

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO
ACADÉMICA CORRESPONDIENTE DE LA
ILMA. SRA. D.^a AMPARO GRACIANI GARCÍA***

Tras unas breves palabras de salutación y bienvenida a todos los asistentes, el Sr. Presidente de la Real Academia, Prof. D. Juan Miguel González Gómez, invitó al Secretario General, D. Fernando Fernández Gómez, a leer el extracto del acta del Pleno Extraordinario en el que fue elegida Académica Correspondiente de esta Real Academia en Bogotá (Colombia) la Ilma. Sra. D.^a Amparo Graciani García.

El Secretario General leyó:

Según consta en el Libro de Actas correspondiente, en el Pleno Electoral celebrado el día 26 de enero de 2021, resultó elegida Académica Correspondiente de esta Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría en Bogotá (Colombia), la Ilma. Sra. D.^a Amparo Graciani García, en atención a sus trabajos de investigación y divulgación de los eventos relacionados con la Exposición Iberoamericana de 1929, de manera especial con los pabellones internacionales que la enriquecieron, sobresaliendo entre ellos el de Colombia, por lo que ha merecido ser nombrada Académica Correspondiente en Bogotá de esta Real Academia de Bellas Artes de Sevilla.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

Sevilla, 10 de mayo de 2022

DISCURSO DE PRESENTACIÓN
por D. Alfonso Pleguezuelo

Excmo. Sr. Presidente,
Excma. Sra. Presidenta de Honor,
Excmos. e Ilmos. académicos y académicas,
Sras. y Sres.

Hoy tendremos la satisfacción de recibir en nuestra Academia a un nuevo miembro, la Profesora Dra. Amparo Graciani García que ingresará como Académica Correspondiente. Mi relación con ella es antigua y tanto profesional como personal. Ambos somos compañeros en la Universidad de Sevilla y ambos hicimos nuestras tesis doctorales sobre arquitectura sevillana. Pero también nos unen lazos de amistad tanto directos como indirectos a través de su tío Rafael García Diéguez, catedrático de Construcción de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, entrañable amigo mío y de mi familia. Por deseo expreso de Amparo y por amable cesión de este honor de nuestro Secretario el Illmo. Sr. Fernando Fernández, seré yo hoy quien, en representación de mis compañeros académicos, glose muy brevemente sus méritos y le dé la bienvenida a esta casa. Una bienvenida especialmente sincera y entusiasta no sólo por la valía profesional y personal de la candidata sino también por el hecho de ser mujer e incrementarse con su ingreso la presencia femenina que últimamente va aumentando a muy buen ritmo.

Como todos ustedes saben, es misión del presentador en este tipo de actos resaltar los méritos de la candidata al nombramiento, pero antes de ofrecer algunas breves notas generales sobre el asunto debo decir que en este caso esa misión era particularmente complicada si consideramos que el CV que Amparo ha entregado tiene cerca de 170 páginas y su resumen alcanza los mismos folios de extensión que tiene su discurso. Sólo ese dato cuantitativo ya es suficiente testimonio de que quien hoy ingresará en nuestra academia es persona de una laboriosidad fuera de toda duda y que nuestra institución será feliz beneficiaria de su enorme capacidad de trabajo. Es obvio, no obstante, que mi intervención será muy breve porque sus cuantiosos méritos están disponibles a la consulta de quien lo desee, en nuestra biblioteca, como es costumbre.

A diferencia de otros colegas nuestros que disfrutaban ejerciendo su profesión en las aulas, o en silenciosos archivos y bibliotecas, Amparo Graciani, además de hacer eso, es una de las historiadoras del Arte más mediáticas y conocidas de nuestra ciudad, en el mejor sentido que puede tener ese calificativo. Amparo es todo un ejemplo de cómo la labor de una historiadora del arte puede ejercer influencia docente mucho más allá de los estrechos límites del ámbito universitario. Gracias a este carácter abierto y expansivo de la tarea pública de la Dra. Graciani, serán muy pocos en esta sala los que no conozcan ya su labor y ello también nos exime de hacer aquí una exposición detallada de la misma, tarea que desbordaría ampliamente el tiempo razonable de una breve presentación como en este caso se requiere.

Muchos de los presentes ya sabrán que la que será pronto nuestra nueva académica correspondiente es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, donde imparte docencia como Catedrática de Universidad en el departamento Construcciones Arquitectónicas 2 de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Edificación. Es especialmente reseñable que ha sido la primera mujer que ha alcanzado ese nivel académico en la Escuela siendo, además, historiadora y no arquitecta. Antes había sido, como estudiante de Historia del Arte, número 1 de su promoción y también obtuvo el Premio Ciudad de Sevilla por su expediente académico y el Segundo Premio Nacional de Estudios Universitarios.

Su actividad docente e investigadora se ha desarrollado durante treinta años en el ámbito de la arquitectura y la construcción. Pero también, desde que elaboró su tesis doctoral sobre *La participación Internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana*, ha seguido una línea de investigación paralela sobre ese importante acontecimiento cultural de la historia de nuestra ciu-

dad, en el que, por cierto, sigue trabajando si recordamos que en este momento está participando en el proyecto museográfico del Pabellón Real de la Plaza de América. Es en esa área, menos técnica que la de su tarea docente, en la que se inscribe su discurso de hoy y esa es una elección que le agradecemos.

