

Guía: Museo Nacional Colegio de San Gregorio. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009.

Historia de la ciudad. VI Proyecto y complejidad. [Edición a cargo de Málek Murad Mateu y Francisco Taberner Pastor]. Valencia: ICARO-CTAV-COAV, 2010.

Hombres mesolíticos de la cueva de La Braña-Arintero (Valdelugeros, León). [Museo de León]. [Valladolid]: Consejería de Cultura y Turismo, 2010.

Joaquín Sorolla Bastida: 1863-1923. 14 novembro-31 dezembro 2001, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. [Madrid]: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, [2001].

José Benlliure Gil (1855-1937). Centre del Carme, del 15 de maig al 31 d'agost de 2008. [Valencia]: Conselleria de Cultura i Esport, 2008.

206

La luz de Jovellanos. Exposición conmemorativa del bicentenario de la muerte de Gaspar Melchor de Jovellanos (1811-2011). [Catálogo, coordinación general, Joaquín Ocampo Suárez-Valdés]. [Madrid]: Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2011.

Memoria y arte del espíritu cartujano: las cartujas valencianas. [Valencia]: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Esport, 2010.

Museo Nacional Colegio de San Gregorio. [Texto impreso]: colección = collection. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009.

El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible. Museo de Bellas Artes de Valencia, julio-octubre 2010. [Valencia]: Generalitat Valenciana, 2010.

Nuit espagnole. [Texto impreso]: flamenco, avant-garde et culture populaire, 1865. Paris: Paris musées, [2008].

Retratos del Museo de Cádiz. [Cádiz]: Caja San Fernando, [2004].

La riuà que canvià València. [Chiva]: Adonay, [2007].

Santo Desierto. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.

Sorolla y Castilla. [Madrid]: Ministerio de Cultura; Obra Social, Caja Castilla-La Mancha, [2008].

Suma + sigue: del disseny a la Comunitat Valenciana. [Valencia]: Instituto de la Pequeña y Mediana Industria de la Generalitat Valenciana, 2009.

Travesías: Il exposición becas CAM de artes plásticas, 2011-2012: Aurelio Ayela, Maider López, Iván Marino, Juan José Martín, Moisés Mahiques, Javier Pividal ... [et al.] Alicante: Caja Mediterráneo, 2011.

Vasos: [exposición]: 10 propuestas de cerámica artística en Asturias. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, [2010].

Vicente Castellano: pintures, exposició antològica. Maig-setembre 2010. [València]: Generalitat Valenciana: Fundació Chirivella Soriano, 2010.

Xavier Mascaró, eterno retorno. Valencia: IVAM, 2010.

**PUBLICACIONES PERIÓDICAS RECIBIDAS COMO
INTERCAMBIO EN EL AÑO 2011.**

ABANTE: Revista de Patrimonio Cultural Valenciano. Valencia, 2010, nº 2, 3.

ALEBUS. Cuadernos de Estudios Históricos del Valle de Elda. Alicante, 1997-1999, nº 7-9.

ANALES DE HISTORIA DEL ARTE. Madrid, 2010, vols. Extraordinarios, septiembre 2010, octubre 2010.

ANALES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL. Santa Cruz de Tenerife, 2009.

ANALES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANTA MARIA DE LA ARRIXACA. Murcia, 2004-2007.

ANALES DE LA REAL ACADEMIA DE DOCTORES DE ESPAÑA. Madrid, 2010, vol.14, nº 2.

ANALES DE LA REAL ACADEMIA DE MEDICINA DE LA COMUNITAT VALENCIANA. Valencia, 2009, vol. 10.

ANNALES d'HISTOIRE de l'ART & d'ARCHEOLOGIE. Bélgica, 2010, vol. XXXII.

ANTHOLOGICA ANNUA. Roma, 2003, nº 50.

ANTIGÜEDAD Y CRISTIANISMO. Murcia, 2009 (ed. 2011) nº XXVI.

ARS LONGA. Valencia, 2010, nº 19.

APL. Archivo de Prehistoria Levantina. Valencia, 2010, vol. XXVIII.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE. Madrid, 2011, nº 333, 334, 335.

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA. Valencia, 2011, nº 67.

ARTIGRAMA. Zaragoza, 2010, nº 25.

ATRIO. Revista de Historia del Arte. Sevilla. 2007/2008, nº 13, 14.

AUDIO CLÁSICA. Madrid, 2011, nº 170, 171, 172.

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACIÓN DE LAS ILLES BALEARS. Palma de Mallorca, 2010, nº XI.

BOLETÍN DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS. Málaga, 2010, vol. XII.

BOLETÍN DEL CENTRO DE ESTUDIOS DEL MAESTRAZGO. Castellón (Benicarló), 2010, nº 83, 84; 2011, nº 85.

BOLETÍN DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES. Jaén, 2009, nº 200; 2010, nº 202; 2011, nº 203, 204.

BOLETÍN DE LA INSTITUCIÓN FERNAN GONZÁLEZ. Burgos, 2010, nº 241, 242.

BOLETÍN DE LETRAS DEL REAL INSTITUTO DE ESTUDIOS ASTURIANOS. Oviedo, 2007, nº 170; 2008, nº 171-172.

209

BOLETÍN DEL MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR. Zaragoza, 2011, nº 107, 108.

BOLETÍN DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid, 2009, tomo XXVII, nº 45; 2010, tomo XXVIII, nº 46.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN. Valladolid, 2010, nº 45.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid, 2010, Tomo CCVII-cuaderno II, Tomo CCVIII-cuaderno I.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS. Écija, 2010, nº 6.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA MATRITENSE DE HERÁLDICA Y GENEALOGÍA. Madrid, 2010, año XX, nº 77, 78, 79; año XXI, nº 80.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. Castellón, 2010, T. LXXXVI.

BSAA. (BOLETÍN SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA). Valladolid, 2010, nº LXXVI.

BUTLLETÍ DE LA REIAL ACADEMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDÍ. Barcelona, 2009, nº XXII, 2009-2010, nº XXIII- XXIV.

BUTLLETÍ DEL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA . Barcelona, 2010, Vol. 11.

BULLETIN DU MUSÉE HONGROIS DES BEAUX-ARTS. Budapest, 2009, nº 110-111.

CATEDRAL DE VALENCIA. Valencia, 2011, nº 4.

CIVILTÀ MANTOVANA. Italia, 2011, Año XLVI, nº 131.

CLAHR: Colonial Latin American Historical Review. Estados Unidos, 2007, vol. 16 nº 3, 4, vol. 17 nº 1.

CUADERNOS DE ARTE. Granada, 2009, nº 40.

210 CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA. Madrid, 2009, nº 36-2ª; 2010, 37-1º.

CUADERNOS DEL IVAM. Valencia, 2011, nº 16.

CUADERNOS DIECIOCHISTAS. Salamanca, 2009, vol. 10.

CVNEWS. Valencia, 2011, nº 63, 64, 66, 68, 70, 72, 73.

DE ARTE. León, 2008, nº 7; 2009, nº 8; 2010, nº 9.

DEBATS. Valencia, 2008, nº 3, 2009, nº 3-4, 2011, nº 2, 3.

DIMENSIONES ESCULTURA PINTURA. Castellón, 2006. Octubre-noviembre 2006.

D(x)l. Cultura & Post-diseño. Valencia, 2011, nº 41, 42, 43.

EL PROPILEU. Barcelona (Monserrat), 2011. nº 8.

ESPACIO, TIEMPO Y FORMA. Madrid, 2009-2010. Serie VII, nº 22 y 23.

GENAVA, Revue d'histoire de l'art et archeologie. Suiza, 2010 nº 11.

GETTY PUBLICATIONS. Los Ángeles, 2011, spring, fall.

GOYA. Revista de Arte. Madrid, 2011, nº 334, 335, 336.

ICOMOS news. 2011, vol. 18, nº 1.

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE. Koninklijk instituut voor het kunspatrimonium bulletin. Bruselas, 2009, nº 32, 2006-2008.

INSTITUTO. Boletín Informativo del Instituto de España. Madrid, 2010, nº 9.

JOURNAL OF THE WARBURG AND COURTAULD INSTITUTES. Londres. 2010, nº LXXIII.

LA FUNDACIÓN. Revista de la Fundación Mafre. Madrid, 2010, nº 10, 11, 12, 14, 15.

LA LABOR DE LA SEAV. Valencia, 2010, nº V.

LETRAS DE DEUSTO. Bilbao, 2010, vol. 40, nº 128, 129, vol. 41 nº 130.

LIÑO. Oviedo, 2011, nº 17.

211

MARQ, ARQUEOLOGÍA Y MUSEOS. Alicante, 2010, nº 4.

MÉLANGES de la CASA DE VELÁZQUEZ. Madrid, 2010, Tomo 40-2, 41-1.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART BULLETÍN. New York, 2011, vol. LXVIII, nº 3, 4, vol. LXIX, nº 1.

MUSEO DE PONTEVEDRA. Pontevedra, 2008, nº LXII.

MUSEUMS JOURNAL. Berlín, 2011, nº 1,2, 3, 4.

NORBA. Revista de Arte. Extremadura, 2010, nº 30.

NOULAS. Boletín de Información Municipal. Nules, 2010, nº 312, 313.

OPERA ACTUAL. Barcelona, 2011, nº 138, 139, 142, 143, 144, 145; Suplemento gratuito: oct 2011.

PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. Madrid, 2011, nº 5.

PLATEA. Las Rozas (Madrid), 2011, nº 31, 32.

PORTA DA AIRA. Ourense, 2011, nº 13.

PRÍNCIPE DE VIANA. Navarra, 2010, año LXXI, nº 251.

PRELUDIO. Valencia, 2011, nº 145.

REALES SITIOS: Revista de Patrimonio Nacional. Madrid, 2010, nº 186.

RECERCA MUSICOLÒGICA. Barcelona, 2009, nº XVII-XVIII.

RECERQUES del Museu d'Alcoi. Alcoi, 2011, nº 20.

REVUE DES MUSÉES DE FRANCE. Revue du Louvre. Paris, 2011, nº 1, 2, 3, 4.

REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS. Badajoz, 2010. Tomo LXVI, nº III, Tomo LXVII, nº I.

REVISTA DE LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES. Madrid, 2010, Vol. 104, nº 1.

REVISTA TRIMESTRAL DE IMPRENTA NARCEA. Asturias, 2011, nº 16.

RIJKS MUSEUM BULLETIN. Amsterdam, 2010, vol. 58, nº 4, 2011, vol. 59, nº 1, 2, 3.

RITMO. Madrid, 2011, nº 838, 839, 840, 841, 843, 844, 845, 846.

SAÓ. Valencia, 2011, nº 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364.

SAITABI. Valencia, 2009, nº 59, 2010-2011 nº 60, 61.

SCHERZO: Revista de Música. Madrid, 2011, nº 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268.

SIGNOS UNIVERSITARIOS. Buenos Aires. 2010, Anejo 1, 2011, año XXX, nº 46, 47.

TESELA: Boletín del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo. Valencia, 2010, nº 95, 101; 2011, nº 102, 103, 104.



Mesa presidencial de la sesión inaugural del Curso Académico 2010-2011.
(Foto Paco Alcántara).

MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 2010-2011

A cargo de

FELIPE V. GARIN LLOMBART

Académico Secretario General

En cumplimiento del artículo 25, punto 4, de los vigentes Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, se da lectura a la **Memoria del Curso Académico 2010-2011**, resumiendo en la misma las actividades y acuerdos más significativos, los cuales se desarrollan en los siguientes epígrafes.

215

1. SESION INAUGURAL.

En conmemoración de la festividad de San Carlos Borromeo, tuvo lugar el martes día 9 de noviembre de 2010, la sesión inaugural del Curso Académico 2010-2011, iniciándose los actos bajo la Presidencia del Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia Dr. D. Román de la Calle, quien estuvo acompañado en el estrado por el Ilmo. Sr. D. Antonio Miró, Secretario Autonómico de Cultura, y los Ilmos. Sres. D. Francisco Taberner Pastor y D. Felipe V. Garín Llombart, Vicepresidente y Secretario General respectivamente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Se sumaron al acto una nutrida representación de las universidades valencianas, el Cuerpo Académico de San Carlos en pleno y numeroso público del mundo de la cultura.

