



DIÁLOGOS EN LA ACADEMIA

Rupturas y continuidades



REAL ACADEMIA DE DOCTORES DE ESPAÑA

San Bernardo, 49. 28015 Madrid 915319522 www.radoctores.es rad@radoctores.es





DIÁLOGOS EN LA ACADEMIA

Rupturas y continuidades



REAL ACADEMIA DE DOCTORES DE ESPAÑA

San Bernardo, 49. 28015 Madrid 915319522 www.radoctores.es rad@radoctores.es



Diseño de portada:
Rosa María Garcerán Piqueras, “Jano”

Editor:
Real Academia de Doctores de España
San Bernardo, 49. 28015 Madrid
915319522 rad@radoctores.es

ISBN: 978-84-920377-9-7

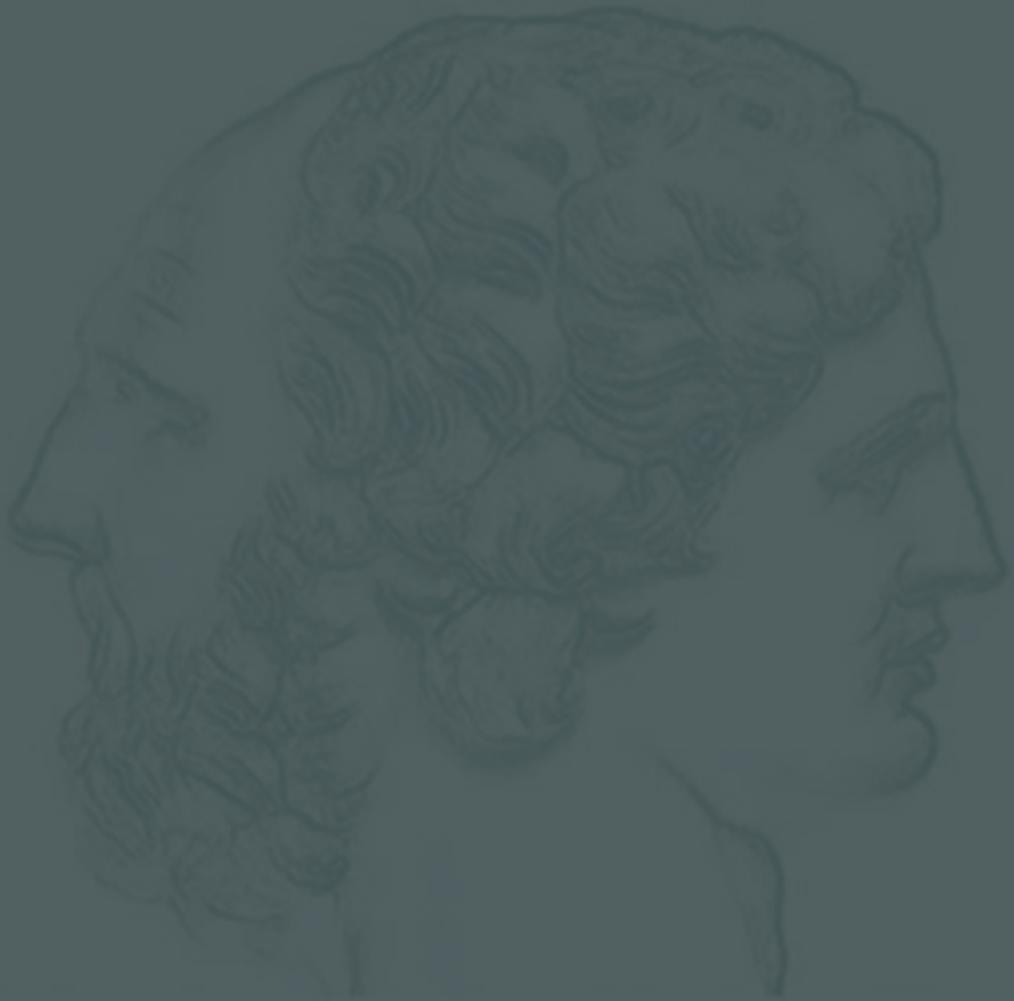
Madrid, 7 de abril de 2022
© Real Academia de Doctores de España. Todos los derechos reservados
Prohibida su reproducción parcial o total

Índice

PRÓLOGO – José Antonio Rodríguez Montes	7
VÍNCULOS DE ENCUENTRO - Rosa María Garcerán Piqueras	13
MÚSICA	17
Introducción – Rosa María Garcerán Piqueras	19
Música en la Academia – María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn	23
Breve semblanza de María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn	49
Música: visión académica – José Antonio Tomás Ortiz de la Torre	51
ARTE Y ESCENA	55
Introducción – Rosa María Garcerán Piqueras	19
Arte y escena – Juan Mayorga Ruano	61
Arte y escena – Elna Matamoros Ocaña	69
Breve semblanza de Juan Mayorga Ruano	83
Breve semblanza de Elna Matamoros Ocaña	85
Arte y escena: visión académica – José Antonio Tomás Ortiz de la Torre	87
POLÍTICA	93
Introducción – Rosa María Garcerán Piqueras	95
La transición - Jaime Lamo de Espinosa y Ramón Tamames	99
Breve semblanza de Jaime Lamo de Espinosa	111
Breve semblanza de Ramón Tamames	113
Política: visión académica – José Antonio Tomás Ortiz de la Torre	115

Prólogo

José Antonio Rodríguez Montes



Prólogo

José Antonio Rodríguez Montes

Es para mí un honor presentar Rupturas y Continuidades, una excelente publicación que reúne las sesiones que con tanto acierto llevó a cabo la Real Academia de Doctores de España en 2020, incluidas en el ciclo Diálogos en la Academia, que se interrumpieron por la gravedad de la COVID-19, con las graves y luctuosas consecuencias conocidas por todos. Las sesiones fueron inauguradas con la interpretación musical de la Dra. D^a María Rosa Calvo Manzano y continuaron con los diálogos mantenidos entre el Dr. Don Juan Mayorga y la Dra. Doña Elena Matamoros y el de los Dres. Don Jaime Lamo de Espinosa y el Dr. Don Ramón Tamames, quienes a través de la música y la palabra nos revelaron estados de ánimo, argumentos y emociones que descubren su personalidad y talante; de aquí la importancia de esta modalidad de comunicación que exige un esfuerzo creativo y obliga a introducirse en el pensamiento de los tertulianos, como ocurre en Edipo rey de Sófocles.

El diálogo, surgido en Grecia con Platón, continuado por los romanos (Cicerón, entre otros), y revitalizado en el Renacimiento tanto en latín (Erasmus de Rotterdam y Juan Luis Vives) como en lenguas vulgares (Juan de Valdés, entre otros), es un recurso válido y adecuado para intercambiar ideas y juicios entre dos o más personas cuando éstas buscan la respuesta a una pregunta, si esta la admite, mediante su propia reflexión y razonamiento. Esta forma de comunicación, como tal, ha sido utilizada con el objetivo filosófico de descubrir la verdad (Platón), de tema político, judicial y retórico (Cicerón) o con intención satírica y humorística (Luciano de Samosata, su creador) por eso los temas de los diálogos pueden ser muy variados e incluso utópicos. Dialogar es dar y recibir,

enseñar y aprender; un ejemplo íntegro de ello son los buenos diálogos sobre música, arte y política celebrados en nuestra Academia y que se recogen en esta monografía, donde los protagonistas exponen sus opiniones sobre los cambios sociales, económicos, culturales y políticos acaecidos en las últimas décadas, desde una perspectiva sustentada en su autoridad académica y en la circunstancia de ser testigos de excepción, lo que les permite conversar y debatir sobre referentes, maestros y discípulos; de la necesidad permanente de aprender, de atreverse a saber (el *sapere aude* horaciano), ya que analfabeto del mañana será quien no haya aprendido a aprender.

¿Por qué recurrir al diálogo? El diálogo pone de manifiesto las dudas y controversias relativos a los problemas existentes sobre un tema, ya sea cotidianos o de mayor escala, un intercambio de ideas que puede ser un medio para encontrar la solución. Es una invitación al otro para que exprese su punto de vista, lo que implica un acto de apertura para escuchar testimonios diferentes. Una buena muestra de lo que comento es la monografía que tengo el placer de prologar y que por su contenido constituye un ejemplo tanto del buen hacer y calidad de los protagonistas como de la importancia del debate, ya que como plantea Manuel Cruz, el diálogo no es una transacción ni una negociación en la que uno de los dos protagonistas tiene que convencer al otro o adquirir un beneficio personal, se trata de exponer ideas. El objetivo del diálogo es construir una síntesis, concepto derivado de la contraposición de una tesis y antítesis, es decir, poner en debate una idea y tras valorar los pros y los contras establecer una nueva valoración de la misma. En una sociedad que cada día necesita más el diálogo, es necesario recordar que el objetivo es buscar una solución común. Dialogar, es correr el riesgo de cambiar de opinión.

Rupturas y continuidades otorga a todos los tertulianos un referente colectivo alusivo al inexorable y rápido paso del tiempo; es un nexo de unión que trata de dilucidar lo que ha habido de ruptura y continuidades en el acontecer de la vida colectiva: fracasos, éxitos, anécdotas, inquietudes, propósitos,..., lo que ha permanecido y lo que ha cambiado; labor que se manifiesta en el contenido de esta publicación por la brillantez y sabiduría de los protagonistas, resultado de sus experiencias, conocimientos y calidades humanas.

Por todo ello, me permito recomendar su lectura para una reflexión general al respecto y en particular para aquellos que quieran saber más acerca de los temas tratados en estos Diálogos en la Academia. ¡Siempre será enriquecedor!

Finalmente, quiero agradecer a la Real Academia de Doctores de España y en particular a la Dra. Doña Rosa María Garcerán Piqueras, Presidente de la Sección de Arquitectura y Bellas Artes, su deferencia al concederme la distinción de prologar esta obra.

Vínculos de encuentro

Rosa María Garcerán Piqueras



Vínculos de encuentro

Rosa María Garcerán Piqueras

Presentamos hoy una publicación que recoge las actividades realizadas en la Real Academia de Doctores de España dentro del ciclo *Diálogos en la Academia: Rupturas y continuidades*, que comenzó el 29 de enero de 2020. Pudieron realizarse únicamente tres de las actividades programadas quedando cuatro de ellas pendientes. Nadie podía imaginar lo que nos tenía reservado el futuro inmediato, la pandemia de coronavirus impuso la interrupción de casi todo, incluido nuestro ciclo.

Los diálogos que pudieron celebrarse en el año 2020 fueron: La interpretación del concierto inaugural de la Dra. D^a. María Rosa Calvo-Manzano, el diálogo del Dr. D. Juan Mayorga con la Dra. D^a. Elna Matamoros y el mantenido entre el Dr. D. Jaime Lamo de Espinosa y el Dr. D. Ramón Tamames. Fueron diálogos sobre música, arte y escena y política, cuyos vídeos están accesibles a través de los siguientes enlaces de la página web de la RADE. : <https://www.radoctores.es/pagina.php?item=859>, <https://www.radoctores.es/pagina.php?item=871> y <https://www.radoctores.es/pagina.php?item=875>.

En esta publicación se presentan los trabajos revisados por los autores, cronistas apasionados del diario y lo extraordinario, en esencia, del vivir.

Hemos podido contar con el Dr. D. José Antonio Rodríguez Montes, Académico de Número de la Sección de Medicina y miembro de la Junta de Gobierno como bibliotecario, quien hace una brillante presentación de esta publicación y, como relator de los actos, con D. José Antonio Tomás Ortiz de la Torre,

Académico de Número de la Sección de Derecho, quien con su visión académica ayuda a la mejor comprensión y apreciación de las intervenciones. Hago extensible mi agradecimiento a ambos por su inestimable colaboración.

La denominación Diálogos corresponde al formato en el que se realizaron las actividades. Esta forma de comunicación, como tal, había pasado por contenidos filosóficos, didácticos, de debate, satíricos y de humor o incluso fantásticos como el diálogo de Cipión y Berganza en el “*Coloquio de los perros*” de Miguel de Cervantes. En cada uno de los diálogos de la RADE se encontrarán con una conversación entre dos personas, un académico de número y un invitado, de forma que el hecho de compartir escenario enriquece la comunicación al partir de sus experiencias y pensamientos generando así un proceso de reflexión. El interés de estas sesiones está en conocer en primera persona las percepciones subjetivas y las trayectorias apasionantes de los intervinientes.

El título del ciclo *Rupturas y continuidades* proporciona a todas las intervenciones un referente común que no es otro que el eterno tema del paso del tiempo.

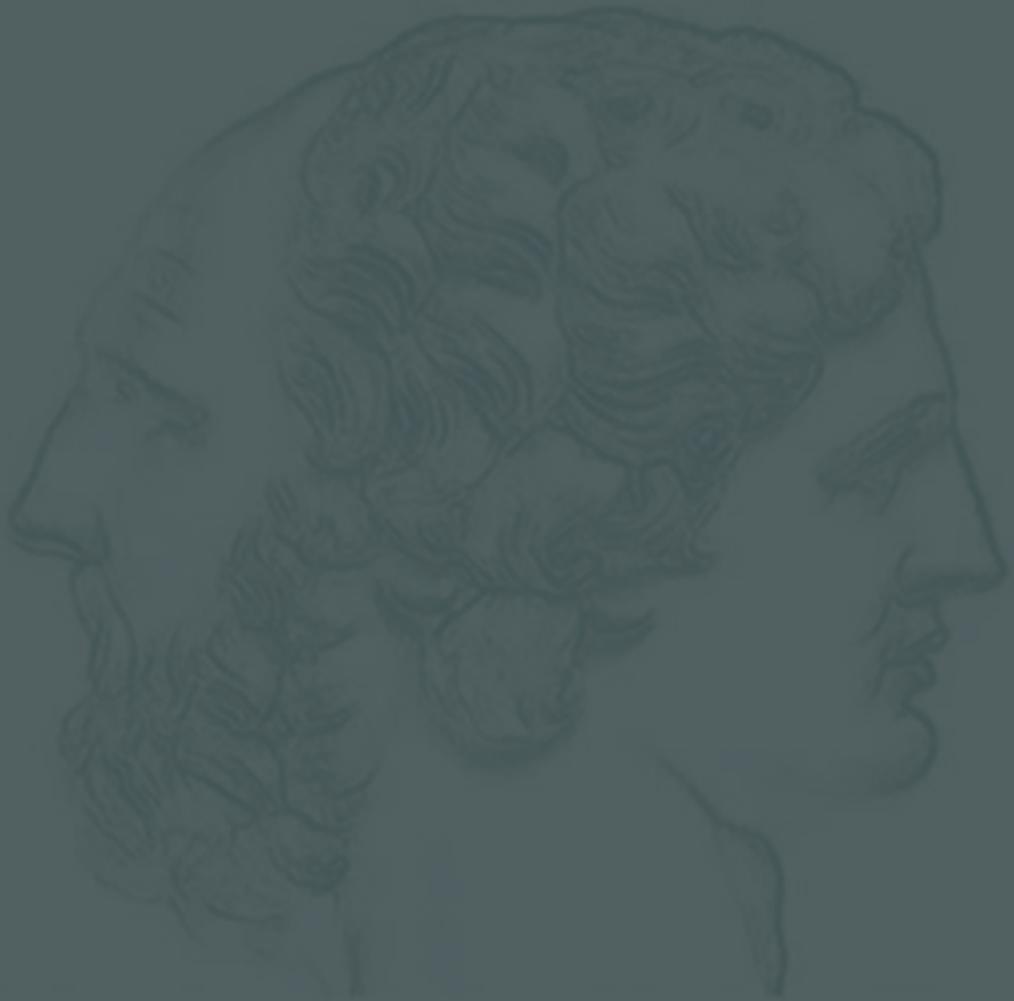
La imagen que anuncia el ciclo representa al dios Jano, dios romano que simboliza el devenir de la vida, la evolución. Por eso tiene dos caras, representando la incertidumbre de lo que está por venir.

Los tertulianos son protagonistas relevantes y testigos de excepción de los cambios y acontecimientos acaecidos en estas últimas décadas de cambio de siglo. Nos hablaron de referentes, maestros y discípulos; del permanente aprendizaje y evolución intelectual; de los momentos y etapas de ruptura y continuidades; de las obsesiones recurrentes, las permanencias y retornos; de anécdotas, aventuras y retos; de colaboraciones y soledades; de proyectos pasados, presentes y futuros; del discurrir de una vida con sus avatares, logros y aspiraciones.

En sus escritos encontrarán la madurez y la calidad humana de los intervinientes quienes con sus experiencias, anécdotas y conocimientos captaron inmediatamente la atención del auditorio. Como seguramente captarán, a través de estos escritos, la atención de ustedes los lectores.

Existen momentos en la vida de todos nosotros que se visten con la intensidad de lo instantáneo y el sabor del recuerdo.

Música



Música

Introducción

Rosa María Garcerán Piqueras

Con un formato de concierto, esta sesión dedicada a la música ofreció un estilo de diálogo diferente y enriquecedor.

Aunque el diálogo se suele entender como una manera de comunicación verbal que se nos puede presentar como debate, tertulia, entrevista, etc., quisimos que nuestra primera actividad fuese un diálogo de sonidos, ya que la música es el mayor vehículo para llegar no solo a la belleza, sino también al encuentro y a la comunicación.



El poder evocador de la música conecta emocionalmente y rompe barreras, tiende puentes a través de la emoción lo que nos permite estar más abiertos.

Tenemos un ejemplo en la orquesta, donde para que exista un diálogo entre sus instrumentos es necesario un momento previo de afinación que posibilite esa comunicación y entendimiento entre ellos. Se busca integrar las diferencias de los distintos instrumentos que, a pesar de sus singularidades, comparten espacio y tiempo estableciéndose una colaboración, un vínculo, para transmitir en conjunto un solo mensaje artístico, un solo concierto.

En el concierto, la Dra. D^a. María Rosa Calvo-Manzano dialogó con su arpa, y aunque en esta publicación no podamos recoger esa fuerza creativa, comunicativa y emocional, contamos con una detallada narración que ella misma nos hace, sobre el poder de la inspiración, la motivación y los estímulos para su creación.

En la música el tema *Rupturas y continuidades* ha suscitado diferentes opiniones. Podemos citar a Nikolaus Harnocourt quien, con su agrupación musical instrumental “Concertus musicus” interpretó obras de Monteverdi, Mozart y Bach usando instrumentos antiguos. Su participación en el festival de Salzburgo de 1992 se entendió como el final del conflicto entre “antiguos” y “modernos”. Harnocourt escribió libros como “La música es más que las palabras” y “El diálogo musical”.

Se inició pues el ciclo con el convencimiento de que con la música se logra un diálogo relacionando y uniendo a todas las personas, sin diferencias de credos, razas, etc.



María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn - Concertista referente actual del arpa española. Ha cultivado todos los perfiles de la música desde los diferentes ámbitos: en la docencia, en el campo profesional como solista, como autora de numerosos libros y artículos y como compositora.

Música en la Academia

María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn

Programa de música española contemporánea. Conferencia-concierto

Las obras que interpreté, que aquí voy a comentar, eran casi en su totalidad piezas escritas y dedicadas a mí por compositores españoles de los siglos XX y XXI, compañeros de claustro del RCSM de Madrid. Agradecí a los que me acompañaban en el acto (Vicente Martínez, Alejandro Román y Carlos Galán) su generosidad, así como al resto de los grandes compositores españoles que a partir de mi irrupción en el concertismo se habían plegado a mi entusiasta y comprometida tarea de actualizar el repertorio español para Arpa, que a la sazón estaba obsoleto. Gracias a la colaboración de los grandes compositores de los siglos XX y XXI, he conseguido reunir casi doscientas obras nuevas que en su mayoría he estrenado, grabado y editado. Como la edición y grabación del repertorio arpístico contemporáneo suponía una ardua empresa, cuando puse en marcha la Asociación Arpista Ludovico (ARLU)¹ con el fin de recuperar y salvaguardar el rico patrimonio arpístico español, proyecté dos departamentos que me parecían de vital importancia: de investigación y de publicación de la obra literario-musical y fonográfica.

Empezó mi intervención reflexionando sobre el título genérico del ciclo, expresando, y aquí lo transcribo, cómo el término “moderno” se ha acuñado a través de la historia en diferentes períodos y con sentido diverso y a veces con-

¹ ARLU son las siglas que se corresponden con las iniciales de la Asociación Arpista Ludovico y ha servido desde su origen para el nombre de la doble editorial: la literaria y musical, y la discográfica: ARLU Ediciones y ARLU discos.

tradictorio, Era Moderna o Edad Moderna, Modernismo y Arte Moderno. A mí me gusta definir la música actual como “moderna”, que no contemporánea. El vocablo “moderno” parece expresar con más exactitud una creación rompedora, mientras que el término “contemporáneo” que delimita su relación con nuestro tiempo vital, no necesariamente define un estilo. Cualquier artista contemporáneo puede elaborar una creación anticuada y obsoleta. A través de la larga Historia del Arte los períodos estéticos han vivido suaves transiciones, contra otras épocas en las que dichos procesos han sufrido rupturas más violentas. Por otra parte, cuántos creadores han vivido su tiempo aplicando técnicas antiguas u obsoletas porque se adaptaban a sus sentimientos artísticos. Son muchos los artistas que prefieren ser fieles a sus sentimientos aún con la certeza de que la crítica los catalogará como “artistas pasados de moda”. Si cualquier artista, a pesar de su tiempo estético, vive en profundidad y con personalidad firme un estilo preterito es denominado neo² - ¿...? lo que fuere: neobarroco, neorromántico³, etc.

Las vanguardias en la música

Pero qué son o cómo podríamos definir las vanguardias. Independientemente de la fecha que los historiadores del arte fijan como arranque de las corrientes vanguardistas⁴, en mi criterio su aparición fue consecuencia de una situación histórica y social abominable. El punto de inflexión que provocó su eclosión ocurrió hacia 1918, al término de la Primera Guerra Mundial⁵. La terrible guerra europea que enfrentó a hermanos contra hermanos en posesión de unas mismas raíces culturales y religiosas. Qué absurdo, qué ambición tan baja. Los artistas que viven su tiempo de forma espiritual, más con los ojos del alma que con los del cuerpo, sintieron la necesidad de exhalar un grito de indignación que

2 El prefijo “neo” de origen griego, anexionado con la formación de nombres y adjetivos adquiere el significado de ‘nuevo’, ‘reciente’ y “flamante”. En arte tiene otra acepción que sirve para actualizar el uso de un estilo antiguo en un período posterior con tendencia estética diferente.

3 El prefijo “neo” en estas aplicaciones hace referencia a una utilización y actualización de un periodo antiguo y pasado de moda.

4 Durante un amplio período 1850 -1918 se desarrolla una primera oleada de movimientos vanguardistas, que fueron calificados por la historiografía como un período “puente” de paso hacia la modernidad. Ello implicó múltiples cambios culturales y artísticos.

5 Las vanguardias supusieron más que una estética una actitud de inconformismo y rebeldía espiritual, empujando al cambio y a la renovación más exacerbada.

mostraron rompiendo furiosamente con los cánones de belleza que les habían transmitido como sublimes. Cómo una sociedad capaz de amar lo que denominaban belleza armónica podía ser tan cruel, tan despiadada, tan desalmada y tan irracional. Una sociedad fruto de una Europa común y culta, de una Europa vieja que daba más impresión de estar acabada que de haber acumulado sana sabiduría ila vieja Europa! Una Europa de sopesada tradición, autora de tantos y heroicos fines. Más aún, la cristiana Europa. La tierra evangelizadora del mundo. ¿Dónde habían quedado escondidos y aparcados sus valores, sus tesoros que debían ser imperecederos? ¿Dónde, dónde? Como fugitivos sin rumbo, los artistas huyeron de los viejos cánones aprendidos académicamente como el ritmo sensorial de la armonía absoluta. Asociaban lo que les habían enseñado como imagen de lo bello y les parecía una belleza de ideales engañosos, corrompidos, caídos precipitadamente por un abismo maldito: La destrucción de la bondad y la razón pisoteada. La maldad en su estado más animal arrasaba sin piedad. Había emergido una incomprensible crueldad de matar por ambición. En esta caótica situación los artistas necesitaban marcar unas nuevas pautas artísticas⁶: descomposición de la forma, deformación de la geometría, alteración de los colores, amalgamamiento del ritmo y destrucción de la naturaleza que reflejara el inconformismo irascible que sentían por la sociedad que los circundaba. Huían despavoridos, no querían vivir las ideas e ideales que les habían transmitido. No se sentían herederos de nada. La nueva dinámica creativa era y expresaba el grito abstracto que a los artistas se les escapaba del alma y nacieron infinidad de tendencias.