Siempre he comprobado cómo el alcance geográfico de la tarea del historiador del arte suele repetir el radio de acción del propio fenómeno artístico sobre el que investiga. El caso de Amparo confirma la teoría y tal vez por eso hoy será nombrada Académica Correspondiente por Bogotá ya que su vínculo con la capital colombiana cuyo pabellón expositivo Amparo conoce como la palma de su mano, la ha convertido en una “segunda embajadora” de Colombia en nuestro país si se me permite esa expresión. A ello se suman otras estancias docentes internacionales en Italia o en Chile y también intensas relaciones con Portugal. También es Nacional e Internacional el nivel de los comités científicos de los que forma parte. Por ejemplo, ha desarrollado evaluaciones de profesorado para la ANECA y para el Massachusetts Institute of Technology. Sus numerosos escritos son mencionados con enorme frecuencia a nivel internacional lo que refleja que el impacto social de sus trabajos no solo deriva de sus actuaciones sino también de sus publicaciones que no se limitan a nuestra ciudad, sino que alcanza límites mucho más lejanos.

Es habitual que los profesores universitarios hagan públicas sus investigaciones y, por supuesto, la Dra. Graciani no es en eso una excepción ya que tiene en su haber numerosos libros, muchos artículos en revistas especializadas, ponencias en Congresos e innumerables publicaciones y actuaciones comunicativas de nivel divulgativo. Pero lo que no es tan habitual y, sin embargo, considero de lo más importante, es que los profesores publiquen manuales sobre las materias que imparten. De esa forma queda testimonio de su labor docente más allá de sus actuaciones verbalizadas en las aulas. Las palabras se las lleva el viento, pero los libros suelen disfrutar de una vida más prolongada, especialmente los publicados en papel y también en versión digital, soporte este último del que la profesora Graciani ha sido pionera como en tantos otros terrenos.

Y, sin duda, en el sector en que su labor ha sido muy enriquecedora es en el de su Cátedra. El conocimiento de las técnicas y procedimientos constructivos, un aspecto escasamente estudiado de nuestra disciplina hasta su llegada, es de una importancia extraordinaria, no sólo como parte de la Historia General de la Tecnología sino como método de lectura histórica de nuestros edificios. Sentí enorme curiosidad por ese terreno cuando elaboraba mi propia tesis doctoral, anterior a las aportaciones de la Dra. Graciani, y ha-

llé entonces que era un verdadero páramo bibliográfico. Las publicaciones de la Dra. Graciani sobre la construcción en la Antigüedad (1998) y en la Edad Media (2000) han resultado muy iluminadoras y complementarias de la visión más puramente formal y documental que la Historia el Arte más convencional acostumbra a elaborar de los edificios. Sus estudios sobre el tapial, una técnica constructiva tan propia de nuestra arquitectura, son de una enorme utilidad para nuestra historia y también para el mundo de la Restauración sobre el que la Dra. Graciani también ha publicado importantes trabajos.

Y no solo publica, sino que también actúa en favor de sus objetivos: fue en 1996 socia fundadora -y ha sido desde entonces secretaria y miembro del Comité de dirección- de un organismo que está siendo fundamental para el avance de los saberes en este campo: la Sociedad Española de Historia de la Construcción. Ha sido también promotora de Congresos Nacionales en esta área y es miembro del Consejo editorial de la Revista de Historia de la Construcción que publican la Universidad Politécnica de Valencia y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Por todo lo que he mencionado y por mucho más que prefiero silenciar por no restar tiempo al discurso de nuestra aspirante, quiero congratularme personalmente y en nombre de esta Academia de que hoy se abran puertas de esta casa -que pronto será la suya- a una persona que, desde ahora enriquecerá la vida intelectual y social de esta institución con su ímpetu emprendedor, su laboriosidad y, sobre todo, sus amplios conocimientos.

Sé bienvenida, querida amiga Amparo.

***DISCURSO DE INGRESO COMO
ACADÉMICA CORRESPONDIENTE DE LA ILMA.
SRA. D.^a AMPARO GRACIANI GARCÍA***

***La Academia, los Académicos y la
Exposición Iberoamericana.
Un balance crítico de los hechos.***

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de BB. AA. Santa Isabel de Hungría,
Excelentísimos e ilustrísimos académicos y autoridades,
querida familia,
amigos,
señoras y señores:

Reconozco como un honor y así profundamente lo agradezco a esta Real Academia la oportunidad que me brinda de formar parte de esta en calidad de Académica Correspondiente, en tanto conlleva un compromiso que, entiendo llevo años asumiendo, de contribuir desde la generosidad y el esfuerzo a la investigación, la promoción y la divulgación de las artes, haciéndolo ahora desde esta Real Institución. Agradezco su propuesta al Sr. Presidente, D. Juan Miguel González Gómez, al Sr. Secretario General, D. Fernando Fernández Gómez y a D. Alfonso Pleguezuelo Hernández, a quien igualmente agradezco su amable presentación.

Diferentes circunstancias me han llevado a abordar temas muy diversos a lo largo de mi trayectoria, focalizada en gran medida en la Historia de la Construcción. Mi interés hacia el legado de la Exposición Iberoamericana y sus repercusiones en la transformación y el progreso de la Sevilla del primer tercio del siglo XX, y sin duda también mi formación como historiadora del arte, me hicieron investigar sobre otros temas más allá de lo meramente arquitectónico y constructivo, abordando diferentes manifestaciones artísticas

y culturales del momento.

Así, movida por la curiosidad ante lo desconocido, a principios de los noventa comencé mi acercamiento, para su puesta en valor, a un edificio cuya ornamentación no alcanzaba a comprender: el pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana, decorado por Rómulo Rozo. Ahí nació mi vínculo con este país hermano, arrancando una producción investigadora y divulgativa, a través de restituciones virtuales, gráficas, campañas de divulgación con conferencias y actividades y materiales inclusivos y promoción de restauraciones, que hoy me trae aquí, propuesta como Académica Correspondiente por la ciudad de Bogotá.

Mostrar ante esta Academia la interesante aportación de este escultor, Rómulo Rozo, el máximo exponente del arte colombiano nacionalista de la primera mitad del siglo XX, me resultaba ciertamente atractivo.

