

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS
GRANADA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL ILMO. SR.

DON MANUEL LOPEZ VAZQUEZ

EN SU RECEPCION ACADEMICA

Y

CONTESTACION

DEL ILMO SR.

DON JUAN ALFONSO GARCIA GARCIA

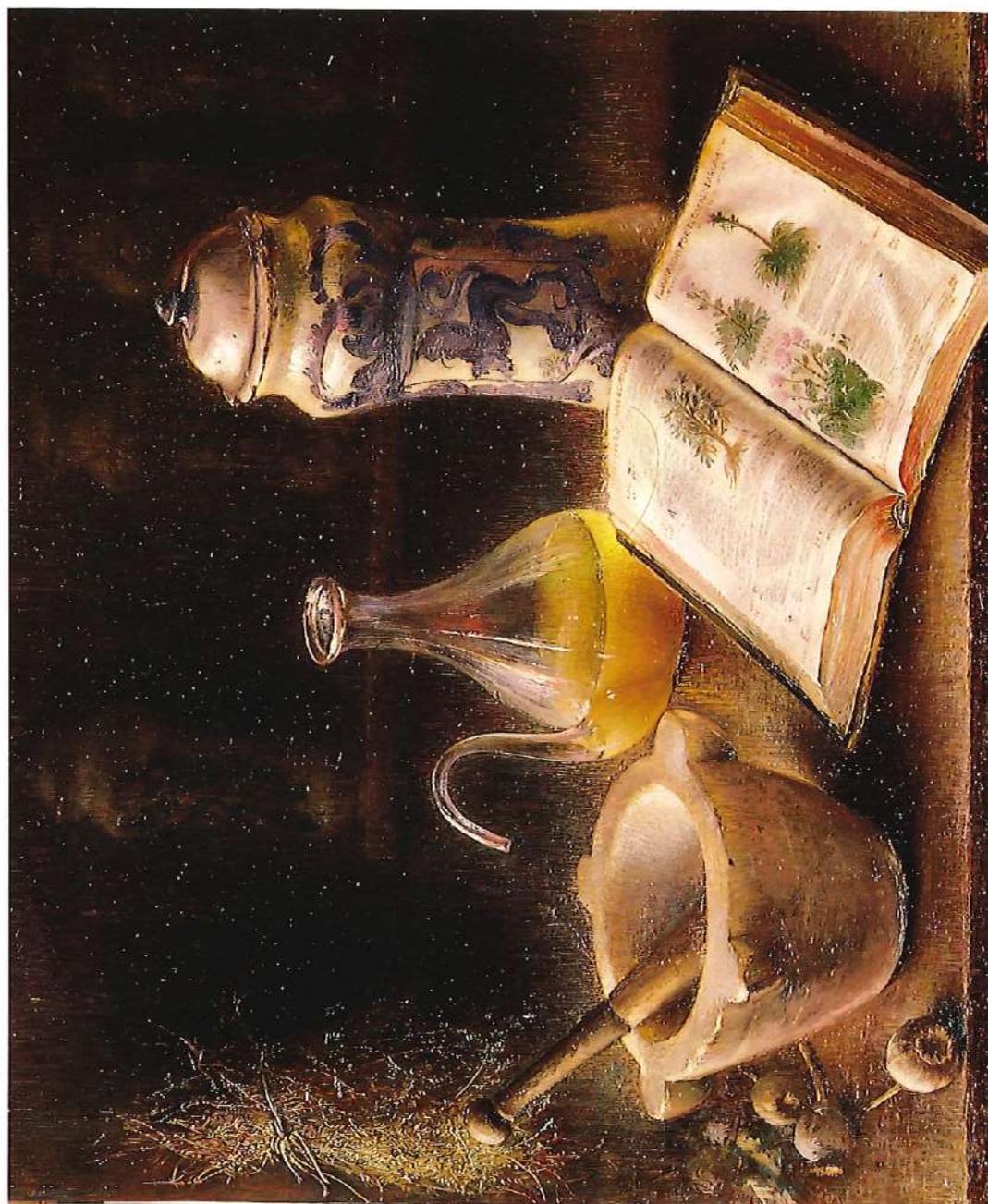
MIEMBRO NUMERARIO Y CONCILIARIO PRIMERO DE
LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES NUESTRA
SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS, DE GRANADA, EN EL
ACTO ACADEMICO CELEBRADO EN EL SALON DE
CABALLEROS XXIV DEL PALACIO DE LA MADRAZA,
EL DIA 18 DE ABRIL DE 1989.



GRANADA

Depósito Legal: GR. núm. 241 - 1982

GRAFICAS DEL SUR, S. A. — Boquerón, 6 — Granada



FARMACIA

M. LOPEZ VAZQUEZ
Foto M. Valdivieso

Discurso

del

Ilmo. Sr. D. MANUEL LOPEZ VAZQUEZ

Excmo. Sr. Presidente
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos
Queridos amigos

En primer lugar, quiero poner de manifiesto mi más sincera y profunda gratitud, a los Ilmos. Sres. Académicos, D. Juan Alfonso García García, D. Rafael Revelles López y D. Francisco López Burgos, que formularon la propuesta para mi ingreso, agradecimiento que hago extensivo, igualmente, a los Sres. Académicos que dieron su voto, así como a esta Real Academia de Bellas Artes, Nuestra Señora de las Angustias, que hoy corporativamente me recibe.

Para mí es un gran honor pertenecer a esta Institución, que es salvaguarda de los más altos conceptos éticos y estéticos del Arte. Ser Académico me llena de orgullo, como artista y como granadino, por lo que acepto con satisfacción y responsabilidad tal designación, teniendo la esperanza de no defraudar en la confianza que se me ha otorgado. Así pues, he de hacer constar que seguiré con fidelidad las normas éticas tendentes al mayor engrandecimiento y dignidad de las Bellas Artes, y, de modo especial, continuaré dedicando todo mi esfuerzo a trabajar con honestidad en la protección y conservación del Patrimonio Artístico y Cultural de nuestra querida Granada, tal como he venido haciéndolo habitualmente como pintor y restaurador.

Permitidme evocar con todo mi amor a Trinidad Rodríguez Fontana (q.e.p.d.), "Trini", esposa y compañera, que con tanto cariño y simpatía departió con todos, tan enamorada siempre de su Granada, como apasionada del Arte y la belleza. He tenido la dicha de compartir con ella durante muchos años las alegrías y sinsabores que la dedicación a las Artes nos ha deparado. Fue el aliento constante en mis inquietudes. El destino no ha querido que ella esté presente en este acto, pero yo siento que su espíritu está acompañándome en estos momentos de emoción y responsabilidad.

De igual forma, es un deber, y muy honroso, recordar aquí a mi antecesor, el Excmo .Sr. D. Andrés Segovia Torres, extraordinario artista, de fama universal, de intensa y dilatada vida musical dedicada a la guitarra, instrumento que elevó a cimas insospechadas de grandiosidad; confesando, por mi parte, la turbación que siento al haber sido designado para ocupar la vacante dejada por tan insigne artista, de quién todo se ha dicho y escrito por historiadores y críticos musicales de reconocida valía y prestigio.

Aunque es bien conocida de todos su fina sensibilidad y calidad humana, quiero mencionar un hecho significativo: Andrés Segovia, en cumplimiento de una promesa, visitó la Basílica de San Juan de Dios, donde dejó constancia de su buen corazón, generosidad y esplendor. Es emotiva la petición al Santo que dejó escrita en el libro de visitas, y que dice textualmente: "Ruego porque mi hijito no necesite de mi guía, si Dios me llama pronto". Junto a su firma están la de su esposa e hijo (año de 1981).

No tuve el honor de tratarle personalmente, aunque he sido un ferviente admirador suyo. Siguen presentes

en mi memoria sus inolvidables conciertos de guitarra, en el Festival de Música y Danza de Granada, ejecutados con singular perfección; fueron unas interpretaciones magistrales, irrepetibles. Su repertorio era muy extenso, y así lo demostró en los nueve conciertos del Festival, donde brilló con luz propia. Su dominio de la guitarra era sobrecogedor e impresionante. Puso toda el alma y el sentimiento, pero además tuvo algo específico y único en él: esa caricia que dejaba en el aire una nota bellísima. Era el genio y no volverá repetirse.

Nunca imaginé tener méritos suficientes para pertenecer a esta Real Academia y que, a la vez, me correspondiese el privilegio de ocupar la vacante de artista tan excelso; obligándome ello, si cabe aún más, a perseverar en mi arte y ocupar el sillón con el afán de hacerme merecedor de él.

El Ilmo. Sr. D. Valentín Ruiz Aznar, en contestación al discurso de ingreso en esta Real Academia del Excmo. Sr. D. Andrés Segovia, hizo de él esta muy acertada semblanza: "Patriarca y cabeza de dinastía, mago y rey de la guitarra, genial intérprete, virtuoso y divo a la vez".

La música nos motiva y eleva a un éxtasis emocional mediante vibraciones y sensaciones recibidas a través de los sentidos auditivos, cuando los virtuosos, con sus interpretaciones, nos transmiten las composiciones musicales de los creadores. Es el Arte, como Arte es también la pintura, si bien en ésta son los sentidos visuales los que infiltran en nuestro ser el fantástico y sublime mundo de las formas y el color. Es toda una hermosa y extraordinaria vivencia.

Sres. Académicos, la pintura y la restauración de obras de arte ha sido y es la faceta artística que amo por encima de todas, estando entregado a ella desde siempre, con verdadera ilusión. Y me complace tener esta ocasión para dar a conocer una serie de conocimientos técnicos y prácticos, adquiridos durante mis años de dedicación a esta actividad, razón por la que el tema elegido para mi preceptivo discurso de ingreso como Académico Numerario de esta Real Academia, es el siguiente: "EL TALLER DE PINTURA". Espero que esta aportación sea de utilidad a cuantos se interesan en las Bellas Artes.

El TALLER, es para el artista su universo, donde la creatividad no tiene más límites que su ferviente entusiasmo por el Arte, donde el pintor lucha constantemente, tratando de convertir en obra de arte las ensoñaciones o visiones, reales o irreales, que su fina sensibilidad de artista le inspira y que él trata de plasmar en el lienzo. Pero el creador, se siente inquieto dentro de sí; es una eterna duda que le hace sentirse insatisfecho, con un afán constante de superación, porque ilusionado o desilusionado después de su realización, siempre piensa que pudo hacerlo mejor.

Conjuntamente a la creación vá unida la correcta utilización de los materiales y el dominio de una técnica que requiere tiempo, ya que la práctica es esencial. Sólo la posesión de todos estos conocimientos y experiencias proporciona el fundamento que permite el modo de expresar y garantizar la perduración de la obra. La vocación artística es un deseo persistente de dominar la materia y transformarla en obra de arte.

Los Talleres de Pintura han existido durante siglos, en Bizancio, Italia, Holanda, Flandes, Alemania, Francia

y España (no hay que olvidar que en nuestro suelo, durante ocho siglos, ha vivido un pueblo artista, el árabe, del que tanto conservamos). En estos Talleres, en sus distintas épocas y escuelas, era donde junto al Maestro los jóvenes iniciaban el aprendizaje de la pintura, complementado con los conocimientos y prácticas de las técnicas pictóricas, de los materiales, herramientas y utensilios.

Comenzaba el aprendiz por las prácticas del dibujo, seguidas de los ejercicios del natural, especialmente de la figura humana (anatomía, proporción y perspectiva); conjuntamente con el molido de los colores, limpieza de pinceles y paletas, tensado de lienzos sobre bastidores, encolado, enyesado, aparejado, templado, rascado, alisado y pulimentado de las tablas. Cuando el Maestro consideraba que el futuro pintor poseía ya el perfecto dominio del dibujo, de los escorzos y el trazado, permitía sus escauceos con los colores, enfrentándose al lienzo y la tabla, e iniciando el mezclado de los pigmentos, composición artística, valoración de los tonos, armonía estética, perfección del claroscuro, cromatismo y el dominio de la pincelada. El buen hacer de estas prácticas le demostraban al Maestro su competencia en el arte de la pintura, momento en el que, el hasta entonces aprendiz, era propuesto para su ingreso en el gremio correspondiente de pintores.

Los pintores Primitivos Flamencos deben la excelencia de su arte, en gran parte, a la eficacia de los métodos seguidos en el aprendizaje y a la gran rigidez y dureza del mismo, que se prolongaba durante varios años hasta alcanzar el nivel artístico competente.

En cuanto a los conocimientos prácticos, el nuevo pintor estaba obligado al correcto empleo de los pig-

mentos, barnices, colas, engrudos, así como poner el bol, dorar, platear, gramear, escalfar, estofar, conocer el comportamiento de los distintos tipos de lienzos, las propiedades de la madera y la selección de la misma. Era todo un completo conjunto de enseñanzas de la pintura y de los materiales que están íntimamente relacionados con las Bellas Artes.

Todos estos conocimientos se incrementaban con las experiencias propias de los distintos talleres; y así, las siguientes generaciones se enriquecían con los nuevos conceptos estéticos que los grandes Maestros, con sus geniales creaciones, aportaban a la evolución de la pintura.

Hay que tener en cuenta que era común y frecuente la colaboración de los discípulos con el Maestro, en la realización de la mayoría de los cuadros, sobre todo en aquellos de grandes dimensiones, siendo ésto bien conocido de los historiadores de Arte. Por ello, es hoy difícil, a veces, delimitar la pintura perteneciente exclusivamente al Maestro, teniendo que recurrir al expresivo término: "Obra del Taller de...".

La tradición del Taller desaparece en el transcurso de los años y a principios del mil novecientos apenas existe. El artista se ha individualizado, ante la carencia de encargos importantes procedentes de las Iglesias, Conventos, Monasterios y Palacios, comenzando el auge de la pintura de caballete.

El pintor acepta, por comodidad, la incorporación de la industria que le proporciona cuanto le es necesario para su aplicación directa en la elaboración del cuadro, dando fin a los Talleres de Pintura; surge una época en

que todo lo relacionado con la técnica pictórica es menospreciado, hasta el punto de que despectivamente se calificaba de "cocina". Afortunadamente, las nuevas generaciones de artistas plásticos están interesados en las técnicas, procedimientos y conocimiento de los materiales; y así, en la actualidad van surgiendo nuevamente algunos talleres, deseando por nuestra parte que lleguen a tener el prestigio de los antiguos, con la ventaja de que, actualmente, los científicos se plantean seriamente el poner a disposición del artista toda una gama de materiales con plena garantía de duración e inalterabilidad. Es conveniente resaltar lo positivo de aquellos antiguos talleres: ahí están sus obras, desafiando el paso de los siglos, como recién pintadas. Es por ello que hay que recuperar el "oficio" de la pintura, si queremos que queden para la posteridad los cuadros actuales.