En Música, como en el resto de las Bellas Artes, las tendencias eran incontrolables e incontroladas. Un reto se abrió en las nuevas estéticas. Tan disparmente se expresaron unos artistas de otros para plasmar su grito enfurecido que es casi imposible poner etiquetas a sus formas. Cada artista empezó a acuñar su estilo. El Arpa, como parte de la música, vivió unos años de cambios impredecibles. Dejaron de tener su espacio en la nueva creación las músicas amables, las melodías acariciantes, las armonías gratas (se empezaron a buscar intervalos y acordes disonantes, malsonantes) las rítmicas cuadradas y las técnicas virtuosas

6 Las vanguardias supusieron movimientos rupturistas fundamentalmente enarboladas por los artistas plásticos y en especial por los pintores. Surgieron estilos múltiples con el advenimiento del siglo XX que tuvieron como objetivo expresar nuevas técnicas a través de innovar el lenguaje. Poco a poco se fueron uniendo a las nuevas corrientes todas las artes.

se quedaron obsoletas. Muchos de los nuevos efectos eran los defectos según los cánones de las estéticas convencionales. Sí, se convirtieron en efectos los defectos tradicionales: los *cerdeos* de cualquier naturaleza, los *portamentos sucios*, los arrastres incontrolados anulando el valor de los que antes eran denominados sonidos puros que hasta la aparición de las nuevas estéticas era imprescindible no mezclar armonías ni falsas relaciones. Todo se llenó de nuevas técnicas e infinitas tendencias. Los compositores exploraban el instrumento recreándose en recorrer todas sus octavas (desde el Sol 00, al Do de la 7a octava) o dejando vibrar hasta el último suspiro cada resonancia por larga que fuere con el fin de crear una nebulosa envolvente que les agradaba, pues ya no les resultaba hermoso limpiar las resonancias ajenas al cambiar de armonía. No, mejor parecía, y con las nuevas tendencias “resultaba bello”, dejar todos los acordes mezclados en una oscura nube de mixturas. La rítmica quebrada llena de síncopas cuanto más complicadas más atractivas, además de que se desarrollaban en octavas cada vez más distantes (la mano derecha en la primera octava y la mano izquierda en las notas más graves de la sexta). A pesar de esta generalidad a la que habría que añadir centenares de tendencias, me atrevería a concretar este universo compositivo definiendo los estilos en dos vertientes, aunque son muy vagas: los creadores que utilizan técnicas convencionales con efectos nuevos y los que aplican utensilios ajenos al instrumento para conseguir sonoridades futuristas.

Como los estilos de las obras que configuraban el programa eran todos muy diferentes entre sí, me pareció oportuno que las diversas estéticas musicales que en el concierto se iban a escuchar fueran aclaradas por mí, especialmente porque el Arpa es todavía y a pesar del entusiasmo que he tenido toda mi vida profesional por darla a conocer y extenderla, muy desconocida.

Las obras interpretadas

El programa se componía de un amplio abanico de obras muy dispares: *El cortesano renacentista Ludovico aterrizando como un cosmopolita en el Cosmos de Carlos Galán y Breves Acuarelas de María Rosa Calvo-Manzano* (2019) / *Dulce Recuerdo* de Vicente Martínez, hijo, (2011) / *Khitara*, op. 35^a y *Silky* (preludio), pieza n.º 7 del *Catálogo de Elfos y Hadas*, op. 36 de Alejandro Román (2008) / *Mú-*

sica matérica LX, op. 110 de Carlos Galán (2018) / *Sonorización heptáfona* (1963) y *Apunte Bético* (1955) de Gerardo Gombau / y *Tres Preludios: Cortège, La Désirade y Chanson dans la nuit* de Carlos Salzedo (1927).

No respeté para la programación la cronología de las obras, como se puede comprobar por las fechas de creación en el listado del párrafo anterior. Preferí engazarlas según los estilos estéticos que me parecieron podían encajar o contrastar entre ellas.

Me abstuve de analizar mis obras porque como allí expresé, no me considero compositora. He compuesto muchas obras para mi instrumento, pero por puro recreo y a veces para llenar huecos en ciertos programas o por necesidad de crear pequeñas obras para niños y debutantes. Sin embargo, sí que me gustaría explicar en qué temática están basadas mis dos piezas y qué motivó tal decisión, como también hice en el acto. Ambas obras son un tema con variaciones sobre el incipit de la pieza renacentista *Fantasia X que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico de Alonso de Mudarra*. La primera de las dos obras está dedicada, como en el título se resalta, a Carlos Galán. Para el acto de estreno de su *Música Matérica LX*, que se celebró meses atrás en el recoleto Salón de la Escuela de Canto-Palacio de Bauer (situado en la calle de San Bernardo y en la acera de enfrente de la misma manzana que nuestra Academia), Carlos me pidió escribiese algo para incluir en el mismo, pues deseaba diseñar un variado programa de piezas para Arpa de música española contemporánea. Me pareció que lo más hermoso era escribir una pieza sobre el mismo tema mudarrense que él había elegido para ampliar mi “catálogo ludoviquiano” (mini-proyecto dentro del general de actualización del repertorio arpístico español)⁷.

El arpista Ludovico

Mucho se podría hablar de Alonso de Mudarra y de su vasta obra en cifra (escritura en números y letras propia de la época renacentista) para vihuela⁸, que es uno de esos tratados renacentistas españoles que en su conjunto ha me-

⁷ Este catálogo que empezó a gestarse a principios de la década de los noventa del siglo pasado, supera actualmente el centenar de composiciones. La totalidad de las obras han sido editadas y grabadas en la doble editorial (publicaciones y grabaciones) ARLU, ya mencionada en este trabajo.

⁸ Mudarra, Alonso de. *Tres libros de Música en Cifra para vihuela*. Sevilla, 1546.

recido el calificativo de los más insignes musicólogos como “Los Grandes Monumentos de la Música Española” y que al amplio volumen titulado *Tres Libros de Cifra para Vihuela*⁹ pertenece la *Fantasia X*.

El personaje Ludovico que Mudarra nombra en dicha obra es un artista de cuya vida se sabe muy poco y lo que se conoce es a través de sus contemporáneos que rendidos ante su arte magistral y futurista escribieron noticias de su vida y forma de tocar y compusieron obras a su memoria. Ludovico fue ministril en la Corte del Rey Fernando en Aragón. Al esposar con Isabel de Castilla, Ludovico pasó a formar parte de los músicos de cámara de la Corte Castellana, enseñando a tañer el Arpa a la Reina, según los comentarios que se deducen de la obra de Francisco Asenjo Barbieri, obra conocida como *Legado Barbieri*¹⁰. En la *Fantasia X* de Mudarra, el autor resalta las habilidades de Ludovico como loa a su arte, cuyas novedosas técnicas refiere en el largo título que añade como aclaración al genérico de *Fantasia*, “*que contrahaze la harpa a la manera de Ludovico*”; y escribe al final de su obra una puntual aclaración sobre los inoportunos semitonos de falsa relación que se ha atrevido a insertar: “*Desde aquí fasta açerca del final ay algunas falsas, que taniendo se bien no parecen mal*”. Esta semitonía es la técnica que practicaba Ludovico falseando las notas en instrumentos de encordadura diatónica. El musicólogo australiano John Griffiths, gran hispanista, hace un minucioso estudio histórico-artístico de la *Fantasia X* mudarrense aclarando que el tema y el ritmo de esta obra están basados en una antigua danza española, la *folia*¹¹.

El teórico Fray Bermudo también alaba a Ludovico en uno de los libros de su importante tratado *Declaración de Instrumentos Musicales*¹², como un genial arpista que con un Arpa diatónica, modelo único en la época renacentista, hacía semitonos cromáticos presionando con un dedo sobre la cuerda en la parte baja junto a la botonadura, con lo que conseguía alterar la afinación medio tono alto (un semitono cromático): “*dicen que el nombrado Ludovico, cuando venía a clausurar, poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonaba y hazía clausula de sustentado*.”

9 Op. Cit.

10 *Legado Barbieri* (vol. II). Trabajo preparado por Emilio Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988.

11 Griffiths, John. “Fantasia X que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico, de Alonso de Mudarra. Estudio histórico-artístico” en *Revista de Musicología* IX, I. Madrid, 1986

12 Bermudo, fray Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna, 1555.

*Gran destreza y certidumbre era menester para esto*¹³. Técnica que heredaron de nuestra cultura (puesto que el Arpa fue muy popular en España entre los siglos XV y XVIII con un doble destino, litúrgico y cortesano) los indios americanos a través de nuestros misioneros. Cantaban en latín que era la lengua oficial de la Iglesia Católica, pero es importante aclarar que a los escolanos no les enseñaban canciones en castellano como tampoco les instruían en nuestro idioma con el fin de proteger la continuidad de las lenguas vernáculas. Admirables fueron los clérigos que aprendían con tesón los numerosos dialectos indígenas para traducir el *Catecismo* a sus nuevos fieles.

Todos los arpistas criollos americanos conservan las viejas técnicas española que en esta orilla del Atlántico se han perdido con la evolución organológica de los instrumentos. Solo quedan referencias de sus mecánicas en los tratados y libros de música del siglo XVI: de Tomás de Santamaría, de Fray Luis Bermudo o Alonso de Mudarra, entre otros. Tiene tanto interés musicológico e histórico la *Fantasia X* de Mudarra, que he publicado un estudio de esta obra¹⁴, recogiendo el original en facsímil con la transcripción al pentagrama moderno, además de un estudio histórico-artístico que pone de relieve la importancia que tuvo el Arpa española de dos órdenes de cuerdas. Su importancia radica en haber sido puente entre las milenarias Arpas diatónicas, las bajo-renacentistas y barrocas de dos órdenes de cuerdas y las definitivas de pedal de simple y doble movimiento que empezaron a aparecer en el siglo XVIII. Es sorprendente observar la historia del Arpa: habiendo sido uno de los instrumentos más antiguos de la historia de la música y de la humanidad, todavía sigue siendo poco conocida. Según algunos etnomusicólogos, como Curt Sachs¹⁵, su origen se pierde en el arco del hombre primitivo con su doble función: elemento de defensa y caza, e instrumento musical en su forma más primigenia “el monocordio”. El Arpa ha conseguido acondicionarse a todos los estilos y corrientes de la historia de la música y de la humanidad superando la desaparición de pueblos y culturas que

13 Capítulo dedicado al Arpa, Folio CX v. del *Libro Declaración de Instrumentos Musicales*. Op. Cit.

14 Calvo-Manzano, María Rosa. *Fantasia X que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico, de Alondo Mudarra. Historia de la pieza con versión para Arpa en edición preparada, desde el original para vihuela*. ARLU Ediciones. Madrid, 2012.

15 Sachs, Curt, *The History old Musical Instruments*. Ed. Norton & Company, New York. New York, 1940. Pág. 25

la veneraron, cultivaron y practicaron. Desde las primeras espectaculares y artísticamente decoradas Arpas mesopotámicas con su doble función: lúdica y religiosa (estas últimas con cuerdas de oro para honrar reverencialmente a sus dioses), ha vivido constantes cambios organológicos hasta llegar a los sistemas más modernos: instrumentos electrónicos y electro-acústicos. Las Arpas no acústicas están provistas de tabla armónica sorda, que no membrana en vibración como es el sistema de las convencionales. Los instrumentos no acústicos solo suenan con los apoyos de mini micrófonos en cada cuerda, que activados eléctricamente y a través de altavoces modulan y controlan el volumen, amén de que admiten la aplicación de sistemas “midi”. El universo de efectos sonoros que se consigue en las arpas electrónicas con la aplicación de artilugios modernos es inimaginable.

El Arpa ha recorrido la historia combinando el ingenio del lutier -que ha ido modernizando progresivamente sus sistemas hasta llegar al “Arpa de pedal de doble movimiento”, que es la mecánica convencional más avanzada- con las habilidades mecánicas de algunos intérpretes geniales. En los períodos que la organología avanzaba lentamente y no se adecuaba a las tendencias creativas modernas, el intérprete conseguía actualizarla temporalmente con insólitos mecanismos digitales. He aquí el caso de Ludovico que con sus maneras de alterar la cuerda para conseguir en un instrumento diatónico semitonos cromáticos fue un verdadero innovador técnico-digital. Ante el crecimiento de la *semitonía*¹⁶ a partir del *Ars Nova*¹⁷, cuando los instrumentos musicales tomaron progresivamente la función solista que venía acaparando la voz, los que eran polifónicos (como el Arpa, la Vihuela y la Tecla) tomaron gran importancia. Importancia que durante el Renacimiento vivieron con relevante protagonismo cortesano y litúrgico por estar provistos de una tesitura que abarcaba el abanico de las cuatro voces naturales (soprano, contralto, tenor y bajo). Pero el Arpa diatónica se había quedado obsoleta. En una nueva era en la que el cromatismo empezaba a imperar el arpa

16 *Semitonía subintelecta*, son alteraciones que los compositores y los copistas no acostumbraban a escribir en las partituras antiguas, pero que los cantores interpretaban con absoluta normalidad ya que su uso estaba regulado por una larga tradición. También se denominó música ficta, por lo ficticia que era la incursión del semitono al cantar o tañer. *El Mellopeo y Maestro* de Pedro Cerone, obra escrita en 1613, aclara las tradicionales formas de interpretación de la música medieval y renacentista.

17 La expresión *Ars Nova* fue acuñada por el teórico Philippe de Vitry (1291-1361) para designar la producción musical, tanto francesa como italiana, después de las últimas obras del *Ars Antiqua* hasta el predominio de la escuela de Borgoña, acaparando el panorama musical de Occidente en el siglo XV.

diatónica no tenía futuro. Pero antes de conseguirse organológicamente el Arpa cromática predicada por Fray Bermudo -con dos filas de cuerdas para facilitar que en cada una de ellas estuvieran dispuestos los sistemas diatónicos y cromáticos, como tenía el teclado: teclas blancas para los sonidos diatónicos (sonidos naturales) y teclas negras para los cromáticos (sonidos alterados o lo que es igual: sostenidos y bemoles)- Ludovico se adelanta a su tiempo y consigue con la habilidad mecánica de sus dedos tañer cromatismo. El sistema de teclado renacentista fue heredado por el “forte-piano”, primero, y hasta nuestros días por el resto de los instrumentos de tecla, igual disposición que las arpas de doble encordadura: una fila de cuerdas para las notas de la escala natural (de Do a Si naturales) y otra fila de cuerdas para los sonidos alterados (Do, Re, Fa, Sol y La sostenidos). Es admirable observar cómo la prodigiosa técnica digital aplicada en un instrumento diatónico por Ludovico impactó a teóricos, compositores y músicos prácticos. Este arpista genial, que con una elemental técnica manual logra el mismo efecto que el Arpa moderna consigue con los pedales, se revela como el instrumentista más ingenioso de la historia del Arpa en cuanto a conseguir la posibilidad de ejecución de las modernidades creativas (semitonos cromáticos) en un instrumento obsoleto al que todavía no había llegado el apoyo organológico.

He empezado aclarando que mis dos obras son sobre el mismo tema. Ambas en la tonalidad (modalidad) de la obra tomada como referencia. Se componen cada una de ellas de varios grupos de variaciones sobre el tema de Mudarra, pudiéndose interpretar unidas como una sola pieza y resultando una concatenación de la serie de variaciones de la primera con las de la segunda. Las dos obras tienen dos versiones: una para Arpa sola y otra para Flauta y Arpa, cuya versión a dúo ya había sido estrenada con Vicente Martínez antes de este concierto. *Las Acuarelas* son 10 y su estructura es de una sola pieza formada por el conjunto de breves variaciones que se tocan todas seguidas, si bien para distinguirlas aparecen separadas por doble barra y numeración romana con el nombre de cada destinatario. Las dedicatorias son a compañeros del RCSM de Madrid. De todos ellos he tenido la honra de reconocer su gran maestría como grandes músicos con Premios Nacionales de “Cultura Viva”, de cuyo jurado soy miembro, naciendo *Las Acuarelas* para homenajearlos en la última gala de entrega de premios en otoño de 2019. En dicho acto se estrenaron las *Diez Breves*

Acuarelas, que es el título completo original para la versión de Flauta y Arpa, a dúo con Vicente Martínez, hijo, a quién junto a su padre está dedicada una de ellas, pues ambos tienen el galardón que acabo de citar.

Vicente Martínez

La pieza que interpreté de Vicente Martínez, hijo, en el concierto que estoy comentado se titula *Dulce Recuerdo*. Hay dos versiones de esta obra, una para Arpa sola y otra para Flauta y Arpa. Esta última versión la hemos tocado mucho a dúo, sin bien en el concierto objeto de estos comentarios se escuchó la obra de Arpa sola. Me atrevo a expresar cómo esta obra me retrotrae en el recuerdo al *Clavecín Bien Temperado* de Juan Sebastián Bach. Al igual que en el *Preludio nº 1 en Do Mayor*, Vicente utiliza una textura y disposición rítmica en *ostinato* de una armonía desplegada en arpeggios, muy parecida a la obra de Bach. Además, con la inserción de la melodía en la versión de Flauta y Arpa, la obra solista para Arpa sola, se convierte en un precioso acompañamiento armónico, como sucede con la *Salve* de Gounod sobre el material armónico para clavecín del *preludio* bachiano. Dada la semejanza en el contenido y en el tratamiento formal de la disposición de melodía y acompañamiento, me atrevo a calificar la obra de Vicente como neobarroca, si bien con un discurso armónico actualizado como corresponde a una escritura del siglo XXI. La obra está dedicada a su madre cuando cumplió 70 años. Vicente Martínez todo lo tiene bueno: es un gran músico, un excelente flautista, hombre de vasta cultura y un hijo modelo. Hablo de las bondades de Vicente porque siempre recordaré con emoción el día del estreno de la obra dedicada a su madre. Vicente es tan sensible que temblaba conmovido y sus ojos y toda su cara denotaban sus sentimientos de pena y emoción. Ella empezaba a tener los primeros síntomas de un problema neurológico, que pocos años después terminó con su vida. Con la familia Martínez López nos une una amistad muy grande. Con su padre, también Vicente, he hecho mucha profesión y enseguida formamos un dúo de Flauta y Arpa que cuando se jubiló he continuado con su hijo, por lo que sus emociones son las mías.

Tanta obra ha escrito Vicente Martínez, hijo, para mi instrumento -la mayoría para Flauta y Arpa-, obra toda ella estrenada y grabada, que como home-

naje a tan estrecha relación amistosa y artística con él y su familia, escribí un extenso volumen titulado *El Arpa en la obra de Vicente Martínez, padre e hijo*¹⁸, que además de incluir todo su repertorio relacionado con el Arpa y la grabación de un cd con toda su música arpística, incluye la biografía de los dos Vicente (ambos compañeros de claustro en el RCSM de Madrid, en distintas épocas, claro está), el catálogo musical completo de Vicente, hijo, con la relación de las obras para Arpa en los diferentes soportes de “a solo” o música de cámara y un sin fin de anécdotas vividas conjuntamente y llevando como en mi caso es obligado, “el instrumento casi auestas”. Comento con humildad, pero infinito agradecimiento que Vicente está en estos momentos redactando su tesis doctoral sobre mi vida artística. Lo que más me emociona de su trabajo es que cataloga mi colección de instrumentos históricos desde una perspectiva científica (organológica, histórica y artística) que va a propiciar el mejor catálogo que podría haber soñado de mi conjunto de instrumentos coleccionados a través de muchos años y muchos viajes por el mundo. Gracias, Vicente, gracias.

Alejandro Román

Según el programa ahora corresponde comentar *Khitarra*. Op.35^a, de Alejandro Román, compañero igualmente de claustro del Real Conservatorio. En los primeros años del siglo XXI comenté a Alejandro el proyecto que venía desarrollando a favor de la actualización del repertorio arpístico, contándome él que el Arpa le fascinaba y ya había escrito alguna obra para música de cámara en la que la había incluido. En el año 2008 me sorprende con esta bella pieza en dos versiones: una para Arpa sola y otra para Flauta y Arpa. No tardé en estrenarla a dúo con Vicente Martínez, hijo. Es una obra de armonía y textura impresionistas, muy bien escrita para Arpa y muy bella. Para mi criterio es una pieza neoimpresionista. Tan bella es que me atrevo a calificarla de serena belleza. Voy a citar aquí los comentarios del autor sobre esta obra. “*La idea surgida en mí hace muchos años de armonizar la preciosa pieza para Flauta de Claude Debussy <Syrins> me ha llevado finalmente y, por encargo de María Rosa Calvo-Manzano, a escribir esta obra*

¹⁸ Calvo-Manzano, María Rosa. *El Arpa en la Obra de Vicente Martínez López, padre e hijo* (en cuya edición está insertada en la contraportada el CD con la obra completa para Arpa de Vicente Martínez López, hijo). ARLU Ediciones. Madrid, 2015.

para Arpa sola, que puede ser interpretada igualmente en su versión con Flauta donde, en este caso, la melodía debussyaba es acompañada por el Arpa en una fusión que hace aparezcan como dos piezas autónomas que funcionan juntas en una misma obra, la cual he titulado *Khytara y Syrins*, Op. 35B. / La *khitara* griega es uno de los instrumentos precursores del Arpa, así como el *syrins* lo fue de la Flauta. ‘*Khitara*’ está compuesta bajo el molde que proporciona ‘*Shyrins*’, y empleando la bella melodía griega del Epitafio de Sículo, que apareció en una columna de la tumba que Sículo encargó construir para su mujer en el siglo I d. C.“

Otra obra de Alejandro Román que incluí en el concierto es *Silky*, breve pieza que pertenece a su precioso *Catálogo de Elfos y Hadas* para Arpa sola. Consta de lo que el autor denomina dos cuadernos: uno para *Elfos* y otro para *Hadas*, cada uno de seis piezas y todas ellas subtituladas. Deliciosa colección de pequeñas obras para niños. Alejandro dedica la obra a sus hijos Jaime, Lydia y Emma junto a mí, como consta en la partitura. Cuando pensamos en su edición, como en el caso de las dos versiones de *Khitara*, fue en ARLU Ediciones, al igual que toda su obra arpística completa, más un extenso libro sobre Alejandro Román, titulado: *La obra para arpa de Alejandro Román*¹⁹. En el libro también quedó incluido su catálogo completo, si bien destacando la extensa obra dedicada al Arpa tanto a solo como en conjuntos instrumentales o música de cámara -uno de los más amplios catálogos para Arpa escritos por un compositor español-. Tan amplio es el catálogo romaniano que cuando grabé su obra completa para incluirla en la edición (libro más grabación), dos fueron los cd’s que hubimos de registrar para abarcar su extensa obra arpística, lo que supone más de dos horas de piezas para Arpa que el autor me ha dedicado. Músicas que previamente a la grabación he estrenado y he ofrecido copiosamente en conciertos diversos.

Se completa el libro con su biografía y una historia de la relación compositor-arpista, relatando los hechos que le fueron motivando para escribir tanta obra para Arpa. Cuando publicamos el *Catálogo de Elfos y Hadas*, los niños de Alejandro eran muy pequeños y se le ocurrió como padre amoroso implicar en su creación a las dos niñas mayores, Emma y Lydia, pues Jaime era demasiado

19 Calvo-Manzano, María Rosa. *La Obra para Arpa de Alejandro Román* (en cuya edición está insertada en la contraportada 2 CD’S con la obra completa para Arpa a mí dedicada por el autor).ARLU Ediciones. Madrid, 2015.

pequeño, invitándolas con gran sentido didáctico a representar con dibujos cada uno de los personajes de los títulos. Dado que los nombres de los personajes musicales son muy del mundo de los niños, las dos crías pintaron en colores cada figura fantástica con una ternura encantadora. Las obras de Alejandro Román se han publicado a parte del libro, no así en la obra de Vicente Martínez que se incluyeron en la misma edición del trabajo a él dedicado. Cuando Alejandro y yo nos planteamos cómo publicar el *Catálogo de Elfos y Hadas*, él me propuso adornarlo con los deliciosos dibujos en color que habían hecho sus hijas. Son tan graciosos los dibujos a pesar de su estilo totalmente *naïf*, como corresponde a unas criaturas tan pequeñas como entonces eran, cinco y seis años respectivamente, que me tomo la libertad de seleccionar algunos de ellos para incluirlos en esta publicación y así dotar al texto de esa ternura sin igual que los niños nos obsequian. La edición, por todos sus atractivos, se ha convertido en una deliciosa colección para aprendices de arpista, pues cada obra trata de trabajar técnicamente alguna parte del mecanismo digital que el estudiante tiene que aprender desde los inicios de la carrera. La obra en su conjunto es tan teatral que se ha escenificado con recitadores -el propio autor escribe pequeñas frases sobre la obra con el fin de estimular la interpretación del ejecutante, e incluso anima a que cada actuante lea los textos mientras tañe- y proyección de imágenes y sombras aprovechando los dibujos infantiles de la familia Román. La escenificación del Catálogo es un espectáculo de gran atractivo para niños. Alejandro tiene en su textura como compositor un mágico color cinematográfico. Su música, además de toda su genialidad, está impregnada de un embrujo misterioso que nos acerca al de las bandas sonoras. Él que es profesor de esta especialidad en el Conservatorio y un genial compositor de música para películas, imprime de forma espontánea ese encanto que envuelve a la descriptiva y ecléctica musicalidad de la gran pantalla.

