

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 11

•

2018

ANALES

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Santa Cruz de Tenerife)

Anales : [2018] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Rosario Álvarez Martínez y M.ª Salud Álvarez Martínez]. - 1.ª ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2019.

266 p. ; il. col. ; 28 cm.

D.L. TF 603-2011 - ISSN 2174-1484

I. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Santa Cruz de Tenerife).

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ISLAS CANARIAS
2018

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2018

FUNDADOR Y DIRECTOR DE HONOR

Eliseo Izquierdo Pérez

DIRECTORA

Rosario Álvarez Martínez

SECRETARIA

M.^a Salud Álvarez Martínez

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Castro Borrego

Flora Pescador Monagas

Ana M.^a Quesada Acosta

María Luisa Bajo Segura

CONSEJO EDITORIAL

Guillermo García-Alcalde Fernández

Sebastián Matías Delgado Campos

M.^a Carmen Fraga González

Ángeles Alemán Gómez

Ana Luisa González Reimers

Carlos Rodríguez Morales

Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río

EDICIÓN AL CUIDADO DE

Rosario Álvarez Martínez y

M.^a Salud Álvarez Martínez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

M.^a Salud Álvarez Martínez y

Luz M.^a Marrero Carballo

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Imprenta Grafiexpress, Santa Cruz de Tenerife

Depósito Legal TF 603-2011

ISSN 2174-1484

Plaza Ireneo González, 1 - bajo izquierda • Apartado de Correos 10839 • 38002 Santa Cruz de Tenerife

Tfno./fax: 922 275 375 • e-mail: racanariabbaa@gmail.com • Sitio web: www.racba.es

SUMARIO

CRÓNICA ACADÉMICA

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y LAUDATIONES

***Don Gustavo Díaz Jerez, numerario
(Sección de Música)***

'Laudatio' del compositor Gustavo Díaz Jerez
Guillermo García-Alcalde Fernández

Los modelos científicos como fuente de inspiración compositiva
Gustavo Díaz Jerez

Partitura de «L-System», para piano.
Obra dedicada a la Real Academia Canaria de Bellas Artes
Gustavo Díaz Jerez

***Doña María Luisa González García, numeraria
(Sección de Arquitectura)***

La ciudad de la incertidumbre
María Luisa González García

*La octava carta: la fuerza
'Laudatio' y contestación*
Félix Juan Bordes Caballero

ACTOS INSTITUCIONALES

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2018-2019

Conferencia de la personalidad invitada

Forma, función y ornamento

Fernando de Terán Troyano

Director de la Real Academia de San Fernando (Madrid)

ACTO DE ENTREGA DE PREMIOS 2018

Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2018

Justificación de los premios de 2018

(modalidad 'Arquitectura')

Reconocimiento a los arquitectos Francisco Artengo Rufino y José Ángel Domínguez Anadón

Premio «Magister» ex aequo de Arquitectura 2018

Federico García Barba

Palabras de agradecimiento

José Ángel Domínguez Anadón

Elogio de Alejandro Beautell García. Premio «Excellens» de Arquitectura 2018

Virgilio Gutiérrez Herreros

Palabras de agradecimiento

Alejandro Beautell García

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

*Lorenzo Tolosa Manín y Arturo López de Vergara Albertos: alcaldes capitalinos
y presidentes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*

Carmen Fraga González

Algunos jardines históricos de la isla de Tenerife

Federico García Barba

Pilas para agua bendita del siglo XVIII realizadas en piedra de Jinámar

María Isabel Sánchez Bonilla

Ofrenda al compositor Manuel Bonín

Rosario Álvarez Martínez

La pintura de «láminas de conclusiones» en Canarias.

A propósito de la Virgen del Rosario de Adeje

Carlos Rodríguez Morales

Homenaje al escultor Eladio González de la Cruz

Eladio González de la Cruz: la escultura, el escultor

Gerardo Fuentes Pérez

Los duros comienzos de un escultor. Eladio González de la Cruz

Eliseo Izquierdo Pérez

Exposición colectiva en el Parlamento de Canarias

Palabras de presentación

Rosario Álvarez Martínez

La mujer y el arte: un encuentro de identidades

Ana Luisa González Reimers

OBITUARIO

Juan Hidalgo Codorniu (1927-2018)

Laura Vega Santana

Dulce María Orán Cury (1943-2018)

Guillermo García-Alcalde Fernández

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2018

Composición de la Real Academia. Año 2018

Publicaciones de la Real Academia

Índice

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2018

Las actividades que se reseñan en esta crónica corresponden a las organizadas por o en la Academia a lo largo del año 2018, con algunas excepciones singulares. No se incluyen, por tanto, los numerosos actos protagonizados por gran número de nuestros académicos en otros foros, al margen de lo programado por nuestra corporación: exposiciones de pintura y escultura, conferencias, presentaciones de libros o catálogos de nuestros académicos, conciertos, debates, etc. De esta dinámica actividad de los componentes de esta Real Academia da cumplida información, a medida que se producen, el apartado NOTICIAS de la página web de esta corporación, a cuyo repositorio remitimos a quienes quieran acceder a tal información. En dicha sección de nuestra página web figuran, además, numerosas ilustraciones y más amplios comentarios que enriquecen la información que aquí se recoge, gracias a la inestimable colaboración de nuestra actual secretaria técnica Dña. Tania Marrero Carballo, siempre atenta a informar con todo detalle, semana a semana, del devenir de la Academia. Nuestras actividades más relevantes durante el año que nos ocupa fueron las siguientes:

El jueves **15 de febrero**, se inauguró en la Galería Marlborough (Madrid) una exposición en homenaje a Martín Chirino, Académico de Honor de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. En esta muestra antológica, que llevaba por título «Martín Chirino en su finisterre. Obra desde 1952 a 2018», se han

expuesto obras del escultor grancanario de distintas etapas de su carrera, algunas muy recientes.

El lunes **26 de febrero**, a las 20:00 horas, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar un concierto-homenaje al compositor, musicólogo y Académico Supernumerario D. Lothar Siemens Hernández, en el que se interpretaron algunas de sus últimas obras para conmemorar el primer aniversario de su fallecimiento. Esta actividad, organizada por nuestra Corporación y coordinada por la vicepresidenta primera Dña. Rosario Álvarez, contó con el apoyo y la colaboración de la Fundación CajaCanarias. El objetivo fundamental de este concierto ha sido el de dar a conocer una parte de su valiosa aportación en el terreno compositivo y difundir, no solo en Canarias sino en el resto del territorio nacional, su corpus creativo. El acto comenzó con unas sentidas palabras del Presidente D. Carlos de Millán, destacando sobre todo la labor y participación desinteresada de D. Lothar Siemens con respecto a la Real Academia Canaria. A continuación, Dña. Rosario Álvarez recordó la importante y decisiva implicación de Siemens en la última etapa de esta Corporación y, asimismo, habló sobre su ingente labor como investigador y sobre su nada despreciable obra compositiva. El académico supernumerario y musicólogo D. Guillermo García-Alcalde presentó con un breve comentario cada una de las obras que se interpretaron: *Tres momentos de don Quijote*, para barítono (Augusto Brito) y piano (Nauzet Mederos);

Cantos de Urganda la Desconocida, para soprano (Estefanía Perdomo) y piano (Nauzet Mederos) –estreno absoluto–. Además de *Tristophos*, tres recitales corales a cuatro voces; *Un canto de alcaraván*, de los *Cuatro villancicos para la Navidad canaria*, para coro a cuatro voces; *Treno canario para Agustín de Betancourt en Rusia*, coro a seis voces –estreno absoluto– y *Ten-te(ti)-ni-gua-da*, divertimento fonético para coro, todas estas obras interpretadas por la ‘Camerata Lacunensis’, bajo la dirección de Francisco José Herrero. El público abarrotó la sala y en él se encontraban diversas personalidades del panorama cultural de Canarias.

El martes **6 de marzo**, a las 11:30 horas, en la sala de exposiciones del Parlamento de Canarias, se inauguró una muestra, «La mujer y el arte: un encuentro de identidades», comisariada por las académicas Dña. Ana Luisa González Reimers y Dña. María Luisa Bajo Segura. Se trataba de una exposición organizada conjuntamente por el Parlamento de Canarias y la Real Academia Canaria de Bellas Artes con motivo de la celebración del 8 de marzo, día de la mujer, y en ella se expusieron obras de diferentes creadoras –María Belén Morales, Maribel Nazco, Maribel Sánchez Bonilla, Marisa Bajo Segura, Josefa Izquierdo y Elena Lecuona, todas ellas académicas, además de Lola Massieu, Maud Westerdahl, Inmaculada Jerez y Carmen Cólogán con obra en el Parlamento. Tras las palabras de la Presidenta del Parlamento de Canarias, Dña. Carolina Darias, y de Dña. Rosario Álvarez, Vicepresidenta primera de la RACBA, Dña. Ana Luisa González Reimers destacó los rasgos estilísticos de cada una de estas artistas, esenciales para entender las vanguardias de finales del XX y principios del XXI en Canarias. Se contó con la presencia de todas las creadoras vivas representadas en la muestra. En esta exposición, como encuentro de diversidad, cada una de estas artistas, con técnicas y medios de expresión diferentes, representa una parte importante del panorama del arte canario. La muestra se prolongó hasta el 21 de marzo de 2018.

El sábado **10 de marzo**, en Santa Cruz de Tenerife, falleció la soprano y Académica de Honor de la RACBA, la Excm. Sra. Dña. María Orán Cury, quien estuvo desde su ingreso en 2001 muy vinculada a la Corporación. Era una artista incomparable que desarrolló desde muy joven una importante carrera musical como cantante, especializándose en la interpretación del *Lied* alemán, la canción francesa y la canción española. Participó tanto en los principales festivales de música de España, como en muchos internacionales y fueron numerosos los recitales en los que dio a conocer la obra de muchísimos compositores españoles (obra integral para canto y piano de Manuel de Falla, Óscar Esplá y Rodolfo Halffter, parcial de otros, etc.), y de algunos extranjeros (estrenó la ópera *San Francisco* de Olivier Messiaen, además de otras óperas de Gian Carlo Menotti). Su sólida trayectoria profesional fue reconocida con un gran número de galardones, entre los que se encuentran la Medalla de Oro de la Isla de Tenerife (1994), el Teide de Oro (1996), la Medalla de Oro de la Ciudad de Santa Cruz de Tenerife (1997), el Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación (1999) y la Gran Cruz de la Orden «Islas Canarias» (2002). También fue condecorada con los premios Casino de Tenerife, Lucrecia Arana, Isabel Castelo, Francisco Viñas y Toulouse. Aparte de esta carrera personal de trascendencia internacional, realizó una gran labor en el campo docente tanto en Alemania como en las Islas, dejando discípulos de gran valía.

El jueves **15 de marzo**, a las 19:30 horas, se celebró en la Sala de Cámara del Auditorio de Tenerife el concierto de la Orquesta Barroca de Tenerife «Más estaciones que Vivaldi». Bajo la dirección de Juan de la Rubia, clave y director invitado, y con la intervención del tenor tinerfeño Agustín Prunell-Friend, la Orquesta Barroca interpretó una selección de obras del compositor italiano Antonio Vivaldi. Este concierto, organizado por ANDMUSICA –proyecto impulsado y presidido por el académico D. Conrado Álvarez Fariña–, el Cabildo de Tenerife y el Auditorio «Adán Martín», contó

con la colaboración de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.

El jueves **5 de abril**, en la sala de exposiciones de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, se inauguró a las 20:00 horas la muestra «La luz, el espacio y el tiempo», en la que participaron los académicos numerarios D. Efraín Pintos –con su obra *Vía en Guía*–, D. Ángel Luis Aldai –con su propuesta artística *El risco revisitado*– y D. Juan Antonio Castaño –con la proyección de algunas de sus películas–. Y, simultáneamente a esta exposición, que se clausuró el 10 de mayo, se celebraron una serie de actividades paralelas: un curso de «Fotografía y reproducción de obras de arte para catalogación, archivo litografía y web», a cargo del fotógrafo y Académico D. Efraín Pintos; la *masterclass* «El lenguaje del cine. Cómo se articulan el espacio y el tiempo cinematográficos», por el director de fotografía y académico D. Juan Antonio Castaño, y un Seminario de clausura, el cual versó sobre el tema de la exposición, esto es, cómo la luz, el espacio y el tiempo son conceptos ligados íntimamente al arte y a la vida en cualquiera de sus manifestaciones. Todo ello bajo la coordinación de los académicos D. Gerardo Fuentes Pérez y Dña. Ana Luisa González Reimers. Esta actividad contó con la financiación del Gobierno de Canarias.

Los días **13 y 14 de abril**, la RACBA, siguiendo el compromiso que viene asumiendo con el patrimonio organístico de Tenerife, organizó dos conciertos de órgano con motivo de la inauguración de los dos instrumentos históricos recientemente restaurados por parte del Cabildo de Tenerife: el órgano barroco germano (c. 1780) de la Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación en La Victoria de Acentejo, y el órgano romántico inglés del taller Bebington & Sons (año 1856) de la Iglesia de Santa Catalina de Tacoronte. Los dos conciertos estuvieron a cargo del organista titular de la Cátedra de Órgano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Dr. D. Miguel Bernal Ripoll. Esta actividad que dirige y gestiona la Académica y Vicepresidenta pri-

mera de esta Corporación, Dña. Rosario Álvarez Martínez, contó, asimismo, con la inestimable colaboración del Cabildo de Tenerife.

Los días **16 y 17 de abril**, en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes y en horario de 17:00 a 20:00 horas, se desarrolló con motivo de la exposición «La luz, el espacio y el tiempo» la clase magistral *El lenguaje del cine. Cómo se articulan el espacio y el tiempo cinematográficos*, impartida por el académico de número y director de fotografía D. Juan Antonio Castaño. En esta *masterclass* se realizó un recorrido teórico-práctico por los fundamentos de base y los recursos narrativos del lenguaje cinematográfico, compaginando la exposición teórica y la interacción con los participantes con una serie de ejercicios para el análisis e identificación de los mismos por medio de proyecciones. Su objetivo era dar a conocer cómo surge la narración fílmica mediante un encuadre adecuado y su organización interna, así como el manejo del tiempo y del espacio en el montaje.

Los días **18, 19, 20, 23 y 24 de abril**, en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes y en horario de 17:00 a 20:00, el académico de número y fotógrafo D. Efraín Pintos Barate impartió el curso *Fotografía y reproducción de obras de arte para catalogación, archivo, litografía y web*, actividad que se programó con ocasión de la muestra «La luz, el espacio y el tiempo». Puesto que el principal objetivo de este curso práctico era aprender a reproducir fotográficamente una obra de arte conservando fielmente sus características originales y respetando los estándares internacionales de calidad, se dotó a los alumnos de conocimientos y herramientas para sacar el máximo rendimiento a su cámara fotográfica en la captación de imágenes y en la reproducción de las mismas: posibilidades de la captura en RAW; reproducción de una obra pictórica (dos dimensiones), con cristal y sin cristal; luz polarizada, luz rasante y luz ambiente; captura, elección del objetivo; por qué trabajar en RAW, inconvenientes del JPEG; repro-

ducción de esculturas (tres dimensiones y distintos materiales); luz continua, fluorescente, flash electrónico, luz día reflejada, entre otros temas. Como último paso, se procedió a realizar la edición del material generado.

El viernes **20 de abril**, a las 20:00 horas, y en el Hotel Botánico del Puerto de la Cruz, tuvo lugar otra sesión del interesante ciclo «Diálogo con los artistas de la Real Academia Canaria de Bellas Artes». Este encuentro, aunque ha sido organizado por el Hotel citado a fin de abrir una vía de diálogo entre los artistas vivos y la sociedad, ha contado con la colaboración de esta Corporación. En esta ocasión el Académico Numerario de la RACBA y coordinador de estos encuentros D. Fernando Castro Borrego, crítico de arte y catedrático de Arte Contemporáneo y Teoría de las Artes de la Universidad de La Laguna y el artista D. Ernesto Valcárcel Manescau comentaron las características de su corpus creativo y de su trayectoria profesional mediante la proyección de imágenes.

Del lunes **23 al 27 de abril**, en horario de 16:00 a 20:00 horas, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, se impartió el curso *Nociones de protocolo y relaciones institucionales para la gestión cultural*, coordinado por los académicos D. Conrado Álvarez Fariña y Dña. Ana María Díaz Pérez. El programa, introductorio y formativo de carácter multidisciplinar –integrado por cinco bloques: Introducción al Protocolo, Nociones de protocolo social, Comunicación interna y externa, Introducción al Marketing cultural, Protocolo interinstitucional, y Ceremonias y actos mixto– tenía como objetivo preparar y habilitar profesionalmente al alumnado para el desarrollo de la gestión de actos y eventos culturales dotándolo de las nociones, herramientas, destrezas y habilidades mínimas necesarias para afrontar decisiones clave en materia de protocolo básico, las relaciones institucionales, la comunicación atendiendo a la historia de las tradiciones inveteradas en la sociedad para la gestión del arte y la cultura.

Participaron como ponentes, expertos en Protocolo en las Islas como Dña. Ana María Díaz, D. Germán García, D. Rafael de Miguel, D. Conrado Álvarez y D. José Arturo Navarro Riaño. Este curso contó con la financiación del Gobierno de Canarias.

El jueves **10 de mayo**, a las 19:30 horas, con motivo de la clausura en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de la exposición «La luz, el espacio, el tiempo», los profesores del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, Dr. D. Enrique Ramírez Guedes y Dr. D. Domingo Sola Antequera, ofrecieron una conferencia sobre «Espacio y luz en la construcción del filme», en la que se abordó la ambientación de las escenas, la cual comienza por el diseño del espacio a través de lugares existentes y/o construcciones escenográficas, donde la luz es un elemento expresivo y creador. A su término, se celebró una mesa redonda a la que sumaron también los académicos D. Efraín Pintos Barate y D. Gerardo Fuentes Pérez. Esta actividad contó con la colaboración del Ayuntamiento de Guía de Isora y la financiación del Gobierno de Canarias.

El lunes **21 de mayo**, a las 19:30, tuvo lugar el solemne acto de ingreso como Académico de Número por la sección de Música del compositor y pianista tinerfeño Gustavo Díaz Jerez. Su conferencia de ingreso versó sobre «Los modelos científicos como fuente de inspiración compositiva», contestándole en nombre de la Academia el crítico de arte y Académico Supernumerario D. Guillermo García-Alcalde, quien en el curso de su *Laudatio* destacó la doble vertiente por la que ha transcurrido la vida profesional de este artista: la de pianista virtuoso con premios internacionales y nacionales importantes, conciertos en múltiples escenarios de dentro y fuera de España, además de grabaciones de música española de gran trascendencia como la de *Iberia* de Albéniz, carrera esta de intérprete que ha conjugado con la de creador de un notable catálogo de composiciones algorítmicas, al ser además un ma-

temático destacado, autor del programa informático «FractMus». En el curso del acto interpretó cuatro de sus *Metaludios: Oraham, Imaginary continuum, An error occurred* y *Stheno*. Este acto contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El domingo **17 de junio** a las 19:30, y en la iglesia de San Juan de La Orotava, tuvo lugar el primer concierto de órgano de *Nova Ars Organorum*, ciclo creado y dirigido por nuestra Vicepresidenta primera la Dra. Dña. Rosario Álvarez, que retoma así los objetivos del antiguo ciclo *Ars Organorum*, promovido en aquel momento por la RACBA y patrocinado por CajaCanarias entre 2005 y 2009, en los que se realizaron un total de 47 conciertos en las islas de Tenerife, Gran Canaria y La Palma. Auspiciado y patrocinado ahora por el Cabildo de Tenerife, se inserta dentro del Festival de Música Antigua de Tenerife (FIMANTE), que dirige el Académico D. Conrado Álvarez Fariña. Bajo el título genérico de *Ecos barrocos*, la organista vasca Loreto Aramendi interpretó obras de autores noreuropeos –Sweelinck, Buxtehude, Pachelbel–, un italiano –Frescobaldi– y de los españoles Correa de Arauxo, Pablo Bruna, Joan Baptiste Cabanilles y fray José de Larrañaga. Este recital aportó la particularidad de ser interpretado entre los dos instrumentos barrocos que posee el templo (el de Otto Diederich Richborn de 1723 y el anónimo germano de 1772), confrontándose así las cualidades sonoras de ambos órganos.

El jueves **21 de junio**, a las 20:00 horas, se celebró en nuestra sede de Ireneo González un acto de homenaje al escultor y Académico Correspondiente D. Eladio González de la Cruz, en el que intervinieron el Académico de Honor de esta Corporación D. Eliseo Izquierdo Pérez y el Académico de Número y coordinador de este evento D. Gerardo Fuentes Pérez. En palabras de este último, «con esta iniciativa, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel quiere homenajear la trayectoria tanto personal como escultórica de Eladio González de la Cruz, y su contribución a las ense-

ñanzas artísticas, a su investigación y divulgación en diversos centros docentes del territorio español, en las innumerables muestras en las que ha dado a conocer su singular manera de concebir la vida a través del arte, en las publicaciones, catálogos, artículos, etc., como ejercicio incomparable de libertad creadora». Al finalizar las intervenciones, se pasó a la Sala de exposiciones donde se inauguró la muestra artística «Tiempo y vivencias en la obra de Eladio de la Cruz», muestra que estuvo abierta hasta finales de junio. Este acto contó con la financiación del Cabildo de Tenerife y la inestimable colaboración del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

Los días **25, 26, 27 de junio**, y **2, 3 y 4 de julio** tuvo lugar en la sede de esta Corporación la tercera edición de las *Jornadas de Arte, Medicina y Ciencias*, que las Reales Academias Canarias de Bellas Artes, Medicina y Ciencias vienen organizando en estas fechas con el objetivo de crear puentes entre diferentes campos artísticos y científicos que permitan obtener una perspectiva más amplia y enriquecedora de sus respectivos campos de estudio. En este tercer ciclo multidisciplinar, que cuenta con el apoyo del Cabildo de Tenerife, cinco grandes especialistas disertaron sobre temas de su especialidad. En la primera jornada, el catedrático de Ingeniería Química de la Universidad de Zaragoza, Dr. D. Jesús Santamaría Ramiro, habló sobre «Nanomateriales: Herramientas para curar en el siglo XXI», presentando las aplicaciones de los nanomateriales en salud, con especial incidencia en los campos de diagnóstico y terapia nano-asistidos. En la segunda jornada, el doctor en Medicina y catedrático emérito de Farmacología de la Universidad Complutense de Madrid, D. Alfonso Moreno González, disertó sobre el «Impacto social de la investigación clínica», mientras que en la tercera jornada tuvo la palabra el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla y gran experto en la pintura del siglo XVII español, el Dr. D. Enrique Valdivieso, quien reflexionó sobre diferentes obras de «Murillo, pintor de la vida popular», mostrando

una faceta de este célebre artista menos conocida que la de sus Inmaculadas.

El lunes **2 de julio**, continuaron las *Jornadas de Arte, Medicina y Ciencias*, a las 19:30 y en la sede de la RACBA, con una conferencia del presidente de la Real Academia de Ciencias y catedrático de Análisis Matemático de la Universidad de La Laguna, D José M. Méndez Pérez, quien disertó sobre «Problemas clásicos de la geometría: Euclides, Gauss,...y Dalí». Al día siguiente, tuvo su intervención el reconocido Dr. D. Lucio Díaz-Flores Feo, catedrático de Anatomía Patológica en las Universidades de Madrid (Autónoma), Granada, Santiago de Compostela y La Laguna, quien habló sobre «La Facultad de Medicina de ayer y de hoy en nuestro país». Finalmente, el miércoles 4 de julio se celebró un Concierto de clausura con obras de compositores de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, que organizó la Académica Numeraria y compositora Dña. Dori Díaz Jerez. Teniendo como eje el dúo de violín y piano, con Juan Carlos Gómez y Ana Belén Gutiérrez a cargo de estos instrumentos, se pudieron escuchar obras de Armando Alfonso, Laura Vega, Tomás Marco, Gustavo Díaz Jerez, Francisco González Afonso, Emilio Coello y Juan Manuel Ruiz.

