
DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. GREGORIO MARAÑÓN BERTRÁN DE LIS

EL TEATRO REAL: FUNDACIÓN PÚBLICA Y SOCIEDAD CIVIL

Señor Presidente, Señoras y Señores académicos, Señoras y Señores:

Comparezco ante ustedes para expresarles mi más profunda gratitud por su generosidad y benevolencia al honrarme con la elección de académico correspondiente de esta prestigiosa Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Mi reconocimiento se dirige en primer lugar a los académicos Dña. Rosario Camacho Martínez, D. Pedro Rodríguez Oliva y D. Francisco Carrillo Montesinos, que tuvieron a bien presentar mi candidatura, y también, uno a uno, a los que luego me votaron haciendo posible que la propuesta prosperase por unanimidad.

Debo un agradecimiento muy especial a mi querido Francisco Carrillo, a quien tanto admiro por su incansable bregar académico e intelectual, y por su manera de comprometerse con las principales causas humanitarias, con nuestro país y con sus amigos. Porque, en efecto, reivindico mi condición de amigo suyo, de la que tan orgulloso me siento, sabiendo que en su rectitud siempre antepondrá el interés de la Academia sobre sus afectos. Estoy convencido, por ello, de que al proponerme habrá imaginado que algo puedo aportar a esta institución, pero dicho esto, he de advertirles también que es posible que ese afecto mutuo que nos profesamos le haya hecho, en este caso, franquear el límite de lo conveniente. Quiero añadir que, por eso mismo, me siento especialmente obligado hacia la Academia y hacia quienes hoy me acogen, y que, consecuentemente, me tendrán siempre institucional y personalmente a su disposición en todo lo que esté a mi alcance, intentando compensar con esfuerzo, con voluntad, en suma, mis posibles carencias.

Como dije en mi ingreso como académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, también hoy vengo aquí con una ilusionada vocación de servicio, que es entrega y disponibilidad. Me anima el mejor espíritu de compañerismo hacia todos ustedes y confío en no defraudar la confianza de quienes han creído conveniente elegirme.

Y como sucede con el viaje de nuestra propia vida, tampoco olvido al incorporar a esta Real Academia de San Telmo lo que escribió Kavafis en

un precioso poema: Ítaca no nos engaña ofreciéndonos a la arribada riquezas que no tiene; su hermoso regalo es el viaje mismo.

Voy a hablarles ahora muy brevemente del Teatro Real por considerar que esta institución, que presido desde el año 2007, se ha convertido en un ejemplo de lo que supone la fecunda colaboración en el ámbito de la cultura entre las Administraciones Públicas y la sociedad civil. Lo hago desde el convencimiento de que en una sociedad moderna y democrática esta colaboración resulta siempre deseable y con frecuencia necesaria.

Vivimos un momento en el que nuestro sistema democrático, constituido en 1978, está atravesando una profunda crisis, como se demuestra por el desafecto ciudadano hacia los políticos, y, consecuentemente, hacia las propias instituciones públicas. Falta altura de miras y sentido de lo que Galdós llamaría un recto patriotismo, y lo peor es que estas carencias cada día están más extendidas y no pueden atribuirse a un solo lado del espectro ideológico. Pero aquí, en un ámbito cultural como es el académico, debemos añadir algo más: la política española vive de espaldas a la cultura, con honrosas excepciones como la gestión de esta bellísima ciudad de Málaga. En general, nuestros principales líderes ni se interesan políticamente por la cultura ni disfrutan de ella como ciudadanos. Equivocadamente creen que su valor social es marginal, en claro desprecio de lo que ignoran. En plena crisis económica, cuando en España los presupuestos públicos destinados a la cultura no hacían más que reducirse año tras año, mantuve un encuentro con políticos alemanes en el seno de la Fundación Ortega-Marañón. Les pregunté cómo estaban afectando a las instituciones culturales de su país los ajustes presupuestarios, y me respondieron que en Alemania los presupuestos culturales se estaban manteniendo en su integridad por el valor estratégico que la cultura tiene para su sociedad. Y es que, en efecto, una cultura compartida es lo que nos permite identificarnos como país, además de ofrecernos un ocio divertido e inteligente y un espacio desde el que poder reflexionar críticamente sobre nuestra realidad y construir las utopías que nos llevarán a un tiempo mejor.