Pero, siendo mujer de retos, y desde mi empeño en promover las investigaciones sobre la Exposición Iberoamericana, he encontrado en este discurso la excusa para ahondar en la corresponsabilidad de la entonces Real Academia de Bellas Artes de Primera Clase de Sevilla, y en la de sus académicos en la génesis, los preparativos y el desarrollo del certamen. Cinco fueron los ámbitos de actuación en los que se materializó esta implicación: la GESTIÓN de la Exposición; la CRÍTICA ARTÍSTICA, en cuanto a las labores de asesoramiento e inspección y a las alabanzas o censuras a las actuaciones del Comité del certamen; la CREACIÓN de obras por parte de artistas académicos; la organización y CELEBRACIÓN de eventos y por último, la PROMOCIÓN INSTITUCIONAL, al acoger la academia en su seno a artistas e investigadores asociados al certamen.

En mi discurso, sobrevolaré lo acaecido, ofreciendo un balance crítico del proceso con una perspectiva global, que puede hacerles cuestionar algunos mitos arraigados en la ciudad, sobre hechos y personas, que espero saber plantear sin abrir heridas, sino llamando a la verdad.

Nuestro largo periplo de veinte años arranca en 1909. En su discurso en Capitanía General Luis Rodríguez Caso anuncia la idea de celebrar en Sevilla un certamen hispanoamericano. Entre las fuerzas vivas de la ciudad asistentes, sin duda por la orientación comercial de la Exposición, no consta D. Carlos de la Lastra, VIII Marqués de Torrenueva, diputado conservador y presidente de la Diputación de Sevilla, quien desde 1900 también lo era de la Real Academia de Bellas Artes. Tampoco D. José Gestoso, secretario de la institución. Sí se encontraban otros académicos e importantes próceres de la ciudad.

Termina nuestro recorrido meses después del 21 de junio de 1930, fecha de la clausura de la Exposición. En la Academia, el presidente es otro. Ya no un político, sino un consolidado pintor local, Gonzalo Bilbao, vinculado a la Exposición desde 1910, quien reiteradamente ante coyunturas complejas dimitió, aunque nunca consiguió evadirse. Había heredado como secretario, al sucesor de Gestoso, Cayetano Sánchez y Pineda. La sede de la Real Academia no ha cambiado; el exconvento, Casa Grande, de la Merced Calzada, que aún, pese a varios intentos, compartía estrecheces y problemas de seguridad con el Museo de Pinturas, la Escuela de Artes y la Comisión de Monumentos.

En este intervalo, una Exposición ha transformado la ciudad; la Academia ha evolucionado en sus criterios artísticos y ha sido partícipe de forma intensa de todo este proceso.

En un momento de discrepancias internas ante la compleja coyuntura estilística, la Academia se implicó como institución. Pero también los académicos, a resultas de su arrojo o de sus intereses profesionales, personales y políticos; esos últimos muy evidentes entre los académicos numerarios particulares, es decir de profesiones ajenas a las Bellas Artes, mayoritariamente políticos y miembros de la nobleza. A algunos, su implicación en el Comité Ejecutivo les permitió alcanzar la alcaldía, y con ello su presidencia; e incluso, cuando se creó, el Comisariado del certamen.

En nuestro recorrido estableceremos cuatro fases marcadas por el protagonismo de nuestros académicos y las formas de implicación institucional.

ETAPA 1.

LAS TEMPRANAS IMPLICACIONES (1910-1913). CONCURSOS Y OBRAS

Esta primera etapa se inicia en octubre de 1910, es decir quince meses después de arrancar el proyecto exposicional, momento en que, con la creación del Comité Ejecutivo los primeros académicos, aún no la Academia, comenzaron a involucrarse en la gestión de la Exposición, como consecuencia de la nueva orientación del certamen, más artística que comercial, una vez obtenido el apoyo del gobierno. Corresponde a los tres años que transcurren hasta el inicio de la alcaldía del Marqués de Torrenueva, a la sazón presidente de la Academia. El hecho primordial de esta etapa es el concurso de anteproyectos para el emplazamiento general del certamen, cuyo proceso marca la orientación de concursos posteriores asociados a la plaza de honor (luego de América). La protagonizaron tres académicos: José Gestoso, Gonzalo Bilbao

y Federico Amores Ayala, Conde de Urbina, si bien en este periodo otros dos académicos artistas realizan obras para el Comité.

De estos tres protagonistas, dos fueron incorporados al Ejecutivo como vocales de libre designación del alcalde Antonio Halcón: José Gestoso y Pérez y Gonzalo Bilbao y Martínez, secretario y primer consiliario, respectivamente de la institución. El tercero, lo fue en calidad de representante municipal: Federico Amores Ayala, un político consolidado cuyo apoyo al Museo de Pinturas como presidente de la Diputación Provincial, le llevó a la Academia.

Cada uno arrancó presidiendo una de las nueve comisiones del Ejecutivo: Gestoso, la de proyectos, Bilbao la de instalaciones artísticas y Amores la de régimen interior. Por sus trayectorias vitales y profesionales, en los veinte años del proceso cada uno se implicó con distinta intensidad, cronología y proyección. También en esta primera fase.

De hecho, Bilbao dimitió a finales de 1911. Tras casi una década en segundo plano, reaparecerá protagonizando las fases tercera y cuarta que hemos establecido en este trabajo. El Conde de Urbina, que en esta fase, con Torcuato Luca de Tena redacta las bases para el Reglamento General del certamen, alcanzará un gran protagonismo en la siguiente. El gran protagonista de esta es Gestoso. Centrémonos en él.

