

# Entrevista a Tomàs Llorens Serra, filósofo, historiador y crítico de arte

Julià Esteban i Chapapria

*Dénia, 23 de febrero de 2008 y València, 14 de abril de 2008.*

**H**e tenido la enorme fortuna de coincidir en varias ocasiones durante mi vida con Tomàs Llorens, y ha sido siempre lo más cercano a un maestro que he conocido. La primera fue cuando estudiaba en la Escuela de Arquitectura de Valencia, donde cursé con él las asignaturas de Estética y de Elementos de Composición en los años finales de los sesenta, la relación en ese momento se estrechó por mi colaboración en el incipiente Departamento de Composición, después el profesor desapareció camino de Inglaterra. Volvía esporádicamente para impartir conferencias y organizar cursos en el Colegio de Arquitectos, donde yo dirigía el Gabinete de Archivo Histórico desde 1975, y desde donde seguí su trabajo.

Años después, a partir de 1981, comencé a trabajar en la Generalitat Valenciana, donde se me pidió que organizara el Servicio de Patrimonio Arquitectónico de la Conselleria de Cultura. Tomàs Llorens vino a hacerse cargo de la Dirección General de Patrimonio Artístico transcurrido poco tiempo y tuvimos ocasión de colaborar durante cinco intensos años. Después marchó a Madrid para hacerse cargo del Reina Sofía y del Museo Thyssen-Bornemisza, período durante el cual, ocasionalmente, trabajé con él en el montaje de dos exposiciones, primero la “De Monet a Manet” que inauguró las salas que yo había proyectado y dirigido en el conjunto del Convento del Carmen, y luego la nueva instalación de la sala dedicada al escultor Julio González en el IVAM, del que yo acababa de terminar la primera ampliación.

La ocasión de entrevistarle nos hizo a ambos sumergirnos en recuerdos propios y comunes, en un soleado sábado de febrero en su casa de las Rotas en Dénia, ante la callada e inteligente presencia de su esposa, la pintora Ana Peters, y donde me preguntaron qué iba a pasar con el Teatro romano de Sagunto tras la orden de ejecución de la sentencia del Tribunal Supremo que había declarado ilegal la intervención que él había promovido y encargado.



*Tomàs Llorens Serra en su casa de las Rotas de Dénia durante la entrevista celebrada en febrero de 2008. (Foto del autor)*

Lo que sigue es una transcripción, lógicamente ordenada, de algunas de las cosas que hablamos aquel día. Lamento no haberle pedido que me hablara de otras tantas que luego se me han ido ocurriendo, pero es muestra suficiente de la gran calidad intelectual del personaje y de su calidez humana. Están, además y principalmente, todos sus escritos que realmente lo fundamentan.

**JULIÀ ESTEBAN: Siempre me ha llamado la atención tu doble formación de historiador del arte y de abogado. Háblame de tus estudios y cómo se produjo esa conjunción.**

**TOMÀS LLORENS:** La verdad es que primero estudié derecho, que mi familia consideró era más práctico, y filosofía cuando ya estaba en quinto de derecho. Por tanto no estudié las dos carreras solapadamente sino una casi detrás de la otra, cuando decidí que lo que me interesaba era la filosofía y no el derecho, en cuyos estudios tenía muy buen expediente, pero que no quería ejercer aunque me parecía una disciplina respetable y con bastante interés en sí misma. Me interesaba la filosofía y me gustaba el arte, pero al principio en la carrera me decanté por la historia, incluso pensé hacer la tesis de licenciatura, con Joan Reglá como director, sobre la expulsión de los moriscos, pero en ese momento yo ya estaba más vinculado a los jóvenes artistas de Valencia, a Alfaro, Monjalés, los que integraban la tendencia denominada Crónica de la Realidad, y a Ana Peters, con la que me casé, y finalmente decidí cambiar de tesis y hacerla sobre la estética de Charles Morris.

Estudiando derecho fui colegial en el San Juan de Ribera de Burjassot, del que era director Ignacio Valls. Este colegio mayor era muy exigente, y su referente más ilustre para todos nosotros era Pedro Laín Entralgo, y allí coincidí con José María López Piñero<sup>1</sup> y Rafael Peset entre otros. Pero tomé la decisión de trasladarme a Madrid para acabar derecho, del que me faltaba un curso, y matricularme en Filosofía. Terminé derecho e hice los dos primeros cursos de esta carrera en Madrid como alumno libre y luego vino la cárcel, donde en los dos años y medio que estuve conseguí hacer un curso más, los dos últimos los cursé tras salir de la cárcel acabando en 1966.

---

1. José María LÓPEZ PIÑERO (Mula, 1933). Discípulo de Pedro Laín Entralgo, catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad de Valencia entre 1969 y 1998, y miembro de la Real Academia de la Historia.

En realidad fui condenado a tres años de cárcel, que fueron dos y medio de condena efectiva, por pertenecer a la Agrupación Socialista Universitaria y repartir panfletos, que cumplí primero en Caranbanchel en la galería de preventivos, donde la mayoría de presos lo eran por motivos políticos, y luego en la Celular de Valencia, que conozco muy bien. La dureza tonta de la condena se explica porque era un consejo de guerra quien me juzgó, ya que todavía no existía el Tribunal de Orden Público, y el juez instructor del expediente era el coronel Eymar, todo un personaje.

### ¿Cuáles eran los círculos culturales en la Valencia de los años sesenta que frecuentabas?

Mi amistad con artistas valencianos procede de mi época de estudiante. Mi mejor amigo en el Colegio de San Juan de Ribera era un escultor de Castellón, Álvaro Falomir, que tenía amigos en la Escuela de Bellas Artes y allí es donde conocí sobre todo a Vicente Cardells, tío del escultor Joan Cardells. También en la tertulia de Casa Pedro conocí a Andreu Alfaro, Monjalés<sup>2</sup> y Ana Peters, quienes me introdujeron en el mundo de los artistas.

Además, cuando volví a Valencia, y tras el cumplimiento de la condena, montamos la librería Concret Llibres y la distribuidora y editorial Garbí, que eran muy mal vistas por la policía, que nos visitaba periódicamente. Esta librería, por la que pasaba mucha gente, era de tres socios: Valerià Miralles, Alfons Cucó y yo. El primero era el más activo, el gerente y el que más dinero había puesto.

Por entonces César Cimadevilla, ingeniero de caminos, viejo amigo y que tuvo la misma condena de cárcel que yo, me presentó a un amigo suyo valenciano, también ingeniero, José Antonio Pérez Ribes, quien estaba muy unido al arquitecto Emilio Giménez.<sup>3</sup> Cuando hicimos el número sobre arte

---

2. El pintor valenciano Josep SOLER, *Monjalés*. El año 1967 se tuvo que exiliar porque lo habían condenado a 14 años de prisión. Monjalés entró en Andorra en el maletero de un coche y pasó luego a Francia. Su exilio en Bogotá duró cuarenta años.

3. Emilio GIMÉNEZ (Buñol, 1932) obtuvo el título de arquitecto por la Escuela de Barcelona en 1963. Vinculado a la creación de la Escuela de Arquitectura de Valencia, de la que fue catedrático de Proyectos hasta 2004. De su obra destaca la casa y estudio del escultor Andreu Alfaro en Rocafort, el IVAM y el pabellón de la Comunidad Valenciana en la Expo'92 de Sevilla. En 1986 llevó a cabo la restauración del Palau de la Scala en Valencia para la sede central de la Diputación provincial de Valencia.

valenciano de *Suma y Sigue* le pedimos a Emilio que escribiera sobre arquitectura valenciana por el que nos encontramos muchas veces y nos hicimos amigos. A Juan José Estellés<sup>4</sup> lo conocí a través del círculo de Vicent Ventura.<sup>5</sup>

Comencé a vincularme al Colegio de Arquitectos, por mi amistad con Juan José Estellés y Emilio Giménez. Cuando se inauguró la nueva sede del Colegio en la calle Hernán Cortés se abrió una pequeña sala de exposiciones sobre la que Juan José Estellés, quien dirigía la Comisión de Cultura, tenía una cierta responsabilidad y me pidió ideas para montar exposiciones, de manera que preparamos una sobre diseño industrial y organizamos unas jornadas sobre el tema, a las que invitamos a Tomás Maldonado, Federico Correa, Oriol Bohigas, Gillo Dorfles... Mi otra vinculación al Colegio fue la publicación de la revista *Suma y Sigue*, a través de la tertulia de Casa Pedro, a la que asistían, entre otros, Joan Fuster, Vicente Aguilera Cerni, Vicent Ventura, Andreu Alfaro y el constructor Pepe Huguet, al que convencieron de que financiara una revista de arte dirigida por Aguilera Cerni, en la que participé en el consejo de redacción desde el primer momento haciendo las tareas de ayudante del director. Huguet financió la revista hasta el número 6/7, entre ellos hicimos un número sobre arte catalán para con-

---

4. Juan José ESTELLÉS (Valencia, 1920), obtuvo el título de arquitecto por la Escuela de Barcelona en 1948. Luchó voluntario por la República durante la guerra civil, tras la que estuvo preso hasta 1940. Miembro del Grupo Parpalló entre 1956 y 1960 y secretario de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos en los años sesenta. Participó en la puesta en marcha de la Escuela de Arquitectura de Valencia, de la que fue profesor hasta 1987. De sólida formación, sus obras muestran una rigurosa contemporaneidad y un gran oficio, que se muestra también en diversas restauraciones. Participó en la dirección de las obras del Teatro romano de Sagunto con Grassi y Portaceli.