En cualquier caso, no es este el momento de tratar esta cuestión, que a nadie puede resultar indiferente, y voy, por tanto, a centrarme en el objeto de mi discurso.

El Teatro Real se dispone a celebrar en la temporada 2017/2018 el 200 aniversario de su fundación, y el 20 aniversario de su reapertura. En efecto, el 23 de abril de 1818 comenzaron las obras del Teatro Real, por iniciativa y bajo el patrocinio de Fernando VII, con el fin de dotar a la capital del Reino de un gran teatro de ópera al estilo de los que tenían otras grandes ciudades europeas como Nápoles, de donde, por cierto, procedía la familia del Rey y su propia esposa, la Reina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias. Las obras se prolongaron durante 32 años y, finalmente, fue su hija Isabel II la que lo inauguró en 1850, justo un año después de que se fundara esta Real Academia de San Telmo. Antes, entre 1841 y 1850, el Salón de Baile del Teatro Real y sus dependencias anejas, fueron la sede del Congreso de los Diputados, carente en aquél tiempo de edificio propio.

VIVIMOS UN
MOMENTO EN EL
QUE NUESTRO
SISTEMA
DEMOCRÁTICO,
CONSTITUIDO
EN 1978, ESTÁ
ATRAVESANDO
UNA PROFUNDA
CRISIS

Pero no vengo hoy a exponer el curso de esta historia de dos siglos cuya conmemoración en la temporada 2017/2018 ha sido declarada por Ley «acontecimiento de excepcional interés público». Baste decir que durante sus primeros setenta años el Teatro Real fue una de las grandes instituciones operísticas europeas, y que en él estrenaron sus obras y dirigieron su orquesta desde Verdi a Stravinsky. En 1925 el Teatro tuvo que cerrarse por el mal estado de su edificio y al finalizar la guerra civil estalló el polvorín que se custodiaba en su interior. En 1966 se reabrió únicamente como sala de conciertos, pues se contaba con la generosa propuesta de la Fundación March de financiar la construcción de un nuevo teatro de ópera para Madrid. Esta iniciativa, sin embargo, no prosperó por la intervención del propio Franco que consideró inaceptable que el arquitecto que había ganado el concurso fuera un comunista polaco. Finalmente, ya en la democracia, bajo el gobierno de Felipe González, se cierra de nuevo el Teatro Real para recuperar su uso como teatro de ópera. Tras unas costosas obras, se reabrió en octubre de 1997, bajo el gobierno de José María Aznar, en un acto presidido por los Reyes D. Juan Carlos y D^a Sofía.

Al objeto de lo que hoy nos importa, podemos dividir el periodo transcurrido desde entonces en dos etapas claramente diferenciadas y antitéticas.

La primera empieza en 1995. Yo pertencí entonces al Patronato inicial de la nueva Fundación del Teatro Real, presidido por la ministra de Cultura, Carmen Alborch. Aquél Patronato nombró directora general a Elena Salgado, tras consultarlo con el vicepresidente de la Fundación y Presidente de la Comunidad de Madrid, Alberto Ruiz Gallardón. Se designó director artístico a un joven, pero ya prestigioso Stéphane Lissner, que más tarde llegaría a ser Superintendente de L'Scala de Milán y actualmente es director general de la Ópera de París. Se concluyeron las obras de reforma del Teatro Real que incorporaban una extraordinaria instalación tecnológica, que veinte años después sigue siendo una referencia para todas las nuevas óperas que se construyen. Y, finalmente, se adoptó una importante decisión organizativa como fue externalizar los cuerpos estables de la institución, esto es, la orquesta y el coro, con contratos renovables cada cinco años. No voy a adentrarme en las ventajas inmensas de esta medida, pero sí quiero señalar que constituye una situación excepcional que es envidiada por muchos de los restantes teatros de ópera. En 1996 se produjo un cambio político tras la victoria del Partido Popular, que conllevó el cese de la directora general por razones políticas, aunque su nombramiento había sido respaldado por Ruiz Gallardón. No sólo se despidió injustificadamente a Elena Salgado, sino que se alteró el modelo de gestión. Como declaró el Secretario de Estado de Cultura, el Ministerio tenía el propósito de involucrarse activamente en la dirección del Teatro Real. Desde mi independencia dimití en desacuerdo con estos cambios en la orientación de la institución, y conmigo lo hicieron otros Patronos como el compositor y académico de Bellas Artes Luis de Pablo, el director de orquesta italiano Alberto Zedda, la soprano Isabel Penagos, y el filósofo y académico de la Academia Española Emilio Lledó.