El lunes **9 de julio**, a las 19:30 horas, tuvo lugar en nuestro salón de actos la presentación del Cuaderno n.º 1 de la colección «Compositores de la Academia», dedicado íntegramente a la obra vocal del recordado y admirado Académico de Honor D. Lothar Siemens Hernández, fallecido hacía un año. Después de las palabras de bienvenida del Dr. D. Carlos de Millán, presidente de la RACBA, intervinieron varios miembros de la sección de Música de nuestra Corporación, como los compositores D. Francisco González Afonso y Dña. Laura Vega, además del promotor musical D. Conrado Álvarez Fariña, precedidos por el compositor de Gran Canaria D. Ernesto Mateo, presidente de la Asociación para la Promoción de la Música (PROMUSCÁN), entidad

por la que tanto trabajó D. Lothar Siemens. Finalizó el turno de intervenciones nuestra Vicepresidenta la Dra. Dña. Rosario Álvarez para presentar el Cuaderno de partituras. A continuación, tuvo lugar una corta audición con las canciones *Delirios de la Perinquena* del homenajeado, que interpretaron la soprano Nisamar Díaz y el guitarrista José María Ramírez. Nuestro Presidente cerró el acto, con el que se concluyó el proyecto *Homenaje al compositor y musicólogo Lothar Siemens*, realizado con la financiación de la Fundación CajaCanarias.

El viernes **20 de julio**, a las 20:00 horas, tuvo lugar en nuestra sede el tradicional Concierto de Verano de *El afecto ilustrado*, tan esperado por tantos melómanos que año tras año llenan totalmente la sala, acto que cuenta con la financiación del Cabildo de Tenerife. En esta ocasión, el programa estuvo dedicado íntegramente al compositor madrileño José Palomino (1753-1810), quien por avatares del destino terminó sus días como maestro de capilla en la catedral de Las Palmas, después de haber estado trabajando casi toda su vida en la corte de Lisboa, de la que tuvo que huir a la entrada de las tropas napoleónicas y posterior traslado de los reyes lusos a Brasil. De él se interpretaron tres *Quintetos* inéditos con dos violas (los números 1, 2 y 3 de un juego de seis), dedicados al Conde de Fernán Núñez, que Lothar Siemens pudo rescatar del olvido. Los intérpretes fueron en esta ocasión Adrián Linares y Lorena Padrón (violines), Víctor Gil e Iván Sáez (violas) y Diego Pérez (violonchelo). El éxito, pues, estuvo asegurado ante la belleza de estas composiciones y el entusiasmo que pusieron los músicos en su interpretación magistral.

Del **13 al 15 de septiembre**, se celebró en nuestra sede el Curso sobre *Iniciación al dibujo e ilustración botánica*, impartido por la ilustradora científica Dña. Marta Chirino, miembro de *The Society of Botanical Artists*, ilustradora científica de proyectos de investigación y licenciada en Ciencias Biológicas por la Universidad Autónoma de Madrid. El curso contó

con el apoyo del Cabildo de Tenerife y su objetivo era ahondar en un ámbito que desde los años 80 ha experimentado un gran auge, gracias al interés por las ilustraciones botánicas y el arte botánico aplicado a las artes decorativas, diseños textiles, de papelería, etc. Durante cuatro sesiones eminentemente prácticas e intensivas se desarrollaron los siguientes temas: 1. El dibujo botánico. Introducción y preparación del material. 2. Iluminación y volumen. Formas básicas. Frutos secos (bellota, avellana, fruto del árbol del amor, fruto de *Acer negundo*). 3. La ilustración científica. Primeros ejercicios de tinta en papel poliéster. Las escalas. 4. El plano. Líneas de dibujo. Las hojas (*Prunus*, roble, hiedra). 5. La sombra. Hoja de *Ginkgo*. 6. Encajamos el dibujo. Referencias externas. 7. Hojas en movimiento (*Acer*). 8. Texturas (corteza de Brezo). Lápices blandos. 9. Dibujamos a manchas (fruto o flor de temporada).

El miércoles **3 de octubre**, a las 19:30 horas, se celebró en el salón de Plenos del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, el acto público solemne de la apertura del curso 2018-2019 de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes. El cuerpo de académicos se instaló al compás del *Cántico a San Miguel*, compuesto especialmente para este acto por el Académico de Honor D. Lothar Siemens, interpretado por la 'Camerata Lacunensis'. Tras los informes de rigor expuestos por la Vicepresidenta primera, Dra. Dña. Rosario Álvarez, en ausencia por enfermedad del Sr. Presidente, y tras la lectura de la memoria del curso anterior por parte de la Secretaria Dra. Dña. María Luisa Bajo Segura, pronunció la lección inaugural, como invitado, el Excmo. Sr. Dr. D. Fernando de Terán Troyano, Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. La conferencia, que llevaba por título «Forma, función y ornamento», trató acerca del papel del capitel, su forma y su función, en la Historia de la Arquitectura hasta la supresión de este elemento por el Movimiento Moderno y la arquitectura posterior. El cierre del acto corrió a cargo de la Sra. Álvarez Martínez, quien expuso las actividades de

la Real Academia para el cuarto trimestre del año. A continuación, la 'Camerata Lacunensis' puso el broche final con el canto del *Gaudeamus*.

El miércoles **24 de octubre**, a las 20:00 horas, asistimos a la inauguración de la exposición *José Doña... maquetas... sueño y vida...*, comisariada por el arquitecto y académico D. Virgilio Gutiérrez Herreros en la Sala III de nuestras instalaciones. Dada la naturaleza de los materiales expuestos, tuvo una larga gestación, pues hubo maquetas arquitectónicas de muchos tipos y montajes que causaron las delicias de todos aquellos interesados por este tipo de arte en miniatura, las cuales representaban edificios bien conocidos de las Islas. La muestra se completó con bellas fotografías de algunos edificios, como la del Auditorio «Adán Martín», que por el gran tamaño de su maqueta fue imposible trasladarla a la sala. Eran obra del fotógrafo y Académico D. Efraín Pintos, siempre dispuesto a colaborar en cuantas tareas sean de su competencia. La afluencia de público tanto en el acto de inauguración como a lo largo del tiempo en que permaneció abierta la muestra (se clausuró el 30 de noviembre) era indicativa del gran interés que despertó esta singular exposición. Se completó con la proyección de algunos documentales. En esta muestra colaboró la Consejería de Empleo, Comercio, Industria y Desarrollo Socioeconómico del Cabildo de Tenerife para la elaboración del Catálogo y la de Educación y Cultura para el montaje de la misma. La muestra contó también con la colaboración del Auditorio de Tenerife, el Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y el Hierro, Mármoles Gestoso, Lasal Producciones, AMV Construcciones, Alumbrado Técnico Canario y Digital Service.

El jueves **25 de octubre**, tuvo lugar en el salón de actos del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, a las 18:00 horas, el ingreso como Académica de Número de la arquitecta Dña. María Luisa González con un discurso que trató sobre «La ciudad de la incertidumbre», basado en la defen-

sa de la sostenibilidad en arquitectura. La *laudatio*, que llevaba por título «La octava carta: la fuerza», fue pronunciada por el Académico Supernumerario D. Félix Juan Bordes Caballero, quien realizó una semblanza biográfica de la nueva Académica. A continuación, nuestro presidente D. Carlos de Millán, quien se desplazó a esta isla junto con la Secretaria de nuestra Corporación, Dña. María Luisa Bajo Segura, le impuso la medalla y le entregó el diploma acreditativo de su nueva condición, cerrando el acto con unas emotivas palabras sobre la significación de pertenecer a nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes. El acto contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El lunes **29 de octubre**, a las 19:00, dio comienzo el ciclo sobre *Jardines históricos de Canarias*, coordinado por el Académico de Número y arquitecto D. Federico García Barba, continuación del organizado el pasado año en Las Palmas de Gran Canaria por la arquitecta y Académica Dña. Flora Pescador con este tema tan sugerente y novedoso aquí en las Islas. Tema que ofrece una gran cantidad de materiales para todos aquellos interesados en este tipo de espacios multidisciplinares en los que se hermanan arquitectura y vegetación. El ciclo se abrió con una de las figuras más representativas de la arquitectura a nivel nacional, como lo es D. Elías Torres Tur, Premio Nacional de Arquitectura, quien disertó sobre el tema amplísimo de «Espacios públicos» en nuestro país, haciendo un recorrido por todas aquellas obras creadas en los últimos años por su estudio de arquitectura y por algunas de sus colegas para mostrarnos la importancia que en ellos tiene «el carácter y el diseño, que son los que definen la calidad de las ciudades que habitamos, un espacio donde se producen los encuentros colectivos e importantes experiencias sociales». El acto fue presentado por el presidente de nuestra Corporación, D. Carlos de Millán, al que siguió en el uso de la palabra D. Federico García Barba, quien tuvo a su cargo la presentación del ponente. El ciclo ha contado con la colaboración del Cabildo de Tenerife.

El lunes **5 de noviembre**, a las 19:00 horas, tuvo lugar la segunda conferencia del citado ciclo sobre *Jardines históricos de Canarias*, que impartió D. Federico García Barba, director del mismo. El título de su intervención fue «Jardines históricos de la isla de Tenerife» y en ella hizo un recorrido por los espacios más emblemáticos de nuestra isla, unos veinte, para reconocer sus características y su situación actual de cara a descubrir su valor histórico real como bien patrimonial.

Del lunes **5 al 29 de noviembre**, simultáneamente al ciclo de *Jardines históricos de Canarias*, tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas un Seminario organizado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes sobre *Arte & Tecnología*, coordinado por nuestra Vicepresidenta segunda Dña. Flora Pescador e integrado por cinco módulos, coordinados a su vez por diferentes responsables de cada temática. El primero sobre *Música y Tecnología* tuvo como coordinador al Académico de Honor D. Guillermo García-Alcalde; el segundo sobre *Arte y Tecnología* estuvo bajo la responsabilidad de la académica e historiadora del arte Dña. Ángeles Alemán; el tercero sobre *Ciudad y Tecnología* fue coordinado por el arquitecto y académico D. José Antonio Sosa; el cuarto sobre *Estética, Música y Videojuego*, lo condujo el escultor y académico D. Manuel González Muñoz, mientras que el quinto sobre *Imagen y realidad virtual* tuvo como responsable al académico y fotógrafo D. Ángel Luis Aldai. El Seminario contó con la colaboración inestimable de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en cuyo Paraninfo (las dos primeras) y Aula de Piedra (las restantes) se celebraron las sesiones.

El lunes **5 de noviembre**, a las 18:30 horas, el compositor grancanario Juan Manuel Marrero pronunció la primera conferencia de este largo y novedoso Seminario *Arte & Tecnología*, que versó sobre «Computer Music y Música asistida por ordenador», después de que el rector del citado centro universitario presidiera el acto de inauguración junto a las

dos vicepresidentas de la Academia y al coordinador del módulo de música D. Guillermo García-Alcalde, además del compositor Juan Manuel Marrero como primer conferenciante. Al día siguiente, le tocó el turno al compositor tinerfeño Gustavo Díaz Jerez para hablar sobre «Música e inteligencia artificial». Ambas conferencias estaban comprendidas en el módulo de *Música y Tecnología*.

El martes **13 de noviembre**, a las 19:00 horas, prosiguió este Seminario, en el Aula de Piedra de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, con el segundo módulo *Arte y Tecnología*, coordinado por la profesora de Historia del Arte Dña. Ángeles Alemán, que comenzó con la conferencia «La tecnología, herramienta en la obra del artista del *performance*» de la artista multidisciplinar Dña. Rosa Mesa, en la que habló de cómo desde los años sesenta del pasado siglo hasta la actualidad ha habido y hay artistas que utilizan la tecnología «como material del *performance* para el desarrollo de su visión». Un día más tarde, miércoles **14 de noviembre**, se completó este módulo con la conferencia «*Performance*, Arte y Tecnología» de la investigadora y artista de artes escénicas, bailarina y coreógrafa Dña. Gloria Godínez Rivas, en la que habló sobre cómo una de las premisas para entender la relación del arte y la tecnología es «que el cuerpo puede ser rediseñado, modificado y reinventado», poniendo como ejemplos *performances* de varias mujeres famosas en este arte.

El lunes **19 de noviembre**, a las 19:00 horas, prosiguió el ciclo *Jardines históricos de Canarias*, en la sede de nuestra Corporación en Santa Cruz de Tenerife, con la tercera conferencia, impartida en esta tercera sesión por Dña. Flora Pescador Monagas, que llevaba por título «La herencia histórica de algunos jardines de Gran Canaria». La ponencia se centró tanto en el trabajo realizado por Eric Sventenius con la creación del Jardín Botánico Canario *Viera y Clavijo*, como en otros ejemplos realizados por el arquitecto Nicolás María Rubió Tudurí, comprometido en la conformación del eje transversal y verde de

la ciudad de Las Palmas, en el que está comprendido el *Parque Doramas*, más otros jardines vecinos.

El martes **20 de noviembre**, a las 19:00 horas, continuó en el Aula de Piedra de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria el ciclo sobre *Arte & Tecnología* con su tercer módulo dedicado a *Ciudad y Tecnología*, en el que intervinieron los prestigiosos arquitectos Dña. Evelyn Alonso Rohner y D. José Antonio Sosa, que hablaron sobre «La ciudad contemporánea y la transformación de los sistemas digitales», en la que explicaron cómo «las nuevas bases de información y sus cartografías (*google earth, maps...*) se han convertido en el paradigma actual de una nueva visión que sustrae y distribuye el testimonio geográfico del planeta. Estas nuevas tecnologías permiten identificar la localización de actividades y recorridos, a la vez que la información llega a miles de ciudadanos, lo que fomenta un importante cambio, no solo en el modo de uso de la ciudad, sino sobre nuestra construcción mental de la misma».

El miércoles **21 de noviembre**, a las 19:00 horas, este tercer módulo del Seminario *Arte & Tecnología*, coordinado por José Antonio Sosa, se cerró con la intervención del arquitecto D. Vicente Mirallave, quien disertó sobre «Ciudad, Tecnología y Futuro». En especial, se centró en un tema de gran actualidad como es el de la movilidad en las grandes ciudades: «la movilidad se ha convertido en uno de los problemas fundamentales a resolver en las urbes y la integración de sistemas alternativos de transporte integrados de cero emisiones se está convirtiendo en el mejor aliado de la ciudad peatonal». Las dos conferencias de este módulo resultaron muy interesantes por debatir sobre temas novedosos que nos abren la mente al mundo en el que ya estamos inmersos.

El lunes **26 de noviembre**, a las 19:00 horas, se celebró en nuestra sede de Santa Cruz de Tenerife la cuarta conferencia del ciclo *Jardines históricos de Canarias*, encomendada esta vez al Dr. D. Arnoldo Santos Guerra, botánico de reconocido prestigio e

investigador del ICIA, quien trabajó durante muchos años en el Jardín Botánico del Puerto de la Cruz. Su tema fue el de «Plantas y jardines de Canarias», disertación en la que mostró la gran paleta de especies autóctonas o foráneas que se encuentran en estos espacios verdes de las islas, recalcando que «la vegetación de Canarias presenta enormes singularidades y múltiples exponentes botánicos únicos que han surgido como consecuencia de la variedad de climas y paisajes». La conferencia fue profusamente ilustrada por bellas imágenes de toda esta flora.

Los días **27 y 28 de noviembre**, a las 19:00 horas, el Seminario *Arte & Tecnología*, impartido en el Aula de Piedra de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y dedicado en esta cuarta sesión a *Estética, Música y Videojuegos* contó con la colaboración tanto de Dña. Isabel Cano, diseñadora UX, ilustradora y profesora de desarrollo de videojuegos, diseño multimedia y robótica, quien disertó el martes 27 sobre «Jugador vs espectador: cuando el arte es divertido e interactivo», como, al día siguiente, con la del director y productor del *XIII Summit, Conference and International Film Festival of Animation, Visual Effects and Video Games-Animayo*, D. Damián Perea que habló sobre «El poder de la imagen y la influencia del audiovisual en el mundo de la animación y videojuegos», temas ambos de gran actualidad que afectan a un gran sector de nuestra población más joven.

El jueves **29 de noviembre**, en el Aula de Piedra de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, se clausuró a las 19:00 horas este interesante y caleidoscópico Seminario *Arte & Tecnología*, que fue patrocinado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, con el quinto módulo *Imagen y realidad virtual*, que tan solo comprendía una conferencia impartida conjuntamente por el ingeniero superior en Ciencias de la Computación D. Pedro Mujica y por el académico y fotógrafo D. Ángel-Luis Aldai, sobre «Imagen y realidad artificial». El Seminario contó con un pú-

blico universitario interesado en estas cuestiones actuales del arte, además de otras personas del mundo de la Cultura.

El viernes **30 de noviembre**, a las 16:00 horas, dio comienzo el curso itinerante *El viaje a través de la mirada. La escultura en Santa Cruz de Tenerife*, que se prolongaría hasta el 18 de diciembre, dirigido por el Académico de Número de la sección de Escultura y Profesor Titular de Historia del Arte del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, el Dr. D. Gerardo Fuentes Pérez, quien inició las sesiones en el Cementerio histórico de San Rafael y San Roque de Santa Cruz de Tenerife, prosiguiendo en el Museo Municipal de Bellas Artes. En este primer recorrido, D. Gerardo Fuentes, ponente de esta sesión, se centró en «La escultura entre el gremio y la Academia», para establecer un contacto más directo con la obra escultórica de nuestra desde el conocimiento y empleo de los materiales y las técnicas. Este ciclo contó con el patrocinio del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

El lunes **3 de diciembre**, a las 19:00 horas y en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, se clausuró el ciclo *Jardines históricos de Canarias*, que se inició el 29 de octubre con un gran éxito de convocatoria bajo la coordinación del Académico y arquitecto D. Federico García Barba, con la conferencia del Dr. D. Fernando Castro Borrego, quien pronunció una interesante conferencia sobre «Estética del paisaje en la historia de Canarias», centrada en la figura emblemática del lanzaroteño artista polifacético César Manrique y en su jardín de cactus, precisando cuáles han sido las bases intelectuales del desarrollo cultural del paisaje canario que, según sus palabras, «ha acabado produciendo riqueza económica».

El martes **4 de diciembre**, a las 19:00 horas, se celebró en nuestra sede de Ireneo González la segunda sesión del ciclo *El viaje a través de la mira-*

da. *La escultura en Santa Cruz de Tenerife* con una conferencia de la Académica Dra. Dña. María Isabel Sánchez Bonilla, catedrática de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, quien habló sobre «La construcción de la escultura. De la idea al objeto», analizando la escultura como lenguaje capaz de asumir y transmitir ideas y sentimientos, valores sociales e intereses colectivos. A continuación, se celebró una Mesa redonda en la que, aparte de la ponente, intervinieron una serie de académicos y escultores de la sección de Escultura de la RACBA, como D. Leopoldo Emperador, D. Juan López Salvador y D. Antonio Alonso-Patallo.

El lunes **10 de diciembre**, a las 19:30, se celebró en nuestra sede un homenaje al compositor Manuel Bonnín Guerín, Académico de Número de la RACBA entre 1972 y 1993, año de su muerte, cuyo 25 aniversario celebramos este año. Nuestra vicepresidenta Dña. Rosario Álvarez fue la encargada de dedicarle un encendido discurso con tal motivo (el texto íntegro se incluye en este número de los Anales), para a continuación escuchar al dúo de violonchelo y piano, formado por Ángel García Jermann y Jesús Gómez Madrigal, interpretar la *Sonata para violonchelo y piano en mi menor* del maestro. Se trataba de una nueva versión de esta obra que habían acabado de grabar estos intérpretes para el sello discográfico de la Sociedad Española de Musicología, «El patrimonio musical hispano» en su entrega 36, y que hemos querido que se conozca en Tenerife a través de la RACBA, entidad a la que perteneció Manuel Bonnín. A través de esta grabación, la obra de nuestro compositor se está difundiendo tanto en España como en el extranjero, pues ya varias revistas especializadas han enviado sus positivas críticas sobre ella.

El martes **11 de diciembre**, a las 19:00 horas, tuvo lugar la tercera sesión del ciclo *El viaje a través de la mirada. La escultura en Santa Cruz de Tenerife*, en la que tomó parte la Dra. Dña. Clementina Calero Ruiz, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de

la Universidad de La Laguna, quien disertó «Sobre arte y artistas: la escultura religiosa en Santa Cruz de Tenerife», un tema en el que ella lleva trabajando a lo largo de su carrera investigadora.

El miércoles **12 de diciembre**, a las 20:30 horas, en el marco incomparable del Salón de Plenos del Cabildo de Tenerife y rodeados por los grandes murales del pintor gomero José Aguiar, se celebró con toda solemnidad el acto de entrega de los premios de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, que este año 2018 correspondían a la sección de Arquitectura. El acto fue presidido por D. Carlos de Millán Hernández, presidente de la RACBA y por D. Carlos Alonso, presidente del Cabildo de Tenerife. Al son del *Himno a San Miguel*, compuesto expresamente para estos actos por nuestro desaparecido compañero académico D. Lothar Siemens e interpretado en esta ocasión por el quinteto de viento *Pentágora*, la Academia se instaló en los lugares reservados para ella en este salón. Tras la bienvenida a los asistentes por parte de nuestro presidente, D. Carlos de Millán, se pasó a la entrega de las estatuillas y diplomas a los premiados de este año, que fueron: para el premio *Excellens* el joven arquitecto D. Alejandro Beautell García, cuya *laudatio* corrió a cargo del Académico y arquitecto D. Virgilio Gutiérrez Herreros, y para el premio *Magister* que en esta edición fue *ex aequo* para los arquitectos D. Francisco Artengo Rufino y D. José Ángel Domínguez Anadón. La *laudatio* de estos premiados fue asumida por el Académico y arquitecto D. Federico García Barba. Tras cada una de estas *laudationes*, los premiados tuvieron cortas intervenciones con palabras de agradecimiento a la Academia. Finalizó el acto con sendos discursos por parte de D. Carlos Alonso y de nuestro presidente. Tras estas últimas intervenciones, el quinteto de viento *Pentágora*, antes de cerrar el acto con el himno *Gaudeamus igitur*, ofreció una pequeña audición con cuatro piezas de su repertorio.

El sábado **15 de diciembre**, a las 10:30 horas, continuó el ciclo *El viaje a través de la mirada. La*

escultura en Santa Cruz de Tenerife, para hacer una sesión itinerante en guagua, a cargo de la Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad La Laguna la Dra. y Académica Dña. Ana Quesada Acosta, quien, bajo el título genérico «Santa Cruz de Tenerife, caminando entre esculturas» les fue comentando a los numerosos asistentes que se inscribieron para esta ocasión las esculturas que se encuentran diseminadas por distintos espacios de la población.

El **15 de diciembre**, a las 20:30 horas, tuvo lugar en la Parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, el primer concierto del XIX Ciclo de Música Sacra de Santa Cruz, que organiza la Real Academia Canaria de Bellas Artes bajo la dirección de la Dra. Dña. Rosario Álvarez, y que cuenta con el patrocinio del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de nuestra capital. Colaboró con nosotros Andmúsica y ATADEM. En este primer concierto se realizó la *Petite Messe solennelle* del gran compositor Gioacchino Rossini, del que se cumplía el 150 aniversario de su muerte. Fue la ‘Camerata lacunensis’, dirigida por su titular Francisco José Herrero, la responsable de interpretar con gran solvencia esta comprometida y bella partitura, junto a los solistas María del Carmen Acosta (soprano), Belén Elvira (contralto), Jorge Cordero (tenor) y Augusto Brito (bajo), más los pianistas Nuzet Mederos y Ana Belén Gutiérrez. El público abarrotó la iglesia y agradeció con grandes y prolongados aplausos el gran trabajo realizado por todo este equipo.

El lunes **17 de diciembre**, a las 19:30 horas, tuvo lugar en la sede de la RACBA una sesión en homenaje al gran pintor Pedro Guezala García, que fue Académico de Número de esta Corporación desde 1948 hasta 1960, año de su muerte, y del que la Academia guarda un importante legado en comodato en una de sus salas. En el acto intervino como conferenciante la historiadora del arte y experta en este tema Dña. Pilar Trujillo La Roche, quien ha trabajado mucho la obra de este maestro, además de

haber publicado un libro de la colección *Biblioteca de Artistas Canarios* sobre Guezala, patrocinada por el Gobierno Autónomo. Finalizada la conferencia, el numerosísimo público se trasladó a la Sala III de la RACBA para la inauguración de una pequeña muestra «Pedro de Guezala (1896-1960), pintor y académico», preparada por los Académicos y comisarios de la exposición D. Gerardo Fuentes Pérez y Dña. Ana Luisa González Reimers, un interesante y representativo conjunto de obras del artista, correspondiente a los años 1935-1952, que abarcaba un amplio espectro temático.