Abierta la sesión por el Sr. Presidente, hizo uso de la palabra el Académico Secretario General Ilmo. Sr. D. Felipe V. Garín Llombart, quien procedió a dar lectura a la Memoria del Curso Académico 2009-2010.



El académico numerario Dr. D. Joaquín Berchez durante su exposición en el ciclo de conferencias “Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la cultura artística de su tiempo”, celebrado durante los días 26 y 27 de octubre de 2011.
(Foto Paco Alcántara).



Público asistente al ciclo de conferencias “Una religiosa urbanidad”.
(Foto Paco Alcántara).

Acto seguido, tomó la palabra el Ilmo. Sr. Dr. D. Antonio Tordera Sáez, Catedrático de Teoría y Estética del Teatro de la Universitat de València –Estudi General, quien pronunció el discurso inaugural del Curso Académico 2010-2011 sobre el tema *“El diálogo de las artes en el escenario europeo del siglo XVIII”*, siendo comentada por los asistentes su habilidad discursiva y facilidad lingüística.

Cerró el acto el Excmo. Sr. Dr. D. Román de la Calle, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, poniendo de relieve proyectos y propuestas para el nuevo curso que se iniciaba, agradeciendo a continuación la asistencia del numeroso público y declarando inaugurado el Curso Académico 2010-2011.

2. SESIONES ACADÉMICAS ORDINARIAS, EXTRAORDINARIAS, DE SECCIONES, PÚBLICAS Y DE COMISIONES.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en el pasado curso académico se ha reunido en diferentes ocasiones, entre Juntas de Gobierno, Generales Ordinarias, Extraordinarias, de Secciones, Públicas y de Comisiones. De los acuerdos y resoluciones adoptados queda constancia en el correspondiente Libro de Actas.

Las Juntas Ordinarias se ocuparon de asuntos propios de la Corporación; las de Gobierno y Extraordinarias, en particular, del préstamo de obras de arte para exposiciones temporales; las de Sección, de temas especiales relativos a cada una de ellas y de la propuesta de nuevos académicos; las Públicas, de la celebración de ciclos de conferencias, entregas de distinciones y exposiciones; y las de Comisiones, de aspectos relacionados con temas específicos.

Entre las sesiones públicas habidas de ingreso de señores académicos electos cabe destacar, la celebrada el martes día 16 de noviembre de 2010, en la que tuvo lugar el acto de recepción de la Académica Numeraria y pintora Ilma. Sra. Dña. Aurora Valero Cuenca, pronunciando su discurso de ingreso sobre el tema *“La vida y la palabra”* y contestándole en nombre de la Corporación el Excmo. Sr. Dr. Román de la Calle, Presidente de la Institución; la habida el martes día 23 de noviembre de 2010 en la que se llevó a cabo el acto de ingreso del Académico Numerario y pianista Ilmo. Sr. D. Bartomeu Jaume Bauzá, quien disertó sobre el tema *“Acerca del piano mediterráneo”*, contestándole en nombre de la Institución la Ilma. Sra. Dña. Ana María Sánchez Navarro, Académica de Número, ofreciendo el recipiendario a continuación un recital de piano; la celebrada el día 30 de noviembre de 2010, en la que tuvo lugar la recepción pública del Académico Numerario y compositor Ilmo. Sr. D. César Cano Forrat, disertando acerca de *“Reflexiones sobre el*

oficio de compositor hoy", y contestándole en nombre de la Corporación el Académico y Director de Orquesta Ilmo. Sr. D. Manuel Galdúf Verdeguer, celebrándose a continuación un concierto; y la habida el día 2 de marzo de 2011, en la que tuvo lugar el acto de recepción del Académico de Número y profesor Ilmo. Sr. Dr. D. Joaquín Bérchez Gómez, pronunciando su discurso de ingreso sobre el tema "*En otros climas (Ecos arquitectónicos de la Valencia Moderna)*", y contestándole en nombre de la Institución el Académico Conservador y arquitecto Ilmo. Sr. Dr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo, siendo editados los discursos por el académico recipiendario.

En lo que concierne a las conferencias dictadas en el pasado curso, el día 14 de diciembre de 2010, el Académico Numerario y crítico de arte D. Manuel Muñoz Ibáñez, en conmemoración del centenario del nacimiento del poeta oriolano Miguel Hernández, disertó sobre el tema "*Miguel Hernández, un poeta imprescindible*"; y el día 23 de abril de 2011, el Académico Bibliotecario Dr. Salvador Aldana versó acerca de "*Arte urbano no convencional en la ciudad de Valencia y su término municipal*".

Dentro de los intercambios con el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV) son de mencionar sendas conferencias-concierto impartidas, el día 11 de enero de 2011 por el doctor Vicente Limerá Dus, profesor del Conservatorio Superior de Música "Salvador Seguí" de Castellón, sobre el tema *Orígenes de la didáctica para oboe en España*", y el día 18 de enero, por la Dra. María Belén Martín Piles, profesora del Conservatorio castellonense, sobre el tema "*Las transcripciones para piano de Franz Listz*".

Y entre las actividades patrocinadas por el Instituto Valenciano de la Música, se reseña la conferencia de D. Miguel Lerín, periodista y agente artístico, sobre "*Alicia de Larrocha: Vida y obra*", desarrollada el día 1 de marzo; y el acto del concierto de final de curso de los alumnos del Conservatorio profesional de Música de Valencia, celebrado el miércoles día 1 de junio de 2011, bajo la dirección de Juan José Garrigues, interpretando obras de Bach, Vivaldi y Britten.

Contando con el patrocinio de Ámbito Cultural de El Corte Inglés, durante los meses de enero a mayo de 2011, se desarrolló el ciclo de conferencias dedicado a "*Los últimos 30 años del Arte Valenciano Contemporáneo*", organizado por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y coordinado por el profesor Dr. D. Román de la Calle. Intervinieron en dicho ciclo, el lunes día 10 de enero de 2011 el crítico de arte e investigador Dr. Álvaro de los Ángeles, sobre el tema "*Reinventar la democracia. Activismos y nuevos comportamientos artísticos de carácter crítico, en el marco valenciano, desde los últimos*



La Dra. María Belén Martín Piles, profesora del Conservatorio castellonense, interpretando al piano obras del compositor Franz Listz. (Foto Paco Alcántara).



El académico numerario D. Manuel Galduf presentando el disco “Martín y Coll de La Dispersione”, acompañado en el acto por Dña. Inmaculada Tomás, directora gerente del Instituto Valenciano de la Música, D. Joan B. Boils, director de “La Dispersione”, el concertista Ignasi Jordá y el historiador Josep Cerdá. (Foto Paco Alcántara).



El grupo “La Dispersione” en su interpretación musical. (Foto Paco Alcántara).

30 años"; el día 24 de enero el profesor D. Manuel Silvestre, del Departamento de Dibujo y Grabado de la Universidad Politécnica de Valencia, con la conferencia *"La obra gráfica en la Comunidad Valenciana, desde la democracia a la actualidad"*; el día 7 de febrero, el investigador y Director del Museo de Cerámica de Manises D. Josep Pérez Camps sobre *"La cerámica artística y sus aportaciones en el panorama valenciano de las tres últimas décadas"*; el día 21 de febrero hizo lo propio el Dr. D. Manuel Cuadrado, profesor de la Facultad de Económicas de la Universitat de València, disertando acerca de *"La gestión artístico-cultural, en el contexto valenciano de los últimos 30 años"*; el día 8 de marzo, la Dra. Carmen Gracia, Catedrática de Historia del Arte de la Universita de Valencia, sobre *"Arte y Naturaleza en la Comunidad de Valencia, desde la instauración de la democracia a la actualidad"*; el día 23 de marzo la Dra. Eva Mocholí, profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, disertó sobre *"Creadoras y personajes femeninos en la animación, en el contexto valenciano de los últimos 30 años"*; el 5 de abril el investigador de la Filmoteca Valenciana D. José Antonio Hurtado hizo lo propio sobre *"Las actividades cinematográficas en la Comunidad Valenciana, desde la democracia a la actualidad"*; el día 3 de mayo intervinieron los críticos de arte e investigadores D. José Luis Perez Pont y D. Ricard Silvestre, con la conferencia *"30 años de crítica de arte en la Comunidad Valenciana (1980-2010)"*; el día 11 de mayo participó el profesor Dr. David Pérez, de la Universidad Politécnica de Valencia, con la disertación *"Las publicaciones especializadas en el dominio artístico en el contexto valenciano de las tres últimas décadas"*; y el 16 de mayo hicieron lo propio los profesores Dres. D. Miguel Molina y D. Moisés Mañas, sobre *"Arte y multimedia en las tres últimas décadas en el panorama valenciano"*.

Del mismo modo, varios actos públicos se celebraron con motivo de la presentación de libros y de CD's en los que la Institución ha colaborado: El lunes 17 de enero tuvo lugar en el salón de Ámbito Cultural de El Corte Inglés la presentación del libro titulado *"El contexto artístico-cultural valenciano. La Exposición Regional de 1909"*, que recoge las conferencias impartidas sobre el tema dentro del ciclo del mismo título, que fue presentado por los profesores Dres. Román de la Calle, Francisco Taberner Pastor y Juan Ángel Blaco Carrascosa; el martes 10 de mayo, en el salón de actos de la Academia, se presentó el disco *"Martín y Coll de La Dispersione"*, grabado en la Iglesia de la Asunción de la villa de Montesa (Valencia), interviniendo en el acto Dña. Inmaculada Tomás, directora gerente del Instituto Valenciano de la Música, D. Joan B. Boils, director de "La Dispersione", el concertista Ignasi Jordá y el historiador Josep Cerdá; y el jueves 9 de junio, en el salón



Los críticos de arte e investigadores D. José Luis Pérez Pont y D. Ricard Silvestre en su disertación sobre *30 años de crítica de arte en la Comunidad Valenciana (1980-2010)*.
(Foto Paco Alcántara).



El profesor Dr. David Pérez, en su intervención sobre el tema *"Las publicaciones especializadas en el dominio artístico en el contexto valenciano de las tres últimas décadas"*,
(Foto Paco Alcántara).

académico, se llevó a cabo la presentación de la obra *“Fondos de la Biblioteca Histórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (Siglos XVI-XVIII)”*, coordinada por el Académico-Bibliotecario Dr. Salvador Aldana, que ha contado con la colaboración de las bibliotecarias doña Diana Zarzo y doña Carmen Zuriaga, interviniendo en el acto los profesores D. Salvador Aldana y D. Román de la Calle.

Por último, se menciona el relevante Ciclo de Conferencias *“Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la cultura artística de su tiempo”* que, dirigido por el profesor Dr. Joaquín Bérchez y coordinado por la secretaria científica Dra. Mercedes Gómez-Ferrer, se celebró en la sede de la Real Academia durante los días 26 y 27 de octubre de 2011. En el mismo intervinieron como ponentes el Dr. Fernando Marías, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, quien disertó sobre el tema *“El Colegio del Patriarca en su contexto europeo”*; el Dr. Vicente Lleó Cañal, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, sobre *“El medio cultural y artístico en el que se formó San Juan de Ribera”*; el Dr. Miguel Falomir Faus, Conservador de pintura italiana del Museo del Prado, acerca de *“El patriarca Ribera y la pintura: Devoción, persuasión e histeria”*; y el Dr. Joaquín Bérchez, Académico Numerario de San Carlos, lo propio sobre el tema *“El Colegio del Patriarca Ribera desde el espejo de la arquitectura”*. El ciclo ha contado con el soporte económico de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

223

3. ACTO DE CLAUSURA DEL CURSO ACADÉMICO.

En sesión pública tuvo lugar la solemne sesión de clausura del Curso Académico 2010-2011, el martes día 14 de Junio de 2011, presidida por el titular de la Institución profesor Dr. D. Román de la Calle, quien estuvo acompañado en el estrado por la Junta de Gobierno de la Real Academia, pronunciando la conferencia de clausura el Excmo. Sr. Dr. D. Antonio Bonet Correa, Académico Numerario y Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien disertó sobre el tema *“Carlos III y la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”*, haciendo referencia el ponente a los orígenes de la Academia y su relación en el tiempo con la de Bellas Artes de San Fernando y con aquellos artistas valencianos que se hallaron vinculados a la Corte.