Igualmente incluyo los comentarios del autor sobre su Catálogo. *“El fantástico mundo de las hadas, los duendes, los gnomos o los elfos es un tema que apasiona a los niños, pero que siempre ha llamado también la atención de los adultos, quizá por el cautivador universo que ofrecen sus mitos y leyendas, algunas de las cuales incluso tienen con seguridad su origen histórico. / Esta colección de piezas breves (miniaturas) para Arpa retrata a seis elfos y otras tantas hadas, sus personalidades y aventuras, sus*

cuentos y hazañas. Los breves textos que acompañan a la música pueden servir de inspiración al intérprete y también pueden ser recitados mientras el Arpa teje los sonidos de la partitura. / <Galadriel Preludio> está compuesto sobre una escala pentatónica japonesa. / <Leprechaun (Blues)> es un blues. / <Ganconer (Pieza atonal)> contiene una serie dodecafónica. / <Oberón (Canción)> Es una canción basada en acordes de cuatro sonidos. / <Tytania (Balada)> es una balada en modo menor también basada en acordes de cuatro sonidos. / <Puck (Giga)> hace sonar la melodía de una giga irlandesa, / <Sylki (Preludio)> explota los glisandi del Arpa. / <Portunes (Folía)> presenta la forma de una folía renacentista pero con una armonía de acordes de cuatro sonidos. / <Náyade (Salve)> está basada en una melodía griega. / <Anjana (Nana)> es una nana tomada del folclore español. / <Melihah (Zambra libre)> presenta la cadencia andaluza en forma de zambra. <Madremonte (Bullerengue)> hace sonar el ritmo de la bullerengue, música de origen afro-colombiano”.



Dibujos de Lydia y Emma, de niñas, correspondientes a las piezas 11. *Melihah* y 12. *Madremonte* del *Catálogo de Elfos y Hadas* de Alejandro Román

A continuación, siguiendo el orden del programa, analizo la obra de Carlos Galán. *Música Matérica LX*, op. 110, para Arpa sola. Igualmente que los compositores anteriores, es compañero de claustro y como en el caso de las piezas ya analizadas, *Música Matérica LX*, también a mi dedicada. Me atrevo a calificar esta obra como la más vanguardista del programa. El término matérico que adereza al título elegido por Carlos para mi obra, lo interpreto como delator de su espíritu inquieto por dotar a la materia y a los misteriosos astros cósmicos de colores sonoros, como hicieran los filósofos-matemáticos de la Grecia Clásica buscando la metafísica de la “Armonía de los Astros”. Pitágoras y sus contemporáneos relacionaron matemáticamente la distancia celeste de los planetas en proporción con los sonidos de la escala y hasta aseveraban que el movimiento de los astros producía una “armonía celeste”²⁰. Esta teoría fue desmentida, a pesar de haber tenido un importante resurgimiento en la Era Humanista Renacentista, por la evidencia de que para la propagación del sonido es necesaria la atmósfera. El término cósmico también lo acuña Carlos Galán para los títulos de sus obras. *Tierras Raras III*, op. 108, (para Arpa y conjunto instrumental), que este año estrenamos junto a *Música Matérica LX*, op. 110, parece descifrar con la calidez de su música la búsqueda sin límites de relacionar sonido y metales. En esta obra quizá son metales importados cósmicamente a la masa terráquea a través de la visita de algún meteorito. Las materias que nombra Carlos Galán en su obra *Música Matérica LIII* como *Fermio*, *Mendelivio*, *Lawrencio*, *Uranio*, *Americio*, *Einstenio*, *Nobelio*, *Protractinio*, *Neptunio*, *Curio*, *Californio*, *Actinoide* o *Plutonio*, le sirven para titular los diferentes fragmentos que la componen a modo de pequeña suite pero en una unidad de ambiente matérico-cósmico. La estructura es de una sola pieza en la que se concatenan sin pausas las mini partes de las que se compone el todo. Dichas mini partes se distinguen porque aparecen separadas por doble barra con los nombres de los metales ya mencionados. Carlos busca la esencia del sonido en su estado más primigenio y puro, e investiga colores sonoros instrumentales hasta llegar a lo más profundo de los

20 La Armonía de las Esferas, o Armonía Celeste, es una antigua teoría de origen pitagórico, basada en la idea de que el universo está gobernado según proporciones numéricas armoniosas y que el movimiento de los cuerpos celestes según la representación geocéntrica del universo, produce un sonido armonioso. Dos siglos más tarde, Aristóteles volvería a insistir en esta teoría.

misterios de cada cuerda, de cada soplo, de cada percusión, de cada vibración. En su amplio catálogo vanguardista, cada obra es precedida de una amplia nota en la que explica con precisión las nuevas grafías que aparecen en sus partituras, su forma de ejecución y el sonido a conseguir. Todas ellas tienen tantos efectos nuevos, que me permito incluir la nota aclaratoria referente a *Música Matérica LX*, op. 110, como ejemplo gráfico que muestra la rica inventiva efectista que tiene este compositor. Para el intérprete supone un gran esfuerzo la asimilación e interpretación de estas nuevas grafías hasta pasarlas a sonidos. Es impresionante la clarividencia con la que Carlos precisa cada efecto nuevo que inserta en sus obras. Todas sus piezas son un pequeño tratado instrumental de las diversas familias (cuerda, viento y percusión) que él ha trabajado en su amplio catálogo de música contemporánea. Es uno de los compositores que yo clasifico “en la vertiente de los creadores que aplican utensilios ajenos al instrumento para crear sonoridades futuristas”.

El título de mi obra dedicada a Carlos Galán relaciona al renacentista Ludovico con el cosmos de Carlos, haciéndole aterrizar en su mundo a modo de parodia que rezuma una fusión de elementos musicales renacentistas con los más atrevidos actuales en los que Carlos bucea, profundiza hasta alcanzar la base e investiga sin pausas en el afán de conseguir el más puro aroma sonoro del que rezuma cada resonancia.

Carlos utiliza en su obra para Arpa un buen plantel de nuevos efectos de color: efectos como tocar cerca de la tabla; sonidos apagados; armónicos diversos; glisandos múltiples; caricias sobre las cuerdas con dulzura o formando violentos portamentos; búsqueda de todos los sonidos del principio físico armónico sobre una sola cuerda, acortándola con el dedo o apoyando la llave de afinar a distintas alturas de la misma, incluso utiliza otros elementos sólidos, como materiales de madera o metal para aplicar sobre todo en las cuerdas más graves como los bordones; percusiones diversas en las cuerdas, la tabla armónica o la caja de resonancia; rasgados, arrastrados o golpeados con el dedo, la uña o las palmas de las manos sobre las cuerdas o bordones; percusión y rasgueado sobre las cuerdas metálicas con una tarjeta rígida o cualquier otro material y no sé cuántos nuevos efectos más. En su obra *Música Matérica LX*, todo este rico

panorama de colores sonoros gira alrededor de las cuatro primeras notas de la Fantasía de Mudarra que toma como tema base a trabajar y repite de forma obstinada en múltiples partes de la obra, amén de que en algún otro pasaje de la obra aumenta la cita de referencia mudarrense a las seis primeras notas. Al final de la obra concluye de manera modal y con el fragmento fielmente transcrito del de Mudarra sobre el que está escrito que “*teniendo se bien no parecen mal*”, aunque Carlos Galán no lo refiere.

Notas para la interpretación de la Música Matérica LV, op 110 de Carlos Galán a María Rosa Calvo Manzano, Madrid, 11 de junio de 2018	
	Tremolos siempre lo más rápido posible (Always “tremolo” as fast as possible)
	Cambio de compases siempre con la equivalencia de $\text{♩}=\text{♪}$ (Change of time measure always $\text{♩}=\text{♪}$)
	8ª alta; 8ª bassa
	Repetir este grupo o acorde siempre de forma mecánica (Repeat this figure in a mechanical way)
	Repetir este grupo o acorde lo más rápido posible (Repeat this figure as fast as possible)
	Percutir las cuerdas con la palma de la mano izquierda abierta y seguidamente mutar las notas que se tocan con la mano derecha (Percussing with the open left hand and suddenly muted the pitches of the right hand)
	Alturas libres, indeterminadas (Free indeterminated pitches)
	Repetir este grupo o acorde subiendo progresivamente de registro (Repeat this figure progressively ascending)
	Percutir en la tapa superior de la caja de resonancia (Percussing on the wooden resonance box)
	Percutir en la caja de resonancia, por debajo de la misma (Percussing above the wooden resonance box)
	Tamborileando con dos dedos en la caja de resonancia de forma mecánica y veloz (Percussing with two fingers on the resonance box)
	Sobar las cuerdas más graves a las que se alcancen lenta y longitudinalmente, arriba y abajo (to graze slowly the lowest strings that could be reached with the right hand)
	Rascar las tres cuerdas longitudinal y velozmente con las uñas (Scrapping these strings longitudinally as quick as possible)
	Arrastrar el canto de la tarjeta de plástico lenta y longitudinalmente a las cuerdas (Tear the strings up slowly with a plastic card)
	Tremolo veloce con el canto de la tarjeta de plástico longitudinalmente a las cuerdas (Tremolo with a plastic card)
	Raspar las cuerdas con una tarjeta de plástico siempre con mucha presión y <i>rallentando molto</i>, de modo que se vaya “atascando” en el entorchado (with a plastic card, always with pressure on the strings, stopping the movement and rall molto)
	Repetir este grupo o acorde cada vez más lentamente (Repeat this group <i>desacelerando</i>)
	Acciones. Realizar la acción recuadrada sin que suene nada (Moving as it is written without any sound)

Nota aclaratoria de la obra “Música Matérica LX, op. 110”

Fieles al orden del programa llegamos a Gombau²¹. Como se puede ver en esta obra, en la programación del concierto no solo omití respetar la cronología entre autores, sino entre las obras de un mismo autor, como es evidente con Gerardo Gombau. Intencionadamente, tras la obra de Carlos Galán inserté la más atrevida y futurista de la creación para Arpa de Gerardo Gombau. Fue Carlos, gran admirador del maestro Gombau, el que me sugirió que para las obras que conformaran el programa del estreno de su pieza *Música Matérica LX*, op. 110, que ya he comentado quería acompañar de más piezas contemporáneas, tenía especial interés en que incluyera las dos obras arpísticas más emblemáticas del maestro. *Sonorización Heptáfona*, igualmente a mí dedicada, es la más futurista, con una clara intención vanguardista que encaja con la de Carlos Galán a pesar de los años que las separan, 1963-2018: exactamente 55 años. Por eso las interpreté seguidas. Es sorprendente la evolución creativa de este compositor. En su primera etapa fue un fiel heredero del más puro Nacionalismo Español, un andalucista seguidor de los grandes compositores como Albéniz, Granados, Falla o Turina y así formó su primer catálogo. Sin embargo, pronto se convirtió en uno de los compositores más inquietos en la búsqueda de nuevos horizontes creativos.

El profesor Gombau organizó en el Ateneo de Madrid un taller hacia el ecuador del siglo pasado, donde pergeñaba postulados rompedores que discutía y transmitía a los que se han considerado sus seguidores: los jóvenes, entonces, Carmelo Alonso Bernaola, Ángel Oliver, Carlos Cruz de Castro, Miguel Ángel Coria, Jesús Villa Rojo, Tomás Marco. Un plantel de una generación que alentada por su tutor ha roto con los cánones establecidos en búsqueda de nuevos horizontes sonoros.

Sonorización Heptáfona es un ensayo arpístico para acotar el dodecafonismo a los siete sonidos que el Arpa puede modular de forma organológica, de ahí el significado del título de esta obra. Los siete pedales del arpa ciñen su amplitud sonora-modulante a siete, puesto que son los pedales los que alteran la afinación de cada una de las notas de la escala desde bemol a sostenido, incluso con

²¹ Salamanca, 1906-Madrid, 1971. Prolífero compositor. Fue catedrático de Acompañamiento al Piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid hasta su muerte.

la posibilidad de hacer enarmonías. El resultado de alteraciones simultáneas que se puede conseguir en el arpa, a pesar de las múltiples combinaciones que admiten los pedales, son un máximo de siete: un conjunto heptáfono. De ahí su título. En esta obra, el Maestro Gombau utiliza curiosamente casi los mismos efectos que Carlos Galán en *Música Matérica LX*, op. 110 y muy similares elementos para producir los nuevos sonidos: impulso violento de la parte posterior del tercer dedo a la altura de la ña al liberarlo del primer dedo que lo retiene, diversos sonidos de ña, aplicación de la llave de afinar sobre cuerdas, bordones o tabla armónica, percusión o rasgueado con una tarjeta rígida... Esta pieza es tan moderna que también tiene una amplia nota aclarativa de los nuevos efectos técnicos y coloristas como preludeo a la pieza. Nota que también me permito incluir en este trabajo. Todo muy similar a los parámetros interpretativos de Carlos Galán, si bien empleados con arreglo a la diversa personalidad creativa de cada uno de ellos y del tiempo que los separa. Pero es tan sorprendentemente moderna la obra de Gombau que me pareció debía interpretarse a continuación de la de Carlos. Al igual que Carlos Galán, Gerardo Gombau es uno de los compositores, según mi codificación, “que pertenece a la vertiente de los creadores que aplican utensilios ajenos al instrumento para crear sonoridades futuristas”.

En los "clusters" emplear una técnica semejante a los "clusters" de piano.

Compás A El "güis." debe hacerse con una cortulina. (Tarjeta de visión, naipe etc...)

Compás B La llave de afinar se deslizará sobre la cuerda hacia arriba y hacia abajo sin alturas determinadas conservando una rítmica aproximada a la escrita.

Compás C Accionar el pedal soltándolo antes de alcanzar el Pe ♯. Se producirá un pequeño chasquido que es el efecto buscado.

Compás D Pellizcar la cuerda y saltarla violentamente colocando en la parte opuesta una tarjeta de visión, un naipe o algo semejante. Resultado parecido al "pizzicato" "alla Barrok"

† Diferenciar los apagados puntuales de una nota de los staccato y de los silencios

La obra no debe tocarse con rigidez académica. El intérprete tiene un margen prudencial para tomar iniciativas. Las dudas que pueda tener respecto a las indicaciones del autor, debe resolverlas según su criterio.

Nota aclaratoria de la obra *Sonorización heptáfona*

Como contraste a la inversa, y muy intencionadamente, interpreté después de las modernidades heptáfonas la pieza nacionalista²² *Apunte Bético*. Un

22 En la música española el Nacionalismo se refiere al uso de materiales o temas que son reconocibles

remanso. Un remanso de goce melódico con cadencias, falsetas y tonadas andaluzas de jipidos flamencos, rasgueado de guitarras y estribillos de cantos y danzas folclóricas sobre la cadencia andaluza, amén de que se escuchan las palmas gitanas en contrapeado $3/4=6/8$, como es característico de la *petenera*, y jugando con los acentos y silencios intermedios de las combinaciones rítmicas según los pasajes que otorgan a la pieza una vitalidad excitante. Todo ello convierte a esta obra en claramente sureña. Hay pasajes de una dulce y lejana serenidad que recuerda a la textura de ciertos fragmentos de *Las Noches en los Jardines de España* de Manuel de Falla. *Apunte Bético* es como un apunte pictórico de la antigua provincia romana en la que ya las muchachas gaditanas fueron célebres entre los romanos por el duende y la gracia de sus cantos y sus danzas, como resaltaron varios poetas de la época²³. Es una obra muy brillante y muy bien escrita para Arpa, en la que el compositor se recreó escribiendo con una técnica muy arpística (era excepcional conocedor del Arpa), que no es difícil conseguir cuando los parámetros que usa son mecanismos difíciles y enrevesados. La obra está dedicada a Luisa Pequeño²⁴. Compuesta en los primeros años de la segunda mitad del siglo XX, fue premiada por la Asociación de Arpistas de California del Norte de 1952, cuyo concurso tenía el fin de incentivar la creación arpística para actualizar su repertorio a nivel mundial.

No quiero concluir los comentarios sobre Gombau y los de su obra arpística, sin comentar lo que él supuso en mi formación académica e intelectual. Recuerdo a Gerard Gombau con verdadera veneración. Había tenido mucho trato con él porque fue profesor mío de Acompañamiento al Piano. Hombre de gran cultura musical y humanista, como gran docente influyó mucho en mi formación de joven estudiante. Miles de anécdotas con él vividas las comento con nostalgia en el libro dedicado a su memoria. Era recto y humano a partes iguales, lo que siempre valoré en un maestro y me sirvió de “escuela” para aplicar como talante en mi larga docencia. Cuando fui catedrática, el maestro Gombau fue el

como nacionales o regionales. El Nacionalismo que surge al amparo de una ideología y movimiento sociopolítico junto con el concepto moderno de nación, propio de la Edad Contemporánea, su desarrollo en España tuvo un cierto retraso con el resto de los países.

23 “*Puellae gaditanae*”, lúbricas danzarinas de Gades, mencionadas por el poeta latino Marco Valerio Marcial, 40-104 d. C.

24 Primera Arpista de la ONE desde la fundación de la orquesta.

primer compañero de claustro -del que habiendo sido su discípula, trataba con veneración y respeto como en mi época de estudiante se dispensaba a los profesores- que me pidió con cariño abandonara el Don, el profesor y el Vd. pues ya éramos “colegas”; y me lo dijo así, como un castizo: “co-le-gas”. Mucho me costó. No era fácil acostumbrarse a la nueva situación dado que yo era muy joven y casi se solapó ser discípula y compañera. Ya catedrática, teníamos las aulas vecinas. Recuerdo con emoción pasaba casi todos los días a visitarme cuando a mitad de la clase hacía un descanso. Siempre traía papel pautado con infinidad de pasajes con nuevos efectos que acababa de “inventar”. Me consultaba si era factible técnicamente y me hacía probarlo para escuchar el sonido. Si no le complacía repetíamos y buscábamos juntos hasta dar con el color sonoro que tenía en su cerebro y en su oído. Desarrollamos un trabajo conjunto muy intenso.

He reunido las piezas arpísticas de Gerardo Gombau en un trabajo titulado *El arpa en la obra de Gerardo Gombau*²⁵, que es un estudio crítico y pertenece a una amplia colección que he denominado “La Biblioteca del Arpista”, en la que he ido reuniendo toda la obra que se ha compuesto en España para Arpa desde mediados del siglo XX, cuyas publicaciones contienen un análisis histórico-musical del repertorio más una biografía del autor. Esta obra, como las de Vicente Martínez y Alejandro Román fueron expuestas el día del acto aquí comentado como homenaje de cariño y agradecimiento sincero a los cuatro compositores que habían escrito obras para Arpa, además de su delicadeza al dedicármelas. Como Gerardo Gombau ya no está con nosotros, decliné los aplausos de sus obras a sus partituras, elevándolas ante los ojos del público.

Carlos Salzedo

Llegamos al final del programa. Para concluir dejé intencionadamente las piezas más antiguas que curiosamente son hartamente modernas. *Tres Preludios: Cortège, La Désirade y Chanson dans la nuit* de Carlos Salzedo²⁶. Sorprende que este ramillete de obras de armonía impresionista y atrevidos efectos más que futuristas cuando fueron escritas, sean las piezas más vanguardistas de este pro-

25 Calvo-Manzano, María Rosa. *El arpa en la obra de Gerardo Gombau*. ARLU Ediciones. Madrid, 2004.

26 Carlos Salzedo, Arcachon, 1885-Waterville, Maine, 1961. Concertista, compositor y profesor.

grama. Siendo lo más impactante que están compuestas en 1927. Carlos Salzedo, genial arpista vasco-francés, uno de los grandes concertistas del siglo XX, excepcional maestro en varias Escuelas de Música de Norteamérica, en cuyo país se nacionalizó: The Curtis Institute de Filadelfia y The Juilliard School Of Music de New York. Gran compositor de amplio repertorio y hombre de una formación musical extraordinaria, del que se cuenta la curiosa anécdota de haber concursado en el Conservatorio de París a la competición de final de las carreras de Piano y Arpa el mismo día, ganando en ambos concursos el Premio Extraordinario, de una especialidad por la mañana y de la otra por la tarde. Las tres obras del concierto ofrecen una ancha panorámica de nuevos efectos sonoros en el Arpa. Podría parecer un muestrario de colores, pero son obras tan bien escritas y con una estructura tan perfectamente cerrada y bien diseñada que resultan interesantes y bellas a partes iguales. Carlos Salzedo fue tan consciente de la necesidad de modernizar el Arpa, que, aunque sus primeras obras son -además de muy difíciles técnicamente, de gran virtuosismo y de colorido brillante- de una estética entre neorromántica e impresionista, enseguida se decantó por la investigación del Arpa con visos modernos. Hombre incansable, dirigió la Sociedad Americana de Arpistas y creó su propia sociedad, Salzedo Harp Colony de Camden, en Maine. Escribió varios métodos con el propósito de actualizar y modernizar la técnica digital del Arpa, en los que codificaba sonidos y efectos nuevos con sus correspondientes grafías, que completa con propuestas de prácticas de ejercicios para dominar todos los colores técnicos modernistas antes de ejecutarlos con obras propias de concierto. Al final del Método inserta una serie de divertidas piezas que de forma más amable y lúdica trabajaban los mismos efectos, pero no técnicamente sino como recursos para adornar las piezas concertísticas tras haber previamente dominado su complejidad ejecutiva. Así nace primero *Modern Study of the Harp*²⁷ y poco más tarde *Method for the Harp*²⁸ que en colaboración con Lucile Lawrence, una de sus últimas esposas, publica en New York.

Cada una de las piezas que interpreté en el concierto de la Academia, está dedicada a un efecto concreto. *Cortège* es una imagen llena de armónicos a una

27 Salzedo, Carlos. *Study of the Harp* G. Schirmer, INC. New York. 1920.

28 Lawrence, Lucile & Salzedo, Carlos. *Method for the Harp*. G. Schirmer, INC. New York, 1927.

o dos manos en diferentes tesituras y en algunos pasajes combinados con notas en técnica convencional; efectos de sonidos tapados o dejándolos vibrar; presión de la cuerda en la base para que el sonido suene sin vibración y/o alterándolo de afinación y sonidos por encima de la cejilla que suenan a guitarrico popular. *La Désirade* expone de forma graciosa todas las posibilidades que se pueden conseguir con el efecto de pedal arrastrándolo de una posición a la siguiente en sentido ascendente o descendente para modular el sonido mientras se conserva la resonancia de la cuerda pulsada, que en las octavas más graves y en especial en los bordones, puede ser de 18, 20 y más segundos. Es precioso observar cómo se puede alterar el ritmo hasta conseguir un efecto, que Salzedo juega a imitar jazzista y lo consigue con su técnica sin volver a pulsar la cuerda. Con el movimiento del pedal se puede modular el efecto rítmico mientras el sonido fluctúa ascendente y descendentemente. Es impactante. *Chanson dans la nuit* es un canto a la noche, en el que utiliza *glisandi* vibrantes, apagados y efectos de golpes en la tabla, en la caja armónica con las yemas de los dedos, las uñas o los nudillos. Cada una de las obras es altamente descriptiva. El título encaja perfectamente con la estructura y su resultado sonoro. La primera es como un ritmo *ostinato* de procesión, un cortejo persistente. La segunda parece exhalar los suspiros excitados de un deseo insatisfecho. La tercera es una plácida escena del crepúsculo vespertino que avanza lentamente hasta esconder sus fuegos que incendian el firmamento, el sol se desvanece mientras aparece la luna y todo se funde hasta lucir brillante la noche con sus múltiples luceros. Se escucha la suave brisa creando un ambiente mágico. Suenan las campanadas de la media noche. La fascinante hora de las brujas a su libre albedrío ha llegado, congregándose bajo el misterioso manto del aquelarre de los espíritus inmundos. Bailan una danza macabra, perfectamente marcada por un brillante y hechicero ritmo frenético, hasta que con las primeras luces de la alborada la seducción de los malignos espíritus se esfuma precipitadamente apareciendo en el claro cielo los primeros rayos serenos de un sol que se asoma desperezándose.