A continuación relato brevemente mis primeros contactos con el fascinante mundo del Arte: Inicio los estudios de dibujo y pintura con el pintor granadino Rafael Lotorre. En la Escuela de Artes y Oficios de Granada curso la enseñanza de dibujo artístico con el profesor Joaquín Capulino; su magisterio fue fundamental para mí y tuve la satisfacción de merecer su amistad.

La "Escuela", como la llamábamos, era el cauce de tantos jóvenes que soñábamos con llegar a ser artistas del renombre de Gabriel Morcillo. Este era el más cercano a nosotros; López Mezquita y Rodríguez-Acosta nos sonaban lejanos, inalcanzables.

Aquellos años los dedico a pintar en la Alhambra, Generalife y Alzayzín, series de paisajes, alternando con bodegones, floreros y algunos retratos.

En las continuas visitas que realizaba a la Capilla Real de Granada, fue aumentando mi admiración hacia las tablas de los Primitivos Flamencos, que los Reyes Católicos donaron a dicha Capilla, pintadas por Van der Weyden, Bouts y Memling; la perfección de estas tablas, pintadas con increíble verismo y minuciosidad, suavidad de colorido y delicadeza en la ejecución, me atrajo de tal forma que, inevitablemente, creció en mí un indecible interés por descubrir los secretos de su técnica.

De entre los formularios secretos de los Antiguos Maestros, que son conocidos perfectamente, cabe citar: "HERMENCIA", de Dionisio, denominado también "MANUAL DE PINTURA DEL MONTE ATHOS" (1350); y "IL LIBRO DELL'ARTE (Tratado della Pittura)", de Cennino Cennini (1390). Este autor es bastante explícito en cuanto a las técnicas del oficio de pintor; su tratado es todavía hoy de gran utilidad, por lo que, a quien ame la buena calidad de los materiales, le recomiendo la lectura de este valioso libro.

Asimismo, son interesantes: el "TRATADO DE LA PINTURA AL TEMPLO", del monje Teófilo; el "TRATADO DE LA PINTURA", de Leonardo da Vinci; el "ARTE DE LA PINTURA", de Francisco Pacheco; la "PRACTICA DE LA PINTURA", de Antonio Palomino; "LOS MATERIALES DE PINTURA Y SUS EMPLEOS EN EL ARTE", de Max Doerner"; y "EL ARTE Y SUS SECRETOS", de Max J. Frèredlander.

Siguiendo en esa trayectoria, estudio lo más importante que sobre la Escuela Primitiva Flamenca han publicado los historiadores de Arte en esta especialidad, comprobando que, en lo que a la técnica se refiere, no es de gran extensión ni profundidad. No obstante, en

estos últimos años, y con ayuda de los modernos métodos científicos, se han efectuado magníficos e importantes estudios sobre las técnicas pictóricas.

Por mi parte y para adentrarme más profundamente en el conocimiento de los grandes Maestros de la pintura Primitiva Flamenca, reproduzco las tablas de Van der Weyden, Bouts y Memling, existentes en la Capilla Real, así como la tabla de la Virgen de la Rosa, de Gerard David, en la Abadía del Sacro Monte. El motivo de acometer estas reproducciones, estaba fundado en la insatisfacción que, en principio, me producía la mera contemplación de estas grandes obras, ya que de esta forma sólo tenía ante mí la obra terminada de un extraordinario artista, pero sin llegar a conocer exhaustivamente el proceso seguido, desde su creación, pasando por sus distintas etapas, hasta su culminación.

Aunque la reproducción de estas obras maestras era para mí una experiencia apasionante, al permitirme descubrir la personalidad de cada uno de los artistas, su cuidado por los detalles y su perfecto dominio de la técnica, no obstante no consideraba esta experiencia suficiente; por lo que reflexiono largamente y decido dedicarme al difícil arte de la restauración, para con ello lograr una sólida formación y, de este modo, introducirme en la propia esencia de cada cuadro, entrando en contacto directo con las pinturas antiguas, lo que siempre es fuente de fecundas y ricas experiencias.

En el Taller de Rafael Latorre comienzo a realizar prácticas de restauración y conocimiento de los materiales, a fin de ir descubriendo la manera de trabajar de los artistas de todos los tiempos. He de hacer constar que este Taller era centro de encuentro y tertulia de

las personalidades de la época relacionadas con el Arte, tales como Manuel Gómez Moreno, Natalio Rivas, Antonio Gallego Burín, el Conde de las Infantas, Leopoldo Torres Balbás, Manuel Martínez de Victoria, Fernando de los Ríos, José María López Mezquita, Joaquina Egüaras, Miguel Serón, Ramón Pérez de Herrasti, Francisco Soria Aedo, Francisco Prieto Moreno, Emilio Orozco Díaz y otros. Era una universidad magistral y apasionante, y tuve la gran suerte de vivirla, siendo sobremanera importante en mi formación humana y artística.

Por esas fechas conozco al profesor Orozco Díaz, que años después habría de ser mi maestro, y al que tanto debo, por haberme hecho partícipe de su sapiencia y profundo conocimiento del Barroco, muy especialmente de la Escuela Granadina, así como de su exquisito buen gusto por todo lo relacionado con el Arte. Colaboré íntimamente con él tanto en el montaje del Museo de Bellas Artes, en el Palacio de Carlos V, que fue inaugurado el año 1958, como mediante la realización de continuas restauraciones de los fondos del Museo, durante toda su etapa como Director del mismo.

Con su desaparición, todos, y yo en particular, hemos perdido un gran amigo y maestro.

De igual forma y bajo la supervisión del profesor Orozco fuí efectuando la restauración de gran número de obras, entre otras y principalmente: en el Monasterio de la Cartuja, los cuadros pintados por Fray Juan Sánchez Cotán; Capilla Real, las tablas de Machuca; Iglesia Parroquial de La Zubia, "La Asunción de la Virgen", de Pedro de Raxis; Diputación Provincial de Granada, cuadros de Gómez Moreno, Juan de Sevilla y

Pedro Atanasio Bocanegra; Legado Gómez Moreno, las pinturas que componen esta colección; Fundación Rodríguez-Acosta, limpieza y restauración de los cuadros de López Mezquita y José María Rodríguez-Acosta; Museo-Casa de los Pisa, cuadros de Pedro Atanasio Bocanegra, Juan de Sevilla, José Risueño y varias tablas de distintos pintores; Catedral de Granada, el "Crucificado" de Pedro Atanasio Bocanegra, la "Anunciación" de Alonso Cano, varios cuadros de José Risueño y, destacando especialmente, la serie de "La Vida de la Virgen" de Alonso Cano.

Estas últimas restauraciones, en concreto, fueron un éxito nacional e internacional, recibiendo los plácemes de Catedráticos de Arte e Historiadores que vinieron a Granada a la gran exposición "Alonso Cano y su Epoca", celebrada en el Hospital Real, el año 1968, con motivo del tercer centenario. Colaboré en esta magna exposición con los profesores Pita Andrade y Orozco Díaz, y con el entonces canónigo D. Manuel Casares Hervás, hoy Obispo de Almería, quien tuvo para con Trini, mi esposa, el exquisito detalle de que fuese ella quien trasladara en sus brazos, desde la Catedral hasta el Hospital Real y en su primera salida después de trescientos años, la obra cumbre de Alonso Cano: la "Inmaculada". La emotividad con que se verificó dicho traslado fue algo irrepetible.

Mi actividad en materia de restauración de obras de arte ha sido y es constante, considerando, por mi parte, de especial importancia mi aportación y dedicación a recuperar y conservar el Patrimonio Artístico de Granada, y de forma más significativa: los fondos del Museo del Prado en el Patronato de la Alhambra, Museo Hispano Musulmán, Universidad, Caja General de Aho-

rros de Granada, así como grandes e importantes colecciones particulares.

Seguidamente, paso a centrarme específicamente en la parte de oficio y técnica de

EL TALLER DE PINTURA

Se ha de empezar por la preparación de los lienzos; el lino es la tela generalmente empleada (debido a su agradable textura y resistencia), en sus distintos gruesos y tramas, siendo de buen rendimiento. Para imprimirlo se ha de clavar sobre un bastidor con cuñas, que no será de madera fresca, debiendo correr los hilos del lienzo paralelos al filo del bastidor; al fijar el lienzo sobre el bastidor se dejará provisionalmente a medio clavar y, una vez esté imprimado y bien seco, se reclava definitivamente.

La imprimación del lienzo es muy importante para el manejo de los colores, luminosidad de la pintura y calidad pictórica.

Para llevar a cabo la imprimación se ha de poner cola de conejo en agua limpia durante veinticuatro horas; pasado este tiempo y calentada la cola al "baño maría", se disuelve, teniendo cuidado de que no llegue al punto de cocción, ya que en este caso pierde fuerza adhesiva. La cola no habrá de ser muy fuerte, pues al endurecer excesivamente el lienzo éste puede desgarrarse. A la cola se añadirá blanco de titanio y una vez preparada se podrá aplicar, bien a pincel por toda la tela, dando en este caso tres capas ligeras, o bien con la espátula, en cuyo supuesto la masa estará espesada, siendo suficiente dos capas. El fondo debe estar completamente seco para afinarlo.

No es recomendable la preparación del lienzo con aceite de linaza, pues éste amarillea con el tiempo, oscureciendo los colores.

Para pintar sobre papel, cobre, hierro, marfil y pergamino, son válidas las siguientes recetas:

Si se pinta sobre papel, se le ha de dar un encolado en frío. En el caso del cobre, se lijará la superficie ligeramente con esmeril, a fin de eliminar el óxido, usando para su imprimación blanco de plomo y aceite de linaza espesado, dando sólo una ligera capa con este preparado. Para poder pintar sobre hierro, igualmente se habrá de lijar con esmeril la parte oxidada, limpiar con petróleo, pasando a imprimir mediante una mano de aceite de linaza espesado y blanco de plomo. Por su parte, el marfil, que es un excelente material, empleado normalmente para pintar minaturas, se habrá de pulimentar con piedra pómez y alcohol, pintando directamente sobre la placa de marfil; su técnica requiere premiosidad, toques cortos a puntitos, del tono claro al oscuro, usando pinceles muy finos y pigmentos de acuarela; como diluyente, agua limpia y goma arábica. Por último, antes de pintar sobre pergamino se tendrá que desengrasar con hiel de buey, extendiendo jugo de patata y usando los colores de acuarela con clara de huevo bien batida y líquida como diluyente; para su dorado o plateado se le darán tres capas de bol con un pincel fino, y una vez seco se aplica el pan de oro, humedeciendo el bol con un pincel en almidón en rama hervido en agua limpia.

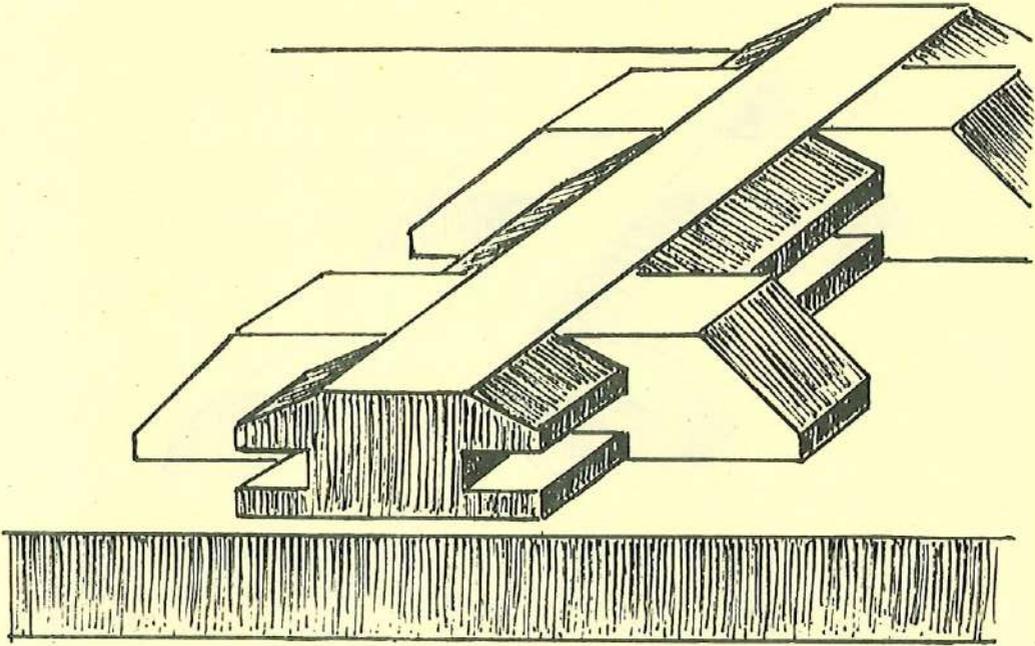
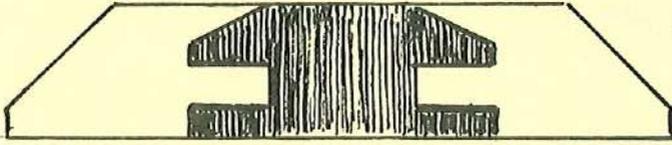
La pintura sobre tabla es más complicada, requiriendo una completa serie de conocimientos de la madera, sus variedades y calidad. Es un excelente material de cómodo

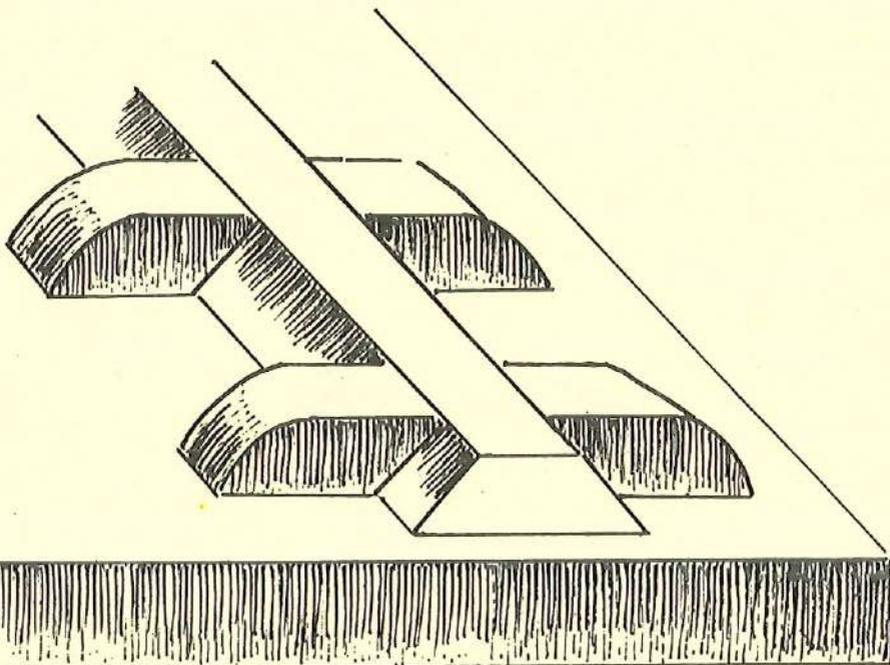
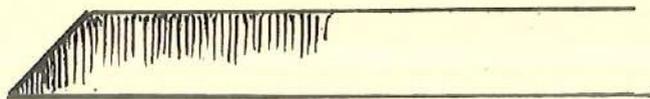
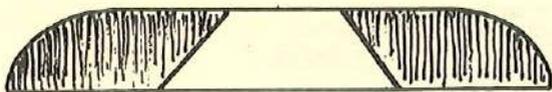
manejo y su comportamiento en soportes para pintar es recomendable. Las maderas más usadas son: roble, nogal, cedro, caoba, haya, alerce, teca, olmo, fresno, arce y castaño, cuyas propiedades son óptimas. En cambio el rendimiento no suele ser eficaz en el pino, chopo, okume, peralejo, abeto y alcanfor, por tratarse de maderas mucho más ligeras. En cuanto a los aglomerados y contraplacados de madera, al no haberlos usado personalmente, desconozco su comportamiento como soportes de pinturas.

