

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

# TÉCNICA INTERPRETATIVA PEDAGOGÍA DEL VIOLONCHELO

## DISCURSO

PRONUNCIADO POR LA

ILMA. SRA. D.<sup>a</sup> ORFILIA SÁIZ VEGA

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

## CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ GARCÍA ROMÁN



GRANADA

MMXVI





Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

**TÉCNICA INTERPRETATIVA  
PEDAGOGÍA DEL VIOLONCHELO**

**DISCURSO**

PRONUNCIADO POR LA  
**ILMA. SRA. D<sup>a</sup> ORFILIA SÁIZ VEGA**  
EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

**CONTESTACIÓN**

DEL

**EXCMO. SR. D. JOSÉ GARCÍA ROMÁN**

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO  
EL DÍA VEINTIDÓS DE FEBRERO

GRANADA

MMXVI



DISCURSO  
DE LA  
**ILMA. SRA. D<sup>a</sup> ORFILIA SÁIZ VEGA**



**TÉCNICA INTERPRETATIVA  
PEDAGOGÍA DEL VIOLONCHELO**





Señor Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**M**e dirijo a ustedes hoy, no sin cierto temor ante la tarea de mantener la atención de tantas personas ilustres ante las cuales me siento aún demasiado joven o demasiado ignorante.

Quiero expresar mi agradecimiento a los señores Académicos por el gran privilegio que para mí supone pasar a formar parte de esta Corporación. Espero no defraudar la confianza que depositan hoy en mí. Y en particular, para D. Francisco González Pastor, D. Juan María Pedrero y D. Javier Herreros, firmantes de mi candidatura, tengo un especial sentimiento de gratitud. Es una gran satisfacción que mi trabajo artístico haya sido valorado por estas personas y considerado digno de esta Academia.

Dos circunstancias hacen especial para mí esta elección. La primera es el hecho de que Granada sea mi ciudad de acogida, puesto que he nacido y crecido lejos de este lugar y de sus costumbres. Esta circunstancia no siempre es fácil. Viajar e integrarse en lugares extraños es el mejor alimento para aprender y crecer como persona, una experiencia personal inigualable, pero

no por ello deja de tener momentos duros. Granada ha conquistado poco a poco mi corazón y aquí me siento apreciada y querida. Pertenecer a esta Real Academia es un lazo que definitivamente refuerza y sella el sentimiento que me une a esta ciudad y sus gentes.

La segunda circunstancia que hace hondo mi agradecimiento es el hecho de llevar una buena parte de mi vida con la impresión de luchar. En el mundo de las artes y de la ciencia (puesto que “entre ciencia y arte no hay diferencia”, como dice la física italiana Fabiola Gianotti) todos somos luchadores, inconformistas, buscadores de verdad, trabajadores incansables. Esa es y tiene que ser la verdadera lucha: el combate por superar nuestras limitaciones humanas ante la libertad de la inspiración, combatir nuestra ignorancia ante la inmensidad del arte.

Pero muy a menudo en lo cotidiano de la vida he tenido la impresión de desgastarme en una lucha diaria mucho más banal, posiblemente prisionera de mi propio perfeccionismo. Esta realidad me ha hecho luchadora, calificativo con el que me definen muy a menudo y que me produce cierta tristeza ya que la lucha en sí misma se lleva buena parte de la energía, y nos priva de la paz y la quietud que la creación necesita, el silencio del que puede nacer una idea, un proyecto, la serenidad para la búsqueda y la investigación propia del arte. Por esta lucha interior y personal me siento hoy recompensada, aunque pertenecer a esta Corporación no sea un premio sino, todo lo contrario, una nueva tarea cargada de responsabilidad, que con inmensa gratitud acepto. Desde mi condición de persona de arte espero humildemente poder aportar mi energía y mi punto de vista al desarrollo de nuevas actividades académicas.

Me incorporo con respeto y prudencia a la Sección de Música con la ilusión de compartir ideas y proyectos en beneficio siempre de todos los músicos y de la Academia, y por tanto de la sociedad. Esto supone para mí una gran responsabilidad pues Ilustres son desde luego los músicos que ocuparon anteriormente un lugar en esta Real Academia Nuestra Señora de las Angustias.

Me van a permitir soñar en voz alta cómo imagino yo la labor de la Academia en la actualidad de nuestro panorama musical. Mi gran deseo

sería que esta Corporación, junto a sus homónimas en territorio andaluz y español, despojada de interés propio y sin buscar ningún tipo de honores, pudiera velar por la honestidad y la coherencia en el ordenamiento de los estudios superiores de música, y que pudiera arbitrar de manera imparcial y desinteresada en este trámite tan necesario al que se enfrenta la sociedad andaluza y española en este momento. Quiero creer que hay una tímida tendencia general a imponer el sentido común y la cordura en los aspectos de gestión y ordenación del sistema educativo, frente a tantas y tantas situaciones que rayan lo absurdo y que hacen imposible ofrecer una educación artística y científica de calidad y excelencia. Siento que al menos el debate está abierto y podemos expresar nuestro disgusto. Las enseñanzas de régimen especial se han configurado con un marco y una forma que es muy poco adecuada para la enseñanza musical de un instrumento. Constató casi a diario cuán desorientados están algunos profesores, alejados de la esencia de la música y del deseo de dominar un instrumento que todos, en algún momento de nuestra formación, hemos debido sentir en mayor o menor medida, se encuentran distanciados de la profesión de música y del deber de transmitir los códigos de interpretación que permiten que una música salga del papel y se obre el milagro del arte.

Tengo que decir que fue mucho más fácil y excitante ser joven estudiante, no estar conforme con el sistema educativo y tener una postura crítica. Ahora que nos vemos como maestros y educadores, somos parte del sistema, somos responsables de él. Por ese motivo ya no puedo mirar para otro lado. Pero no se trata solamente de ser críticos con la actualidad de la enseñanza musical, inmersos como estamos en un sistema educativo, es de rigor atenerse a las reglas de juego al que éste nos obliga. Estas reglas tienen también aspectos positivos, así por ejemplo, la obligación de planificar las clases y programar a largo plazo la trayectoria de un alumno dota al hecho de enseñar de un rigor casi científico, aspecto altamente positivo del que la música había escapado y al que otros países siguen ajenos.