Gestoso aprovechó la excusa del certamen para, desde el Comité, impulsar un proyecto americanista que llevaba años promoviendo y que nunca llegó a culminar: depositar en el Archivo de Indias todos los fondos oficiales relacionados con América, entre ellos los conservados en los archivos de Simancas y el Ministerio de Guerra. Quería sacar del edificio a otras instituciones que, junto al archivo, lo ocupaban. Con el apoyo real, lograría la salida en 1912 de la Junta de Obras del Río (no así la de la Cámara de Comercio), cerrar el patio, y dotarlo de estanterías.

Su principal actuación como presidente de la Comisión de Proyectos fue coordinar el concurso de anteproyectos para el emplazamiento general del certamen, convocado el 5 de abril de 1911, y con cuyo fallo, emitido aquel 25 de septiembre, Aníbal González se convirtió en arquitecto director de la Exposición.

Aún sin ánimo de juzgar actuaciones, pues lo sucedido debe valorarse en el contexto y los intereses de la Sevilla de la época, es evidente que el Comité Ejecutivo, actuó con astucia al redactar unas bases que le permitirían maniobrar a su conveniencia para orientar el fallo hacia el proyecto de un arquitecto local, cuestión que se podía conocer porque las bases evitaban el anonimato.

El Comité hizo partícipe del proceso de selección a la propia Academia, requiriéndole un informe sobre los tres anteproyectos presentados: el de Aníbal González, el del joven arquitecto logroñés, Fermín del Álamo Ferrer, y el intitulado *Adelante que llevas al César*, que resultó ser de Narciso Mundet Farreras y que, por concurrir bajo lema, fue desestimado.

Fue una argucia del Comité solicitar que el dictamen se limitara al mérito artístico de los proyectos. Esto evitaría que la Academia entrara en cuestiones objetivas (técnicas y presupuestarias) que curiosamente nunca llegarían a ser consideradas, haciendo que parámetros más subjetivos, como el estilo y los valores formales de las propuestas, fueran la base de la elección. Además, permitiría que, en la Academia, la ponencia que emitiría su dictamen a la Junta General a fin de redactar el informe definitivo para el Comité, se constituyera con miembros de distintas secciones.

De hecho, la conformaron el escultor Cayetano Sánchez Pineda como secretario, los pintores José García Ramos y Virgilio Mattoni, y dos arquitectos municipales, Álvarez Millán, jubilado, que había declarado su desinterés hacia la Exposición, y Mariano González Rojas, aun en el cargo, quien había protagonizado las críticas corporativas al Comité Ejecutivo por no haber requerido su opinión sobre el recinto exposicional a la asociación local de arquitectos.

La ponencia era claramente afín a Aníbal González quien mantenía importantes vínculos con la élite cultural y social de la ciudad. Como muestra, el que salvo Álvarez Millán todos eran miembros de la Sociedad de Defensa del Viejo Sevilla, presentada en el Círculo de Labradores de Sevilla, el 4 de febrero de 1911, como también y entre otros, el Marqués de Torrenueva, Gestoso y el propio Aníbal González.

En su informe, los ponentes introdujeron juicios de valor fundamentados en orientaciones estéticas y en la adecuación de los anteproyectos a los gustos, el clima y las tradiciones locales, indicando que el de Aníbal González era más idóneo a estos y que, además, por aunar rasgos sevillanos, andaluces y nacionales, resultaba más apropiado para un certamen hispanoamericano. Por el contrario, aun señalando la incuestionable calidad del anteproyecto de Fermín del Álamo, indicaron que la estética modernista que en él dominaba, no era específica de la ciudad y resultaría de escaso interés turístico.

El proceso no estuvo exento de polémicas, conllevando una importante crisis interna de repercusiones posteriores. Las deliberaciones se alargaron cinco días. Mientras los arquitectos, que no se mostraron plenamente convencidos con el proyecto de Aníbal González, no concretaron propuestas de

cambio, Mattoni en un informe particular, suscrito por García Ramos, planteó la existencia de una serie de deficiencias artísticas, con la esperanza de que, conforme a la posibilidad establecida en las bases, el Comité realizara un proyecto a la carta modificando la propuesta seleccionada.

La crisis se agudizó a raíz de la filtración de aquellos debates antes de que se celebrara la Junta General. En sendas cartas del académico y jurista Adolfo Rodríguez Jurado a José Gestoso, este refiere que Aníbal González amenazó con retirar su anteproyecto si la Junta indicaba la existencia de tales deficiencias artísticas. Solo considerando las amplias expectativas que en el concurso había depositado el arquitecto, y los apoyos con que este contaba, puede entenderse que, conociendo el interés del Comité y del estamento profesional en que este fuera ganado por sevillano, el arquitecto tuviera el arrojo necesario para, con treinta y cinco años y en pleno despegue profesional, se atreviera a lanzar este órdago a una institución de máxima referencia como era la Academia de Bellas Artes. Sin duda, era la única vía para evitar no tanto su descrédito, sino que su anteproyecto fuera modificado por el Comité.

El riesgo mereció la pena. Aníbal González salió vencedor pues la Junta General se limitó a plantear unas modificaciones muy comedidas, y exaltó de su anteproyecto que por la importancia de los elementos mudéjares resultaba eminentemente regional y, por su afinidad a la estética, el clima, la historia y el paisaje local, muy sevillano. Señalaba, además que era “un conjunto castizo español, que aunaba el mudéjar con otros dos estilos: el ojival florido, y el plateresco.

La Academia aprovechó su propuesta de hacer permanente el Pabellón Real, para plantearla como una vía para resolver la deuda de la ciudad con la Infanta María Luisa Fernanda por la donación de los terrenos para el parque público de Sevilla, una deuda que quedó pendiente en 1893 al haber rechazado la Academia el proyecto de Susillo para el monumento a la infanta.