Estoy tan agradecida a los compositores contemporáneos por su generosa aportación a la actualización del repertorio arpístico, que tras cada interpretación hacía subir al escenario al autor para compartir los aplausos y con mi profunda gratitud hacia ellos quise que todos juntos compartieran especialmente

los aplausos finales. Soy consciente de que sin esta aportación el concierto de ese día, como el de tantos otros en los que me esfuerzo en ofrecer musicalmente la actualidad del Arpa, sería imposible sin esta colaboración. En el concierto yo era una simple transmisora, pero el protagonismo era de ellos. El artista es un mero médium entre el creador y el público. No fue fácil para mí montar este repertorio, pero me gratificó gratamente ver la respuesta entusiasta de un público exigente, que, como corresponde a una Academia, era el más humanista e intelectual que ningún artista pueda soñar. Gracias, queridos compañeros Vicente, Alejandro, Carlos y Gerardo, en la memoria. Y gracias, queridos amigos y académicos.

Bibliografía

Aristóteles. *Metafísica*. Patricio de Azcárate, Imprenta de Medina y Navarro. Madrid, 1875.

Bermudo, Fray Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna, 1555.

Calvo-Manzano, María Rosa. *Fantasia X que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico, de Alonso Mudarra. Historia de la pieza con versión para Arpa en edición preparada, desde el original para vihuela*. ARLU Ediciones. Madrid, 2012.

- *El Arpa en el Renacimiento Español*. Ed. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986.

- *El Arpa en la Obra de Gerardo Gombau*. ARLU Ediciones. Madrid, 2004.

- *El Arpa en la Obra de Vicente Martínez López, padre e hijo* (en cuya edición está insertada en la contraportada el CD con la obra completa para Arpa de Vicente Martínez López, hijo). ARLU Ediciones. Madrid, 2015.

- *La Obra para Arpa de Alejandro Román* (en cuya edición está insertada en la contraportada 2 CD'S con la obra completa para Arpa a mí dedicada por el autor). ARLU Ediciones. Madrid, 2015.

Cerone, Pietro. *El Mellopeo y Maestro*. Nápoles, 1613.

Griffiths, John. "Fantasia X que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico, de Alonso de Mudarra. Estudio histórico-artístico" en *Revista de Musicología IX*, I. Madrid, 1986

Legado Barbieri (vol. II). Trabajo preparado por Emilio Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988.

Lawrence, Lucile & Salzedo, Carlos. *Method for the Harp*. G. Schirmer, Inc. New York, 1927.

Marcial, Marco Valerio. *Epigramas*. Edición de José Guilén y Fidel Argudo. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2003.

Mudarra, Alonso de. *Tres libros de Música en Cifra para vihuela*. Sevilla, 1546.

Pitágoras. *Teorema de Pitágoras*.

Platón. *La teoría de las ideas*, Edición preparada por William David Ross. Ediciones Cátedra. Madrid, 2001.

Robertson, A. y Stevens, D. *Historia General de la Música* (III vol.). Ed. Istmo. Madrid, 1967-69.

Sachs, Curt, *The History old Musical Instruments*. Ed. Norton & Company, New York. New York, 1940.

Salzedo Carlos. *Study of the Harp* G. Schirmer, INC. New York. 1920.

Vitry, Philippe de. *Ars Nova*, 1332.

Zingel, H.J. *Harfenmusik*. Heinrichshofen & Verlag Wilhelmshaven. Amsterdam, 1979.

Conferenciante

María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn

María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn



Es el referente actual del arpa española. Posee una proyección poliédrica, cultivando todos los perfiles de la música.

Licenciada en varias especialidades teóricas y prácticas musicales: Arpa, Piano, Armonía, Contrapunto y Fuga, Composición, Música de Cámara y Folklore y Musicología (Obtuvo el Premio Extraordinario Conservatorio Fin de Carrera)

Doctora en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid; y de Historia por la Universidad San Pablo-CEU de Madrid (ambos doctorados con Sobresaliente cum Laude).

Catedrática numeraria del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid por oposición y unanimidad del tribunal. Ha creado una sólida escuela que ha merecido la consideración de la moderna escuela española de arpa.

Profesional de orquesta, ganando el mismo año de la cátedra e igualmente por oposición, la plaza de Arpa Solista de la Orquesta y Coro de Radio Televisión Española, de la que es miembro fundador.

Autora de dos centenares de libros y numerosos artículos en revistas especializadas del mundo. Compositora de una importante colección de obras para arpa.

Destinataria de más de un centenar de piezas para arpa, música de cámara y arpa solista con orquesta, además de un buen número de partituras del catálogo “ludoviquiano”. Fundó la Asociación Ludovico, arpista alto-renacentista, músico de cámara de la corte de los Reyes Católicos, con el fin de recuperar el rico patrimonio arpístico español, fusionándola poco después con la Fundación María Rosa Calvo-Manzano, que contiene una colección de instrumentos históricos de gran valor organológico. Ambas instituciones conforman el departamento de investigaciones y publicaciones ARLU que se ha encargado de estrenar, editar y grabar todas las obras escritas y dedicadas a ella.

Ha sido premiada y galardonada internacionalmente. S.M. el Rey Don Juan Carlos I le concedió el Lazo de Isabel la Católica y la Encomienda de Alfonso X el Sabio. Recientemente S.M. el Rey Don Felipe VI le impuso la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.

Es miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid; correspondiente y de número de la Real Academia de Doctores de España; de número de la Real Academia de la Hispanidad; correspondiente o de honor de la de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo; de la Real Academia de Cultura Valenciana; de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla; de la Academia Mundial de Ciencias; Tecnología y Formación Profesional; de la Academia de las Ciencias e Historia de la Música de Valencia; de la Academia de la Música y de Las Artes Escénicas de Madrid; de la de los Académicos de Argamasilla de Alba y de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro y de la Academia de la Música de Río de Janeiro.

Música

Visión académica

José Antonio Tomás Ortiz de la Torre

Sesión inaugural 29 de enero de 2020



En el marco de las actividades de la Real Academia de Doctores de España, durante el presente curso académico 2019-2020, se ha programado un ciclo organizado por la Sección 9ª, Arquitectura y Bellas Artes, bajo la dirección de la Académica de Número y Presidenta de dicha Sección excelentísima señora doctora doña Rosa Garcerán Piqueras, con el título de Diálogos en la Academia. Rupturas y continuidades, a desarrollar en seis sesiones previstas entre enero y mayo de 2020. La sesión inaugural tuvo lugar, en la fecha indicada, en el salón de actos de la biblioteca “Marqués de Valdecilla”, ante numerosísimo público, lo que evidenció no solamente el interés por el concierto que iba a tener lugar sino también por el ciclo programado, y se inició con unas palabras del Presidente de la Real Academia de Doctores de España, el

Académico de Número excelentísimo señor doctor don Antonio Bascones Martínez, quien expresó su satisfacción por la acertada idea y se refirió a la Académica de Número excelentísima señora doctora doña María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn, encargada de ofrecer el referido concierto inaugural, como una gran y prestigiosa concertista de proyección internacional, cuyo arte ha traspasado las fronteras llevando el nombre de España allí donde va; un concierto de un bellísimo instrumento, tanto por su estructura como por su sonido, que en la historia de la música tiene una antigüedad de seis mil años, y que fue evolucionando a lo largo de los siglos hasta que el fabricante francés Sebastian Érard le incorporó los pedales: el arpa. A continuación hizo uso de la palabra la doctora Garcerán Piqueras para presentar, con la brillantez que la caracteriza, el programa del ciclo previsto con indicación de los aspectos más destacados del curriculum de cada uno de los intervinientes; una brillantez propia de una excelente pintora y pianista quien, siendo muy joven, accedió a la cátedra de Dibujo Geométrico y Proyecciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, de la que fue Decana durante años, unos aspectos éstos que, en justicia, no pueden en modo alguno silenciarse. En todas las sesiones posteriores a la inaugural está contemplada la intervención de un Académico de Número y de una personalidad ajena a la Real Academia de Doctores de España, quedando el ciclo estructurado así: 19 de febrero de 2020, don Juan Mayorga y doña Elna Matamoros; 4 de marzo, don Jaime Lamo de Espinosa y don Ramón Tamames; 18 de marzo, don Rafael Puyol y don Leocadio Rodríguez; 22 de abril, don Juan Luis Arsuaga y doña Isabel Muñoz; y, en fin, 6 de mayo, doña Blanca Lleó y doña Cristina Iglesias.

Seguidamente la doctora Garcerán aludió al acto que iba a tener lugar y al sentido de los previstos cinco encuentros siguientes, que se concretarán a un diálogo entre dos destacadas personalidades adscritas a diferentes campos de conocimiento, lo que va a permitir, sin duda, profundizar en la trayectoria vital, profesional y académica de todos los participantes que han sido testigos, y en algunos casos actores, de la sucesión de acontecimientos que se produjeron en las décadas finiseculares del XX. La doctora Garcerán adelantó, como así figura en el programa puesto a disposición del público, el contenido de esos diálogos en los que está previsto que se hable “de referentes, maestros y discípulos; del permanente aprendizaje y evolución intelectual; de los momentos y etapas de ruptura y continuidades; de las obsesiones recurrentes, las permanencias y retornos; de anécdotas, aventuras y retos; de colaboraciones y

soledades; de proyectos pasados, presentes y futuros; del discurrir de una vida con sus avatares, logros y aspiraciones”. Seguidamente pasó a presentar a la concertista, la doctora María Rosa Calvo-Manzano, poseedora de un excepcional curriculum en el que destaca su faceta no sólo de intérprete y compositora, cuyas obras han sido editadas y grabadas, sino que además posee la condición de catedrática de arpa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, arpista titular de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, licenciada en Filosofía, doctora en Historia y doctora en Arquitectura, entre otros muchos méritos como es la pertenencia a diversas academias, la cual es un verdadero lujo para la Real Academia de Doctores de España que ha incorporado en su seno a una personalidad que la doctora Garcerán calificó, con todo acierto, de un referente actual de la moderna escuela española del arpa cuyas actuaciones han tenido lugar en las más prestigiosas salas de concierto del mundo. Tras la presentación de la intérprete tomó la palabra la doctora Calvo-Manzano para explicar las obras del programa concebido como “rupturas y continuidades dialogan con mi arpa a través de la música española contemporánea”, aludiendo a las diversas etapas por las que discurrió la música así como señalando la diversidad entre música “moderna” y música “contemporánea”. A su parecer, en la historia todo ha supuesto, por un lado, una continuidad y, por otro, una ruptura. Señaló cómo la I Guerra Mundial incidió en la música de la vieja Europa produciéndose un choque que afectó a los artistas, planteando la vanguardia de 1918 fórmulas novedosas que rompieron con la situación anterior, de manera que el expresionismo vino a ser algo común en la música, como en la pintura, identificándose en ambas artes y produciéndose con esa corriente unas vibraciones completamente nuevas en las cuerdas del arpa. Se refirió la doctora Calvo-Manzano a las vanguardias que emergieron entonces y, por último, explicó detenidamente la estructura y significado de las obras programadas, casi todas a ella dedicadas, alguna de las cuales evocadora del neobarroquismo, así como a la personalidad de sus autores. Un programa que presenta, a mi parecer, tres bloques diferenciados que temporalmente discurren del hoy al ayer. El primer bloque formado por dos obras cuyos pentagramas fueron escritos por la pluma de la genial intérprete: El cortesano renacentista Ludovico aterrizando como un cosmopolita en el Cosmos de Carlos Galán y Breves acuarelas, escritas ambas en 2019. El segundo constituido por las obras de tres compositores madrileños, por cierto presentes en el salón, poseedores de excelentes currícula: de Vicente Martínez, catedrático de flauta travesera en el citado Conservatorio madrileño, interpretó

Dulce recuerdo (2011); de Alejandro Román, un compositor de estilo ecléctico que cultiva la composición sinfónica, el jazz y la música cinematográfica, *Kithara*, op. 35 y *Silky* (Preludio) número 7 del Catálogo de Elfos y Hadas, op. 36 (ambas escritas en 2008); y de Carlos Galán, catedrático de Improvisación (Acompañamiento) en el repetido Conservatorio de Madrid, *Música matérica LV*, op. 110 (2018). En fin, en el tercer bloque sonó la música de Gerardo Gombáu (Salamanca, 1906-Madrid, 1971), que fuera catedrático de Acompañamiento y Composición, también en el tan citado Conservatorio matritense, en aquellos años con sede en la histórica casa-palacio sita en la calle “Ancha” de San Bernardo, esquina a la calle del Pez, que tantos recuerdos me trae ahora; la primera obra interpretada de Gombáu fue *Sonorización Heptáfona* (1967), una obra, por cierto, con la que, superando el dodecafonismo en sus comienzos, y el serialismo, más tarde, tendencias ambas por las que él transitó, inicia un camino de expresión auténticamente personal que le lleva a incardinarse a la corriente musical en ese momento imperante; la segunda, *Apunte Bético* (1955), unos compases que se inscriben plenamente en lo que puede denominarse, sin temor a la crítica, “música andaluza”; en fin, el concierto se cerró con tres preludios del único autor extranjero que figuraba en el programa, del compositor, además de arpista, pianista y director de orquesta francés, cuya música evolucionó desde el impresionismo francés hacia un lenguaje, por así decir, más árido, Carlos Salzedo (Arcançon, Francia, 1885-Waterville, Maine, Estados Unidos de América, 1961) que fueron *Cortège*, *La Désirade* y *Chanson dans la nuit* (1927), en concreto los preludios números XIII, XIV y XV, respectivamente, contenidos en la obra *Preludes for Beginners* (Preludios para principiantes) incorporados en el *Método para arpa*, que vio la luz en el citado año, y en cuya elaboración colaboró con Lucile Lawrence.

Tras el concierto, que resultó un auténtico éxito, el acto finalizó con unas palabras del Secretario General de la Real Academia de Doctores de España, el Académico de Número excelentísimo señor doctor don José Javier Etayo Gordejuela, quien habló en nombre del Presidente que hubo de ausentarse antes por otros compromisos académicos, felicitando a la doctora Calvo-Manzano por su espléndida actuación y agradeciéndole su participación en la sesión inaugural, agradecimiento que extendió también a la doctora Garcerán Piqueras por el arduo trabajo que supuso la organización del ciclo, así como a otras personas que colaboraron para que pudiera iniciarse tal como estaba previsto.

Arte y escena



Arte y escena

Introducción

Rosa María Garcerán Piqueras

La primera sesión se dedicó a la música. A la que, desde la antigua Grecia, se la unía con la danza y poesía en un solo arte. Quisimos suscitar esa experiencia estética de sentimientos y emociones dedicando la siguiente sesión a las Artes Escénicas.



El diálogo se establece entre dos creadores, Juan Mayorga, escritor y director de escena y Elda Matamoros, profesora especialista de ballet. De los escritos de ambos se desprende el discurso del creador que, según Mayorga, suele ser un discurso de autolegitimación. Al ceñirse ambos al título propuesto, rupturas y continuidades, nos describen la evolución de lo académico en las artes escénicas, teatro, danza... que va íntimamente unida al arte que la produce y justifica. Pero ante todo refleja una época, modas y formas estéticas.

Estas manifestaciones artísticas permiten identificar, con asombrosa fidelidad, tanto los gustos y criterios del espectador como la significación y finalidad que el artista se propuso siendo instrumento de testimonio inapreciable del exigente y largo recorrido que pasaron muchos artistas. Somos herederos de una importante cultura teatral, continuadores de una larga tradición. En nuestras ciudades se levantaron grandes arquitecturas teatrales protagonistas y testigos del crecimiento urbanístico. Ya griegos y romanos los construían como demostración de una sociedad con espíritu emprendedor, transformada por la cultura. En esos grandes espacios arquitectónicos los ciudadanos se adentraban en mundos de fantasía y ensueño. El geógrafo griego del siglo II, Pausanias, dijo que no se le podía dar el nombre de ciudad a “lugares que no poseyeran un teatro”.

Griegos y romanos extendieron el teatro construyendo cientos de ellos. Mas tarde algunos se desdoblaron en anfiteatros para espectáculos de gladiadores o adaptados para representaciones circenses. Hemos sido testigos en el cambio de siglo de otras transformaciones de estos edificios en instalaciones deportivas, cines, discotecas, grandes tiendas... Hoy, en cambio, se exploran nuevos espacios.

Nuestra Real Academia, siendo un foro de debate, no acogió en esta ocasión un debate, sino que se convirtió en un foro de dialogo sobre las artes escénicas.



Juan Mayorga - Escritor y director de escena. Académico de la Lengua.
Director de la Cátedra Artes Escénicas de la Universidad Carlos III

Elna Matamoros - Profesora especialista del Ballet Nacional de España y
del de la Universidad de las Artes de Zurich. Doctora en Estética y Teoría del
Arte. Escribe sobre arte y danza.

Arte y escena

Juan Mayorga Ruano

Cuando hablamos de rupturas y continuidades estamos ante un asunto de especial pertinencia en este lugar, ya que una academia es un ámbito de transmisión en el que permanentemente se plantea a qué experiencias, a qué tradiciones, a qué saberes, a qué preguntas, a qué imágenes... atender y dar continuidad, y por tanto, implícitamente, se está planteando una y otra vez con qué otras experiencias, tradiciones, preguntas, imágenes, romper.

Se trata de un asunto de importancia no sólo en el ámbito cultural sino en la vida misma. Nuestro vivir se define por nuestras relaciones de continuidad o ruptura con nuestros padres, con nuestras familias, con nuestra sociedad. No todos somos padres, pero todos somos hijos y hemos nacido en una sociedad, en una cultura. Nuestro vivir es, en buena medida, una respuesta a la pregunta qué herencias aceptamos, qué herencias rechazamos y qué entregamos nosotros mismos en herencia. La sociedad a la que pertenecemos se define por sus continuidades y rupturas, qué parte de su pasado cita y qué otra parte ignora, qué conmemora y qué olvida.

El tema Continuidades y rupturas me resultaría inabarcable incluso si me ocupase solo del arte en que me empeño, el teatro, e incluso me excede si, como voy a hacer aquí, solo me ocupo de mi pequeño trabajo en ese arte.

Voy a dividir esta exposición en dos partes. En la primera quisiera presentar algunas posiciones respecto de mi trabajo. Si bien, como ya advertí en mis palabras de ingreso en esta Academia, el discurso de un creador sobre el arte que

práctica o sobre el arte en absoluto, suele ser un discurso de autolegitimación. Por lo general, el creador presenta como lo que hay que hacer aquello que de hecho él hace, que suele ser lo único que es capaz de hacer.

Como creo que la poética de un autor se encierra en su obra antes que en cualquier declaración que haga al margen de ella, en la segunda parte de mi exposición hablaré de algunas de mis piezas entre cuyos asuntos está el conflicto entre continuidad y ruptura. Obras en las que son fundamentales una herencia y su aceptación o su rechazo.

Empiezo tendiendo un puente de siglos a aquel filósofo que fue conocido como “el oscuro”, el viejo Heráclito, mencionando el conocido como fragmento 46, que dice “aunque el Logos es común, la mayoría vive como si tuviera inteligencia propia”, y el 57: “hay que saber que la guerra es común a todas las cosas y que la justicia es discordia y que todas las cosas sobrevienen por la discordia y la necesidad”. Siempre siento una emoción muy especial cuando leo estas frases escritas en algún momento de los siglos VI o V antes de Cristo.

Quiero desplazar estas palabras a la cuestión de la que nos ocupamos. Parafraseando a Heráclito, me atrevo a decir que, aunque un artista puede tener la pretensión de ofrecer una representación universal de la experiencia humana, ninguno nos entrega más que un fragmento de esa experiencia. Podríamos decir que solo todo el arte a lo largo del tiempo, como ese Logos que para Heráclito probablemente era razón y lenguaje, se acerca a ofrecernos una representación universal, pero siempre inestable como lo son el río y el fuego por utilizar dos imágenes queridas de Heráclito, de la experiencia humana. Es decir, solo todo el arte ofrecería una representación de la experiencia humana y esa representación aparece precisamente en el conflicto entre representaciones particulares.

Cuando he venido hacia aquí he visto una vez más en el metro, en la que ahora se llama estación de las Artes, esa maravillosa frase de Goya que dice que “el tiempo pinta”, y cabría decir que solo el tiempo pinta y solo el tiempo escribe y solo el tiempo hace música y solo el tiempo baila, solo el tiempo danza. Y los artistas son sus agentes, los artistas son los agentes del tiempo y lo son en buena medida combatiendo los unos con los otros. De esos combates que establece un artista me parece que el más importante no es aquel en el que

pelea con los que le son más lejanos, sino el que enfrenta a ese artista a los más afines, a los más cercanos y sobre todo a los más cercanos entre los cercanos, aquellos que están dentro de él, es decir, a sus precursores. El combate mayor de un artista es aquel que lo enfrenta a sus precursores.

Volviendo al título que nos ha propuesto para este ciclo Rosa Garcerán, diría que la ruptura más importante es la ruptura en la continuidad. La ruptura más importante de Samuel Beckett no es la que lo separó del teatro de evasión francés de la posguerra sino la que lo une y al mismo tiempo lo separa de Chéjov. Cuando leemos y cuando vemos una obra de Beckett reconocemos a Chéjov y al mismo tiempo sentimos que Beckett no es un epígono, hay una relación de continuidad y de ruptura entre esos dos creadores.

La relación con la herencia que recibe, la relación con su legado, con su tradición, es especialmente importante en la vida del artista. En este punto quiero citar una frase del gran Aby Warburg, el autor de *Atlas mnemosyme*: “la necesidad de tratar con el mundo de las formas correspondientes a valores de expresión predefinidos, procedan estos del pasado o del presente, significa para todo artista que quiera hacer valer su particularidad, la crisis decisiva”. Entiendo estas palabras en el siguiente sentido. La crisis decisiva de un artista es su enfrentamiento con ese capital de formas que recibe, en ese combate tiene lugar la crisis en que ha de hacer valer su particularidad. Recordemos que Aby Warburg desarrolla su investigación en torno a *Atlas mnemosyme* preguntándose cómo es recibido el extraordinario capital de imágenes, formas, motivos y temas procedentes de la antigüedad en los albores del Quattrocento. La crisis fundamental de los artistas del Quattrocento no fue la que los alejó de las formas medievales, sino la que los puso en una relación de continuidad y ruptura con el arte de la antigüedad. ¿Cómo pudieron relacionarse con aquel enorme capital de formas sin convertirse en copistas o epígonos? ¿Cómo consiguieron apropiarse de aquella herencia enorme, desplazarla, resignificarla e incluso invertirla? ¿Cómo, por ejemplo, fueron capaces de convertir motivos paganos en motivos cristianos? El creador reconoce a sus precursores y al tiempo ha de romper con ellos para no limitarse a repetir, para no condenarse a ser un retorno de lo mismo. En este punto quiero citar a Harold Bloom y en particular su libro *La angustia de la influencia* en el que viene decir que los poetas fuertes, y creo que esto lo podíamos aplicar

a cualquier ámbito artístico, forjan la historia de la poesía malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos. Bloom está describiendo el momento decisivo en que un poeta fuerte se encuentra con los que lo precedieron, reconoce a algunos de ellos como sus precursores y ha de buscar su propio espacio.

La obra de un creador se desarrolla en el combate con sus precursores, en continuidad y ruptura con ellos, algo de eso viene a decir Borges en *Kafka y sus precursores* cuando afirma que todo escritor que sea grande modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro. Los grandes artistas no solo modifican el presente y el futuro, también modifican el pasado, que es imprevisible. En este sentido creo que cabría decir que en el arte no hay progreso sino genealogías. El creador elige su tradición y combate dentro de ella y con ella.

Seguidamente voy a atreverme a hablar sobre algunas de mis piezas.

Declan Donnellan, el gran director inglés, dice que hay tres formas de destruir a un artista. La primera es criticarlo duramente; la segunda, más severa, no hablar de él; la tercera, la más cruel, es darle el micrófono y pedirle que hable de sí mismo. En general, casi todas las frases que empiezan por la palabra “yo” son ridículas. Espero que no sea demasiado impertinente mencionar algunas de mis piezas que tienen algo que ver con la cuestión de la herencia.

