

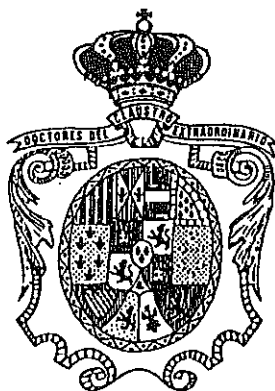
REAL ACADEMIA DE DOCTORES

MÚSICA Y ARQUITECTURA  
NOTAS PARA UN ENSAYO

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO  
EXCMO. SR. DOCTOR D. ANDRÉS FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS

Leído el día 22 de mayo de 2002  
en el Acto de su Recepción Pública como Académico

CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO  
EXCMO. SR. DOCTOR D. FERNANDO AGUIRRE DE YRAOLA



MADRID  
MMII



**EDICIÓN DO CASTRO**

Sada - A Coruña

Depósito Legal: C - 1.017 - 2002

Gráficas do Castro/Moret, S. L.

O Castro. Sada. A Coruña. 2002

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO  
EXCMO SR. D. ANDRÉS FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS



Señor Presidente de la Real Academia de Doctores  
Señoras y señores Doctores Académicos.  
Señoras y señores.

Sean mis primeras palabras para agradecer.

Justificado párrafo de gracias de los bien nacidos. Casi protocolario, ritual en las liturgias de estos actos; y con el riesgo de quedarse en palabra manida, fría, incluso correcta; a la que no me apunto; talante y ceremonia que, como tal, querría orillar. Y pasarme, con la más elemental de las sinceridades —también la más natural— a deciros llanamente mi agradecimiento por haberme admitido en el seno de esta Real Academia de Doctores.

Y aquí, casi siempre asoma un tópico —“no encuentro palabras ...”— que, si bien es cierto, no cumple como exacto.

Las palabras —“un poco de aire herido” que dijo el Maestro Avila— existen; estamos en ellas; pero ocurre que no bastan, no alcanzan a comunicar y adjetivar ciertas situaciones. Las palabras “no expresan la realidad, solo la significan”. Y esta servidumbre del lenguaje, esta precariedad se percibe aun más cuando nos referimos al mundo real e inconcreto de los sentimientos, cuando andamos en la ternura o en el arrebató de las emociones, de nuestro interior, tal mi yo íntimo y agradecido que no acierta con el tono ni con la letra en este feliz trance.

Y en semejante atranco, ante tan cordial compromiso, más humano que académico, con vuestra benevolencia por delante, inicio este vagar atento por los sugerentes y fecundos mundos de la Música y la Arquitectura que, si las cosas van bien y pintan oros, “podría ser —como avisa el Lazarillo— que alguno que lo oiga halle algo que le agrade y a los que no ahondaren tanto, los deleite”.

“Pues sutiles analogías unen la irreal y fugitiva edificación de los sonidos, al arte sólido por quien formas imaginarias se inmovilizan al sol, en el pórvido” (1).

(Paul Valéry)

El alma del Universo está unida por una “concordia musical” (2).

(Platón, Timeo)

Los sonidos, la música y las “sutiles analogías” con las arquitecturas —imaginarias— que nos dice Paul Valery, la concordia musical que, según Platón, une el alma del Universo, pueden servir para iniciar estas notas, “tema con variaciones” sobre arquitectura y música. Antiguos humanismos, con su poquillo de cábala y sus protestas de rigor científico, según pinten hermetistas o matemáticos, a veces con su variopinta y fecunda mezcolanza, siempre como una realidad, sabida o ignorada, permanente y actual, de la que hablaremos un poquillo.

Alusión previa, muy ligera, a la Historia, más como referencia ambiental que temporal, con menos afición a un discurrir secuencial que a esa pequeña inmersión en los orígenes, de cifras inciertas y presentidas verdades; antes que Grecia entendiera las artes de las Musas, poesía, música y danza, como una unidad.

Milenios atrás el hombre había hecho de los eriales campos de labor, de las piedras sillares, del barro una vasija, del sexo amor, de la comida un rito, del aullido lenguaje ... del ruido música.

“Junto a la religión, la música se cuenta entre las necesidades espirituales más primigenias del ser humano” (3).

Cuando Hermannn Hesse imaginara sequedad y desolación “sería como vida sin pan ni vino, sin risa ni música” (4).

“Hasta que se inventó la escritura, el hombre vivió en el espacio acústico: sin límites, sin dirección, sin horizonte, en las tinieblas de la mente, en el mundo de la emoción, con la intuición primordial, con el terror ...” (5) hasta la escritura; el signo que fijó la palabra. Al tiempo, lo acústico, el ruido se entendió, se convirtió en sonido; el habla en lenguaje, y su constancia, su capacidad de permanencia, en seguridad.

Lo que solo era phone se transformó en logos, la perplejidad en certeza... la cueva en arquitectura.

El hombre “animal racional” puede convertirse sin más miramientos en el hombre “animal parlante”.

Según Edgar Morín “Fue el lenguaje el que creó al hombre y no el hombre al lenguaje”.

Venir al mundo es tomar la palabra, el sonido intencionado, de algún modo lo musical, en su estado más primario, más elemental, también más auténtico y más tierno.

La importancia, fundamental, del sonido en la vida humana —en lo que es vida— sonido, movimiento; de alguna manera, actividad, “ser”.

El silencio absoluto (imposible ?) signo de quietud total; lo inactivo, lo no vital, lo no vivo ...

Partiendo de primeras observaciones, o percepciones, elementales: lo repetido, la cadencia; la ola del mar, la gota de agua ...

El ritmo, la imitación del viento, el silencio sonoro de las noches; el remedo de los animales, como defensa o como reclamo; “la voz de muchas aguas”; todo un mundo de sonidos e imágenes dando temporalidad a procesos existenciales. Conocimiento, referencia, cuantificación. Acuerdo y concierto de las partes de la naturaleza que el hombre iba señoreando, milenio tras milenio, de la que había huido el silencio absoluto —esa terrible carencia— empujado por la vida; movimiento, vibración, sonos, “la música callada, la soledad sonora”.

La historia previa; la pre-historia.

El sonido como “explorador” del espacio, como “definidor” que cuantifica un espacio. Los pájaros cantan, entre otras cosas, para definir por medio del alcance de su voz, la extensión de su territorio.

El hombre que produce sonidos, que grita o canta, es contestado por otro hombre o por el eco, que es otra forma de respuesta; en cualquier caso es una expresión y una experiencia de una estructura espacial.

“Desde antes de que un espacio “social” se manifieste de forma efectiva, el canto aislado se manifestará, por su duración y variación, por sus interrupciones y sus repeticiones, capaz de desarrollar y proyectar hacia el exterior todo un espacio imaginario.

Espacio “específicamente musical”, en primer lugar por sus diferentes alturas, sus diferentes ritmos, sus diferentes timbres sucesivamente reunidos cuya articulación suscita en la mente del que escucha (y a priori en la del que la produce) toda una ficticia, una fugitiva, y sin embargo asom-

brosamente duradera, arquitectura”; nos dice Henri Pousseur, que prologa los escritos de Alban Berg (6).

El primer sonido producido, el primer instrumento, es la voz humana. Y el primer ritmo lo establece el hombre al marchar con velocidad uniforme; surge la cadencia del paso, repetido, igual; originaria “modulación” y medida del tiempo, a lo largo de una línea, de un recorrido, de un espacio lineal.

En la época primitiva la música pertenece al ámbito del culto, “su sonido es el conjuro de lo invisible”; es un modo de crear un clima, de sacralizar un espacio, interior o al aire libre da lo mismo. La música como caracterizadora de un ámbito al que configura cualitativamente mientras se produce, hasta el punto de ser casi otro lugar, o un lugar “de otra forma” en ausencia del mundo sonoro que, de algún modo, lo cualifica, lo genera al menos para tal peculiar percepción y uso.

En el Antiguo Testamento aparecen a menudo referencias a ritos o ceremonias en las que hay cánticos y música.

En el Génesis, Labán recrimina a Jacob haberse marchado a hurtadillas, “Yo te habría despedido con alegría y con cantares, con adufes y arpas”, - 1900 a.C (7).

David y toda la casa de Israel bailan y cantan que da gloria, al trasladar el Arca de la Alianza, acompañándose con cítaras, arpas, adufes, sistros y cimbalillos, - 1000 a.C (8).

La música tiene gran tradición e importancia en el pueblo judío. Se dice que en el reinado de David, de 38.000 levitas 4.000 actuaban como músicos. Y el historiador Flavio Josefo, siglo I, habla de los numerosos músicos en el reino de Israel.

La Música, sucediendo en el tiempo, “temporalizando”, manifestando la concepción del mundo temporal de los hebreos, a diferencia de la concepción espacial de los griegos.