5. Vicent VENTURA (Castellón, 1924 - Valencia, 1998), político y periodista valenciano. En 1962 fue uno de los fundadores del Partido Socialista del País Valenciano (PSPV). Participó en el IV Congreso del Movimiento Europeo, celebrado en Munich. De retorno del Congreso, las autoridades españolas le impidieron la entrada, por lo cual estableció su residencia en París. En 1964 consiguió volver a Valencia, pero fue confinado en Denia durante medio año. Esto no le impidió continuar su trabajo en el seno del partido y en las pocas iniciativas antifranquistas que se podían realizar en aquel tiempo. Más tarde fundó la agencia de publicidad *Publipress*. A partir de 1966 empezó a hacer colaboraciones con la prensa valenciana (*Levante*, *Valencia-fruits*), barcelonesa (*La Vanguardia*, *Avui*, *Serra d'Or*) y madrileña (*Madrid*, *Informaciones*).

seguir difusión y publicidad en Catalunya, a propósito del cual conocí a Oriol Bohigas, otro sobre arte valenciano... y con problemas de financiación se interrumpió la publicación, que fue rescatada por Salvador Pascual, decano del Colegio de Arquitectos, quien la asumió como publicación propia del Colegio.

**En 1967 se pusieron en marcha los dos primeros cursos de la Escuela de Arquitectura en Valencia, con la intención de desatascar el colapso que tenía la de Barcelona, consolidándose toda la carrera al año siguiente por voluntad del ministro valenciano Villar Palasí ¿Cómo te vinculaste a docencia de la Escuela de Arquitectura?**

La oferta de impartir docencia en la Escuela de Arquitectura de Valencia surgió en octubre de 1969 por medio de Emilio Giménez. Su primo, Román Jiménez, era el director de la Escuela que estaba en formación, y en la que estaban Emilio Giménez y Juan José Estellés a los que conocía bastante, y quienes me propusieron que diera clases de estética. Yo me centré en la estética de Charles Morris. A Román Jiménez parecía que al principio no le hacía mucha gracia mi incorporación porque tenía antecedentes políticos y era un ex preso, pero luego lo asumió con normalidad. Cuando tuve más confianza con él me comentó que le habían llamado de Gobierno Civil para presionarle al respecto. Pero a partir de 1971 Carrero Blanco llevó a cabo un reendurecimiento del régimen, sobre todo en la Universidad, lo que motivó que expulsaran a varios profesores de la Universidad, en la Literaria a Emèrit Bono, Alfons Cucó, Ernest García... y se organizó una huelga general y los readmitiesieron. En la Politécnica me expulsaron a mí sólo por presión directa del Gobierno Civil sobre la Universidad, ya que además me había significado escribiendo un artículo defendiendo un bar que había realizado Alberto Peñín en el Teatro Principal de Valencia, como arquitecto de la Diputación, obra que fue muy violentamente criticada desde la derecha montando una campaña de prensa en el diario Las Provincias, al considerar que se trataba de una intervención moderna inaceptable en un edificio histórico.

La Escuela de Arquitectura de Valencia estaba empezando a finales de los años sesenta y tenía muy pocos recursos y se montó con un grupo de amigos en torno a Román Jiménez quien había recibido el encargo de crearla como sucursal de

la de Barcelona. Era un momento en el que había un debate abierto sobre la enseñanza de la arquitectura y los arquitectos que entraron de profesores no venían del mundo académico sino del de la práctica, sin experiencia docente pero muy a favor de la enseñanza en forma de taller, Juan José Estellés era el que tenía más preparación y capacidad. Al mismo tiempo entramos Trinidad Simó en Historia del Arte y yo en Estética, en el mismo departamento con José María Dexeus. Una de las primeras actividades que organizamos fue un ciclo de conferencias al que invitamos a Nuno Portas y Rafael Moneo, y otras de gente como Rubert de Ventós, Giralt Miracle... Pero todos, alumnos y profesores, teníamos la formación propia de la España de aquellos años pero con mucha conciencia de que ignorábamos cosas y muchas ganas de saber, para mí el contacto con los alumnos fue muy estimulante ya que tan sólo hacía cuatro años que había salido de la Universidad.<sup>6</sup> Lo que yo pretendía, y a vosotros os interesaba, era que tuvieseis un acceso amplio al pensamiento del siglo XX en un momento en el que parecía que todo estaba en crisis, incluido la enseñanza de la arquitectura y tantos aspectos de la cultura occidental, por lo que pensé que mi interés por la filosofía os podía ser de interés. Ahora veo que las clases que os daba de semiótica eran un disparate.

**El número monográfico de la revista Hogar y Arquitectura dedicado a la arquitectura valenciana, que preparaste con Emilio Giménez, fue de gran trascendencia en la formación de una conciencia sobre nuestro patrimonio en la mayoría de los que entonces estudiábamos arquitectura. ¿De dónde surgió la iniciativa y el encargo?**

A través del Colegio de Arquitectos tuvimos un contacto con Carlos Flores, que dirigía la revista Hogar y Arquitectura, quien quería dedicar mucha atención a la arquitectura contemporánea que se estaba produciendo en España en ese momento, y nos encargó un número especial dedicado a la ciudad de Valencia.<sup>7</sup> Esa fue la matriz en la que se inspi-

---

6. Tomàs LLORENS fue profesor de las asignaturas de Estética, de 2º curso, y de Elementos de Composición, de 4º curso, en la Escuela de Arquitectura de Valencia entre 1969 y 1972.

7. Emilio GIMÉNEZ y Tomàs LLORENS: La imagen de la ciudad: Valencia, *Hogar y Arquitectura*, nº 86, enero-febrero 1970 (número monográfico) pp. 15-144.

ró luego Trinidad Simó para hacer su libro sobre Valencia, fue precisamente con ocasión de ese trabajo para la revista como la conocí, ya que también estaba interesada en la ciudad de Valencia.<sup>8</sup> Pero Emilio Giménez y yo nos dedicamos sobre todo a la cuestión de los lenguajes arquitectónicos desde el modernismo en adelante, ya que el punto de arranque era la constatación de que la ciudad había tenido un movimiento modernista en arquitectura comparable al de Barcelona, cosa que Oriol Bohigas reconocía a medias, aunque la comparación con Barcelona luego hemos constatado que no fue muy acertada. Y así se gestó el número de la revista que nos llevó bastantes meses y que tuvo gran repercusión por su gran ilustración gráfica y porque sentó las bases de la historia de la arquitectura del siglo XX de la ciudad.

**Tu injusta expulsión de la Universidad te alejó de Valencia y te llevó a otras escuelas, las de Portsmouth y Barcelona, sin que perdieras del todo el contacto con nosotros. Debí ser una dura experiencia ¿no es así?**

Sí, cuando me expulsaron de la Escuela de Arquitectura de Valencia, sin motivo, ya que fue una no renovación de contrato porque dijeron que no atendía mis obligaciones, sin más explicaciones. Por entonces era rector Rafael Couchoud, quien debió recibir la misma advertencia que todos los rectores para eliminar profesores molestos al régimen, y el que dio la cara fue el jefe de estudios, Manglano. El hecho concreto que se me atribuía era que me había ido a Castelldefels a dirigir un simposium de semiótica y había abandonado las clases, cuando en realidad recuerdo que fue un curso muy conflictivo en el que durante gran parte del año hubo una huelga universitaria con detenidos. Otra cuestión que debió refrescar mis antecedentes policiales fueron los Encuentros de Pamplona en la primavera de 1972, donde el Equipo Crónica tuvo una participación muy política, estando yo con ellos, en la que prepararon un muñeco que era un típico policía que estaba en todos los actos culturales de la ciudad, y los artistas lo cogían y lo manteaban. Salió en la prensa y hubo manifestaciones populares

---

8. Trinidad Simó: *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia*. Albatros Valencia, 1973.

Para el simposium de Castelldefels, que organicé a petición del Colegio de Arquitectos de Catalunya, en particular de Ignasi de Solà-Morales y Helio Piñón, contacté con Geoffrey Broadbent y Charles Jencks en Inglaterra, con María Luisa Scalvini, Renato de Fusco y Gillo Dorfles en Italia y otros. Fue gracias a Broadbent por lo que me contrataron en la Escuela de Arquitectura del Portsmouth Polytechnic, a mi salida de Valencia.