Yo tuve la suerte de tener *maestros*, porque lo fueron y como tales me enseñaron. Formaban parte de esa legión de extranjeros de la Europa del Este que colonizó nuestro país en los años 80 y 90. Muchos españoles se

quejaron entonces de que ocuparan – y siguen ocupando– un gran número de puestos de trabajo en nuestras orquestas y conservatorios, pero a ellos les debemos la inyección de una herencia de la que nuestro país siempre había carecido, fundamentalmente en instrumentistas de cuerda. Yo al menos les estoy agradecida.

Volviendo a mis maestros, con los que pasé innumerables horas, he de confesar que me transmitieron devoción, respeto, amor a la música, generosidad y una capacidad de trabajo enorme. En particular uno de ellos, el que fuera entonces concertino de la orquesta de Bilbao (Nicolae Duca), me pidió cuando terminé el grado superior y me disponía a estudiar en Londres, que un día volviera a España a enseñar porque teníamos que ser nosotros quienes poco a poco elevásemos el nivel de los instrumentistas de cuerda, teníamos que devolver lo recibido y continuar de alguna manera lo que ellos habían comenzado. Nunca imaginé lo difícil que iba a ser esta labor, inmersos como estamos en un mundo artístico bastante defectuoso. De una parte, un sistema educativo totalmente inapropiado, y por otro lado una actividad profesional muy limitada por la ausencia de tradición y por los condicionamientos económicos y políticos, que están en constante búsqueda de razones que justifiquen el *Arte*, que obviamente no pueden ser razones económicas.

Es terriblemente difícil imprimir cierto cambio al sistema de enseñanza musical, al depender de un férreo organismo administrativo diseñado para la educación obligatoria. Para él, no nos engañemos, la música y los conservatorios son una parte muy pequeña de sus preocupaciones y son además grandes desconocidos. Este sistema fomenta, desgraciadamente, ser un buen *funcionario* antes que un buen músico y docente. Se deriva de esta situación otro aspecto difícil: el sistema de reclutamiento y posicionamiento del profesorado resulta inapropiado, y a menudo desaprovecha la riqueza y las mejores cualidades de sus profesionales. No cabe duda de que el sistema educativo de música del que disfrutamos fue en su momento necesario para normalizar de alguna manera estos estudios artísticos que se hacían antes con cierto espíritu aventurero y para evitar situaciones como las vividas por muchos de nosotros. A modo de anécdota me permitirán que les cuente que en mi caso comencé mis estudios de violonchelo en un conservatorio que

no tenía esta asignatura, por lo que me incorporaron a la clase de violín. Más tarde me asignaron un profesor de coro con algunas nociones de violonchelo. Tardé varios años en tener un profesor que de verdad tocara este instrumento. Hoy en día, en principio, esto nos parece impensable, y así debe ser, inaceptable tener profesorado que no sea ante todo un músico profesional.

Respecto a la actividad profesional limitada y los condicionamientos políticos y económicos que mencionaba anteriormente, he de decir que, aunque no es ideal, estoy orgullosa de ver que la situación actual es incomparablemente mejor al panorama musical que teníamos en este país hace 25 años. La actividad se ha incrementado enormemente en cuanto a la creación, la recuperación de patrimonio, los grupos especializados en música antigua, orquestas, la música de cámara y sobre todo un fenómeno muy importante: se han multiplicado las orquestas y las oportunidades juveniles. En contraste, las opciones profesionales siguen siendo limitadísimas y compartimentadas, difícilmente combinables entre sí. Tampoco se ha producido un cambio equiparable en la mentalidad y en las costumbres culturales generales. Un concierto es un acto excepcional en lugar de un acto cotidiano y por lo tanto ante la poca demanda, la música clásica está menos valorada en muchas ocasiones por los administradores y responsables de la cultura, que optan por ofertas más comerciales. El arte no puede ser un negocio.

De refilón tocamos la esencia del problema en el que encontramos el origen de todas estas cuestiones: ¿qué significa el arte para nuestra sociedad? Esta es una cuestión que han abordado filósofos de todos los tiempos, desde Platón en *La República*, pasando por el esteticismo, que rechazaba el utilitarismo industrial otorgando al arte y a la belleza una autonomía propia y que fue sintetizado en la fórmula de Théophile Gautier “el arte por el arte” (*L'art pour l'art*), o la obra de Lev Tolstói (1898) *¿Qué es el arte?* que sólo encontraba justificación del arte en la sociedad si exaltaba el sentimiento de fraternidad entre los pueblos. Y así llegamos, a través de las diferentes corrientes filosóficas, a la sociología del arte, que como tal aparece en la segunda mitad del s. XX y se ocupa de observar los factores que intervienen desde un punto de vista social en la creación artística, el mecenazgo, el mercantilismo y

comercialización del arte, las galerías de arte, la crítica, el coleccionismo, la museografía, las instituciones y fundaciones artísticas, etc. Creo que cada uno de nosotros en algún momento debería hacerse la pregunta “¿Qué significa el arte para mí?” sin perder de vista que el arte “no sirve para nada”, el arte sirve para transformar personas, enriquecerlas, ennoblecerlas; el arte es el tiempo de juego de los adultos. La belleza es felicidad en sí misma, y aunque nos guste mucho hablar, el legado transmitido por el arte es la herencia más importante de la humanidad.

Aunque mis palabras suenen pesimistas en lo que al panorama musical se refiere, son la expresión crítica de quien desea que la situación mejore, y no me impiden tener un espíritu positivo, siempre convencida de que la educación colectiva y silenciosa es posible: se puede sembrar la semilla en quienes directamente entran en contacto con nosotros al margen de todos los condicionantes. Transmitimos arte y ello depende sobre todo de aspectos humanos y estéticos difícilmente mensurables.

\* \* \*

Después de todo este largo preámbulo voy al título de mi discurso *Técnica interpretativa. Pedagogía del Violonchelo*. En contraste con el crítico balance que pronuncio sobre el sistema educativo musical español, he de decir que el violonchelo vive en nuestro país, y en Europa en general ya desde hace años, su época dorada, su momento más vital y competente, con grandes educadores, intérpretes e investigadores que nos auguran unas décadas a venir de apogeo y dominio de los violonchelistas españoles en el panorama musical.