Se ha de seleccionar, en primer lugar, una madera y que esté bien seca, eliminando la que contenga carcoma, hongos, nudos y vientos. La madera de muebles antiguos se puede considerar como inmejorable.

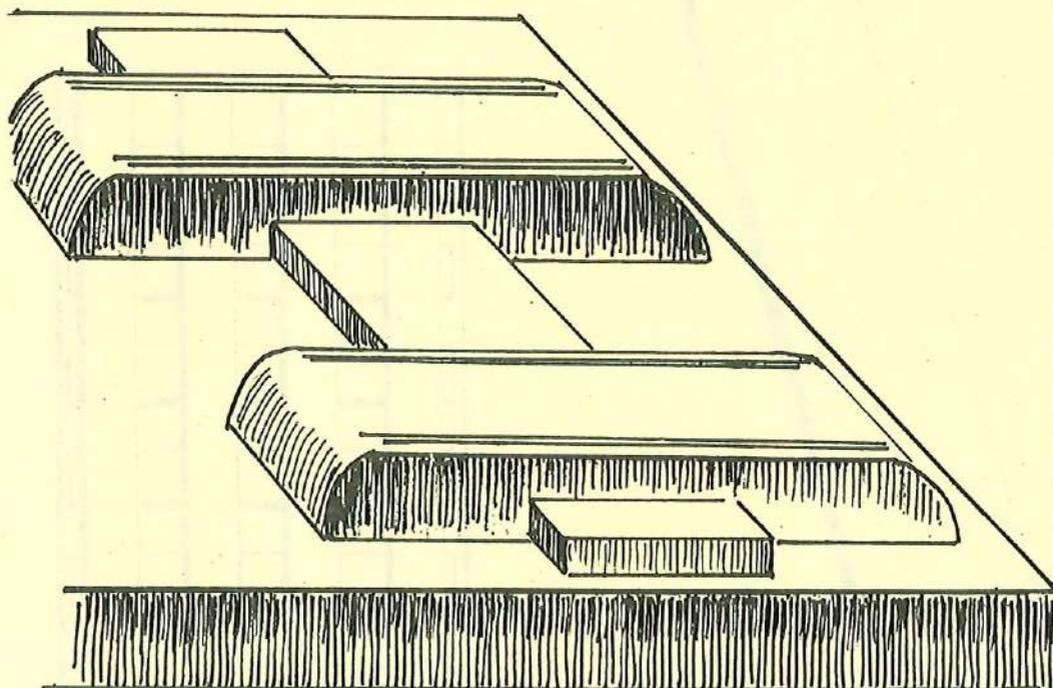
En la operación de engatillado, abarrotado o ensamblado, la madera será de pino viejo, sin nudos ni resina, de vetas finas y uniformes. Existen varios sistemas de engatillados, por lo que, para su mejor comprensión, a continuación se indican en las siguientes láminas (Gráficos I al X).

Una vez que se tiene la tabla engatillada o abarrotada, se dan varias pasadas a la superficie con un cepillo de dientes, quitando el polvo y encolándola con cola fuerte, que se deja secar el mayor tiempo posible. Después se dan seis manos de aparejo, bien extendido; este aparejo estará compuesto de cola de conejo y yeso mate, cuya preparación se hará de la siguiente forma: se tiene la cola en agua limpia durante veinticuatro horas, y se calienta al "baño maría", procurando que no hierva ya que su cocción da lugar a que pierda fuerza adhesiva. La primera mano del aparejo será en forma picada y las restantes cruzadas entre sí. Cada mano se ha de extender

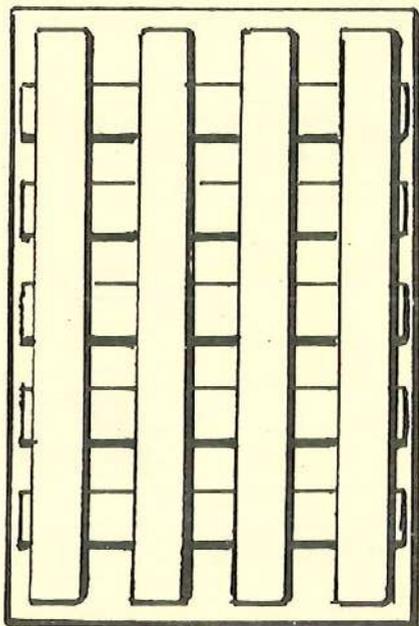
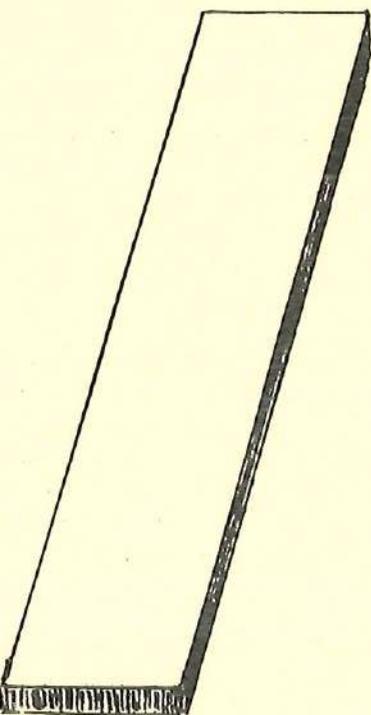
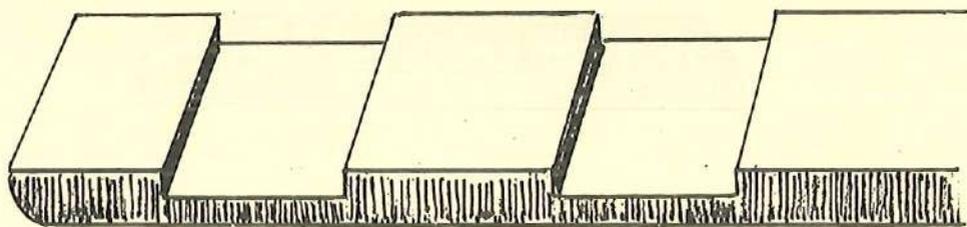