El martes **18 de diciembre**, a las 19:00 horas, se cerró el Ciclo *El viaje a través de la mirada. La escultura en Santa Cruz de Tenerife*, con una conferencia del Académico y arquitecto D. Vicente Saavedra Martínez, sobre «Tenerife y la Escultura», quien, como responsable en su momento de las dos exposiciones de «Esculturas en la calle» que se han organizado en Santa Cruz de Tenerife, narró las vicisitudes de las mismas y proyectó las imágenes de todas aquellas esculturas que sus autores nos dejaron en la ciudad, mostrándonos la riqueza artística de lo que supuso para la ciudad el privilegio de haber contado con todas estas obras para la contemplación del público interesado.

El sábado **29 de diciembre**, a las 20:30 horas, concluyó el XIX Ciclo de Música Sacra de Santa Cruz de Tenerife en la parroquia de la Concepción de esta ciudad. En esta ocasión, el Coro de Cámara de Garachico, bajo la dirección de Antonio Gutiérrez y Sergio Rodríguez, interpretó un programa bajo el título de *Ave maris stella. In honorem Sancta Maria Virginis*. Aparte de piezas del repertorio religioso contemporáneo, el programa se centraba en el estreno de la Misa *Ave, maris stella* del compositor portuense Sergio Rodríguez, que fue quien la dirigió, una obra compuesta en 2012 por encargo de nuestro académico D. Conrado Álvarez Fariña, basada en el motete del mismo nombre que había escrito en 2004. Con ella se amplía el repertorio religioso contempo-

ráneo de las Islas. Esta actividad fue organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes, bajo la dirección artística de la Dra. Dña. Rosario Álvarez, y contó con el patrocinio del área de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y la colaboración de AndMúsica y ATADEM.

Donaciones 2018

Maribel Nazco (1938-): Sin título. Ensamblaje metálico en zinc y cobre. Firmado en 1973. Depositado en junio de 2018 en régimen de comodato en sustitución de la *Venus de Willendorf*, que fue retirada para su restauración.

José Sixto Fernández del Castillo (1926-2016): *Personaje con gabardina*. Óleo. Donación de su viuda doña Alicia Contreras en abril de 2018.

Pedro Tarquis Soria (1849-1940): *Dibujo de un personaje anónimo*, donado por Carlos de Millán Hernández-Egea en marzo de 2018

Elena Lecuona (1944-): Óleo sin título de 2015. Donado por su autora en diciembre de 2018.

Mercedes Talavera de Paz: *Aeternitas pulsus*. Óleo firmado en 2007. Donación de su autora en diciembre de 2018.

Lote de libros de arte, revistas, catálogos y folletos donados por el académico correspondiente D. Federico Castro Morales. El denominado fondo bibliográfico de María Belén Morales y Federico Castro consta de cerca de 2000 ejemplares. De entre los folletos, unos 200, donados por Maud Westerdahl a la familia Morales, se suman al fondo Westerdahl (parte de ese fondo se conserva actualmente en el Archivo Histórico Provincial y otra parte en la Biblioteca de Arte TEA). Los catálogos y revistas son principalmente de los años 50 y 60, de artistas canarios, nacionales e internacionales, fundamentales para nuestro escenario artístico, ya que permitieron conocer en las islas la evolución

de los lenguajes artísticos de vanguardia y estar al día de los acontecimientos artísticos internacionales. Tienen un valor añadido al ser los únicos que podrían consultarse en Tenerife, pues no era posible ni siquiera en la Universidad de La Laguna, al menos por aquellas fechas.

Restauraciones

Además, tenemos que reseñar que en este año 2018 se restauraron tres piezas de nuestra colección, gracias a una ayuda de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias, a saber:

Sarga de Gumersindo Robaina Lazo (1829-1898), titulada *Gruta de Grecia*. Restaurada por el taller Cúrcuma en 2018, obra que había sido donada por las hermanas Araceli y María Isabel Bernabé Tudela en el año 2014.

Pianoforte de la casa Logman and Broderip (Londres, ca.1782), que perteneció al historiador Agustín Álvarez Rixo y que fue donado por sus descendientes Eladio Santaella Álvarez y las hermanas Rosario y Carmen Fernández Álvarez. El mueble ha sido restaurado por el ebanista Luis González, quedando la parte técnica por restaurar.

Pianola americana de la casa Jesse French and Sons (ca.1920), que había sido donada en 2016 por Dña. Julia Acosta Ascanio. Fue restaurado por el técnico D. Ignacio González del Castillo.

Colaboraciones con la Orquesta Barroca de Tenerife

Por último, nos queda añadir que la Real Academia Canaria ha colaborado con la Orquesta Barroca de Tenerife, cediendo la sala I para los ensayos y, en ciertas ocasiones, algunos instrumentos. La Orquesta Barroca ha sido una iniciativa del Académico numerario D. Conrado Álvarez Fariña, quien es su responsable artístico. Este proyecto

cuenta con el patrocinio del Cabildo de Tenerife a través del Auditorio, en cuya Sala de Cámara tienen lugar los conciertos, y de la Asociación AndMúsica. Los de este año 2018 han sido los siguientes: «Más estaciones que Vivaldi», bajo la dirección de Juan de la Rubia (15 de marzo); «Händel & Friends», bajo la dirección de Jacques Ogg (10 de mayo);

«Bachiana», dirigido por Raúl Moncada (13 de septiembre), y «Noël a la francesa», que dirigió Bruno Procopio (13 de diciembre). Este último concierto se repitió en la parroquia de El Médano el día 15 de diciembre y en la de los Remedios de Buenavista del Norte un día más tarde, poniendo así punto final a la actividad de esta orquesta en 2018.

LAUDATIO DEL COMPOSITOR GUSTAVO DÍAZ JEREZ

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

El de hoy es un día grande para esta Real Academia y de plena satisfacción para cuantos la servimos. Ingresas en el grupo de académicos numerarios de la Sección de Música un artista total, compositor, intérprete e investigador del sonido y sus lenguajes, a una escala de excelencia que le hace acreedor de auténtico prestigio internacional. Nacido el año 1970 en Santa Cruz de Tenerife, Gustavo Díaz Jerez desempeña hoy una cátedra de piano en la Escuela Superior del País Vasco, Musikene; es pianista solicitado y respetado en numerosos países y ciudades del mundo; colaborador habitual de grandes orquestas y directores, y protagonista de grabaciones referenciales; autor de un extenso catálogo de composiciones orquestales, de cámara y solos instrumentales que impulsan la genuina contemporaneidad de la música española; y coautor de un robot electrónico que despeja las limitaciones de todos los precedentes, inventados y probados desde los primeros años del siglo pasado. Su aporte a la investigación científica del sonido y su formalística, le coloca en la primera línea de la tecnología aplicada a la creación musical. Y es nuestro, tan nuestro que no pasa un año, ni un festival, ni una temporada de conciertos de Canarias, sin su presencia o la de los grupos de cámara por él formados.

Hace muchos años que sigo su carrera con expectante interés por todo cuanto hace en sus diferentes facetas. A los músicos y a los públicos pueden gustarnos más o menos los resultados de la tecnología musical en los países avanzados y en el espacio común en que se manifiestan. Pero nadie puede amar la música sin implicarse activa o pasivamente en los procesos que la desarrollan como lenguaje abstracto y omnicomprendido, en paralelo con el fenómeno transformador extendido a todas las artes. En unos casos, detectamos la primacía técnica y en otros, la artística. La emoción intelectual puede ser tan plena y legítima como la sensible, pero en casos como el de Díaz Jerez concurren ambas en armonía, inseparables, dialogando entre sí como expresión del saber y el sentir.

Muchos contemporáneos de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Schönberg, Boulez o Xenakis, entre otros, repudiaron sus novedades, dándose por satisfechos con lo ya consolidado. Hoy en día se admiten las heterodoxias de aquellos maestros como expresión de avance de la genialidad evolutiva, consustancial de la inteligencia humana. Es el caso, en nuestros días, de los creadores comprometidos con el imperativo de dar siempre un paso más en el crecimiento del espíritu, y así testimoniar la sustancia y la personali-

dad de cada tiempo histórico. Algunos amantes de la música piensan que ya tienen bastante con la cultura heredada. Son respetables, pero no deberían olvidar que aquello que no crece con el cambio está prefigurando su muerte.

Además de la propia obra, Gustavo Díaz Jerez es intérprete idóneo de la música nueva de su tiempo vital y cultural. Guardo memoria imborrable de su ejecución de la complejísima parte de piano de la Sinfonía *Turangalila* de Messiaen, en una de las grandes ediciones del Festival de Música de Canarias. La cito como símbolo de su rigor con los compositores evolucionistas de la segunda mitad del siglo xx y lo que va del XXI. Pero también es referencial, por citar otro símbolo, su extraordinaria lectura de la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz, cumbre del pianismo español con la que no se han atrevido en versiones integrales ni Rubinstein en su tiempo, ni Barenboim en el nuestro. En vivo, en video y en disco compacto, Díaz Jerez ha dicho la última palabra internacional sobre esa obra maestra de una etapa que ya es historia, pero conserva inalterable su magnetismo como reto formal, intelectual y sensible.

Gustavo no escribe a la manera de Albéniz ni de Messiaen. Define su lenguaje como «espectralismo algorítmico», una expresión que puede erizar el cabello de los músicos y los públicos conformistas. Pero vivimos el siglo de la tecnología y cualquier implicado en su proceso identifica al instante la normalidad de esa fórmula. La tímbrica del movimiento espectralista y los procesos matemáticos de los autómatas celulares, los fractales del geómetra Mandelbrot, los algoritmos genéticos, los L-Systems y la teoría de los números, exactamente igual que el análisis del espectro armónico, la síntesis aditiva y la psicoacústica, son herramientas de trabajo de Díaz Jerez, tan legítimas como todas las variables nacidas de la *Armonía* de Rameau, la revolución panserial derivada de la dodecafonía de Schönberg, la matemática estocástica –o probabilística– de Xenakis, la música concreta, la computer-music con sonidos producidos en generadores de ondas, y

otras invenciones que no han pasado de la primera probatura.

La legitimidad del sonido y el silencio nacidos de esas herramientas no está en su novedad, sino en su fuerza movilizadora de la emoción intelectual, la sensible, o ambas a la vez. Las composiciones de nuestro recipiendario no son artefactos tecnológicos, como él mismo ejemplifica en sus interpretaciones pianísticas, sino modelos de musicalidad a partir de procedimientos nuevos y diferentes.

Merece ser meditado el fenómeno de la evolución, ya que es imparable a despecho de cualquier resistencia. Lo ayer imposible es hoy realidad. Recordemos el parágrafo 106 del libro *Sobre la certeza* de Ludwig Wittgenstein, el gran filósofo austriaco del siglo xx, cuyo formidable *Tractatus lógico-philosophicus* sitúa diferentes pensadores a la altura de Aristóteles y Kant:

Un adulto le ha contado a un niño que ha estado en la Luna. El niño me lo cuenta y le digo que sólo fue una broma; nadie ha estado en la Luna, muy, muy alejada de nosotros. No se puede subir ni volar hasta allí. Si, a pesar de ello, el niño insiste diciendo que es posible que haya una manera de llegar que yo desconozco, ¿qué podría responderle? ¿Qué podría responder a los adultos de una tribu que creen que los hombres van de vez en cuando a la Luna (acaso sea así como interpretan sus sueños) y que, al mismo tiempo, conceden que un hombre no puede subir ni volar hasta ella?

Los párrafos siguientes desarrollan las derivadas filosóficas de esta parábola, pero es la parábola la que decae con el hecho de que solo 20 años después de la publicación de *Sobre la certeza*, en 1949, concretamente el 20 de julio de 1969, la especie humana pisaba la Luna. Al tiempo que hoy se anuncian las primeras excursiones turísticas al satélite, se consolida otra certeza: la de que podremos habitarlo desde el momento mismo en que nuestra especie lo desee o lo necesite. El niño de Wittgenstein sabía más que él, al dar más fe a la posibilidad que a la certidumbre racional, territorio resbaladizo cuando la manipulación

de los átomos y la aceleración de los protones están vaciando algunos dogmas de la ciencia.

Apliquemos esta contradicción a quienes creen que la música más representativa de las últimas décadas no es propiamente música, sino una elaboración extravagante que, cuando recuperemos la racionalidad, será borrada de la historia del arte como si jamás hubiera existido, o relegada en el mejor caso al repositorio de las probaturas fallidas.

El discurso de Gustavo Díaz Jerez en este acto de recepción, «Los modelos científicos como fuente de inspiración compositiva», contiene un enunciado básico en cuanto que no inspiran *per se*, sino que son inspiradores del hecho artístico como potestad excluyentemente humana.

La historia de los ingenios científicos imaginados para producir música acabaron desechados por sus mismos límites, que se sustancian en la invención de sonidos no vocales ni instrumentales, y en el ahorro de trabajo estructural a los músicos creadores. Eran, por ello, funciones análogas a las de la robótica industrial.

Desde el venerable *Dinamófono* de Tadeus Cahill en 1907, que pesaba más de 200 toneladas, el progreso ha pasado por el *Eterófono* de Leon Theremin en los años veinte, su posterior *Rythmicon*, el *Esterófono* de Mager en 1926, las *Ondas Martenot* que son preceptivas en el orgánico de Messiaen, el *Trautonio* de Friedrich Trautwein en 1930, el robot *Datatron* de 1957, presentado como «compositor mecánico» capaz de fabricar en una hora 4000 canciones diferentes, o 4000 *lamenti* a la manera de Monteverdi, o 4000 *intermezzi* a la manera de Brahms; el *Illiad* de Lejarin Hiller, que sorprendió al mundo en 1963 con una *Computer cantata*, etc. Ninguno de ellos mandó al paro a un solo compositor ni acertó en algo que no fuera ahorrarles trabajo de escritura, en la línea de un maravilloso invento de mediados del siglo XVII, el *Arca Musarritmica* de Athanasius Kircher, descrita en el II volumen de su *Musurgia Universalis*, publicada en 1750. Este increíble jesuita, filósofo, inge-

niero y naturalista inventó una máquina de procesos matemáticos y juegos combinatorios con las estructuras básicas del arte musical, que anticiparon proféticamente la mecánica cibernética de la actualidad.

Tras la rápida mención de estos precedentes pasamos a la aportación revolucionaria de Gustavo Díaz Jerez. El robot *Iamus* que ha creado en la Universidad de Málaga en colaboración con el ingeniero Francisco Vico, presentado por ambos el año 2010 en su primera concreción operativa (que sigue y seguirá en evolución), no trabaja, como los anteriores, con los parámetros estructurales y las pautas estilísticas suministrados por el hombre: es autónomo al 100 por 100 y está constituyendo un «repositorio universal». En un año puede crear cantidades infinitas de música, incluso a instancias de personas ignorantes de los elementos estructurales de la música, y suministrarla en todos los formatos gráficos y digitales. A juicio de nuestro nuevo compañero, es *Iamus* una máquina que no solo compone música clásica, sino que «transmite las mismas emociones que las piezas creadas por los humanos». Esta era la carencia, el fallo fundamental de todos los robots antecesores. Evoluciona como un ser vivo, con base en un algoritmo ideado por sus autores con todos los parámetros de la música y un clúster de supercomputación con 1620 procesadores, una memoria de 6 752 gigabytes y una capacidad de almacenamiento de 885 terabytes, que multiplica por 2000 la de un ordenador típico.

Esta máquina, maravillosa o aterradora según se mire, por cuanto puede prescindir por entero de la participación humana, sigue desarrollándose en San Francisco, EE.UU. En cuanto a su potencialidad emocional, dice Gustavo que

no cuenta con una función evaluadora de la emoción, pero es un sistema que de forma evolutiva crea obras que los humanos interpretamos emocionalmente. Se trata de una cuestión combinatoria. Hay ciertas combinaciones que crean esa emoción.

Y tan es así –añado– que, por primera vez en la historia de la interpretación sinfónica, una de las

grandes orquestas de Europa, la Sinfónica de Londres, ha tocado y grabado en disco una obra del *Iamus*, que es la primera creada por un robot para orquesta completa. Francisco Vico cree que, en su desarrollo, *Iamus* puede alcanzar la genialidad. Insisto en que es el primer robot autónomo de los aplicados a lenguajes artísticos. Pero no ha lugar al pesimismo de un reemplazo mecánico de la creatividad humana. Podemos duplicar científicamente aquello que sabemos y conocemos, pero la capacidad de invención de la inteligencia humana irá siempre por delante de la inteligencia artificial, en conquistas tan imprevisibles como las que desmintieron a Wittgenstein en relación con la Luna.

El optimismo de la ciencia no es una falsa entelequia, sino reconocimiento de la ilimitación de la mente humana. Si el resultado es negativo, como el de las armas atómicas, la degeneración medioambiental o las guerras cibernéticas, la culpa es del hombre, no de la ciencia que avanza a impulsos humanos y no de un determinismo metafísico. Lo digo consciente de que el género humano no pasa por su mejor momento, ni gana la masiva difusión del negocio tecnológico la confianza crítica de la sociedad responsable. En rigor, estamos amenazados por una involución directamente proporcional a la evolución de los medios de comunicación universal que, paradójicamente, generan soledad, aislamiento y neurosis.

En su *Sistema de la Naturaleza*, publicado en 1758, definió Linneo a la criatura humana como *homo sapiens*. Hace pocos años, en 1997, fue redefinida por Giovanni Sartori con la expresión *homo videns*. Hemos pasado del hombre que sabe al hombre que ve. Esta mutación acelerada cabalga sobre poderosos artefactos con un denominador común: el *tele-ver* y, como consecuencia, el *video-vivir*. En la mente humana, la palabra está siendo suplantada por la imagen. Todo acaba visualizado y la pregunta es qué pasa con lo no visualizable, que es la mayor y más importante parte de nuestro ser. Nos preocupa saber quién controla los videomedios sin advertir

que es el instrumento mismo lo que se nos escapa de las manos. Un filósofo de la Comunicación, Jürgen Habermas, afirma que la cultura teledirigida a través de las pantallas de bolsillo no es progreso sino regresión. El *tele-ver* está cambiando nuestra naturaleza. El mundo en que vivimos se confía temerariamente en la pasajera fragilidad del *video-niño*, criatura educada en el *tele-ver* y sus trampas desde antes de aprender a leer y escribir, incluso a escuchar reflexivamente. Esta preponderancia de lo visible sobre lo inteligible nos lleva a un ver sin entender el crecimiento patológico del *video-niño*, las estrategias formadoras de la opinión pública y el saber qué pasa –sin pasar– por los grandes canales de comunicación masiva. Baudrillard, filósofo posmoderno, piensa que la información digital, en lugar de transformar la masa en energía, produce más masa. A diferencia de los instrumentos de comunicación que la han precedido, la nube cibernética destruye más saber y más entendimiento del que transmite.

Las alarmas no dejan de sonar, pero la pequeña pantalla digital multiplica exponencialmente, por intereses capitalistas, el proceso embrutecedor de adultos y niños, enganchados por millones en la falaz ilusión comunicativa que solo engendra soledad, torpe palabra vaciada de sentido y alienación del pensamiento imaginario por peligroso auge del *homo videns*.

Con esta dolida digresión no he querido alejarme de la personalidad que nos reúne, sino enfatizar su valor ‘sintiente’ y pensante como admirable intérprete de la música de cualquier tiempo histórico, incitante compositor de un catálogo con más de treinta títulos importantes, y co-creador de un robot increíblemente complejo cuya naturaleza en términos de lógica matemática se ennoblece con la virtud ontológica de crear emoción y con la expectante fe de que su inmenso poder combinatorio llegue a darnos obras geniales. Será el camino ideal en la estrategia creadora de un *homo audiens* más allá de las músicas de entretenimiento. La música concebida como sustancia y autosuficiencia por ser el *arte de la noche*,

según Nietzsche, la única de las artes que no precisa la luz para transmitir sus mensajes.

La personalidad de la que hablamos es la de un canario de Tenerife que, tras concluir estudios en la Isla, dirigidos por excelentes profesores, se fue casi adolescente a Nueva York para perfeccionar su pianismo virtuoso con Solomon Mikowski en la Manhattan School, y crecer como compositor en la misma institución, de la mano de Giampaolo Bracali y Ludmila Ulehla. Su vida de concertista del piano, a solo, con orquesta y grupos de cámara, se ha internacionalizado; la originalidad de sus composiciones rebosa talento; y su criatura robótica alienta la ilusión de un arte artificial cuya plenitud no será suplantadora, sino corresponsable en la proyección

de los valores eternos del espíritu, que avanza entre cumbres y abismos, deslumbramientos y aberraciones, errores y conquistas. En definitiva, señalizan el destino de nuestra condición y lo hacen deseable cuando el Arte nos aproxima a la felicidad por intersección de los caminos del pensar y del sentir.

Es el artista que vive su arte las 24 horas del día, en un entorno familiar de músicos, como son su esposa, su hermana Dori Díaz Jerez, ya compañera nuestra, su hijo Pablo, todo un compositor a los 20 años; sus compañeros camertistas, sus amigos, los públicos que le admiran...

Esta casa idealista y noble es la casa de las Artes. Y el talento excepcional del artista que hoy recibe, la honra tanto como él es honrado.

LOS MODELOS CIENTÍFICOS COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN COMPOSITIVA

GUSTAVO DÍAZ JEREZ

En primer lugar, es mi deseo mostrar mi más profundo agradecimiento a la Dra. Dña. Rosario Álvarez, a don Francisco González y a don Sebastián Matías, que me propusieron como Académico Numerario de esta Corporación. Asimismo, me siento sinceramente halagado por las generosas palabras pronunciadas hoy por mi compañero, el Dr. D. Guillermo García-Alcalde, en su *laudatio*.

Es para mí un gran honor pasar a formar parte de esta institución como Académico de Número, en la que previamente y hasta el día de hoy he estado involucrado como Académico Correspondiente. Con enorme orgullo estaré a disposición de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes en todo aquello en lo que pueda colaborar.

Quiero compartir con ustedes en este día tan especial lo que ha sido mi trayectoria como compositor, ligada indudablemente a mi faceta como intérprete, ya que enfocaré mi discurso de ingreso con una explicación de las técnicas que utilizo en la creación musical y, para terminar, les interpretaré una selección de obras pianísticas de este repertorio compositivo.

La página en blanco (fig. 1) es quizás lo que más puede temer un compositor cuando cuenta con la fortuna de tener un encargo para componer una obra

nueva. Hasta principios de los años veinte del siglo pasado, los compositores abrazaban un lenguaje común, la tonalidad, así que, aunque cada cual con su propio estilo, partían de una base. Por ejemplo, si analizamos desde un punto de vista las tres escalas de do menor con las que arranca Beethoven el solo del piano en su tercer concierto para este instrumento, no son más que estructuras «fuera del tiempo». Las herramientas que utiliza son su lenguaje tonal, con la superposición de notas que supone una armonía concreta, la forma musical, el discurso melódico, etc., evoluciona y crea la obra de arte. De igual modo, Miguel Ángel parte de un bloque de mármol

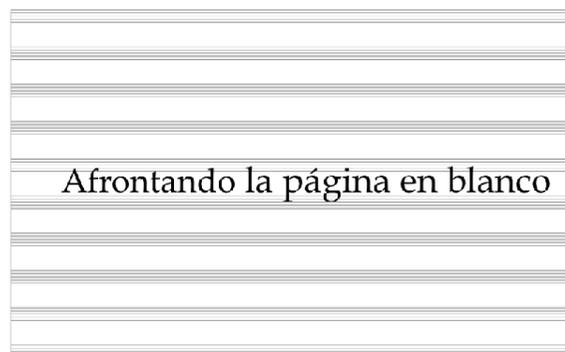


Figura 1

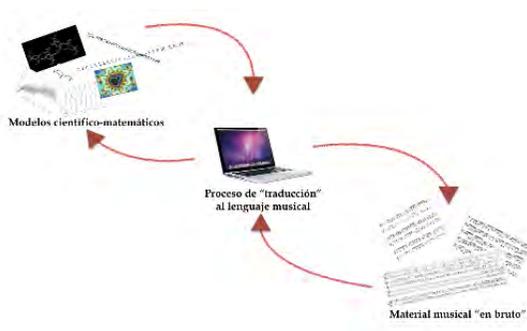


Figura 2

como materia prima, pero esta no se convierte en una obra de arte hasta que esculpe el David. Los colores para un pintor, el bronce para el escultor, las palabras para un escritor serían ejemplos de materia prima. Sin embargo, a mediados del siglo XX hubo un cambio de paradigma en lo que respecta al proceso creativo musical. No es que muriera la tonalidad, sino que mostró síntomas de agotamiento. Los compositores buscaron otras maneras de crear estructuras musicales «fuera del tiempo» como base para crear la obra de arte, organizando esta nueva materia prima en una línea temporal. Schoenberg y su sistema dodecafónico es un ejemplo muy claro. También Messiaen, cuando graba el canto de los pájaros, está recopilando material que en sí mismo no era una obra de arte, sino que lo utiliza como materia prima que luego emplea, por ejemplo, en su *Catalogue d'oiseaux* para piano o en la Sinfonía *Turangalila*.