Tema interesante la construcción del Templo de Salomón, por origen, circunstancias y repercusión que ha tenido en el mundo de la Arquitectura y sus especulaciones.

En el libro de Ezequiel, en sus capítulos 40 y 41 completos, narra el



Profeta su visión, en la que va describiendo al detalle el Templo: muros, pórticos, atrios, celdas, ornamentación, puertas; con todas sus dimensiones en varas de “seis codos de codo y palmo”, es decir de “codo mayor” (vara = 315 cm. actuales)(9).

Esta descripción ha dado origen a muchas reconstrucciones conjeturales, planos, sistemas de medidas, perspectivas, formalizaciones según épocas, estudios minuciosos; porque para algunos, tal edificio, tal “proyecto”, había sido descrito por el mismo Dios.

No sabemos si el Templo de Jerusalén fué una pieza clave de la Arquitectura; lo que sí se puede afirmar es que ha tenido una gran resonancia “en” la Arquitectura, en planteamientos arquitectónicos posteriores.

Los investigadores del Gótico, con su imaginativo afán de misterio y secta; hermetistas, Adeptos, Arcano Mayor, elaboran su teoría con templarios, Cister, San Bernardo y Arca de la Alianza, alrededor del Templo; en cuyo interior, dicen, se habría enterrado el Arca, que guardaba a su vez las Tablas de la Ley.

“Tablas del Logos, del Verbo, de la Razón de la Medida, de la Relación, del Número ... En lenguaje actual, se diría de las Tablas de la Ley, que venían a ser las Tablas de la ecuación del Universo”(10).

También está por medio —hilo conductor más o menos claro— “el misterio musical” que se traduce en un sistema de medidas, con fundamento en los intervalos pitagóricos, interesante conjunción de proporciones, números, música, incluso alquimia; intervalos y proporciones a los que se aludirá.

Por otra parte, y también con el Templo de Jerusalén, con la visión de Ezequiel, como elemento generador, se sigue interpretando y buscando el sentido último a la descripción bíblica.

Tema recurrente muy propio para encandilar a teóricos y arquitectos, herederos del humanismo renacentista, que porffan y se aplican a profundizar e investigar estos temas.

Así, se desarrolla la idea de la reconstrucción teórica, hipotética, del Templo por los Jesuitas Jerónimo del Prado, teólogo y escultor, y, sobre

todo, por su discípulo Juan Bautista Villalpando, matemático andaluz discípulo de Herrera, que publica en Roma, en 1605, “In Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani” (11). Desarrollo que llega a nivel de planos, perspectivas y maquetas.

Obra que tiene una estrecha relación con el Monasterio de El Escorial. Pues si bien al publicarse llevaba ya unos veinte años terminado el Monasterio, es posible que los primeros estudios pudieran haber servido de base a Juan Bautista de Toledo.

Por otra parte, en la biblioteca de Juan de Herrera se advierte que hubo una permanente preocupación por estas cuestiones, con algún título que específicamente se refiere al Templo, “Copia del tratado que se hizo del templo de Salomón manuscrito”. Y también a la Música: “Música de Aritoseno en latín”, “Música de salinas en romance”, “Música de pedro arón florentino en ytaliano”... (12)

Es sabido el interés de Herrera por el ocultismo que, en general, relacionaba con razones matemáticas, con el número; lo que “lleva a pensar que El Escorial posiblemente sea un edificio hermético”.

Su “Discurso de la Figura Cúbica, según los principios y opiniones del Arte de Ramón Llull”; discurso de carácter arcano que encierra “grandes i subidos misterios i secretos difíciles de calar”, según el mismo Herrera; otra de sus devociones, “el lulismo”, con numerosas obras lulianas en su biblioteca.

En la bóveda del coro alto de El Escorial, en un gran fresco de Lucas Cambiaso —Luquetto— que representa la Gloria, aparece ostensiblemente un cubo, un exaedro, a los pies de la Trinidad que, además de no venir a cuento, no figura allí por casualidad. No lo mencionan los cronistas de El Escorial, ni el P. Sigüenza, sabedores de su sentido esotérico? (13)

No aclara gran cosa Palomino cuando, refiriéndose al personaje y a la obra, dice “...porque no hizo cosa Luquetto, en que menos complaciese a los del arte, —y subraya— por haberse aquello dirigido por ditámenes de teólogos de orden de Su Majestad” (14).

El cubo, en las matemáticas pitagóricas; lo trata Platón en el Timeo; Fray Luca Pacioli en la Divina Proporción; Alberti; Ficino ...etc., etc.

Con todo, no se puede asegurar hasta donde se interesaba en estos temas Herrera, al menos aparentemente “...aunque tengo estas cosas de la

Alchimia por burla...” dice en un escrito a Felipe II; quien prudentemente, no lo airea.

Juan Bautista de Toledo también era sabedor de estos mundos intelectuales y esotéricos. No en vano, después de los años en que fué ayudante de Miguel Angel, en San Pedro de Roma (1546-1548), trabajó hasta 1559 en Nápoles, uno de los principales centros de Magia de la Europa de entonces.

Y el mismo Felipe II, que patrocinó la edición romana de la obra de Villalpando, participaba en estas ideas, que armonizaba con su religiosidad y, de algún modo, incidían en su interés, desde edad muy temprana, por la Arquitectura; muy joven, aún príncipe, tiene su primer Serlio, la Geometría y la Arquitectura de Durero “un Bitruvio grande en toscano de arquitectura” ...

Biblioteca diversa y bastante completa para un rey de entonces, “obras de Sófocles, Virgilio, Tomás de Aquino, Boccaccio, Savonarola, Petrarca, Vitruvio, Copérnico y las obras completas de Erasmo” (15). Obras de arte militar, magia y teología.

Y también su conocida afición y protección a la música, heredada de su padre, a la que se le asignó un lugar destacado en su formación. “Alrededor de 1540, el compositor granadino Luis Narváez fue su maestro de música y le enseñó a tocar la guitarra (vihuela)” (16).

Cuando en 1574 va a Alemania, a reunirse con su padre, en la comitiva “iban sus músicos, entre ellos, su maestro de guitarra Luis Narváez y el compositor ciego Antonio de Cabezón” (17).

En El Escorial, canto llano en los principios, “las disposiciones sobre polifonía las mitiga luego Felipe II ... Nos cuenta el cronista que Felipe II aguardaba con impaciente ansia la llegada de libros de música procedentes de Italia. Queremos creer que la impaciencia se refería a la música de Tomás Luis de Victoria. Perfectamente aplicable la impaciencia a las fechas, lo es mucho más pensando en que no hay música que case tan bellamente con El Escorial como la de Tomás Luis de Victoria, el músico sacerdote y místico, llegado a Roma desde Avila de Santa Teresa y San Juan de la Cruz” —Colegio Germánico, con Palestrina; San Girolamo della Carità y el “Oratorio”, con San Felipe Neri— y sigue Federico Sopena “ compositor solo de música religiosa, romano y renacentista, de

una pasión por el buen morir que está hecha para ese Rey viejo y para ese Monasterio tremendo y nuevo” (18).

Tramas y temas, urdimbre rica y compleja, “magia mística” —Dios, el centro— que, a estas alturas atendía más a la matemática que a la química, que había dominado estos complejos saberes durante la Edad Media. Y el número, combinatorias, geometrías, originando proporciones, trazados, intervalos ...músicas...arquitecturas.

El “Templo de Salomón”, en fin, fué, cabalmente, origen y referencia obligada de las teorías cosmológico-estéticas de la proporción. “Y de allí partió el esfuerzo filosófico del Renacimiento por conciliar a Platón con la Biblia”.

Tema dinamizador de ideas bíblico-religiosas y estéticas en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII; siguió gozando de aprecio y ejerciendo una notable influencia en los medios artísticos hasta final del siglo XVIII. Debe aclararse que estas referencias parten, casi siempre, del estudio exhaustivo y entusiasta, conjetural y muy importante, de Villalpando.

Que teoriza también sobre el tema escorialense con su conocida referencia a la Música, “Pues ello es lo más propio de este edificio y lo que más deberá observarse, pues concierne a la proporción armónica: porque la vista, al contemplar sus partes, no parece deleitarse por otras razones, sino por las que hacen que el oído goce de la suave modulación de las voces o de los instrumentos” (19).

Del Templo de Salomón nos hemos llegado al Monasterio de El Escorial, merced sin duda, al “tirón” de Juan Bautista Villalpando que, cumple decirlo, provoca con su obra una dudosa certeza, sospecha indemostrable, como una lejana y fantasiosa seguridad de que, a pesar de los pesares, algo del Templo de Salomón se ha recreado en el Monasterio. Y no digamos si seguimos a la letra las hermosas prosas del P. Sigüenza.