Cuando llegué a Portsmouth yo no dominaba el inglés, así que tuve que hacer una inmersión muy rápida que concluyó cuando tuve que dar una conferencia en la Escuela. El esfuerzo fue tan grande que cuando terminé sufrí una gran migraña que hizo que me quedara muy atontado, así que me metieron en un taxi para volver a casa y el taxista pensó que estaba totalmente borracho.

En la Escuela de Portsmouth la docencia no estaba implantada según el sistema clásico de asignaturas sino que estaba estructurada en torno a talleres, ya que eran los años en que se renovaba la enseñanza de la arquitectura. Broadbent quería que fueran talleres verticales, pero los profesores de proyectos no estaban muy de acuerdo y distinguieron sobre todo entre el grado y el postgrado, de tres y dos años de duración respectivamente más un año para el proyecto final de carrera. Los profesores que no teníamos el encargo de un taller estábamos como apoyo a ellos, que planteaban un proyecto con mucho tiempo, y se daban conferencias de historia de la arquitectura inglesa, que las impartíamos Peter Watson y yo mismo, o de metodología del diseño, que las impartía un arquitecto llamado Powell. Pero nos implicábamos en los proyectos, de manera que yo dirigí también uno, que se llamaba proyecto del paradigma, y que consistía en explicar la obra de un arquitecto destacado del siglo XX y diseñar un anteproyecto a la manera de ese arquitecto: Le Corbusier, Wright, Mendelsohn, Niemeyer, Stirling, Venturi, Rossi... a Mies Van der Rohe no lo entendían demasiado bien, no les entraba a los ingleses. Efectivamente, habían grandes diferencias entre la escuela de Valencia y la de Portsmouth, entre ellas la de que en Valencia habían 700 alumnos y en Portsmouth 70, y el sistema de asignaturas o talleres. Y es que en Inglaterra la universidad deja una enorme libertad a los departamentos y las escuelas para montar sus curricula, en la mejor tradición anglosajona.<sup>9</sup>

---

9. Tomàs LLORENS fue Research Fellow en el Portsmouth Polytechnic, entre 1972 y 1975, y Senior Lecturer entre 1975 y 1984.

**Pero además de Portsmouth te vinculaste a la Escuela de Barcelona y tuviste un papel destacado en la revista *Arquitecturas Bis*<sup>10</sup>, y recuerdo que no llegaste a perder la vinculación con Valencia.**

Así fue, estando en Portsmouth solicité permiso para impartir clases de Estética y Composición en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, a la que acudí por invitación de Oriol Bohigas a una cátedra paralela a la de Xavier Rubert de Ventós que se iba a crear. Fueron tres años en los que estaba seis meses en Portsmouth y tres en Barcelona, coincidiendo también con que Rubert había pedido una excedencia de dos años para ir a Estados Unidos. Por allí pasamos Eugenio Trías, Félix de Azúa y yo, pero cada uno íbamos por nuestra cuenta, yo impartí Teoría del Arte del siglo XX relacionado con la vanguardia del arte y de la arquitectura.

Al mismo tiempo estaba en el consejo de redacción de la revista *Arquitecturas Bis* y nos veíamos con bastante frecuencia, al menos una vez al mes, con Helio Piñón, con el que escribí artículos juntos, por ejemplo unos dedicados a contrarrestar una campaña emprendida por Carlos Sambrićo y su equipo sobre la arquitectura del franquismo, que debemos entender dentro del espíritu de revisión, característico de la mitad de los años 70, todas las posturas que había mantenido el marxismo español, y el caso de la arquitectura española era bastante desafortunado, salvo muy excepcionalmente en aquellos que siguieron una tradición que venía de la arquitectura popular a través de GATEPAC, a diferencia de Italia donde la arquitectura fascista era de gran calidad.

También desde Portsmouth organicé varios congresos en Valencia de acuerdo con el Colegio de Arquitectos, a uno de ellos, sobre Arquitectura y Ciudad, en cuya organización participaron Emilio Giménez y Cristina Grau, asistieron Giorgio Grassi, Elia Zengelis, Josef Kleihues, Zaha Hadid... en un momento en el que la arquitectura moderna trataba de pasar de la vanguardia a un movimiento consolidado, abandonando los modos inestables y efímeros característicos de la vanguardia, como había ocurrido en los años 30 cuando se consolidó el movimiento moderno.

Recuerdo otro tema interesante que llevé a cabo en 1981, todavía estando en Portsmouth. Emilio Giménez recibió el

---

10. *ARQUITECTURAS BIS*, números 1 al 52, Editorial La Gaya Ciencia, Barcelona 1974-1985. Faximil Edicions Digitals, Valencia, 2004.

encargo desde la Diputación de Valencia de llevar a cabo unos estudios previos sobre el monasterio de San Miguel de los Reyes, propietario junto con el ayuntamiento de la ciudad del edificio. Y Emilio me pidió que hiciera un estudio histórico, lo que me permitió conocer a fondo la arquitectura del renacimiento español, que conocía muy mal, desarrollando previamente trabajo de archivo localizando en el Archivo Histórico Nacional los documentos de su construcción. Pero no llegué a entregar completo mi estudio porque volví a Valencia, aunque llegué a la conclusión que San Miguel de los Reyes fue el gran proyecto cultural valenciano de ese período. El renacimiento cabe entenderlo como un tramo histórico en el cual y en distintos países de Europa, primero Italia y luego otros, se fue planteando la voluntad de crear un mundo nuevo de acuerdo con un orden racional, el defendido por los humanistas de los siglos XIV y XV, y este mundo nuevo tuvo una expresión arquitectónica que estribaba en buena medida en la restauración de los órdenes arquitectónicos de la Antigüedad, lo cual fue un proceso largo, desde Bramante hasta Serlio. San Miguel de los Reyes viene inmediatamente después de Serlio y bajo el impulso de Alonso de Covarrubias, que es paralelo al de Juan Bautista de Toledo. En ese caso hubo una asimilación por Covarrubias, que era un constructor genial, de los principios más formales que Toledo trajo de Italia y aplicó en El Escorial. San Miguel de los Reyes es, a mi entender, uno de los grandes edificios del renacimiento español, poco conocido por sus circunstancias particulares.

**En septiembre de 1981 el conseller de Cultura Ciprià Císcar me pidió que creara y me hiciera cargo del Servicio de Patrimonio de la Generalitat Valenciana. Para ello se estudiaron dos referentes: el de la Generalitat de Catalunya, porque llevaba algún tiempo con estas competencias transferidas, y el de las Soprintendenze italianas, de amplia y consolidada trayectoria. Te incorporaste pronto a la Conselleria y con un proyecto bien definido, hablemos de ese período.**

En Portsmouth permanecí hasta la primavera del 84 acabando el segundo trimestre del curso, aunque vine en el mes de enero a tomar posesión del cargo de Director General de Patrimonio Artístico.

Mi primer contacto con Ciprià Císcar, conseller entonces, se produjo en 1983 con motivo de la inauguración de una

exposición de Andreu Alfaro en Barcelona, de la que yo era comisario, exposición que le había encargado Max Cahner, conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, a Alfaro para realizarla en el Born, un espacio muy difícil donde no se habían realizado exposiciones antes, y que me pareció un proyecto estupendo. El Born dependía del Ayuntamiento de Barcelona, donde estaba Oriol Bohigas de asesor de cultura del alcalde Narcís Serra, así que pudimos hacer un proyecto con esculturas de gran formato sobre moquetas y cortinajes negros semitransparentes que permitían que se viera el dibujo de las piezas expuestas de acero inoxidable. A la inauguración de la exposición acudió Ciprià Ciscar, al que Alfaro conocía e invitó, y Antoni Asunción, director general de Cultura. A los dos meses de conocerlos me escribieron pidiendo una reunión conmigo para hablar de la posible creación de un museo de arte moderno en Valencia. Tuve la reunión con ellos en el otoño del 83 y les preparé unas propuestas que les parecieron bien. A finales de enero de 1984, Ciscar me planteó que el proyecto de lo que ya se llamaba Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) se tenía que hacer desde la Dirección General de Patrimonio y me pidió que asumiera esa responsabilidad para poder llevar el proyecto adelante. Todo un envite que acepté, y me vine a Valencia. El nombramiento se produjo al tiempo que se nombraba director general de Universidades a Joan Romero.<sup>11</sup>

En enero de 1984 se había producido el traspaso de competencias en materia de patrimonio de la administración central a la autonómica, y el presupuesto de inversiones de ese año recuerdo que ascendió a 84 millones de pesetas, pero en 1985 ya fue notablemente mayor y se pudo empezar a ejercer las competencias.