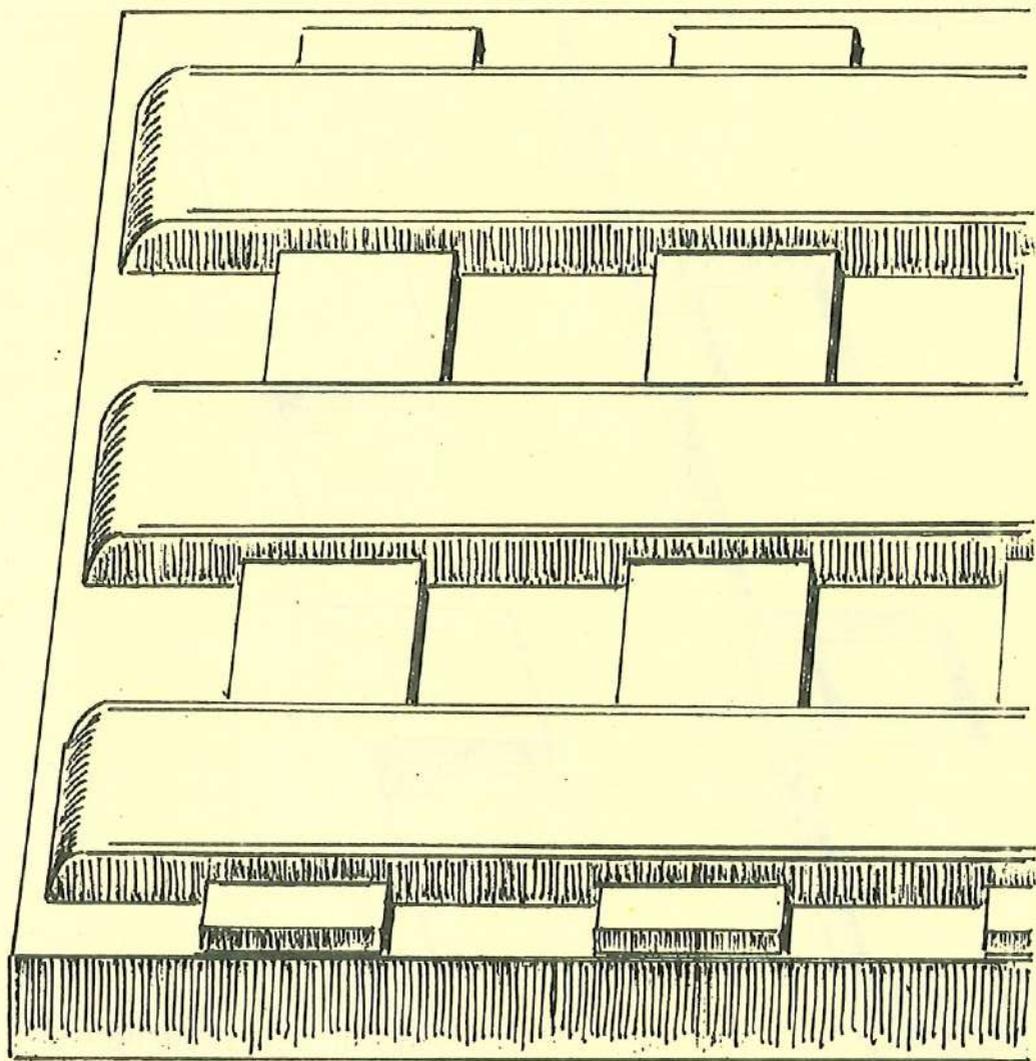
II



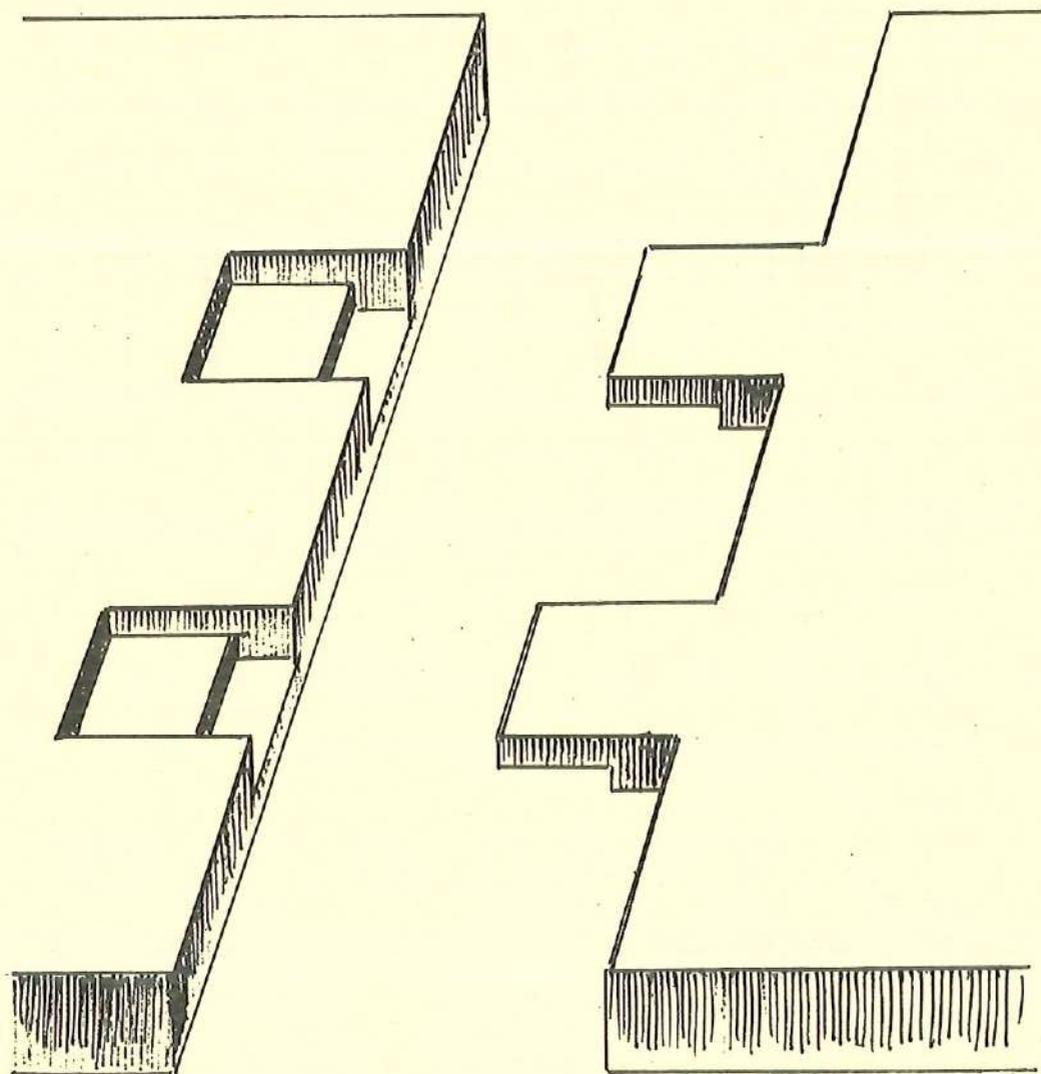
III



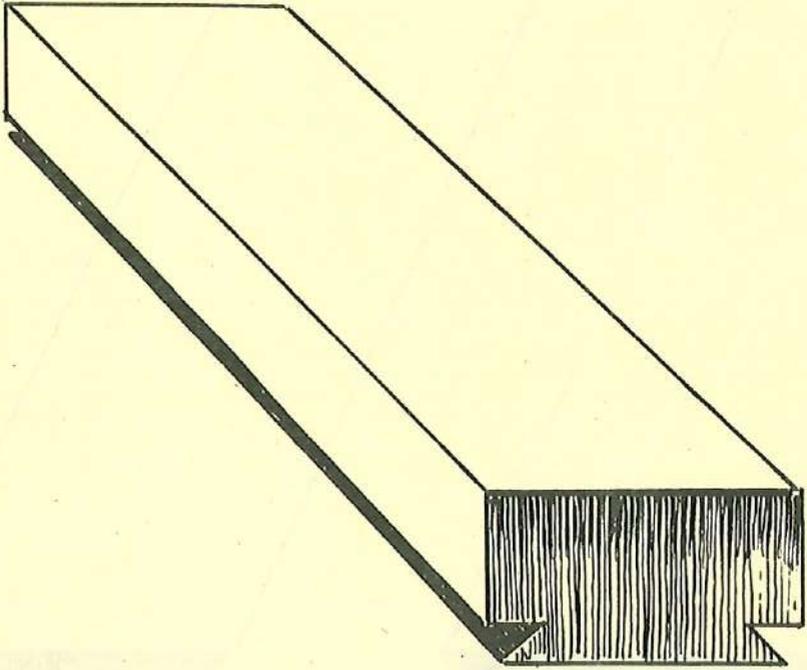
IV



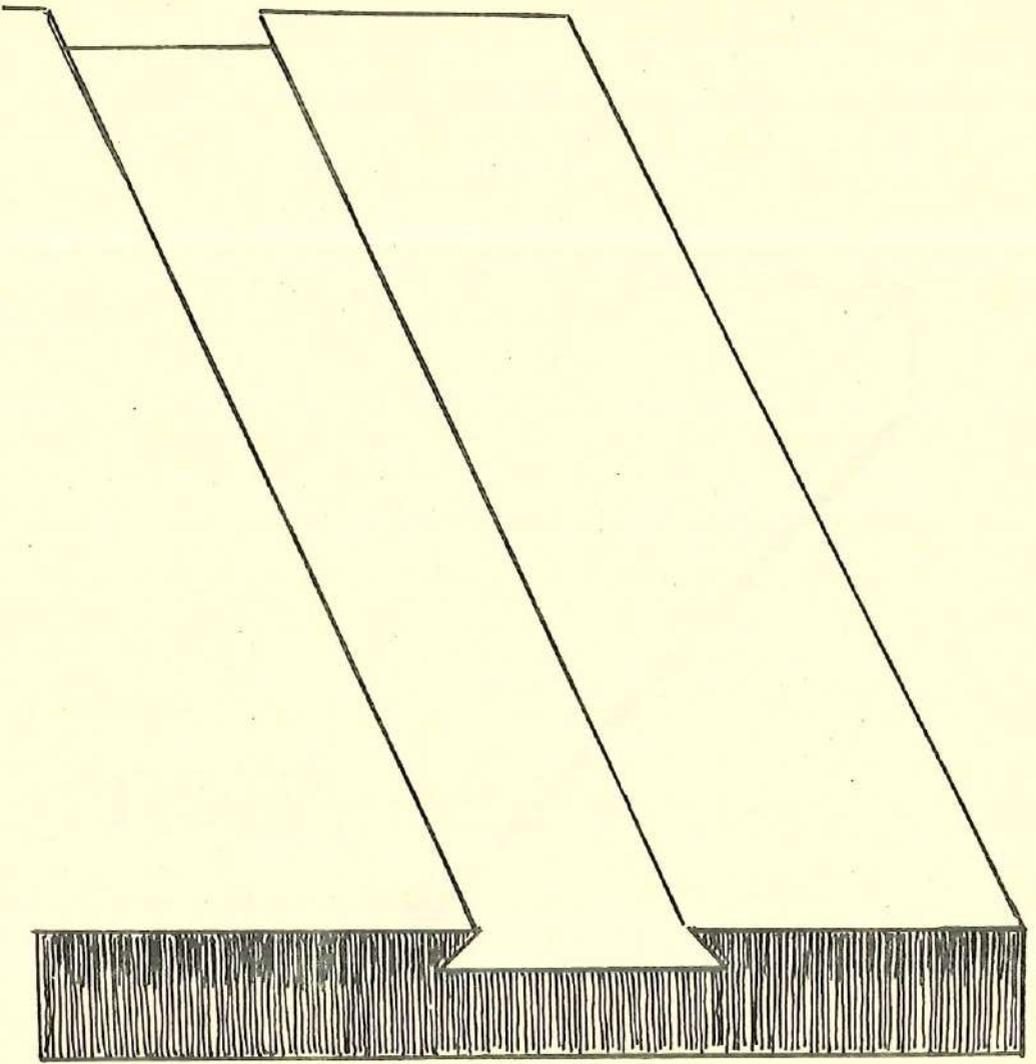
V



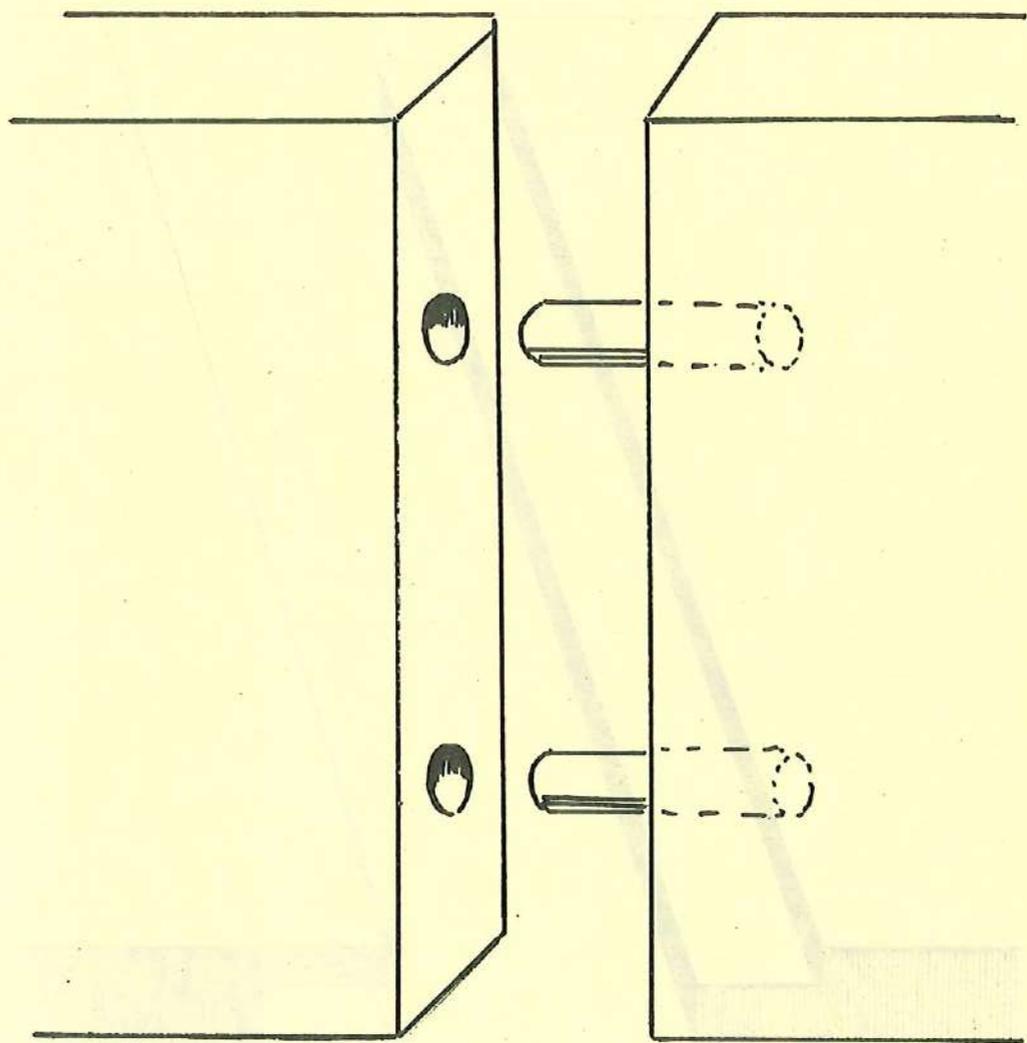
VI



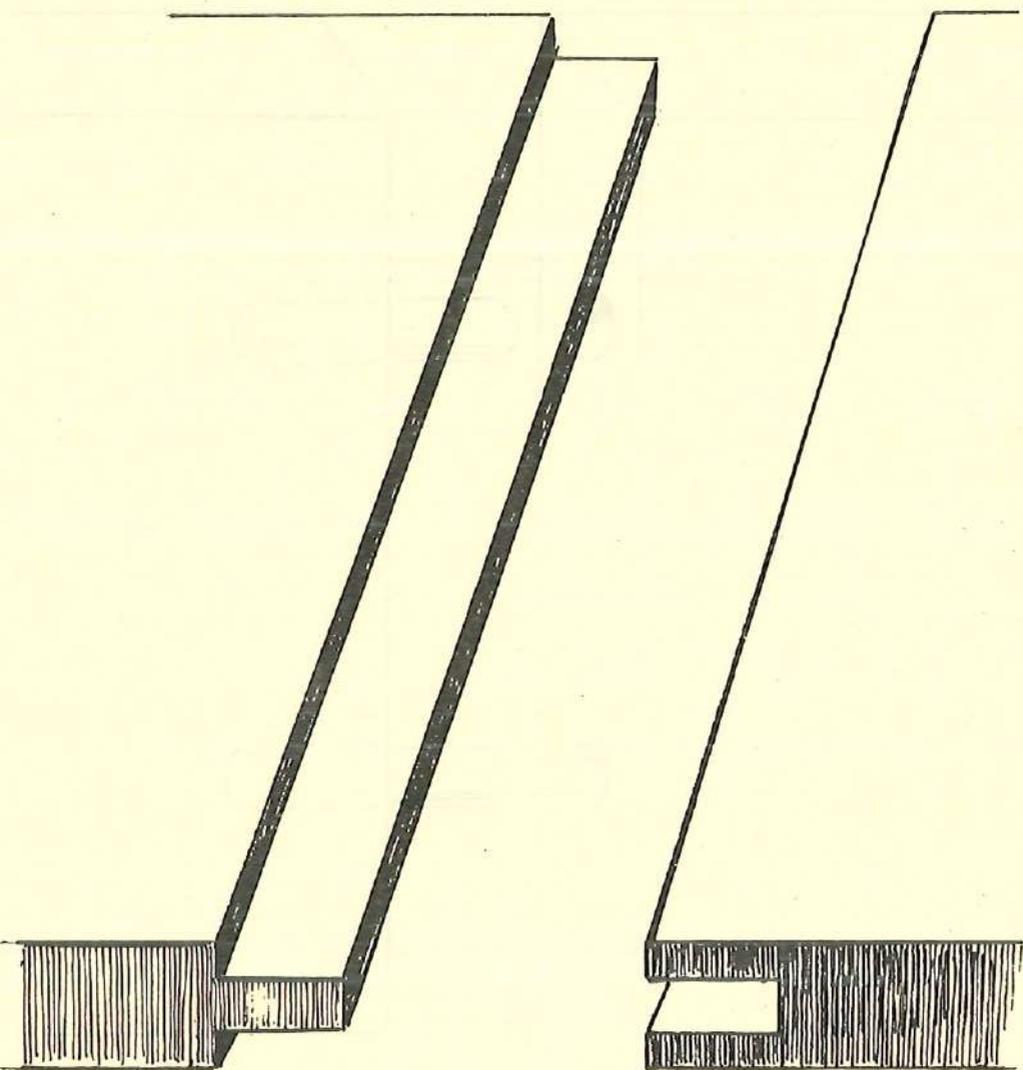
VII



VIII



IX



X

cuando la anterior aún no esté seca, para que así se haga un fondo compacto; en cambio si se las deja muy secas quedan distintas capas defectuosas. Es recomendable no agitar el aparejo para así evitar la espuma, pues en este caso al secar deja innumerables agujeritos.

Es todo ello una operación muy delicada, ya que es difícil conseguir la finura y lisura de la técnica de los Primitivos Flamencos.

Seco el aparejo, se realiza el rascado y alisado, con papel de lija y piedra pómez: se toma un trozo de madera de corcho de 0'6 cm. por 0'6 cm. con un grosor de 0'4 cm., sus caras afinadas y los filos romos, colocándolo sobre el papel de lija y de esta forma se consigue una superficie perfectamente pulimentada, sin surcos. Se elimina el polvo con una brocha seca y si, en la tabla se observan algunos defectos, se emplastece y repasa de lija, extendiendo seguidamente una mano de templa floja, y dando barniz. De esta manera queda la tabla preparada para el diseño.

Es importante no secar las tablas al calor del sol o de estufa.

Si la técnica que se va a emplear es la de los Primitivos Flamencos, hay que proceder con meticulosidad y premiosidad en el dibujo (no usar nunca lápiz de grafito), teniendo los pigmentos finamente molidos y preparados con barniz almáciga; los diluyentes a usar serán aguarrás y aceite de linaza. Es primordial utilizar colores absolutamente permanentes, entre ellos el lapislázuli. Por su parte, las tierras son inalterables.

Vertiendo sobre el barniz arena lavada se clarifica.