Examinando la traza del Monasterio y los demás diseños, dibujados para el “Sumario y Breve Declaración de los diseños y Estampas de la Fábrica de San Lorenzo del Escorial”, se advierte que todo el sistema de proporciones se basa en el rectángulo cuyo módulo es  $\sqrt{1'618} = 1'272$ , con la Divina Proporción; rectángulo denominado “dinámico” por ser su módulo un número inconmensurable euclidiano; y apoyándose en esta figura, trazados, descomposiciones, giros, con lo que se concluye que las diversas partes de la planta, patios, Basílica, crujeas, encajan como relaciones armónicas; que se dan también en secciones y alzados (20).

“Es la arquitectura que hubiera hecho Euclides”, dijo el arquitecto alemán Speer, visitando el Monasterio.

Y no se olvide que en origen, en una interacción sutil, o menos sutil, con proporciones, ritmos e intervalos, al cabo, la música, como veremos, está presente.

Ejemplo insigne, el alzado de la iglesia al Patio de los Reyes, en este Monasterio, cuya modulación vertical de ejes de columnas coincide literalmente con el Primer Tono, la escala más usada por Antonio de Cabezón (1510-1566); el de la vida ejemplar y tierna —“casó por amores que fué gran maravilla en un ciego”—; personaje clave en la música europea de entonces; organista de Felipe II; el Bach español, según Pedrell.

“Cabezón, sin salirse del molde tradicional, llega en sus “tientos” y “diferencias” a una interiorización, a una “emotiva musicalidad”, según frase de Joaquín Rodrigo, que le coloca a la cabeza de los organistas europeos”(21).

Recordemos las conocidas “Diferencias sobre el Canto llano del Caballero”, recopiladas por su hijo Hernando de Cabezón, y transcritas por Bal y Gay en 1935. Variaciones sobre una canción popular que Lope de Vega captó para hacerla resonar en su drama “El Caballero de Olmedo”.

No nos resistimos a traer una referencia, por época y ambiente, tema e interés —de un modo un chisco sesgado— una referencia, decimos, a San Juan de la Cruz; del que nos dice Camón Aznar “Nadie ha alcanzado como San Juan de la Cruz la más secreta veta del sentir armónico”, y sigue “Las referencias a la música son incesantes en los escritos de San Juan de la Cruz”, que avisa “Cada criatura en la música callada, a su manera, da su voz de lo que en ella es Dios” ... “su amado es música callada, por que en él se conoce y gusta, armonía de música espiritual”. Y añade el padre Crisógono: “Si San Juan de la Cruz no hubiese sentido en su alma el puro deleite de la música, jamás hubiera podido escribir el Cantico Espiritual”(22).

En fin, dejemos a El Escorial sobre el que se ha dicho y escrito todo, o casi todo. Y del que aquí hemos traído —ya se ve— solo unas referencias o alusiones, puede que un tanto dispersas, que parece hacían al caso.

Tomando de nuevo la voz en los orígenes, en el siglo VI a.C., Pitágoras descubre que las notas musicales pueden interpretarse espacialmente y fundamenta numericamente la música, mejor los sonidos.

Una cuerda de iguales características y tensión, pero de longitud mitad que otra, suena una octava más alta (diapasón); si la relación de longitudes es de 2 a 3, la diferencia de altura es una quinta (diapente); y si es de 3 a 4, será una cuarta (diatessaron). Se trata de proporciones entre intervalos de alturas de tono, de frecuencias.

Así, las consonancias en que se basaba el sistema musical griego, —octava, quinta y cuarta, 1:2, 2:3 y 3:4— pueden expresarse por la progresión 1:2:3:4.

En la metafísica pitagórica, la armonía “invade” todos los aspectos del universo y se refleja de forma específica en las proporciones armónicas simples de la música. La armonía musical expresa, por tanto, el equilibrio entre las cosas: los elementos, los humores del cuerpo, el alma y el cuerpo, el equilibrio político y, especialmente, los movimientos de los cuerpos celestes, cuyo resultado fué la creencia en la “música de las esferas” (23). Dicho todo consumiendo muchos trancos, con una casi imprudente brevedad.

Según estas teorías, el movimiento de los astros producía sonidos con arreglo a sus proporciones armónicas, también presentes en la música.

En la Edad Media, tales sonidos conformaban la alabanza celestial a Dios. Sonidos no audibles, claro, para nuestros oídos pecadores.

En el pitagorismo cristianizado, la armonía musical siguió teniendo un significado metafísico. San Isidoro de Sevilla pensaba que el verdadero universo “se mantenía unido por una cierta armonía de sonidos” (23).

Kepler, ya en el Barroco, en sus “*Harmonices mundi*” (1619) calcula, a partir de los movimientos de los planetas, de la velocidad en sus órbitas, correspondencias musicales que suenan como una sinfonía de los mundos, armonía polifónica; cada planeta, una correspondencia numérica referida a un intervalo musical; la belleza de la Creación y la alabanza de Dios (24).

Siempre presentes el número, la música, las proporciones. Pitágoras había dicho: “los principios de todas las cosas están encerrados en los números”.

Platón sigue el tema, lo completa con cuadrados y cubos. Y explica en su *Timeo* “que el orden y la armonía del cosmos obedecían a ciertos números”. Y añade “en la música: medida, número y orden”. Que podría aplicarse, burla burlando, a la Arquitectura.

Aquí está el origen de teoría, ciencia, arte y esoterismo; desarrollados alrededor de la música, intervalos, proporciones, trazados y números. Desde Pitágoras a las series de Xenakis, el Modulor de Le Corbusier, la música de Varese, aparecen el número y la kábala, geometrías y combinatoria, durante dos milenios y medio —con sus altibajos— casi como alma cosmológica y numeral de la misma música. Es el primer sistema tonal razonado, “construido por la relación palmaria del plano de los números con el plano de los sonidos”.

“Este sensacional invento de la Humanidad —nos dice Aguirre de Yraola— es no solamente un simple módulo para uso de los intervalos, sino también, como define Riemann, “la revelación de una ley inmanente de la actividad del espíritu, y en particular de la imaginación artística, ley que es actualmente, y que quizá siga siendo siempre, un misterio” (25). La norma más “sagrada” parece haber sido la relación 2:3, el intervalo de quinta; relación con la que se crearon los “círculos de quintas”; cociente — $2/3$ — del que resulta 0,66; submúltiplo a su vez de 1,33, la “proporción cordobesa”, que ha descubierto el recientemente fallecido Doctor D. Rafael de La-Hoz Arderius y mostrado en su discurso de ingreso en esta Academia, hace pocos años.

Debe aclararse que cuando se habla de música nos estamos refiriendo, en este caso, a “armonía” —musicalmente hablando— es decir a intervalos que producen acordes. Sistema que se traslada a la arquitectura, medidas que generan trazados y proporción. Falta el tiempo, la dinámica. Como se distingue explícitamente en los principios ordenadores de Leibnitz, “el número, el tiempo y el espacio, según los cuales el tiempo ordena lo sucesivo y el espacio lo simultáneo”.

Proporción, trazados, conjunto de líneas que ordenan, o destacan, o resumen una representación plana; orden compositivo y generador. Casi siempre con la Geometría —otra vez Grecia— por medio; disciplina donde se encuentran lo extenso físico (o imaginado) con el número, con lo numeral: el qué con el cuanto; lo cualitativo con lo cuantitativo.

Y el riesgo, en los trazados, por su planitud; y la necesaria trasposición a las tres dimensiones, del grafismo al espacio.

Decíamos de los intervalos musicales de los que surgían acordes, conjunto armónico de sonidos simultáneos, de diferente frecuencia; necesitados

de sucesión, de dinámica, de un ser en el tiempo que vendría a conformar una linealidad, una temporalidad para pasar de sonido a música. Aquella antigua, elemental e ingenua definición: “Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo”.

De éste, del tiempo, se puede teorizar largo y tendido y toparse con la dificultad que presentan sus “facianas”; algo así nos dice Zubiri.

San Agustín, tan directo, se pregunta “¿ Qué es el tiempo ? ¿Quién podría explicarlo fácil y brevemente ?” ... y sigue muy claro, “si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicarlo a quien me lo pregunta, lo ignoro”(26).

Zubiri reflexiona acerca del tiempo, reconociendo que “es notoria la dificultad de precisar conceptualmente qué sea el tiempo”.

Profundiza —damos sólo epígrafes— y expone el concepto descriptivo, estructural y modal del tiempo. La unidad del tiempo, el sincronismo ... y concluye, “la verdad es que el tiempo, de todos los caracteres de la realidad, es el menos real”(27).