Superada la crisis en la Junta General, el Comité asumió su dictamen a pesar de que en principio no tenía por qué ser vinculante. Así, Aníbal González se convirtió en arquitecto director de la Exposición, lo que determinó la historia del certamen, su trayectoria personal y profesional y la de la arquitectura local.

No cabe duda de que el desarrollo del concurso fue una mala experiencia para la imagen ante el Ejecutivo de la propia institución y, por supuesto, para el Comité, que, a partir de entonces evitó solicitar su dictamen y se limitó a incluir una representación académica en los jurados de los concursos celebrados en 1912 y 1913, que fueron el de las fachadas de casas de estilo

sevillano para la avenida, el de la ornamentación escultórica del Palacio de Bellas Artes y el de las dieciséis Victorias Aladas de la Plaza de Honor, luego denominada de América.

En esta primera fase de pocas actuaciones, los trabajos artísticos de los académicos fueron contados. Para la *Revista Ilustrada La Exposición*, en 1911, José García y Ramos realizó una segunda viñeta publicitaria con finalidad recaudatoria, reinterpretao las alegorías de España y América de una previa de Moyano. Para diferentes obras de Aníbal González, Adolfo López Rodríguez, en muchos casos para la fábrica de Manuel García Montalván, realizó piezas de cerámica vidriada: el reloj de Sol de la Plaza de América, y las esculturas en barro cocido y vidriado en azul y blanco de la fuente de la Virgen de los Reyes de la glorieta del parque de María Luisa, el escudo de España de la fachada principal del Pabellón Real y la decoración de la fuente mural de la Glorieta de los Álvarez Quintero. Ya en 1929, realizaría en piedra la estatua de Francisco Pizarro para el jardín delantero de la Fuente de los Conquistadores.

ETAPA 2.

EL PROTAGONISMO DE FEDERICO AMORES AYALA, CONDE DE URBINA (1914-1922) LAS REFORMAS URBANAS Y LOS GRANDES PROYECTOS

Esta segunda etapa corresponde a nueve años en los que este académico, el Conde de Urbina, Federico Amores Ayala, fue el gran protagonista de la gestión de la Exposición, superando en influencia incluso a los alcaldes, que en estos años fueron siete, además de él mismo, que alcanzó la alcaldía en 1919.

Entre 1914 y 1919, ejerció su influencia como vicepresidente del Comité Ejecutivo gracias a que, con la renovación estatutaria del Comité acometida durante la alcaldía del Marqués de Torrenueva, el vicepresidente asumió las dos principales funciones presidenciales: la inspección y la ejecución de los trabajos, entonces centrados en los pabellones de la actual Plaza de América. A partir de junio de 1920, lo haría como Comisario Regio, un cargo gubernamental que como alcalde promovió para evitar la injerencia del nuevo vicepresidente y que le otorgaba a él amplios poderes sobre el Ejecutivo e incluso sobre el Ayuntamiento.

Su protagonismo contribuyó a estrechar las relaciones de la Academia con el Comité de la Exposición, con algunas colaboraciones, como la

exposición del IV Centenario de la muerte de Valdés Leal en 1922, pero, sobre todo, con flujos de personas. Así, el académico Carlos Cañal y Migolla que ya había formado parte de la Comisión Gestora del certamen, se incorporó al Ejecutivo, mientras en sentido inverso, en 1917, la Academia acogió a Aníbal González, responsable, tras los cambios estatutarios de 1914, de todas las oficinas técnicas del certamen, y que mantenía una estrecha relación con Amores. Tres años después acogió a Juan Talavera y Heredia y uno más tarde, en 1921, a José Gómez Millán, tras el fallecimiento de su padre José Gómez Otero. Pronto se evidenciaría que el posicionamiento de la Academia a favor del nuevo estilo era solo aparente.

¿Cómo se materializó el protagonismo del Conde de Urbina?

En estos años, Amores Ayala ejerció un importante papel no solo con relación a las obras del recinto de la Exposición sino también con las reformas urbanas asociadas a ella. En especial, durante la alcaldía del Marqués de Torrenueva, a la que corresponden cuatro logros bien significativos: la finalización de la reforma de Forestier en el Parque de María Luisa, la planificación de la parcelación de El Porvenir, el inicio de las obras en la Plaza de España y la cesión del Ayuntamiento al Ministerio de la Guerra de 240.00 m² en Tablada donde en 1915 se inició la construcción del Aeródromo Militar.

Además de ser responsable de la inspección y la ejecución de las obras de la Exposición, coordinaba los concursos, evitando, ante la experiencia del concurso de anteproyectos, solicitar informes a la Academia e incluso incluir en los jurados a otros académicos sevillanos. Así hizo con motivo del concurso de proyectos del Hotel Alfonso XIII de Sevilla, el Gran Hotel, celebrado en 1916, en el que, bajo su presidencia, incorporó al arquitecto Luis de Landecho y Urries, numerario de la Academia de San Fernando, a Vicente Lampérez y Romea, catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Luis Moliní Ulibarri, vocal presidente de la Comisión de Obras y Proyectos del Comité, al marqués de la Vega Inclán, vocal del Comité y a Aníbal González.

En aquellos casos en que, para asegurar la calidad de los trabajos parecía conveniente obviar el concurso, asesorado por Aníbal González, el Conde de Urbina se ocupó directamente de designar a la empresa, como sucedió en 1917, al encargar a la firma francesa Maumejean Hermanos la ejecución de las vidrieras del Pabellón de las Bellas Artes.

Pero sin duda su principal actuación fue como responsable político de dos importantes hechos relacionados con la Plaza de España que muestran cómo supo vislumbrar las posibilidades que, por encima de los intereses de la Exposición, esta ofrecía a la ciudad.