Cuando estaba preparando esta conferencia me di cuenta de hasta qué punto la cuestión de la herencia es importante para mí. Me di cuenta de que, por ejemplo, en una de mis primeras piezas, *El traductor de Blumentberg*, ya era un asunto fundamental. La obra trata de un joven traductor que recibe el encargo de traducir un libro del que no tenía noticia. En la traducción del libro va descubriendo poco a poco que es un libro envenenado, y que él, en ese ejercicio de traducción, se está convirtiendo en cómplice del traslado de una obra perversa de una lengua a otra y por tanto de una sociedad a otra.

Una de las últimas piezas que he escrito se titula *La intérprete*. La protagonista es una intérprete de traducción simultánea que ha traducido una conferencia y no puede sacarse esas palabras de la cabeza, y no quiere compartirlas con nadie porque sabe que son peligrosas. Su problema es cómo hacer para no

ser transmisora de esa herencia perversa. Una de las cosas que hace es ir a ver a un actor que interpretó durante doce años el Basilio de La vida es sueño para preguntarle cómo se olvida un texto y el actor le dice que siempre le habían preguntado lo contrario, cómo se memoriza un texto, no cómo se olvida.

En *El chico de la última fila* la cuestión de la herencia es fundamental. Es una obra cuyos espacios de acción son espacios de encuentro, y por tanto de continuidad y ruptura, como la familia y la escuela. Lo que ocurre en esa obra se me ocurrió siendo profesor de secundaria. Un día estaba corrigiendo exámenes de trigonometría y leí que un alumno escribía: “Juan, no estoy contestando nada porque no he estudiado, pero estoy jugando muy bien al tenis, el martes he salido en el Marca, voy a ser un campeón y tú y yo vamos a ir a celebrarlo”. Me interesó mucho que un alumno utilizara un ejercicio escolar para contarme su vida y ahí empecé escribir una historia sobre la conflictiva relación entre un maestro y su alumno. Un día un maestro pide a los alumnos una redacción, les da dado media hora para redactar lo que han hecho el último fin de semana, y entre muchos ejercicios deprimentes, cada uno peor que el anterior, se encuentra con un escritor. Es una obra sobre continuidad y ruptura en la medida en que se presenta el nacimiento de un escritor. El nacimiento de un artista es un aprendizaje de la soledad, porque el artista descubre que todo puede ser pasto de su arte, incluidas las personas que lo rodean. Una frase, atribuida a William Faulkner, dice que un escritor debe estar dispuesto a vender a su madre. Con esto se refiere a que si su madre hace o dice algo significativo, él sentirá la tentación de llevarlo al papel. Finalmente, esto decide en mi obra el conflicto entre el maestro y el alumno: el alumno da muerte moral al maestro, lo convierte en personaje suyo.

En *La tortuga de Darwin* la cuestión de continuidad y ruptura tiene otro carácter. Una ancianita se presenta a un historiador y le dice que es la tortuga de Darwin, que está a punto de cumplir 200 años. El historiador le contesta que ella no es una tortuga, es una señora. Ella replica que es una tortuga que ha evolucionado a golpes de historia. En el bombardeo de Guernica se puso en pie para salir corriendo, en el gueto de Varsovia le salió la voz para decir a un muchacho: “No vayas por ahí”. A cambio de que el historiador le consiga los papeles para volver a las Galápagos, que es donde quiere morir, le ofrece contarle cosas que

él no ha sido capaz de describir en sus tres estupendos tomos de la “*Historia de la Europa contemporánea*”. Ella cree que hay otra historia, la historia a ras de tierra, la historia por debajo, la historia del temblor de un soldado en la Primera Guerra Mundial leyendo la carta de su novia, la historia que no cuentan los libros de historia. Y piensa que esa es la que hay que contar. De alguna manera también hay ahí un juego entre continuidad y ruptura. Ruptura con un tipo de relato y un intento de rescatar, de dar continuidad a huellas de un pasado que están a punto de perderse.

En *Reikiavik* hay dos hombres que se juntan en un parque a representar el duelo de Reikiavik entre Fischer y Spassky. También representan a otros muchos personajes, representan a la madre de Fischer, a la esposa de Spassky, al Soviet Supremo, a Henry Kissinger. Y hay un muchacho al que quieren convertir en heredero. ¿Heredero de qué? Pues quizá heredero de algo que tampoco ha de perderse, del hecho teatral mismo, de la pasión por representar otras vidas.

Y ya por último quiero aludir a *El cartógrafo* y *La colección*. Al preparar esta ponencia me he dado cuenta que están más vinculadas de lo que pensaba y que tienen que ver con la propuesta de este ciclo sobre rupturas y continuidades.

El cartógrafo procede de una experiencia personal, de un extravío que sufrí en la ciudad de Varsovia. Estaba caminando por esa ciudad con el mapa que te entregan en el hotel, y en un determinado momento vi algo que me pareció una iglesia, me acerqué a ella y resultó ser una sinagoga. En esa sinagoga, en la parte de arriba, la parte de las mujeres, exponían fotos que se habían encontrado del gueto. Esto tiene que ver con la cuestión de la continuidad y la ruptura, qué es lo que merece que se le dé continuidad. Cada foto tenía al lado un cartelito en el que se indicaba dónde se suponía que se había tomado esa foto. Entonces empecé a marcar esos lugares en mi mapa y salí a buscarlos. En ellos se había producido una ruptura brutal. No solo, por supuesto, no estaban las gentes que aparecían en las fotos sino que tampoco estaba ese mundo de experiencias, todo había cambiado. En mi caminar encontré una piedra negra, la que marca el lugar donde cayeron los sublevados del gueto en el 43, y de pronto me di cuenta de que la noche había caído sobre mí, había perdido la noción del tiempo en ese paseo. Quise dar continuidad a esa experiencia atribuyéndosela a un personaje

al que llamé Blanca. Esa mujer empieza a caminar y cuando entra a la sinagoga escucha la leyenda del cartógrafo. Esta cuenta que hubo un cartógrafo que quiso hacer un mapa del gueto, un mapa desde dentro. Pero no teniendo fuerzas pidió a su nieta que caminase por el gueto y tomase los datos, que con sus pequeños pasos midiese las distancias que luego él llevaría a representación cartográfica. La obra se desarrolla sobre dos tramas: cómo el anciano y la niña hacen ese mapa, y cómo esa mujer se toma en serio la leyenda y busca el mapa. Yo creo que finalmente en esta obra las dos tramas acaban por converger ya que la mujer que busca el mapa encuentra a una anciana cartógrafa en la que ella cree ver a aquella niña de la leyenda. En esta obra hay algo que creo que es pertinente traer aquí, y es la propia idea del mapa. El anciano quiere construir un mapa que transmita un mundo de experiencias, y por eso dice: “hacemos este mapa quizá para que alguien lo vea dentro de mil años, para que alguien entienda qué es lo que pasó aquí, para que convierta a otros en testigos”. Pero quizá no solo quiera construir ese mapa, sino también transmitir a su nieta una enseñanza moral acerca del arte de los mapas, acerca del arte de la memoria y finalmente acerca de la vida. La pregunta fundamental al trazar un mapa es ¿Qué quiero transmitir?, porque, como dice el cartógrafo en cierto momento, si pones todo en el mapa nadie ve nada. La pregunta es qué es aquello que tú quieres hacer visible y, por tanto, qué es aquello con lo que rompes, qué es aquello a lo que das continuidad, qué debe ser recordado y por tanto qué entregas al olvido.

Por último, estoy escribiendo una obra que se llama *La colección*. Se me ocurrió cuando leí una entrevista a una pareja de coleccionistas muy mayores. “Es lógico”, decían al periodista, “que teniendo la edad que tenemos y no teniendo hijos la gente se pregunte por el destino de nuestra colección”. Yo pensé que ahí había una obra de teatro. Y concebí una fábula en la que un matrimonio de viejos e importantes coleccionistas entrevista a una joven en la que ellos han encontrado una afinidad. “Usted es una coleccionista pobre”, le dicen, “pero en su mirada reconocemos una ambición, una visión”. Ella no entiende por qué la han convocado y ellos le explican que llevan tiempo preguntándose qué hacer con su colección. “Nos hemos planteado muchas cosas, por ejemplo, entregársela al Estado, pero no nos fiamos del Estado, no nos fiamos de ningún Estado. ¿Y si un día un funcionario o un político decide esconder una obra en un sótano

porque la parece inmoral o porque su autor le parece inmoral? Queremos estar seguros de que la colección se preservará y de que no se mezclará con nada, que no quedará disuelta y que quien la reciba la tratará con el mismo respeto con que nosotros la hemos tratado. Porque la colección es más que la suma de sus partes, la colección misma es una obra”. La joven no entiende y dice: “¿Quieren que yo sea la administradora de la colección?”. “No, no, no estamos buscando quién administre la colección, estamos buscando a quién entregársela. Estamos buscando un heredero”. Creo que en el centro de la pasión de coleccionar está la pregunta acerca de qué debe ser conservado. ¿No es esa la pregunta que hemos tratado esta tarde?

Arte y escena

Elna Matamoros Ocaña

Muchas gracias a la Real Academia de Doctores y a mi estimada colega, la Dra. Rosa María Garcerán Piqueras, por abrir este espacio a las artes escénicas y, en particular, a la danza. Estoy emocionada de que Terpsícore esté por fin aquí con nosotros, sentada en esta sala.

Es tentador reflexionar sobre rupturas y continuidades en el mundo de la danza ya que, si han sido fundamentales los procesos de ruptura o crisis, las continuidades han sido especialmente complejas por el irónico motivo de que, para los bailarines, el tiempo es a la vez nuestro amigo y nuestro enemigo; el tiempo es el que hace posible nuestra interpretación en vivo ante el público y también el que provoca que nuestras obras se olviden; porque de la danza, hasta hace muy pocos años, cuando había terminado el espectáculo, ya no quedaba nada.

Debemos recordar que la danza no ha contado con una notación coreográfica verdaderamente eficaz en el mundo entero hasta muy recientemente, y de hecho todavía hoy no hay un único sistema plenamente extendido. Hay distintos métodos de notación coreográfica que se han desarrollado a lo largo de los años¹, pero ninguno de ellos es tan popular en el mundo de la danza como lo

¹ Por ejemplo, en 1852 el coreógrafo Arthur Saint-Léon publicó *La Sténochoreographie*, un método de notación que documentaba los movimientos de piernas, torso, brazos y cabeza, aunque prescindía de información rítmica o musical de los pasos de ballet. Vladimir Stepanov creó el método que lleva su nombre a finales del siglo XIX; está especialmente diseñado para la notación del ballet académico, por lo que es el sistema empleado en teatros rusos como el Mariinsky o el Bolshoi. *La Benesh Movement Notation* creada por Joan y Rudolf Benesh a finales de la década de 1940 emplea símbolos abstractos basados en representaciones figurativas del cuerpo humano; está muy arraigado en el Reino Unido por su vínculo con la Royal Academy of Dance. El *Laban Movement Analysis* (LMA), fruto de las investigaciones de Rudolf Laban (con posteriores incorporaciones de Irmgard Bartenieff) en torno al análisis, la descripción y la documentación de cualquier

es la escritura musical entre los músicos. La realidad es que hasta que no hemos tenido la posibilidad de grabar con tecnología audiovisual las coreografías, los artistas dependían casi exclusivamente de su propia memoria y sus anotaciones personales, que no todos sus colegas eran capaces de descifrar.

Quizás los bailarines no hemos encontrado una escritura lo suficientemente efectiva porque no hemos aceptado limitarnos –como los músicos a sus 12 notas (renunciando durante siglos a los sonidos que hay entre ellas) en el pentagrama– y hemos querido abarcar en nuestra escritura mucho más que un solo lenguaje coreográfico, con la consiguiente complejidad en la metodología del registro. Algunos de los que crearon estos métodos de notación coreográfica quizás fueron demasiado optimistas y posiblemente demasiado ambiciosos. Porque para que un sistema de notación sea efectivo no basta con que sea preciso, sino que tiene que ser lo suficientemente simple y fácilmente asimilable para que numerosos lectores puedan descifrar y entender un manuscrito creado por otra persona. Por eso la transmisión oral –de generación en generación– ha sido fundamental para que el repertorio de la danza continúe vivo hoy día. Gracias a esa transmisión viva, ciertas obras del repertorio han conseguido llegar hasta nosotros desde el siglo XVIII con mayor o menor fidelidad, según los casos. Me gustaría compartir con ustedes mi experiencia personal porque creo que ilustra muy bien la importancia que esa transmisión oral –que tanto tiene que ver con las continuidades sobre las que reflexionamos aquí– conserva en la danza todavía hoy.

Como bailarina he tenido una formación principal y primera en ballet, llamado también ‘danza académica’. Si situamos el ballet en la totalidad de los tipos de danza que hay en el mundo, observaremos que corresponde a una parcela muy pequeña; no sólo prescindimos de todas las danzas populares y nos centramos en la danza escénica, sino que nos referimos en una forma de bailar muy específica que proviene de la danza académica establecida en la corte de Luis XIV de Francia, ‘el Rey Sol’. Además, me especialicé en ballet romántico, lo que implica un registro aún más reducido ya que nos limita a un periodo de

tipo de movimiento humano hace que su aplicación a la danza sea tremendamente precisa, pero también extremadamente compleja. La *Labanotation* es un sistema de notación independiente que comparte premisas analíticas cercanas al LMA; el Dance Notation Bureau recopila registros de coreografías relevantes en *Labanotation* desde 1940.

creación de menos de un siglo; y todavía me especializaría más, centrándome en el ballet romántico danés, lo que limitaba mi interés a la forma de bailar de un único país del norte de Europa. Esa situación geográfica, entre otras razones, había propiciado que el estilo creado por August Bournonville (1805-1879) permaneciera casi inalterado hasta nosotros: nadie “pasaba” accidentalmente por Copenhague –como sucedía con París o Viena– sino que tenía que ir expresamente hasta allí, lo que evitó que este repertorio quedara ‘contaminado’ por corrientes creativas posteriores. Bournonville dedicó la mayor parte de su vida a dirigir el Real Ballet Danés² y a crear coreografías para la compañía. Creó unas 50 obras aproximadamente, de las que apenas media docena han llegado hasta nuestros días, pero también estableció un método pedagógico que sigue muy vigente a día de hoy. Ambos, repertorio y sistema educativo, han sido custodiados con eficacia por el Real Ballet Danés.



Luis XIV [*Le Roi Soleil en costume de théâtre*; *Louis XIV au Carrousel*. Diseño de vestuario de Henri de Gissey, “dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi”]. Grabado original coloreado, s.f.; al pie: “F. Roy, éditeur”. New York Public Library, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs, NYPL Digital Collections.

² El Real Ballet Danés fue creado en 1748, por lo que es una de las compañías de danza más antiguas del mundo.

Se preguntarán por qué esta madrileña ha terminado especializándose en un estilo que nos resulta aparentemente tan lejano. Estudié ballet con mi madre, Carmina Ocaña –una de las grandes Maestras de ballet de nuestro país– y ella a su vez se había formado con una pareja de antiguos Primeros Bailarines del Real Ballet Danés quienes, al término de la Segunda Guerra Mundial, se establecieron en España. Leif y Elna Ørnberg³ abrieron una escuela en Madrid y enseñaron ballet exactamente como ellos lo habían aprendido en Copenhague, con Hans Beck⁴, un discípulo casi directo de August Bournonville. Todo eso se resume en el hecho sorprendente de pensar que entre Bournonville y yo... apenas hay tres personas o eslabones: Beck, el matrimonio Ørnberg y Carmina Ocaña. Como anécdota aclararé que mi madre me puso el nombre de su maestra –Elna– en agradecimiento a sus enseñanzas y cómo había influido en su vida, lo que todavía agranda aún más ese enorme legado que llevo sobre mis hombros. Hasta ese punto es importante la tradición y el legado que se transmite de generación en generación en la evolución y transmisión de la danza.

No por destacar la relevancia de las continuidades en la danza podemos subestimar el poder valioso de las rupturas; si no hubiera sido por esos puntos de inflexión... todavía hoy estaríamos bailando como en la corte del Rey Sol. Rupturas que han estado provocadas frecuentemente por cuestiones ajenas a la danza. Por ejemplo, los cambios del espacio utilizado en las representaciones: es notable la diferencia entre bailar en una sala similar a ésta en la que nos encontramos, en la que los intérpretes están casi rodeados totalmente por el público, que en un teatro ‘a la italiana’ en el que el intérprete sería visto frontalmente. Esto provocó que, por primera vez, el bailarín tuviera que parecer tridimensional aun visto de frente, por lo que la técnica de la danza cambió completamente. Después, poco a poco, las artes escénicas fueron independizándose unas de otras; hubo una gran lucha por conseguirlo del mismo modo que hoy vemos grandes esfuerzos por volver a juntarlas y hacer espectáculos híbridos que engloban distintas disciplinas.

3 Leif Ørnberg (1904-1977) desarrolló una extensa carrera como bailarín en Copenhague bailando no sólo el repertorio de Bournonville, sino también trabajando directamente con coreógrafos como Mikhail Fokine o George Balanchine. La bailarina Elna Ørnberg (1890-1969) fue, además de bailarina, también actriz, cantante y modelo de notables escultores; durante los primeros años de su carrera artística figuró con su apellido de soltera, Lauesgaard, y más tarde como Jørgen-Jensen, por su primer matrimonio.

4 Hans Beck (1861-1952) estudió principalmente con Brodersen, Hoppe y Carey, pero Bournonville fue testigo de su debut profesional y había supervisado sus últimos años de formación.

Las rupturas con la tradición nos llegan a los artistas a partir de circunstancias insospechadas. En mi caso, después de haber tenido una formación tan pulcra, especializada y desde luego, afortunada... después de muchos años dedicándome a esta profesión en sus distintas facetas, el ballet, de pronto, parecía que se me hubiera 'quedado pequeño'. No fue exactamente que yo perdiera el interés por el ballet, pero sí es cierto que dejé de encontrar sentido a determinadas fórmulas pre-establecidas y acrobacias contenidas en el ballet. ¿Por qué, por ejemplo, en *El lago de los cisnes*, parece que la protagonista está viviendo un gran drama mientras embauca al príncipe Sigfrido, haciéndole creer que ella es otra persona –Cisne Blanco vs. Cisne Negro– cuando de pronto se coloca en el centro del escenario y empieza a girar como una loca durante 32 compases? Después he vuelto a asumir y a entender determinados convencionalismos... pero esa ruptura que yo viví en un determinado momento, es de suponer que no se diferencia mucho de la que sintió Diaghilev para crear Les Ballets Russes⁵. Es decir, nuestra experiencia personal de hoy no es muy diferente a las rupturas que vivieron otros artistas años –o siglos– atrás, pero eso tampoco significa que no podamos dar pasos hacia el pasado. La evolución de las artes no es unidireccional ni vamos en un único sentido; muchas veces vas, vuelves, buscas, recuperas, te impregnas de otras corrientes, colaboras con otros artistas... y creo que de esa comunicación –que tiene mucho de rupturas y continuidades– se obtienen muchos beneficios, no sólo para nuestro arte sino también para la sociedad en general. Creo firmemente que la sociedad se ha favorecido mucho de esos conflictos estéticos y artísticos que han ido cambiando los espectáculos escénicos.

Desde la perspectiva opuesta, el cómo seguir interpretando las grandes obras clásicas de repertorio sin caer en la repetición o el cliché... es un reto constante tanto para quien se enfrente a su puesta en escena o su ejecución, como para el público: no es fácil volver a una pieza que quizás hayas visto ya interpretar a una docena de bailarinas, intentando encontrar cada vez algo diferente. Quizás, me planteo, hayamos perdido en cierta medida esa capacidad de retornos a nosotros mismos ante el hecho de contemplar el mismo paisaje durante todas las tardes de tu vida. Los seres humanos de hoy estamos constantemente buscando la novedad, lo diferente en el escenario.

5 Serge Diaghilev (1872-1929) presentó en 1908 Les Ballets Russes en París, revolucionando la escena europea en las décadas siguientes. Les Ballets Russes aglutinaron a un increíble número de artistas plásticos, coreógrafos, compositores e intérpretes y colocó de nuevo los espectáculos de danza en un puesto relevante para la alta sociedad occidental que había perdido interés por un arte que se había llenado de acrobacias y convencionalismos incomprensibles.

Resulta evidente pensar que lo largo de mi carrera haya trabajado piezas de estilo romántico, pero también lo he hecho con las clásicas, neoclásicas y contemporáneas; también otras de coreógrafos que están en activo y utilizan herramientas de creación que no manejamos fácilmente todos los Maestros de baile o los bailarines, y por ello nos sentimos con frecuencia como si estuviéramos corriendo detrás de su creatividad, siempre tratando de alcanzarles. Cuando te encuentras con este tipo de obras, lo que tienes que hacer es ‘centrifugar’ su contenido para descubrir qué elementos de los que dominas puedes emplear para empezar a descifrar ese nuevo lenguaje al que te enfrentas. Ahí descubres y defines qué es lo desconocido y qué es lo que tienes que incorporar a tu propio lenguaje. Eso sucede, por ejemplo, con el trabajo de William Forsythe⁶, quien ha desarrollado unas técnicas de improvisación que si son desconocidas por un bailarín clásico académico, le resultará imposible poder ejecutar sus ballets. No es que se maneje una técnica diferente a la clásica, como sucede por ejemplo con Martha Graham⁷, quien desarrolló la Modern Dance y con ello una nueva, completa y diferente forma de bailar que provocaría un alejamiento pleno y consciente de los cánones establecidos por la danza académica tradicional; es decir, si el ballet propiciaba la elevación o ingravidez, Graham buscaba el peso y los movimientos que la acercaban a la tierra... si, por ejemplo, el ballet potenciaba una aparente fragilidad femenina, Graham impuso una mujer poderosa en escena. Buena parte de los coreógrafos de hoy no están tratando de alejarse de nada: están buscando sus propias herramientas y ahí radica la dificultad de los bailarines que se enfrentan a sus obras. Por ejemplo, en el caso de Forsythe, a veces los bailarines se encuentran en la situación de tener que aprenderse una sección de una obra que fue improvisada por el bailarín que la bailó por primera vez... y ya ha permanecido así en la coreografía. O tienen que improvisar una sección respetando determinadas pautas espaciales, rítmicas o dramáticas, adaptadas a su propia forma de moverse. La improvisación se ha convertido en una técnica más que los bailarines deben poder manejar.

6 William Forsythe (Nueva York, 1949) dirigió durante casi dos décadas el ballet de Fráncfort y actualmente sus obras están en el repertorio de la más importantes compañías de todo el mundo .

7 Martha Graham (1894-1991) descubrió un nuevo uso de la pelvis para bailar y revolucionó la danza tanto con sus coreografías como con su novedosa técnica, que enfatizaba aspectos hasta entonces desaprovechados en la danza escénica.



Martha Graham en *Lamentation*, ca. 1937-1943. Fotógrafo: Herta Moselsio. The Library of Congress, Washington, Music Division. Online Collection.

Lo curioso es que cuando alguien, como es mi caso, con una formación primera en un estilo de danza que tiene dos siglos de historia, tiene que usar lenguajes de coreógrafos vivos, se encuentra con que es capaz de reconocer elementos que para otros –quizás más familiarizados con el lenguaje de hoy– han pasado desapercibidos. En algunos ballets de Forsythe, por ejemplo, he encontrado pasos de Bournonville que nadie había vuelto a utilizar desde hace cerca de dos siglos, y yo pude reconocerlos porque me resultaron tremendamente familiares.

Veamos otros casos del último siglo. Algunos coreógrafos de hoy han creado versiones de piezas históricas de repertorio y algunas de estas adaptaciones han sido pasadas por el filtro de la actualidad. La *Giselle* tradicional⁸, por ejemplo, cuenta la historia de una campesina traicionada por su enamorado, quien en realidad es un príncipe que se ha hecho pasar por campesino y está prometido con una aristócrata. Con el corazón frágil, la joven muere al descubrir el engaño y en el segundo acto aparece convertida en willi. Las willis –espíritus de

⁸ (1841) tiene música de Adolphe Adam y coreografía de Jean Coralli (partes de grupo) y Jules Perrot (solos). Es una de las obras más célebres de la historia del ballet y todavía sigue representándose –generalmente con incorporaciones posteriores de Marius Petipa– en todo el mundo.

doncellas traicionadas por sus amantes- vagan por los campos durante la noche obligando a los hombres que encuentran a bailar hasta la muerte. Giselle, aún enamorada del príncipe, le ayuda a sobrevivir en su danza hasta el amanecer, salvando así su vida. La versión de Mats Ek⁹ es completamente distinta. Además de emplear con maestría un lenguaje característico de la segunda mitad del siglo XX, mantiene el dramatismo del primer acto y sitúa el segundo acto en un manicomio; en esta versión, la protagonista continúa enamorada del príncipe, como la Giselle tradicional, pero la estética es completamente distinta a la del ballet original y aporta un dramatismo muy potente al espectador actual. Esta ‘adaptación’ o ‘traslación’ de los ballets de repertorio tradicional al lenguaje de hoy es una forma de conseguir que no sólo el público, sino también el intérprete, se sienta identificado y representado con la historia que se está contando.