A continuación el Excmo. Sr. Presidente Dr. D. Román de la Calle glosó la fecunda actividad académica del curso que finaliza, con 37 actos celebrados, declarando a su vez clausurado el Curso Académico 2010-2011.

4. ELECCIÓN A CARGOS ACADÉMICOS (JUNTA DE GOBIERNO) PARA EL PERIODO LEGISLATIVO 2011-2015.

Tras la aprobación en 1999 de los nuevos Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con fecha de 25 de febrero de 2011 se celebró sesión extraordinaria con el fin de constituir la mesa electoral que daría como resultado la formación de la nueva Junta de Gobierno, emanada de las cuartas elecciones democráticas.

Desde la fecha indicada y tras su elección por un periodo de cuatro años (2011-2015), la nueva Junta de Gobierno queda así constituida:

Presidente, Excmo. Sr. Dr. D. Román de la Calle de la Calle.

Vicepresidente, Ilmo. Sr. Dr. D. Francisco Taberner Pastor.

Secretario General, Ilmo. Sr. Dr. D. Felipe V. Garín Llombart

Conservador, Ilmo. Sr. Dr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo

Tesorero, Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés

Bibliotecario, Excmo. Sr. Dr. D. Salvador Aldana Fernández

224 En solemne acto celebrado en el Salón de Actos de la Real Academia en dicho día, contando con la asistencia de Académicos de Honor, de Número y Correspondientes, la nueva Junta de Gobierno tomó posesión de sus cargos.

5. NOMBRAMIENTO DE NUEVOS ACADÉMICOS.

En Junta General Ordinaria del día 8 de abril de 2011 el Sr. Presidente dio lectura de las actas de las Juntas Extraordinarias de la Sección de Pintura, Dibujo y Grabado, celebradas los días 19 de noviembre de 2010 y 10 de febrero de 2011, en las que tras un amplio debate y consulta de los distintos currícula de los candidatos propuestos en su momento se pasó en la última sesión mencionada, a realizar la pertinente votación, siendo elegido por unanimidad el pintor D. Rafael Armengol Machí. Seguidamente la Junta General, en votación secreta, procedió a emitir el voto sobre dicha candidatura, aprobándose la misma por unanimidad de los quince académicos presentes con derecho a voto.

A continuación, el Sr. Presidente dio lectura a las actas de la Sección de Escultura de las Juntas Extraordinarias habidas los días 18 de noviembre de 2010 y 10 de febrero de 2011, en las que se propusieron las candidaturas de diversos artistas plásticos para cubrir dos vacantes de Académico Numerario de la plaza de profesional, que tras un amplio debate de los currícula presentados y la trayectoria escultórica de las candidaturas



El profesor Dr. D. Fernando Marías en su lección magistral dentro del ciclo de conferencias "Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la cultura artística de su tiempo", celebrado durante los días 26 y 27 de octubre de 2011.

(Foto Paco Alcántara).

propuestas se pasó en esta última a considerar cuatro propuestas sobre las cuales se procederá a la correspondiente votación para cubrir las dos vacantes existentes, aunque por defecto de forma no se llevó a cabo en la presente sesión, y se realizará en una próxima Junta General, proponiendo a la Sección de Escultura reabrir o reiniciar todo el proceso de propuestas de candidaturas para cubrir la vacante de académico profesional.

6. FALLECIMIENTO DE ACADÉMICOS.

La Real Academia en Junta General Ordinaria celebrada el día 21 de diciembre de 2010 hizo constar su más sentido pésame por el fallecimiento el día 22 de noviembre del escultor y académico numerario Ilmo. Sr. D. José Gonzalvo Vives (Rubielos de Mora, Teruel, 1930-Valencia, 2010), lamentando y recordando su significativa ausencia. De igual modo se da cuenta que el día 5 de marzo de 2011 falleció el arquitecto y académico correspondiente Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau (Madrid, 1917-2011), ex-director del Museo Sorolla y director general de arquitectura, largos años dedicado a la restauración monumental.

226

También, en Junta General habida el día 8 de abril de 2011, se manifestó la más sentida condolencia a los familiares del catedrático de historia del arte y exdirector del Museo de Bellas Artes Dr. D. Fernando Benito por su fallecimiento el día 5 de febrero de 2011, estando presentes en el funeral representantes de la Junta de Gobierno y miembros de la Real Academia, mostrando su pesar por la pérdida del eminente investigador y destacado docente universitario.

De igual modo, se reseña que el martes día 21 de diciembre de 2010 tuvo lugar en el Real Monasterio de Franciscanas Clarisas de la Trinidad, de Valencia, la celebración de una ceremonia religiosa en sufragio de los señores académicos y familiares fallecidos, oficiada por el Muy Ilustre Sr. D. Francisco Gil Gandía, canónigo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Valencia.

7. ACUERDOS DE SIGNIFICACIÓN ESPECIAL.

Diversos son los acuerdos adoptados por el Pleno de la Real Academia y sus Comisiones, en las diferentes sesiones ordinarias y extraordinarias mantenidas a lo largo del presente curso, en lo que concierne a planificación de estructuras, equipamientos, presentación de candidaturas a premios, felicitaciones a sus miembros académicos, personalidades del mundo de la cultura, organismos e instituciones, por las exposiciones artísticas llevadas a cabo, obras publicadas, conferencias impartidas y presencia en jurados.

En Junta General Ordinaria de 21 de diciembre de 2010 el Sr. Vicepresidente Dr. Francisco Taberner informó de su participación como representante de la Real Academia en las Jornadas de la Ilustración, celebradas durante el mes de noviembre en la ciudad de San Fernando (Cádiz), habida cuenta que la institución es miembro de la Fundación Internacional de las Ciudades y Entidades de la Ilustración; y de la entrega para la Biblioteca académica de diversos materiales, libros y documentos con que fue obsequiado. Comunicó, asimismo, que la próxima reunión del Foro de la Ilustración tendrá lugar en otoño de 2011 en la localidad de Vilareal do Santo Antonio (Algarbe) de Portugal y tendrá como tema central *“La rehabilitación de los centros históricos”*.

En la misma junta se acordó felicitar a la académica numeraria Dña. Aurora Valero por su exposición *“Laberintos”*, celebrada en la Fundación Frax de l'Alfàs del Pi (Alicante); al académico correspondiente D. Ricardo J. Vicent Museros por la publicación y presentación de su biografía titulada *“Ricardo Vicent. Forjando la identidad valenciana”*, de la que es autor Fernando Millán; al académico de honor D. José Huguet por la publicación de su libro *“La Semana Gráfica. Portadas, imágenes y anuncios (1926-1932)”*, agradeciéndole la serie de ejemplares de los que hace donación para la biblioteca académica; al Dr. Román de la Calle, Presidente de la Academia, por haber sido distinguido con el Premio Gráfica 2010 por la constante e intensa atención prestada al mundo del diseño gráfico en sus diversas manifestaciones, durante el periodo de su dirección en el MuVIM (2004-2010); al académico numerario D. Manuel Muñoz por su conferencia sobre la figura y la obra del poeta Miguel Hernández, pronunciada en la Real Academia el día 14 de diciembre de 2010; y al académico correspondiente D. Vicente Castellano por las exposiciones celebradas en Torrent y Alzira.

De igual modo, en dicha sesión el Sr. Presidente informó que se está madurando –y siempre que exista financiación para ello– el proyecto consistente en preparar una publicación, eminentemente visual y con reducida cantidad de textos, referente a la historia de la Real Academia en estas últimas décadas. Se titularía concretamente *“30 años de memoria gráfica de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”* y se basaría en las diversas memorias anuales, brevemente planteadas, caracterizando los hechos más destacados y añadiendo sobre todo una amplia selección de imágenes.

En Junta General Ordinaria de 8 de abril se informó del apoyo de la Academia a la candidatura presentada, por otra serie de entidades, del pianista y académico correspondiente D. Joaquín Soriano, para el Premio Príncipe de Asturias de las Artes – 2011.

También, en dicha Junta, se acordó felicitar al académico D. Francisco Jarque por sus exposiciones fotográficas, bajo el título común *“Belchite i una llarga posguerra”*, celebradas en Octubre Centre de Cultura Contemporànea y en la Llibreria Railowsky de Valencia; al académico D. José M^a Yturralde por la Exposición *“Obra Gráfica Yturralde: Construint geometries”*, habida en la Galería Octubre de la Universitat Jaume I de Castellón, y también por el excelente catálogo que la acompaña; a Dña. Carmen Calvo por las exposiciones *“Scènes”* en la Galería Joan Prats Art Gràfic de Barcelona, y la muestra colectiva *“Otras naturalezas”*, celebrada en Ámbito Cultural de El Corte Inglés (Preciados) de Madrid, en colaboración con la Feria ARCO; a Dña. Aurora Valero por su participación en la exposición colectiva titulada *“L’Horta. Paisatges recreats”*, celebrada en el Palau de la Senyoria de Alfara del Patriarca; a D. Juan José Estellés por la recepción del Premio Lluís Guarnier, otorgado por la fundación de dicho nombre; al académico-conservador D. Álvaro Gómez-Ferrer por la recepción el día 25 de febrero del galardón “Llama Rotaria de las Ciencias, en cuyo acto estuvo acompañado por miembros de la Real Academia; al académico supernumerario D. Miguel Ángel Catalá por coordinar la exposición *“Los grabados de Goya”*, exhibida en la casa Museo Benlliure de Valencia; a D. José R. Cancr por comisariar la muestra de fotografía de la Colección García Prósper, celebrada en el Centreo Cultural La Nave de la Universitat de València, así como la publicación del meritorio catálogo que la acompaña; al escultor D. Nassio Bayarri por la dedicación a su nombre de una calle en la ciudad de Valencia; y al pintor D. Francisco Sebastián por su nombramiento de Hijo Predilecto de Valencia. En sesión de 9 de junio de 2011 se acordó felicitar a la académica Dña. Aurora Valero por su exposición de pintura *“Labyrinthes”*, celebrada en el Colegio de España de París, exhibida durante el mes de julio y por la obtención de una medalla personal; al académico correspondiente D. Vicente Castellano por su muestra en la Galería Rosalía Sender de Valencia, en cartel durante los meses de mayo y junio; a la académica Dña. Carmen Calvo por sendas muestras celebradas en Málaga (Sala Siglo de UniCaja) y Madrid (Galería Rayuela); al pintor y académico D. José M^a Yturralde por su exposición titulada *“Horizontes”* celebrada en Barcelona (Galería Miguel Marcos) durante los meses de junio y julio; al académico D. Salvador Aldana por su reciente exposición de fotografías en la Sala Gestalguinos, de Valencia; al pintor D. Rafael Armengol por el reportaje publicado en la revista “El Temps” y por su ingreso como miembro de la Real Academia; al académico supernumerario D. Miguel Ángel Catalá por el libro titulado *“San Vicente Ferrer y la devoción a los ángeles en el Reino de Valencia”*, que ha sido editado por el Capítulo de Caballeros Jurados de San Vicente Ferrer; al escultor D. Vicente Llorens Poy, autor de la

monografía *“El escultor Ortells: Vida y obra de un maestro”*, editado por el Ayuntamiento de Vila-real en cuidada edición; y al Dr. Román de la calle, Presidente de la Real Academia, por el Premio “Primero de mayo” en su VII edición, por su actitud cívica en defensa de la libertad de expresión.

En la misma sesión, el Sr. Presidente dio cuenta de la firma, con la Universidad Politécnica de Valencia, del convenio de adhesión de la Real Academia al desarrollo del proyecto *“Campus Habitat 5U”* en base al Programa del Campus de Excelencia Internacional. Este acuerdo es extensión del convenio marco firmado en su día entre la Real Academia y la Universidad Politécnica de Valencia para colaborar en el ámbito de la actividades y la investigación, sin coste económico alguno para la institución académica.