La tentación intervencionista que había de marcar el periodo comprendido entre 1996 y 2006 tenía antecedentes. Permítanme un brevísimo testimonio sobre unos hechos del siglo XIX que se refieren al Teatro Real.

El político liberal Manuel Silvela publicó en junio de 1865 un artículo de denuncia titulado «El Teatro Real y el Gobierno» con resonancias políticas que nos resultan cercanas. Cito literalmente: «Cuando la situación es grave y hay grandes partidos en funesto retraimiento, la crisis económica nos ahoga, el descontento crece, la desconfianza cunde y el horizonte se cubre de nubes del mismo modo que momentos antes de estremecerse y agrietarse el suelo a impulsos del terremoto, el ministro ha decidido intervenir en la gestión del Teatro Real. A estos efectos, ha regulado todos los ámbitos de su gestión, desde la calidad de las butacas a la de los cantantes. El ministro, completamente desocupado y sin otras atenciones, se ha consagrado también a escoger el repertorio. Declara preferente a Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante y Meyerber, y manda que sólo de vez en cuando se ejecuten obras de Mozart y Weber. Condena al destierro al innovador Verdi, y a otros peligrosos demócratas de la música. El ministro opina que, si al público le gustan, que se vaya a oírlos a Nápoles». (Fin de la cita).

No les sorprenderá a ustedes saber que la razón por la que Lissner también dimitió en aquél trance, a las pocas semanas de que lo hiciéramos nosotros, fue por haber sido llamado al despacho del Secretario de Estado para recibir indicaciones sobre lo que debía programar.

Baste añadir que en los diez años siguientes el Teatro Real tuvo seis presidentes, que fueron los sucesivos ministros de Cultura, tres del Partido Popular, Esperanza Aguirre, el actual Presidente del Gobierno, Mariano Rajoy, y Pilar del Castillo; y tres socialistas, Carmen Alborch, Carmen Calvo y César Antonio Molina; y nueve directores generales, directores artísticos y musicales. Ninguno de estos últimos contaba con la experiencia previa de haber trabajado en un teatro de ópera. Cada cambio de ministro, aunque fuera del mismo partido político, implicaba una renovación del Patronato, que prácticamente nunca se reunía, y un nuevo equipo de dirección. Esto es, una media de año y medio por mandato. Con aquéllos cimientos y esos mimbres, no les deberá sorprender que, como ha escrito el académico de la Lengua Luis María Anón, el Teatro Real cayera en la irrelevancia y que fuera imposible desarrollar un proyecto institucional y artístico que conformara su identidad. Aquí termina la primera etapa que merece citarse como un paradigma de lo que sucede cuando la política partidista se apodera de las instituciones culturales.

A finales de 2007, el ministro de Cultura, César Antonio Molina, me pidió opinión sobre el funcionamiento del Teatro Real, a cuyo Patronato y Comisión Ejecutiva yo me había reincorporado poco antes, y le expuse mi convicción de que las grandes instituciones culturales del Estado tienen que gobernarse con una autonomía que las preserve de los avatares de la política partidista, y con una gestión profesional y estable. César Antonio Molina, que es un excelente escritor y poeta, compartía esta visión desde la altura con la que abordó todo su mandato ministerial, y, consecuentemente, propició



TOMA DE POSESIÓN COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID DE D. GREGORIO MARAÑÓN BERTRÁN DE LIS. DE IZQUIERDA A DERECHA: DÑA. ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. GREGORIO MARAÑÓN BERTRÁN DE LIS, D. FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS Y D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

una radical modificación de los estatutos de la Fundación del Teatro Real. A partir de aquél momento el Presidente pasó a ser elegido por el propio Patronato a propuesta del ministro de Cultura, y los Patronos que no lo fueran por razón de su cargo tendrían un mandato de cinco años. Esto ha permitido nombrar por primera vez un presidente independiente e incorporar a prestigiosas personalidades de la vida civil vinculadas al ámbito de la cultura o de la empresa. Así, hoy, en el Patronato del Teatro Real y en su Comisión Ejecutiva se sientan, entre otros, Mario Vargas Llosa —académico de honor de esta Academia—, Javier Gomá, Laura García Lorca y los presidentes de La Caixa, del BBVA, del Banco de Santander, del Banco Popular, de Endesa, de la Mutua de Seguros y de OHL. Aportan, además de su prestigio y su patrocinio, sus conocimientos, sus experiencias personales y... su independencia.