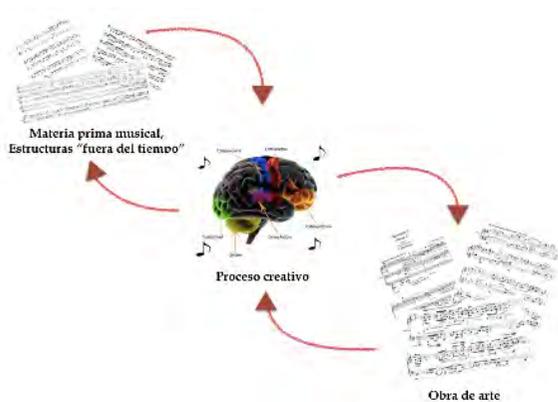


Figura 3

En mi caso, la materia prima que será utilizada para crear la obra musical proviene en gran parte del mundo de las matemáticas. Siempre sentí una atracción por la ciencia y desde pequeño me preguntaba cómo emplearla para generar material musical que luego pudiera usar en mis obras.

Este proceso consta, fundamentalmente, de dos pasos: el primer paso consiste en una búsqueda de modelos científico-matemáticos para su posterior traducción al lenguaje musical (fig. 2); el segundo radica en el uso creativo de este material resultante dentro de la línea temporal de la obra (fig. 3).

El pionero de este paradigma compositivo fue el arquitecto y compositor Iannis Xenakis, a mediados de los años 50 del siglo pasado. Xenakis estudió con Olivier Messiaen, quien le aconsejó que siguiera en su línea de usar la ciencia como fuente de ins-

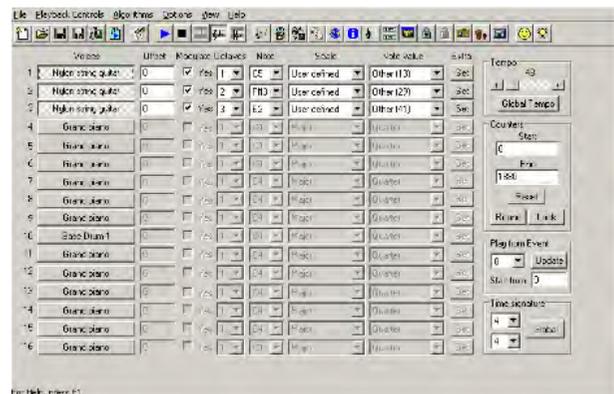


Figura 4

piración musical. Personalmente, considero que mi estética no tiene nada que ver con la de Xenakis, ejemplo de que, aun dentro del mismo paradigma, es posible expresarse de forma personal y crear un lenguaje propio.

Uno de los programas informáticos con el que trabajo habitualmente es FractMus (fig. 4). Lo diseñé para mi tesis doctoral en Manhattan School of Music de Nueva York, en el año 2000. Se puede descargar

en internet y es de uso libre y gratuito. Dicho programa utiliza diversos algoritmos matemáticos para crear estructuras musicales que sirven como punto de partida para la creación de obras musicales.

Hoy quiero ejemplificar este nuevo paradigma a través de mis Metaludios para piano. La palabra deriva del prefijo meta-, o ‘más allá’, y -ludio, ‘jugar’, y pretendí, al inventar el concepto, desligarme de englobarlo como interludios, preludios, etc. Se trata de piezas breves, de entre dos y seis minutos de duración, de

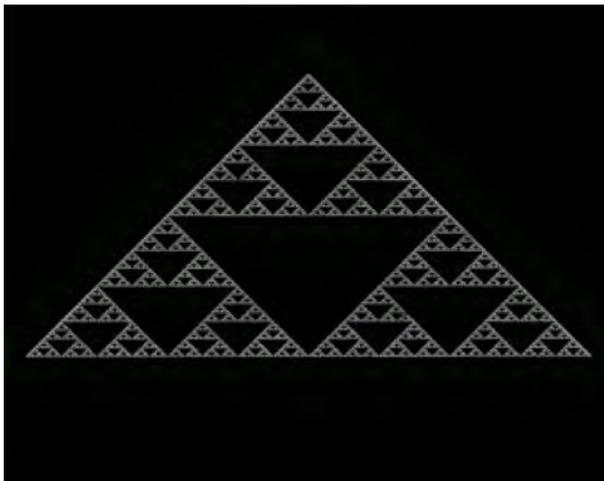


Figura 5

carácter muy variado. Hasta el momento he compuesto veinte, agrupados en cuadernos de seis Metaludios cada uno. Recientemente, he grabado en CD los tres primeros cuadernos. Este CD lo presentaré en otoño del presente año en la sede de esta Real Academia de Bellas Artes y, durante este acto de presentación, interpretaré algunas de la piezas que lo integran.

Todos los Metaludios están inspirados y contruidos mediante procesos científicos de diferente índole. De forma breve les mostraré en cuatro de los Metaludios –que además interpretaré– cómo se han compuesto y cuál es el mecanismo científico que subyace. Las técnicas empleadas pueden agruparse en cinco apartados:

- 1- Musicalización de imágenes fractales.
- 2- Materia prima a partir de música preexistente.
- 3- *Mapping* o biyección de secuencias numéricas.
- 4- Procesos psicoacústicos y modelado tímbrico.
- 5- «L-Systems».

Una de las técnicas que utilizo frecuentemente, tanto en estas piezas como en mis obras orquestales y de cámara, es la Musicalización de imágenes fractales. Un fractal es un conjunto natural o matemático que exhibe patrones que se repiten a diferentes escalas (fig. 5).

Esta imagen muestra uno de los fractales más simples, el triángulo de Sierpinski, en el que podemos observar cómo la totalidad se ve reflejada en la parte, y la parte en el todo.

El siguiente ejemplo, conocido como Conjunto de Mandelbrot (fig. 6), es uno de los fractales más populares, en el que pueden apreciarse diferentes formaciones que se van repitiendo a distintas escalas.

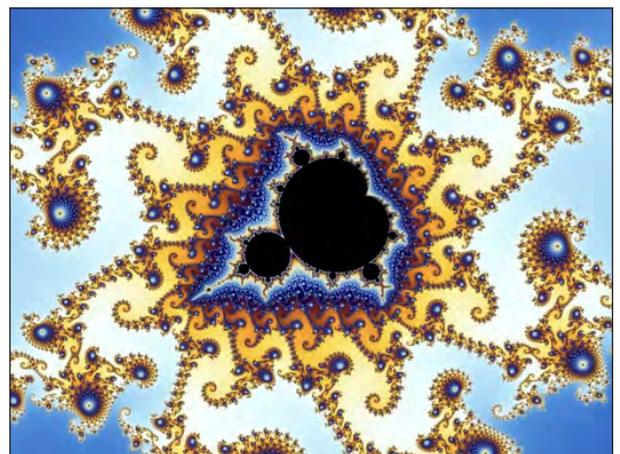


Figura 6

A continuación, mostramos un modelo matemático de una hoja de helecho (fig. 7). En la naturaleza, esta complejidad se consigue mediante la repetición de diferentes estructuras, si bien esta similitud es estadística, no exacta.



Figura 7

La manera de utilizar imágenes fractales para generar música conlleva el siguiente proceso:

Primero, he elegido una imagen para el primer Metaludio de la serie: *Izar Iluna* (fig. 8).

¿Por qué esta imagen y no otra? Trabajo desde la prueba-error. El resultado sonoro que me dio tras convertirla a sonido tenía que parecerme satisfactorio. Ahí es donde entra en juego el oído y la decisión del creador. Ahora bien, ¿cómo convertir la imagen en música?

El eje de las X en la imagen lo asigno al tiempo. En este caso, he decidido que la pieza dure tres minutos, es decir, 180 segundos. El eje de las Y, lo asigno a la frecuencia. La escala va desde unos 100 Hz (aproximadamente un Fa2) a unos 1500 Hz (Sol6).

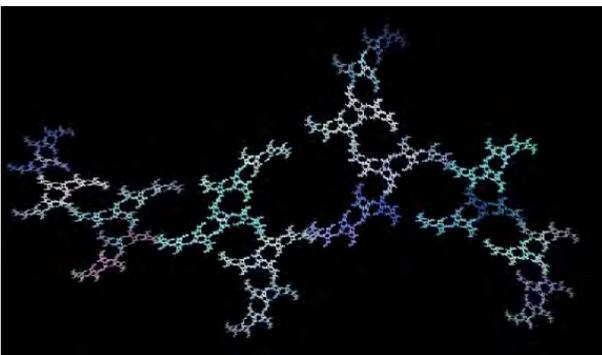


Figura 8

Esto es, la imagen se va a traducir musicalmente en un rango de unas cuatro octavas.

¿Cómo traducimos esta imagen a material musical que podamos utilizar? Cada línea, unas 500 en total, se convierte en un oscilador sinusoidal independiente con una frecuencia dependiente de donde se ubique en el eje de las Y. La luminosidad del píxel corresponderá en este caso a la dinámica. Cuanto más oscuro, más piano, correspondiendo el negro al silencio, y cuanto más claro, más fuerte.

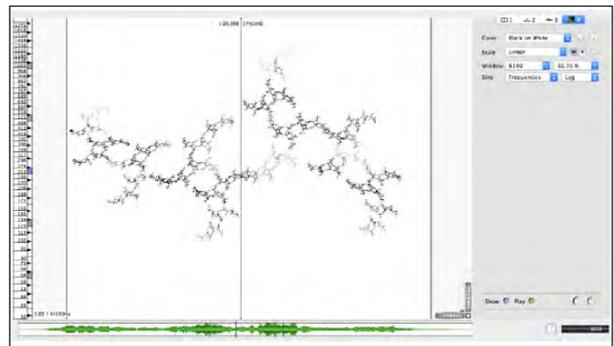


Figura 9

En la fig. 9, podemos ver la imagen espectral del sonido resultante del proceso. Ya no estamos ante la imagen del fractal original, sino delante del espectro del sonido que genera ese fractal. Obviamente, por la propia definición, tiene que coincidir plenamente con la imagen original.

De este sonido, mediante el programa Melodyne, extraigo la información musical vía MIDI (fig. 10). Esta es la materia en bruto de la que hemos hablado previamente. A partir de este punto, trabajo en este material. En mi caso, desde el piano, tal como haría el pintor con su pincel o el escultor con su cincel. Comienzo, continúo y creo la obra final. Hay decisiones que aún están fuera de la cuestión tecnológica, como las pianísticas. Por ejemplo, un trino que, por cuestiones de ejecución no podría tocarse con un resultado sonoro satisfactorio, decido cambiarlo



Figura 10

por otro que funcione mejor. Este material me sirve como punto de partida para la creación de la obra final (fig. 11). Al escuchar el resultado, se distingue claramente la sonoridad original procedente de la imagen fractal.

**Metaludios
(Book I)**
(2013)
a mi amiga María Zobeida
I. Izar Iluna



Figura 11

Otra técnica que suelo emplear a menudo es el uso de música ya existente como generadora de materia prima. Una obra de arte ya creada se transforma en materia prima para crear otra obra de arte. La pieza que a continuación les presento y que voy a interpretar se titula *Orahan*. En su día fue un obsequio que entregué a la Academia cuando me nombró académico correspondiente.



Figura 12

¿Cuál es el material preexistente en *Orahan*? Se trata de la *berceuse* de Teobaldo Power por todos conocida como *Arrorró*, parte de su obra pianística *Cantos Canarios* (fig. 12).

La técnica que aquí empleo se llama «transformación afin» del material original. Tal y como vimos en las repeticiones de los patrones a diferentes escalas en la imagen del fractal del helecho, aquí se usan «copias» del *Arrorró* a diferentes escalas de tiempo, transportadas, invertidas, retrogradadas... (fig. 13).



Figura 13

En este caso se usan tres transformaciones, tres «estratos» superpuestos. ¿Por qué solo tres niveles? Porque nuestra percepción auditiva no es tan bue-

na como la visual. Si hubiera empleado veinte estratos, el resultado habría sido tan complejo y tan caótico que no se apreciaría ninguna estructura. El número ideal es tres o cuatro copias transformadas del material original. Con estos estratos se hace una «suma» vertical polifónica y esto nos da la nueva materia prima, basada íntegramente en la pieza original (fig. 14). El 100% de la nueva materia musical proviene del *Arrorró* de Teobaldo Power. A partir de este punto se trabaja este material de la misma manera creativa que vimos antes con *Izar Iluna*. El resultado final es una obra nueva, pero que sutilmente conserva el carácter del *Arrorró* de Power.



Figura 14

El siguiente proceso que empleo es el concepto del *mapping* o biyección. Consiste en establecer una correspondencia entre valores numéricos y parámetros musicales en una relación de uno a uno; es decir, cada valor numérico se va a corresponder con una nota o con un ritmo o con un timbre, etc.

Por ejemplo, si asignamos el número 0 a la nota Do del centro del piano (Do4), el número 1 al Do#4,

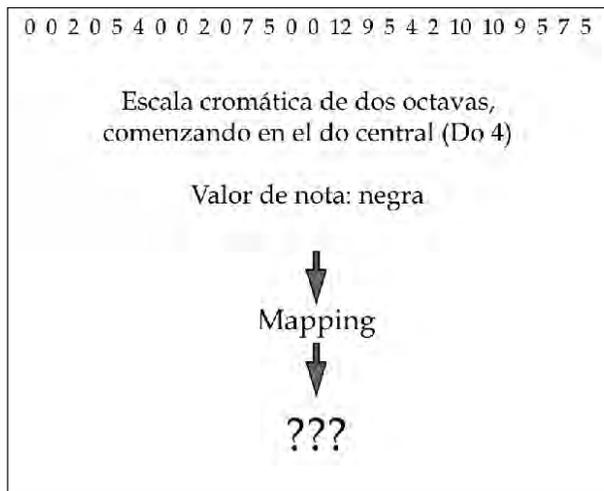


Figura 15

el 2 al Re4, y así sucesivamente a la siguiente secuencia numérica (fig. 15), de este *mapping* el resultado serían las notas del *Cumpleaños feliz* (fig. 16). Es un ejemplo aplicado a la altura de las notas, aunque se puede asignar al ritmo o a otros parámetros musicales.



Figura 16

Por tanto, esta secuencia es una representación numérica del *Cumpleaños feliz*. De igual modo, cualquier melodía imaginable puede representarse por una secuencia numérica concreta.

Ahora les voy a dar un ejemplo del proceso inverso, es decir, la creación de material motívico a partir del *mapping* de secuencias numéricas. Lo ejemplificaré con el metaludio *Imaginary continuum*, dedicada a la Dra. Dña. Rosario Álvarez. Se trata del proceso inverso porque partimos de secuencias numéricas que son proyectadas al universo musical, manteniendo la estructura matemática inherente a la secuencia. Como hay un número infinito de secuencias numéricas, volvemos a un proceso de prueba y

error, donde solo escojo aquellas secuencias cuyo resultado musical es de mi agrado.

Imaginary continuum usa la constante imaginaria *i* como fuente material musical, de ahí el título del metaludio; *i* es la raíz cuadrada de -1 que, cuando la elevamos a sí misma, *iⁱ*, curiosamente nos da un número real puro (fig. 17).

$$i^i (\sqrt{-1}^{\sqrt{-1}}) =$$

0.20787957635076190854695561983497877003387784163176960807513588...

Figura 17

La manipulación de esta secuencia de números a través del proceso del *mapping* que hemos visto antes nos genera la siguiente línea melódica (fig. 18):

Posteriormente, esta melodía sufre un «plegamiento» (ver fig. 19), de manera que la línea se va doblando sobre sí misma.



Figura 18

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Solo' and contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff is labeled 'Piano' and contains a more complex rhythmic accompaniment. A tempo marking '♩ = 40' is visible above the piano staff.

Figura 19

Al sumarlas polifónicamente, genera el siguiente material musical (fig. 20), que será la base sobre la que se trabajará creativamente para componer el metaludio:

Desde la materia prima hasta la obra de arte definitiva (fig. 20), hay mucha libertad a la hora de decorar y usar técnicas pianísticas que elijo por iniciativa propia, de manera más intuitiva y ya delante del teclado. Cada compositor podría moldear este material según su estética, ya que la fuente, herramientas y proceso no imponen una en concreto.

Otro ejemplo de *mapping* se da en el Metaludio titulado *An error occurred*. Este título es un guiño humorístico a lo que ocurre en ocasiones en las páginas web cuando el servidor nos devuelve este mensaje. El matemático Frank Grey desarrolló un código para corregir errores de transmisión de datos y que se utilizó también en otro tipo de tecnologías. Para este Metaludio uso, entre otras, la siguiente secuencia numérica derivada del «código Grey» (fig. 21):

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Piano' and contains a complex rhythmic accompaniment. The bottom staff is labeled 'Solo' and contains a melodic line. The score is divided into two sections. The first section is labeled 'Manipulación' and shows the original material from Figure 19. The second section is labeled 'Partitura final' and shows the material after manipulation, with various dynamic markings and performance instructions. A large arrow points from the 'Manipulación' section to the 'Partitura final' section.

Figura 20

0, 1, 0, 1, 2, 3, 0, 1, 3, 2, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 0, 1, 3, 2, 6, 7, 5, 4, 12...

Figura 21

Cuya representación gráfica es la que se muestra a continuación (fig. 22):

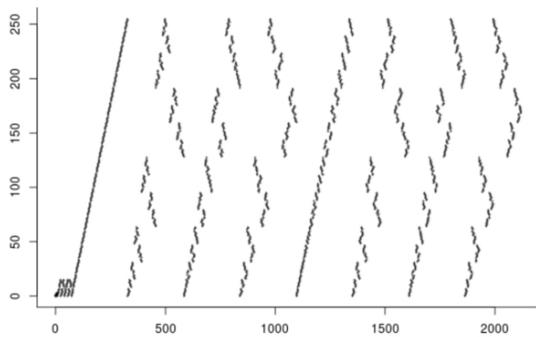


Figura 22

Como podemos observar, la estructura de la secuencia dista de ser aleatoria y esta será parte integrante del material musical generado. Como anteriormente, una vez realizado el proceso de *mapping*, obtenemos lo que se observa en la figura 23.

Al igual que en *Imaginary continuum*, este material se modelará de manera creativa para componer la obra final.

Otra de las técnicas que empleo a menudo en mis obras es el concepto de percepción psicoacústica y modelado tímbrico. Para ello, en mis obras pianísticas empleo técnicas extendidas en el cordaje, que aportan sonoridades nuevas y permiten multitud de timbres. Se han utilizado desde principios del siglo XX, siendo Henry Cowell uno de los pioneros. El elemento dinámico es fundamental en este sentido, así como el uso de la electroacústica en combinación con el sonido real del piano.



Figura 24

Los procesos psicoacústicos los aplico más frecuentemente en obras orquestales, porque la variedad tímbrica e instrumental lo facilita enormemente. Un

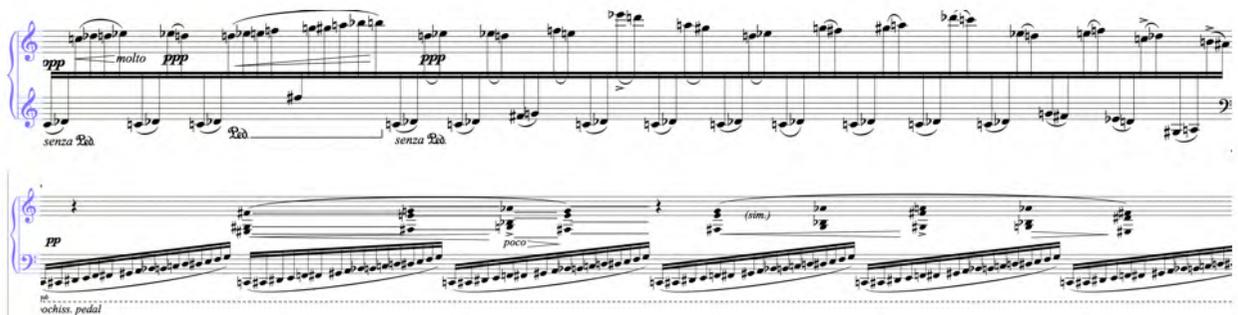


Figura 23

VI. Stheno

Gustavo Díaz-Jerez

The score is divided into three sections with different tempi: *Flessibile, comodo* (♩ = ca. 60), *più mosso* (♩ = ca. 92), and *lunga* (♩ = 60). The first section includes instructions for 'On keys' and 'quasi niente'. The second section is marked 'f sempre'. The third section includes 'On strings harmonics' and 'Touch 11th partial nodes'. A diagram at the bottom shows 'Notes to play on keyboard' with specific notes marked with asterisks.

Figura 25

ejemplo de ellos es el Glissando de Risset, que da la impresión sonora de ascensión (o descenso) continua.

Uno de los Metaludios donde empleo métodos psicoacústicos es *Stheno*. El título hace referencia a una de las gorgonas (fig. 24), personaje terrible de la mitología griega. Vivía en una gruta junto a sus hermanas Euríale y Medusa, la más conocida y única mortal. Esteno era la más vieja de las tres, y, como sus hermanas, tenía pelo de serpientes, garras de cobre, cola de dragón y una gran ferocidad. La inspiración mitológica ha sido importante para mí a la hora de crear la obra pianística.

Al comienzo de *Stheno* se emplean armónicos en los bordones (fig. 25). Se trata de los undécimos armónicos, que, por su naturaleza, están notablemente desviados de la afinación temperada occidental. Estos, combinados con las notas reales en el teclado, crean una distorsión (o batido) muy característico.

Otro elemento psicoacústico que empleo es la modificación aparente del timbre de las notas por la añadidura de un cluster agudo tocado simultáneamente, pero con una dinámica muy inferior (fig. 26). Cuando tocamos la nota en cuestión, esta produce una serie de armónicos que, al combinarse con el cluster, crea

The score shows a piano passage starting at measure 14. It includes instructions for 'On Strings' and 'On keys'. Dynamics range from *mf* to *ff*. A diagram at the bottom shows 'Notes to play on keyboard' with specific notes marked with asterisks.

Figura 26

18 **Doppio movimento, molto ritmico, ♩ = ca. 80**
legato
p)*

molto
8vb
fff quasi stacc., martellatissimo

Figura 27

la ilusión de otro timbre, pero en realidad es solo una percepción psicoacústica, ya que en el instrumento no hemos variado nada que pueda modificar el timbre.

Otra percepción psicoacústica se consigue combinando notas graves, en el teclado, y tocando simultáneamente las notas que corresponderían a los armónicos 5, 7, y 11. La diferencia entre esos armónicos producidos por las notas graves –naturalmente más bajos– y las notas reales con una dinámica mucho más piano crean un efecto tímbrico muy particular, casi electrónico (fig. 27).

Por último, me gustaría hablarles del uso de modelos biológicos como fuente de materia prima musical. Los «L-Systems», o «Sistemas L», fueron desarrollados por el botánico-biólogo húngaro Aris-



Figura 28

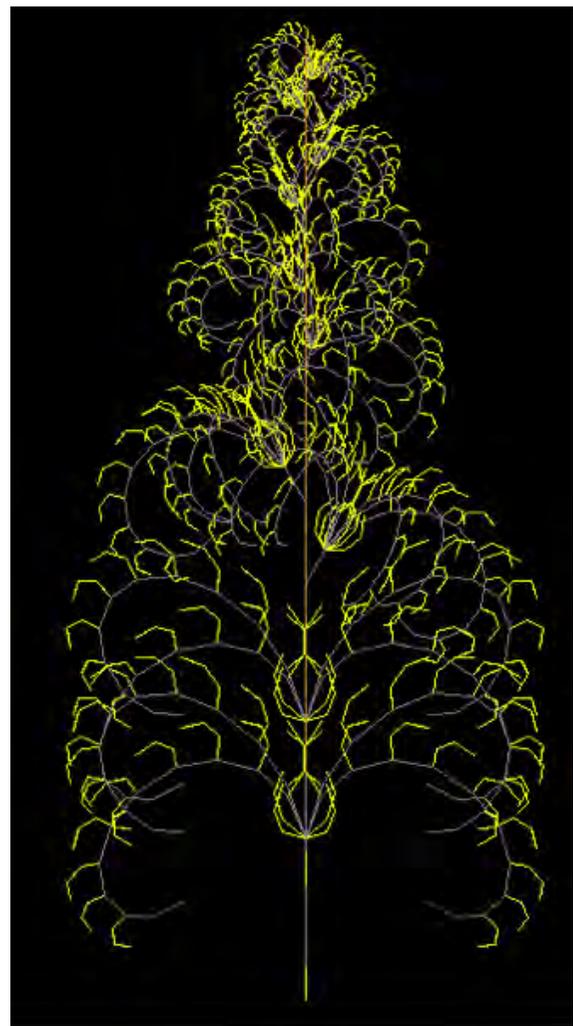


Figura 29



Figura 30

tid Lindermayer para modelar el crecimiento de las plantas con procesos matemáticos. Se trata de funciones recursivas, donde un «generador» se va repitiendo respecto a una serie de reglas de producción. De este modo, une los fractales –repetición– con el crecimiento natural.