Asimismo, expuso el haberse recibido la invitación de que la Real Academia se sume al Proyecto Europeo Berstein, consistente en la digitalización de obras maestras sobre papel, sin coste económico alguno para la institución. El proyecto se denomina de manera habitual Europea y nació en 2008 con el objetivo de hacer accesible al público el patrimonio cultural y científico europeo. El proyecto de digitalización de obras maestras sobre papel del patrimonio cultural de Europa estará financiado por la Unión Europea y pretende que las obras seleccionadas sean de interés para un público amplio y no sólo para especialistas en la materia. El resultado deberá ponerse a la disposición de los ciudadanos a través de la Europea, que tiene su sede en la Biblioteca Nacional de los Países Bajos (la Koninklijke Bibliotheek), habiendo contribuido a ella 1.500 instituciones.

En Junta General Extraordinaria de 14 de julio de 2011, se acordó felicitar a la académica correspondiente doña Adela Espinós por el comisariado de la exposición de 56 aguafuertes de Piranesi, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia del 5 de julio al 2 de octubre de 2011. Con tal iniciativa expositiva se permitió, una vez más, que los fondos artísticos de la Real Academia sean mejor conocidos por los valencianos. Tras una serie de consideraciones, se ha dialogado a posteriori con responsables del Museo de Bellas Artes, institución de la que ha dependido la muestra, con el fin de que determinados aspectos, organizativos de la misma puedan administrativamente mejorarse en próximas colaboraciones, por parte del museo con la institución académica. También, se felicitó al académico don Arturo Zaragoza Catalán, como co-director del Simposium Internacional sobre bóvedas tabicadas, celebrado en Valencia entre el 26 y 28 de mayo de 2011, con un extraordinario éxito de asistencia y resultados.

En la misma junta el Sr. Presidente informó de la propuesta del Excmo. Sr. Rector de la Universitat de València, en su visita realizada a la Real Academia, con motivo de la

concesión de la Medalla de Bellas Artes -2011 al Orfeón Universitario de Valencia, de la conveniencia de estrechar lazos entre la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y la Real Academia Valenciana de Medicina. En tal sentido, se ha recibido un contacto inicial del Presidente de la Real Academia de Medicina, a través del Académico prof. Felipe Garín, Secretario General de nuestra institución, para proceder a una reunión preparatoria de ambos presidentes. El Sr. Presidente propuso la planificación de dos reuniones conjuntas de ambas Academias. Una en la Real Academia de Bellas Artes, hacia el otoño, donde un Académico de la Real de Medicina pronunciase un discurso sobre el tema conectado a las artes y/o a las humanidades o su historia, en nuestros salón de actos, en una sesión plenaria conjunta, además de los correspondientes parlamentos de ambos Presidentes. Y otra sesión a celebrar hacia la primavera de 2012, esta vez en la Real Academia de Medicina, en la cual un académico de nuestra institución hablara sobre el tema relacionado con las ciencias médicas o su historia, o su conexión con las imágenes. Se acordó mantener informado al pleno de la Junta, de estas gestiones e intercambios iniciales, para estrechar relaciones.

En la misma sesión se dio cuenta que la Real Academia y el Museo de Bellas Artes se han incorporado, paralelamente, pero sin lazos de comunicación previos que los coordinara, a la red de Facebook, con el fin de mantener, más fácilmente y con mayor rapidez, informado al público de sus actividades, de sus fondos artísticos y bibliográficos y de sus funciones actuales. La idea planteada durante el mes de junio de gestionar una asociación de amigos de la Academia ha dado paso, más oportunamente a este planteamiento plenamente enraizado en las circunstancias del activismo tecnológico actual, cada vez más fundamental en el contexto presente, llevándose su atención a cabo desde la propia Real Academia.

También se trató de la página web de la Real Academia, planteando establecer tres nuevos apartados en la misma, con un presupuesto en el diseño establecido en 2.700 €. La Junta acordó aprobar esta ampliación que posibilitará la consulta directa de la revista Archivo de Arte Valenciano a partir de la edición del año 2009. De igual modo, será factible acceder a los anuarios publicados por la Real Academia y a los catálogos que recogen los premios de pintura que serán accesibles al público por este mismo medio. La colección de libros editados se mostrará en sus portadas e índices exclusivamente.

Por último, referir que en dicha Junta se tomó el acuerdo de que el Dr. D. Ignacio Henaes Cuéllar, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada, pronuncie la conferencia inaugural del Curso Académico 2011-2012, que tendrá lugar el día 8 de

noviembre de 2011 y tratará sobre el tema “*Modelo académico y pensamiento artístico en la Ilustración Española*”.

8. CREACIÓN DE LA COMISIÓN ACADÉMICA SOBRE BIENES DE INTERÉS CULTURAL DE CARÁCTER INMATERIAL Y EMISIÓN DE INFORMES.

En Junta General Extraordinaria celebrada el día 25 de noviembre de 2010 se acordó crear la *Comisión Académica para tratar de informes sobre Bienes de Interés Cultural de carácter inmaterial*, formando parte de la misma los señores académicos D. Román de la Calle, como Presidente de la Comisión; D. Manuel Muñoz Ibáñez y D. Salvador Aldana Fernández, como vocales personales; D. Nassio Bayarri, en representación de la Sección de Escultura; y D. Manuel Galduf, como representante de la Sección de Música.

En sesión celebrada el día 10 de marzo de 2011 por la Comisión de Bienes Inmateriales, se estudiaron sendas peticiones de informe recibidas de la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano, relacionadas con la *Fiesta de la Santantonada de Forcall (Castellón)* y la *Cabalgata de los Reyes Magos de Alcoy (Alicante)*, para su declaración como Bienes de Interés Cultural Inmaterial.

Iniciado el estudio de cada uno de los expedientes y contando con el apoyo de la pertinente documentación, la Comisión Académica plantea que la *Fiesta de la Santantonada de Forcall*, consistente en una forma de celebración popular de carácter ancestral, que es competencia de la Cofradía de San Antonio Abad de la localidad y del Ayuntamiento de Forcall, debería ser declarada Bien de Relevancia Local Inmaterial; mientras que la *Cabalgata de los Reyes Magos de Alcoy* es una ambiciosa puesta en escena de “La Epifanía” por el alto número de figurantes que agrupa —en particular la participación de las agrupaciones o “filaes”— y el amplio arraigo que ha conseguido en sus más de cien años de historia, con un eco que traspasa lo local, por lo que requeriría la consideración de Bien de Interés Cultural Inmaterial.

La Junta General en sesión ordinaria de 8 de abril de 2011 ratificó dichos informes, siendo cumplimentados y remitidos a la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano. En Junta General Extraordinaria de 14 de julio pasó a tratarse de sendas peticiones de informes, para su declaración como Bienes Inmateriales, de las *Tamboradas de Alzira* y la *Rompida de la Hora de L'Alcora*.

En relación con estas dos solicitudes la Comisión de Bienes Inmateriales de la Real Academia consideró que la tipificación de Bien de Interés Inmaterial debe circunscribirse a aquellas actividades inmateriales que por su antigüedad, trascendencia y arraigo

(conjugadas las tres características) en toda la Comunidad Valenciana sean merecedoras de tal consideración.

Aquellas de ámbito local de singularidad e importancia deben ser estudiadas para incluirse como Bienes de Relevancia Local Inmaterial. Ejemplos paradigmáticos, como Bienes de Interés Cultural Inmaterial pueden considerarse el Misteri d'Elx o la Festa del Corpus de Valencia; y como ejemplo de Bien de Relevancia Local Inmaterial la Santantonada de Forcall. Ante estas circunstancias, sobre las propuestas realizadas desde la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano, la Comisión Académica desestimó que las *Tamboradas de Alzira* y la *Rompida de la Hora de L'Alcora* puedan ser consideradas Bienes de Interés Cultural Inmaterial, y que deberá promoverse un expediente para su posible consideración como Bienes Inmateriales de Relevancia Local.

9. MOVIMIENTO DE FONDOS ARTÍSTICOS Y PRÉSTAMO DE OBRAS.

Con motivo de la recesión económica que afecta a los países europeos escasas son las obras de Pintura, Grabado y Dibujo que han participado y concurren en exposiciones y muestras celebradas dentro y fuera del país, gracias al convenio de colaboración suscrito entre la Conselleria de Cultura, Turismo y Deporte, y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, informando de los préstamos habidos el Académico Conservador de Obras de Arte Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo y la Conservadora de Grabados, Dibujos y Estampas Ilma. Sra. Dña. Adela Espinós Díaz.

En Junta General Extraordinaria de 14 de julio de 2011, y a solicitud de Dña. María Oropesa, representante de la firma Comisariados y Cultura SUM 29, S.L., de Madrid, se desestimó el préstamo temporal de la obras "*Retrato de Doña Joaquina Candado*" y "*El grabador Rafael Esteve y Vilella*" (1886), del pintor Francisco de Goya, con destino a la Exposición "*Goya*", que tendrá lugar en el Museo Pera de Estambul (Turquía) en 2012.

También, en la misma Junta, y a petición de la Organización Ponte, se informó favorablemente y accedió al préstamo temporal de la obra de El Greco titulada "*San Juan Bautista*", perteneciente a las colecciones de la Real Academia, con destino a la Exposición "*The Greco's Visuals Poetics*" que, comisariada por el Dr. Fernando Marías, tendrá lugar en el Museo nacional de Arte de Osaka y en el Museo Metropolitano de Arte de Tokio (Japón) en 2012 y 2013.

Estas obras, de gran relevancia y mérito artístico, han itinerado y han contribuido a difundir el arte valenciano y el patrimonio de la Real Academia por diversos lugares de la geografía española y europea.

10. INFORMES OFICIALES Y DE CARÁCTER TÉCNICO.

Varios han sido los informes solicitados a la Academia, como Entidad Consultiva de la Generalitat Valenciana, por Instituciones oficiales, Fundaciones y Corporaciones municipales, sobre temas de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural, así como por sus miembros académicos sobre obras de conservación y restauración de edificios de carácter histórico y artístico de diversas poblaciones de la Comunidad Valenciana.

Atendiendo las diversas peticiones formuladas por la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano, dependiente de la Conselleria de Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana, la Sección de Arquitectura de la Real Academia, en Junta General Ordinaria de 21 de diciembre de 2010, emitió informe favorable para que el *Conjunto histórico de Ares del Maestre (Castellón)* sea declarado Bien de Interés Cultural. Asimismo, en Junta General Extraordinaria de 8 de Febrero de 2011 se redactó informe favorable sobre la *Delimitación de los poblados moriscos de la Vall d'Alcalá (Alicante)* para que sean protegidos con la categoría de monumento, subrayándose la singularidad de estos vestigios, que incluyen huertas, acequias y molinos, recomendando en sus conclusiones la rehabilitación de parte de aquellas ruinas, mediante su consolidación en lo que respecta a la configuración de soportes, tapiales de otras épocas y elementos estructurales.

233

En Junta General Extraordinaria de 14 de julio de 2011 pasó a deliberarse el informe redactado por la Sección de Arquitectura sobre la villa de Chelva y sus huertas, para su declaración como conjunto histórico, cuyo resumen es el que sigue:

Habiendo incoado la propuesta de Bien de Interés Cultural, con categoría de conjunto histórico a favor de la *Villa de Chelva y sus huertas*, y contando con el informe previo favorable de los arquitectos y académicos numerarios Dres. D. Francisco Taberner Pastor, D. Antonio Escario Martínez y D. Arturo Zaragoza Catalán, quienes giraron detenida visita de inspección a dicha población, la Real Academia hizo suyo dicho informe favorable, siendo remitido a la Dirección General de Patrimonio Cultural Valenciano para su declaración como Conjunto Histórico de la villa de Chelva y sus huertas, declarando que *“el conjunto de referencia es merecedor de la declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de Conjunto histórico y de su tutela por parte de las administraciones públicas”*, matizándose en el informe que *“en cualquier caso, la declaración conlleva la necesidad de elaborar un plan especial de protección que resuelva algunos problemas —el número de plantas de las edificaciones— para cuya resolución se estima sería de gran utilidad la urgente redacción de un “Manual de restauración” que no solo actúe como normativa prohibicionista, sino que sirva de orientación, sugiriendo las soluciones adecuadas, en positivo, de forma gráfica”*.