Durante los nueve últimos años en el Teatro Real ha imperado el consenso, de forma tal que todos los acuerdos del Patronato y de su Comisión Ejecutiva se han tomado por unanimidad, excepto el de mi nombramiento y el de mi reelección, que, naturalmente, contaron con mi abstención. Y este consenso se ha alcanzado sin que se abdicara en ningún caso de lo que considerábamos más conveniente para la institución, tanto en la definición del proyecto como en su desarrollo, y en la conformación de su equipo profesional.

En este tiempo, pese a que desde el primer día tuvimos que afrontar la tormenta de la crisis económica más grave de la historia reciente, el Teatro Real ha pasado de la irrelevancia a la que antes he hecho referencia, a estar considerado como la tercera institución cultural de nuestro país, tras el Museo del Prado y el del Reina Sofía, y a ser, de lejos, la primera en el ámbito

de las artes escénicas y musicales, creciendo su proyección internacional año tras año. Veamos ahora cuáles han sido las claves de este logro.

El reto tenía una inmensa complejidad. Era preciso reestructurar completamente la organización creando un excelente equipo profesional, reduciendo gastos y sustituyendo las aportaciones públicas perdidas con nuevos ingresos. Partíamos del convencimiento, que los hechos han ratificado, de que la disminución de las aportaciones públicas, tras treinta años de abundancia, tenía un carácter permanente, y que las instituciones que no se adaptaran durante la crisis a la nueva situación afrontarían serios problemas de viabilidad en el futuro. Prefiero hablarles de conceptos que de cifras, pero éstas son muy significativas.

Desde el año 2008 hasta el 2015 los gastos generales del Teatro Real se han reducido en más de 10 MM de euros, sin que este ajuste haya ocasionado un sólo conflicto laboral.

En cuanto a los ingresos, en el mismo periodo, las ventas de entradas subieron a 19 MM de euros, con un incremento de más de 3 MM, gracias a alcanzar el 90% de ocupación; otros ingresos del propio Teatro, como el alquiler de espacios, han subido a 4,2 MM, incrementándose casi en 2 MM de euros; y el patrocinio privado ha alcanzado los 12 MM de euros, duplicando las cifras que teníamos en 2008.

Todo ello representa una mejoría recurrente en los resultados económicos anuales del Teatro Real de casi 20 MM de euros, que compensan la disminución de las aportaciones públicas, permitiendo que desde el año 2015 los resultados del Teatro sean de nuevo positivos.

En 2016 el Teatro Real tiene un presupuesto de más de 48 MM de euros, que se financia con un 30% de aportaciones públicas, un 27% de aportaciones privadas, y un 43% de ingresos propios. Este modelo es único en Europa, donde los teatros de ópera cuentan con una financiación pública entre el 50% y el 90%. Recientemente, en la prensa alemana e italiana se han publicado artículos poniéndolo como ejemplo para sus propias instituciones. En definitiva, el Teatro Real ha salido reforzado de la crisis sin ningún endeudamiento y sin haber tenido que solicitar a las Administraciones Públicas ayudas extraordinarias.

La primera clave para haberlo conseguido ha sido una excelente gestión, ejemplar no sólo para una institución pública sino también para muchas privadas, cuyo mérito corresponde al director general del Teatro Real, Ignacio García-Belenguer —destacado Técnico del Cuerpo de la Administración Civil del Estado— y al brillante equipo que ha formado.

La otra clave, absolutamente decisiva, ha sido la apuesta que el Teatro Real ha hecho como institución pública para contar con la participación de la sociedad civil en su proyecto, estableciendo un modelo de patrocinio que constituye una referencia. Con carácter casi permanente participan en el proyecto del Teatro Real más de cien empresas, entre las que están las principales de nuestro país. También cuenta con un Consejo Internacional en el que figuran numerosas personalidades del mundo de la filantropía internacional, que de manera significativa igualmente contribuyen a su financiación,

como lo hace la Junta de Amigos compuesta por mecenas nacionales. Recientemente, hemos constituido la Fundación de Amigos del Teatro Real con el fin de movilizar el micro-mecenazgo, que obtendrá sin duda resultados muy importantes si tenemos en cuenta que partimos de una base de 20.000 abonados que, por cierto, hace cuatro años apenas era de 12.000. Esto es obra de nuestro director general, que también extiende su responsabilidad sobre lo artístico.