Mediante la ayuda del ordenador, el código que genera el «L-System», que representa un modelo vegetal, puede traducirse en parámetros musicales (fig. 28).

A través del *mapping*, como hemos visto antes, este código, que en realidad se traduce matemática-

mente a secuencias de números, se convierte en materia prima musical. Visto gráficamente, cada punto representa una nota musical (fig. 29).

Una vez más, adquirimos un material musical en bruto que sirve para componer la obra (fig. 30).

De la misma manera que otros Metaludios, este material se trabaja de forma creativa, dando lugar a la obra de arte; en este caso, al Metaludio *L-System*, dedicado a Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y que tendré el honor de estrenar próximamente en esta institución.

II. L-SYSTEM

A la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

Gustavo DÍAZ JEREZ, 2018

Molto ritmico, un poco agitato, "jazzy" (♩ = ca. 126-120)

Piano *p ma con brio, marcato* *ff*

use pedal but very discreetly.

3

6

8

10

12

pp *ma molto ritmico*

15

mf

17

mf *pp*

19

mf *poco cresc.*

22

25

f

28 *ff* *p*

31 *f* *p*

34 *dolce* *pp* *f* *pp sub.*

38 *poco*

41 *f* *pp*

45 *8va* *ff* *p* *loco*

48

ff

Detailed description: This system contains measures 48 and 49. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 48 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including some triplets. Measure 49 continues this pattern with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes a fermata over a chord. The key signature has one flat.

50

pp

8^{ub}] loco

Detailed description: This system contains measures 50 and 51. Measure 50 starts with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and features a melodic line in the upper staff. Measure 51 continues the melodic line and includes a dynamic marking of *pp*. A dashed line with the label *8^{ub}* indicates an octave shift in the lower staff, which then resumes with the label *loco*.

52

ff

p

Detailed description: This system contains measures 52 and 53. Measure 52 features a dynamic marking of *ff* and includes a fermata over a chord. Measure 53 continues the piece with a dynamic marking of *p* (piano).

55

pp

8^{ub}]

Detailed description: This system contains measures 55 and 56. Measure 55 features a dynamic marking of *pp* and includes a fermata over a chord. Measure 56 continues the melodic line. A dashed line with the label *8^{ub}* indicates an octave shift in the lower staff.

58

8^{ub}]

Detailed description: This system contains measures 58 and 59. Measure 58 features a dynamic marking of *pp* and includes a fermata over a chord. Measure 59 continues the melodic line. A dashed line with the label *8^{ub}* indicates an octave shift in the lower staff.

61

ff sub. loco

p

pp dolce

8^{ub}]

Detailed description: This system contains measures 61 and 62. Measure 61 features a dynamic marking of *ff sub.* (fortissimo subito) and includes a fermata over a chord. Measure 62 continues the piece with a dynamic marking of *pp dolce* (pianissimo dolce). A dashed line with the label *8^{ub}* indicates an octave shift in the lower staff.

64

68

f *ff*

71

cresc. ancora 8^{va} 15^{ma}

75 (15)

fff 15^{ma} 8^{va} *dim. poco a poco*

79 (15)

(15) *p* 8^{va}

83 (15)

(15) *sempre dim.* *ppp* (sempre *ppp*) 8^{va}

mp poco in rilievo

87

poco mf *pp*

91

mp in rilievo *pp* *mp in rilievo*

loco *pppp quasi niente, mormorando*

95

pp

poco a poco cresc.

99

f

quasi senza Ped.

102

sempre cresc. *ff*

ritenendo sino al fine

8^{va}

106

fff *sf*

LA CIUDAD DE LA INCERTIDUMBRE

MARÍA LUISA GONZÁLEZ GARCÍA

Gracias, Félix Juan Bordes, mi maestro, pues «maestro –según decía nuestro admirado Pep Quetglas¹–, es aquel que nos enfrenta a un territorio en el que no hay ningún sendero trazado», y, podemos añadir, quien nos hace libres, no el que crea acólitos o seguidores.

Félix era un tipo de profesor de Proyectos que transmitía de una manera clara lo que ha descubierto en la calle, era de aquellos profesores que sabían

«subir por los andamios»², con los que me identifico, pero que desgraciadamente están desapareciendo de nuestra Universidad. Con él inicié mis primeros pasos como estudiante y después como docente en la Escuela de Arquitectura, entendiendo la enseñanza como una prolongación natural de la actividad profesional de mi estudio de arquitectura.

La arquitectura de las últimas décadas ha pasado a convertirse en una práctica colaborativa y transversal con otras disciplinas y campos de conocimiento que no le son propios, como las normativas de incendios, código técnico e instalaciones cada vez más complejas, y ha tenido que asumir una serie de situaciones que son tangenciales a la propia disciplina, como las cuestiones medioambientales, la inevitable vuelta a la ciudad y la incertidumbre del sistema. Por lo tanto, es preferible hablar de nuevos

¹ QUETGLAS, Josep: «¿Qué decir? Palabras para Alejandro de la Sota», en *Artículos de ocasión*. Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2004, pp. 199-204.

Maestro.

¿Qué es un maestro?

Ante todo, es alguien que no tiene discípulos.

Carece de interés, por cuanto no hace más que repetir lo que ya hay, la imagen de un maestro como aquel que orienta sobre el camino y las metas, que marca la dirección y el cauce a seguir, que trasmite a los demás su saber y experiencia acumulados, que dota de instrumentos...

El maestro es un dispositivo que hace saltar una inmediata desconfianza ante lo obtenido.

Impulsa, en una continuada insatisfacción, a ir más allá, hacia otra dirección, de diversa manera...

El maestro hace libre. Nos enfrenta a un territorio en el que no hay ningún sendero trazado, de ilimitada extensión, y que debemos recorrer solos...

² FRANCO, Arturo: *Moraleja: Si queremos que nuestros alumnos sean buenos arquitectos al servicio de la sociedad, favorezcamos una Universidad llena de profesionales más preocupados por transmitir de manera clara lo que han descubierto en la calle que de solicitar acreditaciones de obligado cumplimiento con el objetivo de medrar dentro de la institución. Profesores que sepan subir por los andamios.*

códigos medioambientales cuando nos referimos a la Arquitectura, en lugar de utilizar términos como lo ecológico o lo sostenible que pertenecen a otros campos de conocimiento.

A través de algunas de mis obras, voy a reflexionar sobre cómo la arquitectura de las últimas décadas ha respondido a una serie de lugares comunes con otras disciplinas.

En primer lugar, la idea de «sostenibilidad» y lo que significa en cuanto al establecimiento de unos nuevos códigos medioambientales y estéticos.

En segundo lugar, sobre la «vuelta a la ciudad», entendida como una especie de segunda oportunidad que se le da a la arquitectura, referida tanto al reciclaje de lo ya existente como al resurgir de los cascos históricos.

Y en tercer lugar, sobre la idea de «indeterminación», o principio de «incertidumbre», como lo denominaba Cedric Price³, y que tiene que ver con la capacidad que debe tener la arquitectura y la ciudad para adaptarse a cualquier cambio.

1. SOSTENIBILIDAD

Nos encontramos ante una «realidad incómoda» que proviene del convencimiento de la destrucción inevitable de nuestro planeta. Por primera vez en la historia de la humanidad sabemos que solo el hombre es el causante y aun así seguimos convencidos de que la idea de progreso está ligada al crecimiento a toda costa y a cualquier precio.

El consumo de nuestra costa, la desaparición de nuestro paisaje de dunas, la disminución de nuestros

palmerales y la quema de nuestros pinos ya no se deben, como en otras épocas, a glaciaciones, lluvia de meteoritos, erupciones volcánicas, terremotos o tsunamis; la diferencia con otras épocas anteriores de la humanidad es que ahora sabemos que estas catástrofes están ligadas a la acción del hombre.

Tenemos la certeza de que una acción a nivel local aparentemente insignificante puede producir una catástrofe a nivel global⁴ y que la suma de muchas pequeñas acciones son difícilmente corregibles por su repercusión en los intereses políticos y económicos mundiales, sin embargo, parece que tenemos la obligación de crecer, aunque solo sea para no estar muertos y a pesar de ser conscientes de la insostenibilidad del sistema.

La arquitectura y la ciudad, ante este estado de incertidumbre, también deben asumir su propia obsolescencia, como ocurre con la tecnología o con los móviles, y estar dispuestas a admitir que los usos y los programas cada vez son más efímeros y variables, y dispuestas a contribuir a la sostenibilidad del sistema con algo más que poner un panel solar en la azotea o fotovoltaicos en los aparcamientos.

Pero la arquitectura sostenible no es una especialidad, como tampoco lo es la arquitectura estructuralista o la instaladora. De entrada, la arquitectura más sostenible es la que reduce con más eficacia sus variables y dialoga eficazmente con el medio, en lugar de agredirlo.

Existen dos maneras en que la arquitectura como práctica colectiva con otras disciplinas se ha enfrentado al tema de la sostenibilidad en los últimos tiempos. La más fundamentalista propugna la repetición de las imágenes del pasado, seguir construyendo

³ «El arquitecto ha de reconocer la imposibilidad de una planificación totalizada, y construir con un cierto grado de indeterminación para dar cabida a las incertidumbres del programa, a la obsolescencia y a los cambios radicales de uso durante la vida del edificio», en Herreros, Juan: «Cedric Price. Cuarenta años de heterodoxia propositiva», en *Caducidad, educación y energía. Arquitecturas silenciosas*, 5. Madrid, Ministerio de Fomento-Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001, pp. 6-17.

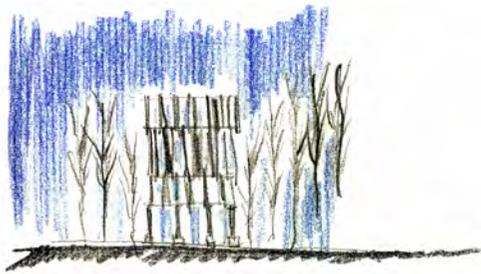
⁴ A diferencia de esa modernidad que nos ha precedido, en sintonía con el panorama internacional, hoy nos interesa más el término 'glocal'. Lo 'glocal', según el diccionario *Metápolis de Arquitectura avanzada*, es global y local a la vez, tiene que ver con el término 'hibridación', mezcla que no borra los orígenes genéticos, pero los combina con otros y les da un giro nuevo. La arquitectura es capaz de reproducir un cierto mapa local del escenario global.



Cubierta-Jardín. Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria. Magüi González+J.A. Sosa.
Fotografía: Ronald Halbe



Patio de las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria. Magüi González+J.A. Sosa.
Fotografía: Ronald Halbe.



Croquis del patio de las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria.
Magüi González



Escaleras de Las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria. Magüi González+J.A. Sosa.
Fotografía: Ronald Halbe

SOSTENIBILIDAD: validez medioambiental de la arquitectura tradicional

La validez medioambiental de nuestra arquitectura tradicional está demostrada –los patios, las guillotinas, los muros gruesos–, aunque solo sea por el hecho de reciclar y la no destrucción, pero ya no es posible seguir construyendo como antes, solo nos queda recuperar ese legado e intentar darle unos nuevos usos que lo mantengan vigente.

Acciones elementales como recuperar los patios originales de las edificios tradicionales de nuestro casco histórico, eliminando los cierres y techos para volver a introducir el aire, o la utilización de materiales como tea antigua reciclada o reforzar las ventilaciones cruzadas que reinterpretan las tradicionales ventanas de guillotina con gigantesco aireadores o recuperar la palmera típica de los patios canarios, todo esto tiene un efecto claro en la reducción de la temperatura. También las cubiertas vegetales son oportunidades para aislar las cubiertas del calor y disfrutar del paisaje urbano.

Otros patios recuperados de casas tradicionales del casco histórico se reconstruyen con maderas de reciclaje de las vigas que habían perdido su función estructural por estar dañadas sus cabezas, y hasta los restos de las cabezas de las vigas se utilizan como adoquines en el patio, y también los patios pueden cerrarse con toldos palilleros de accionamiento eléctrico con tejidos de última generación impermeables y que dejan pasar la luz también. Las nuevas escaleras de acceso a cubierta pueden convertirse en chimeneas solares, con un diseño en chapa blanca por debajo y chapa negra por encima, creando corrientes de aire fresco por la noche.

como siempre: ventilaciones cruzadas, el patio, muros anchos, huecos pequeños..., pero añadiéndole encima unos artefactos o prótesis tecnológicas o, como mucho, unos paneles solares o fotovoltaicos, que en los casos de rehabilitación del patrimonio histórico es simplemente una aberración. Todos hemos visto el paisaje del casco histórico de Vegueta, en el que contrasta la imagen lejana de los torreones y emergencias con toda una suerte de chatarrería de bidones y paneles solares, o la nueva moda que nos amenaza con aparcamientos en superficie y plazas llenos de supuestas pérgolas de paneles fotovoltaicos en lugar de árboles. Esta vía, la de la «tecnificación protésica»⁵, tanto en la arquitectura tradicional como en la moderna no deja de ser un eslogan publicitario de lo que es sostenible y se reduce a ver el problema de la sostenibilidad como una cuestión de ahorro, de reducir la factura de la luz, lo que, como comprobamos cada vez más, tampoco es tan cierto. Este enfoque está condenado al fracaso igual que ocurrió con el fracaso de la prefabricación, ya que en lugar de inventar un sistema nuevo se limitó a repetir los conceptos constructivos del pasado, pero prefabricados. Y si bien se ha demostrado la validez medioambiental de la arquitectura tradicional, lo que está claro es que ya no es posible seguir construyendo como antes.

La segunda vía con la que la arquitectura ha abordado las cuestiones medioambientales en la última década es la de la «simulación», camuflaje o mimesis de los procesos naturales, como cubiertas y fachadas verdes de costoso mantenimiento, que también tienen como objeto colgarse la etiqueta de lo ecológico. Esta vía ya está superada. No hay que olvidar que los arquitectos hacemos cosas artificiales y todo lo demás es un disfraz, no tenemos más que ver el fracaso de algunas arquitecturas con cubiertas verdes, que terminan siendo abandonadas o, en el mejor o peor de los casos, sustituidas por el césped

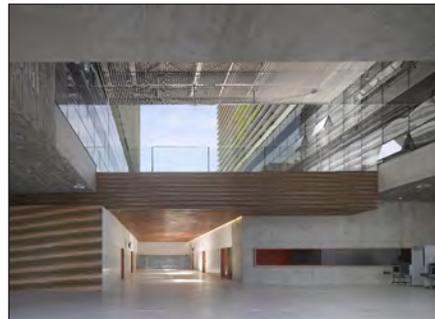
artificial. La cubierta-jardín y los jardines verticales, aunque son mejor que nada, necesitan un alto presupuesto de ejecución y de mantenimiento.

Estamos asistiendo a la desaparición de la tierra en nuestras ciudades, que es el soporte de los árboles de gran porte, como nuestros laureles, jacarandás y palmeras. Los árboles necesitan tierra y tienen que estar en el suelo. La proliferación de los aparcamientos subterráneos donde se camuflan plazas con poco espesor de tierra le está quitando a nuestra ciudad la oportunidad de tener un potente arbolado que enfríe nuestras cada vez más altas temperaturas.

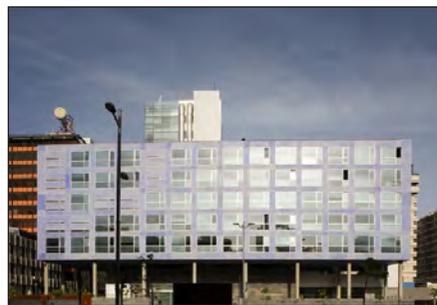
Existe una tercera vía para abordar el compromiso con la sostenibilidad o con lo ecológico, que tiene que ver con decisiones estéticas que no se corresponden directamente con lo ecológico o lo sostenible. Ni las «prótesis tecnológicas» asociadas a la sostenibilidad, como paneles solares o fotovoltaicos, ni el camuflaje con la naturaleza ni «la mimesis con los procesos naturales» son sinónimos de arquitectura sostenible, tenemos que ensayar otros códigos medioambientales que tengan que ver con nuevas configuraciones arquitectónicas.

La serie de Chillida *Lo profundo es el aire*, que culmina en su gran obra no ejecutada *Tindaya*, donde una piedra o una montaña, un exterior aparentemente tosco en que introduce un vacío finamente pulido, se nos presenta como una idea enormemente atractiva para la arquitectura, sobre todo, desde el punto de vista medioambiental. Mucha masa, poco hueco, luz controlada y alta inercia térmica, pero la arquitectura moderna no quiere ni está dispuesta a renunciar al ideal de transparencia, de eliminación de barreras entre exterior e interior. El gran reto de la arquitectura en estos momentos está en cómo compaginar este ideal moderno de transparencia con la idea de sostenibilidad. La respuesta se encuentra en el rápido avance de la tecnología del vidrio y, en nuestras latitudes, no solamente en la utilización de la sombra como un elemento de proyecto, sino también en el enfriamiento de las fachadas mediante corrientes de aire.

⁵ Conversaciones con Juan Herreros. Temenos - Teoría de la Arquitectura. <https://www.youtube.com/watch?v=ZJ3DSzXaPpY>



Ciudad Judicial de Las Palmas de Gran Canaria. Magüi González+J. A. Sosa+Miguel Santiago.
1. Interior. 2. Edificios que se dan sombra unos a otros. 3. Acceso, volado y sombra. 4. Calle interior, vacío y aire.
Fotografía: Ronald Halbe



Edificio de Usos Múltiples II, fachada sur.
Magüi González. Fotografía: Carlos Schwartz

SOSTENIBILIDAD: vacío, sombra, pieles no herméticas

El vacío, el meter aire y la sombra son estrategias medioambientales que se han aplicado en algunas de las obras como el Usos múltiples II o la Ciudad Judicial de Las Palmas. Edificios que se despegan del suelo, la fragmentación de volúmenes para que se den sombra unos a otros, la utilización de grandes volados o el diseño de grandes vacíos interiores pueden minimizar la presencia del «Sr. Carrier», por lo menos, en las zonas de más afluencia de público.

Ideas aparentemente contradictorias, como la superposición de un vidrio a un muro de hormigón, para crear fachadas ventiladas por donde el aire asciende previamente enfriado en jardines interiores o exteriores, y edificios no herméticos en las plantas bajas y las públicas que permitan la libre circulación de aire a baja velocidad, son soluciones a las que tenemos que ir acostumbrándonos si queremos cambiar algo.

Estrategias como introducir el vacío, mover el aire a baja velocidad en el interior del edificio o producir sombra, implica utilizar unos nuevos códigos estéticos y medioambientales, como renunciar a la idea de ligereza de las últimas décadas y a las fachadas tersas y planas de hace años, y apostar por el planteamiento de unas nuevas pieles como branquias que dejan respirar el edificio o de pieles de vidrio tipo *screen*, que actúan como toldos o parasoles verticales, superpuestas a un muro de hormigón, algo parecido al muro *trombe*, que favorecen las corrientes de aire y enfrían las fachadas, o simplemente los *brise soleil* que arrojan sombra sobre los cristales. Ahora sabemos que en nuestras latitudes tan húmedas, la hermeticidad de las fachadas no siempre es lo más conveniente, ni el vidrio con cámara es mejor que el simple, ya que este último, por ejemplo, permite el enfriamiento nocturno y el doble no.

2. VUELTA A LA CIUDAD. SEGUNDA OPORTUNIDAD

Ocupar la arquitectura existente es darle una segunda oportunidad a la arquitectura y está demostrado que lo más sostenible son las ciudades. El reciclaje de lo existente y la concentración minimizan los desplazamientos materiales y de personas. Después de la crisis de 2007, la vuelta a la ciudad ha sido una opción que, por un lado, hace recuperar gran parte de nuestro patrimonio arquitectónico y, por el otro, gracias a ello han sobrevivido nuestros mileuristas con sus bicicletas y sus *coworking*.

El interés por volver a la ciudad no solo consiste en la recuperación de los cascos históricos y de su patrimonio arquitectónico, sino que, por primera vez, estamos asistiendo al reciclaje y renovación de edificios sin valor histórico de los años 60 o 70, que antes eran demolidos y ahora parece que pueden tener también una segunda oportunidad.

En los 80 la única manera de relacionarse con prestigio social con la ciudad era irse a la periferia, especialmente en España. El ideal americano de las

afueras y la casa con jardín colmató el campo de adosados. Todos los municipios desarrollaron su planeamiento urbanizando el suelo agrícola, en lugar de potenciar su tejido productivo. Estas urbanizaciones se han convertido en ciudades dormitorio y sufrimos las consecuencias de los indeseables desplazamientos con la congestión a la entrada de las ciudades.

Está claro que vivir en la ciudad es lo más sostenible y también recuperar la arquitectura de los cascos históricos, estén protegidos o no, no solo por el reciclaje de sus elementos de maderas y muros anchos de piedra de gran calidad constructiva, sino porque, curiosamente, son los edificios históricos los que han demostrado mayor ambivalencia para adaptarse a cualquier uso. Con sus habitaciones iguales y de gran tamaño permiten usos hoteleros o apartamentos más pequeños adaptados a las nuevas economías y a los nuevos modos de vida.

La mayoría de las veces, los edificios históricos necesitan ampliarse y, al no tener espacio, o colmatan sus patios o acuden a un crecimiento en remonta, convirtiéndose entonces en observatorios de la ciudad y, asimismo, aprovechando el uso de sus cubiertas. Otras veces, no es necesario el crecimiento, sino todo lo contrario, eliminar añadidos y esponjar el edificio existente. También ahora hemos encontrado la oportunidad de actuar en las periferias de las ciudades, en vez de en el medio agrícola, reciclando viviendas ya existentes, pero sobre todo un modo de vida, como ocurre en algunos barrios marineros ya consolidados, donde lo importante es explorar los límites de la precariedad constructiva, como decía Cedric Price, donde se cuestionan sobre lo que es funcional, puesto que las necesidades son más subjetivas que objetivas.

3. INDETERMINACIÓN PROGRAMÁTICA. INCERTIDUMBRE DE LOS FENÓMENOS URBANOS

La arquitectura en la última década cuestiona el vínculo entre tipología y programa, pero también ha dado un salto en el concepto de lo tipológico que se impuso en las escuelas de arquitectura bajo la influen-

cia de Aldo Rossi. Una biblioteca tenía que parecer una biblioteca y un museo un museo. La incertidumbre propia de nuestro tiempo hace que entendamos los programas de una forma más abierta, más como una colección de espacios equivalentes aptos para cualquier uso. Los edificios de oficinas son los que están más necesitados de esa indeterminación programática y flexibilidad, lo mismo que los museos no son sino

una acumulación de espacios de diferentes tamaños. Incluso en lo doméstico ya no hay tantas especificidades programáticas, casi cualquier sitio sirve para cualquier cosa, solo hay que cambiar los muebles de sitio⁶.

⁶ BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 1969. En este libro reflexiona sobre la construcción del objeto como algo que no representa su función.



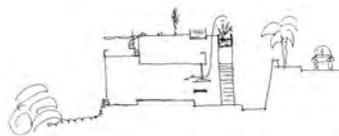
Casa Ruiz. Fotomontaje de los finalistas de la X Bienal de Arquitectura Española



Casa Ruiz, fachada mar. Magüi González. Fotografía: Luis Asín



Casa Ruiz, interior y terraza. Magüi González. Fotografía: Luis Asín



Casa Ruiz, croquis. Magüi González

SOSTENIBILIDAD: vuelta a la ciudad. Segunda oportunidad.