El tema de la conservación del patrimonio, como tal, era nuevo para mí, aunque yo había tenido interés por la teoría de la restauración porque formaba parte de las materias que había estudiado en la teoría de la arquitectura. La dirección general se organizó por materias, al frente de la arqueología

---

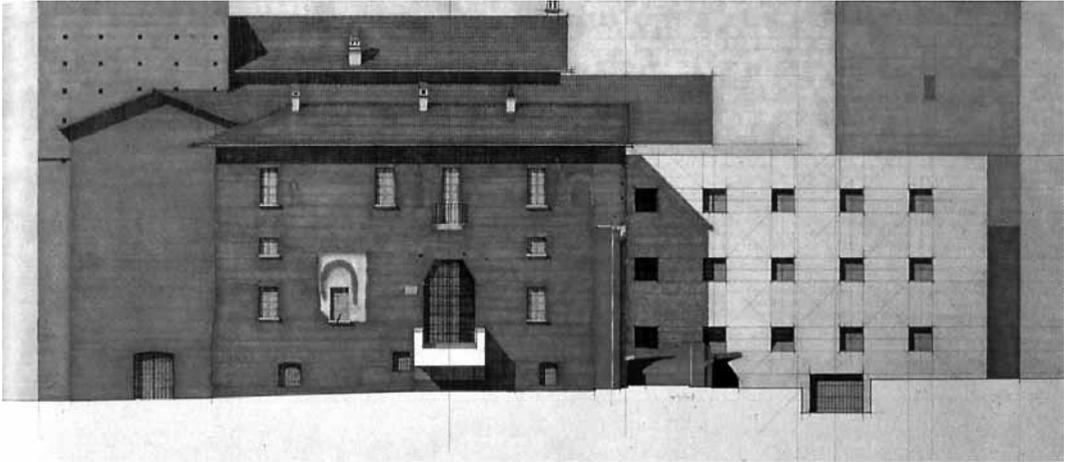
11. Joan ROMERO, catedrático de Geografía Humana de la Universitat de València y director del Institut Interuniversitari de Desenvolupament Local. Ha publicado obras como *La periferia emergente*, *La Comunidad Valenciana en la Europa de las Regiones*, *Los límites del territorio...* Ha sido diputado y portavoz de Educación en el Congreso de los Diputados y conseller de Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

estaba Enric Llobregat, de la arquitectura te ocupabas tú y de los temas de bellas artes me ocupaba yo directamente. El patrimonio arquitectónico es lo que tenía más presupuesto y comenzamos por hacer un estudio del estado general del patrimonio.

El plan que establecimos para el patrimonio arquitectónico fue primero estudiar y documentar, y tras ello actuar sólo mediante actuaciones urgentes. Y más de la mitad de mi tiempo se pasaba recibiendo alcaldes que venían a decirme ¿qué hay de lo mío? Por otro lado, aquello que también consumía muchos esfuerzos eran las autorizaciones de obras en los centros históricos protegidos, ya que nosotros fuimos los únicos que habíamos suprimido las comisiones de patrimonio porque no tenían ningún sentido y era preferible reforzar con inspectores, uno en cada provincia y otro en la ciudad de Valencia, dada su magnitud.

**Pero pronto junto a esa política de actuaciones urgentes se empezaron a estudiar operaciones emblemáticas de carácter complementario, como la del teatro romano de Sagunto, en el momento que su puerto estaba sufriendo una durísima reconversión industrial. ¿Cómo planificaste toda aquella operación?**

Cuando llegué a ocupar la Dirección General empecé a hacer visitas a distintos sitios fundamentales del patrimonio valenciano, y me impresionó mucho la visita a Sagunto, que evidentemente conocía, porque la huella de la cultura romana que quedaba indicaba una presencia temprana, preaugusta, de las más importantes de España. Junto con la presencia íbera lo convertía en uno de los fulcros de la romanización. En España somos lo que somos, y en Valencia todavía más, gracias a ella y todo lo demás viene añadido o por encima. No se tenía conciencia de ello, y pensé que la imagen que se tenía de las ruinas de Sagunto provenía de la leyenda romántica de la resistencia de los íberos contra los cartagineses y de unas fantasías traídas por José María Pemán, quien acuñó la imagen más reciente de Sagunto, y cuando digo esto no me refiero únicamente a la literatura, porque su influencia sobre Tamayo y las representaciones de la destrucción de Sagunto acabaron configurando físicamente la cavea, fabricando una ruina enormemente maltratada y deformada por muchas intervenciones falsificadoras a partir de los años 50. Debíamos tratar de recuperar la imagen de lo que fue en el período



temprano de la romanización hispana, y pensé que había que estudiar el foro y el teatro, para lo que hablé mucho con Carmen Aranegui.<sup>12</sup> Ella me convenció de que lo más estudiado y más claro era el teatro, por lo que tendría mucho sentido restaurar, en el sentido que se le da en arquitectura, el teatro. Se lo conté a Ciprià Ciscar, quien estuvo de acuerdo tanto por lo que significaba ideológicamente como desde el punto de vista práctico, por la repercusión que iba a tener sobre la revitalización cultural del país, mostrándose favorable a que diéramos prioridad al tema y le propuse que lo hiciera Giorgio Grassi, que entonces estaba muy próximo a Manuel Portaceli.<sup>13</sup>

Giorgio Grassi<sup>14</sup>, al contrario que Aldo Rossi que nunca me había convencido mucho, me parecía el arquitecto ita-

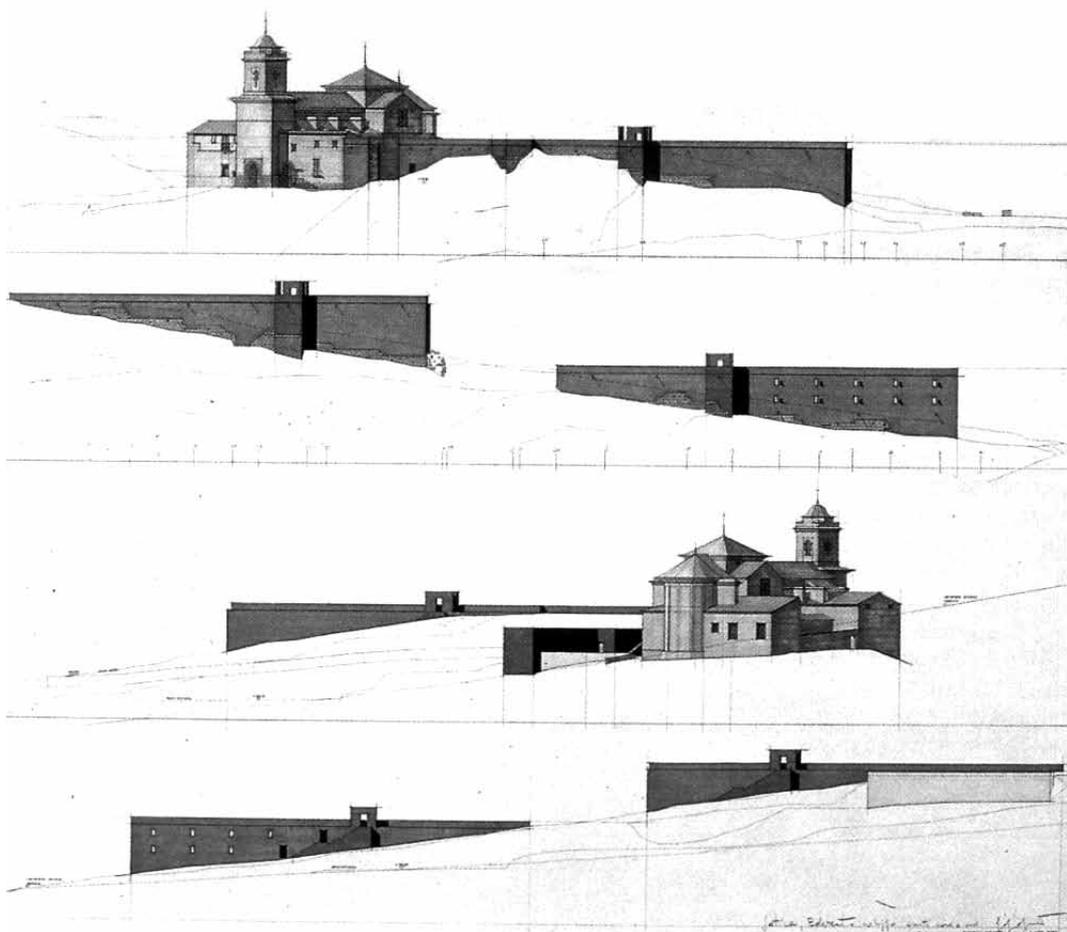
*Dibujo de Giorgio Grassi para el proyecto de centro municipal en el Castillo Visconteo de Abiategrasso (1970). (Publicada en Giorgio Grassi. Obras y proyectos 1962-1993. Valencia, 1994)*

12. Carmen ARANEGUI, catedrático de arqueología de la Universitat de València. Fue jefe del Servicio de Patrimonio Arqueológico de la Dirección General de Patrimonio Artístico durante 1987 y 1988. Autora de numerosas publicaciones, entre ellas *Sagunto: "oppidum", emporio y municipio romano*.