La percepción subjetiva del tiempo, según momento y circunstancia, falsa realidad, según como se mire; “el tiempo interno —advierte Kant— que con su propia alma lleva el ser dentro de si ...”

“Desfilosofando” —y perdón por el barbarismo— a fuer de vulgares, vendríamos a decir con el clásico “no todos los tiempos son unos ni corren la misma suerte”.

Y aquí, también, “la Arquitectura y su circunstancia” que, dígame lo que se diga, no es estática, en cuanto es el hombre —ser temporal, histórico— el que la percibe y la vive.

Inaprensible, evanescente, un misterio, —el tiempo— un fluir contínuo, imparable, en el que vivimos y, sobre todo, “del” que vivimos, y que para nuestras músicas nos interesa como “mensura y duración” de los sonidos en el tiempo; y la relación de estas magnitudes con la Arquitectura.

El tiempo ...

El profesor Marius Schneider ha realizado un estudio importante, histórico-etnográfico, en el que, partiendo de la tradición india y la filosofía musical brahmánica, llega a la identificación de ciertos animales con determinados sonidos musicales (28).



La música “viva” y sobre todo el ritmo, el tiempo, el “ritmo místico”, estaba en las culturas antiguas, anteriores al mundo griego. Este, según Marius Schneider, fue “precisamente aquello que destruyó el pensar místico de las precedentes culturas ... Lessing y Wincklemann ya habían definido la escultura antigua como una especie de música petrificada; pero no conocieron el papel fundamental y primario que la mística antigua asignaba al ritmo acústico”.

En el capítulo III de su obra —“Cantan las piedras” (Tradición románica)— Schneider investiga sobre los claustros de San Cugat del Valles y de la Catedral de Gerona. Plantea la interpretación musical de los capiteles, en razón de los animales esculpidos y los correspondientes sonidos.

En San Cugat, claustro de planta cuadrada, con 72 columnas, después de analizar e investigar los significados de figuras y animales representados en los capiteles, su relación con los sistemas musicales de la India y, en casos con la tradición bizantina, “Se advierte —citamos textualmente— que, aunque muy numerosos, los animales sólo ocupan la cuarta parte de los capiteles. Debemos distinguir tres planos diferentes que constantemente se entrecruzan: a) capiteles con animales, b) capiteles con escenas figuradas, históricas y bíblicas y c) capiteles ornamentales. En estos párrafos sólo interesa el primer plano ..... pero, a fin de aumentar el número de sonidos que forman el armazón sonoro, preferimos incluir estas escenas en el plano primero siempre que contengan animales cuya significación sonora sea conocida y cuyo ritmo es “claro”.

Para la transcripción musical admitimos que, en relación con el paso uniforme de los monjes que recorren el claustro, cada una de las columnas equidistantes en el espacio representa también un valor temporal igual. Por razones puramente prácticas damos a esta unidad de tiempo el valor de una corchea”.

Desarrolla la investigación con varios pentágramas y ejemplos.

Y sigue el texto de Schneider, “De los sonidos que resultan de la interpretación musical de los animales, sólo tenemos el esqueleto, y hemos de buscar ahora en la tradición musical medieval una melodía que pueda ser encuadrada en el marco melódico obtenido. Se revela esta melodía como himno a San Cucufate (pentágrama b).

Barchinon laeto Cucufate vernans,  
Corporis sancti tumulum honorans,  
Et locum sacri venerans sepulchri,  
Sparge ligustris.

.....

etc., etc.

De las 72 unidades (=72 columnas) que contiene dicha melodía, 54 son sonidos y 16 son pausas. De estos 54 sonidos los animales simbolizan 40; ... los 40 sonidos simbolizados no solamente forman una línea bien determinada de sonidos, sino también un inalterable orden de sucesión temporal impuesto por el orden de las columnas. En consecuencia, hay que tener cuenta de dos órdenes paralelos, la altura de los sonidos y su desarrollo en el tiempo —frecuencias y medida—. Tan riguroso es el sistema, dado el número de las columnas que fijan el curso del metro musical, que no permite fantasía ninguna al interpretar la melodía”.

Hay tres versiones del tipo melódico de las que “se ve enseguida que la única versión adecuada a los capiteles-símbolos es la versión b, que todavía hoy se canta en San Cugat”.

Y después de varias consideraciones concluye “La melodía del pentágrama e debe corresponder al himno que sirvió de modelo a los capiteles del claustro”.

Trabajo similar desarrolla el profesor Schneider en el claustro de la Catedral de Gerona, con el hallazgo de un esquema melódico de un himno a la Mater Dolorosa.

Hemos resumido y apretado mucho estos textos; tanto que, siendo de por sí algo abstrusos, reconocemos que así resultan no muy claros. Se comprenderá que, si trajimos aquí la cita, ha sido como aportación testimonial —poco más que referencia— de que también la medida, el ritmo, el tiempo, en este suceder de ideologías y, casi antropologías cruzadas, están siempre a la par, incluso con motivaciones mutuas inducidas, los tonos, alturas, intervalos, y el tiempo y sus duraciones, la “mensura”; es decir, la Música y la Arquitectura.

Aquella originando o “dando vida” a esta; que, a su vez queda como un registro, depósito bellísimo y mudo, capiteles que cantan y ritmos sonoros.

Mística y ritmo acústico con los que enlazan los románicos, hasta el punto de que, descodificada una de sus arquitecturas, puede ser, como hemos visto, puro sonido que, con el ritmo, con lo temporal y su medida, se hace música.

En la edad del humanismo alcanzan el máximo desarrollo las ideas platónicas sobre un universo matemático sujeto, con todas sus manifestaciones, a cocientes armónicos; que partiendo de la música podían “regir”, sobre todo, la arquitectura.

Cesariano publica (1521) que “con la figura vitruviana, se podían definir las proporciones —“Commensurare”— de cuanto hay en el mundo”.

“Podríamos decir que el axioma básico de los arquitectos renacentistas es la convicción de que la arquitectura es una ciencia y de que cada parte de un edificio, tanto por dentro como por fuera, debe hallarse interpretada en un solo sistema de cocientes matemáticos” (29).

Y Luca Pacioli, media y extrema razón, sección aurea, “Divina proporción” por sus propiedades “que corresponden por semejanza a Dios mismo”. Franciscano de vocación tardía, amigo de Alberti y de Leonardo, vecino, en Borgo Sansepolcro, de Piero de la Francesca, que anda con la perspectiva a vueltas, igual que Paolo Ucello; descubrimiento que coincide con el apogeo de la música polifónica, contrapunto, “cantan” las voces, independientes entre sí y con igual jerarquía, “profundidad” musical, mayor sentido espacial de los sonidos simultáneos.

Las analogías entre la armonía musical y las proporciones arquitectónicas, se seguían rigurosamente, según nos cuenta Lomazzo.

Un jesuita alemán, Athanasius Kircher (Fulda, 1602), estudia exhaustivamente las relaciones y proporciones entre música y arquitectura. Hermetista, en la corriente de Giordano Bruno, pitagórico y platónico con reservas, en sus trabajos aparecen citas del “Corpus Hermeticum”. Enlaza con los antiguos misticismos simbólicos que traduce en innumerables trabajos y de los que da su versión cristiana. Su “Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni” es uno de los tratados de música más completos del siglo XVII.

Interpretaciones matemáticas de la música —pitagóricos, Edad Media, polifonía renacentista ...— que entran en crisis, es un decir, cuando

Hollander describe la “desafinación del cielo” como una gradual “desmitologización de la estética musical”.

El pensamiento musical del siglo XVI y principios del XVII a pasado “de ser una ciencia de la razón a un arte de los sentidos”

Las críticas efectuadas por Mattheson entre 1713 y 1721 destruyeron la metafísica pitagórica con argumentos basados en el empirismo de Locke. Pero la tradición matemática sobrevivió, como podemos ver en el *Tratado de armonía*, 1722, de Rameau, en donde se asume la tradición cartesiana (30). Tercia Rousseau, “músico malogrado según admite él mismo en la *Confesions*”; su proyecto de notación musical, polémicas que llegaron, en casos, a descalificaciones —interesantes pero no del momento— en las que participaban pensadores y artistas de la época: D’Alembert, Diderot, Euler, ...

Si la tradición pitagórica siguió en pie durante el siglo XVIII fue debido, sobre todo a Leibniz. Su carta a Goldbach de 1712 tuvo el acierto de acuñar una de las más famosas citas sobre la música: “La música es un ejercicio matemático inconsciente en el que la mente no sabe que está calculando”.

La fórmula se basa en una distinción filosófica entre las percepciones inconscientes y la percepción consciente.