Después de la crisis de 2007, resurge ese interés por la periferia de las ciudades como los antiguos barrios marineros y por los cascos históricos, tanto por los aspectos medioambientales que implican la minimización de los desplazamientos y el menor consumo de suelo, como por las cuestiones de reciclaje de aprovechar lo ya existente, y que representan con más fuerza a la nueva sostenibilidad del siglo XXI.



Exposición «Abstract Nature».
 AEDES BERLÍN. nred architects (Magüi González+J.A. Sosa)
 Fotografía: Ulf Shauper

Curiosamente, son los espacios destinados a otro uso los que han resultado ser más adaptables y más flexibles. El *loft* americano tiene su origen en un espacio industrial y el dúplex fue inventado por Le Corbusier cuando observaba las cocheras de París. Lo que importa es la organización, no la función.

La idea de almacén o de «apilación» flexible son formas arquitectónicas de organizar los programas que tienen en cuenta las situaciones impredecibles e indeterminadas propias de nuestra época.

La incertidumbre de los fenómenos urbanos y medioambientales afecta también a nuestra ciudad y, en especial, al encuentro de la ciudad con el mar, que también se merece una segunda oportunidad. El uso y disfrute de nuestro litoral y su protección ante el inminente cambio climático es una prioridad, es un grave error utilizar la primera línea de mar para acuarios y centros comerciales que hacen de pantalla, al igual que autovías rápidas, trenes y metro-guaguas, cuyo trazado es a costa de ganar más terreno al mar, alejando el horizonte del ciudadano e impidiendo que toque el mar con la mano.

Esta reflexión me llevó a comisariar la exposición que titulé «La ciudad de la incertidumbre», en homenaje a mi gran amiga Clara Muñoz, quien nos descubrió, desde la sala de exposiciones del Gabinete Literario que hoy lleva su nombre, a un grupo de arquitectos canarios una manera nueva de exponer la arquitectura, alejada de los formatos técnicos habituales de nuestra profesión, para destacar más los aspectos conceptuales y artísticos. Esta exposición agrupaba algunas de las obras más representativas de estos arquitectos, formando una ciudad imaginaria.

«La ciudad de la incertidumbre» resume esta idea con la que comenzaba, de que solo desde pequeñas acciones locales podemos contribuir a la ciudad real que ya hace tiempo hemos dejado de controlar los arquitectos. Solo podemos establecer certezas con las pequeñas obras que desde distintos lugares de nuestro territorio interactúan con éxito en su entorno inmediato.

«La ciudad de la incertidumbre» marca un cambio de ciclo coincidiendo con la gran recesión de la

última década y confirma el fracaso de la arquitectura icónica, como aquella que primaba el objeto frente al contexto. En su lugar aparecen unas arquitecturas realizadas con economía de medios materiales y formales que simplifican los procesos constructivos para eliminar el sufrimiento del hombre en el trabajo. Al igual que el bosque, utilizado como paradigma de la sostenibilidad, esta ciudad estará en un proceso continuo de cambio, de crecimiento, putrefacción y destrucción, siempre buscando un equilibrio que nunca consigue. La destrucción, por tanto, forma parte de la sostenibilidad del sistema y es necesario borrar los errores para seguir creciendo.

En la exposición «Abstract Nature» de Nred Arquitectos⁷, que tuvo lugar en la galería Aedes de Berlín en 2009, se resumen a través de maquetas y fotografías de algunas de nuestras obras de arquitec-

tura, y del propio montaje de la exposición, el concepto de indeterminación y de apilación de espacios equivalentes, así como la idea de reciclaje y sostenibilidad presentes en la segunda oportunidad que se les da a los edificios históricos.

En conclusión, una reflexión mediante una serie de imágenes de obras y proyectos de arquitectura correspondientes a mi trabajo profesional, trabajo fundamentalmente ligado a la ciudad de Las Palmas.

Y, por último, quiero dejar constancia de que la arquitectura es una práctica colaborativa, que acumula conocimientos que no son específicos de la disciplina, es un lugar común entre especialistas, consultores y colegas, equipos de trabajo variables en el tiempo. La arquitectura solo es la gramática con la que se articulan esos saberes ajenos.

Solo me queda para terminar dar las gracias a la Real Academia Canaria de Bellas Artes por acogerme entre sus miembros y, por supuesto, a mi maestro y amigo Félix Juan Bordes por su *Laudatio*.

⁷ Nred Arquitectos. Equipo formado por Magüi González y José Antonio Sosa 1995-2013 para la realización de concursos de arquitecturas y las obras derivadas de los mismos.

LA OCTAVA CARTA: LA FUERZA (*LAUDATIO* DE MARÍA LUISA GONZÁLEZ GARCÍA)

FÉLIX JUAN BORDES CABALLERO

Es esta una buena ocasión para hacer un esfuerzo personal y refrescar en la propia memoria todo aquello que ha ido sucediendo cerca de mi experiencia vivida, en torno a quienes han contribuido tan de cerca a la mejoría de la calidad de vida, operando positivamente en la problemática arquitectónica y urbanística de las ciudades insulares.

Allá por el año 1980 me encontré por primera vez a la arquitecta María Luisa González García, que estaba en esa época encargada de llevar y organizar la biblioteca del Colegio de Arquitectos en Las Palmas. Desde entonces ya destacaba por su inquietud y su voluntad por situarse en un alto nivel de compromiso con la cultura arquitectónica, por lo que la animé con la posibilidad de iniciar una carrera como profesora en la Escuela de Arquitectura, donde se estaba consolidando un grupo de arquitectos para organizar lo que sería luego el Departamento de Proyectos.

Ese comentario que le hice a María Luisa González –a Magüi, que es como la conocemos todos– a lo largo del tiempo resultó un verdadero acierto para la docencia de Proyectos, siendo, desde aquel entonces hasta el día de hoy, una eficiente y comprometida investigadora del espacio arquitectónico que realiza una labor valiosa y apreciada, desarrollada con gran compromiso y vocación.

Después de tantos años en la Escuela, de buena conexión y afinidad conceptual, trabé con ella una sólida amistad, ya integrada conmigo en el mismo grupo de profesores. Y ahora es para mí un honor y una gran satisfacción tener la ocasión de presentarla a la Academia, sabiendo que es necesario que personas creadoras como ella formen parte de la misma, aportando al colectivo y a la sociedad canaria en general su visión analítico-crítica y su gran capacidad creativa sobre la intervención arquitectónica, los problemas de la ciudad y sus reflexiones sobre los paisajes insulares...

Así como en aquellos años detecté su vocación genética por la docencia, ahora estoy seguro también del acierto que supone que esta creadora pase a formar parte de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, en la seguridad de que su incorporación redunde en beneficio de la capacidad reflexiva de nuestro colectivo para aportar nuestra mejor visión crítica en los problemas relacionados con el patrimonio arquitectónico, así como la problemática espacial y el desarrollo urbanístico de nuestro territorio.

Se incorpora ahora esta especial y singular profesora de Proyectos Arquitectónicos, que se autodenomina y define como «arquitecta del sitio», que no manifiesta especial interés por construir fuera de las

islas, que busca afianzar una ‘marca’, apoyándose desde la docencia en una determinada manera de ver la arquitectura contemporánea a través de nuestra localidad, buscando una característica imagen de ciudad fortalecida por las reflexiones diarias que desde la docencia se producen constantemente.

Siempre ahondando sobre la problemática de la arquitectura en la ciudad y también con su mejor manera de encaje de la nueva cantidad edificada en el medio rural, para lo que propone soluciones basadas en la simplicidad y en la naturalidad, yendo siempre a encontrar las soluciones en el origen de las cosas.

Como ya he dicho, desde muy joven se introdujo en el mundo de la docencia, en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas, y con su constante trabajo con los alumnos termina estableciendo un compromiso especial con su responsabilidad, sensibilidad y tendencias creativas, a la vez que genera una especial inquietud por buscar la idea importante, la raíz que sustenta el argumento global del proyecto, marcando una estrategia personal en la trayectoria y línea de vida como arquitecta que apuesta primero más por la calidad de la obra bien hecha que por la cantidad. Así, se introduce en un ritmo vital muy meditado, valorando una actitud existencial especial, un saber estar en el mundo sin aspavientos, sin ansiar notoriedad, que, en todo caso, la obtiene desde su obra bien hecha, la cual surge desde una estrategia proyectual y métodos operativos lógicos que transmite desde una actitud muy atenta y crítica con insistencia y entusiasmo, desde planteamientos sencillos basados en una visión directa del espacio arquitectónico contemporáneo, y de su manera de entender la ciudad y su evolución a lo largo del tiempo, partiendo de su memoria histórica.

La actitud ante la arquitectura y la ciudad de la profesora Magüi González me recuerda muy especialmente a una carta del Juego Adivinatorio medieval del Tarot, que estudié muy a fondo en los años 70 del siglo pasado, juego combinatorio que reflexiona profundamente sobre los distintos significados y actitudes de la vida. En particular, la carta

número ocho, titulada la Fuerza, muestra una figura femenina tocada con un sombrero especial que tiene la forma de símbolo infinito.

En este Arcano Mayor, la figura va elegantemente vestida y tiene un león a sus pies, al que mantiene tranquilo con sus manos en las fauces de la fiera, sin que aparente por ello ejercer esfuerzo alguno, a la vez que mantiene firmemente abiertas las mandíbulas del símbolo del instinto salvaje y agresivo. La dama va vestida por una parte de azul, que simboliza la inteligencia y la estabilidad, también de amarillo, que simboliza la sabiduría, y con una prenda de rojo, que simboliza la acción y la pasión. Lo que significa, por tanto, introduciendo esta figura del Tarot en el conjunto del resto de las cartas de la tirada del acto adivinatorio, que la protagonista demuestra que con su inteligencia, espiritualidad y determinación domina la fuerza bruta.

Y esa es la actitud que he detectado analizando la trayectoria docente y profesional que ha mantenido Magüi González, fuerte y determinada, animada, con seguridad en sí misma, comprensiva, y que desde su cometido docente sabe ilusionar a los demás. Profesora que no teme sus responsabilidades y domina su propia situación, eludiendo premeditadamente cualquier actividad o cualquier otro cometido que la aparte de su pasión principal, de todo lo que pueda desviarla de su trayectoria docente, y de sus intereses personales hacia los problemas de la arquitectura a la que le dedica toda su atención.

La actitud de la arquitecta Magüi se aleja y no guarda relación con la de la conocida figura de Zaha Hadid, de obra formalista, llamativa, que alardeaba desde su retorcimiento y que antepone su propia personalidad a la obra proyectada, a la vez que como diseñadora famosa destacaba como estrella de los medios. Se acerca mucho más a la figura contenida de la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi, de obra simple y potente a la vez que llamativa, de carácter brutalista, tal y como comentaré más adelante, que con su trayectoria profesional se acercaría más a las características y

virtudes marcadas por la carta número ocho del juego combinatorio del Tarot.

Es esa especial manera de entender la arquitectura de los maestros del Movimiento Moderno y sus herederos lo que siempre ha cautivado a Magüi González, quien rodea toda su obra de un cierto tufo, de un aroma especial, impregnada de un aire que siempre nos recuerda a la arquitectura del cambio, hacia una nueva manera de asimilar el espacio arquitectónico en su claridad.

Esa preferencia la demostró nada más empezar a ejercer la profesión y nos sorprendió a todos con dos obras rotundas, simples y expresivas, a la vez que sensibles en sus planteamientos compositivos, resueltas desde la naturalidad y el uso de los materiales más sencillos que integran positivamente las viviendas de protección oficial (VPO) en el medio rural de la isla de Gran Canaria.

Las 30 viviendas de protección oficial que ejecutó en la localidad de San Mateo ya ha posicionado a Magüi, desde muy joven, en un grupo de creadores canarios preocupados por insertar la arquitectura en el interior de las islas, en medio de su singular paisaje, marcando su razón de ser justamente en esa ruralidad, y a la vez ancladas en la arquitectura más comprometida, resuelta en su planteamiento más básico con materiales naturales e insertados en la percepción de la arquitectura popular en sus ambientes y dentro del paisaje canario, usando piedra del lugar, bloques perforados habituales en los cultivos para parar el viento, celosías de madera y paramentos tiesos resueltos con decisión y racionalidad, extendiendo los prismas puros posicionados, desde una especial geometría dentro del campo natural no urbanizado, en el medio insular.

Sorprendió aún más la arquitecta con un proyecto posterior de 30 VPO en Juan Grande, en la isla de Gran Canaria, obra por la que se le concedió en 1996 el Premio Canarias de Arquitectura y finalista en los premios FAD, en 2006. Y todavía nos respondió con otro éxito más adelante, con un premio finalista por la casa Ruiz en la X Bienal Española.

Las viviendas de promoción pública en Juan Grande (a modo de casitas «Corbu» como las llama ella) llamaron la atención por la claridad tipológica de viviendas adosadas de dos plantas, por la rotundidad de su planteamiento compositivo tan expresivo y valiente, desde la insistente repetición del hueco rectangular de los dormitorios de la planta superior y de la celosía de madera con arco carpanel de color azul en planta baja, que singulariza el prisma rotundo y alargado remarcado por el zócalo de piedra seca y los muros perforados en celosía de los patios a modo de porche trasero, que desde su aspecto de zoco o muro protector perforado le da al conjunto un toque minimal, a la vez que muestra su deseo de pertenecer a la arquitectura derivada de la buena continuidad de la tradición proyectual última, siguiendo la veta de lo que recuerda a las experiencias del Movimiento Moderno, el Arte Minimal, y el Land Art de prismas extendidos por el suelo rural desde una determinada estrategia de posición.

Y con esas dos experiencias maduras y sensibles tan tempranas, quedó situada y considerada Magüi González dentro del cuadro docente del Área de Proyectos de la Escuela de Arquitectura, donde la continuidad de su enseñanza de Proyectos Arquitectónicos ha marcado su existencia hasta el día de hoy, involucrándola más y más en esa manera especial de considerar la arquitectura desde la simplicidad, a la búsqueda del argumento espacial, motor de la operación de proyecto. Es esa manera de resolver los problemas «como quien no quiere la cosa» lo que la caracteriza desde un aparente desaliño (como en la casa Ruiz) y con una engañosa flojedad; pero, sin embargo, desde la fuerza y la determinación, con una actitud dominadora propia de la dama de la carta número ocho del juego del Tarot, quien resuelve las cosas sin mostrar inquietud, dominando desde el principio y desde la globalidad el problema de proyecto.

Los ecos de aquellas obras rurales tan bien hechas, planteadas con radicalidad esencial dentro de la naturalidad, le trajeron un encargo oficial muy sig-

nificativo y de gran envergadura: el Edificio de Usos Múltiples II de Las Palmas, donde se ubica la Consejería de Hacienda del Gobierno de Canarias, incluida como obra relevante en la Guía de Arquitectura Española 1929-1996 de ediciones Actar, y ediciones Tanais. Y también seleccionada para la IV Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo 2000, a la vez que quedó incluida en la Guía de Arquitectura de la ciudad de Las Palmas.

Sí que denota esa obra rotunda la admiración por la arquitecta Lina Bo Bardi, que mantenía las plantas bajas diáfanos y unos volúmenes o cuerpos verticales de las escaleras de evacuación situadas en los hastiales. Su proyecto del edificio administrativo de Las Palmas recuerda vagamente al Museo de Arte de São Paulo de la arquitecta brasileña, de cierto aire brutalista, prisma flotante y diáfano enmarcado por dos piezas estructurales en los extremos de gran potencia subrayadas en color rojo, que son los elementos potentes de las escaleras.

La tersura en el edificio de Usos Múltiples de Magüi González, y la cuidada geometría de la fachada, queda todavía más singularizada por el uso de grandes paneles de hormigón prefabricado salpicado o moteado de color azul-violeta que posiciona cromáticamente el edificio en este contexto singular de carácter administrativo, plantado encima de la Plaza de los Derechos Humanos, plataforma libre resuelta posteriormente también por Magüi González y José Antonio Sosa, proyecto por el que obtuvieron un primer premio.

Este edificio azulado ha tenido gran trascendencia en todo el entorno de edificios del Gobierno Canario de Hacienda Estatal, enclavados alrededor de dicha plaza con aparcamientos. El edificio administrativo se caracteriza por la interrelación de dos prismas rectangulares iguales, destinados a oficinas que abrazan entre ellos a otro volumen, prisma más alto donde se organizan los despachos de consejeros y altos cargos. Todo queda entrelazado por un gran espacio cubierto con una estructura ligera triangulada de la que cuelga una gran escultura de aluminio a

modo de cuerpo ahusado, inflado, alargado y de extremos afilados, que llena el aire y toda la altura de la plaza cubierta flotando mediante cables, sustentada en sentido diagonal.

Esta intervención del escultor Carlos Peleteiro en las obras de Magüi González fue en un tiempo continuada, a través del uso del 1 % del presupuesto destinado a obra artística, que acompañaba a las piezas de arquitectura propiciadas por el Gobierno. Desgraciadamente, esa buena costumbre también desapareció junto con otros buenos hábitos auspiciados por la Administración, eliminándose también los concursos de obra pública con jurado integrado por arquitectos de prestigio. Esta decisión ha afectado posteriormente en gran medida a la trayectoria profesional de la arquitecta Magüi González, quien, durante unos años con grupos de alumnos y formando equipo con el profesor José Antonio Sosa, se presentó, alcanzando diversos premios, a múltiples concursos tanto de edificios concretos como intervenciones en la ciudad o en la costa, donde también el equipo de Nred ganó el concurso de ideas para el desarrollo de la actuación Puerto-Ciudad en Puerto del Rosario en la isla de Fuerteventura. Otra obra destacable y llamativa que realizó allá por 1992 fue la plaza pública –con centro comercial y garaje– en el Barranquillo Don Zoilo, que quedó finalista en la II Bienal de Arquitectura Española de 1991-1992.

Todo esto demuestra el interés que suscita en distintas épocas de su trayectoria profesional la calidad de sus proyectos, que se hacían un hueco en las creaciones relevantes de los jóvenes arquitectos en España.

Antes de comentar esas experiencias conjuntas de los concursos desde el equipo Nred, hay que decir que siempre estaban justificadas por el deseo de poner en práctica y aplicar diferentes reflexiones y conceptos que forman el aparato teórico de la docencia conjunta de esta pareja de profesores, pero ahora quisiera todavía centrarme desde una visión asincrónica en la experiencia personal y en las pe-

queñas obras que, en solitario, siguió realizando desde su estudio independiente la arquitecta Magüi González.

El interés del trabajo conjunto con el arquitecto Pepe Sosa se centraba únicamente en formar equipo de trabajo para abordar los concursos de arquitectura –nacionales o internacionales–, mientras cada cual en su estudio atendía también a sus encargos personales.

Dentro de su actitud natural, de su deseo de rodearse de lo sencillo, se encuentra una pequeña obra singular en la que Magüi busca lo esencial del espacio doméstico al más puro estilo LeCorbusieriano. Pero también le influyeron los anteriores viajes a los países nórdicos, en donde quedó prendada por la obra de Asplund y Lewerentz y de su especial manera de entender los espacios interiores.

En la casita Ruiz, encajada entre medianeras en el barrio de pescadores de San Cristóbal, en Las Palmas de Gran Canaria, tuvo ocasión de reflexionar sobre los valores espaciales de la domesticidad, analizando el espacio desde la sección de la vivienda unifamiliar de tres alturas, organizando la casa desde la interrelación de los niveles.

Esta pequeña obra de falsa apariencia desaliñada, evoca otra vez a la dama del Tarot, que acomete las cuestiones de fuerza desde una aparente flojedad... El tratamiento del hormigón denota desaliño, por esa misma afición por lo irregular y no pulcramente bien hecho. Es como si dejara los temas algo ‘aflojados’ premeditadamente.

En Chandigarh, en el proyecto de la nueva ciudad gubernamental de la India ya independiente, cuando Le Corbusier veía verter en el bombo que mezclaba el hormigón mediante cestas de hojas de palmera llenas de cemento preparado con broza de barranco, que llevaba a hombros el semidesnudo operario hindú, el gran arquitecto comentó que él prefería las texturas y calidades rugosas, irregulares, de ese hormigón tratado con cierto descuido, que aquella otra acabada superficie de hormigón perfectamente dosificado de su Unidad de Habitación, realizada por los

suizos, que de tan pulida y uniforme parecía que se le había pasado la lengua por encima para darle un acabado pulcro y afinado.

En la casa Ruiz, todo da esa sensación de que una vez conseguida la realización global de la organización espacial unitaria y la interrelación de los niveles, todo queda a resultas de una ejecución realista y natural..., con cierto eco del «arte povera» mientras la idea principal se impone, caracterizando los diferentes ambientes, desde el jardín mirador en la azotea a la disposición de los muebles y objetos en la zona de estar. Desde el principio parece muy importante dónde se ponen las cosas, que quedan como un sistema que forman todos los objetos y mobiliario en un discurso fresco y coherente, donde todo se interrelaciona como lo hiciera la arquitecta y diseñadora francesa Charlotte Perriand (allí dentro está también su tumbona), donde los objetos que flotan en el interior –el mobiliario y otros recuerdos– quedan todos vinculados a esa estructura doméstica del espacio interno. Es que es importante dónde se ponen las cosas, pero también cómo cobra protagonismo dentro del ámbito de la casa todo lo pequeño, la poética de los objetos.

Otra valencia de carácter proyectual es, sin duda, la manera de mantener ventilado todo el ambiente principal, haciendo circular el aire desde la planta del sótano a la superior donde está el dormitorio, generando un gran confort y estabilidad climática al conjunto.

La pequeña vivienda se asoma al mar, encastrada en el cromático barrio de San Cristóbal, extrañada en la línea de la avenida peatonal, haciéndose presente sin ningún rubor, plantando cara al conjunto edificado del barrio con su fachada acristalada y subdividida a lo Mondrian, evocando otra vez tímidamente a Le Corbusier, con sus escuadrías de madera y sus paños opacos de madera tratada en autoclave y señalada a su vez por un distintivo y llamativo emblema rojo flotando en un paño de cristal que deja la casa como enclavada en su entorno con el especial gesto formal a modo de número de orden de la calle.

Esa preciosa pieza de arte roja la realizó su amiga la artista alemana conceptual Kirsten Mosel, quien reside en Argentina, cuyas atractivas obras encajan acertadamente acompañando a muchas obras de arquitectura repartidas por el mundo...

Magüi intenta mantener viva esa estrecha costumbre de colaboración que siempre caracterizó a los grandes maestros, siempre rodeados de artistas, que le dan a la obra arquitectónica un valor añadido, como hizo el arquitecto Carlos Raúl Villanueva en su proyecto del campus de la Universidad Central de Caracas. La UCV, donde incorporó a tantos artistas de valía local e internacional que ahora le acompañan en la Historia.

Así que la labor profesional de María Luisa González se centra, por una parte, en estar cómodamente situada en su estudio, trabajando en pequeñas obras, como en el proyecto, no realizado, de la Casa Eduardo, contigua a la casa Ruiz, o rehabilitando una pequeña casa protegida en la calle Travieso de Las Palmas, y en otros proyectos similares, como el de un hotelito para Dos Hermanas en una casa antigua con jardín; por otra parte, también es de destacar la participación conjunta en concursos formando equipo con el arquitecto Sosa, desde un recodo tranquilo de la docencia, huyendo del desgaste de la actividad política interna de la propia Escuela de Arquitectura, de los debates internos de carácter organizativo que se dan en su transcurrir cotidiano...

Mientras tanto, se sitúa naturalmente donde le toca, ocupando su puesto en la docencia, con una personalidad acusada, que no le da reparo alguno disenter, y bien enclavada en el quehacer diario de la enseñanza del proyecto...

Los presupuestos teóricos en los que se ha basado su participación conjunta en los concursos siempre tenían unas intenciones globales que presidían sus intervenciones, ancladas en las apuestas de los arquitectos de los años 60 y en su entorno temporal, como las experiencias proyectuales de los arquitectos Alison y Peter Smithson, los situacionistas, las

obras de Moshe Safdie o el Hospital de Venecia de Le Corbusier, etc. Estos arquitectos partían del planteamiento de una estructura ortogonal clara, a modo de malla, que se ablanda en sus límites y que permite la captación de múltiples situaciones formales, atípicas e irregulares, donde todo se hace posible y se captura, donde todo fluye en una especial condición de contorno.

También desde la rehabilitación del Mercado del Puerto de Las Palmas para Centro Cultural polivalente, planteó Magüi González su preocupación por la rehabilitación o el «reciclaje» de piezas antiguas apartadas del trasiego cotidiano de la ciudad. Ese fue también uno de los objetivos conjuntos del equipo, lo que dio lugar a que ganara varios concursos, tales como el del Gabinete Literario de Las Palmas o Las Casas Consistoriales en la Plaza de Santa Ana, piezas entonces vacías de contenido, pero con un alto valor de representatividad.