Grand Pas de Quatre [The celebrated Pas de Quatre composed by Jules Perrot, as danced at Her Majesty's Theatre, July 12th 1845, by the four eminent danseuses, Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Lucile Grahn & Fanny Cerrito]. Litografía coloreada a mano por Alfred Edward Chalon, 1845. The New York Public Library for the Performing Arts, Jerome Robbins Dance Division, Cia Fornarolli Collection. NYPL Digital Collections.

Una de las grandísimas aportaciones de la danza del siglo XX fue la aparición en escena de la danza abstracta; la danza ya no tenía que contar histo-

⁹ Mats Ek (Malmö, 1945) dirigió el Ballet Cullberg de Suecia entre 1984 y 1993. Hoy sus obras forman parte del repertorio de multitud de compañías de todo el mundo. Estrenó su versión de Giselle en 1982

rias. De entre los protagonistas de algunas de las principales y más decisivas rupturas del siglo pasado recordamos a mujeres como Isadora Duncan¹⁰ o Loïe Fuller¹¹, quien alargó sus brazos hasta casi el infinito gracias a unas mangas extraordinariamente largas sobre las que proyectaba luz eléctrica –entonces empleada por primera vez– sobre su vestido en movimiento. La danza de Fuller no era narrativa; simplemente aparecía ante el público... y con sus artificios técnicos y artísticos, provocaba emociones fortísimas en el espectador. Duncan, por su parte, rompió moldes bailando piezas musicales que no habían sido compuestas para ese fin; fue la primera en bailar la música de Brahms, Beethoven o Chopin. Sus danzas no contaban historias, pero sí evocaban escenas que transmitían emociones muy específicas, con frecuencia relacionadas con el contacto con la naturaleza o la defensa de la libertad; además, la artista se liberó de corsé o leotardos bailando en reuniones sociales y eventos poco convencionales, con su melena al viento, a pocos metros de un público fascinado. La suya fue una ruptura absoluta con un arte –el de la danza académica– que despreciaba.



Loïe Fuller. Retrato de cuerpo entero, de pie, de frente, vestida con larga túnica, ca. 1901. Fotógrafo sin identificar. Library of Congress, Washington, Prints & Photographs. Online Catalog.

10 Isadora Duncan (1877-1927) se dejó empapar del arte y la estética de la Grecia antigua, buscando también inspiración en elementos de la propia naturaleza para tratar de alcanzar un arte puro, sin artificios, libre de convencionalismos sociales.

11 Loïe Fuller (1862-1928) revolucionó el teatro gracias, principalmente, a ciertas novedades técnicas de escenografía y vestuario que la transformaban, en escena, en criaturas aladas, flores o lenguas de fuego.

Balanchine¹², sin embargo, se volcó en la abstracción unas décadas más tarde partiendo de la técnica académica. Coreografió un buen número de ballets narrativos –*El cascanueces*¹³, *Sueño de una noche de verano*¹⁴, *El pájaro de fuego*¹⁵, *Don Quijote*¹⁶, *Coppélia*¹⁷, o incluso una versión breve de *El lago de los cisnes*¹⁸– pero su principal aportación fueron sus ballets abstractos. Los más reticentes se quejaban de que sus obras parecían un mero “bailar por bailar”. Además, sus bailarines aparecían en escena con ropa de ensayo; las mujeres no vestían un tutú, sino mallas y un maillot, lo que resultaba incluso más chocante al público más conservador. Balanchine decía que un ballet puede no tener argumento, pero siempre tiene significado. Por ejemplo, si un hombre le ofrece la mano a una mujer, ella se la da... y se marchan juntos, esa acción básica ya contiene toda una historia, sin necesidad de recrear personajes o grandes escenas dramáticas.

La necesidad de conservar intacto –o no– el repertorio histórico es la gran pregunta que nos hacemos una y otra vez como artistas escénicos. Desde que recibí la invitación de la Dra. Rosa María Garcerán Piqueras para participar en este Diálogo junto a Juan Mayorga, me estuve planteando en qué medida las rupturas y continuidades han afectado a mi propia trayectoria y a la de mis colegas. El trabajo de investigación que realicé para mi Tesis Doctoral en torno a la evolución conjunta del vestuario de los bailarines y la danza propiamente dicha, me propició repasar con detalle la evolución de los artistas coreográficos desde el siglo XVII hasta nuestros días, y se me desveló un punto en común

12 George Balanchine (1904-1983) comenzó su incipiente carrera como coreógrafo en Rusia pero fue en Les Ballets Russes de Diaghilev donde encontró realmente la inspiración que marcaría todo su trabajo posterior, desarrollado principalmente en el New York City Ballet que fundó junto a Lincoln Kirstein.

13 Balanchine utilizó la partitura original que Tchaikovsky había creado en 1892 para el coreógrafo Marius Petipa (aunque por enfermedad sería su asistente Lev Ivanov quien lo coreografiaría entonces) para su versión, *The Nutcracker*, estrenada en 1954 por el New York City Ballet.

14 *Midsummer's Night Dream* (1962), con música de Mendelssohn a partir de la comedia de Shakespeare.

15 *The Firebird* (1949), con música de Stravinsky con el argumento del ballet inicialmente coreografiado por Mikhail Fokine para Les Ballets Russes de Diaghilev en 1910.

16 *Don Quixote* (1965), estrenado con música de Nicolas Nabokov, no hace referencias a las célebres versiones anteriores de Petipa o Gorski estrenadas en Rusia un siglo antes. Se trata de una fantasía breve que evoca la figura idealizada de Dulcinea.

17 Estrenado en 1974 con la colaboración de Alexandra Danilova en la coreografía. Se basa en el ballet original creado por Léo Delibes y Arthur Saint-Léon en 1870.

18 *Swan Lake* (1951) de Balanchine es una versión en un acto a partir de la coreografía de Ivanov de 1892 sobre música de Tchaikovsky.

que han tenido todos aquellos que han propiciado un cambio brusco –una ruptura– en la historia de la danza. A Noverre¹⁹ por ejemplo, o a Bournonville... casi a cualquiera de ellos, lo que más les preocupaba, en sus últimos años, era la supervivencia de su legado tras su muerte. Ninguno se planteó que quizás, por qué no, había llegado el momento de renovarlo. Las memorias de Bournonville²⁰, aunque también denotan un gran agradecimiento por la oportunidad de haber podido desarrollar su arte de tan prolífica forma, están llenas de preocupación por la continuidad de la representación de sus ballets, e incluso de si sus alumnos seguirán sus enseñanzas. Sentimientos similares encontramos en las memorias de Petipa²¹, en las que se quejaba de que los nuevos responsables de los Ballets Imperiales reponían sus obras sin ningún intento de fidelidad a los originales, incluso prescindiendo de poner su nombre en los carteles. Curiosamente todos estos célebres coreógrafos, durante su fogosa juventud, antes de pensar así, habían renovado el repertorio que se habían encontrado de otros coreógrafos anteriores sin pestañear.

En mi última visita a París, muy recientemente, paseé por el Cementerio de Montmartre para visitar a algunos de los personajes con los que había estado ‘conviviendo’ en los últimos años, a modo de homenaje o agradecimiento. Entre otros, traté de localizar a Gaétan y Auguste Vestris²², padre e hijo, cuyos restos reposan allí. Gaétan Vestris dijo que en Europa había tres grandes hombres: Voltaire, el Rey de Prusia y él mismo. Su hijo Auguste fue una auténtica estre-

19 A Jean-Georges Noverre (1727-1810), se acredita la creación del ballet actual por su insistencia en la necesidad de prescindir de pelucas, máscaras y trajes que entorpecieran tanto el movimiento en sí mismo como su apreciación por parte del público y por adaptar el atuendo del bailarín al personaje que interpreta, prescindiendo de dejarse llevar por la moda del momento. Coincidiendo con la fecha de su nacimiento, el 29 de abril, se conmemora actualmente el Día Internacional de la Danza.

20 Bournonville, August: *Mit Theaterliv*. Copenhagen, C.A. Reitzel, vol. 1, 1848; vol. 2, 1865; vols. 3-5, 1877-78; traducido al inglés por P.N. McAndrew, *My Theatre Life*. Middletown, CT, Wesleyan Univ. Press, 1979.

21 Petipa, Marius: Мемуары Мариуса Петипа. Солисте его императорского величества и балетмейстера императорских театров [“Memorias de Marius Petipa, Solista de Su Majestad Imperial y coreógrafo de los Teatros Imperiales”]. San Petersburgo, Тип. Труд, 1906; traducción al inglés, *Russian Ballet Master. The Memoirs of M...*, Lillian Moore (ed.), Helen Whittaker (transl.). London, A. & C. Black, 1958. También hay una relevante traducción al francés, *Mémoires*, revisadas y complementadas con documentación adicional (entrevistas, testimonios...) por Galia Ackerman y Pierre Lorrain. Arles, Actes Sud, 1990. Incluidas también en: Hormigón, Laura: *Marius Petipa en España, 1844-1847. Memorias y otros materiales*. Madrid, Danzarte Ballet, 2010.

22 Gaétan Vestris (1729-1808) y Auguste Vestris (1760-1842) representan la parte más célebre de una de las dinastías más importantes de artistas de Europa.

lla y, una vez que terminó sus actuaciones en los escenarios de todo el mundo, los más reputados bailarines de la época se esforzaban por conseguir unas pocas lecciones magistrales para depurar su arte bajo los ojos de tan relevante maestro. La relevancia social y artística que consiguieron ambos en vida es indiscutible. Bueno pues, lamentablemente, a pesar de la detallada información que el cementerio de Montmartre ofrece al visitante acerca de la localización de sus ilustres huéspedes, las tumbas de los Vestris se me escurrían. En la oficina de la entrada, unos amabilísimos funcionarios se esforzaron durante cerca de una hora en ayudarme. Ante la ausencia de información, recurrieron a los enormes libros originales del cementerio, que abrieron ante mis ojos para buscar, en su listado, la localización de los Vestris. Fue emocionante ver la preciosa caligrafía con la que se habían anotado las sepulturas el mismo día que llegaron allí sus cuerpos²³, pero más impactante fue asumir que los funcionarios actuales desconocían la relevancia de aquellos nombres, totalmente nuevos para ellos.



Auguste Vestris. [*A stranger at Sparta standing long upon one leg, said to a Lacedaemonian, I do not believe you can do as much; "True (said he) but every goose can".*] Grabado de Francesco Bartolozzi y Benedetto Pastorini, 1781, a partir de un dibujo de George Dance, sobre una aguatinta atribuida a George o Nathaniel Dance. Cita en esquina inferior derecha: "See Plutarch's Laconie apothegms, Vol I, p. 406". The New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division. NYPL Digital Collections.

²³ Los restos de ambos artistas, padre e hijo, se reunieron en una única tumba hace décadas por gestión del entonces Director del Ballet de la Ópera de París, Serge Lifar.

El cementerio de Montmartre, como el Père Lachaise también en París, o el Tichvin en San Petersburgo, reúne a tal cantidad de artistas célebres de la danza que es difícil resistir la tentación de acudir en peregrinación y hacer una hermosa reverencia ante ellos. Realmente, esos hombres y mujeres, sus rompedoras ideas y su esfuerzo de toda una vida, modificaron la danza para siempre. Unas tumbas están mejor conservadas que otras; algunas –muy contadas– reciben la visita periódica de determinados balletómanos que las llenan de flores... pero la realidad es que las generaciones pasan y los ídolos de ayer pronto son difuminados por otros artistas que, llenos de ideas renovadoras, sepultarán sus anticuadas propuestas. Y así, generación tras generación, en pro de la regeneración artística.

En cualquier caso, todas las fisuras que se han abierto a partir de nuevas propuestas en la danza escénica han coincidido siempre con cambios sociales. La profesionalización de la danza, o la liberalización de las artes y su separación definitiva de una actividad que había sido creado por y para la nobleza, por ejemplo. Martha Graham decía que ningún artista va por delante de su tiempo, sino que son los demás los que van por detrás. Ningún cambio ha sido fortuito o gratuito.

Al reflexionar sobre la vida de los artistas que nos precedieron, se descubre que seguimos repitiendo, generación tras generación, determinados patrones de comportamiento: admiramos el pasado y anhelamos continuarlo, para después romperlo y defender nuestro presente como si no hubiera un mañana.

Conferenciantes

Juan Mayorga Ruano
Elna Matamoros Ocaña

Juan Mayorga Ruano



Licenciado en matemáticas y doctor en filosofía. Ha enseñado en institutos de secundaria de Madrid y Alcalá de Henares, Profesor de Dramaturgia y de Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, ha dirigido el seminario Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo en el Instituto de Filosofía del CSIC.

Actualmente, dirige la Cátedra de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III. En 2012 fue elegido miembro de la Real Academia Española.

Es autor, entre otros, de *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El sueño de Ginebra*, *El jardín quemado*, *Angelus Novus*, *Cartas de amor a Stalin*, *El Gordo y el Flaco*, *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Hamelin*, *El chico de la última fila*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, *El elefante ha ocupado la catedral*, *La lengua en pedazos*, *El crítico*, *El cartógrafo*, *Los yugoslavos*, *Reikiavik*, *Famélica*, *Intensamente azules* y *El Mago*, además de las piezas breves reunidas en *Teatro para minutos* y de versiones de textos de Eurípides, Lope, Calderón, Shakespeare, Lessing, Büchner, Dostoievski, Ibsen, Chejov, Kafka, Valle-Inclán y Dürrenmatt.

Por su obra, que ha sido puesta en escena en más de una treintena de lenguas, ha recibido los premios Europe Prize Theatrical Realities, Nacional de Teatro, Nacional de Literatura Dramática, Max, Valle-Inclán, La Barraca y Teresa de Ávila.

Su pieza *El chico de la última fila* ha sido adaptada por François Ozon en la película *Dans la maison* (Concha de Oro a la mejor película y Premio al mejor guion en el Festival de Cine de San Sebastián 2012, Premio Fipresci de la crítica internacional en el Festival de Toronto 2012, Premio al mejor guion de la Academia del Cine Europeo 2013).

Al frente de la compañía La loca de la casa ha dirigido sus piezas *La lengua en pedazos*, *Reikiavik*, *El cartógrafo*, *Intensamente azules* y *El Mago*.

Sus trabajos ensayísticos más importantes son *Elipses* y *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: Política y memoria en Walter Benjamin*.

Elna Matamoros Ocaña



Titulada en Ballet Clásico por el Real Conservatorio de Arte Dramático y Danza de Madrid. Master en Pedagogía de la Danza por la Universidad de Nueva York como becaria Fulbright.

Doctora en Estética y Teoría de las Artes por Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid, con Sobresaliente Cum Laude y Mención Internacional

Colaboradora de *El Cultural* y escritora independiente sobre Artes y Danza.

Profesora especialista en la Universidad de las Artes de Zúrich, Suiza. Maestra del Ballet Nacional de España.

El trabajo de Elna Matamoros como Maestra de Ballet se complementa con sus aportaciones en Teoría e Historia de la Danza, así como con distintas actividades para la divulgación de las Artes.

Ha impartido clase en el Víctor Ullate Ballet, Dresden Semperoper, Escuela de Danza del Ballet Hispánico de Nueva York, Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid, Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma y Escuela de Ballet Carmina Ocaña, entre otras instituciones. Ha sido Maestra de los dos Ballets Nacionales desde 2002, tanto del Ballet Nacional de España como de la Compañía Nacional de Danza, donde ha sido responsable de ballets de épocas y estilos muy diversos firmados por grandes coreógrafos. También ha sido autora y coordinadora de la colección de Cuadernos Educativos de la CND sobre autores, estilos, ballets y temas directamente relacionados con la danza escénica.

Es autora de *Augusto Bournonville, Historia y estilo* (Madrid, Akal, 2008, con prólogo de Tamara Rojo), y editora, por encargo de la Fundación Antonio Gades, de *Carmen Gades 25 Años* (Madrid, Fundación Autor, 2008). En los próximos meses, su próximo libro *Trajes y pasos*, una versión en inglés de su Tesis Doctoral, será publicado por la Universidad de las Artes de Zúrich.

Ha sido asesora y colaboradora de la Fundación Juan March, de la Comisión Fulbright (The Fulbright Program), de la FWF (Fundación Austriaca de la Ciencia) y de la Fundación Loewe; para esta última ha programado y coordinado los ciclos de Encuentros Loewe con la Danza, así como la jornada de debate La Escuela Bolera hoy, celebrada en el Teatro Real de Madrid.

Tiene una frecuente actividad como conferenciante y ha impartido cursos de Antropología e Historia de la Danza, Análisis del Repertorio del siglo XX y Metodología del Ballet, tanto a alumnos como a profesores de conservatorios de toda España.

Imparte con regularidad desde 2016 clases prácticas y teóricas en la Universidad de las Artes de Zúrich.

Arte y escena

Visión académica

José Antonio Tomás Ortiz de la Torre

Segunda sesión 19 de febrero de 2020



Tal como estaba previsto en la programación del ciclo Diálogos en la Academia. Rupturas y continuidades, organizado en el marco de las actividades de la Real Academia de Doctores de España, por la Sección de Arquitectura y Bellas Artes que dirige la académica de número doctora doña Rosa Garcerán Piqueras, ha tenido lugar la segunda sesión del mismo, a las dieciocho horas del miércoles 19 de febrero de 2020, en el Salón de Plenos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En ella fueron protagonistas el académico de número de la citada Real Academia doctor don Juan Mayorga y la doctora doña Elna

Matamoros que dialogaron largamente sobre las experiencias profesionales de cada uno y, desde esa proyección, sobre lo que constituyen las “rupturas” y las “continuidades”. Tras la presentación de ambos intervinientes, que corrió a cargo de la doctora Garcerán, quien partió de la música, poniendo de relieve las diversas tendencias que suscitan las artes escénicas, y aludió a los grandes argumentos que sustentan el teatro y su historia, algo tan antiguo en lo cultural que no escapó a los clásicos alguno de los cuales sostuvo, con todo acierto, que no merecía el nombre de ciudad una población que careciese de un teatro. Teatro que subsiste pero que, desde hace años, como han vivido los testigos del cambio del siglo XX al XXI, se ha visto cómo el mundo ha ido transformándose, o ha evolucionado hacia tendencias y modos de una nueva forma de vivir, así, por poner un ejemplo, el cine tradicional en el siglo XX que con el paso de los años ha ido en retroceso con la consiguiente desaparición de salas cinematográficas, o como las discotecas que, por el contrario, han ido por un camino de progresión, dos casos los citados que, desde luego, no son los únicos. La doctora Garcerán dedicó unas pinceladas, con gruesos trazos, al currículo y personalidad del doctor Mayorga como autor de numerosas obras literarias en el ámbito del teatro, entre las que citó la gran repercusión que ha tenido la titulada “El chico de la última fila”, y como receptor de diversos premios que jalonan su carrera literaria y ponen de relieve de la categoría artística y literaria del escritor.

Seguidamente pasó a exponer los aspectos más destacables del espléndido currículo de la también interviniente doña Elna Matamoros, doctora en Estética y Filosofía de las Artes, así como profesora de ballet en prestigiosos centros nacionales y extranjeros, para finalizar su introducción afirmando que la Real Academia no es, en este caso, un foro de “debate” sino de “diálogo”, lo que supone destacar un matiz. La doctora Matamoros al hacer uso de la palabra puso de relieve que hablar de rupturas y continuidades lleva a situarse ante un asunto mayor ya que nuestro vivir es la aceptación de una herencia en la que la sociedad se define en función de lo que se contempla, bien por la continuidad o por la ruptura. Su intervención se planteó sobre dos partes diferenciadas: la primera, referida a que quien crea algo presenta su actividad y, segunda, el conflicto que se suscita desde las propias obras entre continuidad y ruptura. Desde Heráclito el “logos” es común y cada cual vive según él, debiendo aceptarse que la guerra

es discordia por necesidad. Cada artista –dijo– puede representar la vivencia humana porque su obra es un fragmento de la verdad o, al menos de “su” verdad. Recordó que el tiempo “pinta” y “escribe”, presentando los “combates” entre artistas que se producen con sus precursores, lo que para ella supone una ruptura pero en la continuidad. La crisis del artista aparece ante la necesidad de crear sin que pueda escapar de las formas antiguas que en ese momento están presentes ante la innovación creadora. Existe una conversión de motivos paganos en cristianos, y ante esta realidad los poetas han forjado la historia de la poesía consiguiendo presentar su propio espacio. Se trata, pues, de una ruptura con lo que ha precedido, con los precursores, y de este modo los grandes artistas llegan a modificar no solamente el pasado, sino también el presente e incluso el futuro.

La doctora Matamoros, que en relación a su profesión recordó la tradición familiar y antecedentes por vía materna, agradeció a la Real Academia el espacio de diálogo que ésta ha abierto manifestando que el hablar de “ruptura” y “continuidad” es algo ciertamente tentador porque este dualismo está presente, y de modo muy importante, en la danza en la que hubo mucho oportunismo cuando, en realidad, debe prevalecer lo simple. La interviniente manifestó cómo ella está formada en el mundo del ballet y especializada en el estilo del romanticismo, y observa como, por ejemplo, el ballet de Dinamarca presenta especial relevancia, al tiempo que afirmó que en el baile las rupturas han sido fundamentales. Ha habido, sin duda, un cambio de técnica en la danza, y esos cambios, esas rupturas llegan desde inesperados lugares. La propia doctora Matamoros expone cómo el ballet clásico, en frase popular, “se le quedó pequeño”, y ese hecho, puramente personal, personal ya supuso una ruptura en su concepción global de la danza clásica.

Por su parte el doctor Mayorga intervino expresando cuáles son los signos de las actuales artes escénicas; hay un teatro del gesto y un teatro del texto entre los que no observa contradicción. Piensa que la tensión entre continuidad y ruptura la percibe el espectador quien, desde un tiempo pasado hoy se sorprendería ante el lenguaje que actualmente se maneja. Recordó su viaje a Pekín y su fascinación por la ópera a la que allí asistió, donde pudo conversar con un artista que representaba los papeles de sus antecesores. Allí estaba todo en la ópera sin que cupiese búsqueda alguna de las novedades occidentales.

Intervino seguidamente la doctora Matamoros para afirmar que la consideración entre continuidad y ruptura es un verdadero reto ante el cual ve una excesiva búsqueda de “lo nuevo”. Es importante estar junto a los grandes creadores tomando de ellos especialmente su enseñanza de carácter moral. Afirmó la importancia de la adaptación de los textos antiguos a la actualidad y la necesidad de evitar que la obra antigua no se comprenda, no se entienda, en el presente, al tiempo que consideró que, a veces lo que resulta más interesante es lo “inactual”. El doctor Mayorga dijo que hay en la actualidad una dictadura del presente frente al pasado, y desde esta afirmación se preguntaba: “¿Era feminista Teresa de Jesús?”. Ante esa pregunta al jurista oyente le asaltan inmediatamente otras ¿qué era, políticamente hablando, Jesús de Nazaret? o ¿cuál era su “nacionalidad”?... La cuestión no es otra que aplicar el cliché de lo actual a lo pasado para ver cómo se sería la historia en el presente.