El primero, en 1915 cuando sobre el proyecto de 1914 de Aníbal Gon-

zález para la plaza, conformado por tres pabellones (al N, el de Industrias; en el centro, el de Actos y Fiestas y al S. el de Agricultura) con sendos pórticos de unión, una ría y un paseo superior elevado, el Comité decidió convertir el Edificio Central en Facultad de Ciencias de la Universidad hispalense y dedicar los pórticos a la Escuela de Artes que precisaba salir del exconvento de la Merced.

El segundo paso lo dio en 1918, cuando, con apoyo de las Sociedades Obreras y Patronales y argumentando el estado ruinoso de la Escuela, logró del Estado que toda la plaza se dedicara a la Escuela de Artes y Oficios. Nació así el Proyecto de Universidad Obrera y Plaza de España, que con variaciones corresponde al diseño definitivo del conjunto. El Edificio Central albergaría aulas y dependencias complementarias de la Escuela, entre ellas, un teatro; las galerías talleres de aprendizaje, y los edificios de los extremos los Museos Artístico e Industrial.

ETAPA 3.

(1922-1925). LA IMPLICACIÓN INSTITUCIONAL DE LA PARTICIPACIÓN EN GRANDES PROYECTOS A UNA GRAN CRISIS

Con la dimisión del Conde de Urbina como Comisario Regio en octubre de 1922 se inicia una tercera fase de apenas tres años, ciertamente importantes. Los cambios asociados al nuevo Comisario, el conde de Colombí, Fernando Barón y Martínez Agulló, posibilitaron una mayor implicación institucional de la Academia en la Exposición, que ya era Iberoamericana. Ésta vino de la mano de dos académicos que siempre mostraron su mejor hacer: Gonzalo Bilbao y Carlos Cañal.

Sin embargo, la etapa queda ensombrecida por una nueva crisis institucional, protagonizada por dos académicos cuyas desavenencias en el seno del Comité Ejecutivo generaron una ruptura dentro de la Academia y cerrarán, tras veinticinco años, la presidencia del Marqués de Torrenueva, Carlos de la Lastra.

Los protagonistas de esta crisis fueron el propio presidente, que accede al Comité como representante institucional, y Aníbal González, incorporado en 1924 con voz, pero sin voto, por su condición de director de Obras y Servicios del certamen.

Otros tres académicos actuaron desde la Comisión de Arte Antiguo (o Retrospectivo) y Moderno, que presidía Gonzalo Bilbao y a la que también pertenecía Torrenueva. Cayetano Sánchez Pineda, Secretario de la Academia,

el escultor Joaquín Bilbao y el pintor Manuel Lastra y Liendo, Marqués de Benamejí, hijo del Marqués de Torrenueva.

Dos hitos marcan esta etapa. El primero, un exitoso proyecto, que finalmente se abandonaría: la conversión en 1924 de la Plaza de España en Universidad Hispanoamericana. Su principal promotor fue Carlos Cañal quien, una vez desestimado el proyecto de construir un magno edificio en los jardines de San Telmo, promovió su reubicación en la Plaza de España que había quedado libre al aceptar el Gobierno las quejas del profesorado de la Escuela de Artes ante el proyecto de Universidad Obrera. Aprobada la iniciativa, otros dos académicos se integrarían en la Comisión encargada del nuevo proyecto: el propio Aníbal González y Joaquín Bilbao.

El segundo hecho significativo de esta etapa fue la referida crisis. Ésta surgió en 1924, cuando el Marqués de Torrenueva, se sintió cuestionado cuando, en contra de su opinión, el Ejecutivo aprobó el proyecto de Aníbal González para las torres de la Plaza de España. Ello motivó que, en junio de 1924, argumentando problemas de salud, solicitara su relevo como presidente, requerimiento al que el gobierno respondió otorgándole una licencia anual y poniendo al frente de la institución a Gonzalo Bilbao, el consiliario más antiguo.

La polémica estalló en mayo de 1925, con la licencia a punto de concluir. El desencadenante fue un escrito que la Academia dirigió al Ayuntamiento con motivo de la reforma de la Plaza del Triunfo y del proyecto del rascacielos *Mira al Betis* para el Prado de San Sebastián presentado por el ingeniero sevillano Juan Valenzuela y Malo de Molina en representación de Saxen & Jochem, sociedad con sede en Hamburgo.

En este la Academia se mostraba contraria a algunas actuaciones regionalistas, criticando específicamente las edificaciones de la calle Cánovas del Castillo (actual avenida de la Constitución). En consecuencia, los cuatro miembros de la Sección de Arquitectura (Aníbal González, Juan Talavera, José Gómez Millán y Mariano González Rojas) renunciaron conjuntamente a sus sillones, si bien González Rojas después desestimó su renuncia. Ya sin los arquitectos regionalistas en el seno de la Academia, en su siguiente sesión, la del 15 de junio de 1925, la Junta General criticó de forma abierta las torres de la Plaza tachándolas de “costosas, innecesarias y poco bellas”, como también la “descabellada” apertura de lo que hoy es la avenida Rodríguez Caso del Parque de María Luisa.

En paralelo a esta crisis interna, la Academia fue muy atacada por la prensa local que reprochó a la institución su negativa a contribuir a la mo-

dernización de la ciudad al no apoyar la iniciativa de Saxen & Jochem. No en vano, la Academia había considerado que este rascacielos de 50 m de altura y 24 pisos, que habría sido uno de los primeros de España, era “una profanación del arte”, “un atentado contra el estilo sevillano” que empequeñecía la Giralda y una “construcción vulgar y exótica” no adaptada a las condiciones climatológicas locales.

Ambas crisis motivaron que, en junio de 1925, Torrenueva presentara su renuncia definitiva ante el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Comenzaría nuestra cuarta y última etapa.

ETAPA 4.