Mucho se ha caminado desde los albores del violonchelo hasta el instrumento que conocemos hoy, poderoso y diverso en el panorama de la música clásica. A través de las diferentes escuelas y tendencias, el violonchelo ha sufrido una rápida transformación desde el s. XVII hasta llegar a la pedagogía más moderna que se instala hoy día y que está consiguiendo elevar las capacidades de nuestros instrumentistas.

Los orígenes de este instrumento son un poco confusos. Durante

mucho tiempo se tuvo al violonchelo por el descendiente de la viola de gamba, cuando en realidad, como encontramos documentado en el libro de Margaret Campbell *The great cellist* y corroborado por Arizcuren y el *New Grove Musical Dictionary* de 1989 en su entrada *The violin Family*, el violonchelo deriva de la familia del violín, y éste a su vez de las violas de brazo. Los instrumentos de arco eran muy diversos entre los siglos XI y XV y es difícil determinar la relación evolutiva que hay entre ellos. Según Bosch Humet<sup>1</sup> las *gigas* alemanas y francesas, de tres cuerdas que no tenían trastes y tenían un dorso abombado, se construyeron en diversos tamaños para obtener los cuatro registros y se pueden ver representadas en capiteles alemanes y en el portal de la catedral de Amiens. Éstas convivieron con las *viellas*, de varias cuerdas, que sí tenían trastes y el dorso plano. Todos estos instrumentos dispares durante los siglos XIV, XV y XVI fueron todos llamados violas creando gran confusión; viola de brazo, viola de hombro, viola de gamba, bajo de viola, viola de amor, viola bastarda, viola pomposa, viola de bordón. Dichos instrumentos pueden separarse en dos familias, las violas de brazo y las de pierna, atendiendo sus diferencias a las características constructivas, a la afinación y la presencia o no de trastes. Así de la viola de brazo deriva toda la familia de violín, sin trastes, en diferentes registros. Ante la necesidad de versiones más graves se construyeron violines bajos que aparecen mencionados en diversos tratados del s. XVI y principios del s. XVII como *Jambe de Fer* (1556) se refiere al *Bas du Violon*, Zacconi (1592) al *Baso di viola da braccio*, Praetorius (1619) se refiere de la misma manera en su obra *Tabella Universalis*. De estas fechas, principios del s. XVI datan los ejemplares de violonchelos más antiguos, construidos por Amati, da Salo o Maggini.

En cuanto al empleo del violonchelo se sabe que en el s. XVII toda la familia de los violines estaban presentes en la agrupación de la corte de Luis XIII, los famosos 24 *Violons du Roi*. Se considera que la primera obra conocida compuesta para el violonchelo con este nombre es la *Partita sopra diverse Sonate* compuesta en torno a 1650 por Vitali.

---

1 Bosch Humet en su *Organología general* menciona los tratados de Fétis. La Rubeba, anterior al Rebec y la Giga, fue el instrumento de cuerdas que derivó del Rebab árabe.



Iconográficamente, durante los siglos XVI y XVII encontramos una gran disparidad de ejemplares del violonchelo y su evolución en lo que a estructura y modo de sujeción se refiere, por ejemplo el fresco de la cúpula de la Catedral de Serrano (G. Ferrari, 1535) aparece claramente un violonchelo con tres cuerdas, o en el famoso cuadro de *La Cena de Caná* (P. Varonese 1555) vemos un violín y un violonchelo como lo conocemos hoy. En la imagen de *Music-makingcompany* de Simone de Passe (1595-1670) se ve tocar una especie de violonchelo apoyado en el suelo y sujetado entre las piernas, entre otros músicos e instrumentos. En el cuadro de JanJozef Horemans II en la segunda mitad del s. XVIII, *Lesson of Singing*, podemos ver un violonchelo, apoyado en un taburete para elevarlo del suelo.

El rol del violonchelo en la música también ha ido evolucionando gracias a los progresos técnicos derivados de los cambios constructivos del instrumento y siguiendo las modas compositivas de cada momento. La escritura ha cambiado en cada una de las modalidades: el violonchelo en la orquesta, el violonchelo en la música de cámara y el violonchelo solista. El papel del violonchelo en la orquesta y en la música de cámara en un primer momento se ocupó mayoritariamente de reforzar el bajo continuo, que tuvo su época dorada entre 1600 y 1750. Más adelante en las sinfonías del clasicismo, Haydn, Mozart o Beethoven lo utilizarían fundamentalmente como pulsación rítmica. A partir del romanticismo el violonchelo es apreciado sobre todo por su timbre peculiar y por su lirismo por lo que a menudo se utiliza para dar un color diferente a las voces de los vientos.

El cambio de estatus que sufre el rol solista del violonchelo se hace de la mano de grandes figuras de este instrumento que impulsaron su técnica, sus cambios constructivos e inspiraron la composición de nuevas obras como respuesta a la creciente demanda del violonchelo solista en las amplias salas de concierto donde se reunían cada vez una mayor audiencia. Grandes violonchelistas de diferentes países europeos y americanos crearon escuela e impusieron las modas interpretativas de referencia. La primera escuela de violonchelo se sitúa en Bolonia con las figuras de Franceschini, Gabrielli y Jacchini y casi al mismo tiempo florece la escuela de Roma y Nápoles. Italia es la cuna del violonchelo, y de allí se exportó primero a Francia y

después Alemania, Inglaterra, Rusia y España. En este momento, hablamos del s. XVIII, aparecen como resultado una amplia publicación de métodos y manuales de instrucción que persiguen el perfeccionamiento técnico. *Principios de la digitación para el violonchelo* en todos los tonos de Salvatore Lanzetti data de 1736, *El método teórico y práctico* de Michel Corrette en 1741 y *Principios para comenzar a tocar el violonchelo* de Francesco Scipriani, que pudo ser anterior, se consideran los primeros métodos conocidos. El método de John Gunn, *Teoría y práctica de la digitación para violonchelo* (1789) ofrece ya un progreso considerable en cuanto al empleo del brazo y pulgar izquierdo, con digitaciones y explicaciones sobre los cambios de posiciones. Los métodos de Duport, Romberg, Kummer, Klengle y Dotzauer, todos ellos ya del s. XIX comienzan a sistematizar el hecho de enseñar creando todo un material didáctico práctico que va más allá de un mero tratado. A partir del s. XIX las grandes figuras del violonchelo se articulan en torno a los conservatorios donde imparten su cátedra y se instala la relación maestro – discípulo. El más famoso fue desde luego el Conservatorio de París donde una larga lista de maestros se sucedieron al frente de la clase de violonchelo. Cada profesor tenía un estilo propio que transmitía con celo a sus alumnos y así se alimentó el mito y el culto que se hizo de algunos de ellos. Durante el s. XX el progreso técnico del violonchelo ha sido vertiginoso y ha existido un verdadero afán por conseguir una técnica impecable, una agilidad y ligereza como la del violín y una proyección de gran potencia, todo esto en parte instigado por el gran comercio discográfico del s. XX, momento dorado de la música clásica. La técnica moderna del violonchelo tiene por principio la relación indisoluble entre idea musical y su traducción técnica. En la ejecución técnica se busca la mayor proyección posible con economía de esfuerzo y de movimientos. La altura de brazos es definitivamente mayor que antaño facilitando los desplazamientos. Se han fundido también los aspectos técnicos expresivos que diferenciaban antes unas escuelas de otras, por ejemplo los tipos de desplazamientos de la mano izquierda, el vibrato o el empleo de la densidad en el arco.