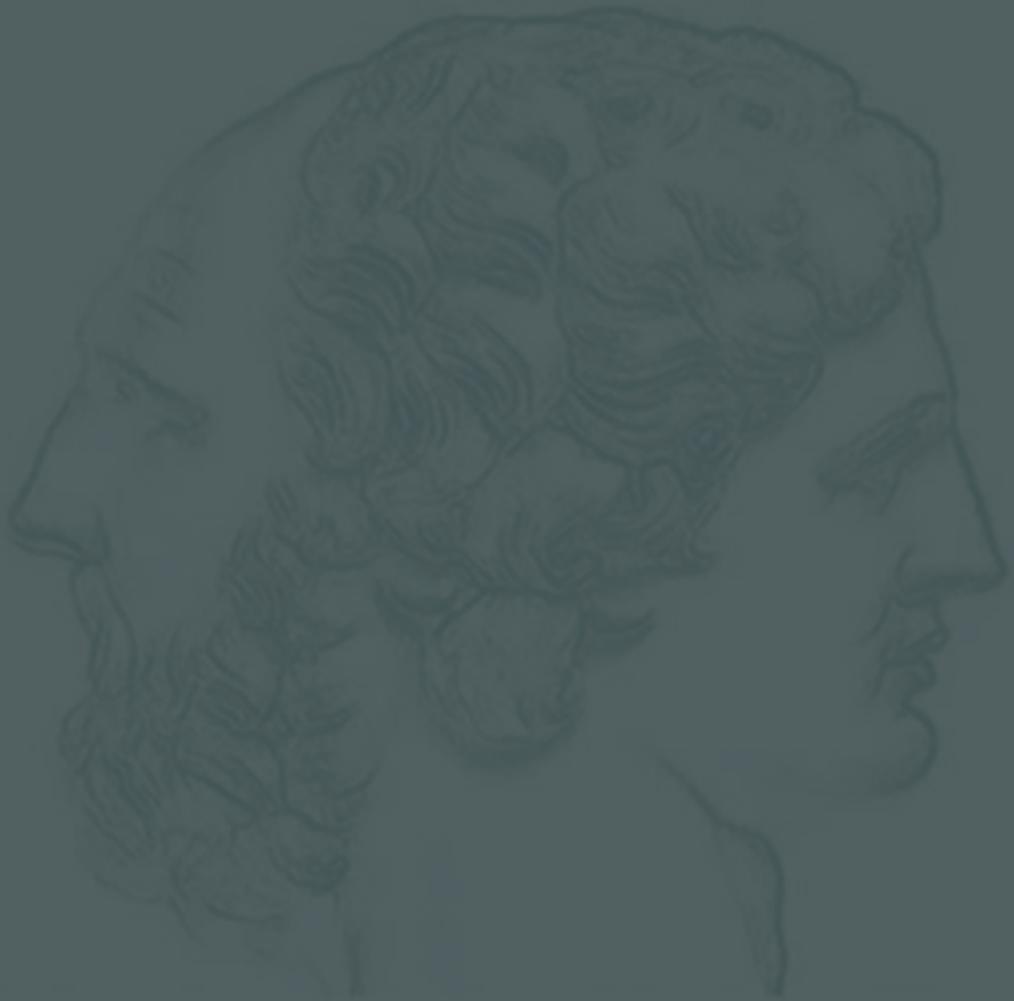
Intervino nuevamente la doctora Matamoros para afirmar que es necesario analizar que es lo que se incorpora, advirtiéndole que hoy los coreógrafos adaptan pasando por el filtro de la actualidad. El doctor Mayorga tomó la palabra nuevamente para afirmar que Brecht conseguía que el gesto fuese “citado”, añadiendo que éste en el escenario el gesto es “escritura”. En el Siglo de Oro el espectador iba a “oir” una comedia, mientras hoy predomina la palabra en escena junto a la acción, por lo que, para él, palabra y gesto supone una posición en el “diálogo”.

La doctora Matamoros afirmó la importancia de la danza en el siglo XX, y cómo bailar música no escrita para ser bailada constituye una experiencia nueva, recordando los ballets abstractos y sin argumento de los años cuarenta. El doctor Mayorga aludió a la importancia de la constitución de las diferentes formas del relato, preguntándose “¿qué hay de dos sentados juntos?”. Al lado de algo real en un momento concreto (las matemáticas) existe la latencia de otro algo que no está en ese instante (el tenis). Al hilo de esto el doctor Mayorga habló de su obra y la vinculación entre algunos de sus escritos, relatando una experiencia vivida en Varsovia que le sugirió escribir “El cartógrafo”. Relató que actualmente estaba escribiendo “La colección”, cuyo argumento surgió de una conversación entre dos coleccionistas alemanes, sin hijos, circunstancia que abre un interrogante: ¿quién heredará la colección?. Eso es, para la doctora Matamoros, ruptura y trasladando la cuestión a su mundo profesional, afirmó

que los nuevos coreógrafos olvidan a los grandes del pasado de los que ni siquiera se conoce en qué cementerio de París reposan sus restos.

Finalizadas las intervenciones, en el turno de preguntas uno de los presentes se interesó por los motivos que han inducido al doctor Mayorga a escribir teatro. Al final, como oyentes, o mejor, como “espectadores”, en el sentido orteguiano del término, nos hemos planteado un extenso número de interrogantes; en efecto, se ha hablado del lenguaje diferente utilizado del ayer al hoy sobre el escenario... el teatro continúa, pero el uso de un lenguaje no tradicional ¿es ruptura de determinados moldes?. Lo mismo ocurre con la música, por poner algún ejemplo, la música que va de Cabezón, Peraza o Clavijo del Castillo a Bach, y la de éste al romanticismo de Chopin o al de Rachmaninoff, o al posterior dodecafonismo y serialismo hasta llegar hoy a la música cósmica de Stockhausen, Kurtág o Crumb... ¿constituye una “evolución”? ¿o supone una auténtica ruptura con lo “viejo” según va pasando el tiempo?. Desde otro plano el jurista observa cómo, entre muchísimos ejemplos, en un contrato de compraventa con pago fraccionado el contrato “continúa”, pero la forma del cumplimiento por parte del comprador ha sufrido un cambio radical, en efecto ¿quién utiliza hoy letras de cambio para esa modalidad de pago?, podría asegurarse que nadie; incluso se observa un auge extraordinario en la utilización del “dinero de plástico”, de la tarjeta bancaria, con lo que la moneda metálica y el papel moneda de curso legal van desapareciendo para el cumplimiento de la obligación de pago, eso ¿es “transformación”, “evolución”, “ruptura”? Y si dirigimos la mirada hacia las artes escénicas sucede otro tanto; el montaje y el attrezzo en la representación de algunas óperas a veces produce un rechazo por parte del público... ¿Es admisible introducir lo nuevo en lo antiguo? ¿si en “La flauta mágica” los actores exhibiesen teléfonos móviles, eso es “ruptura”...? En definitiva, el intenso y profundo diálogo que mantuvieron la doctora Matamoros y el doctor Mayorga supuso, a nuestro parecer, el planteamiento de numerosas cuestiones, de gran profundidad, desde el punto de vista estrictamente filosófico, por lo que ese diálogo ha abierto la puerta a otros muchos posibles encuentros en los que se vivan las múltiples reflexiones sobre el pasado y el presente y la urdimbre entre ambos momentos. En definitiva, entre el ser humano y el universo en el que, forzosamente, está incardinado.

Política



Política

Introducción

Rosa María Garcerán Piqueras

En esta tercera sesión los participantes son Ingeniero uno, economista el otro, los dos catedráticos, Académicos y políticos.

Hasta ese momento se había dialogado sobre música, artes escénicas, teatro, danza, muy lógico para una sección de Arquitectura y Bellas Artes. Sin embargo considero que el arte refleja tanto la sociedad como los estamentos de poder del momento. Un momento de poder que, sobre todo desde finales del XX, nos ha cambiado mucho en España.



Es inseparable para la historia del arte la historia de sus gobiernos. A veces son inexplicables una y otra historia por separado. Goya no se concibe sin Carlos IV y Fernando VII, Velázquez sin Felipe IV, Tiziano sin el emperador Carlos, etc.

Basta darse una vuelta por los museos para ver la influencia que el poder político ha tenido en las manifestaciones artísticas. Casi la mayor parte proceden de

colecciones reales y fondos de la Iglesia. Solo con los retablos realizados a finales del siglo XIII iglesias y catedrales se convierten en museos. La Iglesia encarga, conserva y protege el arte. Al mecenazgo de la Iglesia se deben las grandes obras de Miguel Ángel, El Greco, Murillo, Salzillo, Gregorio Fernández, retablos de Berruguete...

En el siglo XVI, en las cortes, a los artistas se les reconoce una nueva condición social como pintores de cámara. Desde ese momento no dependían de encargos eventuales, sino que estaban bajo el mecenazgo de la corona que, de forma habitual, le encargaban los trabajos artísticos para la corte o la Iglesia. Normalmente regios retablos, obras religiosas y retratos de familia.

Carlos I tuvo a Tiziano, Felipe II tuvo entre sus pintores oficiales, entre otros, a Sofonisba Anguisola, a Alonso Sánchez Coello, creando como patrimonio de la corona la colección real de las obras heredadas y adquiriendo para la colección otras nuevas asesorado por El Bosco. También Felipe III tuvo pintores a su servicio, Felipe IV tuvo a Velázquez, Rubens, Alonso Cano, encargando la decoración de espacios y palacios a grandes artistas. Carlos II trajo de Nápoles a Luca Giordano junto con otros artistas Ricci, Claudio Coello. Con Felipe V, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV, Fernando VII, con todos ellos se fueron enriqueciendo las colecciones.

Casi todo el arte antiguo son encargos del poder político. A partir de la Baja Edad Media, el mecenazgo es civil, familias poderosas, instituciones políticas y sociales, gremios y ayuntamientos... dejan testimonio de costumbres y guerras.

Hoy el poder ya no se gana en las contiendas bélicas, las batallas por la paz, la prosperidad y el progreso, no por incruentas son menos duras. La brújula de la economía y el poder señalan otros centros de influencia y de recursos necesarios para que siga existiendo la posibilidad de producir y conservar nuestro patrimonio.

Un poder obtenido no solo por sus recursos económicos, sino por nobleza. Un poder que ya no se gana en las contiendas bélicas, hoy, como digo, las batallas por la paz, la prosperidad y el progreso no por incruentas son menos duras.

Dado que actualmente hay una ruptura entre el poder político y su inmediata influencia en las manifestaciones artísticas, deseamos que siga existiendo la posibilidad de producir y conservar nuestro Patrimonio apoyados por ese poder.



Jaime Lamo de Espinosa - Economista, Ingeniero Agrónomo, profesor universitario y político. Exministro de Agricultura.

Ramón Tamames - Economista y político. Miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

Política

Jaime Lamo de Espinosa
Ramón Tamames

Dr. Lamo de Espinosa

La última sesión que tuvimos de este ciclo fue sobre el teatro. Rosa Garcera, citando a Mayorga, nos dijo esa tarde: “venimos del teatro, del ensueño a la realidad”. Pues bien, esa realidad de hoy es a la que pretendo llegar. Y por eso le propuse a Ramón Tamames, gran profesor y amigo, que los dos aterrizáramos hoy desde el ensueño de la Transición. ¿Qué fue aquello y que nos ha traído desde entonces hasta aquí?

¿De dónde venimos? Ramón y yo, todos, venimos de un tiempo pasado. Muchos nacimos poco antes de la guerra o justo después de la guerra civil. Tiempo que estuvo dominado por el viejo régimen, algo que cambiamos personas como Ramón, como yo y como otros muchos en los años 70-80 con la Transición y la Constitución de 1978. Y hoy, cuando hablo en este momento de 2020, la verdad es que no sabemos muy bien hacia dónde caminamos. Esa era la pregunta adecuada. Sobre esos temas de la Transición, lo que representó y su validez hoy, es sobre lo que iniciaremos un diálogo del que nos iremos escapando, a lo mejor, hacia otros temas.

Yo acompañé a Adolfo Suárez desde La Moncloa al Palacio de la Zarzuela a presentar su dimisión. Me reuní con él temprano, a las nueve o nueve y media y tuvimos en Moncloa un forcejeo dialéctico de casi dos horas y media para que no dimitiera. Es evidente que no me hizo caso. Cuando terminamos me pidió que le acompañara a la Zarzuela. En el coche me enseñó la carta que llevaba

para el Rey y yo le hice observar que la fecha no era la correcta, era la del día anterior. Me dijo es igual, corregiremos ahora. Al llegar me pidió que entrara con él. Accedimos al despacho de Sabino Fernández Campo y le dijo, mira te traigo esta carta que es mi carta de dimisión que le voy a presentar al Rey, y le he pedido a Jaime que venga conmigo para que sea testigo de que soy yo quien dimite y no es el Rey quien me pide la dimisión. Para mí toda esta escena fue una sorpresa. Aquel Adolfo Suárez en el coche solo me hablaba de una cosa, cuando íbamos para allá, “mi mayor preocupación es la convivencia”. Tenía obsesión por la convivencia. Con razón.

Cuando Suárez dimite, España cuenta con una Constitución moderna, que es un gran pacto de convivencia; disfruta de una monarquía parlamentaria asentada en la legalidad constitucional y en la legitimidad dinástica -también Don Juan, el padre del Rey abdicó en su favor-; acudir a las urnas se había convertido en un acto simplemente normal; la libertad de asociación empresarial y sindical era total; el sistema de partidos estaba consolidado; los españoles habíamos enterrado los fantasmas de la vieja guerra civil, solo subsistía el hacha amarilla del terror de la ETA; no quedaba ningún preso político en ninguna cárcel; el camino hacia la Comunidad Económica Europea estaba escrito y las autonomías, con sus estatutos empezaban a caminar. Una Transición modélica para el resto del mundo, que nos lanzó a la postmodernidad en pocos años y logró la concordia. Como reza en el epitafio de la tumba de Adolfo, en la catedral de Ávila dónde se puede leer: La concordia fue posible.

¿Hubo ruptura en la Transición? Sin duda. ¿Hubo una continuidad? En algún grado. ¿Son compatibles ambas cosas? o ¿en alguna de las dos premisas yo estoy equivocado?

¿Qué circunstancias singulares se dieron para que cuatro personas tan diferentes como Suárez (con quien yo estaba), González, Fraga, Carrillo (con quien estaba Ramón) fueran capaces de alcanzar aquellos consensos? Para mí la Transición son dos fotos impresionantes. Una es la de Adolfo Suárez, cuando se aprueba la ley para la reforma política, todavía con las Cortes de Franco, que se hacen conscientemente el harakiri, que al escuchar que se aprobaba echa la cabeza hacia atrás y respira hondo. Se había abierto el camino. Y la segunda

foto es la de Carrillo el día que se reúne el Comité del Partido Comunista, que Ramón está de pie, detrás, y toman la decisión de aceptar la corona y la bandera española. Ese es el inicio de verdad de aquellos consensos.

¿La Transición hubiera sido posible con los políticos actuales? Si fuimos capaces de perdonarnos el pasado los unos y los otros, olvidar el guerracivilismo y apostar sin rencores y sin venganzas por el futuro ¿por qué eso ha cambiado en la forma en que ha cambiado? ¿Por qué hacer un guerracivilismo activo desde la etapa de Zapatero que va ganando posiciones y generando una nueva división, la del cainismo entre los ciudadanos españoles, que no existía hace 20 años, 40 años? Son cisnes negros de nuestra Constitución.

Yo di una conferencia, aquí en esta sala, hace no mucho tiempo, sobre esos cisnes negros de la Transición, de la Constitución, el sistema autonómico, la división de competencias en educación por escaso control del gasto autonómico. El nuevo sistema de financiación autonómico (NSFA), del que Ramón y yo escribimos un libro con Juan Velarde, con Pedro Schwartz, con el difunto José Barea, tendría que haberse cambiado en 2014 y no se hizo. ¿Eso ha tenido un efecto dinámico sobre la división en Cataluña, los catalanes y el proçes ? Sin duda.

Las sucesivas cesiones de los diferentes gobiernos a las comunidades autónomas ¿están vaciando de competencias al gobierno central y generando una tendencia neoidentitaria y territorialmente independentista, que se amplía día a día?

Los que han hablado del “régimen del 78” ¿lo hacen inocentemente o pretenden acabar con aquella Constitución y generar otra ?... que no puede conseguirse con concordia y con consenso, como se ve hoy en día. Como nos decía Mayorga, ¿Estamos pasando del teatro, del texto (la Constitución), al gesto (las amenazas, incluido lo ideológico, incluido lo religioso, la Iglesia, la educación concertada...)?

El brutal crecimiento del número de empleados públicos de un millón que había cuando Ramón y yo dejamos la política, a los 3,2 y 3,6 millones que hay ahora, ¿no es un problema serio desde un punto de vista económico y del gasto público? Estamos viviendo una partidocracia que antepone sus criterios de supervivencia de poder a los intereses de la nación, con mayúscula, a la que debe

servir. Y, sin embargo, ¿no hemos vivido, según todos los analistas políticos y económicos extranjeros y nacionales, los mejores 40 años de nuestra historia? Entonces, ¿porque estamos donde estamos?

Dr. Tamames

La Transición. ¿Dónde empieza la Transición, dónde termina? Yo siempre digo que la vida es una larga transición entre un comienzo y un fin. También que, además, no está definido ni el comienzo ni el final. Algunos esperan que la Transición siga todavía, otros se remontan a donde empezó, como si habláramos de los linajes de los árboles genealógicos.

Para mí la Transición política, mi Transición, empieza en la juventud. Es en 1956 en la llamada rebelión estudiantil en la historia de España, cuando se difunde un Manifiesto de la Universidad, luego transformado ya en un documento de mayor envergadura, con el aporte de ciudadanos de una cierta tradición política: Dionisio Ridruejo, Sánchez Mazas, José María Ruiz Gallardón, etc.

Ese documento de 1956, que nos llevó a muchos a la cárcel de Carabanchel, fue el inicio de nuestra vida política, la Generación del 56. Y ya en aquella época yo me acuerdo que en un diario que había muy adicto al Régimen que se llamaba “El español” (no confundir con el de Pedro J. Ramírez actual) se hacía una “Historia con nombres propios”. Allí aparece un servidor diciendo que lo que queremos para España es una constitución democrática. Yo no estaba entonces en el PCE, ni cosa parecida, pero tenía relación con gente que sí estaba. Querer tener una constitución democrática era entonces un delito.

Pero pasaron 22 años y tuvimos la Constitución. Eso produce gran placer, gran sentimiento de que, por lo menos, un objetivo de la más tierna juventud se ha conseguido colectivamente. A mí no me extraña lo que ha dicho Jaime de la foto de Adolfo Suárez, porque hay momentos en la vida en que uno considera que la vida tiene un sentido. A mí me habría gustado también mencionar la figura de Fernando Suárez defendiendo la propuesta de la Ley de Reforma Política que consiguió convencer con sesenta y tantos votos en contra y trescientos o cuatrocientos a favor. Ese harakiri de las Cortes de Franco fue un paso importante de la Transición no cabe duda.

El documento del 56 no era otra cosa que intentar las libertades en la Universidad y en el conjunto del país. Era un intento, también, de crear una nueva situación en España, la reconciliación. Todavía en los años 50, recuerdo que la gente se dividía en rojos y en azules. Había discusiones que a veces llegaban a la violencia en ese sentido y era un país muy dividido. Por eso, en el documento llamábamos a la reconciliación nacional, porque no tenía sentido seguir pensando una mitad de España en acabar con la otra mitad. Ya se intentó en la guerra y no se consiguió. Por eso cuando se habla de la Transición pienso que la reconciliación estaba por encima de todo. Y ello se simbolizó en la Ley de Amnistía de 1977. Como también hay que decir que las raíces de nuestra democracia actual no son las de una pretendida República de 1931 frustrada. Tengo claro, que la República fue la preparación de la guerra por ambas partes, indudable. Proclamarse ahora un heredero de la España republicana me parece una equivocación y un error.

El fundamento de nuestra convivencia es la Constitución de 1978 con un hecho anterior que hizo posible llegar a la Carta Magna o ley de leyes, los Pactos de la Moncloa.

Tenemos un amigo en nuestra sociedad de pensamiento lúdico que se llama Angelo Portaleoni qué fue consejero cultural de la Embajada de Italia muchos años en Madrid, quien ha hecho un análisis que a mí me ha llegado al alma y al cerebro. Dice: Ramón vosotros conseguisteis con los Pactos de la Moncloa y la Constitución lo que nosotros llamábamos el compromiso histórico. Lo que no se consiguió en Italia, cuando no fue posible combinar a Aldo Moro con Enrico Berlinguer, realmente se consigue en España. Se consiguió un convivium y un espíritu de reconciliación efectiva que, como ha dicho Jaime, en gran medida está siendo atacada cuándo es el mayor tesoro de nuestra historia reciente.

Aquellos pactos permitieron un análisis en profundidad y una ponencia inicial muy necesitada, o muy ampliada, o muy discutida. Se introdujeron muchas cosas. Realmente allí se establecen las nuevas bases de unos proyectos de cambio en toda la estructura económica con aditamentos democráticos que van a cambiar la situación real: un programa agrario, que después Jaime desarrolló todo lo que pudo, el programa agrario de los Pactos de la Moncloa, el programa de la

Seguridad Social con los nuevos institutos, el sistema crediticio con un Banco de España ya enteramente estatal y al servicio de los intereses públicos, un sistema que podría haberse profundizado y que no se hizo de las cajas de ahorros con los representantes populares de los entonces llamados imponentes, etc.

Luego vino la Constitución, que tuvimos ocasión de discutir durante algo más de un año. En aquellas sesiones me decía Paco Fernández Ordóñez, que fue tantas veces ministro cambiante y casi siempre eficaz, las Cortes son fascinantes muchas veces y también hay un tedio a veces considerable y alargado. En uno de esos momentos fascinantes es cuando se consiguen los acuerdos y se llega a la Constitución. Cataluña es la región con más votos en proporción a la población y con más votos positivos en proporción. No es una Constitución en la que hayan vivido todos los catalanes de hoy. Tampoco vive hoy en Estados Unidos nadie que viviera el momento en que los padres fundadores firmaran la Constitución de 1787.

Realmente una Constitución es para siempre. ¿Habría que cambiarla cada 19 o 20 años? No, lo que hay que hacer es adaptarla con las enmiendas progresivas, siento que hemos sido muy cortos con sus, actualmente, 27 enmiendas. Alemania tiene 60 enmiendas de la Ley de Bonn desde el año 1949. La Transición evidentemente empieza a convertirse en una realidad el 15 de junio de 1977. La Constitución la consagraron, digamos que para siempre. Es un acto con Madison, Alexander Hamilton y el propio George Washington desde arriba están haciendo nacer una constitución como la de los Estados Unidos que se considera que es para siempre,.

Dr. Lamo de Espinosa

Es verdad que aquello se logró porque hubo una generosidad inmensa. Ambos lo hemos mencionado con el tema del harakiri de las Cortes franquistas subyugadas por el verbo, la palabra de Fernando Suárez que es un diputado, procurador en Cortes en aquel momento, verdaderamente excepcional. Hubo generosidad por parte de ellos, hubo generosidad por parte de Felipe González, de Adolfo, Carrillo, de Fraga, de los diferentes partidos políticos, por parte del Rey que renunció a todas las prerrogativas que tenía en razón de las viejas leyes

del régimen con una capacidad de sacrificio enorme. Tenía todos los poderes y renunció a ellos, así se lo hizo saber a los que estaban preparando el texto constitucional quedándose al final con unas competencias tasadísimas, muy reducidas, que son de arbitraje, de diálogo, de orientación....

Adolfo Suárez fue capaz de subyugar a todos aquellos protagonistas para llevarlos a la Constitución del 78, y con Fuentes Quintana a algo tan importante como fueron los Pactos de la Moncloa. Yo estaba en aquel momento en Castellana 3, con Fernando Abril, vicepresidente tercero del gobierno, político, siendo vicepresidente segundo Fuentes Quintana. Recuerdo haber oído lo que le dijo Fuentes un día a Adolfo: o cambiamos la economía o la economía acaba con la democracia. Tenía razón. Ramón participo mucho en esos Pactos de la Moncloa.

Todo esto es lo que ha cambiado. A mí me preocupa por ejemplo el tema del guerracivilismo que desde el año 2004, ha ido avanzando, curiosamente con muchas censuras y muchas frases de contrario por parte de la vieja estructura socialista. Yo tengo una colección en mi despacho de artículos firmados por Alfonso Guerra, por Nicolás Redondo, por Joaquín Leguina, Fernando Sánchez Dragó, hace muy poco por el propio Felipe González en los cuales se manifiestan muy contrarios a que el tema del guerracivilismo se ponga sobre la mesa porque hoy volveríamos abrir la España cainita que ya mencioné y en la que ninguno quiere vivir. Creíamos que la habíamos dejado olvidada...