Y bien, las relaciones entre Música y Arquitectura, sus concomitancias y disonancias, este colectivo dúo y sus apasionamientos sigue ahí; con independencia de apreciaciones épocas y valoraciones, cual más cual menos, ancestros y futuro; terne como un aire antiguo, siempre vivo y lozano.

Relaciones que se plantean hoy sin una referencia directa a orígenes pitagóricos, si bien “lo numeral”, como fondo y trama permanece, variable, cambiante y fecundo, razón de armonías, ritmos, rotaciones, grupos de transformaciones, funciones matemáticas ...”porque hay una relación profunda entre la música y los números”, que afirma Xenakis.

El número —y su correlato espacial— su mística, las proporciones, sus investigadores y sus devotos, que, por veces se muestra un punto como la epifanía del instante y la memoria.

Matila C. Ghyka, “Estética de las proporciones en la naturaleza de las artes” y, sobre todo, “El Número de Oro”, libros que, “aunque indigestos”, según Wittkower, contienen material valioso y abundante, realiza una importante investigación y aportación en el primer tercio del siglo XX.

Le Corbusier, con su Modulor (31).

El Pabellón de la Philips en la Expo de Bruselas de 1958.

Referencia obligada a un ensayo relativamente reciente —demolido y olvidado— de integración de las artes.

“Yo no haré la fachada de la Philips. Yo os haré un poema electrónico”, fue la conocida respuesta de Le Corbusier a Monsieur Kalf, director artístico de Philips, cuando le encargaba el proyecto del Pabellón.

El Corbu concibe la idea general; pone como condición la colaboración de Edgar Varese; músico “organizador de sonidos, creador de una concepción espacial de la música”, místico a su manera (32); Xenakis redacta el concreto proyecto de arquitectura, “láminas generadas por desplazamiento de una recta, altos paraboloides hiperbólicos ... verdaderas masas de *glissandi* en música; en el equipo, expertos en acústica, calculistas, etc.

El resultado, magnífico, poema electrónico en el centro de un espectáculo de juegos acústicos, juegos de luz, de color y de imágenes; en tal arquitectura, elemento generador de aquel todo.

Una alusión, casi una duda, a lo que denominaríamos la musicalidad de un espacio; algo que no sabremos explicar cabalmente pero sí detectar. Es cuando se percibe un ambiente musical sin que allí se oiga música, como el sentido coral de alguna obra de Piero della Francesca; la musicalidad está en el espacio mismo; sus dimensiones, su luz, sus silencios (?); los interiores de Vermeer, la luz de Vermeer; posibles elementos repetidos, o series que se visualizan y provocan descubrimientos subconscientes de ritmos —¿reencuentro con la proporción?—; sensaciones ante ciertos murales de Vaquero Turcios, percepción de una quietud expectante, plena de ocultos sonos, de callada vibración, de tiempo vespéral ... un puro acorde dorado y silencioso...

... la música callada  
la soledad sonora...

Algo así, indefinible pero real, a veces luminosamente real; que nos gustaría saber exponer mejor.

.....

Como “las cosas, bien mirado, no deben llevarse nunca más allá de medio camino”, y como recuerda el Eclesiastés, “de la muchedumbre de las pala-

bras nacen los despropósitos”. Y a mayor abundamiento avisa nuestro clásico y sabio refranero “mucho hablar empece y mucho rascar escuece”, no querría por nada del mundo alcanzar vuestra paciencia hasta el escozor.

Y así, mudar plática, cortar por lo sano y, con vuestra venia, poner término y raya a estas notas, “tema con variaciones” que decíamos, sobre Arquitectura, Música y sus concomitancias.

Antes, ya que empecé manifestando mi agradecimiento a esta ilustre Corporación por admitirme en su nómina, quiero rematar —alfa y omega de agradecimientos— expresándolos ahora con toda mi cordialidad a los ilustres académicos que me han propuesto: la Excma. Sra. Dña. María Cascales Angosto, y los Excmos. Sres. D. Miguel Fisac Serna, maestro de maestros y D. Antonio García de Arangoa, antiguo profesor, in memoriam.

Y una “coda final” que pienso no llega a deshora, y no por obvia es menos cierta; que mejor se me entiende a mi de proyectar y construir.

Recordar que, si bien en la arquitectura actúo, mejor o peor, como profesional, en la música mi patente es de aficionado, meritorio si se quiere, pero aficionado.

De la primera debo responder, si no de mis aciertos, si al menos de mi dedicación, por ser materia que profeso. No así como músico —y bien lo siento— en donde sólo me mueve una cierta devoción, con toda la sinceridad que cabe en una nostalgia sincera, recuerdo de pecadillos de juventud, y esa pequeña y honda, querida afición.

Ilustres académicas y académicos

Señoras y señores

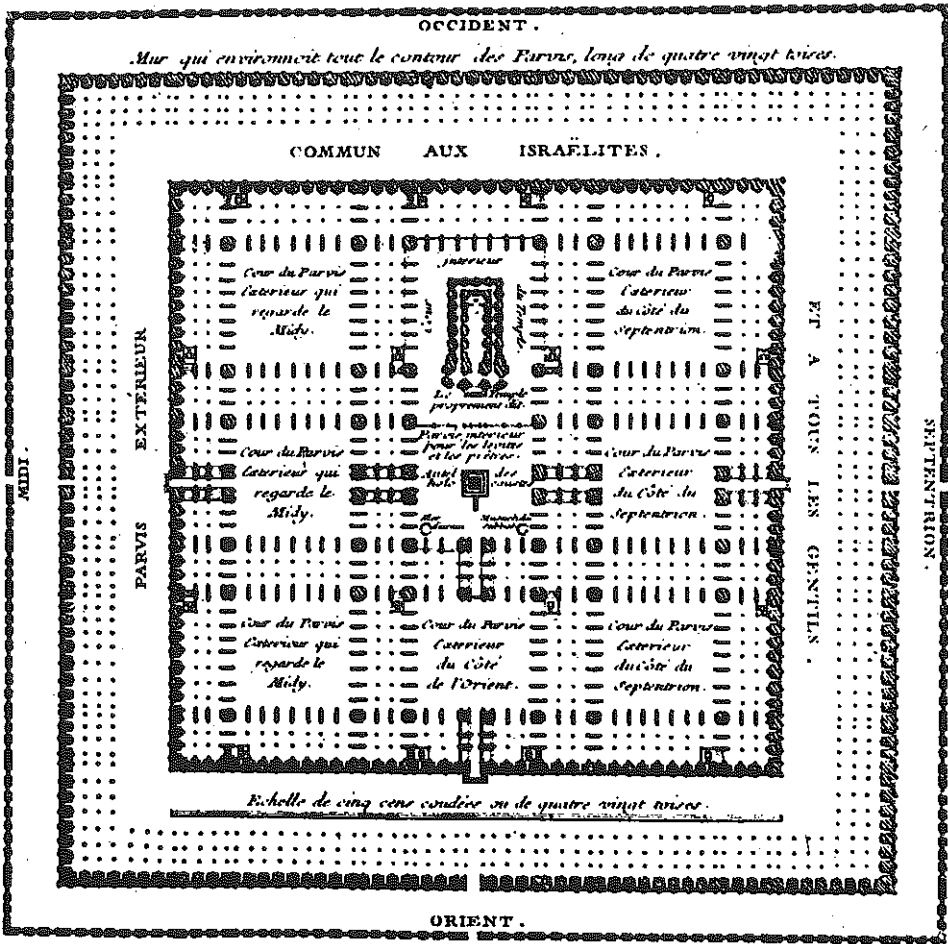
muchas gracias

## NOTAS

- (1) Paul Valery "Eupalinos o el arquitecto"
- (2) Platón. "Timeo"
- (3) Ulrich Michels. "Atlas de Música 1". Madrid, 1982.
- (4) Hermann Hesse. "Prosas tardías". 1957.
- (5) Mc. Luhan.
- (6) Henri Pousseur. "Música, semántica, sociedad". Madrid, 1983.
- (7) Génesis - 31, 27.
- (8) Samuel - segundo, 6, 5.
- (9) Ezequiel - 40, 1-49 y 41, 1-26.
- (10) Louis Charpentier. "El enigma de la Catedral de Chartres". Barcelona 1976.
- (11) Luis Moya Blanco. "Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial". -El Escorial. Tomo II. Madrid 1963.
- (12) Agustín Ruiz de Arcate. "Juan de Herrera". Madrid 1936.  
También citamos algunos títulos de obras sobre música de su biblioteca:  
"Música de Aritóseno y de Tolomeo en latín"  
"Música de fray Juan Bermudo en romance"
- (13) René Taylor. "Arquitectura y magia". Madrid 1992.
- (14) Antonio Palomino. "Vidas". Madrid 1986.
- (15) Henry Kamen. "Felipe de España". Madrid 1997.
- (16) J. Subirá. "Historia de la música española". Barcelona 1953.
- (17) Henry Kamen. Ob. Cit.
- (18) Federico Sopeña. "La Música en el Monasterio de El Escorial, de Felipe II a la Ilustración". -El Escorial. Tomo II. Madrid 1963.
- (19) Rudolf Wittkower. "La arquitectura en la edad del humanismo". Buenos Aires, 1968.