Actualmente las grandes figuras del panorama musical, que no siempre son las más comerciales, no son solamente valoradas por sus interpretaciones de altísima perfección técnica. Cada vez más se forja el artista completo,

volviendo a un estilo *Da Vinci*. Dotar a cada obra de estilo propio, elaborar una versión que aúne la investigación y la experiencia personal, transmitir y comunicar vuelve a estar por encima del valor de la técnica *per se*.

Los instrumentistas, como muchos otros especialistas de otras disciplinas, no estamos entrenados para enseñar, por ello normalmente transmitimos nuestros conocimientos de la manera en la que los aprendimos y desarrollamos nuestro propio sistema. Personalmente, adoro enseñar porque en el proceso se aprende de la esencia de la música, se aprende sobre técnica y dominio del instrumento, sobre estrategias psicológicas y sobre todo se va dotando de humanidad al artista que llevamos dentro.

Debemos partir de la idea de que lo más importante de la labor docente es transmitir. En nuestro caso debemos transmitir pasión, amor por la música y por la profesión, sensibilidad, todos los aspectos técnicos, dominio del instrumento, autonomía, las normas de interpretación, traducción de la partitura, normas de acentuación y estilo, y además transmitimos en la medida de lo posible las tablas del escenario. Debemos enseñar a reconocer la belleza, el sentido estético, proporción, el sentido del tiempo musical. Nuestra experiencia, junto con la de nuestros maestros y colegas, y los conocimientos adquiridos en el ejercicio de la profesión de músico deberían ser las principales herramientas y fuentes pedagógicas a la hora de enseñar.

El término “técnica interpretativa” se lo oí por primera vez a un eminente profesor de violín que entonces enseñaba en la Guildhall School of Music and Drama de Londres (el violinista Detlef Hahn). El discurso abrió para mí un nivel de comprensión totalmente nuevo que adopté con la fidelidad de los nuevos conversos. La idea es simple, casi obvia: técnica sí, pero siempre al servicio de la interpretación. Arte por encima de técnica. Es una idea sencilla y universal que resulta válida para las artes y las ciencias. La técnica interpretativa es el camino hacia la libertad, hacia el abandono aparente y la felicidad del intérprete.

Hay que darse cuenta de que la música existió antes que la partitura, que la primera música solo pudo ser improvisada. La partitura es una limitadísima representación de lo intangible de los sonidos en el espacio-tiempo y de las emociones que nos provocan, por ello debemos ver más allá de

su información, partir de la propia música para forjar una representación sonora, trascendiendo el papel. En eso consiste precisamente la labor de la interpretación.

Ciertamente, partir de la idea esencial y abstracta hacia lo concreto de la técnica es una idea antigua, tan antigua que se corresponde con el primero de los seis principios de la pintura china enunciados por Hseih Ho en el siglo V d. C. La pintura, la poesía y la música durante la dinastía Han eran altamente valoradas e incluidas entre las destrezas que debían mostrar los estudiosos en los exámenes para funcionario del Estado. El primero de los seis principios es el único que no se puede adquirir a través del estudio. Es la expresión vital, el significado espiritual que mana del interior, la resonancia o la forma de ser y estar. Para un músico, la adquisición de la interpretación, la música propia. Los otros cinco principios hablan del trazo, el color, la luz, es decir, los aspectos técnicos supeditados al primer principio, que son también trasladables al ámbito musical y del perfeccionamiento instrumental.

Aunque yo oí esta idea por primera vez en Londres, éste fue también el primer mandamiento de Pau Casals, el principio fundamental es encontrar el diseño o la idea que encierra la música y a partir de ahí establecer las necesidades técnicas. También lo enunció Yehudi Menuhin y más recientemente el violonchelista inglés Steven Isserlis. Algunas de las frases recogidas por David Blum en su libro *Casals y el arte de la interpretación* nos hablan de este enfoque: “Imagínese, dicen de mí que soy un gran violonchelista; no soy chelista, soy músico! Esto es mucho más importante”. Otra de sus frases “Técnica, un sonido maravilloso... esto es a veces asombroso pero no es suficiente”. A Casals se le conoce obviamente por ser una de las figuras más relevantes del violonchelo de todos los tiempos, en sus clases y como director de orquesta, transmitía tanto o más lo que sentía por la música que por el violonchelo. Hablaba continuamente de sentimientos: dolor, emoción, movimiento, paz... Buscar la esencia de cada obra. En el principio del *Concierto para violonchelo* de Schumann tenemos sentimientos humanos, pasamos de la intensidad narrativa al inconsolable lamento; en el *Concierto para violonchelo* de Dvorak se cuenta toda la leyenda de un héroe, hasta podemos

escuchar su muerte en el tercer movimiento; el *Concierto para violonchelo* de Saint-Saëns es la expresión de cómo el hombre percibe la naturaleza. La tormenta, la luz, la claridad o el viento pueden verse a través de la música.

Enseñar a partir de la idea musical no debe eludir la parte concreta de la puesta en práctica. Esta línea de pensamiento se extiende hoy a la pedagogía. Técnica, sí, por supuesto. Pero técnica inteligente. ¿Qué dice esta música, esta frase? ¿Cómo me gustaría que sonase? ¿Cómo manejar el tiempo para producir unos sentimientos u otros? ¿Cómo traducir actitud en carácter musical? ¿Y cómo lo puedo traducir en técnica? ¿Poseo todos los recursos técnicos necesarios para realizarlo a mi gusto? Tradicionalmente se dejaban estos aspectos para cuando fuésemos mayores y ya supiéramos tocar, pero cada vez más se extiende la convicción pedagógica de que desde los comienzos un alumno puede abordar cuestiones que forman la opinión y autonomía, el sentimiento musical y el criterio para distinguir una idea de otra.