Y en la Junta siguiente de octubre, se informó acerca de la propuesta de declaración de Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento de la *Alquería fortificada Torres de los Padres* y la *Delimitación del entorno de la Alquería del Duc*, sitas ambas en el término municipal de Gandía (Alicante), considerándose especialmente oportuna, habida cuenta... Por todo ello, estudiado el tema y con el aval de la Sección de Arquitectura, procedió emitir informe favorable en dicha sesión académica.

11. DONACIONES.

234 Varias han sido las donaciones de obras de arte y de libros realizadas a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante el presente Curso Académico, por ilustres mecenas de las artes y por los propios académicos, con destino a incrementar sus fondos expositivos, y a los que la Real Institución hace constar públicamente su agradecimiento. En este contexto, en Junta General de 21 de diciembre de 2010 se dio cuenta de la donación a la Real Academia, por parte del Académico Numerario y Tesorero D. Enric Mestre y en representación de la familia Mestre-Estellés, del *“Retrato de Alejandro Lerroux”*, óleo sobre lienzo de gran calidad técnica pintado por el artista Ramón Stolz Viciano, redactándose y firmado el acta de donación por las partes en triplicado ejemplar.

También, en dicha sesión, se informó de la oferta de donación por parte del decorador valenciano Vicente Ros de una talla escultórica mariana antigua, del siglo XIX y de interés artístico, a falta de restauración, acordando la Junta que pasase a estudio por la Sección de Escultura para su dictamen.

En Junta General de 8 de abril de 2011, se dio cuenta de la nueva carta recibida del pintor valenciano don Xavier Oriach i Soler, residente en Sabadell, en la que hacía constar al Sr. Presidente de la Institución académica el plazo de tiempo en el que va a permanecer en España, apuntando la conveniencia de que se desplazaran a la localidad catalana algunos académicos de la Sección de Pintura para seleccionar y ratificar el número de obras de pintura que serán donadas a la Real Academia para sus fondos, depositándose en su museo. El Sr. Presidente convocó una reunión de la Sección de Pintura para fijar día y equipo de personas para desplazarse a Sabadell, avisando previamente al pintor Xavier Oriach de la fecha, acordándose que los días 27/28 de abril se desplacen don Enric Mestre, D. Francisco Sebastián y D. José M^a Yturralde, a la casa estudio del pintor, para proceder a la tarea encomendada. Una vez relacionadas, documentadas y catalogadas las obras (entre los que se hallan dos debidas a su mano, además de otras de Manolo Gil, Hernández Mompó y Eusebio Sempere) se extenderá la documentación notarial

pertinente de la donación, como en las demás ocasiones. Y en Junta General de 9 de junio de 2011 los académicos comisionados informaron de su desplazamiento a Barcelona y Sabadell, dando cuenta de que el mismo Xavier Oriach se desplazará a Valencia en otoño para entregar las obras acordadas en la misma Academia, agradeciéndosele su generosidad.

En Junta General de 9 de junio de 2011 el Sr. Presidente comunicó que, tras la sugerencia formulada hace un trimestre de iniciar una colección de dibujos de artistas vinculados a esta Real Academia, destinados a los fondos propios de la entidad depositados en el Museo de Bellas Artes, se han firmado los documentos referentes al la primera donación de un dibujo, realizada por parte del pintor y académico numerario D. Francisco Sebastián y se ha informado preceptivamente a la gerencia del museo, siendo tratado en el orden del día de la reunión del Patronato celebrada el día 8 de junio. Igualmente, dio cuenta de la reciente donación de dos dibujos realizados por el académico fallecido Enrique Giner Canet, llevada a cabo por parte de su hija Dña. M^a de la Soledad Giner, con el destino ya citado. Se agradecen ambos gestos de generosidad y colaboración con las sugerencias y directrices emanadas por la Real Academia, esperando que siga ampliándose la respuesta a tal demanda.

235

Y en Junta General Extraordinaria se informó de la incorporación a la “Galería de Retratos de Presidentes de la Real Academia”, de un lienzo que representa el *Retrato del Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila* (54 Presidente de la Institución entre 2003-2007), realizado en 2011 por el pintor y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Valencia D. Horacio Silva, que fue estrecho colaborador del efigiado durante años. Su coste 3.000 €.

12. ACTIVIDADES DE LA SEDE DELEGADA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, EN ALICANTE.

El viernes día 27 de mayo de 2011, en la sede del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, tuvo lugar la presentación del libro titulado “*El Arte y la Guerra del Francés (1808-1814) en tierras valencianas*”, que recoge el ciclo de conferencias impartido por los profesores Dres. D. Lorenzo Hernández Guardiola, D. Adrián Espí Valdés, D. Francisco Javier Delicado Martínez, Dña. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y D. Juan Ángel Blasco Carrascosa, en la sede delegada de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Alicante, en octubre de 2008.

Dicha presentación, a la que concurrió numeroso público, estuvo a cargo de D. José Luis Ferris, director de publicaciones del Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”,



Acto de presentación del libro titulado *"El Arte y la Guerra del Francés (1808-1814) en tierras valencianas"*, que tuvo lugar en Alicante el viernes día 27 de mayo de 2011, en la sede del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert". La presentación estuvo a cargo de D. José Luis Ferris, director de publicaciones del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", del Dr. Román de la Calle, Presidente de la Real Academia y del Dr. Lorenzo Hernández Guardiola, coordinador del ciclo de conferencias y académico-delegado de la sede alicantina de la Real Academia.

entidad que ha patrocinado la edición; asistiendo también don Román de la Calle, Presidente de la Real Academia, y D. Lorenzo Hernández Guardiola, coordinador del libro y académico-delegado de la sede alicantina de la Real Academia.

13. MEDALLAS Y DIPLOMAS.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en su Junta General celebrada el día 12 de enero de 1982, tomó el Acuerdo de crear la Medalla al Mérito de las Bellas Artes, con destino a las entidades y personalidades valencianas altamente significativas en el fomento de las Bellas Artes, ya sea en el campo de la conservación y defensa del Patrimonio Artístico, o se trate de una labor de creatividad personal y cualesquiera otros méritos; hecho que anualmente se ha venido sucediendo hasta la actualidad.

En la Junta General de 21 de diciembre de 2010 la Real Academia tomó por unanimidad el acuerdo de conceder la Medalla al Mérito en las Bellas Artes – 2010, al *Orfeón Universitario de Valencia*, por su brillante trayectoria desarrollada durante más de 60 años (1947-2010), dedicada al cultivo de la música coral, y la ampliación e investigación en su repertorio musical, dando a conocer nacional e internacionalmente la excelencia de sus logros. Asimismo, su estrecha conexión con el ámbito universitario y sociedad valencianos merece ser destacado en la asignación de este reconocimiento por parte de la Real Academia.

237

Dicha concesión tuvo lugar en sesión pública celebrada el martes día 24 de mayo de 2011, pronunciando la correspondiente laudatio el académico numerario Dr. D. Manuel Muñoz Ibáñez y el discurso de recepción del galardón D. Álvaro Bayo, presidente del Orfeón Universitario de Valencia, asistiendo al acto los rectores de las universidades valencianas y celebrándose a continuación un concierto a cargo de dicho orfeón, en el Patio Vich del Museo de Bellas Artes de Valencia.

14. XII PREMIO NACIONAL DE PINTURA “REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS”.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, con el fin de fomentar las Bellas Artes, tratando de estimular la creatividad de futuros artistas y siguiendo el espíritu para el que fue creada, convocó el “**XII Premio Nacional de Pintura Real Academia de Bellas Artes de San Carlos**”, que contó con el soporte de Ámbito Cultural de El Corte Inglés, siendo setenta los artistas participantes que optaron a dicho certamen y doce los seleccionados, cuyas obras fueron expuestas del 1 de junio al 16 de julio de 2011 en la sala de exposiciones “Ademuz Espai d’Art” (El Corte Inglés, Avda. Pío XII, 3ª planta,

Centro Ademuz, de Valencia) y quedando finalista la obra titulada “*Hendiduras en superficie blanca*”, técnica mixta sobre tela de 180 x 180 cm., de la pintora valenciana Silvia Lerín, galardonada con 6.000 euros; y otorgándose dos accésits, al pintor Sergio Luna Lozano, con domicilio en Valencia, por su obra “*Decaída*”, acrílico sobre lienzo y sobre gasa de 170 x 135 cm.; y al pintor Eduardo Perez Salguero, de La Unión (Murcia), por la obra “*Burning idol*”, acrílico sobre tela de 190 x 150 cm., dotados cada uno de ellos con 3.000 euros.

Acompañando la muestra, fue editado un catálogo con textos del Dr. Román de la Calle, que reproduce gráficamente tanto las obras seleccionadas como los premios asignados. Las obras premiadas pasan a formar parte de las colecciones de pintura de la Real Academia, depositadas en el Museo de Bellas Artes “San Pío V”.

El Jurado estuvo compuesto por los académicos numerarios que conforman la Sección de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, Sres. D. Enrique Mestre, D. Francisco Sebastián, Dña. Aurora Valero, D. José M^a Yturralde, Dña. Carmen Calvo y D. Román de la Calle.

15. EXPOSICIÓN EN LA SALA ESPAI D'ART ADEMUZ.

ADEMUZ ESPAI D'ART es un nuevo espacio para el arte y la cultura ubicado en el Centro Comercial Ademuz de El Corte Inglés, el cual se ha sentido plenamente honrado de contar con el asesoramiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con la que mantiene una estrecha relación.

La Real Academia entiende que debe estar presente en el tejido social y adecuar el sentido de su objeto social a los tiempos actuales. Su labor de asesoramiento a una galería de arte comercial constituye una experiencia novedosa y arriesgada, y fruto de ese fluir ha sido la segunda edición de sus muestras de artistas emergentes.

En la primera programación de la temporada 2010-2011 participaron Cristina Gamón (Pintura), Leo García (Pintura)...,

Según el Dr. Román de la Calle, “*la línea de AEA va dirigida a potenciar el arte joven y emergente e incluso a efectuar el seguimiento de los “emergidos”, siempre que sea posible*” y para ello se colabora –gracias a la mediación de la Real Academia– con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y con el Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo de la Universitat de Valencia- Estudi General, siendo un momento éste –subraya el Presidente de la Academia– en el que las sinergias son imprescindibles, a la hora de aunar y combinar esfuerzos, experiencias y



Sivia Lerín: *Hendiduras en superficie blanca*. Mixta sobre tela, 180 x 180 cm., 2011.
XII Premio Nacional de Pintura "Real Academia de Bellas Artes de San Carlos".



El profesor Javier Delicado en el acto de presentación de la revista *Archivo de Arte Valenciano* correspondiente al ejemplar número XCI del año 2010. (Foto Paco Alcántara)

medios; todo un reto pensando en el contexto artístico valenciano y en la aventura empresarial con se inicia con **ADEMUZ ESPAI D'ART**.

16. REVISTA “ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO” Y ANUARIO – 2010.

Coincidiendo con el Curso Académico que finaliza ha sido publicado el núm. XCI de la revista **Archivo de Arte Valenciano**, correspondiente al año 2010, siendo veinte los trabajos histórico-artísticos publicados, acompañada de un dossier monográfico dedicado a la “Investigación en Diseño”, coordinado por la profesora Dra. Beatriz García Prosper, con siete ponencias, a cargo del Departamento de Dibujo de la Universidad Politécnica de Valencia, institución académica que ha colaborado en cuanto al contenido y también económicamente financiando 50 ejemplares, que avalan el interés científico de la edición, y a los que se añaden las reseñas de libros, en una edición renovada de la revista que ha contado en el diseño y maquetación con el asesoramiento del Estudio de Paco Bascuñán. A la revista, acompaña en esta ocasión el **Anuario-2010**, una hijuela de la revista que incluye los discursos académicos pronunciados durante el curso 2009-2010, la relación de publicaciones periódicas recibidas mediante intercambio, la memoria académica del curso que finaliza y la relación de académicos.