La aplicación de las veladuras se efectuará pasando del tono claro al oscuro; así la matización de los tonos se van esfuminando poco a poco. Cuando se hace referencia a las veladuras en la técnica de los Maestros Flamencos, puede darse la impresión de que se aplican con pinceles gruesos, siendo ésto totalmente erróneo, ya que solamente se hace uso de ellos en el bosquejo y manchado de las tablas. Al superponer las veladuras, los pinceles deben ser cada vez más pequeños hasta llegar a sus detalles más finos, como las líneas del pelo, adornos y toques finales, dando de esta forma suavidad a la pintura, belleza en el colorido y calidad de esmalte. La brillantez se consigue pintando los ropajes y accesorios con pigmentos puros, sobre los que se dan veladuras diluídas. La dureza y contraste les suavizan, quedando unos ropajes cuidados y bellos, y unas carnaciones de gran tesura y transparencia. Así, el resultado final es un aspecto traslúcido de esmalte, siendo una técnica de gran perfección.

Los Maestros Flamencos usaban el dedo pulgar y la palma de la mano para extender el color de los mantos.

En la técnica Flamenca la tabla no lleva barnizado final, pues cuando la pintura está semiseca se da la veladura junto con el barniz, y así el cuadro queda con brillo de esmalte. Es muy importante tener esto en cuenta, ya que al pretender limpiar las tablas de los Primitivos Flamencos se elimina junto con la suciedad la pátina y las veladuras finales.

El pintar sobre tabla requiere que las pinceladas sean fluidas, no diluidas en aguarrás; de ser así, nos exponemos a que lo pintado anteriormente se reblandezca y al proceder al esfuminado se arrastre la pintura, produciéndose el temido barrido que no tiene solución,

pues en este caso hay que eliminar totalmente la pintura comenzando de nuevo la obra.

Van Eyck fue, según la tradición, el iniciador de la pintura al óleo. Lo que sí es cierto es que tuvo una técnica magistral, con la que consiguió su perfección.

Según Cennino Cennini, ya en su época existía la admiración por el artista que se dedicaba a la pintura sobre tabla, haciendo el siguiente elogio: “Y hasta de saber que el trabajo de tabla es propio de hidalgos, que con capa de terciopelo podrás pintar lo que se te antoje” (IL LIBRO DELL'ARTE, capítulo CXLV).

Hoy, afortunadamente, los conceptos del arte no son los del año 1400, aunque sí podemos recoger de aquellos maestros sus enseñanzas en cuanto a sus técnicas, sin detrimento de nuestras creaciones artísticas.

Las técnicas para mezclar los colores en polvo y convertirlos en pintura utilizable han preocupado a los artistas de todas las épocas. Ello es natural, si se tiene en cuenta que el diluyente escogido es el que determina el aspecto mate o brillante de la pintura y aún la mayor o menor intensidad de tonos.

A continuación, paso a referirme al dorado de tablas. Se da el encolado previo a la tabla, con cola fuerte, y se deja secar; se prepara el aparejo con cola de conejo y yeso mate, teniendo la cola en agua limpia durante veinticuatro horas y calentándola al “baño maría” (se recuerda nuevamente que no habrá de llegar al punto de cocción para no perder su fuerza adhesiva). Se hace una masa con el yeso mate que no ha de quedar espesa; la primera mano más fuerte de cola y las cinco restantes

más flojas, dejándolas secar. La siguiente operación es el rascado y alisado, quitando el polvo, y finalmente se de una mano de temple casi aguada. La ejecución de todo ello requiere mucha limpieza, siendo de suma importancia que la tabla esté exenta de grasa.

Se muele el bol, vertiéndolo en un frasco de cristal y cubriéndolo de agua limpia durante un mes; al utilizarlo se quita el agua y con un pincel de pelo fuerte, se bate hasta conseguir que quede muy fino, y se le añade cola piscis para que quede fluido. La cola piscis o de pescado, se ha de tener en agua limpia durante veinticuatro horas; se hierve y, en la proporción justa, se añade al bol. Una vez hecho este preparado se extiende sobre la tabla con un pincel fino, dando cuatro manos; cuando está bien seco, se frota con una gamuza, abri-llantándolo; con un pincel fino o babosa se humedece el bol con agua limpia y se aplican los panes de oro con la pelonesa; ahora bien, se ha de tener sumo cuidado de no mojar el oro puesto anteriormente, ya que se mancha.

El bruñido del oro se efectúa con las piedras de ágata, que antes de usar se frotarán en un tejido de lana. El tiempo del secado para bruñir, es distinto en verano o en invierno, ya que depende de la temperatura. Se comprobará si está en su punto para el bruñido presionando levemente sobre el dorado con la piedra de bruñir; las faltas de oro se resanan con trocitos del pan de oro y alcohol rebajado, finalmente se bruñen. Las tablas doradas destinadas a pintarlas con temple de huevo no se barnizan de laca.

Los panes de oro o plata se tienen en el pomazón, para poder cortarlos a la medida que se estime más

conveniente; el cuchillo para efectuar su cortado debe tener el filo bien preparado, ya que si no lo está, al intentar cortar el pan de oro se arrollará. El dorado requiere fundamentalmente de pulcritud y paciencia.

Giotto pintaba en Florencia, allá por el año 1300, y Fray Angélico deleitaba con su finísima pintura entre 1387 - 1455. Eran los grandes Maestros Italianos, que dominaron hasta la perfección el temple de huevo; aún hoy, cuando contemplamos sus obras, nos sorprenden la finura y la brillantez en el colorido. Las calidades conseguidas en estas pinturas son algo inigualable.

Paso seguidamente a referirme a otras de las técnicas de pintura: El temple de huevo, y el temple de huevo y aceite linaza o temple mixto, que son de gran estabilidad, perfectas transparencias en las carnaciones y brillantez de colorido.

En la primera de ellas, es decir, el temple al huevo, para su preparado se vierte en un vaso de cristal la clara y la yema de un huevo, añadiendo unos tallos de higuera; cuando la clara está cortada, se retiran los tallos de higuera y se añaden unas gotas de espíritu de vino, agitándolo; para que el temple tenga fuerza adhesiva, es necesario que el huevo esté recién puesto. Esta técnica de temple de huevo se realizará en tablas doradas. Por otra parte, el temple mixto debe prepararse de igual forma que el anterior, pero añadiéndole además aceite de linaza. En ambos métodos los pigmentos deben ser molidos muy finamente.

Puede aplicarse directamente el óleo sobre el fondo dorado, siendo de buen efecto cromático. Con estas técnicas el artista puede desarrollar ampliamente su creación con espontaneidad y expresividad.

Todos los cuadros, en sus distintas técnicas, se dejarán secar completamente durante varios meses, y pasado este tiempo se dará el barnizado final con sumo cuidado.

Los métodos sobre tabla son numerosos y extensos; al que me refiero seguidamente es muy simple y de excelente resultado. Se pulimenta la superficie de la tabla con piedra pómez, dando una mano de ajicola y se barniza con goma-laca a la muñequilla; el bosquejo se realiza con pigmentos al barniz almáciga, forzando el claro-oscuro; sobre esta base aplicamos la pintura al óleo. La superficie rígida de la madera permite al artista cuantos raspados crea necesarios para el logro del cuadro.

LA RESTAURACION EN EL TALLER DE PINTURA

En primer lugar, deseo puntualizar el pensamiento ético y profesional sobre la restauración y conservación de Obras de Arte.

El restaurador se comportará ante cada obra de arte con responsabilidad, prescindiendo de su propia creatividad artística y humildemente se identificará con la pintura a restaurar. La restauración proporciona lisongeras satisfacciones: la recuperación de la propia obra de arte, el descubrir al autor del cuadro, el contacto directo con los métodos y técnicas empleados por los artistas de todas las épocas, y la más importante de todas ellas, el trato humano, que considero de suma importancia por la faceta didáctica que conlleva, ya que de esta forma se transmite, a cuantos están interesados personalmente en el mundo de las Bellas Artes, las experiencias y enseñanzas que día a día se van recopilando de primera mano sobre diferentes escuelas y pintores

determinados. La mayoría de los que me acompañáis en este acto académico habéis recibido por mi parte, ampliamente y con generosidad, cuantos informes técnicos me habéis solicitado; y si algo me satisface, es el haber aficionado e interesado en los temas del Arte a gran cantidad de personas que hoy están en posesión de colecciones artísticas muy interesantes.

Personalmente y para profundizar en los conocimientos del Arte de la Restauración, contacto en Madrid, Barcelona y Sevilla, principalmente, con los especialistas más prestigiosos, recibiendo de todos ellos información e intercambios de conocimientos profesionales. Me inscribo en el Congreso Internacional del I.C.O.N. (Comité para la Conservación), celebrado en Madrid el año 1972, debiendo resaltar que sus conclusiones fueron de alto nivel profesional y científico. De forma especial y concreto, en el primer Congreso Nacional del I.C.O.N. celebrado en Sevilla en el año 1976 las aportaciones de los distintos ponentes significaron un gran interés para los restauradores.

Asimismo, me intereso por cuanto se ha escrito y estudiado sobre la restauración, pudiendo destacar como más significativas e interesantes por su contenido las siguientes obras: "Arte de la Restauración" de Vicente Poleró y Toledo; "La conservación de Antigüedades y Obras de Arte" de H. J. Plenderleith; "Tratado de la limpieza, forración y restauración de la pintura al óleo" de Mariano de la Roca y Delgado; "Los materiales de pintura y sus empleos en el Arte" de Max Doerner; "Restauración y Conservación del Arte Pictórico" de A. Díaz Martos; "Memoria sobre la limpieza y restauración de pinturas" de Josep Arrau i Barba; y "Teoría del restauro" de Cesare Brandi.

Seguidamente, paso a centrarme en el tema de la restauración de cuadros y así, con respecto a la pintura sobre lienzo, en primer lugar se habrá de efectuar un estudio minucioso, detallado y en profundidad del estado en que se encuentra la obra que se va a restaurar.

Es conveniente proceder a hacer fotografías, tanto de la pintura como del reverso del lienzo, a través de las distintas facetas de la restauración, es decir, antes, en y después de la misma, para con ello ir comprobando su estado primitivo, evolución y resultado final.

Comenzaremos, pues, realizando las operaciones preliminares de la restauración, lo que obliga ante todo al restaurador a averiguar de qué forma está pintado y ello considerando la diversidad de métodos o maneras de pintar usados por cada artista, para así proceder en consecuencia.

La forración es primordial en la conservación del cuadro. Para ello se ha de escoger cuidadosamente la tela de lino que se estime más apropiada (el tipo Velázquez de trama fina es el más idóneo). Se estira la tela nueva en el telar, mojándola para que no encoja, y, una vez seca, se coloca el telar en una superficie plana y rígida. Se engasa la parte pintada del cuadro, desclavándolo del bastidor viejo, el cual se sustituirá por otro nuevo, de madera de pino viejo.

Se prepara el engrudo, a base de cola fuerte, harina de trigo recia y miel mezclada con trementina; el preparado de engrudo, para que sea efectivo, ha de quedar bien batido. Seguidamente se extiende en el lienzo nuevo y en el reverso del que se va a restaurar, uniendo los dos lienzos; se presiona con una bayeta circularmente, sobre

toda la superficie, y a continuación se le pasa una plancha templada, sin apretar y planchando desde el centro hacia afuera. Efectuada esta operación, se deja el cuadro secándose durante varios días. Una vez seco, se le desclava del telar y se fija en el bastidor nuevo, clavándolo y tensándolo con las cuñas; con una esponja humedecida en agua limpia y templada se elimina el engasado, los restos de engrudo, así como la suciedad superficial.

La limpieza de la pintura requiere del restaurador una gran experiencia, moderación y sólidos conocimientos de pintura, así como el estar identificado plenamente con el arte. Es decir, tiene que ser un artista, ya que la limpieza debe llevarse a cabo con extrema sensibilidad; todo restaurador responsable es partidario de no limpiar enérgicamente, pues la prudencia es una virtud en esta profesión. La limpieza, si no es realizada convenientemente, puede ocasionar daños irreparables, por lo que hay que tener siempre presente que, si bien una restauración incorrecta puede eliminarse, en cambio con una limpieza en demasía el daño ocasionado es irreversible.

Solamente con la práctica se consigue limpiar con perfección un cuadro. Estas precauciones hay que aumentarlas si se trata de restaurar una pintura sobre tabla de los Primitivos Flamencos, ya que las técnicas que estos Maestros empleaban eran las veladuras muy finamente elaboradas sobre la tabla, y, en consecuencia, la suciedad está unida a la veladura final y a la pátina.

Continuando con el proceso de restauración, se coloca el cuadro horizontalmente para así poder limpiar y eliminar el barniz, frotándolo suavemente con la yema del dedo pulgar o con la palma de la mano, en forma circular, y así de esta forma sale el polvo del barniz. Esta

operación se repite cuantas veces sea necesario hasta que se compruebe que la capa de barniz ha sido eliminada. Las partículas de suciedad y los excrementos de las moscas se guitan con la punta de un rascador, pero siempre delicadamente y con mucha precaución. Cuando existe una suciedad sumamente rebelde es necesario utilizar para su limpieza una mezcla de alcohol y aguarrás; para ello se emplearán unos pequeños tapones de algodón que se humedecen en la solución referida anteriormente; ahora bien, si se trata sólo de limpiar suavemente se habrá de hacer exclusivamente con aguarrás.

Una vez que el cuadro está limpio, la parte saltada se emancilla, dejándola secar y seguidamente se limpian los bordes con un algodón humedecido en agua templada; después de efectuada esta operación y estando el cuadro bien seco, se da el barniz, igualando las lagunas con pigmentos preparados con almáciga. Se deja secar durante varios días el cuadro, pasados los cuales, al haberse producido los rechupados consiguientes, se da el barniz final bien extendido por todo el cuadro, procurando que no le caigan partículas de polvo y que no quede excesivamente brillante.

A lo largo de los años que he dedicado a la restauración, he observado como referencia puntual, que los cuadros pintados a finales del siglo pasado están ennegrecidos y cuarteados sus colores; en muchos casos la pintura se deshace como polvo y los lienzos suelen estar rotos en el doblez sobre el bastidor. Son verdaderas ruinas y su estado de conservación, comparado con los cuadros pintados en siglos anteriores, demuestra que, aun habiendo sido pintados más recientemente en el tiempo, en cambio su conservación es lastimosa y muchos de ellos de difícil recuperación.