Con ser imprescindible lo anterior, también era necesario recuperar la posición artística que el Teatro Real tuvo en sus primeros 75 años de historia, cuando fue uno de los principales teatros líricos europeos. Entendimos entonces que, pese a las dificultades de la adversa coyuntura económica, lo artístico no podía demorarse, y, de hecho, la participación de la sociedad civil en el proyecto del Teatro Real en parte se explica por su renovado prestigio artístico.

La primera decisión que tomamos al respecto en el año 2008 fue la contratación de un director artístico de referencia. Si en 1995 vino Lissner habiendo podido venir Gerard Mortier, esta vez contratamos a Gerard Mortier, habiendo podido venir Lissner.

Gerard Mortier era una de las personalidades más prestigiosas e interesantes del mundo operístico europeo. Como director del Festival de Salzburgo, director de la Ópera de la Monnaie de Bruselas, y director general de la Ópera de París, fue el gran innovador del género operístico a finales del siglo XX, un género que se había quedado limitado a cuidar de la música y las voces. Pareciéndole insuficiente, Mortier propugnó la necesidad de recuperar el elemento de la dramaturgia, renovando los conceptos de la dirección escénica y las escenografías. Como todo cambio, su labor ha sido también polémica, pero hoy nadie deja de reconocerle el mérito inmenso de haber renovado un género caduco, recuperando su vigencia cultural en la sociedad contemporánea. Y estoy seguro de que todos Uds. coincidirán conmigo en que la polémica por sí misma no es mala, que puede incluso ser vivificante, y, desde luego, que es siempre preferible al aburrimiento o la indiferencia.

Mortier asumió la dirección artística y musical del Teatro Real, mejoró notablemente la calidad de una orquesta que muchos de los principales directores europeos hasta entonces no querían dirigir, y que ahora es excelente; rescindió el contrato de un coro pésimo sustituyéndolo por el que hoy está considerado como uno de los mejores de Europa; recuperó la capacidad de crear producciones, haciéndose durante su mandato cuatro estrenos mundiales; trajo a Madrid a algunos de los mejores directores de orquesta y escenógrafos del mundo, logrando a su vez que nuestras producciones fueran reclamadas por otras óperas europeas. Un ejemplo de la calidad extraordinaria de lo que hizo lo constituye el inolvidable *Cósi fan tutte*, que dirigió escénicamente el gran cineasta Michael Haneke, en el momento en que estaban dando el Óscar a la mejor película extranjera.

La temprana muerte de Gerard Mortier trajo a Madrid a Joan Matabosch, otro gran director artístico con proyección internacional. Le ha dado

un sentido de continuidad al proyecto de Mortier con su propia impronta: unas programaciones más equilibradas, las mejores voces de cada momento y una interesante política de coproducciones con las principales óperas europeas. En lo musical, nombró director a Ivor Bolton y principal director invitado a Pablo Heras-Casado. Ambos están desempeñando su importante labor con el talento inmenso que les caracteriza.

Siendo tan ambicioso artísticamente como Mortier, Matabosch seduce mejor al público y a la crítica, concitando grandes éxitos. Recientemente el Teatro Real ha representado por primera vez en Madrid la ópera *Moisés y Aarón*, estrenada por Schoenberg en 1975, y que es sin duda una obra capital del siglo XX. No me resisto a leerles lo que me escribió el arquitecto y académico de San Fernando Rafael Moneo, porque ciertamente me parece significativo: «El ambicioso montaje no hace perder protagonismo a la música de Schoenberg. Todo un logro. Comprendo que el Teatro Real se sienta orgulloso de una producción como ésta.... Pero dicho esto, lo que más me sorprendió fue ver tan amplio público enterado y entusiasta. En otras ciudades —Nueva York, París, Londres— encontrarías ‘elites’ atentas a una obra como ésta, pero no estoy tan seguro de que pudiésemos convocar a un público tan numeroso —al que no me atrevería a llamar ‘elite’— y tan entregado como el que vimos en el Real. Da gusto ver el cambio que, en lo que a educación cultural y estética se refiere, se ha operado en nuestro país, mal que le pese a algunos. Instituciones como el Teatro Real son responsables de este cambio que permite ver a España como un país en el que se cuenta con la cultura.» (Fin de la cita).