13. En 1985, Giorgio Grassi y Manuel Portaceli habían ganado el premio de arquitectura del Colegio de Arquitectos de Valencia por su rehabilitación como museo del Almudí de Xàtiva.

14. Giorgio GRASSI (Milán, 1935), estudió arquitectura en Milán, graduándose en 1960. De 1961 a 1963 fue miembro de la redacción de la revista *Casabella*, y desde 1965 ha sido profesor en distintas escuelas. Es Catedrático de Composición Arquitectónica del Politécnico de Milán desde 1977.

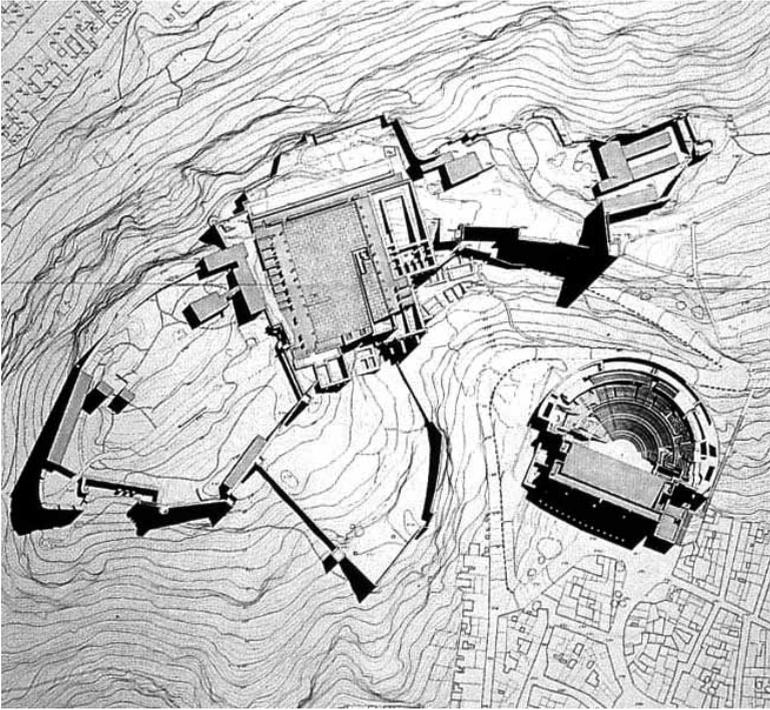
Manuel PORTACELI (Valencia, 1942), estudió arquitectura en Barcelona. Profesor de Proyectos arquitectónicos en la Universidad Politécnica de Valencia. Autor de diversas obras de nueva planta y restauraciones como: las Atarazanas, Palacio de Benicarló, Palacio del Marqués de Campo, Museo de San Pío V, en Valencia, o el Almudín de Xàtiva.



*Dibujos del anteproyecto de intervención en las murallas del Bellveret, en Xàtiva, realizado por los arquitectos Giorgio Grassi y Manuel Portaceli (1985). (Publicada en Giorgio Grassi. Obras y proyectos 1962-1993. Valencia, 1994)*

liano más clarividente y más adecuado para ese tipo de proyecto. Les pregunté que les parecía una posible restauración del teatro romano de Sagunto y a ambos les entusiasmó la propuesta. Así que, al cabo del tiempo, vinieron con esa idea audaz, sin duda, de restituir el volumen inicial del teatro con un lenguaje no mimético, que era lo que la ley de Patrimonio Histórico Español, que estaba en proceso de redacción, no iba a permitir. Sobre esta cuestión había un consenso general: en la restauración de los monumentos de la historia no se podían hacer copias miméticas, falsificaciones miméticas.

Pero lo que ellos proponían era evidentemente otra cosa: si se sabía con bastante exactitud, por los estudios realizados por Carmen Aranegui, el volumen del teatro aunque no así los órdenes arquitectónicos superpuestos, se podía restituir lo esencial en arquitectura, que era el volumen. Esto



*Planta general de la intervención en el castillo y teatro de Sagunto, a cargo de los arquitectos Giorgio Grassi y Manuel Portaceli (1986). (Publicada en Giorgio Grassi. Obras y proyectos 1962-1993. Valencia, 1994)*

lo defendían con dos argumentos, el primero era que no sólo se restituía el teatro visualmente sino también funcionalmente, es decir, el teatro era una máquina que operaba igual en el siglo I que en el XX, porque es un hallazgo de la acústica, y es perfectamente posible para un actor, cuando tiene detrás la *scaena*, llegar con toda facilidad a los espectadores que están en la *cavea*. Esto permitiría dar un uso teatral digno y no como se había dado en los años 40 y 50, alterando y distorsionando el funcionamiento del teatro romano. El segundo argumento era una ventaja de carácter más visual, el conjunto monumental de Sagunto tuvo un período de abandono en el período del bajo imperio y altomedieval pero que muy pronto, al llegar la musulmanización del país la ciudad, se recuperó y nace así el segundo Sagunto monumental que es el medieval. Cuando esto ocurre el volumen del teatro, que había sido desnudado de sus elementos pétreos decorativos como había ocurrido con todos los monumentos romanos, estaba completo, formando parte de la apariencia del conjunto urbano. Con la restitución volumétrica del teatro se permitía indicar las líneas de aquel conjunto monumental, a lo que colaboraban las murallas existentes. Con estos dos convincentes argumen-



*El arquitecto Giorgio Grassi, los directores generales de Cultura y Patrimonio de la Generalitat Valenciana Carmen Alborch y Tomàs Llorens, y la arqueóloga Carmen Aranegui en el Teatro romano de Sagunto. (Foto de Andrés Castillo)*

tos hicieron un proyecto muy cuidado y ejemplar, como así fue recibido en todos los medios arquitectónicos de toda Europa.

Se tardó más de un año y medio en concluir los trabajos de investigación arqueológica, especialmente los restos de los muros de la *scaena* y para documentar las intervenciones realizadas sobre la *cavea*, ya que los *vomitoria* se habían alterado con las intervenciones anteriores y debían recuperar la sección de sus bóvedas. El proyecto requirió después otro año de elaboración, pero cuando estuvo elaborado a nivel de básico fue presentado primero en Sagunto, luego en Valencia y por último en Madrid, en la sede del Colegio de Arquitectos de acuerdo con el Ministerio de Cultura, que es su propietario, porque dada su trascendencia habíamos decidido darle la mayor exposición pública y queríamos suscitar el debate. Además se preparó una publicación. Dionisio Hernández Gil, entonces Director General de Bellas Artes, participó en todo el proceso y lo apoyó. Así lo hizo también Antón Capitel, que era el Subdirector General de Restauración de Monumentos.

Cuando se hizo la presentación en Sagunto se produjo inicialmente una resistencia popular y el alcalde estaba

dudoso, pero cuando se explicaron todos los detalles del proyecto y su trascendencia para el festival de teatro de *Sagunt a Escena*, que ya se venía realizando, desaparecieron todas las reticencias convirtiéndose en apoyos. Con la presentación del proyecto en Valencia, en la sede de la Conselleria de Cultura, se desencadenó el ataque intempestivo del diario *Las Provincias*. Ciprià Ciscar, Giorgio Grassi y yo estuvimos comiendo con María Consuelo Reina, directora del periódico, a la que siguieron dos reuniones más, con el fin de explicarle el proyecto: finalmente dijo que estaba convencida y cesó la campaña. Después de eso se produjo mi traslado a Madrid cuando el proyecto estaba en fase de redacción de la fase ejecutiva.

La licitación de las obras se llevó a cabo cuando faltaban pocos meses para las elecciones, y en ese momento María Consuelo Reina desenterró el tema y comenzó una segunda campaña muy virulenta de prensa a pesar de su aceptación anterior del proyecto, pero frente a la conveniencia política de que era un tema que podía dar juego se declaró la guerra.

**La intervención en el teatro era una operación de alto riesgo, que iba a contracorriente de las maneras habituales de intervenir sobre restos arqueológicos. A tu juicio ¿cómo debe entenderse y desde qué supuestos fue planteada?**

Ideológicamente el proyecto de Sagunto no era un proyecto neutral, respondía a una mentalidad moderna y a los criterios modernos que han prevalecido en la segunda mitad del siglo XX en materia de restauración de monumentos, y eso supone una actitud frente a la que ciertas posiciones más conservadoras, en el sentido político del término conservador, es fácil que se manifiesten polémicamente. Si se quiere, hay un trasfondo ideológico que es el que separa una consideración del patrimonio como algo irracional e inefable y otra como algo susceptible de valoración universal, no identitaria y basada en valores de forma. En definitiva es el patrimonio como identidad o el patrimonio como forma. Las posturas más irracionales políticamente y próximas a las posiciones sociales más conservadoras defienden el patrimonio como identidad, y las posturas más racionales y próximas al espíritu de modernidad defienden el patrimonio como forma. Y ese es el trasfondo real de aquella polémica.