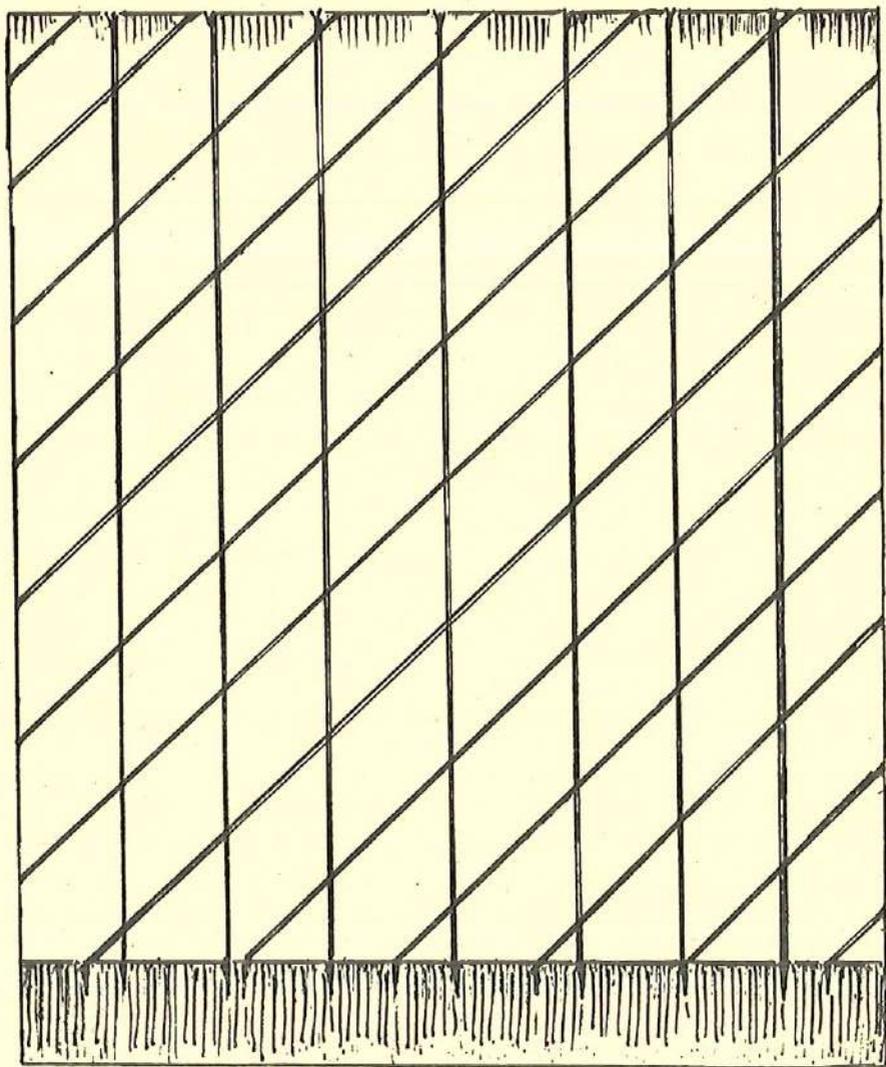
Por otra parte, en cuanto a la restauración de las pinturas sobre tabla, en primer lugar hay que analizar con sumo cuidado el estado en que se encuentra el soporte.

En caso de que ésta contenga carcoma hay que tratarla convenientemente y si es necesario endurecerla con material sintético apropiado.

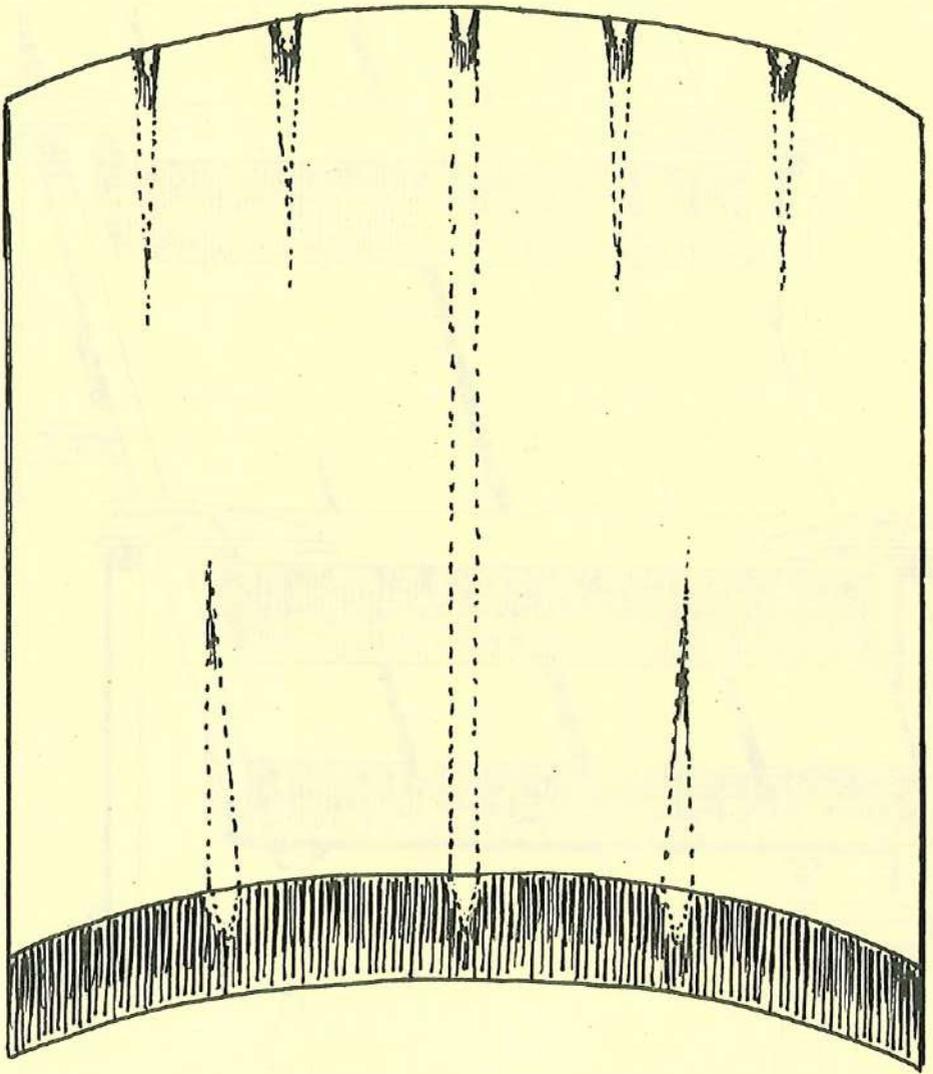
Cuando la tabla está deformada con alabeos, se coloca entre otros dos tableros, protegiendo debidamente la pintura; se humedece poco a poco el reverso, poniendo peso sobre la parte convexa y se presiona con cuidado y precisión hasta que quede completamente plana; este método se emplea cuando se trata de tablas finas o delgadas. Si, por el contrario, se trata de tablas gruesas, la operación a realizar se indica en las láminas siguientes (Gráficos números XI al XIII), que demuestran con claridad las incisiones y ranuras longitudinales a practicar, en el sentido de la veta de la madera. Conseguido el aplanamiento de la tabla, cuya operación ocupará todo el tiempo necesario, se incrustarán las cuñas preparadas para su uso.

Una vez se encuentre el soporte de madera en las condiciones deseadas, las partes saltadas de la pintura se fijan con agua de cola bien caliente, usando una jeringuilla y su correspondiente aguja, y, con los dedos, se presiona suavemente hasta conseguir que la pintura quede convenientemente unida a la tabla.

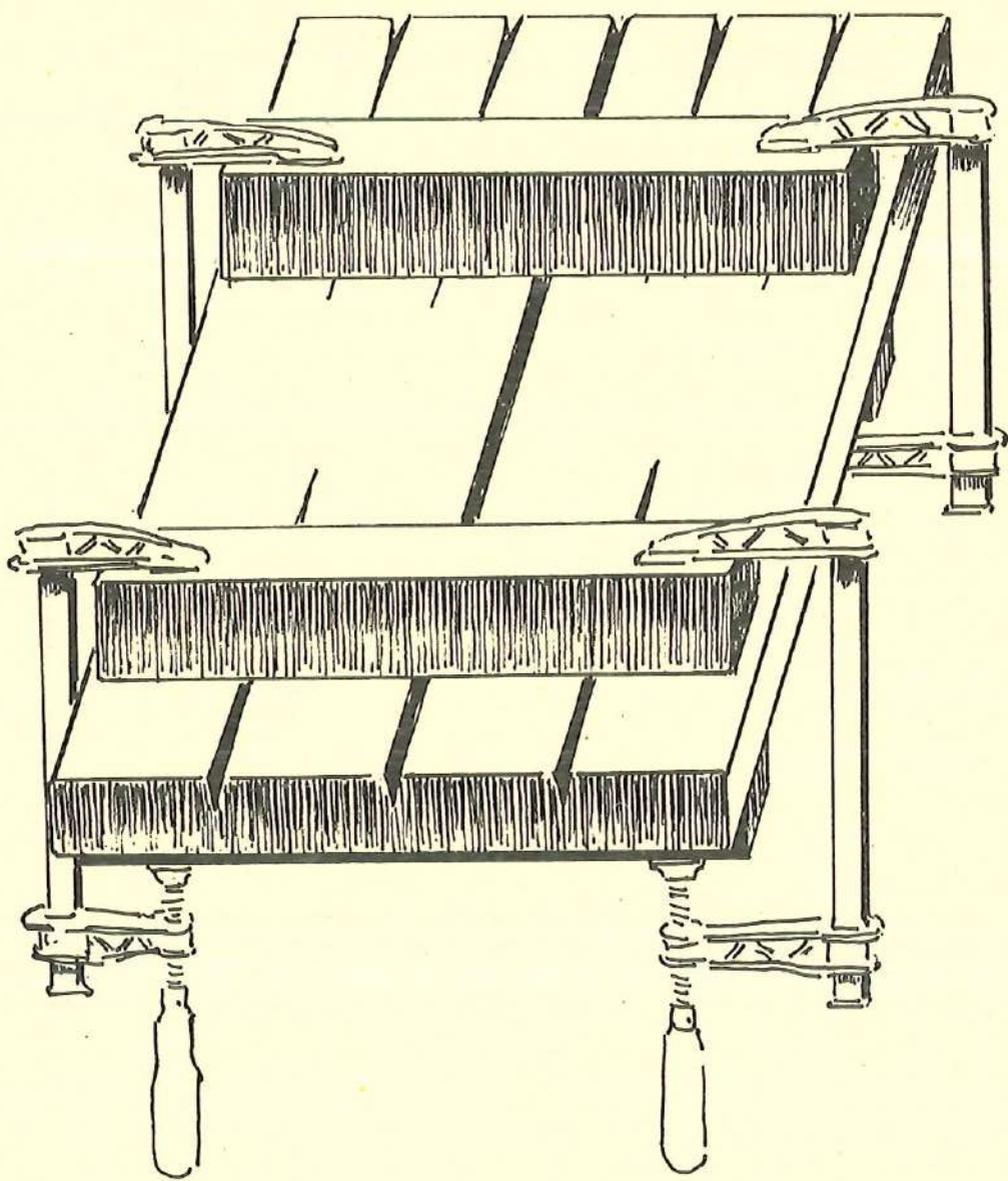
Se dejan pasar varios días y transcurridos éstos, se protege la pintura, bien engasándola o bien pegándole papel de seda y se pasa seguidamente a la operación siguiente, es decir, al engatillado, previo el afinamiento



XI



XII



XIII

de la madera con un cepillo de dientes. Para efectuar el engatillamiento, se decidirá el método más conveniente de los indicados en las láminas correspondientes (Gráficos números I al V).

Realizada esta operación y transcurrido el tiempo necesario para su secado, se desengasa humedeciendo con una esponja suave y agua tibia; las partes saltadas se emplastecen con masilla, compuesta de cola fuerte y yeso mate, alisándolas; se pasa, a continuación, a efectuar la limpieza de la pintura, eliminando barnices, suciedad y excrementos de moscas.

Una vez limpia la pintura, se extiende suavemente, por toda su superficie, una primera capa de barniz y las lagunas se igualan con acuarela, dándole posteriormente el barnizado final.

Cuando se trate de restaurar alguna tabla de los pintores Primitivos Flamencos, vuelvo a reiterar el sumo cuidado con el que hay que realizar todas y cada una de las operaciones antedichas, pues cuantas precauciones se adopten son pocas ante una importante Obra de Arte.

He limitado el tema al forrado y limpieza de lienzos y a las faenas correspondientes a la pintura sobre tabla, ya que la restauración, en su conjunto, es muy complicada. Cada cuadro de por sí tiene un tratamiento totalmente distinto, su propio estado de conservación determina la labor a realizar. Su complejidad puede derivarse de muchas y diversas causas: lienzos abombados, cazoletas, humedad, opacidad, ennegrecido por aceites, barnices amarillentos, tablas apolilladas, traslado de pinturas a un nuevo soporte, etc., por lo que enumerarlas detalladamente llevaría largo tiempo.

Espero que el desarrollo de los temas expuestos haya merecido el interés de todos.

Finalmente, y en otro orden de cosas, quiero dedicar estas últimas líneas para referirme a las aportaciones que efectúo a la Real Academia Nuestra Señora de las Angustias, con motivo de mi incorporación a la misma como Académico, de forma que con ellas quede patente mi doble faceta artística, tanto de pintor como de restaurador.

Así pues, ante el deficiente estado de conservación del cuadro "Crucificado", de Alonso Cano, propiedad de la Real Academia y, siendo aconsejable su restauración, procedí a dirigirme, mediante carta de fecha 1 de Junio de 1988, al Excmo. Sr. Presidente de esta Real Academia de Bellas Artes, haciendo constar mi deseo de realizar el reentelado, limpieza y restauración del mencionado cuadro de Alonso Cano, y ello como cooperación personal para la conservación de su patrimonio artístico.

El Ilmo. Sr. Secretario de esta Corporación me comunicó, en carta de fecha 22 de Junio de 1988, el beneplácito para que procediera a su restauración, cumpliendo el acuerdo de la Institución en la Junta General celebrada el día 8 del mismo mes de Junio.

Descripción de la obra: Pintura al óleo sobre lienzo de trama fina, habitualmente usado por Alonso Cano, que representa un "Crucificado". Medidas: 121 centímetros de largo por 83 centímetros de ancho. La figura es un Cristo con tres clavos y paño de pureza, sobre fondo oscuro y en la parte inferior un paisaje recortado por un celaje en tonos rojizos.