Si miramos un poco el resultado de aquello, la reflexión que yo me hago, Ramón es si en el tema de las autonomías no hemos ido todos, los partidos, los sucesivos gobiernos, demasiado lejos. Otorgando demasiadas concesiones hemos ido vaciando el núcleo central del Estado y dando competencias que tampoco eran necesarias. Y voy a poner ejemplos aquí, desde temas de puertos, o los mossos, o las confederaciones hidrográficas... que se han ido excediendo y que han hecho que grave el sistema autonómico. Era el menos pensado de la Constitución, lo que menos se conocía de lo que se estaba haciendo. En aquel tiempo territorios que habían tenido tentaciones independentistas, Pau Claris, etc. en Cataluña, Companys en el 34, etc. etc. no lo eran en aquel momento. Ramón lo ha recordado, la Constitución se votó muy mayoritariamente

en Cataluña. Y por tanto yo veo una situación de cosas que han acabado en algunos territorios, el caso más excepcional es el de Cataluña. Hoy no hay solo dos Españas, hay dos Cataluñas... Por ahí tenemos unos problemas difíciles de resolver.

Dr. Tamames

Lo que yo pienso es que la Constitución tendrá que optar. Evidentemente estaba la cosa entre la ruptura y el pacto que había pendiente, de una idea de Estado monárquico con un Rey apoyado por las Fuerzas Armadas en ese momento a tope, qué significaba sin duda una presión considerable. El plantear, como hicieron algunos frívolos del Partido Socialista llevando en volandas la bandera republicana y con otras manifestaciones, la idea de ir directamente a la República solo dura unos meses. Yo creo que la elección del régimen parlamentario monárquico, monarquía parlamentaria, fue buena porque era la parte fundamental del pacto entre fuerzas que se iban derivando hacia fuera ya, que había pasado la historia por ella y los que entrábamos en el Congreso de los Diputados a discutir y plantear y a decidir.

A mí cuando me preguntan desde hace ya años, usted que es monárquico o republicano, respondo: mire yo soy de la Constitución de 1978, y una de las partes fundamentales de la Constitución es que hay un jefe del Estado que es al mismo tiempo el Rey. La monarquía parlamentaria la hemos decidido, es mi tema, no me sonrojo. Yo pude tener como todo el mundo en su infancia, en su juventud, otras tendencias políticas, pero no cabe duda de que hubo un aporte fundamental del rey Juan Carlos a la configuración de la Constitución. Era parte del pacto, es lo que nosotros aceptamos en abril del 77, la bandera bicolor, qué es la bandera de Carlos III, no la de Franco, y es el escudo de los Reyes Católicos, no es tampoco lo que llaman el pajarraco del régimen antiguo que era el águila de San Juan pero se quitó el águila que fue una restauración franquista. Y yo creo que esa opción fue buena, y es la novedad que hay que introducir ahora en la dialéctica del tema. Esta es una monarquía consolidada, el Rey ha sido elegido. El Rey no es elegido, nosotros sí, los Diputados. Como ha dicho Felipe González: prefiero una monarquía republicana que una republiqueta. Tenemos una monarquía parlamentaria que ha sido consolidada por la abdicación.

El Título Octavo fue muy complicado y los artículos 149, 148 y luego 150, las disposiciones no delegadas del Gobierno de la Nación etc., son muy problemáticas. Yo creo que si hay una remodelación, una reforma de la Constitución habría que hacer una recuperación. Como dicen algunos catalanes, Andreu Mas-Colell el economista por ejemplo, hay una recentralización. No es una recentralización, es una racionalización. No podemos tener un mercado dividido en 17 compartimentos. Yo ya me di cuenta, además tengo escrito en unas primeras memorias un comentario que me hizo Gonzalo Sol un día de las Cortes muy tarde me dice: tienes mala cara estás cómo enfadado, yo le dije: no, no estoy enfadado, lo que pasa es que nos estamos pasando de rosca con el Título Octavo. Yo creo que si, nos pasamos de rosca. Y recuperar una nueva racionalidad para el título Octavo va a ser muy difícil, pero hay que recuperarla. Tampoco hay que reformar mucho la Constitución, porque muchos de los problemas son de gobierno cotidiano y no de legislación, muchas cosas se pueden resolver con reales decretos, reales decretos ley, etc.

Hay que reconocer que en el momento de elaborar la Constitución la presión nacionalista era muy fuerte. Yo estuve por ejemplo en un campo en Valencia, Mestalla, en una celebración política donde la visión nacionalista Valenciana era muy fuerte. Recuerdo en San Baudilio de Llobregat, como se llamaba oficialmente Sant Boi, que fuimos la Junta democrática en el año 77 a la primera Diada y también la había una fuerte presión nacionalista. En el País Vasco no digamos, incluso con el planteamiento de la violencia extremada de la ETA que ayudaba a los nacionalistas que se permitían el lujo de ser más atemperados.

Por lo tanto ese es un tema que tenemos que considerar muy seriamente y articular unos mecanismos para que sin necesidad de grandes reformas constitucionales podamos estar en un país más integrado, más solidario. ¿Por qué se va a romper la caja única de la Seguridad Social?, eso es un crimen político si se acepta por la Moncloa. Incluso una cosa que parece tan nimia como es la red de Paradores del Estado, el invento del general Primo de Rivera de 1928, cuando se van a cumplir los 100 años y siendo lo más importante y simbólico de la marca España también se quiere romper.

Dr. Lamo de Espinosa

Estamos incluso rompiendo la marca España, que se puso en funcionamiento por parte del gran ministro de Exteriores, José Manuel García-Margallo bajo el mandato del presidente Rajoy. Se erige el nombre de Marca España por la marca Hispánica, para que quede claro que Cataluña es quien nos da nombre en el conjunto en ese momento. Se nombra a un hombre eficaz y de experiencia internacional, Carlos Espinosa de los Monteros responsable de la marca España, aquello se pone en marcha, funciona durante una serie de años... pues ya no existe la marca España. Ahora ha desaparecido, se denomina de un modo extraño, distinto.

En todo caso, yo creo que habría que empezar por conseguir que los responsables de las comunidades autónomas, los presidentes de las autonomías, empezando por el Sr Torra y siguiendo por todos los demás, fueran conscientes de que no son ellos frente al Estado, ellos son parte del Estado. Según la Constitución ellos son el Estado, ellos juran ser leales al Rey, a la Constitución, servirla y hacerla cumplir. Son obligaciones en razón de las cuales tienen derecho incluso a un palacio y a unas competencias de todo ese conjunto. Yo creo que hay que hacer que se sean conscientes. Probablemente eso lo saben en Extremadura y en Castilla-La Mancha pero desde luego no en Cataluña y yo creo que sí lo son, aunque de otro modo, en el País Vasco. En Galicia por descontado sin ningún tipo de problema.

En relación con el problema que tú decías que habría que recentrar, yo también creo que hay que hacerlo. Creo que va a ser muy difícil, no sé cómo vamos a ser capaces de hacerlo, no sé si se puede. Creo que es casi imposible modificar la Constitución con el mecanismo que tiene para ser modificada. Pero yo me temo que se van a querer modificar los artículos que rigen cómo se modifica la Constitución para poder alcanzar una modificación, que no es probablemente la que tú y yo estamos pensando, sino otra...

Eso tiene que ver también con el tema de financiación autonómico que antes hemos mencionado Ramón y yo. Los dos escribimos un libro para la Comunidad Valenciana sobre el sistema de financiación autonómico que tuvo su impacto en aquel momento. Ramón hizo un capítulo del libro muy interesante

sobre la duplicación de funciones, sobre qué organismos no tenía sentido que estuvieran en la autoridad general y en autoridad autonómica, desde el Defensor del Pueblo a otros muchos. Decíamos y sosteníamos en aquel libro que el sistema que se había acordado en tiempos de Zapatero duraba hasta el 14 y que entonces era necesario que el gobierno hiciera una adaptación del sistema autonómico para reconducir comunidades autónomas que estaban con problemas económicos muy serios, como eran Cataluña, Valencia y otros más, cuyo coste por habitante ajustado se iba mucho con respecto al País Vasco, Navarra, La Rioja o Cantabria. Efectivamente en el 14 no se hizo nada. Fue cuando Mas viene a Madrid a entrevistarse con Rajoy y a plantear que se hiciera una negociación para reconducir el sistema, la respuesta fue No y Mas volvió a Barcelona y pasó al España nos roba y hacer la consulta y a partir de ahí hemos ido avanzando (???) en este camino. Yo sigo creyendo que una visión nueva del sistema de financiación permitiría, como comentaba antes Ramón, una revisión también de las competencias... a mí me parecería una operación inteligente para plantearse por un gobierno

Dr. Tamames

Yo siempre recuerdo qué Abraham Lincoln no inició una guerra contra los 7 estados que se separaron de la Confederación, no inició una guerra porque fueron esclavistas sino porque querían separarse y no había autodeterminación o sea que eso está resuelto. Dice Leire que los catalanes de ahora no habían votado la Constitución borrón y cuenta nueva como tuvimos nosotros pero yo creo que lejos de entrar en la discusión actual que sepa plantear en serio y mucha gente se tendrá que pronunciar yo creo que debemos hacer un repaso a lo mejor es la idea en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas se habla de muchos temas y a veces se plantea. Tendríamos que hacer un dictamen sobre esto no las Academia, no son para hacer dictámenes, tampoco es para abrir las sesiones al público con gran acústica electrónica, yo creo que las academias deberían ser otra cosa y yo lanzó aquí la iniciativa de un repaso a la Constitución para actualizarla por la racionalidad.

Dr. Lamo de Espinosa

Es gracioso que comentes esto. Da la casualidad de que yo estuve, hace nada, en la presentación del libro último de García Margallo sobre la amargada memoria de un heterodoxo, que es un texto interesantísimo con mucho ingenio, con muchas fondo político y contó la siguiente anécdota: un día se reúne con Rajoy y le propone cosas concretas sobre los temas más difíciles que estaban sobre la mesa, y le dijo “Presidente no hay más remedio que modificar ciertas cosas de la Constitución no son muchas pero las que hay que hacerlas nos conviene hacerlas conviene que seamos nosotros los que protagonizamos ese cambio”. Y le respondió Rajoy: “bueno eso que me lo dicen todos pero nadie me trae los artículos que hay que modificar y el texto”. Y le respondió José Manuel, que es un hombre de mucho orgullo intelectual, de mucho amor propio: “ pues no me lo vas a decir dos veces” y a los 4 meses se presentó con una Constitución Española nueva, corregida, los artículos que eran los que permanecían estaban en negro y las modificaciones en rojo. Y en otro libro que tiene publicado puede leerse ese texto constitucional.

Dr. Tamames

Yo creo que vale la pena partir de ese texto y ver cuáles son esos puntos en los que se propone las correcciones a la Constitución y en el tema de Cataluña, que lo he mencionado al pasar, al mencionar a Lincoln. Efectivamente Lincoln defendió la Constitución de 1787 diciendo y advirtiéndoles que la Constitución americana no permitía la secesión, la separación. Cataluña invoca de vez en cuando tres cosas: una. es una nación, no lo ha sido nunca, punto, no cabe en la historia encontrarlo porque no se encuentra salvo que se falsea la historia. Dos, es una colonia que tiene derecho de acuerdo con las leyes del Naciones Unidas, cosa que tampoco es cierto desgraciadamente para ellos, no han sido colonia en su vida. Y la tercera, nosotros es que queremos y podemos ser nación europea... bueno sí, pero es que Europa no le permite a usted ni escindirse y salvo que fuera por unanimidad no va a contar por ella para su integración. Por consiguiente toda la argumentación catalana en función de su propia secesión se cae de su propia base desde ese punto de vista.

Conferenciantes

Jaime Lamo de Espinosa
Ramón Tamames

Jaime Lamo de Espinosa



Doctor Ingeniero Agrónomo, Economista y Diplomado en Derecho Agrario y en Instituciones Públicas Agrarias. Ha sido Catedrático de Economía y Política Agraria de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Valencia y de Madrid. Hoy es Profesor Emérito de la UPM y Profesor “Jean Monnet” (Comisión Europea).

Ha sido Ministro de Agricultura con los Gobiernos de Suárez y Calvo-Sotelo, desde 1978 a 1981 y ministro adjunto al Presidente con Calvo Sotelo (1982), Diputado por UCD durante la Transición. Presidió la Conferencia General de FAO en 1979, por designación por unanimidad entre los 150 países integrantes.

Premio Rey Jaime I de Economía (3 premios Nobel de Economía en el jurado), miembro de la Real Academia de Doctores, de la Academia de Agricultura de Francia y de la Real Academia de Ciencias Económicas y Financieras. Es miembro de Honor del Instituto de Ingeniería de España. Medalla de Honor de la UPM (2015).

Ha publicado más de 150 artículos en revistas científicas sobre temas económicos, más de 1000 divulgativos en diarios y revistas; dos docenas de libros y ha

colaborado con capítulos en diversas obras colectivas, etc. Muchos de tales artículos y publicaciones sobre Carlos III, la Ilustración, el pensamiento de Jovellanos, las Sociedades Económicas de Amigos del País, etc. Y sobre la Transición.

Se encuentra en posesión de las Grandes Cruces de Carlos III, Isabel la Católica, Mérito Agrícola y Mérito Civil de España; y otras internacionales entre las que figuran la Cruz al Mérito de Alemania y de Francia; y la Medalla de Oro al Mérito del Consejo de Europa.

Ramón Tamames



Economista y político español. Estudió en las Facultades de Derecho y de Ciencias Económicas de la Universidad de Madrid, ampliando sus conocimientos en el Instituto de Estudios Políticos y en la London School of Economics. Catedrático de Estructura Económica en las universidades de Málaga y en la Autónoma de Madrid. Catedrático Jean Monnet por la Comisión de la Comunidad Europea.

Ha sido consultor económico del Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas (PNUD), del Instituto para la Integración de América Latina (INTAL) y del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), es miembro, además, del Club de Roma. Ha desempeñado la Cátedra de Economía Española en la Sorbona de París, y dictado conferencias en todo el mundo. Es profesor visitante de la Universidad de Macao (China), y de la Malaya University de Kuala Lumpur.

Miembro del Partido Comunista de España en 1956, donde llegó a ser miembro del Comité Ejecutivo. Diputado en 1977 y 1979. Fue concejal y primer teniente de alcalde del Ayuntamiento de Madrid durante la alcaldía de Enrique Tierno Galván. Abandonó el PCE fundando la Federación Progresista, con la cual participó en la creación de Izquierda Unida. En 1989 ingresó en el Centro Democrático y Social (CDS), aunque abandonaría la política poco tiempo después.

Es autor de numerosos libros y artículos sobre economía española e internacional, ecología, historia y política. Ha sido colaborador en numerosos medios de prensa, radio y televisión.

Miembro de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Patrono de Honor de la Fundación Madrid, Centro Mundial de Ingeniería (MCMCI).

Ha recibido entre otros los premios: Mundial Espasa de Ensayo por su libro *La España alternativa*, Premio Rey Jaime I de Economía, Premio de Con-

servación de la naturaleza de la Junta de Castilla y León, Premio Nacional de Economía y Medio Ambiente Lucas Mallada. Profesor Ad Honorem de las Universidades de Pekín y Lima y Doctor Honoris Causa por las de Buenos Aires y Guatemala.

Política

Visión académica

José Antonio Tomás Ortiz de la Torre

Tercera sesión 29 de enero de 2020



A las dieciocho horas del miércoles 4 de marzo de 2020 tuvo lugar, en el salón de conferencias de la biblioteca “Marqués de Valdecilla”, la tercera sesión del ciclo “Diálogos en la Academia. Rupturas y continuidades”, que se inició con unas palabras del Presidente de la Real Academia de Doctores de España excelentísimo señor doctor don Antonio Bascones Martínez a las que siguió, por parte de la académica de número excelentísima señora doctora doña Rosa María Garcerán Piqueras, presidenta de la Sección 9ª (Arquitectura y Bellas Artes), la presentación de los intervinientes en esta sesión: los doctores don Ramón Tamames Gómez, economista, político y académico de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, y don Jaime Lamo de Espinosa

y Michels de Champourcin, ingeniero, exministro y académico de número de la Real Academia de Doctores de España, de los que destacó su amplio y brillante curriculum, tras señalar que habiéndose ya hablado de la música y de las artes escénicas correspondía ahora referirse a los cambios políticos ocurridos en España, así como a la influencia del poder político sobre el arte, recordando oportunamente la evolución del arte religioso en nuestra historia, en la que es una constante el permanente interés de la Corona, aludiendo a diversos monarcas y sus pintores y afirmando que todos los monarcas aumentaron las colecciones de arte, actuando siempre el poder político en función de los recursos. La doctora Garcerán hizo referencia al reflejo que el arte es no solamente de la sociedad sino también de los diversos estamentos del poder político en cada momento. De ahí resulta que la historia de los gobiernos no puede separarse del arte resultando, a veces, imposible separar ambas historias. Acertadamente afirmó que Tiziano no se concibe sin el emperador Carlos I, Velázquez sin Felipe IV, ni Goya sin los monarcas Carlos IV y Fernando VII; sin embargo, actualmente, el poder económico hace que el panorama sea otro en el que diferentes centros de poder son los que proyectan hoy su influencia sobre el arte. La presentadora advirtió de la actual ruptura que existe entre el poder político, y su inmediata influencia, en las manifestaciones artísticas, ante cuya evidencia expresó que el deseo de la Sección que preside no es otro que el de que siga, por así decir, vigente la posibilidad de que el desarrollo y conservación del Patrimonio histórico español siga vinculado al poder político, tal como actualmente éste se configura, y tenga en él su punto de apoyo.

Intervino seguidamente el doctor Lamo de Espinosa agradeciendo la organización del ciclo y al doctor Tamames por haber aceptado el diálogo. Recordó que en Boston se halla un cuadro de Paul Gauguin en el que se puede ver de dónde venimos y hacia dónde vamos, haciendo alusión a la amistad que le ha unido al doctor Tamames desde la década de los años sesenta, y a su coincidencia en el Congreso de los Diputados en los momentos en los que se iniciaba el “ensueño de la transición”. En su opinión en 1978 se produjo un cambio radical de régimen político y, superados los cuarenta años desde entonces, afirmó textualmente que “hoy no sabemos hacia dónde vamos”. Recordó que acompañó al entonces Presidente del Gobierno, don Adolfo Suárez, a petición del mismo,

al palacio de La Zarzuela donde éste presentó su carta de dimisión. La petición se la hizo el señor Suárez, en el que siempre vio una extraordinaria preocupación por la convivencia entre los españoles, para que hubiese un testigo de que dicha dimisión era iniciativa suya y no de cualquier otra persona. Afirmó también que los derechos constitucionales estaban ya ahí, y aunque no había desaparecido aún la organización terrorista ETA no quedaba ya ningún preso político en las prisiones españolas. Para él la transición “fue un modelo para el mundo”. Afirmó igualmente que en la transición hubo una ruptura, pero que hubo al mismo tiempo una continuidad, y se preguntó si la transición hubiera sido posible con los políticos actuales, habida cuenta de que hoy se observa un indudable fraccionamiento entre los españoles que, desde luego, antes no existía. Si se han vivido –dijo- los cuarenta mejores años de nuestra historia ¿se pretende, no obstante, acabar con la Constitución de 1978?, ¿se camina hacia un nuevo texto constitucional?. Teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde el inicio de la transición y la consolidación de la democracia, entonces ¿por qué estamos hoy donde estamos?.

A continuación hizo uso de la palabra el doctor Tamames que se preguntó dónde comienza la transición realmente, porque para algunos esa transición aún continúa todavía. En su opinión el comienzo debe situarse en 1956 cuando se produjo la “rebelión” universitaria contra el régimen entonces imperante. Recordó su estancia en la prisión en esos años, y es en ese momento cuando se inicia “su” personal transición al pedir una Constitución democrática que tardó en llegar pero que, al final, se hizo realidad. Insistió en que el documento que en 1956 pedía la democracia fue fundamental para España, un país que se hallaba dividido. En su opinión la reconciliación estuvo, y está, por encima de todo. La proclamación de la República fue un anticipo la guerra civil, por lo que, en su opinión, proclamarse hoy heredero de la República es –dijo- “un error”. El punto de partida de la actual situación es, pues, la Constitución de 1978, y recordó el análisis de un diplomático italiano según el cual en España se consigue un convivium de reconciliación que ahora está siendo atacado. Los pactos para conseguir la transición fueron indispensables, con proyectos de distintos cambios de carácter económico, y con vistas a la nueva Constitución de 1978. Según el doctor Tamames “la Constitución es para siempre”, por lo tanto, manteniendo

do la transición, que para él comenzó el 15 de junio de 1977, “hay que adaptar, no cambiar”. Señaló que los ataques a la transición se están modificando y todo lo que se dijo por la “anticasta” está convirtiéndose ahora en un “boomeran”.

Nuevamente intervino el doctor Lamo de Espinosa que compartió lo dicho por el doctor Tamames, añadiendo la generosidad de algunos políticos como Santiago Carrillo e incluso la del propio monarca que renunció a todo quedando con competencias limitadísimas. Para el doctor Lamo de Espinosa fueron muy importantes los pactos de La Moncloa y manifestó su preocupación ante el “guerracivilismo” que se percibe y que ha ido avanzando aunque con muchas reservas por parte de la vieja estructura socialista que es muy contraria a esa vía. En su opinión las Autonomías tienen hoy competencias que realmente no eran necesarias. Señaló cómo en territorios en los que dominaba la idea independentista ha ido ésta en aumento, en particular en la Comunidad Autónoma de Cataluña donde comenzó a adquirir fuerza, en particular, desde 2014 culminando en 2017 con la celebración del referéndum ilegal el 1 de octubre de dicho año.

Nuevamente tomó la palabra el doctor Tamames señalando que la Constitución tuvo que optar por un Rey o por una República y habiéndolo hecho por la monarquía parece que esa decisión hoy funciona, diciendo textualmente que “de modo lamentable con la bandera republicana”. Afirmó que él no era ni monárquico ni republicano, “soy -dijo- de la Constitución del 78”, texto en el que además del Rey, la monarquía se manifiesta consolidada con “la bandera de Carlos III y el escudo de los Reyes Católicos”. Se refirió a que la adopción del Título VIII de la Constitución, regulador de la “Organización Territorial del Estado”, en particular los arts. 148 a 150 sobre las competencias exclusivas del Estado y las que pueden asumir las Comunidades Autónomas, fue complicado y que cualquier retoque del mismo debe estar presidido por la racionalidad; “hay que estar -dijo- en un país más integrado y solidario”, recordando, por ejemplo, la figura de los Paradores Nacionales que van a cumplir el siglo de existencia.

El doctor Lamo de Espinosa afirmó seguidamente que la “Marca España” ya no existe porque se ha modificado radicalmente; que los presidentes de las Autonomías “son el Estado” y no “algo frente al Estado”, al tiempo que manifestó su inquietud ante la posibilidad de que se quieran modificar precisamente

los preceptos constitucionales “que establecen el procedimiento de modificación de la Constitución”. Intervino el doctor Tamames para recordar que el art. 166 y siguientes de la Ley de Leyes exigen al respecto un consenso absoluto, y que el derecho a decidir no está reconocido en la Constitución, por lo que él rechaza la separación de cualquier parte del territorio nacional, tal como constitucionalmente está concebida España como Estado. En su opinión debería repasarse la Constitución y para ello un papel importante lo tendrían las Reales Academias que podrían pronunciarse sobre ello.

En fin, el doctor Lamo de Espinosa se preguntó qué artículos de la Constitución son los que habría que modificar, para añadir certeramente que los argumentos invocados por los independentistas catalanes no cuentan con una mínima base que los sustente pues, en efecto, ante las tres afirmaciones de que Cataluña es “una nación” la respuesta es que ni lo es ni lo fue nunca; que es “una colonia con derecho a ser nación” la respuesta es tampoco, conforme a la doctrina de las Naciones Unidas presidida por la Carta; y, por último, que el independentismo catalán “quiere hacer de Cataluña una nación europea”, la respuesta es que los tratados constitutivos de la actual Unión Europea no lo permiten. Un pensamiento el del doctor Lamo de Espinosa perfectamente ajustado al Derecho interno español y al Derecho internacional, con el que el internacionalista que redacta estas páginas no puede estar más de acuerdo.

Terminado el coloquio fueron formuladas a los intervinientes varias preguntas por diversos asistentes, tales como cuál podría ser el futuro del Valle de los Caídos; si, de hecho el Presidente del Gobierno actúa, o podría actuar, como Presidente de la “República”; si España, aunque la Constitución nada establezca literalmente en ese sentido es, en realidad de facto un Estado federal (a lo que el doctor Tamames contestó que es una “federación asimétrica”), etc.

El diálogo resultó del máximo interés por la gran actualidad de los temas políticos tratados que, por cierto, los dialogantes llevaron a cabo con amplitud y gran claridad, lo que hizo que lógicamente, por razones de tiempo, no se pudiera hacer referencia a la relación entre el poder político y el arte, la otra vertiente que estaba previsto abordar en el diálogo.