Como estas dos piezas estaban relacionadas en el mismo contexto urbano, el equipo le dio mayor importancia al reciclaje y puesta en escena del espacio de las cubiertas, aunque no fue posible establecer el requerido diálogo completo al abandonarse en el Gabinete Literario el proyecto de su nueva cubierta como terraza-mirador. Sin embargo, la intervención en las Casas Consistoriales de la Plaza de Santa Ana, sí que se realizó, más completa y representativa, centrándose principalmente toda la operación en el diseño del nuevo patio acristalado y la inversión estructural que se propuso, aligerando los pilares de madera del patio a fin de organizar todo el refuerzo de la estructura desde la misma cubierta.

El aspecto ligero del patio transparente y el despiece de los paños acristalados, alternando con rectángulos de madera maciza y conjugado todo esto con una especial presencia de las escuadrías de madera de riga, le da al conjunto un singular valor expresivo...

Otros concursos destacados, en los que los arquitectos pusieron especial hincapié en la importancia de los volúmenes superpuestos o apilados, fueron el

del edificio de La Regenta con primer premio en el Concurso Nacional y la propuesta para los juzgados de Santa Lucía de Tirajana, organizados a través de una operación global de proyecto que consiste en el «apilamiento» de los principales volúmenes o paquetes funcionales en cuerpos a modo de cajas que, al superponerse sin un orden férreo, dan como consecuencia la configuración espacial del edificio entero.

Todos estos concursos –como el del reciclaje y rehabilitación de las naves del Matadero en Madrid, premiado con un tercer premio, o como el de la renovación de la antigua Fábrica de Tabacos en Donostia-San Sebastián, con un accésit en el Concurso Nacional– han servido para conocer en casos concretos cuáles han sido las propuestas globales del grupo de trabajo Nred, apostando por reflexiones conceptuales conjuntas y haciendo valer distintas operaciones de proyecto que proponían a sus alumnos, es decir, estrategias de colocación, de proximidad o adosamiento, de emergencias, de tangencias, problemas de límite y, sobre todo, ensayando distintas maneras de posicionarse ante la hibridación de la forma y del tratamiento proyectual de lo irregular y lo variable, con una especial atención a lo desjerarquizado...

Pero acercándonos a lo más próximo en el tiempo, lo más relevante ha sido el resultado de su último concurso, cuyos autores son Magüi González, José Antonio Sosa y Miguel Santiago Peña. Me refiero al conjunto de edificios que configuran la Ciudad de la Justicia en Las Palmas de Gran Canaria, organizada desde varios cuerpos prismáticos de altura variable, encajado dentro de una misma estructura global que todo lo ordena, con una clara propuesta para los flujos circulatorios. Todo organizado desde la importante calle interna situada en la planta baja y donde se interconectan los diferentes volúmenes que configuran los juzgados, allí se da sin interferencias en esas plantas superiores el trabajo de jueces y funcionarios. La entrada a la planta baja y el trasiego ciudadano interno, edificio concebido como extensión de la calle, se resuelve mediante un cuerpo de gran volado hacia el norte, que genera un porche o

plaza cubierta y espacio libre, al modificar el flujo circulatorio de la red viaria general para solucionar a la vez los accesos al parking subterráneo. Dentro de la gran sobriedad del conjunto edificado, destaca, por una parte, la limpieza de la intervención, la reverberación cromática de las caras horizontales inferiores de las lamas o parasoles de las fachadas, de los prismas o volúmenes principales, el tratamiento translúcido de los hastiales de levante; y por otra, la expresiva solución adoptada para los hastiales ciegos a poniente que se ofrecen a los barrios, con piezas horizontales ligeramente dobladas en puntos distintos, que generan un concierto muy expresivo de sombras arrojadas horizontales.

Este ha sido el último concurso al que se ha presentado el equipo Nred de Magüi González y José Antonio Sosa... La frecuencia de concursos conjuntos ha decaído y ello es debido a la drástica modificación de la política de los concursos públicos, donde ahora las propuestas arquitectónicas son valoradas por jurados compuestos por funcionarios y otros técnicos, en lugar de arquitectos de prestigio, despojando en gran medida a las propuestas finalistas de la validez cultural de la idea ganadora, que ahora es juzgada prioritariamente desde otros parámetros de carácter técnico, funcional y de economía. Incluso, para todavía fragmentar más el hecho arquitectónico como una idea global y unitaria, se llega a subdividir la documentación del proyecto por partidas aisladas, sacando a concurso separado, como cuerpo documental independiente, las instalaciones o la dirección técnica de la obra que queda así despojada de la influencia de sus autores, dejando a los arquitectos con el corazón proyectual desgarrado.

Esta nueva situación ha relegado en gran medida la actuación libre y optimista de Magüi González, quien ha perdido en parte su ilusión y entusiasmo por los concursos de arquitectura, despojados de su incentivo cultural más importante, gravados ahora por otros motivos y excusas, fuertes condicionantes donde a la capacidad propositiva, al valor de la idea

propuesta y a la trayectoria y experiencia de los autores, se les concede menos importancia...

Por eso, su actividad actual se repliega en los últimos tiempos a su labor docente e investigadora y, simultáneamente, sus ansias como inventora de formas se satisfacen ahora con pequeños proyectos, que realiza con rigor profesional y pulcritud, y, a la vez, elaborados desde su estudio profesional, siguiendo líneas racionales y obvias, sin regodearse formalmente, y manteniendo durante el proceso de proyecto y la ejecución de la obra una relación positiva y amable con su cliente con el que traba muchas veces una sólida amistad.

Siempre queda la oportunidad de los concursos de arquitectura europeos, más liberados de la carga burocrática y tecnológica en sus primeras fases, más racionalmente planteados.

En los años pasados ya obtuvo el equipo Nred éxitos en exposiciones y concursos fuera de España, como en el concurso internacional de Beijing o como participantes en la Bienal Internacional de Arquitectura y Diseño de São Paulo, y asimismo, en la

exposición y conferencia en la Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Hong Kong y en la Bienal de Dakar, donde Magüi presentó una instalación sobre la casa Ruiz. Todo esto, entre otras experiencias internacionales.

Pero lo que siempre destaca en la creadora Magüi es su actitud positiva frente a los temas de arquitectura, que la mantiene disponible e inquieta para transmitir su pensamiento. Es por esto, por su voluntad de querer estar en el concierto cultural de Canarias, por lo que, con todo merecimiento en esta nueva etapa, ha de integrar y formar parte de los debates que sobre la arquitectura, el territorio, el patrimonio y el paisaje canario se dan continuamente en el seno de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Por tanto, solo me queda, en nombre de todos mis compañeros y en el mío propio, darle ahora la bienvenida a esta valiosa creadora y gran amiga, invitándola a trabajar también desde este muy importante colectivo cultural, en beneficio de la Cultura de las Islas Canarias.

FORMA, FUNCIÓN Y ORNAMENTO

FERNANDO DE TERÁN TROYANO

Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Una reflexión acerca de cómo se relacionan en arquitectura los conceptos de forma, función y ornamento, a través del papel (formal, funcional y ornamental) que ha jugado a lo largo de la historia un elemento arquitectónico tan significativo como es el capitel, hasta que ha sido eliminado –¿cómo y por qué?– por el Movimiento Moderno y por la arquitectura posterior a este.

Agradezco esta invitación que me permite tomar contacto con esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, que no me es desconocida, pues hace tiempo que descubrí su vitalidad y sus actividades a través de sus *Anales*, así como por la admirable labor creativa de tantos artistas locales. Y hace tiempo que percibo desde lejos una vibración cultural estimulante que de aquí emana, que me lleva a plantear esta intervención más como un conjunto de reflexiones personales abiertas, que como una conferencia formal y acabada.

La formación intelectual y profesional de los arquitectos de mi edad se desarrolló en un periodo en el que la arquitectura española se estaba liberando del historicismo oficial y, renegando de las consig-

nas del Movimiento Nacional, se abría a los principios del Movimiento Moderno que imperaban en el resto del mundo. Y lo hacía a través de aquellos grandes arquitectos, los de los años cincuenta, que aparecieron entonces no se sabe cómo, a alguno de los cuales –como Oiza y De la Sota– tuve la suerte de tener como maestros en la Escuela.

Tras la ruptura causada por la Guerra Civil y en medio del aislamiento cultural de más de diez años entonces, derivado de la Dictadura implantada después de ella, descubríamos absortos con un buen retraso, la belleza de la racionalidad funcionalista de los años 30, y eran para nosotros dogmas incuestionables aquellas afirmaciones según las cuales la forma debía seguir a la función y el

ornamento era delito. Pero pronto empezamos a darnos cuenta de que ese aislamiento y ese retraso intelectual, nos estaban impidiendo ver que aquellos dogmas se habían ido resquebrajando, en una situación cultural europea que ya no era la misma después de la Segunda Guerra Mundial. Y que en el panorama arquitectónico mundial, la forma estaba reclamando el reconocimiento de unas exigencias que no provenían de la función. Un Corbusier completamente distinto del de los años 30 estaba construyendo Ronchamp.

Posteriormente, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y en lo que va de este, hemos asistido a una diversificación notable de la arquitectura, de modo que dentro de un panorama variado, en el que los avances tecnológicos imponen una racionalidad estricta que se manifiesta en una parte significativa de la arquitectura actual, hemos visto desarrollarse también un pujante proceso de liberación y de exaltación de la forma (que en un momento dado llevó incluso a la formulación del dogma inverso de que la función debía seguir a la forma) que incluye una buena dosis de arbitrariedad. Y en cuanto al ornamento, está claro que después de las aportaciones de figuras como Robert Venturi, ha recuperado su razón de ser, más allá de su necesidad constructiva y de su utilidad funcional y está muy lejos de ser delito. Por eso, en el abigarrado panorama actual, ya no puede distinguirse lo que es forma y lo que es función, en una arquitectura que, a veces, ella misma está concebida como ornamento.

Y es precisamente la valoración del papel jugado por la arbitrariedad en la arquitectura contemporánea, analizando ejemplos como la arquitectura de Frank Gehry, lo que hizo Rafael Moneo en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque, como suele ocurrir con sus reflexiones, la cosa se convirtió en algo más general, extendiéndose al examen del concepto de «arbitrariedad en arquitectura», dentro de una de esas lúcidas profundizaciones conceptuales a las que nos tiene acostumbrados en sus escritos.

Decía allí Moneo que la arbitrariedad había estado siempre presente en la arquitectura y que los arquitectos no habían querido nunca reconocerlo, inventando a lo largo de la historia variados apoyos teóricos justificadores y legitimadores de lo que hacían. Por eso, en el discurso de contestación al suyo y de bienvenida por parte de la Academia (que él pidió que hiciera yo) comenté refiriéndome a su obra, que él se había parapetado siempre en la sinceridad constructiva y que en todos sus edificios –tan diferente cada uno del siguiente– había evitado dar muestras de una más visible o más llamativa arbitrariedad porque, aunque él conocía bien ese secreto tan bien guardado, sabía que a la sociedad no le es fácil aceptar que en la definición de la forma de la arquitectura juegue un papel tan dominante la arbitrariedad.

Y con su conocimiento de la historia y con su gusto por ella, señalaba Moneo, casi con valor simbólico, una primera manifestación de la presencia y de la importancia de la arbitrariedad en arquitectura, en la invención del capitel corintio por Calímaco y en la aceptación generalizada de esa pura arbitrariedad como importante elemento arquitectónico, hasta llegar a convertirse en el elemento caracterizador por antonomasia de toda la arquitectura occidental.

Desde entonces vengo pensando en la naturaleza del capitel y de sus formas. ¿Son estas realmente arbitrarias? ¿De dónde proceden? ¿Cómo surgen? ¿Obedecen a alguna necesidad? ¿Tienen algún sentido funcional? ¿O es el capitel, simplemente, un ornamento acompañante? ¿Está justificada y es racionalmente explicable la misma existencia del propio capitel? Y me parece que una reflexión de ese tipo sobre un elemento arquitectónico tan significativo y caracterizador puede servir para iluminar una explicación más general sobre la variable importancia en la arquitectura de lo formal, lo funcional y lo ornamental.

En una ocasión compuse una breve «elegía por el capitel» para explicar su drástica eliminación por la arquitectura moderna. Y lo hice en un sitio como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

—que durante siglos, había mantenido la indiscutible necesidad de su utilización y había practicado fervorosamente la enseñanza de sus formas, proporciones y características—, porque me parecía que había que hacerle allí una despedida, agradeciéndole los servicios prestados.

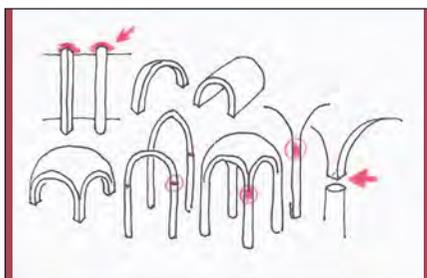
Pues bien, me atrevo a volver ahora sobre el tema con nuevas reflexiones sobre la misma pregunta. ¿Por qué un elemento arquitectónico fundamental en la definición de la arquitectura y presente en toda la historia de la misma resulta, de pronto, totalmente prescindible y desaparece? ¿Cómo se explica su anterior permanente presencia secular si no era necesario?

Voy a intentar pues, ahora, en una nueva aproximación, una posible contestación a tales cuestiones, sometiendo a confrontación la naturaleza, el papel y las características del capitel, con los conceptos de forma, función y ornamento.

Cuando el hombre, tras abandonar la gruta natural, empieza a construir espacios artificiales cada



vez más grandes, inventa cómo sostener la cubierta de los mismos mediante apoyos verticales que trasladen su carga al suelo, procurando reducir lo menos posible ese espacio interior nuevo.

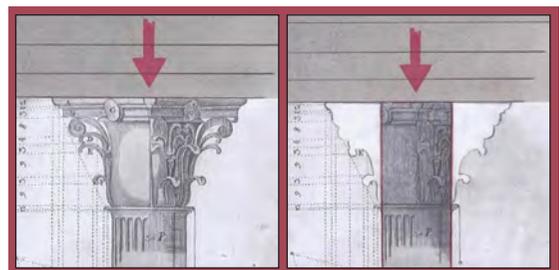


Para ello crea pilastras y columnas. Y luego dinteles y vigas. Y arcos y bóvedas. Y para aumentar la altura del espacio, construye arcos y bóvedas sobre columnas.

Y como resultado de ese proceso constructivo aparece formalmente un punto especial en el que se produce el contacto entre el plano horizontal sostenido y el elemento vertical sustentante (o en el que se produce la transición del arco o de la bóveda a la columna, generalmente con cambio de sección).

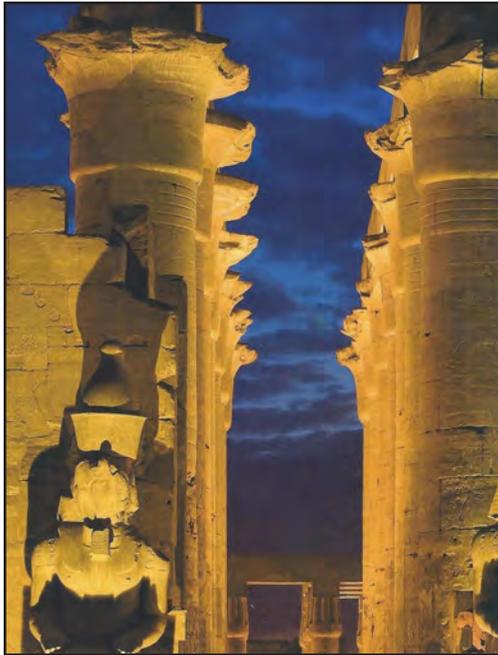


Con las primeras estructuras de madera, y para mejor acomodo de unas vigas que podían flexionar y desajustarse en su apoyo si este era de escasa superficie, pudo ser constructivamente conveniente aumentar esa superficie con un elemento intermedio.

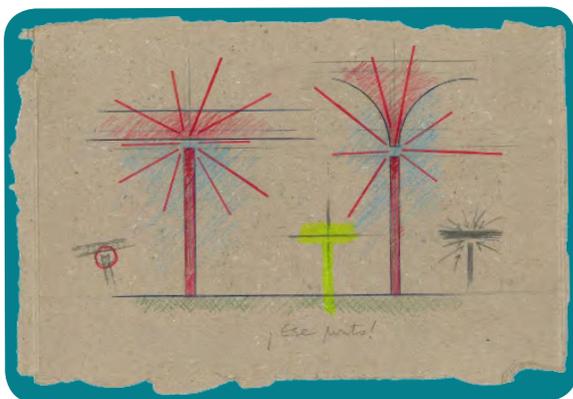


Pero con materiales de nula o muy escasa flexibilidad, como la piedra, ese elemento no era constructivamente necesario porque la carga podía descansar directamente sobre la columna.

Y muchos capiteles antiguos se han roto, mostrando así que tenían partes sobrantes, no necesarias funcionalmente.



En ese punto especial no se planteaba un problema constructivo, sino algo distinto que se había hecho visualmente necesario. Ese punto se manifiesta pleno de tensiones visuales y reclama un elemento intermedio que facilite la transición formal (o si se quiere, en una interpretación lingüística, que actúe como articulación gramatical sintáctica).



Porque como dijo Mumford en *El mito y la técnica*, «la invención estética jugó un papel tan grande como las necesidades prácticas en el empeño del hombre por construir un mundo significativo». Y es que, aunque tenga que sostenerse, la forma arquitectónica no responde solo a requerimientos técnicos, sino a muchas motivaciones que están más allá de lo útil.

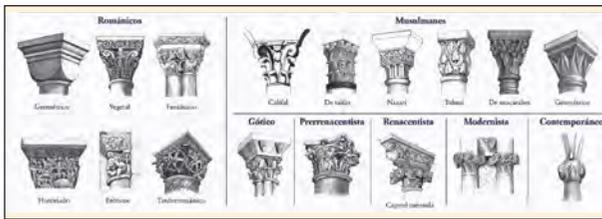
Y entonces ese punto especial podía ser ocupado por una pieza inventada, constructivamente innecesaria, pero que, lógicamente, dada su situación y su visibilidad, debía ser de forma bella e interesante. ¿No haría un hermoso capitel uno de los más bellos objetos producidos por el diseño moderno como es el vaso de Aalto?



En cierta ocasión, yendo certeramente a ese papel visual y significativo, al margen de lo funcional y constructivo, Moneo definió el capitel como «un asterisco en el espacio».

Por eso los capiteles (constructivamente innecesarios) fueron importantes desde la Antigüedad y





siguió habiéndolos en todas las épocas de la historia hasta ahora.

En oriente y occidente y en todas las épocas.



Pero fue en la Grecia clásica donde se inventaron unas formas depuradas de capiteles que serían adoptadas, reproducidas y perpetuadas universalmente.



Según Vitruvio, Calímaco inventó el capitel corintio como ha mantenido la tradición y la iconografía.

Era una creación intelectualizada a partir de un cestillo rodeado por hojas de acanto.



Inspirado en la espiral de las caracolas, que se va abriendo al desarrollarse, el capitel jónico muestra cómo los griegos aprendieron a construir geométricamente este tipo de espiral para utilizarla simétricamente en el diseño de las volutas.



Y también es natural el origen de la forma del capitel dórico, basada en el «equino» o erizo de mar (equinodermo), con su sutil doble curvatura. (Según el diccionario de la Academia Española el sustantivo 'equino' se refiere a la moldura circular característica del capitel dórico y solo en segunda acepción, como adjetivo, se refiere a lo relativo al caballo).



Roma adoptó esos capiteles griegos añadiendo dos más (toscano y compuesto), modificó el dórico (cambiando el equino por un bocel) y extendió por todo el mundo conocido los cinco órdenes clásicos.



La primera negación histórica de la necesidad del capitel se produjo en el gótico depurado, dentro de un nuevo sistema constructivo, de un nuevo lenguaje y de



una nueva estética, que eran ajenos al mundo de la herencia grecolatina y que ignoraba los órdenes clásicos.



Pero hasta alcanzar la eliminación del capitel, este permaneció con inventiva formal bien de carácter figurativo y naturalista o bien abstracto y geométrico—este, en occidente, solo en la arquitectura hispanomusulmana—.

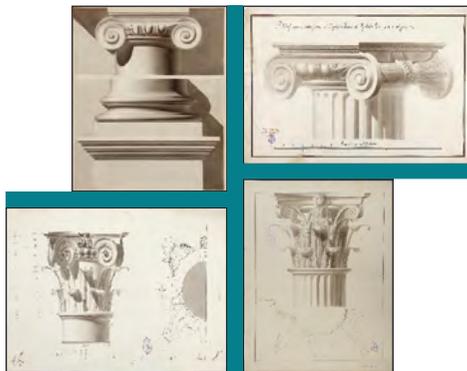
Y vino luego el amoroso descubrimiento y la resurrección de los modelos clásicos por los pintores y arquitectos del Renacimiento, que condujo a algunas de las cumbres de la arquitectura universal como la de Palladio.



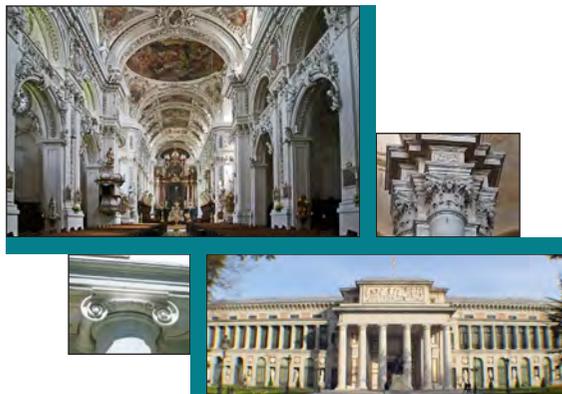
Se produjo entonces la definición métrica exacta, la codificación y la difusión (por la imprenta) de los órdenes clásicos a través de famosos tratados ilustrados: Alberti, Palladio, Scamozzi, Vignola...



Y los capiteles clásicos, como parte esencial de ellos, fueron dibujados, enseñados y extendidos por las Academias hasta bien entrado el siglo XX.



Su glorificación dionisiaca por el Barroco y su utilización apolínea por el Neoclásico los extendieron por todo el mundo.



Y se universalizaron y se impusieron como canon y forma única de hacer arquitectura, fuese cual fuese el programa y el destino del edificio: París, San Petersburgo, Berlín, Washington...



Y aunque desde el siglo XVIII aparecieron modificaciones formales con cierta libertad, esta fue es-



timulada por las posibilidades nuevas incorporadas por el hierro moldeado y con ayuda del eclecticismo historicista del siglo XIX.

* * *

El resultado de todos esos siglos de arquitectura dominada por los órdenes clásicos es que vivimos rodeados de capiteles. Por ejemplo, los edificios contiguos a la Real Academia de San Fernando en Madrid tienen capiteles. Y lo mismo ocurre en la calle contigua, la calle Peligros, que ofrece un variadísimo repertorio de ellos en piedra, hierro, cemento y madera.



Otro rico muestrario se encuentra en las fachadas, los portales y los interiores de los bajos comerciales de la Gran Vía. Y otro tanto ocurre en toda la



calle de Alcalá. Tengo registrados más de doscientos capiteles diferentes en un radio de 200 metros alrededor de la Academia.



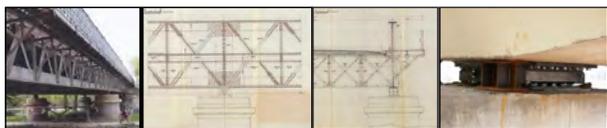
Asimismo, podemos constatar que los edificios modernos –que también los hay en ese entorno– ¡nunca tienen capiteles!



Porque la arquitectura moderna ha procedido a la segunda negación histórica de la necesidad del capitel. Ha planteado y ha conseguido desarrollar un nuevo lenguaje universal capaz de sustituir al de los órdenes clásicos, produciendo una arquitectura totalmente diferente de la del pasado y ajena a ellos.