En cuanto al autor de la pintura. había sus dudas. Gómez Moreno la clasificó "como estilo de Cano" y Harold E. Wethey la dá como salida de las manos de Cano. Por mi parte, al contemplar el cuadro limpio y restaurado no he tenido duda alguna sobre su atribución. Tras un detallado estudio se observa que el dibujo es correcto, anatómicamente es perfecto, su claro-oscuro de efecto escultórico y está sabiamente pintado. La cabeza está tratada en penumbra, ya que al parecer el artista centró su importancia en el torso y extremidades, destacándolo sobre el fondo oscuro con la entonación marfileña de sus carnaciones. Está pintado con suma delicadeza, dándole al cuadro espiritualidad y religiosidad, lo que hace un conjunto de gran belleza plástica.

Se han hecho las oportunas fotografías, antes de su limpieza y restauración, así como a la terminación de la misma, las que se reproducen en la página... y siguiente.

En el reentelado se ha utilizado lienzo de lino, con un adhesivo compuesto de cola fuerte, harina de trigo, miel y aguarrás. Por su parte, la limpieza se ha realizado con aguarrás, alcohol de 96 grados y algodón en rama. El barniz de goma almáciga y, por último, los retoques con pigmentos y goma almáciga.

El soporte, dado su mal estado, ha sido sustituido por un nuevo bastidor de cuñas, en madera de pino viejo.

Y, para terminar, quiero poner de manifiesto que el cuadro pintado al óleo sobre tabla y titulado "Farmacia", es el que he tenido a bien ceder a esta Real Academia, como pintor. No es mi intención enjuiciar las cualidades artísticas de esta obra en particular, o de toda

mi creación pictórica, pues ello corresponde a los críticos de Arte, que así lo hicieron en los Diarios de Prensa y Revistas especializadas con motivo de las exposiciones celebradas en Granada en diferentes fechas:

En el año 1977, la celebrada en la Sala de Exposiciones de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, con el tema "El políptico de Granada", cuya presentación estuvo a cargo del profesor D. Emilio Orozco Díaz, conjuntamente con las reproducciones de los "Angeles Cantores y Angeles Músicos", del Políptico de Gante, de Van Eyck, presentadas por el Catedrático de Historia del Arte, D. Manuel Pita Andrade.

La muestra posterior, "El Camino de San Juan de Dios en Granada", tuvo lugar en el año 1980, en la Casa de los Tiros y la presentación de la misma fue efectuada por el Catedrático de Historia del Arte, D. Domingo Sánchez-Mesa Martín. Esta exposición fue patrocinada por el Ministerio de Cultura, Excm. Diputación Provincial de Granada, Orden Hospitalaria de San Juan de Dios y el Patronato de la Alhambra, siendo distinguida por el propio Ministerio de Cultura con el Premio a las Artes Plásticas, en la persona de su autor.

Seguidamente la de "Fray Leopoldo de Alpandeire visto por M. López Vázquez", celebrada en la Caja General de Ahorros de Granada, en el año 1983, teniendo el honor de que la presentación de esta exposición fuese efectuada por el Excmo. Sr. D. Marino Antequera García, Presidente de esta Real Academia.

Y, por último, la exposición celebrada en la Sala de Arte de la Caja General de Ahorros de Granada, desde el día 2 al 18 del mes de Marzo del presente año. Esta

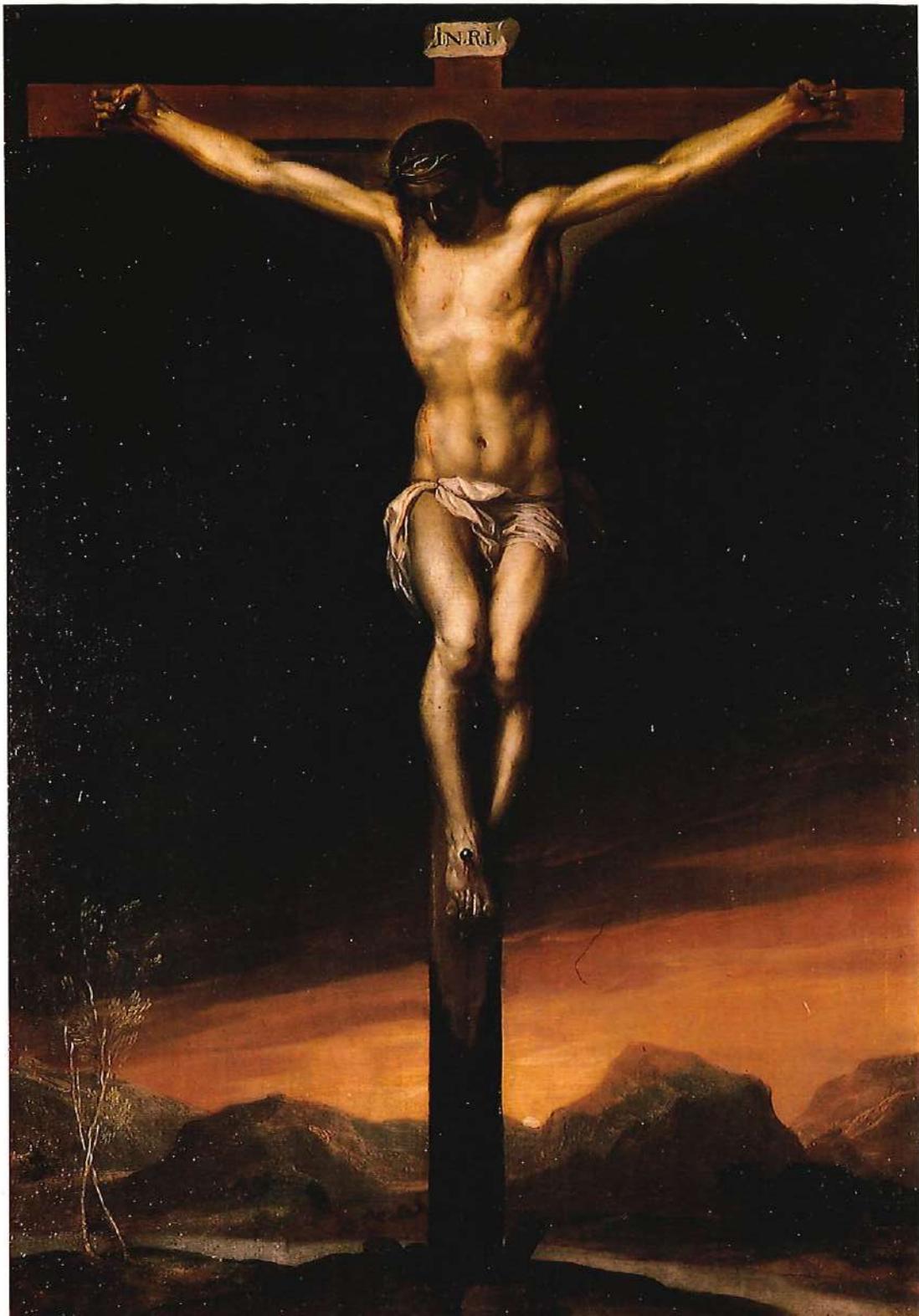
ha estado compuesta de una serie de obras, que he pintado en estos últimos años, con distintas temáticas: En primer lugar, con el cuadro denominado "Granada 1492" se ha dado la primicia del conjunto sobre: "La Granada histórica", en el que estoy trabajando desde el año 1982; siguen cinco cuadros dedicados a las siguientes profesiones: "Farmacia", "Literatura", "Derecho", "Arquitectura" y "Cristalografía"; continúa con la reproducción de la tabla flamenca "Adoración de los Reyes", de Roger Van der Weyden; y, finalmente, la serie titulada (Granada mística y urbana". La presentación ha estado a cargo de don Ignacio Henares Cuéllar, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

Obras todas ellas que he sometido a vuestra consideración y crítica, así como a la de los granadinos en general, y que acepto con sincero agradecimiento.

Muchas gracias por vuestra asistencia y la atención prestada.

INTE





BIBLIOGRAFIA

- Altohoffer, H.:** LES PROBLEMES ESTHETIQUES ET DE RETOUCHES DANS LA RESTAURATION D'OEUVRES D'ART MODERNE. ICON Madrid 1972.
- Angulo Iniguez, Diego:** PINTURA SIGLO XVI. Ars Hispaniae. Madrid 1955.
PINTURA SIGLO XVII. Ars Hispaniae. Madrid 1971.
- Antequera García, Marino:** PINTORES GRANADINOS I, II, III. Granada 1973.
- Bermejo Martínez, Elisa:** LA PINTURA DE LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS EN ESPAÑA. Instituto Diego Velázquez. Madrid 1980.
- Brandi, Cesari:** TEORIA DEL RESTAURO (1963).
- Cabrera Garrido, José M.:** LA VIRGEN DE LA MOSCA DE LA COLEGIATA DE TORO (ZAMORA).
- Camón Aznar, José:** LA PASION DE CRISTO. Madrid 1949.
- Cennino Cennini:** TRATADO DELLA PITTURA (1437).
- Denis Valentín:** THIERRY BOUTS. Paris 1957.
TUTTA LA PITTURA DI JAN VAN EYCK. Milán 1954.
- Díaz Martos, A.:** RESTAURACION Y CONSERVACION DEL ARTE PICTORICO. Madrid 1975.
- Doerner, Max:** LOS MATERIALES DE PINTURA Y SU EMPLEO EN EL ARTE. Barcelona 1946.
- Faggín, Giorgio:** T. MENLING. Barcelona 1970.
VAN EYCK. Barcelona 1969.
- Fierens, Paul:** PEINTURE FLAMANDE: DES ORIGINES A 1550. Bruselles 1930.
- Friedländer, Max J.:** VON VAN EYCK BIS BRUEGHEL. Berlin 1921.
- Gallego Burín, Antonio:** LA CAPILLA REAL DE GRANADA. Madrid 1952.
GUIA DE GRANADA. Madrid 1961.
J. DE MORA ESCULTOR. SU VIDA Y SU OBRA. Granada 1925.

- Geinaille, Rober:** DE VAN EYCK A BRUEGHEL. Paris 1954.
- Glück, Gustav:** ARTE DEL RENACIMIENTO FUERA DE ITALIA. HISTORIA DEL ARTE LABOR X.
- Gómez-Moreno González, Manuel:** GUIA DE GRANADA. Granada 1892
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel:** UN TRESOR DE PEINTURES INEDITES DU XV SIECLE. Paris 1908.
- Gudiol Ricart, José:** PINTURA GOTICA. Ars Hispaniae. Madrid 1955.
- Guillerme, J.:** L'ATELIER DU TEMPS. Hermann. Paris 1964.
- Hulin de Loo, G.:** ROGER VAN DER WEYDEN. Bruxelles 1938.
- Jehftner, A. Claude et Hèleni:** LA PEINTURE GOTHIQUE.
- Kaemmerer, L.:** HUBERT UND JAN VAN EYCK. Leipzig 1898.
- Karlinger, Hans:** ARTE GOTICO. Historia del Arte Labor VII.
- Kuhn, H.:** PICMENTS IN PAINTING. ICON. Madrid 1972.
- Lafuente Ferrari, E.:** HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA. Madrid 1953.
- Lavalleye, J.:** MENLING A L'HOPITAL SAINT-JEAN. Bruselles 1953.
- Lassaigne, Jacques:** LA PEINTURE FLAMANDE. LE SIECLE DE VAN EYCK. Geneve 1957.
- Martin Davies:** LES PRIMITIFS FLAMANDS. London 1954.
- Martínez Chumillas, Manuel:** ALONSO CANO. Madrid 1949.
- Orozco Díaz, Emilio:** PEDRO ATANASIO BOCANEGRA. Granada 1937.
- LA CAPILLA REAL DE GRANADA. Editorial Albaicín. Granada.
- LAS VIRGENES DE SANCHEZ COTAN. Granada 1954.
- LA VIDA DE LA VIRGEN DE ALONSO CANO EN LA CATEDRAL DE GRANADA. Granada 1977.
- EN TORNO A LA PINTURA DE ALONSO CANO EN LA CATEDRAL DE GRANADA. Madrid 1968.
- Palomino Antonio:** PRACTICA DE LA PINTURA (1723).
- Pacheco, Francisco:** ARTE DE LA PINTURA.
- Philippot, P.:** FORMATION DES RESTAURATEURS - ESCULTURA POLICROMADA. ICON. Madrid 1972.
- Piojan, José:** SUMMA ARTIS. Vol. XV.
- EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN EL NORTE DEL CENTRO DE EUROPA. Madrid 1952.
- Pita Andrade, José Manuel:** LA CAPILLA REAL DE GRANADA. Granada 1972.

- Plenderleith, H. J.:** LA CONSERVACION DE ANTIGÜEDADES Y OBRAS DE ARTE. Oxford 1956.
- Polero y Toledo:** ARTE DE LA RESTAURACION 1855). INSTITUTO DE CONSERVACION Y RESTAURACION. Madrid 1978.
- Roca y Delgado, M.:** TRATADO DE LA LIMPIEZA, FORRACION Y RESTAURACION DE LA PINTURA AL OLEO (1872). INSTITUTO DE CONSERVACION Y RESTAURACION. Madrid 1972.
- Roesseau, T.:** BARNICES. ICON. Madrid 1972.
- Sánchez Cantón F. J.:** NACIMIENTO E INFANCIA DE CRISTO. Madrid 1948.
- Seco de Lucena, Luis:** GUIA DE GRANADA. Granada 1929.
- Tisné, Pierre:** LA PEINTURE AUX ANCIENS PAYS-BAS. DE VAN EYCK A BREUGHEL. Paris 1954.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo:** TECNICA DE LA ESCULTURA POLICROMADA GRANADINA. Granada 1971. JOSE RISUEÑO. Granada 1972.
- Urbani, C.:** BASTIDORES Y FORRACION. ICON. Madrid 1972.
- Van Puyvelde, Leo:** HUBER ET JEAN VAN EYCK. Milán 1955. LA PEINTURE FLAMANDE AU SIECLE DES VAN EYCK. Bruxelles 1953.
- Van Schoute, Roger:** LA CHAPELLE ROYALE DE GRENADE. Bruxelles 1953.
- Vicente Orella, Francisco:** TRATADO DE BARNICES Y CHAROLES. Valencia 1755.
- Vinci, Leonardo da:** TRATADO DE LA PINTURA.
- Voll, Karl:** MENLING. Stuttgart und Leipzig 1909.
- Von Imhoff, H. C.:** METODOS DE EXAMEN NO DESTRUCTIVOS DE LAS OBRAS DE ARTE Y SU APLICACION. ICON. Madrid 1972.
- Wauters, A.:** LA PEINTURE FLAMANDE. Paris 1883.
- Wethey, Harold E.:** ALONSO CANO. PINTOR, ESCULTOR Y ARQUITECTO. Móstoles (Madrid) 1983.