- (20) Auberson Marrón. "El Monasterio de San Lorenzo el Real y la Divina Proporción". Madrid, 1963.
- (21) F. Sopena. "Historia de la Música". Madrid, 1947.
- (22) J. Camón Aznar. "Inspiración musical en San Juan de la Cruz". Madrid 1972.
- (23) John Neubauer . "La emancipación de la Música". Madrid, 1992.
- (24) Ulrich Michels. "Atlas de Música II". Madrid, 1996.
- (25) Fernando Aguirre de Iraola. "Integración de las Artes".
- (26) S. Agustín. "Confesiones".
- (27) X. Zubiri. "Espacio, tiempo, materia". Madrid 1996.
- (28) Marius Schneider. "El origen musical de los animales - símbolos en la mitología y la escultura antiguas". Consejo Superior Investigaciones Científicas. Barcelona, 1946.
- (29) Rudolf Wittkower. "Ob. Cit.
- (30) John Neubauer. Ob. Cit.
- (31) Le Corbusier. "El Modulor". Buenos Aires 1961.
- ... "la música domina, reina y, a decir verdad, la armonía, imperando sobre todas las cosas y rigiéndolas en torno a nuestras vidas, es la aspiración espontánea, asidua e incansable del hombre animado de una fuerza: lo divino, y encargado de una misión: hacer de la tierra un paraíso."
- (32) F. Sopena. "Música y literatura". Madrid 1974.

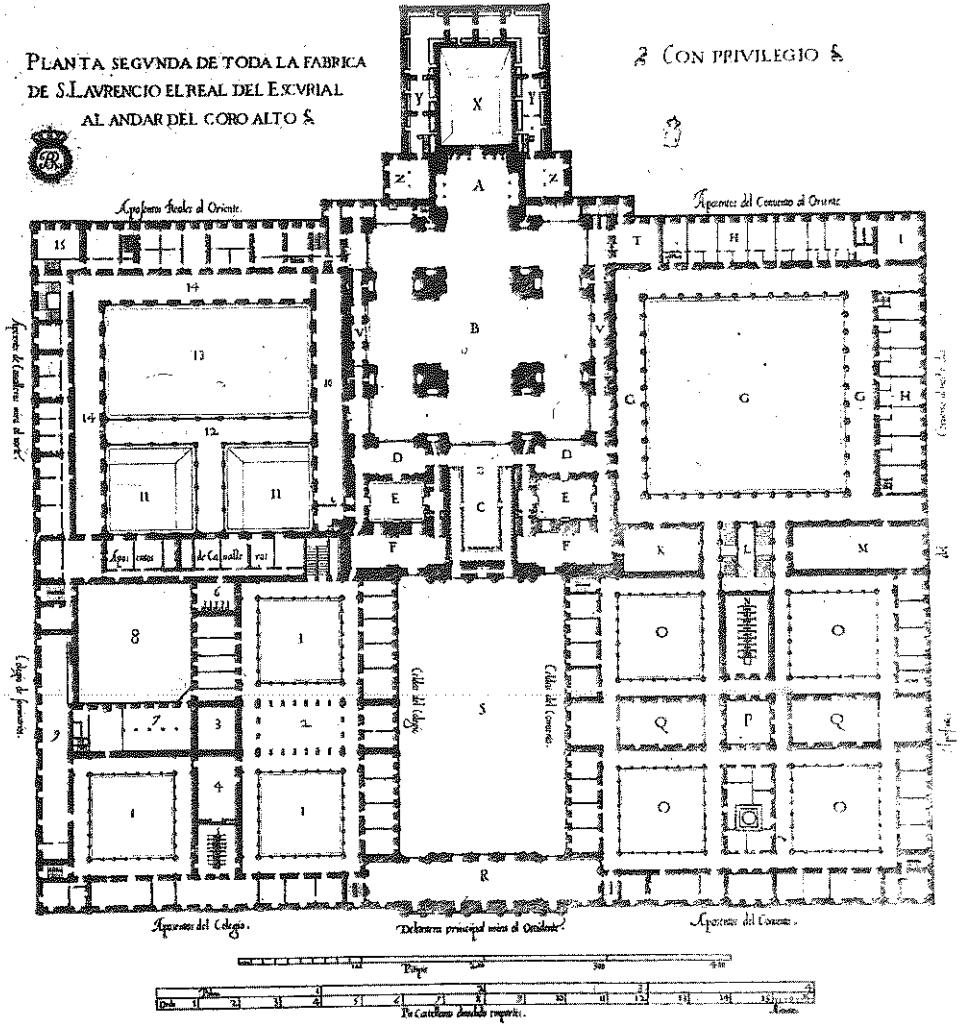




Templo de Salomón, según Villalpando.

PLANTA SEGUNDA DE TODA LA FABRICA  
DE S.LAVRENCIO EL REAL DEL ESCORIAL  
AL ANDAR DEL CORO ALTO &

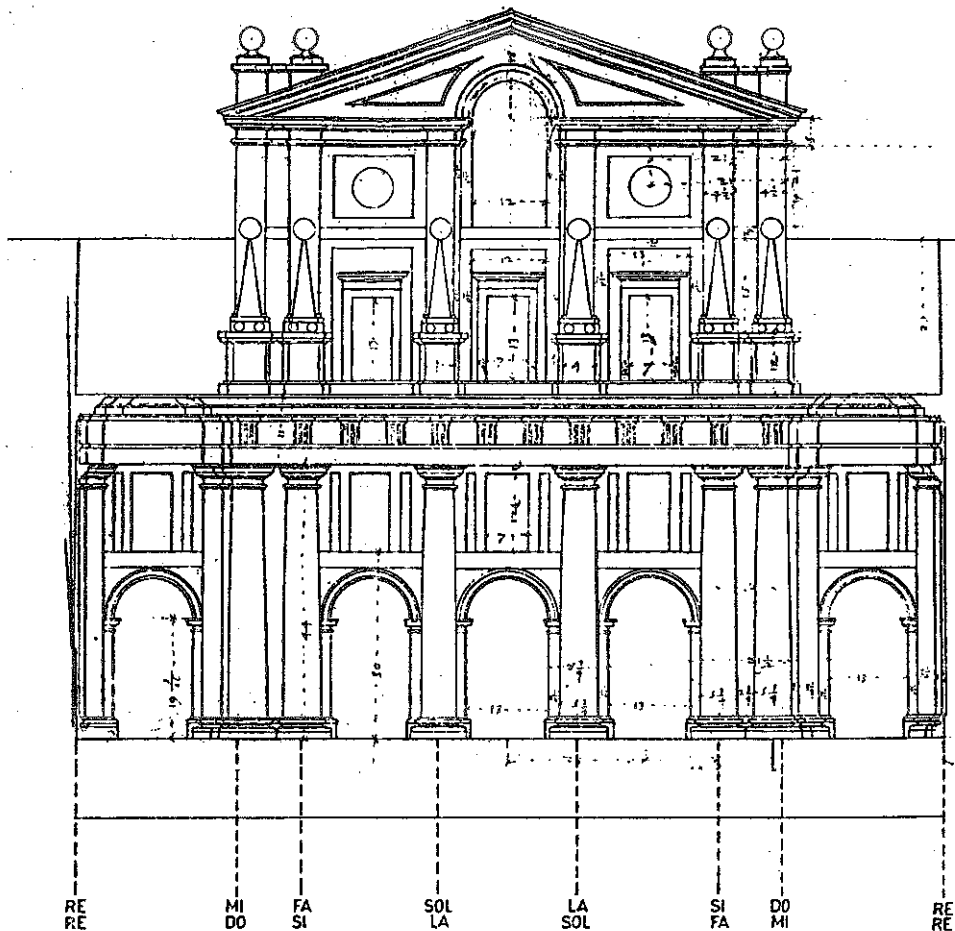
3 CON PRIVILEGIO &



Monasterio de El Escorial.