A cuantos profesores, investigadores y especialistas de la historia del arte contribuyen con su desinteresada colaboración a mantener el alto nivel del órgano oficial de la institución, la Real Academia hace constar públicamente su más sincera gratitud. Es de subrayar que la revista y el anuario fueron presentados en sociedad (tal y como viene siendo habitual desde el año 2003), en acto público celebrado en el Salón de Actos de la Real Academia el viernes día 4 de febrero de 2010, en el que estuvieron presentes personalidades del mundo de la cultura y medios de comunicación, corriendo el acto de presentación a cargo del Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez, Académico Correspondiente y Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València – Estudi General.

241

17. EDICIÓN DE MONOGRAFÍAS DE LA SERIE “INVESTIGACIÓ & DOCUMENTS”, DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS Y DE OTRAS PUBLICACIONES.

Dentro de la actividad editorial que ha llevado a cabo la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, contando con el soporte del Área de Cultura de la Excm. Diputación de Valencia, damos cuenta de la publicación de las siguientes monografías:

En la serie dedicada a “Investigació & Documents”, la obra *“Fondos bibliográficos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Siglos XVI-XVIII)”* (Núm. 11), coordinada

por el profesor Dr. Salvador Aldana, con la colaboración de las bibliotecarias Dña. Diana Zarzo y Dña. Carmen Zuriaga.

Dentro de la misma colección (con el Núm. 13) se materializa la serie de conferencias de músicos doctores, dentro del ciclo *“La investigación en el dominio de la música”*, libro que se acompaña de la edición de un compact-disc dedicado a “Música de Salón”, con interpretaciones de María Belén Martín Piles (Piano), Vicente Llimerá (Oboe) y Carlos Apellániz (Piano), financiados por el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana.

Las obras citadas han sido impresas en Gráficas Marí Montañana, S.L., de Valencia.

Significar, también, que la Comisión del *“Diccionario Biográfico de Académicos”*, compuesta por los señores Académicos Dres. D. Román de la Calle, D. Francisco Taberner, D. Salvador Aldana, D. José Ramón Cancer y D. Javier Delicado, viene trabajando en la elaboración y redacción de voces, ayudada de especialistas, con vistas a su publicación en el transcurso de los próximos años, llevándose a cabo gestiones con diversas entidades bancarias y fundaciones para redondear el proyecto y presupuesto de financiación, algo nada fácil en la actualidad.

18. CONVENIO Y ORGANIZACIÓN INTERNA.

La Real Academia, en la observancia del Convenio suscrito con la Generalitat Valenciana en 1991, mantiene las obligaciones contraídas con la misma y, a su vez, ha percibido el apoyo económico convenido, como dotación anual para el funcionamiento de la misma por un importe de 70.000 €.

De igual modo, y previo Convenio de colaboración firmado para el 2011 con la Excm. Diputación de Valencia, la Real Academia ha recibido una subvención de 18.000 €.

Es de estimar, también, las ayudas económicas recibidas del Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, por importe de 19.280 €, y del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, por valor de 18.000 €.

Por otra parte, hay que destacar la labor desarrollada por el personal técnico contratado que presta sus servicios en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: Don Francisco Javier Delicado Martínez, Doctorando en Historia del Arte por la Universitat de València, Crítico de Arte y Académico Correspondiente, que se halla a cargo de la Secretaría de Presidencia, Secretaría General Técnica y de Registro, Archivo histórico, asesoramiento del Departamento de Conservación de Obras de Arte y de la coordinación general de la revista *“Archivo de Arte Valenciano”*; y de Dña. Diana Zarzo Espinosa y de Dña. María del Carmen Zuriaga Lucas, Diplomada y Licenciada en Biblioteconomía y Documentación respectivamente, que se hallan a cargo de la Biblioteca Académica y del Archivo histórico.

En el Departamento de Administración se destaca la labor desempeñada por Dña. María Concepción Martínez Carratalá, Académica Correspondiente, Técnico en Gestión, teniendo a su cargo la Gestión Económica y de Tesorería de dicho Departamento.

De igual modo, hay que reseñar la colaboración prestada a la Real Academia por la Dra. Dña. Adela Espinós Díaz, Conservadora de Grabados y Dibujos y Académica Correspondiente, que se halla a cargo de dicho Departamento realizando trabajos de especialización que el mismo conlleva.

19. ARCHIVO Y BIBLIOTECA.

El servicio de Archivo y Biblioteca de la Real Academia ha estado a cargo de doña Diana Zarzo Espinosa, Diplomada en Biblioteconomía y Documentación, y de doña M^a Carmen Zuriaga Lucas, Licenciada en Documentación, desempeñando trabajos de inventario y catalogación de los fondos histórico y moderno de la Biblioteca académica, servicio de información bibliográfica e intercambio de publicaciones periódicas nacionales y del extranjero con la revista *“Archivo de Arte Valenciano”*.

También, han colaborado en trabajos específicos del Archivo histórico, Biblioteca y Gestión Cultural de la Real Academia, dentro del Programa de Prácticas Formativas Externas, mediante el Convenio de colaboración suscrito con el ADEIT - Universitat Empresa y el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, doña Laura Díez Cremades y doña Idoia Ferrandis Mollar, estudiantes de la Licenciatura de Historia del Arte de la Universitat de València; y doña Zanora Coperías Rillo, estudiante del Master en Patrimonio Cultural “Identificación, análisis y gestión”, de la Universitat de València.

La Biblioteca académica ha visto incrementar sus fondos mediante donativos e intercambio de publicaciones con la revista *“Archivo de Arte Valenciano”*, siendo importante el realizado por el Dr. Román de la Calle, Presidente de la Institución, de cerca de dos centenares de libros de temas artísticos, estéticos, filosóficos y literarios, además de varios catálogos de artistas españoles .

Y con la lectura de este punto se da por concluida la memoria del curso 2010-2011 de lo que como Académico Secretario General, y con el Visto Bueno del Sr. Presidente, certifico en Valencia, a 8 de noviembre de 2011.



El Dr. D. Antonio Bonet Correa, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, durante su intervención en la conferencia de clausura del curso académico 2010-2011.
(Foto Paco Alcántara).



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN CARLOS
+ VALENCIA +



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA.

245

Bajo el Alto Patronazgo de S.M. El Rey, q. D. g.

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

Primera Institución Consultiva de la Comunidad Valenciana (12.VI.1989)
Presidente de Honor, el M.H. Presidente de la Generalitat Valenciana

SEÑORES ACADÉMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 2011

JUNTA DE GOBIERNO

(desde 25 de Febrero de 2011)

Presidente: Excmo. Sr. D. Román de la Calle de la Calle

Vicepresidente: Ilmo. Sr. D. Francisco Taberner Pastor

Secretario General: Ilmo. Sr. D. Felipe V. Garín Llombart

Tesorero: Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés

Bibliotecario: Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández

Conservador: Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo

Domicilio:

Palacio de San Pío V

San Pío V, 9, 46010 Valencia

Tel.: 96 369 03 38

Fax: 96 393 48 69

realacademiasancarlos@hotmail.com

www: realacademiasancarlos.com

ACADÉMICOS DE HONOR

07-05-1975

Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi. **Pintor**
Secretarios Mateu, 22. 46591 Albalat dels Tarongers (Valencia)
Tel. 96 262 92 16

20-06-1999

Excmo. Sr. D. Pere M^a Orts i Bosch. **Historiador**
C/ Jorge Juan, 19. 46004 Valencia

247

06-07-2004

Excmo. Sr. D. Juan José Estellés Ceba. **Arquitecto**
C/ Matías Perelló, 38. 46005 Valencia. Tel. 96 395 85 29
Estudio: C/ San Vicente, 78, 8^a. 46002 Valencia. Tel. 96 351 01 67

06-07-2004

Excmo. Sr. D. José Huguet Chanzá. **Historiador**
C/ Vestuario, 11, bajo. 46002 Valencia. Tel. 96 352 23 50
C/ Cerdán de Tallada, 2, 5^o B. 46004 Valencia. Tel. 96 352 29 05

ACADÉMICOS DE NÚMERO

SECCIÓN DE ARQUITECTURA

23-04-1969

Excmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. **Historiador del Arte**
Gorgos, nº 18, 9ª. 46021 Valencia. Tel. 96 369 58 29
s.aldana@telefonica.net

02-06-1972

Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez. **Arquitecto**
Estudio: Colón, 82, 6º. 46004 Valencia. Tel. 96 352 04 62

03-06-1986

Ilmo. Sr. D. Álvaro Gómez-Ferrer Bayo. **Arquitecto y Técnico Urbanista**
Estudio: Cronista Carreres, 1, 3º, 10ª. 46003 Valencia
Tel. 96 352 39 32 – 96 169 07 67. Fax 96 351 22 13
alvaro@gomez-ferrer.net

16-12-2003

Ilmo. Sr. D. Francisco Taberner Pastor. **Arquitecto**
Avda. Marqués de Sotelo, 9, 10ª. 46002 Valencia. Tel. 96 341 95 79
01794@ctva.es

04-04-2006

Ilmo. Sr. D. Arturo Zaragozá Catalán. **Arquitecto e Historiador del Arte**
Paseo de la Pechina, 33, 7^a. 46008 Valencia
Tels. 96 382 38 37 - 96 435 85 53

04-04-2006

Ilmo. Sr. D. Antonio Escario Martínez. **Arquitecto**
Estudio: Escario Arquitectos. Naturalista Arévalo Baca, 3, esc. A, 29^a
46010 Valencia
Tel. 96 369 03 50
escario@escarioarquitectos.com

10-06-2008

Ilmo. Sr. D. Joaquín Bérchez Gómez.
Catedrático de Historia del Arte de la Universitat de València
Jacinto Benavente, 17, 15^a. 46005 Valencia.
Tels. 96 393 33 25 – 639 126 783
joaquin.berchez@gmail.com

SECCIÓN DE ESCULTURA

17-05-1982

Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos. **Escultor**

C/ Juan de Mena, 21, 12º.

Tel. 96 391 45 41 y en Liria Tel. 96 279 03 31

Estudio: Doctor Montserrat, 20. 46008 Valencia

07-12-1984

Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García. **Pintor e Historiador del Arte**

C/ Llano de la Zaidía, 2, 15ª. 46009 Valencia

Tels. 96 347 24 55 – 96 168 68 50

21-02-1989

Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri Lluch. **Escultor**

C/ 227, n.º 4. Tel. 96 132 5678. El Plantío

La Canyada. 46980 Paterna (Valencia)

martinagluck_34@hotmail.com

22-06-2010

Ilma. Sra. Dª Amparo Carbonell Tatay

**Escultora y Catedrática de Procesos Escultóricos de la
Universidad Politécnica de Valencia**

Maluquer, 4 – 25 A. 46007 Valencia

Tel. 96 380 15 93

SECCIÓN DE PINTURA, GRABADO Y DIBUJO

22-03-1972

Ilmo. Sr. D. Felipe V. Garín Llombart. **Historiador y Crítico de Arte**
Doctor Beltrán Bigorra, 2. 46003 Valencia
Tels. 96 391 14 54 – 686 68 42 15
felipeгарin@hotmail.com

02-12-1982

Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez. **Pintor**
C/ Maestre Racional, 3, 10ª. 46005 Valencia
Tel. 96 374 23 55

23-04-1985

Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés. **Ceramista y escultor**
Paseo de Aragón, 52. Tel. 96 185 62 08. 46120 Alboraya (Valencia)
Polígono Industrial n.º 3, C/n.º 3, esquina C/ n.º 11. Tel. 96185 68 50
mestreestelles@yahoo.es

251

13-05-1986

Ilmo. Sr. D. José María Yturralde López. **Pintor**
C/ Guardia Civil, 7, esc. izqda. 4º A. 46020 Valencia. Tel. 96 362 61 76
jyturral@mac.com

20-06-2000

Ilmo. Sr. D. Román de la Calle de la Calle.
Catedrático de Estética de la Universitat de València
Palleter 1, 4ª. 46008 Valencia. Tel. 96 391 04 42 – 96 386 44 29
roman.calle@uv.es

18-06-2008

Ilma. Sra. Dña. Carmen Calvo Sáenz de Tejada. **Pintora**
(Electa)

Pza. de María Beneyto, 12-bajo. 46008 Valencia

Tel. 96 347 55 18

info@carmencalvo.es

22-06-2010

Ilma. Sra. D^a. Aurora Valero Cuenca. **Pintora**
San Pancraccio, 4. 46120 Alboraya (Valencia)

Tels. 96 185 50 87 – 96 185 96 97

aurora.valero@uv.es

01-04-2011

Ilmo. Sr. D. Rafael Armengol Machí. **Pintor**
(Electo)

Santa Llúcia, 4 - 46291 Benimodo (Valencia)

SECCIÓN DE ARTES DE LA IMAGEN

16-II-1999

Ilmo. Sr. D. Francisco Jarque Bayo. **Fotógrafo**
Roterros, 16, 5ª. 46003 Valencia. Tel. 96 391 67 32
paco.jarque@hotmail.com

06-07-2004

Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez. **Crítico de Arte**
Avda del Paraíso, 15. 46183 L' Eliana (Valencia)
Tels. 96 360 44 10 y 69 274 34 16
manuelmuib@hotmail.com

253

24-II-2005

Ilmo. Sr. D. José Ramón Cancer Matinero. **Fotógrafo**
Padre Ferris, 20, 9ª. 46009 Valencia. Tel. 96 349 95 58
jrcancer@gmail.com

SECCIÓN DE MÚSICA

28-II-1969

Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello.