Contestación

del

Ilmo. Sr. D. JUAN ALFONSO GARCIA GARCIA

Excmo. Sr. Presidente
Excmos. e Ilmos. Señores
Señoras y señores:

Ha querido D. Manuel López Vázquez que cumpla yo con el deber reglamentario de ser portavoz de la Academia en este solemne acto de su recepción, y que conteste a su *lección magistral* de ingreso con la que acaba de obsequiarnos.

Debo confesar que, al pronunciar estas palabras, experimento una ingrata sensación como de desvalimiento, por saberme desprovisto del bagaje de conocimientos propios de la especialidad del nuevo académico, y por hablar ante una Corporación y una audiencia en las que abundan los dedicados a las artes plásticas, bien sea en calidad de artistas, bien como competentes. Hecha esta salvedad, he de manifestar que acepté agradecido y muy honrado la oportunidad que se me ofrecía de intervenir en un momento tan señalado para él como lo es éste de su investidura académica.

Al igual que en otras ocasiones, se detecta hoy una vez más el vacío que dejó entre nosotros D. Emilio Orozco Díaz. De haberse prolongado unos años más su vida, o de haberse celebrado este acto unos años antes, él hubiera sido, por derecho propio y muy gustosamente, el encargado de pronunciar estas palabras. Me conmueve pensar que estoy supliendo su ausencia. ¡Cómo me gus-

taría poseer aunque sólo fuera una mínima parte de su soberana competencia y autoridad!...

Acabamos de escuchar el académico discurso de ingreso de D. Manuel López Vázquez. Es muy de agradecer el generoso esfuerzo que ha realizado para ofrecernos en apretada síntesis los *secretos* de su larga y rica experiencia profesional. Los maestros de antaño eran, sin duda, más rigurosos en la transmisión de sus conocimientos y experiencias, que sólo desvelaban con cuentagotas al discípulo aventajado, después de largos años de permanencia en su taller. Tengo por seguro que este discurso de ingreso caerá como pan bendito en manos de los jóvenes deseosos de aprender, y aún puede que en la de los profesores deseosos de enseñar. Pero, claro está, las normas, los consejos, las *recetas* tan minuciosamente reseñadas por él, serán como letra muerta en manos inexpertas. Ya nos lo ha advertido: "Sólamente con la práctica se consigue limpiar bien un cuadro". Incluso pudieran constituir un arma de doble filo en manos ineptas o insensibles. El arte de la restauración estará siempre pendiente de la aptitud artística y de la calidad humana del restaurador.

Recuerdo haber conocido a don Manuel López Vázquez al final de la década de los cincuenta, en los comienzos de mi sacerdocio. Por aquel entonces, una vez concluido el *oficio* matutino del domingo en la Catedral, di en la costumbre de subir la empinada Cuesta de Gomérez y los paseos subsiguientes a la Puerta de las Granadas, hasta llegar a la Plaza de los Aljibes, para asomarme por el Cubo de la Alhambra y contemplar desde allí el bellissimo espectáculo del Albaicín, la ciudad baja y la Vega al fondo. Durante aquel grato ejercicio dominical coincidí ocasionalmente alguna vez que otra

con don Emilio Orozco, a su salida del Palacio de Carlos V, en compañía de don Manuel López Vázquez. Así es que conocí al nuevo académico de la mano y por el conducto de don Emilio.

Estaba yo engolfado por entonces en la composición de *Trilogía mística*, obra coral basada en tres poemas de San Juan de la Cruz: la *Fonte*, "que mana y corre", el *Pastorcico*, de amor herido, y la *Llama de amor viva*. Era frecuente que acudiese a don Emilio, de quien era convecino en el barrio de Cervantes, en demanda de su magisterio literario, para resolver dudas o ampliar conocimientos; o, simplemente, atraído por su entusiasmo sanjuanista, que yo compartía fervorosamente. Eran los años en que él estaba ultimando su esmerada instalación del Museo Provincial de Bellas Artes, tarea en la que la colaboración de don Manuel López Vázquez le fue de suma utilidad. De él escribiría años más tarde: "...en la actividad de restaurador nadie como él en la ciudad viene realizando con más ciencia, paciencia y conciencia este género de trabajo".

Pero cuando más de cerca y de forma más estable traté a don Manuel fue unos años después, en el tricentenario de Alonso Cano, con ocasión de la limpieza y restauración que él llevó a cabo en los siete grandes lienzos marianos de la Capilla Mayor de nuestra Catedral. Debo proclamar que nuestro nuevo académico realizó esta arriesgada empresa con una entrega, una pericia y unos resultados dignos del mayor elogio, incluido el aspecto económico.

No pretendo detenerme en este punto, pero lo juzgo de tal entidad que es obligado ponerlo bien de manifiesto en esta ocasión. Como testigo presencial, y vivamente

interesado, puedo asegurar que aquel trabajo tuvo ribetes de gesta épica; una gesta que comenzaba por el desmonte de cada una de las pinturas, desde los veinticinco metros de altura en que están colocadas, y concluía con la vuelta a su lugar de origen, después de verificar en cada una de ellas la necesaria limpieza y la oportuna restauración. Quizá el suspense más prolongado e intenso de mi vida haya sido el de contemplar el lento y valanceante descendimiento de la *Encarnación* desde su bello enmarque renacentista; la sensibilidad entera estuvo en vilo, entre-cortada la respiración y acelerado el corazón, durante aquellos interminables minutos, hasta que el enorme lienzo de 4'50 x 2'50, asido a su frágil y añejo bastidor, tomó tierra, ¡al fin!, en el piso firme de la Capilla Mayor. Los especialistas todos aprovecharon la oportunidad, única en la historia, de contemplar de cerca y estudiar con detalle la serie mariana del genial racionero. A distancia de más de veinte años, y habida cuenta del revuelo que otras restauraciones análogas han provocado (recorremos la de *Las Meninas* y *Las Hilanderas...*), juzgo que el mayor elogio a la obra de don Manuel fue el de que ninguna voz disonante, o estridente, surgiera durante los largos meses en que él realizó su trabajo, ni alertando antes, ni descalificando después. Por el contrario, todos consintieron de antemano en que él era la persona más adecuada para realizar aquel trabajo, y elogiaron después los resultados. López Vázquez estaba ya definitivamente entronizado como especialista indiscutible en el difícil y arriesgado arte de la restauración. Todos pudimos ver cómo realizaba su oficio con seguridad, con maestría, con precaución exquisita y, como subrayó el propio don Emilio Orozco, "alentado por su gran amor a la obra de arte". Muy razonable y justo pareció a todos que fuera nombrado, por entonces, miembro de la Comisión Diocesana de Arte Sacro.

Mas no acabó aquí su actividad en el tricentenario de la muerte de Alonso Cano: a su incuestionable responsabilidad se encomendó también la recogida, traslado y posterior devolución de las esculturas y pinturas traídas a Granada y congregadas en el Hospital Real para la magna exposición de *Alonso Cano y su época*. Y después de tan desmesurado ajeteo y responsabilidad, aún tuvo capacidad para serenar el ánimo y disponerse a copiar, durante los días que duró la exposición, varias obras de Alonso Cano, como la bellísima *Inmaculada* de Vitoria, de extraordinaria —electrizante— fuerza en la mirada, y la *Virgen de la leche*, de Guadalajara, de tan dulce y serena quietud maternal.

Entramos así en la segunda faceta de la maestría artísticas del nuevo académico, a la que ha dedicado gran parte de su esfuerzo y su talento. Desde muy joven despuntó en él la apetencia de copiar, o reproducir, o recrear (que los tres términos son aptos y, superpuestos, nos dan la imagen exacta), las obras de los grandes maestros de la primitiva escuela flamenca, a los que había estudiado concienzudamente y por los que sentía la máxima admiración. Así es cómo han ido apareciendo, a lo largo de los años, sus reproducciones de *La Virgen con el Niño*, de R. Van der Weyden, *La Virgen de la Rosa*, de Gerard David, el *Tríptico de la Pasión*, de Dierick Bouts, y la más reciente de *La Adoración de los Reyes*, de Van der Weyden. Pero quizá su más paciente y señera realización en este género sea el díptico *Angeles cantores y Angeles músicos*, copia del famoso políptico *La Adoración del Cordero místico*, de los hermanos Van Eyck, en Gante. En palabras de don José Manuel Pita Andrade, “transcribiendo con inverosímil rigor los mínimos detalles, Manuel López Vázquez ha rendido el mejor homenaje al maestro de los grandes maestros de la Capilla Real”.

Como organista, no debo omitir cómo atrajo poderosamente mi atención la extraordinaria belleza de la tubería de fachada del órgano portátil que aparece en la tabla *Angeles músicos*, poniendo bien de manifiesto el increíble grado de perfección que alcanzó la organería en los Países Bajos a finales del medievo.

Colindante con sus extraordinarias dotes de copista, y exponente igualmente de sus sobresalientes cualidades como dibujante y pintor, está el retrato del venerable *Fray Leopoldo de Alpendeire*, obra que realizó con manifiesta devoción y con sincero afecto en 1983. Incluso la firma del autor constituye en este retrato un fino detalle, un devoto obsequio al recuero conmovido de aquel santo varón.

Y llegamos ya a la tercera faceta de la actividad artística de don Manuel: la de pintor que plasma su propia y original obra. Pocos pintores han conseguido aislarse, como él, de los fluctuantes y desconcertantes avatares de la pintura de nuestro tiempo. Sospecho que ni él mismo habrá querido ahondar en la raíz de esta actitud suya, ni se habrá preocupado de justificar su manera de hacer. La intensa actividad desarrollada como restaurador y copista, que ha ocupado gran parte de su tiempo y esfuerzo y ha influido en su portentoso dominio del dibujo y el color, ha debido moldear también su actitud estética. Tendría que renunciar a demasiado caudal, a demasiada vida, alterar substancialmente sus hábitos y hasta su misma concepción del arte, para sintonizar con la pintura de hoy...

Recuerdo, a este respecto, unas palabras de Mauricio Ravel, pronunciadas confidencialmente después de escuchar una obra de cierto colega suyo: "Él se puede

tomar libertades que yo no me permitiría, porque es menos músico que yo". La frase, lejos de ser ingeniosa, o pretenciosa tiene tal enjundia, pone tan a lo vivo el dedo sobre la llaga, si no de toda, de gran parte de la producción artística de estas últimas décadas, que es preferible no entrar en comentarios, pues fácilmente se haría uno merecedor de demasiados anatemas. Por mucho menos se ha pretendido desacreditar ante la opinión pública a esta Real Academia hace relativamente poco tiempo...

Pero si he traído a colación las palabras de Ravel (y nadie puede poner en duda el puesto de honor que él ocupa en el arte de nuestro siglo) es por estimar que pueden tener una posible conexión con la actitud estética de nuestro nuevo académico. Es demasiado lo que él hubiera tenido que tirar por la borda para alistarse a las tendencias vanguardistas de nuestro tiempo.

Ha preferido él agrupar su pintura de estos últimos lustros en series sucesivas de unidad técnica y temática. Así, su *Políptico de Granada* (1977) agrupa un conjunto de cuarenta tablas de pequeño formato, pintadas en un estilo afín al *Impresionismo*, sin duda por juzgarlo el más adecuado a sus intenciones en aquella visión apresurada, a la vez que múltiple y variada, de Granada. Estilo y formato bien distintos son los elegidos para las cinco tablas de la serie inconclusa, o interrumpida, titula *Las Facultades* (1978-79), o para las veintiséis que configuran *El camino de San Juan de Dios en Granada* (1980). Como otro es el resultado conseguido en la serie *La Granada mística y urbana* (1988-89), formada por veinticuatro cuadros, que recientemente ha dado a conocer.

Hay una idea fija que incide con fuerza obsesiva y dominadora en su producción, demostrando con ello el pintor su más profunda entraña visceral. En casi un centenar de cuadros ha recogido la práctica totalidad de plazas y placetas, calles y callejuelas, casas y monumentos, paseos y jardines, iglesias y conventos, costumbres y fiestas, luces y sombras de la Granada que él ha vivido desde niño, y que ha ido forjando su alma y moldeando su temperamento artístico. Granada toda rezuma, respira y sueña por su obra. Lo subrayó atinadamente don Emilio al calificarlo de "granadino apasionado por su tierra".

En esta misma línea persiste su anunciada serie *La Granada histórica*, de la que ha tenido a bien mostrar un adelanto en su última exposición, dando a conocer la tabla que lleva por título *Granada, 1492*. Se trata, en verdad, de un ambicioso proyecto, en el que, haciendo gala de sus ya maduras habilidades pictóricas, por un lado, y de su sensibilidad artística, por otro, se propone plasmar la historia de la ciudad, apoyando cada composición en los documentos que cada época ha dejado como más representativos y definidores de la misma. Don Manuel ha tenido la gentileza de hablarme detenidamente de esta idea en el delicioso ambiente de su estudio, donde me mostró, además, los muchos apuntes y dibujos que ya tiene elaborados. Pienso que el proyecto es hermoso y denso y, sobre todo, que ejerce un singular atractivo sobre él y que está muy adecuado a sus peculiaridades pictóricas; por todo lo cual estimo que será una feliz realidad para la conmemoración de 1992, y constituirá un legado artístico importante para la posteridad, que difícilmente lo podrá realizar otro pintor tal y como él lo ha concebido.

Hace ya tiempo que don Manuel López Vázquez venía cayendo en falta en esta Corporación. Quizá se hayan

dejado pasar momentos que hubieran sido oportunos, y puede que decisivos para su incorporación académica. Su misma condición de artista concentrado en continuo y oculto quehacer y de hombre más bien callado y en modo alguno altanero, puede que sean datos a tener en cuenta para explicar la llegada de este momento. De todas formas, estimo que esta hora llega en un momento cumbre de su actividad artística, pero también con un triste retraso. Un retraso ya inevitable, tras la muerte de su compañera de vida y acompañante fiel de afanes artísticos. Pero, desde su cielo bien ganado, ella participa también hoy de la alegría de este momento.

Bienvenido sea a la Real Academia de Bellas Artes "Ntra. Sra. de las Angustias" el Ilmo. Sr. D. Manuel López Vázquez. Y que por muchos años nos siga alentando con su amistad, compañía y competencia.

Muchas gracias.