*Teatro romano de Sagunto tras las obras realizadas entre 1989 y 1993. (Publicada en Giorgio Grassi. Obras y proyectos 1962-1993. Valencia, 1994)*

Yo conocía el trabajo de Grassi en el castillo de Abiategrasso, que fue publicado en todas las revistas del mundo como un ejemplo ideal y paradigmático del patrimonio como forma a la que me estoy refiriendo, y el antecedente que me convenció para encargarle el proyecto del teatro romano de Sagunto. También le pedimos el anteproyecto de intervención en el foro romano emplazado en el castillo, donde eligió un concepto distinto de intervención al del teatro porque no había manera de saber cual era su volumen, optando por una restauración de la planta, más “arqueologista”, mientras que en el castillo que sirve de fondo al foro sí planteó una restitución del volumen medieval. Este trabajo se quedó en estudios para un anteproyecto, que no alcanzó más desarrollo. Pero pensando en todo el conjunto, sus ideas eran las mismas que había tenido para Abiategrasso, con la intervención sobre la ciudad de Sagunto se trataba de restituir las líneas del conjunto monumental, histórico y producto de acumulación de distintas épocas, pero entendido como forma.<sup>15</sup>

15. Para conocer la obra de Giorgio GRASSI y el proyecto de Abiategrasso, en particular, ver entre otras publicaciones Pilar INSAUSTI y Tito LLOPIS: *Giorgio Grassi. Obras y proyectos 1962-1993*. Catálogo de la exposición, IVAM Centre Julio González, marzo 1994. Electa, Valencia 1994.

En otro orden de cosas, sobre el controvertido tema de la utilización del ladrillo, en el que Grassi puso un gran acento expresivo, debe recordarse que la arquitectura romana fue hecha en gran medida con ladrillo, ya que mientras la arquitectura griega es de piedra, de volúmenes más pequeños, para las grandes construcciones romanas se recurrió fundamentalmente al ladrillo.

### **Y respecto a la colisión con la ley de patrimonio ¿cuál es tu opinión?**

Cuando encargamos el proyecto a Grassi y Portaceli, la ley de Patrimonio Histórico Español era algo que estaba en proceso de redacción y formaba parte de los proyectos políticos de la segunda legislatura de Felipe González y que impulsaba el entonces ministro de Cultura Javier Solana, quien tuvo como director general primero a Mario Trinidad y luego a Dionisio Hernández Gil, un especialista y una de las autoridades más reconocidas en el mundo de la restauración, su amplia formación y su paso por Italia lo avalaban. Solana encargó a Hernández Gil que preparara la ley de Patrimonio, tomando como base la ley de 1933, que personalmente considero mejor que la que finalmente se aprobó en 1985 y menos ambigua que ésta respecto a los temas de intervención. El proyecto de ley tuvo una discusión amplia, de hecho como director general fui convocado y consultado al respecto, puesto que se pretendía un texto de consenso.

La idea que se pretendía con el artículo 39, el que se refiere a las reconstrucciones y sobre el que yo particularmente tenía mucho interés por Sagunto, quedó muy clara que lo que se quería evitar eran las restauraciones miméticas, de gran tradición en España, y contrario a la doctrina moderna. Pero la de Sagunto no era una intervención mimética y era un ejemplo de lo que había que hacer, Dionisio Hernández Gil conoció todas las fases de desarrollo del proyecto, dado que tenía la responsabilidad sobre el teatro por ser su propietario, y lo visitamos varias veces y siempre nos animó. Él fue el responsable de la redacción de la ley, por eso es absolutamente surrealista que ahora vengan unos magistrados, que seguramente han leído muy poco de doctrina de conservación de patrimonio, y digan que esa ley prohíbe aquello sobre lo que todos estábamos de acuerdo. Evidentemente los magistrados no han entendido lo que se quería decir, no dudo de su buena intención y quizás estuvo mal redactado

el artículo y los redactores se explicaron mal, pero los jueces podían haberse tomado la molestia de leer algo más sobre la doctrina de patrimonio. La realidad es que no se tomaron la molestia de escuchar las opiniones ni de los autores del proyecto ni de los técnicos encargados de la tutela pública del patrimonio, Ministerio y Conselleria de Cultura, que informaron ese proyecto, haciendo valer su verdad, porque no quiero pensar que tuvieran prejuicios políticos. El Tribunal Supremo se encontró finalmente con las manos atadas.

Yo considero el proyecto de Sagunto como uno de los más ejemplares que se han producido en el siglo XX para intervenir en un conjunto monumental, por eso es tan triste todo lo que ha ocurrido con él.

**Como ha escrito Antoni González<sup>16</sup> restaurar es reconstruir y en algún caso se han practicado reconstrucciones de arquitecturas desaparecidas con éxito.**

Por ejemplo, la reconstrucción del pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona es una intervención totalmente mimética, que es lo que la ley prohibía, pero como este edificio no era monumento se reconstruyó con un magnífico resultado. Quizás la cuestión es que debería haber una placa que dijera que no es el que se levantó en 1929. Pero ¿qué más da? si una cosa es buena puede mantener su validez a través del tiempo.

En el caso del pabellón español de 1937 para París, también reconstruido en Barcelona, el problema es otro por su absurda descontextualización y porque se ha evidenciado desagradablemente el carácter efímero de este pabellón, aunque el de Mies era también efímero. Además Sert y Lacasa contaban con dos cosas claves: conocían las obras que iban a formar parte del pabellón y jugaban con el carácter propagandístico de su trabajo, ambos hoy desaparecidos.

**Hablemos de otros proyectos emblemáticos de la Dirección General de Patrimonio de la Conselleria de Cultura en la época que estuviste a su frente.**

Uno de ellos fue la **Escuela-Hogar de Morella**, de Enric Miralles y Carme Pinós. El primero de ellos era el arqui-

---

16. Antoni GONZÁLEZ: "Restaurar es reconstruir. A propósito del nuevo monasterio de Sant Llorenç de Guardiola de Berguedà (Barcelona)". *e-rph*, Revista electrónica del Patrimonio Histórico nº 1. Granada, diciembre 2007.

tecto estrella del estudio de Piñón y Viaplana en Barcelona, donde lo conocí y aprecié su gran sensibilidad, así que pensé era la persona que podía entender un problema que teníamos que resolver en Morella. Se trataba de construir en el conjunto monumental de Morella un edificio de nueva planta destinado a Escuela-Hogar, lo que en el fondo era un problema similar al de Sagunto por ser un recinto con murallas. Había ya un proyecto, encargado por los servicios de Educación de la Consellería, muy desafortunado y conseguí que el Conseller entendiera que no era el proyecto adecuado y lo anulara y encargara un proyecto emblemático, dado que la ciudad es una de las más relevantes del País Valenciano. El proyecto lo trabajó con su mujer entonces Carme Pinós, y presentaron un proyecto impresionante, que finalmente construyó ella sola y que se convirtió en una manera significativa de cómo actuar en centros históricos protegidos.<sup>17</sup>

Otro proyecto, éste vinculado al conjunto histórico de Xàtiva, fue el de la intervención en las **murallas del Bellveret**, donde Grassi y Portaceli plantearon una reconstrucción paisajística de una línea de muralla que se llevaba a su cota máxima sólo en algunos puntos, lo que suponía una intervención muy delicada.

Otra obra interesante que se abordó fue el **palacio de la Batlia** de Valencia, sede de la Diputación Provincial para quien lo estaba restaurando Emilio Giménez. En él propuse que la cúpula barroca de la escalera principal fuera pintada por Valerio Adami, pero finalmente no se realizó.<sup>18</sup> Con Adami también planteamos un proyecto todavía más atrevido y que podía haber sido muy interesante: la pintura de las bóvedas de la **iglesia de los Santos Juanes de Valencia**, que, como sabes, fue incendiada al principio de la guerra civil y de cuyos frescos quedaban unos pocos restos. Para intervenir sobre estas bóvedas el primero que se me ocurrió fue Roy Liechenstein y finalmente Adami, pero todo quedó en propuesta.

---

17. Carme PINÓS recibió en 1995 el Premio Nacional de Arquitectura por la Escuela-Hogar de Morella.

18. Valerio ADAMI (Bologna, 1935), artista plástico que ha desarrollado un idioma altamente decorativo de imágenes estilizadas contorneadas en negro en una superficie de áreas de color intenso y planas. Ha ejecutado, entre otras, las monumentales pinturas murales de la Estación de Austerlitz en París y las del Park Hyatt Hotel de Tokio.