Catedrático de Estética de la U.C.M

Doctor Gil y Morte, 2. 46007 Valencia. Tel. 96 341 24 14.

Fernando el Católico, 77, 4º. 28015 Madrid. Tel. 91 549 25 89

09-04-1986

Ilma. Sra. D.^a M.^a Teresa Oller Benlloch. **Compositora**

Paseo de la Pechina, 29, 4.º, 8ª. 46008 Valencia

Tel. 96 382 31 23

03-03-1998

Ilmo. Sr. D. Manuel Galduf Verdeguer. **Director de Orquesta**

Avda. San Vicente, 9 - Urbanización San Gerardo.

46160 Liria (Valencia)

Tel. 609 67 88 42

galdufverdeguer.manuel@yahoo.es

06-07-2004

Ilma. Sra. D.^a Ana M.^a Sánchez Navarro. **Soprano**

C/ Reyes Católicos, 40, 5ºB. 03600 Elda (Alicante)

Tel. 96 698 07 85

22-06-2010

Ilmo. Sr. D. César Cano Forrat.

Compositor y profesor de Composición del Conservatorio

Superior de Música de Castellón

C/ Portacoeli, 83. 46119 Náquera (Valencia)

Tels. 96 168 12 74 – 639 06 20 95

César-cano@ctv.es

22-06-2010

Ilmo. Sr. D. Bartomeu Jaume Bauzá. **Pianista**

C/ Marvá, 4, 1ª. 46007 Valencia. Tel. 699 82 15 21

bartomeujaume@hotmail.com

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

20-12-1977

Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Catalá Gorgues. **Director de Museos**
Paseo de la Pechina, 5, 16^a. 46008 Valencia.
Tels. 96 3 92 43 36 – 96 352 54 78 (Ext. 4172)

14-12-1979

Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. **Escultor**
C/ Bergantín, 10. 46009 Valencia.
Tels. 96 391 29 29 – 96 347 76 81 – 646 919 853
esteveedo@hotmail.com

255

03-04-1990

Ilmo. Sr. D. Antonio Soto Bisquert. **Notario**
G. V. Marqués del Turia, 43, 14^a. 46005 Valencia
Tels. 96 351 08 69 – 96 06 23

10-07-1991

Ilmo. Sr. D. Santiago Grisolia García. **Científico e investigador**
C/ Artes Gráficas, 1. 46010 Valencia

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

07-01-1969

Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. **Musicólogo**
Director Orquesta R.T.V.E.
Santa Engracia, 79. 28010 Madrid. Tel. 91 637 45 23.
gasensio@hotmail.com

06-05-1969

Ilmo. Sr. D. Adrán Espí Valdés. **Historiador y Crítico del Arte**
Alzamora, 41, 7º A. 03803 Alcoy (Alicante)
Tel. 965 33 76 10

12-12-1973

Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquier. **Musicólogo**
Antonino Vera, 55, 2º. 03600 Elda (Alicante). Tel. 96 538 08 73

04-11-1977

Ilma. Sra. D^a. Asunción Alejos Morán. **Historiadora del Arte**
C/ Alcira, 25, 15^a. 46007 Valencia. Tel. 96 384 03 87
C/ Mayor, 12. 46113 Moncada (Valencia)

06-02-1978

Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro. **Historiador del Arte**
Enmedio, 138, 4º. 12002 Castellón. Tel. 964 26 11 05
tonicogasco@yahoo.es

09-06-1979

Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera. **Historiador del Arte**
Paseo de la Alameda, 64, esc. 1, 8º-22ª. 46023 Valencia
Tels. 96 105 03 17 – 629 613 715
b.montagut@gmail.com

09-06-1979

Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio. **Historiador del Arte**
Padre Esplá, 39, 2ª D. 03013 Alicante. Tel. 617 92 12 39
juancanto@alicante.ayto.es

09-06-1980

Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis. **Cronista**
Obispo Soler, 26. 46940 Manises (Valencia)
Tel. 96 153 04 64
paco-borras@hotmail.com

07-06-1983

Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. **Historiador del Arte**
Avda. Villajoyosa, 103, bloque 2-6º E. Urbanización Monte Mar
03016 Alicante. Tel. 96 526 11 38
lorenzo@cavanilles.com

13-12-1983

Ilma. Sra. Dª. Adela Espinós Díaz. **Conservadora de Dibujos y Grabados**
Calcografía, 1, 7ª, dcha. 28007 Madrid. Tel. 91 573 28 43
Guardia Civil, 20, esc. 5, pta. 35. 46020 Valencia. Tel. 96 361 71 33
espinos_ade@gva.es

257

13-12-1983

Ilmo. Sr. D. José Pascual de Quinto y de los Ríos. **Historiador del Arte**
Avda. César Augusto, 20. 50004 Zaragoza
Tel. 976 22 50 26 – 976 22 69 58

17-01-1984

M. I. Sr. D. José Climent Barber.
Canónigo Prefecto de Música Sacra de la Catedral de Valencia
C/ Barchilla, 4-4º. 46003 Valencia. Tel. 96 392 29 79
C/ Moreras, 18, 1ª. 46780 Oliva (Valencia)

06-03-1984

Ilma. Sra. D^a. Cristina Aldana Nacher. **Historiadora del Arte.**
46392 Siete Aguas (Valencia)
C/ Serpis, 66, 7, 8^a. 46022 Valencia Tel. 96 341 48 54 – 96 386 42 41
cristina.aldana@uv.es

07-05-1985

Ilma. Sra. D^a. M^a. Dolores Mateu Ibars. **Archivera y Arqueóloga**
C/ Calabria, 75, 5^o dcha. 08015 Barcelona
Tel. 93 424 07 54

10-12-1985

Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas.
Director de l'Arxiu Històric de la Comunitat Valenciana
Plaza Nápoles y Sicilia 4, 19^a. 46003 Valencia
Tel. 96 392 29 24
sanchez_frapor@gva.es

06-05-1986

Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal. **Escultor**
Nou del Convent, 1. 46680 Algemesí (Valencia). Tel. 96 242 20 52
vicentborras@ono.com

09-12-1986

Ilmo. Sr. D. Joaquín Ángel Soriano. **Musicólogo**
C/ Duque de Alba, 15, 2^o izda. 28012 Madrid. Tel. 91 429 35 50

09-12-1986

Ilma. Sra. D^a. Teresa Sauret Guerrero.
Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga
C/ Ángel Ganivet s/n. Chalet “Las Golondrinas”.
Urbanización Tabico Alto. 29130 Alhaurín de la Torre (Málaga)
Tels. 609 54 64 57 – 952 41 66 63

09-02-1988

Ilmo. Sr. D. Joaquín Company Climent.

Catedrático de Historia del Arte de la Universitat de Lleida

Gran Passeig de Ronda, 15, ático 3ª. 25002 Lleida. Tel. 973 26 43 58.

Universitat de Lleida. Tel. 973 26 14 47

09-02-1988

Ilmo. Sr. D. Bautista Martínez Beneyto. **Pintor**

C/ Servet, 1, 4º, 27ª. 46130 Masamagrell (Valencia).

Tel. 96 146 16 30

17-01-1989

Ilmo. Sr. D. José Hilarión Verdú Candela. **Historiador del Arte**

Mare de Deu de l'Orito, 49. 03100 Xixona (Alicante).

Tel. 96 561 26 37

17-1-1989

Ilma. Sra. Dª. Mª. Concepción Martínez Carratalá. **Funcionaria**

Doctor Guijarro, 7, 1º. 46430 Requena (Valencia). Tel. 96 230 04 92.

Jesús, 79, esc. B, 2ª. 46007 Valencia. Tel. 96 380 42 74

17-1-1989

Ilmo. Sr. D. Amadeo Civera Marquino. **Cronista**

San Vicente, 32, 6ª. 46160 Liria (Valencia). Tel. 96 279 26 83

amadeocivera@hotmail.com

12-12-1989

Ilmo. Sr. D. Juan Luis Calvo i Aparisi. **Arquitecto**

La Palmera, 4, 2º C. 30140 Santomera (Murcia). Tel. 968 86 18 76

Iglesia, 11 3ª. Ondara (Alicante)

Tels. 966 47 11 63 - 660 99 11 60

cya.arquitecto@hotmail.com

03-04-1990

Ilmo. Sr. D. Domingo de Guzmán Guía Calvo. **Abogado**
Fray Bonifacio Ferrer, 4, 1º. 12400 Segorbe (Castellón). Tel. 964 71 03 60.
Salamanca, 5, 7º, 13ª. 46005 Valencia.
Tels. 96 333 88 17 – 96 333 22 31– 96 374 00 05

03-04-1990

Ilmo. Sr. D. Vicente Felip Sempere. **Cronista**
Museo de Nules. Constitución, 60. 12520 Nules (Castellón).
Tels. 964 67 47 93 – 669 794 353

05-03-1991

Ilmo. Sr. D. Luis Prades Perona. **Pintor**
Ronda Magdalena, 17, 6ª. 12004 Castellón
Tel. 964 24 04 09 – 609 106 716

04-09-1991

Ilmo. Sr. D. Francisco José Portela Sandoval.
**Catedrático de Historia del Arte de la
Universidad Complutense de Madrid.**
Isaac Peral, 44, 3º. dcha. 28040 Madrid
Tel. 91 549 27 95

14-01-1992

Ilmo. Sr. D. Roberto Pérez Guerras. **Arquitecto**
Avda. Novelda, 205. 03009 Alicante. Tels. 96 517 00 95 – 609 25 06 51
Colón, 72, 2º, 4ª. 46005 Valencia. Tel. 96 353 39 12

09-02-1993

Ilmo. Sr. D. Francisco Agramunt Lacruz. **Crítico de Arte.**
Plaza Arturo Piera, 6, 12ª. 46018 Valencia. Tel. 96 379 10 65.
Agencia EFE. 46166 Gestalgar (Valencia).
Tel. 96 341 06 67. Fax. 96 342 90 70
franciscoagramunt@gmail.com

05-07-1994

Ilmo. Sr. D. Alberto Darías Príncipe. **Historiador del Arte**
General Ramos Soriano, 10. 38004 Santa Cruz de Tenerife
Tel. 922 28 21 96

12-12-1995

Ilmo. Sr. D. Juan Ángel Blasco Carrascosa.
Catedrático de Historia del Arte de la
Universidad Politécnica de Valencia.
Apartado de Correos 57. 46110. Godella (Valencia).
Tel. 607 398 797
12192 Villafamés (Castellón)
jblasco@har.upv.es