LA IMPLICACIÓN DESDE LAS COMISIONES Y DESDE LA PRESIDENCIA (1925-1930) DE UNA NUEVA CRISIS AL LIDERAZGO DE GONZALO BILBAO Y CARLOS CAÑAL.

La cuarta y última etapa, que transcurre del nombramiento de Bilbao en julio de 1925 como presidente de la Academia de Bellas Artes a la clausura del certamen el 21 de junio de 1930, coincide con la aceleración de los preparativos de la Exposición por parte del Gobierno de Primo de Rivera, desde la Comisaría Regia de José Cruz Conde Fustegueras, y con el desarrollo del certamen.

La etapa comienza con una nueva crisis, en el primer semestre de 1926, en este caso, no de la Academia sino de la propia Exposición. La razón, el intento de Cruz Conde de revertir la primacía artística de la Exposición hacia lo comercial. Fue ese el marco en el que el Comisario intentó relegar a Aníbal González a director artístico de la Exposición generando la posterior dimisión del arquitecto. La orientación del certamen se mantuvo gracias a la intervención del Presidente Accidental de la Academia de Bellas Artes, Adolfo Rodríguez Jurado, quien recabó el apoyo de todas las entidades culturales de la ciudad y lo requirió al Gobierno.

Esta cuarta fase evidencia el liderazgo de dos académicos: Gonzalo Bilbao y Carlos Cañal. En un primer momento, presidiendo cada uno una comisión del Comité Ejecutivo, Bilbao la de Arte Antiguo y Moderno y Cañal la de Historia. Ya al final del periodo, en plena Exposición, en febrero de 1930, Cañal como Comisario Regio-Presidente, tras la dimisión de Cruz Conde consiguiente a la de Primo de Rivera.

Al margen de estos liderazgos, otros académicos fueron implicados en la gestión de la Iberoamericana a partir de la reestructuración del Comité

Ejecutivo y de sus comisiones.

Así, en octubre de 1926, siete académicos se integraron en el Comité Ejecutivo. Como vocales de derecho propio, dos alcaldes previos a su creación, el Conde de Urbina y el Marqués de Torrenueva. Por representación, Gonzalo Bilbao, Presidente de la Academia de Bellas Artes y Adolfo Rodríguez Jurado, Decano del Colegio de Abogados. Finalmente, como vocales de libre elección, Carlos Cañal, Andrés Parladé Heredia (Conde de Aguiar) y Adolfo Rodríguez Jurado y de las Heras. En 1927 pasarían se sumaron otros dos, que accedieron como representantes del Ateneo de Sevilla y de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación: sus presidentes, el Conde de Colombí (Fernando Barón y Martínez Agulló) y Nicolás Díaz Molero.

En las dos comisiones se incrementó significativamente el número de académicos. En la de Historia, tres: el alcalde Díaz Molero, Cayetano Sánchez Pineda y el canónigo doctoral José Moreno Maldonado.

Cuatro académicos se sumarían a la Comisión de Arte Antiguo y Moderno, en concreto en la sección de Arte Moderno, que habría de auxiliar a Bilbao, ya enfermo: Sánchez Pineda, el pintor Santiago Martínez Martín, numerario desde 1925, y los escultores Joaquín Bilbao y Martínez y Manuel Delgado Brackenbury. Los otros cuatro del grupo fueron dos prestigiosos pintores relacionados internacionalmente (Gustavo Bacaristas y Podestá, con Argentina y su discípulo Alfonso Grosso, con los Estados Unidos) y dos pintores profesores de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, Juan Rodríguez Jaldón y Guillermo Gómez Gil.

Dos de estos académicos recibirían importantes encargos profesionales por parte del Comité. Uno fue Manuel Delgado Brackenbury, buen amigo de Cruz-Conde, quien se había vinculado a la Exposición desde sus comienzos, realizando cuatro victorias aladas de la Plaza de América, diferentes alegorías de la fachada del Pabellón de Bellas Artes y la Fuente de los Leones en el parque. En esta etapa Delgado realiza la Hispania de la portada de San Diego, la fuentes de las Cuatro Estaciones, y la de Sevilla y las alegorías de La Ciencia y El Trabajo, de la Glorieta de las Estatuas (luego de Covadonga).

El otro fue Santiago Martínez, responsable, como Asesor Artístico del certamen, que trabajó, fundamentalmente en tres líneas: la promoción y el diseño de la imagen gráfica de la Exposición, la dirección de exornos e instalaciones artísticas y las realizaciones pictóricas de gran formato.

A su emblema de la Exposición, con la Santa María sobre un globo terráqueo y la Giralda de Sevilla, que fue incluido en todo tipo de materiales impresos y de merchandising y reconocimientos, se sumaron portadas de li-

bretos y catálogos, figurines de los trajes para personajes de cabalgatas... Sus exornos, interiores y exteriores, ambientaron y sobre todo dieron coherencia iconográfica al programa del certamen. Así se entienden sus diseños del monumento a la Raza, los de las esculturas de los conquistadores para la plaza de igual nombre, sus dibujos de muebles fabricados por la empresa de su hermano Diego (Carpintería Martínez Martín-Sevilla) que ambientaron muchos pabellones, y en la Plaza de España, el diseño de la Casa Romántica, la Sección de Historia del Reino de Sevilla y el exorno de esta para la inauguración del certamen.

En 1929, recibió dos encargos pictóricos. De la Junta de Obras del Puerto, una vista urbana del puerto, el casco histórico y el recinto de la Exposición. En noviembre, del Ayuntamiento, un lienzo para el Salón de Recepciones de la casa, representando la inauguración de la muestra, obra de la que por el advenimiento de la República solo hizo un boceto (de 219 x 64 cm), firmado y fechado en 1931, que recogía los ochenta y dos personajes de la tribuna real, que dibujó a partir de las fotografías.