Por tanto analizamos la música para entender su contenido semántico y obtener información precisa de lo que técnicamente debemos hacer para conseguir interpretarla fielmente con nuestro instrumento. Una obra musical no es un conjunto de dificultades técnicas, sino un conjunto de ideas estéticas portadoras de un mensaje significativo.

En este proceso de traducción influye enormemente la relación del instrumentista con su instrumento. Según cómo sea ésta tenemos naturalmente la manifestación de dos posturas: aquellos para quienes el instrumento es una ayuda, y aquellos para quienes el instrumento es un obstáculo. Los primeros son de tendencia más creativa y menos analítica, ya que experimentar con el propio instrumento y sus diferentes técnicas será algo natural. Los segundos generan intérpretes que buscan el dominio técnico del instrumento para que no suponga un obstáculo entre la idea musical y el resultado, generalmente éstos serán menos creativos o transgresores que los primeros pero de perfección técnica. No hay unos mejores que otros, e incluso hay ejemplos de grandes músicos que fueron evolucionando de un tipo hacia otro, pero sí debe tenerse en cuenta pues unos serán más afines a unos aspectos de la música que otros.

El análisis es para mí el elemento que concilia la tradición maestro-discípulo con las tendencias pedagógicas actuales y a su vez con las leyes vigentes en nuestro sistema. El análisis es la aproximación que me ha permitido casar la necesidad vital de mantener mis principios de técnica interpretativa con la de cumplir las normas establecidas por la ley.

Entre los músicos al mencionar la palabra “análisis” la solemos asociar a la asignatura que lleva este nombre, al examen de la armonía, la forma y aspectos compositivos de una obra musical. Pero quiero que entendamos análisis desde un punto de vista más amplio; estudio, investigación, indagación, exploración, observación, prospección, todas estas acepciones deben estar presentes dentro del aula, en la clase de instrumento, desde los primeros cursos, e ir cobrando importancia a medida que el alumno es capaz de abordar obras más importantes del repertorio. Aprender a manejar un instrumento va mucho más allá del aspecto manual, del mero tañer, y no se puede aplazar en el tiempo esa dimensión de la música. No quiero ahondar aquí en las capacidades de aprendizaje de los más pequeños, pero es sorprendente la naturalidad con la que los más chiquitines pueden incorporar ideas de estética y fraseo a través del análisis y la observación. La música no deja de ser un lenguaje, un idioma que comenzamos hablando como extranjeros y en la que poco a poco vamos reconociendo ideas con sentido al establecer la entonación y acentuación apropiada. Todos los niños distinguen entre *abre* y *habré*, y escuchan el error de acentuación entre *cáfe* y *café* ¿Por qué no van a reconocer y distinguir la acentuación musical, la entonación de una frase o su significado, aprendiéndolo con propiedad?

Junto con el adiestramiento puramente instrumental, es necesario encaminar la conciencia del alumno hacia una comprensión del fenómeno musical. Analizar a nivel de los más principiantes significa hacer observar los elementos sintácticos sobre los que reposa la estructura musical, estableciendo similitud con las estructuras reconocibles del lenguaje hablado y darles correspondencia técnica a la manera de ejecutar la idea. De repente se vuelve interesante el uso del arco, el punto de contacto, su velocidad; la presión de los dedos de la mano izquierda, el uso de una digitación u otra.

Más adelante, durante la adolescencia, el estudio debe ser un elemento muy importante que favorezca la madurez y la reflexión sobre la partitura.

Reconocer estructuras, reaccionar a la armonía, comenzar a sensibilizar el gusto y reconocer patrones de belleza. El instinto suple la carencia de conocimiento intelectual pero no suple la reflexión sobre la partitura, hay que exprimirla y sacar de ella todo lo que está escrito y lo que no está escrito. En esta etapa de la formación, este enfoque crea unos hábitos sanos de estudio que evitan la repetición sin sentido o el puro entrenamiento muscular. En este periodo se debe abordar un análisis más profundo que el practicado en las enseñanzas elementales. Podrá tener dos puntos de vista principales:

- 1) Analizar la interpretación para deducir la técnica necesaria.
- 2) Analizar para desarrollar la comprensión del estilo, las condiciones contextuales e históricas de una obra, desarrollando la metacognición.

Aún así el aprendizaje de los aspectos técnicos del instrumento sigue ocupando la mayor parte de la atención en la formación de un intérprete. En el caso particular de los instrumentos de cuerda, la afinación y la formación del oído se llevan el 80% del tiempo de estudio y de la dedicación del profesor. Durante una entrevista al primer violín del Cuarteto Vegh, éste se quejaba de la obsesión de los cuartetos jóvenes por la afinación, entonces le preguntaron en qué aspectos entonces trabajaban ellos cuando ensayaban, y después de enumerar un sinnúmero de temas (articulación, acentuación, empaste, sincronización, fraseo, velocidades e intensidades de arco, etc.) dijo: “¡y bueno, sólo trabajamos la afinación el 80% del tiempo!”

Finalmente, en una fase de formación madura, el análisis es un elemento que debe convertirse en hábito para conducir al alumno hacia la autonomía definitiva y el auto-aprendizaje, una destreza que le permitirá seguir creciendo solo con su instrumento y desarrollar su vida profesional despegado de la ayuda de su maestro. La imitación ya no tiene sentido en esta etapa, salvo cuando comenzamos un nuevo proceso de aprendizaje al emprender otras ramas musicales como la improvisación, la composición, la especialización por la música antigua o los lenguajes de las últimas décadas.

Puede decirse que la observación madura con el alumno. En cada momento del aprendizaje y en función de la edad, el análisis estará presente de una forma diferente irá evolucionando de la mano del profesor, responsa-

ble de dosificar y construir el grado y la forma de este estudio previo de las obras a estudiar.

La capacidad de analizar la partitura es el campo de investigación que se abre en nuestra vida profesional, enriqueciendo el hecho y el instante de la interpretación y haciendo posible la gran maravilla de seguir aprendiendo durante toda la vida.