En la **plaza del Carmen de Valencia**, entre dos edificios de gran interés como la iglesia del convento del Carmen y el palacio del Intendente Pineda propuse la instalación de un gran móvil de Calder, siempre relacionada con la recuperación del convento del Carmen, donde estuvo la facultad de Bellas Artes hasta 1983 y es uno de los grandes temas pendientes en la ciudad. Para su entorno urbano, muy degradado, propuse como primer paso, y con la intención de iniciar la recuperación cultural de ese espacio de la ciudad, instalar uno de los últimos móviles monumentales que hizo Alexander Calder en su vida y al que llamó Carmen. Se trata de una obra espléndida en la que yo estaba interesado y en contacto con sus herederos, que me la ofrecieron por un millón de dólares. Esta idea tan llamativa fue aceptada por el Conseller pero dada la falta de medios económicos se nos ocurrió pedir la colaboración de empresarios valencianos, tuvimos una reunión en la que presentamos bocetos y montajes fotográficos sobre la que no se manifestaron especialmente. Pero al día siguiente, uno de ellos le pasó la noticia a la directora de Las Provincias, que se descolgó con un ataque violentísimo en la primera página del diario. Nos achantamos y abandonamos por completo el proyecto, aunque afortunadamente el Museo Reina Sofía, al cabo de unos pocos meses y por recomendación mía, decidió comprar la escultura formando hoy parte de su colección.

El convento del Carmen se habilitó como una jungkunsthalle vinculada al **IVAM**. El IVAM, por cierto y como bien sabes, se creó sobre la base de dos recuperaciones patrimoniales de primer orden, las colecciones del pintor Ignacio Pinazo y del escultor Julio González. Cuando recibimos la obra de este último artista, preparamos una presentación pública en la Lonja, en la que tú me ayudaste a acondicionar el edificio y montar la exposición. Planteamos un gran banquete en el centro del salón columnario de contratación, de modo que las piezas de distribuían en una larga mesa y se acompañaron de cuatro magníficas esculturas, entre ellas la Monserrat desde Amsterdam, que luego no ha vuelto a salir. Otras exposiciones como una de tapices de Grau Garriga o de esculturas de Ramón de Soto se celebraron tras la de Julio González, pero si bien los cerramientos de vidrio traslúcido que se hicieron para los grandes ventanales se han mantenido, todo el sistema de iluminación que se proyectó para iluminar las bóvedas y las exposiciones fue cambiado

reponiendo otra vez las horribles coronas historicistas que por desgracia aun siguen allí.

**La etapa en la Conselleria de Cultura fue en el fondo larga, cinco años, para lo que suelen ser las efímeras presencias de los directores generales, aunque no llegaste a ver terminado ni el IVAM ni el teatro romano de Sagunto. De aquí marchaste al Museo Reina Sofía de Madrid en un momento trascendental para su futuro.**

Ciertamente, de la Dirección General de Patrimonio pasé al museo Reina Sofía en 1988, donde estuve dos años, y después a dirigir la colección Thyssen-Bornemisza, instalada en el palacio de Villahermosa en Madrid, que había rehabilitado Rafael Moneo por encargo del ministro de cultura Javier Solana.

A finales de 1990 fui destituido del Reina Sofía por el ministro Jorge Semprún y en enero de 1991 pasé a ser el conservador jefe del museo Thyssen, ya que en ese momento el cargo estaba vacante al haberse retirado Pita Andrade por problemas personales. Los barones consultaron con Semprún y me hicieron la propuesta, así que no acabé mal con el ministro. Lo que no evitó un cierto enfado inicial, ya que cuando se iba a comunicar mi cese, me preguntó cómo quería que hiciéramos pública mi salida, y le respondí que si él me había pedido el puesto a eso se le llamaba destitución, y no le gustó nada mi petición. Pero él no estaba de acuerdo con el sesgo netamente historicista que yo quería darle al Reina Sofía, máxime cuando todo el mundo en Madrid, y en especial las galerías que apoyaban a Arco, estaban interesadas en convertir el Reina Sofía en un escaparate para el arte contemporáneo. A él le pareció bien inicialmente el proyecto historicista, pero esto suponía incorporar el Guernica al Reina Sofía, en lo que también estaba conforme ya que era el espíritu que figuraba en el prefacio del decreto de creación del museo, pero tenía miedo a las reacciones internacionales entre ellas las de William Rubin, director del MOMA, que había perdido el Guernica con la idea de que fuera al Prado, y a alguno de los herederos de Picasso. Y, por otra parte, el diario *Abc* estaba también en contra de que el cuadro pasara al Reina Sofía. El compromiso para inaugurar el museo era noviembre de 1990 y el traslado del Guernica estaba previsto para marzo del año siguiente, pero todo se pospuso al negarse Semprún a enfrentarse al problema del cuadro.

**La concentración de museos en ese tramo del paseo del Prado se está presentando como un gran logro cultural. ¿Cuál es tu opinión de esas arquitecturas?**

En relación al edificio del museo Reina Sofía, Antonio Fernández Alba había recibido en 1984 o 1985 el encargo de restaurar el edificio pero sin definición de programa, convirtiéndose en una intervención arqueologista. En un momento determinado Solana tuvo la idea de implantar en él varios museos: el de Reproducciones Artísticas, el de Artes Decorativas... pero un cambio de subsecretarios orientó la idea de dedicar el edificio a museo del siglo XX, que se llamaría Reina Sofía. Una serie de estudios y el trabajo de una comisión asesora, de la que yo formaba parte todavía estando en Valencia, desestimaron las condiciones climáticas del edificio para este uso, la negativa de Fernández Alba de introducir aire acondicionado en el edificio por las alteraciones que suponían en el edificio histórico motivó que se encargara un proyecto nuevo a Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño para poder resolver el problema. Para los ascensores exteriores se llamó a un ingeniero inglés, Rogers, especialista en cerramientos de vidrio y simplemente esta pieza es mejor que la ampliación de Jean Nouvel, que es un buen arquitecto, pero el resultado fue bastante banal, entre otras cosas porque el edificio no debía haber crecido por detrás sino por delante, expropiando las construcciones tan tristes que hay hacia Atocha y resolver bien el desnivel que Sabatini tenía bien previsto, ubicando detrás almacenes y servicios, pero en este momento hay una ambigüedad respecto del acceso al edificio no conveniente, siendo la parte de delante deprimente.

Respecto de la recientemente inaugurada Fundación La Caixa de Madrid, de Herzog y de Meuron, la verdad es que no me gusta. Como en los casos de su trabajo en el Forum de Barcelona o la Tate Gallery, se tratan de arquitecturas de tatuaje, de texturas y no de formas, porque en el fondo estos arquitectos están más cerca del diseño decorativo de tiendas que de la arquitectura, han tenido que ver más con la exquisitez del diseño de una corbata de piel de camello o de una blusa de piel de canguro con un bordado. En el caso de la Tate todo el mérito es del ingeniero que construyó la central eléctrica. Frente a esta manera de trabajar, y por el contrario, me ha interesado, en dimensiones más modestas, el Museo Picasso de Málaga, un edificio histórico del

XVII ampliado en el XIX, sobre el que se ha intervenido de manera muy delicada y está muy bien resuelto.<sup>19</sup>

De la intervención de Moneo en el museo del Prado no estoy totalmente convencido, hay un problema más importante que es de concepto ya que entrar a un edificio monumental por un subterráneo es muy delicado. Pei acertó en el Louvre, por una idea genial que ocurre una vez cada siglo, pero en el caso del Prado sigue siendo un problema. De otro lado, Rafael Moneo ha estado definiendo en los últimos años un lenguaje arquitectónico propio, en el que el apaisamiento de las formas y volúmenes es muy característico, y en el claustro de los jerónimos está muy fuertemente presionado por ese lenguaje nuevo. También hay un problema en la exposición de los cuadros históricos que no sé como puede resolver el Prado, y es que esas pinturas necesitan para exponerse mucho más espacio del que se puede disponer en el entorno del museo. Ni en el Prado, ni el Casón del Buen Retiro ni, probablemente, en Museo del Ejército se podrán ver bien, porque las crujías de que se puede disponer no lo permiten, y todo ese entorno está construido y no hay manera de imaginar un espacio que permitiera su adecuada contemplación, ya que están pensados para los grandes espacios expositivos de finales del ochocientos, a modo de estructuras ligeras arquitectónicas.

### ¿Qué haces ahora?

Trabajar y leer mucho. Tengo pendiente hacer una exposición en Italia sobre Joan Miró y acabo de proponer una exposición sobre el modernismo catalán para el IVAM, pintura, escultura y dibujo excluyendo la arquitectura, con la excepción de Gaudí, que por cierto tiene en la catedral de Palma de Mallorca una de sus obras más bellas, edificio al que su intervención le va perfectamente. En este caso se produjo una convergencia ideológica, Gaudí tenía una ideología paralela a la de William Morris y Arts&Crafts, y su medievalismo entró en perfecta armonía con el medievalismo de los patrocinadores, Gaudí tenía la genialidad de expresar ese medievalismo con un lenguaje ejemplar.