05-03-1996

Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Delicado Martínez.
Profesor de Historia del Arte de la
Universitat de València (Estudi General)
C/. Alcalde Albors, 14, 23^a. 46018 Valencia
Tels. 96 385 05 79 – 96 398 33 31 – 96 369 0338.
Casa Municipal de Cultura. C/ España, 37. 30510 Yecla (Murcia)
Tel. 968 75 28 93.
Apartado de Correos, 30520 Jumilla (Murcia)
francisco.j.delicado@uv.es

261

07-07-1998

Ilmo. Sr. D. Fernando Puchol Vivas. **Musicólogo**
C/ Arturo Soria, 310, 18 A. 28033 Madrid. Tel. 91 302 36 51.
fpv41@hotmail.com

07-07-1998

Ilmo. Sr. D. José Luis López García. **Pianista**
C/ Abderramhán II, 5-6º B. 30009 Murcia.
Tel. 968 29 47 28

13-02-2001

Ilmo. Sr. D. Julio García Casas.
**Profesor titular de Derecho Procesal de la
Universidad de Sevilla y pianista.**
Montecarmelo, 19, 4º dcha. 41011 Sevilla
Tels. 954 45 57 06 – 954 55 12 66

13-02-2001

Ilmo. Sr. D. Vicente Zarzo Pitarch. **Musicólogo**
Gátova, 2. 46169 Marines (Valencia)
Tel. 961 648 549

13-02-2001

Ilmo. Sr. D. José Garnería García. **Crítico de Arte**
Avda. General Avilés, 40, 4ª. 46015 Valencia
Tel. 963 472 335 y 96 352 54 78 (Ext. 1099)
46117 Bétera (Valencia)
garneria@gmail.com

262

13-03-2001

Ilmo. Sr. D. Vicente Llorens Poy. **Escultor**
Camino de la Ermita, 48. 12540 Villarreal (Castellón)
Tel. 964 522 294

23-04-2002

Ilmo. Sr. D. Ricardo Bellveser Icardo. **Crítico literario y periodista**
Miguel Ángel, 13. 46900 Torrent (Valencia)
Guillén de Castro, 102, 4ª. 46003 Valencia
Tels. 96 391 19 91 – 96 388 31 68

23-04-2002

Excmo. Sr. D. Jordi Bonet i Armengol.
**Arquitecto Presidente de la Real Academia Catalana de
Bellas Artes de Sant Jordi**
Consolat del Mar, 2 y 4, Casa Llotja, 2º piso. 08003 Barcelona

23-04-2002

Ilmo. Sr. D. Francisco Grau Vegara. **Compositor y Coronel Músico**
Virgen del Puerto, 37, 5º D. 28005 Madrid.
Tel. 91 548 44 48.

06-07-2004

M. Iltre. Sr. D. Andrés de Sales Ferri Chulio. **Historiador del Arte**
Archivo de Religiosidad Popular del Arzobispado de Valencia.
C/ Palau, 2. 46003 Valencia.
Tel. 96 170 62 56
46410 Sueca (Valencia)

06-07-2004

Ilmo. Sr. D. Mariano González Baldoví.
Historiador del Arte y Director del Museo Municipal de
Bellas Artes L'Almodí de Xàtiva
C/ Canónigo Cebrián, 2. 46800 Xàtiva (Valencia)
Tel. 96 227 65 97

263

06-07-2004

Ilma. Sra. D^a. Emilia Hernández Salvador. **Arqueóloga**
General Canino, 8, 1º. 46500 Sagunto (Valencia)
Tel. 96 226 57 17

06-07-2004

Ilmo. Sr. D. Ferrán Olucha Montins.
Historiador del Arte
Director del Museo de Bellas Artes de Castellón
C/ Hermanos Bou, 28. 12003 Castellón. Tel. 964 22 75 00
C/ Guitarrista Tárrega, 20, 2º, 2ª. 12003 Castellón. Tel. 964 23 81 53
folucha@dipc.es

06-07-2004

Ilmo. Sr. D. Daniel Giralt-Miracle Rodríguez.

Historiador y Crítico de Arte

Avda. Príncipe de Asturias, 16. 08012 Barcelona

Tel. 93 217 38 60

daniel@giralt-miracle.com

24-II-2005

Ilmo. Sr. D. Carlos Soler d'Hyver de las Deses. **Historiador del Arte**

Avda. Blasco Ibáñez, 39, 15^a. 46021 Valencia

Tel. 96 369 26 10

24-II-2005

Rvdmo. Mons. D. José Martínez Gil.

Musicólogo y Canónigo Organista de la S.I. Catedral de Teruel

C/ Jaca, 5-2º-C. 44002 Teruel. Tel. 978 61 07 58

josemartinezgil@terra.es

24-01-2006

Ilmo. Sr. D. Antón García Abril. **Pianista**

C/ Azor, 5 (Molino de la Hoz). 28230 Las Rozas (Madrid)

Tels. 91 630 47 27 – 660 95 37 25

bolomar@bolomar.net

04-04-2006

Ilmo. Sr. Dr. D. Wenceslao Rambla Zaragoza.

Pintor y Catedrático de Estética de la Universitat Jaume I

C/ María Teresa González, 4, 6º. 12005 Castellón

Tels. 964 72 92 84 – 964 72 92 96 – 645 89 88 44

Apartado de Correos, 224. 12080 Castellón.

wences@his.uji.es

02-05-2006

Ilmo. Sr. D. Ricardo José Vicent Museros. **Editor**
Camino del Mar, 11, bajo. La Rocha. 46540 El Puig (Valencia)
Tels. 96 146 29 17 – 96 146 07 76

01-04-2008

Ilmo. Sr. D. Vicente Castellano Giner. **Pintor**
San Luis Beltrán, 40-bajo. 46900 Torrent (Valencia)
Poeta Màs y Rós, 101. 46022 Valencia. Tel. 96 372 22 41

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

01-09-1973

Ilmo. Sr. D. Mohamed Sabry. **Pintor**
Desouk Street, 30. Giza Agouza. El Cairo (Egipto)
Tel. 96 344 81 14

04-02-1974

Ilmo. Sr. D. Theodore S. Beardsley. **Historiador del Arte**
The Hispanic Society of America. 613 West 155 Street.
Nueva York, 10032 (USA)
Tel. (212)926 2234

04-11-1978

Ilmo. Sr. Dr. Pavel Stepanek. **Historiador del Arte**
Pod Klaudiánkou, 15. 14700 Praha 4 (República Checa)
Tel. (00420) 281 91 53 6

10-11-1981

Ilmo. Sr. D. Vicente Fillol Roig. **Pintor**
44, Rue de Panamá. 75018 París (Francia). Tel. 01 46 06 98 42
C/ Lirio, 3, 6º. 46024 Valencia. Tel. 96 333 41 85

04-12-1984

Ilmo. Sr. D. Sebastián Capella Pallarés. **Pintor**
6383 La Jolla Scenic dr. SO. La Jolla (California) 92037 (USA)

04-12-1984

Ilmo. Sr. D. Jean Fressinier Roca. **Musicólogo**
79, Av. du Marichal Lyautey, “La Krakowiak”.
03200 Vichy (Francia)
Tel. 04 70 32 94 35

12-12-1985

Ilmo. Sr. D. José Antonio Falcao. **Historiador del Arte y Arqueólogo**

Real Sociedade Arqueológica Lusitana.

7540 Santiago do Cacem (Portugal)

Tel. 069 226 73 75 40

Alameda das Linhas de Torres, 97, 2º, esqo. 1700 Lisboa.

Tel. 01-7591109

05-03-1986

Ilma. Mrs. Marion Seabury. **Musicóloga**

915 Nort Bedford Drive Beverly Hills. 90210 California (USA)

Tel. (310) 271 76 00

267

12-02-1988

Ilma. Sra. Adele Condoirelli. **Historiadora del Arte Medieval**

Via Casperia, 10. 00199 Roma (Italia)

Tel. 839 50 72

adelecondorelli@yahoo.it

20-12-1988

Ilmo. Sr. D. Xavier Bertomeu Blay. **Arquitecto**

064 Palace Mansión, 73 office 603. Nishi 1 chome Minami, 8 Jo Chuo

Ku, Sapporo City Hokkaido Sapporo (Japón)

Mercat, 16. 46722 Beniarjó (Valencia).

Tel. 96 280 10 72 - Fax 96 280 10 51

17-01-1989

Ilma. Sra. Gianna Prodan. **Pintora**

Trieste (Italia).

C/ Telémaco, 20. 28027 Madrid. Tel. 91 742 93 96

14-01-1992

Ilmo. Sr. D. Santiago Calatrava Valls. **Arquitecto e Ingeniero**

Hoschgasse, 5. CH-8008 Zurich (Suiza). Tel. 0041142275 00.

Marqués de Sotelo, 1, 11ª. 46002 Valencia.

Tel. 96 394 00 52 – Fax 96 394 37 49

07-01-1997

Ilmo. Sr. D. José de Santiago Silva. **Pintor**

Cerrada del Carmen, 36. San Bernabé Ocotepec -

Deleg. Magdalena Contreras. 10300 México D. F.

Tel. 5 85 48 61 – 905 413 1230

20-05-2000

Ilmo. Sr. D. Jonathan Browm. **Historiador del Arte**

Institute of Fine Arts. 1 East, 78 th. Street

10021-01 78 Nueva York (USA)

Tel. (212) 772 58 00

13-02-2001

Ilma. Sra. D^a Elisa García Barragán-Martínez.

**Historiadora del Arte y Profesora de la
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).**

Patricio Sans, 508. Colonia del Valle. 03100 México D. F.

Tel. 005255238257 - 619 03 48 60

elisagbm@hotmail.com

24-II-2001

Ilmo. Sr. D. Jaime Siles Ruiz. Saint Gallen (Suiza). **Filósofo.**

Avda. Jacinto Benavente, 27 - 8^a. 46005 Valencia

24-II-2005

Ilmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzmán. **Pianista**

Palazzo Mocenigo, San Marco, 3348. 30124 Venezia (Italia)

Tel. 0039-04152233355

Factor, 5. 28013 Madrid. Tel. 91 542 55 48

edeguzman@terra.es

24-01-2006

Ilmo. Sr. D. Augusto Artur da Silva Pereira Brandao.

Arquitecto y Presidente da Academia Nacional de Belas Artes

Largo da Academia Nacional Belas Artes. 1200-005 Lisboa (Portugal)

Rua 4 de Infanteria, 4, 3^o - 1350 Lisboa (Portugal)

presidente@academiabelasartes.pt

Índice

0. Presentación.....	3
----------------------	---

1. Discursos académicos.....	11
------------------------------	----

*El diálogo de las artes en el escenario europeo
del siglo XVIII*
Antonio Tordera Sáez

La Vida y la Palabra
Aurora Valero Cuenca

Acerca del piano mediterráneo
Bartomeu Jaume Bauzá

Reflexiones sobre el oficio de compositor hoy
César Cano Forrat

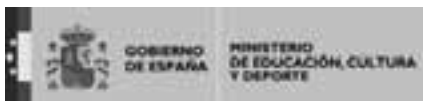
*En otros climas. (Ecos arquitectónicos de la Valencia
Moderna).*
Joaquín Bérchez

*Recepción por el Orfeón Universitario de Valencia de la
Medalla al Mérito en las Bellas Artes - 2010, concedida por
la Real Academia de Bellas Artes
de San Carlos de Valencia*
Álvaro Baño

El Orfeón Universitario de Valencia
Manuel Muñoz Ibáñez

2. Nuevas adquisiciones 2010 y 2011 recibidas mediante intercambio en la biblioteca académica.....	190
3. Memoria del Curso Académico 2010-2011.....	215
4. Relación de académicos a 31 de diciembre de 2011	245

Esta publicación se edita con la colaboración de las siguientes Instituciones:



Edita:
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
Valencia

Diseño y maquetación:
Estudio Paco Bascuñán
Poeta Monmeneu 18 bj.
46009 Valencia (España)
T. 963 406 508
E. lupe@pacobascunan.com

Imprime:
Gráficas Marí Montañana. s.l.
Horno de los Apóstoles, 4
46001 Valencia (España)
T. 963 912 304* / F. 963 920 639
E. imprenta@marimontanyana.es

ISSN: 0211-5808
Deposito legal: V-710-1999