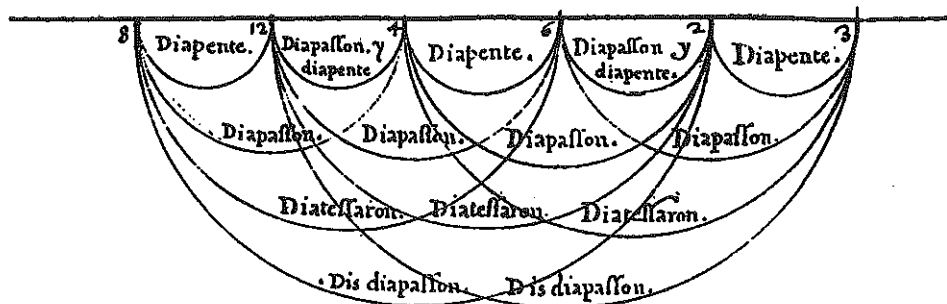


Fresco de Lucas Cambiaso en la bóveda del coro de El Escorial. (Fragmento).

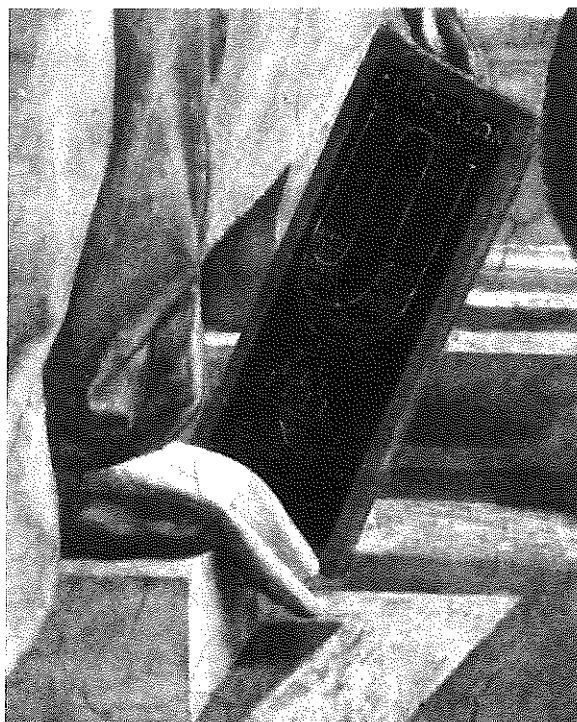


Monasterio de El Escorial. Traza con la primitiva idea para la fachada de la iglesia.  
En la obra se sustituyeron los pináculos por figuras de los reyes, sugerencia de Arias Montano.

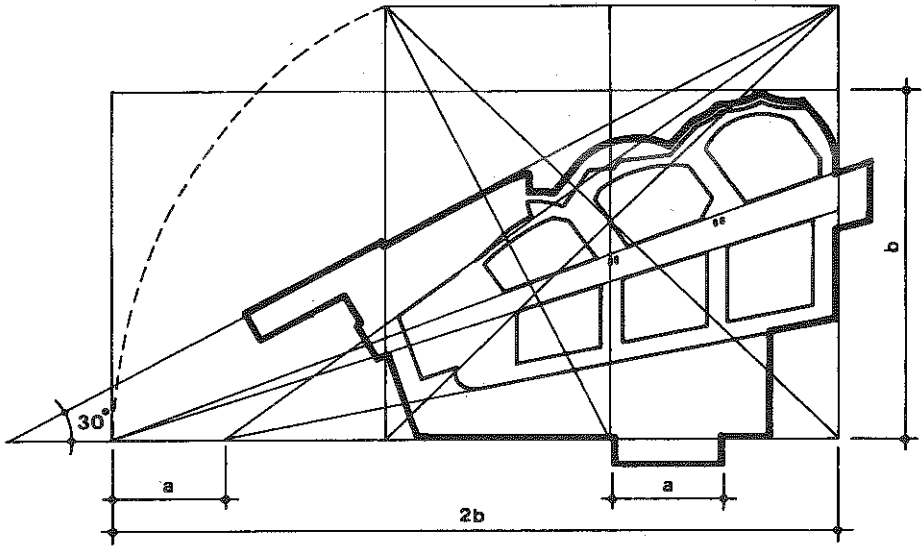
	Triglypho.	metopa.	Triglypho.	Metopa.	Triglypho.	metopa.
Prim <sup>a</sup> ord.	60.	90.	30.	45.	15.	22 $\frac{1}{2}$ .
Segunda.	45.	67 $\frac{1}{2}$ .	22 $\frac{1}{2}$ .	33 $\frac{3}{4}$ .	11 $\frac{1}{4}$ .	16 $\frac{7}{8}$ .
Tercera.	36.	54.	18.	27.	9.	13 $\frac{1}{2}$ .



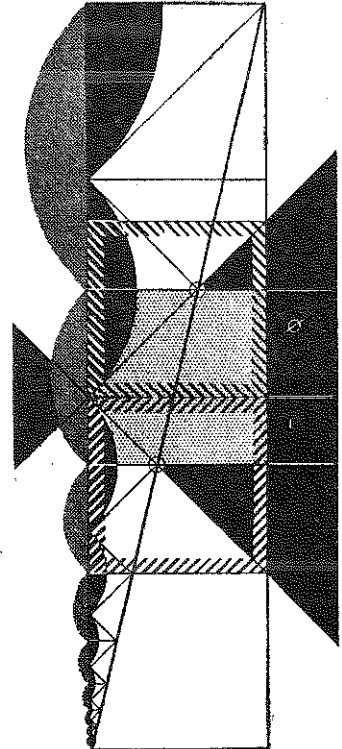
Jerónimo de Prado, tabla de dimensiones de entablamentos y las consonancias musicales. (Fragmento).



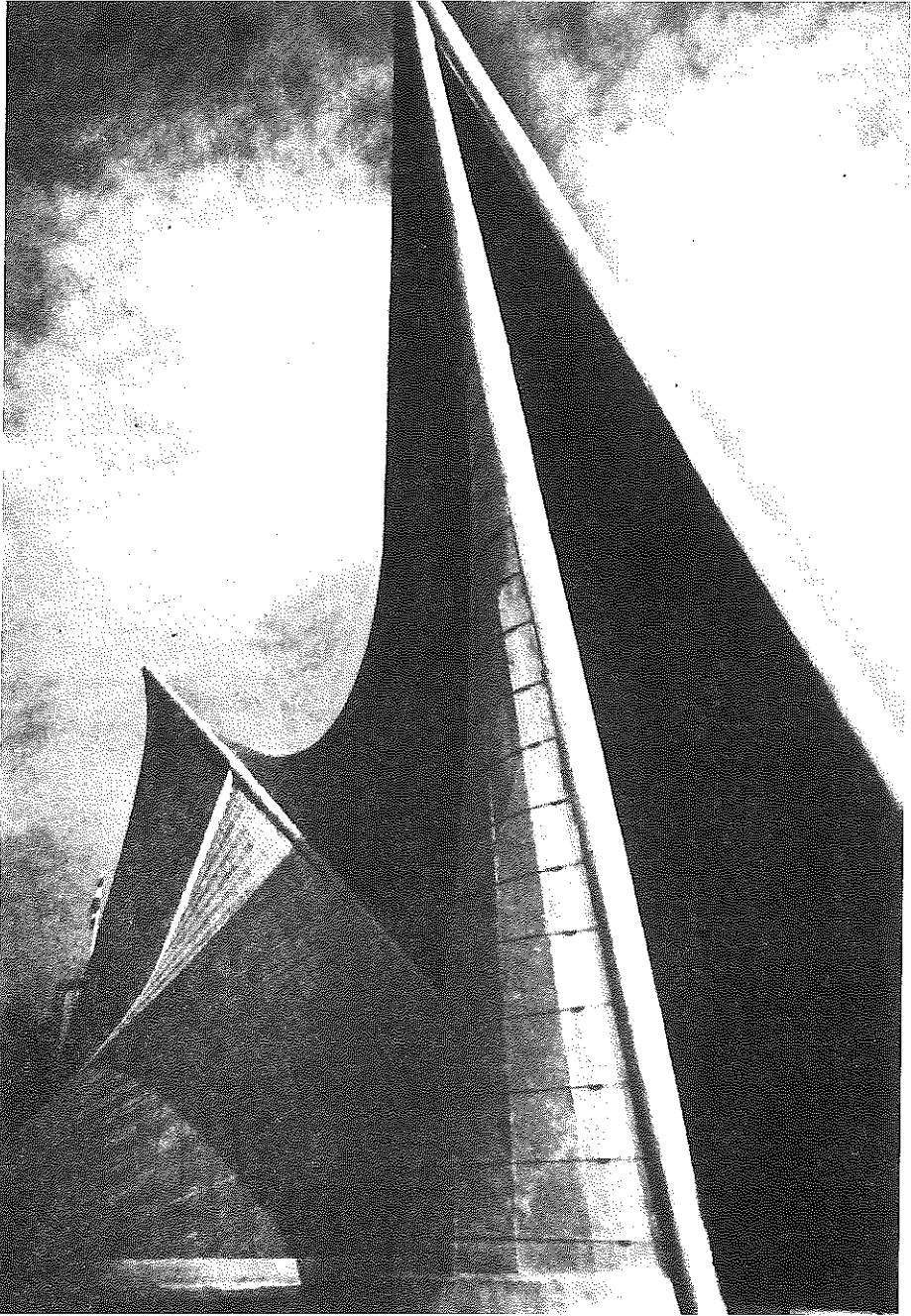
La Escuela de Atenas, de Rafael. Extremo izquierdo. Telange (?) muestra a Pitágoras una tablilla con la gráfica de intervalos musicales. (Fragmento)



Iglesia de Imatra, Alvar Aalto.  
 Configuración general de la planta  
 desarrollada a partir de un rectángulo 1:2  
 y un cuadrado con sección áurea  
 que coincide con la dimensión mayor del rectángulo.