Ciertamente, resultaba inimaginable, ocho años antes, que el público de Madrid pudiera llenar, noche tras noche, las diez funciones de esta ópera doceafónica aplaudiéndola con unánime entusiasmo.

La pasión por lo que les cuento me ha llevado a extenderme más de lo previsto y, por ello, voy a ir terminando. Dejo para otra ocasión una referencia al programa pedagógico y social que ha establecido el Teatro Real en esta década, y a las iniciativas que estamos implantando en el ámbito de las nuevas tecnologías. El Teatro Real ha sido la primera institución que ha retransmitido una ópera en *streaming* por Facebook, alcanzando a más de 20 millones de personas, y el *Otello* que actualmente estamos representando se ha retransmitido en directo el pasado día 24 a toda España, y también internacionalmente por la cadena «ARTE» y el British Council a 140 países. Por citar sólo lo más próximo geográficamente, en Málaga el *Otello* se pudo ver en el Museo de Carmen Thyssen, en el Teatro Cervantes y en una sala de la Colección del Museo de San Petersburgo; en Granada, en la Alhambra; y en Sevilla, en la Plaza de España. Y mañana se retransmitirá vía satélite en los principales países de Latinoamérica. La ópera tiene que salir a las plazas públicas y asaltar los cielos, expresión ésta que pertenece a Hölderlin, aunque hoy se la quieran apropiar algunos nuevos políticos. Y es que el Teatro Real desea ampliar su audiencia, captar nuevos públicos, especialmente jóvenes, y abrirse a la sociedad.

MI GENERACIÓN
CRECIÓ SIN
CONOCER LA
TELEVISIÓN
CUANDO
ÉRAMOS NIÑOS,
Y HOY VIVIMOS
RODEADOS DE
IMÁGENES QUE
SUPLANTAN LA
LECTURA

Interrumpo aquí mi relato confiando en que haya podido tener algún interés para ustedes. De una u otra manera, los problemas que ha tenido que abordar el Teatro Real son los problemas de casi todas las instituciones culturales: cómo encontrar su razón de ser y su justificación social en un entorno irreconocible que ha cambiado dramáticamente en muy pocas décadas; cómo ajustar sus presupuestos a un tiempo nuevo en el que las subvenciones públicas son, y continuarán siendo, sensiblemente inferiores a las del pasado; y cómo aprender a utilizar las nuevas tecnologías que suponen una brecha entre el hoy y el ayer semejante a la que representó el invento de la escritura en la antigüedad.

Mi generación creció sin conocer la televisión cuando éramos niños, y hoy vivimos rodeados de imágenes que suplantán la lectura, y los archivos, las bibliotecas y hasta la memoria personal radican en esa infinita base de datos que se custodia en la nube. Luego leímos a Orwell cuando éramos estudiantes adolescentes, y su «gran hermano», que nos parecía un mal sueño del novelista, hoy es una realidad desbordada, y nuestros pasos y nuestras voces son vigilados en cualquier lugar en que nos encontremos. Y, finalmente, vivíamos en un país subdesarrollado, con una tasa de analfabetismo cercana al 50% y aislado del resto del mundo, y hoy habitamos un espacio global permanentemente intercomunicado. Ciertamente lo que no se adapte a este cambio acelerado no pervivirá.

Dicho esto, recuperemos por unos instantes las posibilidades y los goces que nos sigue ofreciendo nuestra vieja cultura analógica. Permítanme que les anime a que vengan a presenciar alguna de las representaciones que el Teatro Real va a ofrecer en esta temporada. Creo que evidencian con mucha más fuerza que mis palabras la ambición institucional y la excelencia artística del empeño y los logros conseguidos.

Termino como empecé: gracias por aceptarme en la Academia y por la celebración del acto de hoy con todo lo que significa. Camus escribió que «la memoria del corazón es la más fiable». Pues bien, el acto de mi ingreso quedará para siempre en el recuerdo de mi corazón, y ahí constituirá el fundamento de la cordialidad que va a inspirar mi colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

GREGORIO MARAÑÓN BERTRÁN DE LIS

En Málaga, a 29 de septiembre de 2016