En estos años, la institución recibió ocho nuevos académicos asociados a la Iberoamericana.

Cuatro fueron correspondientes. En febrero de 1926, por Buenos Aires, el Director General de Bellas Artes de Argentina, el arquitecto Martín Noel, que llega a Sevilla para la construcción del pabellón nacional. En enero de 1930, en plena Exposición, Manuel Piqueras Cotolí, arquitecto de Lucena autor del pabellón del Perú y dos directores de museos portugueses asociados a la concurrencia lusa: José A. Figueiredo, director del Nacional de Lisboa y Francisco António Almeida Moreira, fundador y director del Museo Grão Vasco.

Otros cuatro fueron numerarios. Los previos a la exposición tuvieron claras implicaciones institucionales. El del Cardenal Arzobispo de la Archidiócesis, Eustaquio Ilundain y Esteban, en marzo de 1926, con la iglesia. Los de Nicolás Díaz Molero y el Conde de Colombí, Federico Barón y Martínez de Agulló, en octubre de 1927, con el Ayuntamiento y sin duda, con el propio gobierno. El primero, miembro de la Unión Patriótica, el partido gubernamental, era Alcalde de la ciudad, Presidente de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación y honorífico del Comité Ejecutivo; Barón, ex Comisario Regio, y muy querido en la ciudad de la que era hijo adoptivo, había sido dos veces alcalde. La fecha escogida, el 12 de octubre, especialmente emblemática aquel año por coincidir con la solemne celebración del Día de la Raza de la Fiesta de la Paz en Marruecos, evidencia una triple sinergia entre la Academia, el

Ayuntamiento y el Comisariado de la Exposición, que buscaba proyectar la imagen de Primo en la Sevilla de la preexposición, con tantas implicaciones internacionales.

Solo un numerario fue nombrado durante la Exposición, en enero de 1930: Juan Lafita Díaz, director del Museo Arqueológico Provincial. Sin duda, un justo reconocimiento a la tan destacada presencia del museo en el certamen, a la frenética actividad social y diplomática que, como cicerone y embajador de la ciudad, desarrolló, y a la calidad de sus trabajos artísticos y museográficos, en especial la exposición de la Historia de Sevilla en la Plaza de España.

Finalizamos esta etapa con una referencia a una actuación de Cañal como Comisario Regio presidente: el traslado de la Escuela de Artes al pabellón de Chile, que fue cedido en mayo de 1930, poco antes de la clausura del certamen. Un proceso difícil, alentado desde la prensa.

Aunque la sobriedad presupuestaria que se le impuso no le permitió desarrollar acciones de especial relevancia artística, desde su pertenencia a la Comisión de Monumentos, procuró dirigir el turismo de la Exposición y los eventos oficiales hacia la divulgación de las ruinas de Itálica, convertidas en escenarios de espectáculos.

REFLEXIONES FINALES

En los veinte años de vaivenes continuos transcurridos, la implicación de la Academia fue dispar, en intensidad y manifestaciones, con evidentes luces y sombras.

La institución nunca hizo balance de su implicación y de su posicionamiento estético en el proceso.

No lo hizo de forma inmediata. De hecho, se mantuvo al margen de las discusiones sobre la post Exposición que, a finales de 1930 y comienzos de 1931, protagonizaron el diario ABC y el Ateneo de Sevilla, en cualquier caso, centradas en los problemas sociales, económicos y urbanísticos derivados, y no en cuestiones artísticas. El único académico encuestado por ABC, Carlos de la Lastra, lo sería como ex alcalde de la ciudad, no como académico.

Tampoco lo hizo en los años de descrédito de la Exposición, si bien entre 1939 y 1951 algunas personalidades del mundo artístico muy vinculadas al certamen fueron acogidas en la Academia, no por sus contribuciones a la muestra sino por el conjunto de su trayectoria: Benigno de la Vega, Marqués de la Vega Inclán (1939); el arquitecto Fernando de la Cuadra autor de la por-

tada del Parque de Atracciones (1947); como correspondiente por Tetuán el pintor Mariano Bertuchi, involucrado en el diseño del Pabellón de Marruecos (1950); por Nueva York Anna Hyatt Huntington, pieza clave a través de la Hispanic Society de la participación estadounidense y autora del monumento al Cid Campeador (1950); el último, como correspondiente por Gibraltar, sería el pintor Gustavo Bacarisas, autor del cartel del certamen y de muchas otras obras (1951).

Desde la distancia y la perspectiva histórica es el momento de reflexionar sobre las posturas encontradas, las amenazas, las reticencias, las dimisiones, entendiendo que la institución aportó momentos de luces y sombras en este proceso como sucedió con todas, absolutamente todas, las instituciones que participaron en él.

Finalizamos este recorrido esperando haber cumplido con el encargo del Dr. Muro Orejón que instaba a los investigadores a completar con fuentes diferentes a las que él había usado, la historia de esta institución:

“...Se que aún queda mucho que completar y que agregar –téngase siempre en cuenta que sólo se historia la Academia según sus propias actas y hay otras, y bien conocidas, fuentes para estudiarla– pero confío que las noticias publicadas, además de ser de interés primordial para los académicos, servirán también para mejor conocer y valorar la vida artística de nuestra ciudad en este largo periodo de su historia.”

Antonio Muro Orejón
(Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes)
31 de diciembre de 1960

Recordando aquella afirmación del Presidente de esta Real Academia, D. José Hernández Díaz, al prologar este libro, confiamos en que la Academia haya gozado al conocer su historia. He dicho.

“La Academia goza al conocer su historia”.

José Hernández Díaz, 1961

Prólogo del libro *Apuntes para la Historia de la Academia de BBAA*