En función del análisis teórico que hayamos realizado, y que afectará al estilo, al sentido del tiempo-espacio y al carácter, se determinarán los aspectos técnicos referentes a: *vibrato* (cuándo, qué amplitud, qué velocidad); golpes de arco y articulación; fraseo y distribución de arco; tipo de sonido, dosificación de la presión y la velocidad, sensación del punto de contacto; tipo de cambios en la mano izquierda que pueden ser limpios, anticipados o retrasados, conexión entre las notas; manejo del tiempo en relación con el espacio en ambas manos, es decir la coordinación; elección de la digitación y el empleo de unas cuerdas u otras; distribución de los sonidos en el tiempo real.

Después de enumerar todos estos aspectos técnicos que ocupan la mayor parte del tiempo en la actividad educativa, quiero llamar la atención sobre la responsabilidad añadida que debemos hacia nuestros alumnos. Lo pequeño de nuestro sistema frente a la inmensidad de la música. La educación musical está centrada en formar intérpretes, fieles traductores de la música de un periodo histórico relativamente corto, a través de una técnica instrumental impecable. La formación instrumental en Occidente produce músicos que no crean y que no improvisan<sup>1</sup>, que se especializan en uno u otro instrumento. Se enseña que interpretar y crear son dos cosas totalmente diferentes y de hecho para componer se siguen unos estudios diferentes que

---

1 Derek Bailey. *La Improvisación. Su naturaleza y práctica*. Aunque la improvisación sí formó parte de la música clásica hasta mediados del s.XVIII, desapareció progresivamente al mismo tiempo que aparecieron manuales y tratados sobre notación, ornamentación, interpretación y ejecución de los instrumentos, quedando reducida al ámbito de la escuela de órgano. A partir de la 2ª mitad del s.XX la improvisación vuelve a la escena de la música clásica como expresión de la crisis creativa y el espíritu transgresor que caracterizó la música de esta época.



para interpretar. El instrumentista lucha por transmitir las ideas de un compositor a través de su instrumento, y el compositor espera del intérprete que se esmere en traducir lo más fielmente posible su idea. Los educadores debemos mostrarnos abiertos a formarnos e investigar para poder transmitir a nuestros alumnos un espíritu flexible y empírico, con menos miedo al error.

Ya que he dedicado esta exposición a hablar sobre la técnica interpretativa como pilar fundamental de la enseñanza actual, me gustaría hacer mención de aquello de lo que no he hablado y que escapa al poder de transmisión del maestro. Lo único que no podremos darle a un alumno es probablemente dos de las cosas más importantes para un artista: la vivencia interior del arte y la experiencia del escenario.

La manera en la que el arte resuena en nuestra alma no se aprende, se experimenta. Algunos lo pueden sentir desde bien pequeños, pero si no es así no está todo perdido. Al madurar se percibe y se experimenta dando sentido al hecho musical. A través de las diversas ocasiones y situaciones a las que hace frente un intérprete cuando se sube al escenario se escribirá su historia; cómo crece y evoluciona artísticamente, cómo se abandonan unos miedos y nacen otros, cómo se madura con la interpretación en público de una misma obra, etc., estas son las cuestiones que de verdad harán crecer a los pequeños artistas que vemos entrar en nuestras aulas. Pero en nuestra mano está darles primero los útiles necesarios para que esto pueda ocurrir.

Dando por concluido este discurso, doy las gracias a las personas que hoy me acompañan en este acto público con motivo de mi ingreso en la Academia. Su presencia es muy importante para mí. Permítanme dedicar este momento a mis padres, a quienes debo la parte intrínseca de mi forma de ser y los valores que imprimieron en mi educación. Ninguno de ellos ha vivido lo suficiente para disfrutar esta ceremonia y nada les hubiera gustado más.

Además, quiero dar las gracias a mi marido, excelente violinista como muchos de ustedes saben. Con él siempre pude compartir la vida musical, y juntos nos ha sido posible ir evolucionando y creciendo artísticamente. Como equipo en la vida funcionamos como un buen reloj suizo y desde luego su generosidad ha hecho posible que yo esté aquí hoy.

Muchas gracias.

CONTESTACIÓN  
DEL  
EXCMO. SR. Dº JOSÉ GARCÍA ROMÁN



Señor Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

Esta noche la *Música* es protagonista. Y viene a nuestra memoria aquel año de 1873 cuando se firmó el Decreto por el que las Academias de Bellas Artes abrían la puerta a la arquitectura de los sonidos, a la arquitectura espiritual cuyo cimiento es el silencio. Antes, el Gobierno había recabado la opinión de la Academia de San Fernando de Madrid. El informe negativo de la Corporación académica sobre la posible creación de la Sección de Música se apoyaba en “la índole esencialmente diversa de las Artes plásticas”, subrayando que “La Música se dirige exclusivamente al sentimiento, por lo que no es capaz por sí sola de desarrollar una idea moral, sino cuando completa su pensamiento con la palabra y la poesía”. No le faltaba razón en el argumento primero (para algunos discutible); sí, y mucha, en el segundo.

La música es una de las centrales de energía artística de la tierra. Siempre fiel, en la tristeza más profunda y en la alegría más exultante, hace posible que las noches no sean tan negras. En sus cumbres nos exhorta a ahuyentar emociones estériles y esquivar temerarias tentaciones prometeicas. Los Ícaros en el arte, en la música, tarde o temprano caen al mar por volar demasiado alto y acercarse al sol, que derrite alas de cera pretenciosa.

Las lágrimas de Goethe generarán desesperación al autor de la *Eroica* al ser impedimentos para la lucha titánica y la rivalidad. “La música debe sacar fuego del espíritu de los hombres”, dirá Beethoven.

Uno de los enemigos de la música es el egotismo, que fomenta visiones miopes y fantasías llamadas a estrellarse contra la realidad de los muros del tiempo. Vivimos días de caída de tensión, quedándonos a oscuras a plena luz, como ciegos con pupilas hambrientas de resplandor. La Academia puede ser generadora de luminosidad y lugar de aprendizaje para oír los armónicos naturales de la vida, y no sonoridades de artificio. Se suele propagar la frivolidad de que un sillón académico abre las puertas del prestigio social y de la consideración, que incitan a colgar cortinas de vanidad en las ventanas por donde deberían entrar los rayos de la luz del ejemplo y la humildad que nos exige la Institución que nos acoge y que en su día creyó en nosotros, fiándose de nuestro compromiso. No ingresamos en la Academia para conseguir influencia y notoriedad, sino para dirigir los focos de los valores excelsos a las zonas más oscuras de la sociedad, ayudados de la *Aufklärung*, de las *luces*. Y, en cierta medida –apoyado en la teoría crítica de Foucault–, para aprender “el arte de la in-servidumbre voluntaria, el arte de la indocilidad reflexiva”.