Trazado del Modulor.



Le Corbusier. Pabellón de la Phillips en Bruselas.





CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO  
EXCMO. SR. D. FERNANDO AGUIRRE DE YRAOLA



Señor Presidente de la Real Academia de Doctores  
Señoras y señores Doctores Académicos.  
Señoras y señores.

Dar la bienvenida, en nombre de la Real Academia de Doctores, al nuevo Académico de número Dr. Andrés Fernández-Albalat Lois, supone para mí un gran honor pues, empleando palabras del maestro D. Fernando Chueca, abrir las puertas de la Academia a un nuevo miembro no sólo le honra a él, sino que honra al mismo tiempo a su presentador.

En el caso del Dr. Fernández-Albalat, existe una circunstancia que me produce especial satisfacción y gozo; y es la coincidencia de sus dos grandes aficiones con las mías, es decir, la común dedicación que ambos hemos prestado, a lo largo de nuestras vidas y actividades, a esas dos excelsas artes, la Arquitectura y la Música, que tantas sutiles e interesantes analogías presentan.

Conozco al nuevo Académico desde los tiempos de estudiantes en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; y más tarde, tuvo la gentileza de invitarme a pronunciar alguna conferencia en los cursos que él dirigía en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña, donde ha sido, sucesivamente, Profesor Titular, Catedrático de Universidad y Profesor Emérito de la misma.

Entre las docencias ejercidas en estos puestos, se pueden citar la de Profesor de Proyectos, la Coordinación de Cursos de Doctorado sobre “Teoría y Práctica de la Intervención en el Patrimonio Arquitectónico”, “Relación entre la Arquitectura y las Bellas Artes”, Historia y Representación de la Arquitectura”, “El Proyecto y la actividad restauradora”, etc., etc.

Estos títulos indican claramente la inclinación del Dr. Fernández-Albalat por la vertiente artística de la Arquitectura, disciplina que es a la vez arte

y técnica. Sin embargo, su extensa actividad y su dedicación abordan también los temas urbanísticos e industriales, avaladas por las publicaciones sobre su obra editadas por prestigiosas instituciones y tituladas “El crecimiento de las ciudades”, “Las relaciones entre el campo y la ciudad”, “La utopía de la gran ciudad y la región metropolitana”, “Las ciudades”, “La Arquitectura y la Industria española de los siglos XIX y XX” (Fábrica de Coca-Cola, Centro de Cálculo y de Servicios de Caixa Galicia) ... y tantos edificios por él construidos.

Esta relación, que sólo es un compendio de la labor realizada por nuestro nuevo colega, y que citada completa excedería la prudente extensión que se debe dedicar a la contestación de un discurso de ingreso, le han valido ser nombrado Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de León Asturias y Galicia, en 1973, así como Decano Fundador del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Me corresponde ahora glosar brevemente el discurso, que lleva por título “La Arquitectura y la Música – Notas para un ensayo”.

Este tema, que en realidad corresponde a otro más genérico, el de la Integración de las Artes, era relativamente poco conocido en nuestro país cuando una vez concluidos los estudios universitarios, nuestras trayectorias nos condujeron por distintos caminos; Albalat fue a vivir y ejercer a La Coruña, y yo permanecí en Madrid. Pasaron varios años, y un día recibí una invitación de un notable pianista, sobrino del nuevo Académico, para asistir a un festival coruñés, en el cual y en un recital a su cargo, iba a interpretar una sonata para piano, de la cual yo era autor.

En aquella ocasión, los dos arquitectos nos encontramos, después del concierto, en casa de la familia Fernández-Albalat, familia de músicos, aficionados e intelectuales. Allí se habló largo y tendido sobre el tema de la Integración, que entonces empezaba a interesar en el mundillo artístico, y en especial, de las relaciones científicas entre la Música y la Arquitectura, como parte de la Filosofía del arte y de la Morfología de la cultura.

El discurso que acabamos de oír describe un interesante recorrido histórico de esas relaciones y analogías, desde las referencias bíblicas hasta las geniales síntesis existentes entre la Matemática, la Plástica y la Música contemporáneas. Y el Dr. Albalat escoge muy adecuadamente importantes

momentos y ejemplos de la evolución del pensamiento occidental, tomado en amplio sentido, como capaz de abarcar el Arte, la Filosofía y la Ciencia para tratar de hallar la invariabilidad dentro de un mundo en fluctuación.

Particularmente interesante me parece el recuerdo de las ideas bíblico - religiosas y estéticas de los siglos XVI y XVII y de la importante figura del jesuita Juan Bautista Villalpando, discípulo de Juan de Herrera, cuya valiente posición intelectual era delicada y sospechosa de herejía y racionalismo en aquellos tiempos, según ha estudiado el profesor Juan Antonio Ramírez. Sin embargo, la introducción de la Arquitectura en el ámbito de la Teología tuvo consecuencias extraordinarias, al enseñar a los eruditos de la Biblia los desarrollos prácticos del arte arquitectónico. Recuerdo a este respecto las sorprendentes relaciones entre las dimensiones de los templos griegos de la gran Época que hallé personalmente en Grecia, y que emparentan con los esquemas contenidos en el tratado de Jerónimo de Prado.

No podía faltar, en un ensayo de esta naturaleza (y el Dr. Fdez.-Albalat realiza el engarce habilmente), el leit-motiv o invariante que, a través de la Historia de la Arquitectura, supone el trazado de la sección áurea o "divina proporción", desde los edificios de la Antigüedad clásica a las creaciones de Le Cobusier, que tienen indudablemente un genial contrapunto en la constitución de las escalas y consonancias armónicas griegas y la música de Xenakis.

Y quisiera referirme, aunque sea tangencialmente, a la estimable contribución de Grecia, de tan brillante pasado intelectual, al tema: por ejemplo, a los trabajos del musicólogo y arquitecto Georgiades, relativos a la armonía en la composición arquitectónica, y que parecen confirmar las suposiciones de Vitrubio sobre el riguroso empleo de las proporciones matemáticas comunes a la ciencia musical y a la composición espacial; suposiciones basadas en Aristógenes de Tarento, principalmente.

Ya en los finales de su disertación, el Dr. Albalat aporta importantes datos y nombres de científicos y filósofos que se han distinguido por sus pensamientos relativos a la integración de las Artes.

Y, muy acertadamente, incluye los conceptos sobre el tiempo, destacando su importancia, con citas de Zubiri, Marius Schneider, Lesing, Winckelmann, Leibniz, etc., que han realizado estudios sobre el tema.

Si se me permite recordar, en este momento, a mi querido e inolvidable

maestro D. José Camón Aznar, quien estudió profundamente el problema del tiempo en el Arte, me atrevo a completar estas notas con el siguiente texto, contenido en una de sus obras más interesantes:

“La problemática del arte actual arranca del idealismo kantiano, al encadenar el alma del hombre a las dos nociones de tiempo y espacio. Después de Kant, el tiempo no puede regirse ya por módulos externos. Es el tiempo interno que, con su propia alma, lleva cada ser dentro de sí, el que pauta sus movimientos y el proceso de conciencia y de sus formas ... Con la intromisión del tiempo en la conciencia como módulo del antagonismo entre el yo y su existencia, nos damos cuenta de que es en el interior del hombre donde el Universo encuentra su dimensión espacial y temporal”.

Concluyo aquí la preceptiva contestación al hasta este instante Académico electo de esta ilustre Corporación.

Ha sido un placer escuchar el interesante discurso, que revela su dominio de las disciplinas tan queridas para mi, Arquitectura y Música, lo que me ha hecho particularmente feliz.

Le doy, en nombre de esta Real Academia, y en el mío propio, nuestro más expresivo agradecimiento por honrar nuestra casa y venir a compartir nuestras tareas.

Muchas gracias,  
Señoras y Señores,  
por vuestra atención