*Entrevistado y entrevistador. (Foto de Ana Peters)*

19. El Museo Picasso de Málaga, con sede en el renacentista Palacio de Buenavista, fue inaugurado en octubre de 2003 tras la rehabilitación proyectada y dirigida por los arquitectos Isabel Cámara, Rafael Martín Delgado y Richard Gluckman, promovida desde la Junta de Andalucía.

## BIOGRAFÍA

Tomás **LLORENS SERRA**, Almassora (Castellón), 1936. Licenciado por la Facultad de Derecho de Madrid (1963) y en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia (1966).

Director General de Patrimonio Artístico de la Generalitat Valenciana (1984-1988). Director del Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, (1986-1988). Director General del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía (1998-1991). Conservador Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza (1991-2005). Patrono del Museo del Prado (1994-1998), del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía (1994-2005) y del Museo Thyssen-Bornemisza (desde 2005 hasta hoy). Miembro del Consejo Rector del IVAM (desde 2003 hasta hoy).

Profesor de la Escuela de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia (1969-1972). Research Fellow en el Portsmouth Polytechnic, U.K. (1972-1975). Senior Lecturer en el Portsmouth Polytechnic, U.K. (1975-1984). Profesor de la Universitat de Girona (1996-1999). Profesor titular de la Escuela de Arquitectura, Universidad de Alicante (2000-2005)

Miembro electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Medalla de Oro de Bellas Artes (2007). Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Letres, República Francesa.

## PUBLICACIONES

Con no ser la parte más representativa de su producción, destinada fundamentalmente al arte moderno, ha publicado numerosos textos sobre arquitectura, algunos de los cuales se relacionan a continuación.

- “El desarrollo actual de las artes visuales en Valencia”, *Hogar y Arquitectura*, nº 72, 1967, pp. 49-76.
- “La renovació modernista a València. L'urbanisme”, *Serra d'Or* 103, abril 1968, pp. 97-101.
- “La renovació modernista a València. El llenguatge arquitectònic i les arts industrials”, *Serra d'Or* 104, mayo 1968, pp. 61-66.
- “La situació actual de les arts visuals dins la cultura del País Valencià”, *Serra d'Or* 105, junio 1968, pp. 75-78.
- “Aproximación a una teoría semiótica del diseño”, *Hogar y Arquitectura* 82, pp. 135-139.

- “Habitatge” en Ernest Lluch (ed.) *Estructura econòmica del País Valencià*, Valencia, L’Estel, 1970, vol. II, pp. 35-52.
- Emilio Giménez y Tomás Llorens, *La imagen de la ciudad: Valencia, Hogar y Arquitectura*, n° 86, enero-febrero 1970 (número monográfico) pp. 15-144.
- “El GATEPAC”, *Gorg*, n° 29, abril 1972, pp. 31.
- Emilio Giménez y Tomás Llorens, “Notas sobre la planificación urbana en Valencia durante los años de la Segunda República”, *Hogar y Arquitectura*, n° 99, junio-julio 1972, pp. 11-16.
- Emilio Giménez y Tomás Llorens, “Notas sobre la arquitectura valenciana durante la Segunda República”, *Hogar y Arquitectura*, n° 99, junio-julio 1972, pp. 17-21.
- “El lenguaje de la arquitectura en el marco urbano”, *CAU*, n° 14, julio-agosto 1972, pp. 42-49.
- D. Canter y Tomàs Llorens (eds.) *Hacia una psicología de la arquitectura. Teorías y métodos*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973, 144 pp.
- “El papel de la investigación psicológica en la teoría de la arquitectura”, D. Canter y T. Llorens (eds.) *Hacia una psicología de la arquitectura. Teorías y métodos*, Barcelona 1973, pp 7-14.
- “Sul concetto di comunicazione estetica” (trad. italiana de M.L. Scalvini), *Op.Cit.* n° 27 (mayo 1973) pp. 40-60.
- T. Llorens (ed.) *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El symposium de Castelldefels*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974, 467 pp.
- “El estudio del significado de la arquitectura. Problemas y criterios epistemológicos”, en T. Llorens (ed.) *Arquitectura, historia y teoría de los signos*, Barcelona 1974, pp. 366-403.
- “El moviment modern i el racionalisme en l’arquitectura i l’urbanisme valencians”, *VVAA Arguments I. El País Valencià, 1931-1939*, Valencia, 1974, pp. 59-96.
- R. Bunt, C. Jencks y T. Llorens “On the meaning of the built environment. A bibliography of sources in English language”, *Vs.* n° 8-9 (mayo-dbre. 1974) pp 101-128.
- E. Gimenez y T. Llorens, “Notes sobre l’arquitectura valenciana durant la Segona República”, *VVAA Primer congrés de historia del País Valencià*, Valencia, Universidad de Valencia, 1974, vol. IV, pp. 659-670.
- “Introducció”, A. Colquhoun *El simbolisme cultural de l’arquitectura i la crisi del moviment modern*, Valencia, Tres i Quatre, 1974, pp 11-16.

- “La arquitectura, la atmósfera de Júpiter y la integración de las artes”, *Arquitecturas Bis*, nº 5, enero 1975, pp. 21-22.
- T. Llorens y H. Piñón: “Eclecticismo e ideología”, *Arquitecturas Bis* nº 8, julio 1975, pp. 26-30.
- “Arquitecturas Bis, Lotus, Oppositions: Convención en Cadaqués. Septiembre 1975”, *Arquitecturas Bis*, nº 10, noviembre 1975, pp. 30-31.
- Valeriano Bozal y T. Llorens (eds.) *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-76*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 216 pp.
- “Vanguardia y política en los años sesenta”, V. Bozal y T. Llorens (eds.) *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-76*, Barcelona, 1977, pp 136-167.
- “Gaudí Dissenyador’ o el crepúsculo de los gaudinismos” *Arquitecturas Bis*, nº 19, (noviembre 1977), pp. 27-29.
- “Notes for a definition of aesthetic semiosis”, S. Chatman, U. Eco, J. M. Klinkenberg (eds.) *A Semiotic of Landscape / Panorama Sémiotique*, The Hague, Houston, 1979, pp. 313-317.
- H. Piñón y T. Llorens, “La arquitectura del franquismo: a propósito de una revisión”, *Arquitecturas Bis*, nº 28, enero-febrero 1979, pp. 12-19.
- “Modernity in Catalan Culture: domestic characters and leap into the avantgarde / La modernità nella cultura catalana: caratteri domestici e salto nell’avanguardia”, *Lotus International*, nº 23, agosto 1979, pp. 96-103.
- G. Broadbent, R. Bunt, T. Llorens (eds.), *Meaning and Behaviour in the Built Environment*, Chichester, J. Wiley & Sons, 1980.
- “Desde otro margen, otra pregunta”, *Arquitecturas Bis*, nº 28-29, enero 1980, pp. 6.
- T. Llorens, R. Mira, M. Portaceli y J.C. Sánchez-Robles (eds.), *Arquitectura y Ciudad: Vanguardia y Continuidad*, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1981.
- “Dialéctica de la vanguardia: El hombre nuevo”, T. Llorens, R. Mira, M. Portaceli y J.C. Sánchez-Robles (eds.), *Arquitectura y Ciudad: Vanguardia y Continuidad*, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1981, pp. 23-28.
- “Architecture as representation of nature”, M. Herzfeld and M.D. Lenhardt (eds.) *Semiotics*, New York y Londres, Plenum Press, 1982, pp. 307-317.

- “De Chirico and the limits of modernism”, *Architectural Design* nº 53 (mayo-junio 1983) pp. 33-39.
- “Making History”, J. Ockman et al. (eds.) *Architecture, Criticism, Ideology*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1985, pp. 24-47.
- “Trayectoria del concepto de arte catalán de 1939 a 1959”, *VVAA Actas del V Congreso español de historia del arte*, vol. 2, pp. 119-127.
- *Miguel Angel*, Madrid, Historia 16, 1993, 161 pp.
- V. Bozal y T. Llorens, “Los museos en España”, *Revista de Occidente*, nº 177, febrero de 1996, pp. 85-100.
- “Museos de arte”, M. Marco (ed.) *Jornadas de Museos Universitarios*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 23-28.
- E. Giménez y T. Llorens “Los años 60 y la arquitectura en Valencia”, *VVAA Arquitectura del siglo XX en Valencia*, Valencia, Diputació de València 2001, pp. 99-107.
- “La ciudad y el deseo”, D. Succi y A. Delneri (eds.) *Canaletto. Una Venecia imaginaria*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, mayo 2001, pp. 13-14.
- V. Combalá y T. Llorens: “Semanas catalanas en Berlin. 1978”, J.M. Montaner y F. Gabriel Pérez (eds.) *Teorías de la arquitectura. Memorial de Ignasi Solà-Morales*, Barcelona, Universidad Politécnica de Catalunya 2003, pp. 57-63.
- T. Llorens y G. Solana “Museos de arte contemporáneo y espejismos del mercado”, *Revista de libros*, nº 100, abril 2005, pp. 39-42.