Los honores, a veces meras circunstancias con aspecto de quincalla, no deben dañar las aspiraciones de instituciones como las Academias que invitan desde su acrópolis a despojarnos de lo superfluo en el anochecer, para reiniciar al día siguiente una nueva forma de pensar, sentir, mirar, escuchar y actuar. Por eso “somos lo que hacemos”.

Ingresa en la Academia D<sup>a</sup> Orfilia, concedora del universo de música existente entre las cuatro cuerdas del violonchelo. Inconformista, reivindicadora y con anhelos de combatir la ignorancia, viene con el lábaro de su pasión por la docencia que no le impide mantener su vocación concertística. En su día, la Corporación, oída la *laudatio*, supo valorar las cualidades de la candidata y su curriculum, del que a continuación hago un breve resumen.

En 1996 obtuvo los títulos superiores de violonchelo y música de cámara en Bilbao, ambos con Premio Extraordinario. Becada por la Fundación Botín de Santander, realizó entre 1996 y 2000 un postgraduado

en interpretación musical en la Guildhall School of Music and Drama de Londres con el profesor Oleg Kogan. En el año 2003 logró el Diploma de solista en el Conservatorio de Lausanne con Patrick Demenga. Ha dado conciertos en Sudamérica, Japón y Europa. Como solista ha tocado con la Orquesta de Cámara de Lausanne, Orchestre du Festival du Jura, Orquesta “Vivaldi” de París, Orquesta Nacional de Transilvania y de Bucarest, etc. y ha formado parte de agrupaciones camerísticas en Londres, Manchester, Lyon, Ginebra, Madrid. Desde 1993 mantiene la actividad de concierto en formatos de cuarteto y trío.

Recibió el premio Birdie Warsaw para violonchelo, el Primer Premio en el concurso para cuartetos de cuerda Dorothy Adams, adjudicado por el cuarteto Takacs y el premio Pyramid Award de Londres adjudicado por Deutsche Bank.

Ha grabado para BBC, Radio Suisse Romande, RNE Clásica y Naxos. Ha publicado libros didácticos sobre el violonchelo para la editorial inglesa Alfred Music. Entre 1998 y 2000 fue profesora de Música de Cámara en el Departamento de la Junior Guildhall School de Londres. Impartió clases en el Conservatorio de Sion en 2005 y 2006. Actualmente es profesora en el Conservatorio Profesional de Música “Ángel Barrios” de Granada y miembro del Trío Vega.

Son varias las cuestiones planteadas en el Discurso que acabamos de oír. Pondré el acento sólo en algunos puntos, y brevemente, por razones obvias. La docencia musical se sostiene sobre tres pilares fundamentales: el *qué*, el *cómo* y el *para qué*. ¿Qué disciplinas deben incluirse en los planes de altos estudios musicales cuyo objetivo principal es formar músicos y ayudarles a conseguir sus propias metas, y con qué medios han de dotarse? Ha de procurarse en la planificación de la enseñanza de la música, equilibrio en la oferta de especialidades, calidad y máximo rigor. Téngase presente que han desaparecido las fronteras y la comunicación hoy es instantánea. ¿Cómo ha de desarrollarse la enseñanza y con qué niveles pedagógicos y de exigencia para eludir desencantos al concluir la carrera? ¿Para qué apoyar los conservatorios, los centros superiores de música? ¿Para convertirlos en fábrica de músicos sin futuro, con títulos para enmarcar? El objetivo fundamental es

enriquecer el universo cultural, vivir de la música y para la música. Los músicos tienen el desafío de ser descubridores de pensamiento musical, creadores de nuevos *lenguajes*, detractores de virtuosismos triviales. No todos consiguen llegar a la meta. Hay talentos ocultos tras la discreción más honrada; otros han desertado por agotamiento, y los demás se han rendido porque no han tenido fuerzas o apoyos para ir a buscar en otros países lo que desean y necesitan. Queda mucho por hacer. La cultura de la rentabilidad, en un mapa de diferencias y enriquecimientos escandalosos, gobierna presuntuosa, y da la espalda al humanismo de sembrar, sin ambiciones desmedidas. Esto, a la larga, rebaja el *vataje* de las *luces* de los pueblos.

Las prioridades culturales dependen de las sensibilidades de los gobiernos y de la visión que tengan de la cultura. Somos conscientes de la compleja situación musical española, que avanza y retrocede por ciclos, aunque es innegable el progreso conseguido. Entendemos que es preciso adoptar las decisiones oportunas y convincentes con el fin de evitar frustraciones y pérdidas de energías, y amoldarse a la oferta y demanda. Me refiero a los centros docentes, las salas de conciertos, las orquestas, las bandas, la gestión y difusión musicales, etc.

Conceptos esenciales conviven hoy con el músico, con los que intentan escalar cimas de diversas *geografías*, y que tienen que ver con la ética, la devaluación de ciertas palabras, la belleza, la técnica, la mercadotecnia, la humildad, la fama o la incertidumbre. La ética en la música, en la docencia y en la conducta es requisito primordial. Dijo John Blacking que “son demasiados los intérpretes y compositores cuyas vidas ofrecen un triste contraste con la excelente calidad de su obra. Me refiero a un comportamiento obstinadamente mezquino y egoísta, o a una pasmosa falta de conciencia cívica”. Dicha reflexión puede aplicarse a todo el que estira el cuello con afanes de intelectualidad y presunción. Benedetto Croce en su *Breviario de Estética* se hace estas preguntas: “¿Dónde el artista ha sido artista y dónde el artista ha sido un hombre, un pobre hombre?”

Cierta ligereza se ha apoderado de las palabras *maestro*, *compositor*, *intérprete*, *concierto*, etc. De tanto rodar, se han devaluado, como los vocablos *calidad* y *excelencia*, cuya pronunciación ya cansa. Hemos de adminis-

trar con austeridad los superlativos y dejar que la música se dirija a donde el corazón del tiempo la lleve –con la venia de Susanna Tamaro–, sin fuerzas impulsoras ajenas a ella misma.

Nos llama y nos atrae la belleza. Lo demás ha de ser como la cáscara de la nuez, necesaria para que el pequeño *cerebro* pueda convertirse en el fruto seco tan deseado. Conocí personalmente a Erich Leinsdorf, y me impresionó su halo de grandeza, su mirada serena, inquiriendo desde el podio: “¿Es así?”. Se decía de él que en su trabajo era exigente y excesivamente clínico, y de técnica fría. Como escribe Harold C. Schonberg “parecía considerar que una partitura es una serie de problemas que deben resolverse, más que una serie de sentimientos que es necesario expresar”. Justamente esa aparente disección era la vía para conseguir lo que “nadie ha discutido jamás el acabado técnico de su obra y la seriedad de su enfoque de la música”. ¿Técnica *versus* sentimiento? Los dos juntos, imprescindibles para crear y recrear, para acercarse a la cima que nos pudiera corresponder.

La mercadotecnia se ha apoderado de nuestro mundo y puede ser compañera peligrosa de los músicos que persigan, por encima de todo, *estar*. Los medios de comunicación, imprescindibles para la difusión de los eventos musicales, suelen ser amplificadores de éxitos y fracasos, o sordina de los mismos. Muy pocos músicos consiguen arrancar el fuego sagrado a los dioses. La siguiente reflexión de Debussy es lección admirable: “Un hombre no está obligado a escribir solamente obras maestras, [...]”. Servir a la música desde la humildad es una de nuestras obligaciones más sagradas. No todo lo que suena es música. Por eso el tiempo se encarga de redistribuir laureles. Pero habría que preguntarse si en el arte musical hay espacio para tantos. Creemos que no, si pretendemos objetivos idealistas. Además, en las *carreras* no existen troncos de pirámide. Son precisos los vértices que marcan niveles y alturas. Ocurre a veces que circunstancias espurias del arte nos introducen en campos imantados y enloquecen las agujas de nuestra brújula.

Se es músico o no se es. Enemiga del arte y de la persona es la sirena de la fama –el director Furtwängler llamaba la atención sobre las “glorias anticipadas”–, que pretende romper la barrera del sonido más auténtico, olvidando que la celebridad es para después de la muerte. No hay gloria sin



sepulcro, sin cenizas: asombro de la certidumbre que paga su peaje por no emular a Odiseo que no quiso oír los cantos de falsas certezas y continuó navegando en aguas de incertidumbre que le conducirían a la patria de la certitud donde se consigue una “vida lograda”, no precisamente vinculada a la simbología de los cenotafios, el estatuario, las placas de los callejeros, los honores. Las glorias quedan difuminadas con las caídas de las hojas de los otoños del tiempo.

Entra usted hoy, D<sup>a</sup> Orfilia, en la Academia, en una pequeña orquesta, para enriquecer y potenciar su voz que da sentido al concierto de nuestra Institución. No ponemos en duda que será fiel intérprete en esta *orquesta* llamada Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, procurando ir *a tempo* en el cumplimiento de sus obligaciones, apostando por la exigencia, fomentando el cultivo de los grandes valores, expertos en distinguir el éxito del fracaso, o el fracaso del éxito.

Recuerdo su mirada cuando departimos unas horas en el despacho de la Dirección con motivo del protocolo de la elección de D<sup>a</sup> Orfilia. Se mostró inconformista, alejada de lenguajes vacíos, segura de sí misma. No se fue por las ramas ni se entretuvo en hacer *glissandi* de apariencias. Las yemas de sus dedos se posaban firmes sobre las cuerdas de su alma, a la vez que el arco de la convicción generaba líneas, como si estuviese interpretando una de sus piezas preferidas, abrazada a su violonchelo. Se manifestó como *persona*, pero huyendo de la *máscara*, que, como es sabido, hacía mucho ruido o retumbaba en los escenarios de la antigua Grecia; sincera y austera, con discreto orgullo, como cuando se viene de experimentar aventuras, con sentimiento no precisamente de derrota.

Y le recordé que las Academias volarán alto si se reconocen a sí mismas en sus defectos, si son fieles compañeras de la autocrítica. Pero si se dejan seducir por la vanidad, si navegan por los mares del endiosamiento o surcan las embravecidas aguas del conflicto y la discordia, no se hundirán, pero perderán el ascendiente y la autoridad, cayendo en zonas donde habita lo fútil.

Le gustaría “soñar en voz alta” cómo imagina la labor de la Academia, ha dicho la nueva compañera. Pues bien: comienza su sueño académico. Estoy por afirmar con Unamuno que somos al fin y al cabo “entes de fic-

ción”, en el sentido metafórico y crítico, y vivimos pendientes de *autores* que no son tales. Creemos que nos *sueñan*, y la realidad es que *soñamos* y nunca el mismo sueño. Así puede explicarse que de pronto somos lo que no éramos ayer. Moriremos todos, los que nos sueñan y los que soñamos. Pero no me perderé en este atractivo laberinto unamuniano, tan de su nivola *Niebla*. Jankélévitch nos aconseja “turbar el silencio durante el menor tiempo posible”. Es un hermoso y trascendental reto, especialmente para los músicos. La incertidumbre, nuestra fiel compañera, en ocasiones nos sorprende con inesperadas certezas.

La nueva Académica se ha referido al despojo de honores. La melancólica Rosalía de Castro, luchadora social y crítica con las injusticias, escribió el siguiente refinado octeto: “Glorias hay que deslumbran, cual deslumbra / el vivo resplandor de los relámpagos, / y que como él se apagan en la sombra, / sin dejar de su luz huella ni rastro. / Yo prefiero a ese brillo de un instante, / la triste soledad donde batallo, / y donde nunca a perturbar mi espíritu / llega el vano rumor de los aplausos”. Este podría ser nuestro sueño, cercano a lo prometeico. Y tal vez las palabras que coronaran el propileo de la Academia. Se lo propongo a usted en nombre de esta Corporación que solemnemente le acoge con la convicción de que luchará titánicamente con la tensión de las cuerdas que exigen la afinación de un férreo y libre compromiso. ¡Felices *sueños*, D<sup>a</sup> Orfilia!, en esta ya su *Casa*.