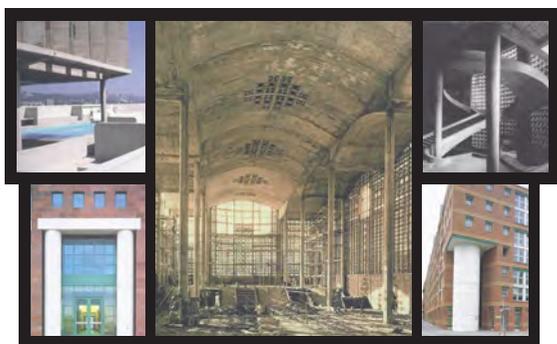
Historiadores, teóricos y críticos han estudiado el apasionante proceso, que no se inició realmente con la explícita y programática condena de Le Corbusier. La Escuela de Arquitectura de Berlín, de Schinkel, totalmente racionalista, es de 1835. Entre muchos factores concurrentes para ello –la sinceridad constructiva racional, la nueva estética del rascacielos...–, hay que destacar el papel fundamental jugado por las nuevas posibilidades constructivas que brindaban los nuevos materiales que había empezado a utilizar la ingeniería. Nuevos procesos constructivos daban





resultados formales nuevos. El primer Le Corbusier repudiaba cualquier definición formal que no procediese del sistema constructivo y, por eso, decía que «los arquitectos del siglo XX son los ingenieros». Los cuales no necesitaban apoyar lo horizontal sobre toda la ancha pila vertical para transmitirle la carga, sino solo sobre un pequeño punto que acabó siendo una pieza de neopreno casi invisible. El capitel mostraba así claramente su condición de innecesario y podía ser denunciado como un «contrasentido constructivo», como ha escrito Manterola.

Pero no era solo una cuestión constructiva, sino fundamentalmente estética, y el tema debe ser considerado dentro de la profunda evolución general —«la más grande revolución del arte que ha habido», como ha podido decirse— que estaba ocurriendo en la pintura, la escultura, la música... En la nueva arquitectura el capitel, que siempre había sido constructivamente



innecesario, dejaba de ser necesario también visual, estética y lingüísticamente, en un nuevo lenguaje arquitectónico y en una nueva estética (Perret, Le Corbusier...), incluso cuando mucho más tarde se utilizó ornamentalmente la columna (Rossi).

Ese abandono del capitel no fue siempre fácil ni inmediato por el papel que había jugado histórica-

mente para llenar el punto crítico que lo demandaba visual y estéticamente. Gaudí sabía mejor que nadie llevar la carga al suelo desde las bóvedas, pero se inventó innecesarios capiteles intermedios ornamen-



tales. Perret, autor de la más desnuda arquitectura de hormigón, se inventó un capitel para las calles de su



reconstrucción de Le Havre. Loos, que teóricamente había enunciado aquello de que todo ornamento era delito, no pudo prescindir de capiteles en la portada de su polémica y famosa casa de Viena. Y ya en nuestros días, unos ingenieros españoles actuales se inventaron otro hermoso capitel para un puente urbano —en el Paseo de la Castellana de Madrid— sabiéndolo perfectamente innecesario constructivamente.

Y más allá de la nostalgia o de la inercia visual en la memoria, se han ido dando otras utilizaciones actuales del capitel como pervivencias historicistas —pastiche histórico «posmoderno» de Robert Stein, Charles Moore o Donald Gray— o irónicamente monumentalistas, con resonancias *pop art* a lo Claes

Oldenburg (Robert Venturi, Sáenz de Oiza) o puramente como reclamos comerciales, que muestran elocuentemente que el capitel ya no forma parte de un lenguaje arquitectónico vivo, aunque siga siendo un objeto bello, visualmente atractivo y cargado de resonancias significativas, utilizable por sí mismo, fuera del contexto de los órdenes clásicos.



Y al final, debido a todo esto y al alto grado de libertad alcanzado por la arquitectura con ayuda de la ingeniería, que le permitió prescindir pronto no solo del capitel sino de la columna entera –una temprana muestra de ello fue la terminal de la TWA de Nueva York, de Saarinen, en los años 60–, la arquitectura actual más interesante, después de la modernidad ortodoxa, de la posmodernidad obsoleta y de la exacerbación gratuita de la arbitrariedad formal inmoderada, se puede permitir hacer edificios en los cuales, ni dentro ni fuera hay capiteles ni columnas (Koolhaas en Oporto) o seguir haciendo ocasionalmente un cierto uso de ellos (Koolhaas en Qatar). Porque el capitel se ha liberado de aquella «necesaria»



riedad» que tuvo en su pasado histórico y puede ser incorporado –libre, gratuita, arbitrariamente–, en sus formas antiguas o en nuevas formas inventadas.



* * *

Por eso, veamos esa imagen final: ¿homenaje, símbolo o caricatura?

Se trata de una maqueta para un capitel de mi invención. Aceptada la innecesaria constructiva y funcional del capitel, este que presento un poco irónicamente, sería capaz de transmitir funcionalmente la carga a través de su núcleo central, pero su intención fundamental está dirigida a exaltar formalmente de modo renovado su papel ornamental, visual y significativo, desarrollando la poética imagen del «asterisco en el espacio».



LOS PREMIOS «MAGISTER» Y «EXCELLENS» DE 2018 (ESPECIALIDAD DE ARQUITECTURA)

Tras convocar sus premios anuales dedicados en 2018 a profesionales de la Arquitectura, la Junta de Gobierno de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes recibió varias propuestas por parte de diversos miembros de la corporación, especialmente de la sección de Arquitectura, y tuvo en consideración las propuestas más razonadas y las que se ajustaban a las bases que regulan estas distinciones. Una vez que hubo deliberado y tomado la decisión correspondiente, se le comunicó al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes artistas:

1. Para el Premio «Magister», que se otorga a un creador veterano de prestigio por la labor significativa y de calidad desarrollada a lo largo de su vida, en esta ocasión concedido *ex aequo*, a los arquitectos don Francisco Artengo Rufino y don José Ángel Domínguez Anadón, cuya loa se encomendó al académico numerario don Federico García Barba.
2. Para el premio «Excellens», destinado a artistas emergentes y con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, fue designado el joven arquitecto don Alejandro Beautell García, cuya loa se le encomendó al académico numerario don Virgilio Gutiérrez Herreros.

La ceremonia pública de entrega de estas distinciones tuvo lugar en el Salón de Actos del Cabildo de Tenerife el lunes 12 de diciembre de 2018, presi-

da por el presidente de la Real Academia Canaria D. Carlos de Millán Hernández-Egea.

Tras instalarse la Academia mientras el Quinteto de Viento 'Pentágora' interpretaba el *Cántico a San Miguel*, compuesto para estas ocasiones por el compositor don Lothar Siemens para las ceremonias solemnes de la RACBA, el Presidente de la Corporación abrió la sesión en nombre de S.M. el Rey con unas breves palabras, para a continuación dar paso a las loas de los premiados y palabras de agradecimiento de los galardonados, núcleo central del acto. Seguidamente, el Presidente del Excelentísimo Cabildo de Tenerife, D. Carlos Alonso, dio la enhorabuena a los premiados, destacando sus excelentes trayectorias profesionales, con las que han contribuido a elevar el nivel artístico de las Islas. Asimismo, subrayó la importante colaboración que existe entre la corporación que preside y la Real Academia Canaria de Bellas Artes. El turno de intervenciones finalizó con las palabras de D. Carlos de Millán, quien recordó la importancia y pertinencia de estos premios que impulsa nuestra Real Academia, cuya entrega se ha desvinculado como en el curso anterior del acto de Apertura de curso.

Con la actuación del Quinteto de viento 'Pentágora' interpretando varias piezas de su repertorio, que fueron acogidas con calurosos aplausos por parte de la numerosa concurrencia, puesta en pie para el canto del tradicional *Gaudeamus*, se dio fin al acto.

RECONOCIMIENTO A LOS ARQUITECTOS
FRANCISCO ARTENGO RUFINO Y JOSÉ ÁNGEL DOMÍNGUEZ ANADÓN
PREMIO «MAGISTER» EX AEQUO DE ARQUITECTURA 2018

FEDERICO GARCÍA BARBA

Como cada cuatro años, hoy nos hemos reunido aquí en sesión solemne para entregar el Premio «Magister» de Arquitectura –que otorga periódicamente esta Real Academia Canaria de Bellas Artes– a unos colegas a los que yo tengo una especial consideración. Y me ha tocado hacer una semblanza de su manera de enfocar y llevar a cabo esta comprometida actividad artística. Porque lo primero que quiero reivindicar es que la Arquitectura es una de las Bellas Artes, una actividad que deja huellas imperecederas en nuestras ciudades y que están ahí para disfrute gratuito de nosotros y de todos nuestros conciudadanos.

Cuando yo era estudiante, varios arquitectos de Tenerife representaban para mis compañeros y para mí una forma de ejercer la profesión a la que queríamos emular. Eran, entre otros, Luis Cabrera, Rubens Henríquez, Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra, personas que realizaban tareas excitantes: tanto trabajando en las administraciones y las labores políticas en tiempos difíciles como en la promoción de una cultura diferente a la oficial, intentando divulgar las vanguardias internacionales del arte y de la arquitectura. Y lo más importante, realizaban edificios de magnífica factura, obras absolutamente rompe-

doras con formas anquilosadas en el pasado que se imponían desde el poder político o esclavizadas a la especulación circundante que caracterizaba a las prácticas económicas hegemónicas.

Pero había también otros arquitectos canarios más cercanos y que ejercían un influjo más directo sobre los que comenzamos aquí el ejercicio de la Arquitectura a finales de los años 70. Es el caso de Francisco Artengo Rufino y José Ángel Domínguez Anadón, en cuyo estudio (que llamábamos La Solana porque así era el nombre de la casa en que estaba situado y en la que compartían tareas con los también arquitectos Carlos Schwartz y José Domínguez) acabé pasando largos meses dedicado a entender los entresijos de esta especialidad profesional y artística. Con ellos, los estudiantes de Arquitectura teníamos una mayor proximidad generacional. Lo cierto es que algunos de nosotros acabamos aprendiendo la artesanía de la arquitectura directamente en ese taller.

Eran esos tiempos en los que se estaba produciendo el importante crecimiento turístico de nuestras islas. Aquel que desembocaría en ese enorme espacio productivo que hoy existe al sur de Tenerife y en otros lugares similares del archipiélago.

Un esfuerzo creativo en el desarrollo territorial de Canarias propiciado por la acción colectiva de fuerzas económicas, guiadas por un liderazgo intelectual sólido que inspiraba la visión política y la ejecución de lo que era preciso.

En esos años, los miembros de La Solana diseñaron gran cantidad de obras representativas, basadas en planteamientos al servicio del progreso común y el desarrollo colectivo. La planificación urbanística que se hacía en Canarias era entonces una forma de lograr implantar lo más rápidamente posible inversiones urgentes. Eso consistía en el despliegue de artefactos destinados a infraestructuras de comunicación, todo tipo de elementos productivos y edificios para albergar la demanda de alojamientos para el turismo de masas.

A comienzos de los años 70 del siglo pasado, tras su formación en Barcelona, Artengo y Domínguez Anadón retornaron a Canarias con un bagaje de conocimiento adquirido en su Escuela de Arquitectura. Y también, con la experiencia surgida del contacto con la cultura arquitectónica que estaba en plena eclosión allí en esos años. Era el momento de mayor reconocimiento del llamado Grupo R, (R que hacía alusión al realismo como una manera de abordar colectivamente los problemas de la posguerra). El Grupo R estaba liderado por arquitectos tan influyentes como José Antonio Coderch, José María Sotres, Antonio de Moragas; y que incluía a gente más joven, como Manuel Ribas Piera y Oriol Bohigas. Muchas obras de esos arquitectos catalanes de los años 50 y 60 representaron una forma de hacer arquitectura que reivindicaba las tradiciones locales y las formas populares en una interpretación admirativa. Casi una transposición a España de la voluntad de recuperación de lo histórico y lo vernáculo que ocurrió en Italia tras la guerra. Es lo que luego se etiquetó como neorrealismo italiano y tuvo su máxima expresión cultural a través del cine.

En el conjunto de pequeños pabellones destinados a los visitantes europeos de Parque de Las Américas –construido en 1970– podemos detectar esas

formas tradicionales de la arquitectura popular mediterránea. Allí, esas maneras se expresan en los muros blancos enfoscados, el uso de persianas enrollables y azulejados Ballvé de colores vibrantes. Un conjunto de volúmenes sobrios y rotundos que se articulan escalonadamente para favorecer el juego de luces y sombras que refuerza el soleamiento. También en la lagunera Casa González de 1973-1974, los ecos catalanes sorprenden entre las densas paredes de hormigón visto que caracterizan a este otro proyecto. A mí, personalmente, las pérgolas exteriores sobre columnas me recuerdan una obra catalana emblemática de aquellos años, el juguetón Belvedere Georgina del Estudio PER. Pero es que allí están además insertos la chimenea Polo de Coderch. Y, de nuevo, los habituales azulejos Ballvé en baños, cocinas y zócalos ofreciendo su característico toque popular mediterráneo.

Hoy no deja de ser curiosa esa adscripción catalana que existía desde el comienzo profesional de Artengo y Domínguez Anadón. Un sello que, de una manera u otra, ha seguido ejerciendo una influencia notable en su forma de concebir la arquitectura.

Antes y después de la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento disciplinar sobre arquitectura tuvo una importante fuente de referencia en los llamados Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAMs). Fueron unos encuentros celebrados en diversos países y ciudades europeas, en los que desde entonces se estableció una referencia ideológica casi obligatoria para hacer ciudad y arquitectura. Inspirados en el llamado funcionalismo, los CIAMs fueron una fuente de ideas que, desde entonces y en todo el planeta, han definido numerosas obras y desarrollos urbanos. Sin embargo, en sus últimas reuniones, hacia 1950, esa manera dogmática de entender la disciplina, ya fue cuestionada radicalmente por un grupo de jóvenes arquitectos europeos que asistían a aquellos congresos. Sus inspiradores eran Alison y Peter Smithson, Aldo van Eyck Jaap Bakema y Josip Candilis, entre otros. Ellos, en la localidad holandesa de Oterloo, establecieron las



Edificio El Faro situado en la parte antigua de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Artengo, Domínguez, Domínguez Anadón y Schwartz, 1975-1977

bases para un viraje radical respecto a todo aquello que había venido siendo seña de identidad de la arquitectura de vanguardia. Desde entonces, el debate arquitectónico fue monopolizado por aquella generación joven, articulada alrededor del llamado Team X.

Aquellos arquitectos propusieron una nueva visión en la que la idea de contexto surge como un nuevo correlato arquitectónico. Idea que busca establecer la mejor manera de servir a los usuarios de los edificios en su entorno concreto. Una de las múltiples visiones alternativas para el desarrollo futuro de la arquitectura, y que entonces eclosionan, es la que se conoce como *Nuevo Brutalismo*. Fue una corriente arquitectónica de inspiración anglo-

sajona que pretendía llevar a sus últimas consecuencias los ideales vanguardistas y antidecorativos propugnados en los CIAMs. El crítico británico Reinier Banham fue el que expresó de manera más elocuente los objetivos de esa otra forma de entender la producción de edificios. Para Banham, se trataba de establecer una visión más ortodoxa mediante una nueva radicalidad que se enunciase en la claridad y sinceridad estructural de los edificios, junto a una expresión «bruta» de los materiales, instalaciones y servicios empleados.

No es casual que el edificio emblemático, aquel que da soporte ejemplar al movimiento brutalista –la escuela de Hunstanton, construida por Alison y Peter Smithson en 1954–, utilice los recursos formales y constructivos ideados por Mies van der Rohe en su etapa norteamericana de años anteriores: estructuras de acero laminado visibles al exterior, fábricas de ladrillo exquisita y cuidadosamente realizadas, paños exteriores descubiertos y sin revestidos, paneles divisorios prefabricados e instalaciones técnicas con todos sus elementos a la vista.

Aquí en Tenerife, por esos mismos años, aquellos arquitectos que habían llegado previamente estaban enfrascados en traducir a las capacidades tecnológicas y culturales locales unas maneras que se habían vuelto referencias obligadas en el panorama artístico de la arquitectura europea. Una parte de esa voluntad artística es lo que hoy se conoce como movimiento brutalista y que se incorpora a Canarias por arquitectos como Rubens Henríquez, Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra. Y ese esfuerzo previo daría pie a otro grupo de obras de Artengo y Domínguez Anadón que emplean esos mismos parámetros de lenguaje con otras connotaciones más condicionadas por lo isleño y la racionalidad formal.

Un proyecto ejemplar al respecto es el del edificio El Faro de 1977, una pequeña pieza urbana que ocupa un reducido solar en esquina. Ahí, todos aquellos postulados e influencias encuentran una expresión que busca adaptarse a una parte de la ciudad consolidada. Este edificio trata de establecer un

diálogo sincero con su entorno inmediato, desde el recurso al estilo brutalista. Es una construcción humilde que desde entonces ha llamado la atención de muchos profesionales; y así ha aparecido reconocida en numerosas publicaciones.

Pero, también, partiendo de esas bases metodológicas y referenciales, produjeron el diseño de otras arquitecturas concretas destinadas a dotaciones públicas y viviendas individuales y colectivas. Es, en algunos casos, lo que luego acabarían siendo monumentos situados en nuestros entornos urbanos más cercanos, significativos y reconocibles por todos. Ahí están para ejemplificarlos el mercado mayorista de Mercatenerife y la Facultad de Derecho y Económicas de La Laguna. Proyectos todavía realizados conjuntamente por los arquitectos que compusieron el equipo de La Solana.

En Mercatenerife, terminado en 1978, el lenguaje brutalista empieza a someterse a una disciplina compositiva más coherente con el clasicismo. Algo que ya anticipa una evolución que se daría posteriormente también en la arquitectura internacional. Se trata

de un proyecto definido por ejes y simetrías estrictas, cuyos volúmenes se expresan en grandes espacios longitudinales; y allí aparecen elementos arquitectónicos singulares que se benefician de esa condición casi neoclásica, como son bóvedas acristaladas de directriz semicircular o estructuras y huecos siguiendo un ritmo estricto de orden.

La Facultad de Derecho, por el contrario, se organiza con una voluntad decididamente modernista y funcionalista, estableciendo su esquema básico de organización estructurada a partir de la solución adoptada para las comunicaciones, la ventilación y la iluminación. La importancia de los recorridos se manifiesta mediante unas potentes rampas interiores y el orden compositivo de los bloques paralelos, que quedan enmarcados por corredores, escaleras exentas y sus poéticos patios de iluminación, de apuradas proporciones.

La composición de este espacio universitario se define así como un sistema de pastillas de aulas que quedan interconectadas mediante una espina central que atraviesa al conjunto. El empleo masivo de hor-



Facultad de Económicas y Derecho de la Universidad de La Laguna.
Equipo La Solana (Artengo, Domínguez, Domínguez Anadón y Schwartz),
1988-1990

migón refleja de nuevo ese carácter bruto y franco que se pretende para la arquitectura. Es curiosa la cita que ofrece la organización tripartita de su fachada principal representativa: una disposición formal que recuerda a la de alguna obra institucional de otro arquitecto decididamente modernista, el danés Arne Jacobsen. Todo ello, aderezado con una extraordinaria calidad constructiva y una gran eficacia en la resolución de sus detalles técnicos formales.

Hacia 1980, se produce un cambio teórico que tiene una influencia en el trabajo de los arquitectos. Fue la recuperación del contexto y la historia como herramientas esenciales para el trabajo artístico. La identidad y las permanencias se instituyen así como elementos que se han de revalorizar y de integrar en una nueva concepción de la arquitectura más atenta al diálogo respetuoso con lo preexistente. Se trata de una voluntad de recuperación de las formas anteriores y los elementos compositivos anteriores en los edificios que se proponen. Las permanencias heredadas que definen la identidad colectiva en el espacio urbano pasan a tener una importancia decisiva para la composición de los nuevos edificios. Ese cambio es el resultado de una transformación de la percepción cultural que se está produciendo, simultáneamente, desde distintas sensibilidades. Frente al rechazo visceral de la historia y el contexto, ahora lo importante pasa a ser el diálogo de lo nuevo con lo antiguo.

En nuestro caso, la influencia del grupo denominado Tendencia, de los arquitectos neorracionalistas italianos, fue muy importante. En este sentido, la publicación en castellano del libro *La Arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi, en el año 1971, ha sido un hito histórico que supuso una fuente de inspiración para muchos. Este cambio se manifiesta en la búsqueda de un clasicismo contemporáneo que conectara más con las ideas decimonónicas, de Schinkel por ejemplo –o aquí, de Manuel de Oraá–, que con las formas voluptuosas e imperfectas de la etapa última de Le Corbusier representadas por sus epígonos brutalistas canarios.



Sede de la Caja General de Ahorros de Canarias.
Equipo La Solana (Artengo, Domínguez,
Domínguez Anadón y Schwartz),
1980-1988

Un ejemplo de ese cambio de estilo de referencia arquitectónica es la Sede de la Caja de Ahorros de Canarias, realizada por el equipo La Solana. Una obra terminada en 1988, que fue un proyecto de dilatada concepción y ejecución en el tiempo. Se empieza en clave brutalista –como ejemplifica la propuesta ganadora del concurso de 1974– y acaba construyéndose como una obra adscrita a las maneras neohistoricistas que inspiraban arquitectos como Rossi y otros.

Ese complejo administrativo está concebido en dos volúmenes: uno más alto, dedicado a albergar las áreas de oficinas de la entidad bancaria, mientras que otro, inferior, paralelo en tres alturas, contiene el programa cultural que se quiere aportar a la ciudad. Se establece así un diálogo volumétrico sutil con las manzanas colindantes que definen este espacio de encuentro entre dos partes diferentes de la ciudad.



Ampliación de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de La Laguna.
Artengo y Domínguez Anadón Arquitectos,
1988-1990

Se observa, además, un sistema de orden formal que se basa en una geometrización de las plantas utilizando ejes y diagonales a 45° . En este caso, ese mecanismo de ordenación formal sirve para establecer así un volumen unitario de manzana completa. Es este un método compositivo que permite la definición de figuras geométricas elementales, que acaban conjugándose para permitir una interacción articulada de las distintas piezas que componen la obra. Una manera de hacer que luego será recurrente en otros edificios significados de estos arquitectos. Así, en el Centro Cultural, se observa que ello permite que los espacios abiertos en forma de cuña penetren en el edificio desde las calles de San Clemente y de La Luna; se establecen así atrios de acceso a modo de patios en contacto con el exterior. En el nivel más bajo de estos cuerpos laterales se encuentra un salón de actos y sala de conferencias, mientras que en los dos superiores, se disponen espacios expositivos.

Ahí, el sobrio ritmo de huecos rectangulares repetitivos, impuesto en las fachadas recubiertas con la magnífica y sensual piedra de Tindaya, es un recurso a la abstracción que genera un orden monumental representativo y articulador. Aquel que ha acabado definiendo una nueva centralidad formal en un espacio de tránsito, entre la ciudad decimonónica y el

barrio del Toscal. La exquisita textura del material de recubrimiento, su ejemplar ejecución junto a la riqueza y calidad del detalle en los complementos de carpintería y cerrajería, acaban definiendo un edificio que se ha convertido en un símbolo o referente contemporáneo de la ciudad de Santa Cruz.

Otras obras de ese momento indagan en esas maneras racionales que tienden a la recuperación de las formas del clasicismo romántico en un intento de recuperación de una tradición que aquí ha acabado definiendo una gran parte de nuestras ciudades y pueblos. Es el caso del Pabellón de Acceso al Jardín Botánico de Puerto de la Cruz y las casas Santana y Rodríguez, situadas en La Laguna y en Tegueste, respectivamente.

Tras aquel momento de la hegemonía del contextualismo cultural y el retorno al clasicismo ha surgido una época en la que la arquitectura internacional ha explotado en una multitud de tendencias y estilos. Desde las obras de inspiración neovernácula hasta la reivindicación de la abstracción geométrica. La contaminación entre las artes figurativas es hoy total, imperando una forma de entretenimiento como sucedáneo cultural. Ello ha significado que la arquitectura más reconocida por los medios de comunicación de masas haya acabado caracterizándose por

extraños alardes visuales y piruetas constructivas. Un proceso de creciente banalización del significado de la disciplina que no hace sino empobrecernos intelectualmente.

Frente a ello, nuestros autores, ya en solitario, han preferido transitar una vía de depuración estética y simplificación formal. Estos últimos años, en el comienzo del siglo XXI, aquellos descubrimientos arquitectónicos, extraídos de experiencias personales anteriores, han sido ajustados para construir edificios que destacan por su alta calidad formal, la rigurosidad en el diseño y la precisión en el detalle constructivo.

En esta etapa más próxima, y ya de manera independiente, nuestros arquitectos han seguido realizando notables piezas de arquitectura. Como la Biblioteca Central de la Universidad de La Laguna, la remodelación de la Facultad de Ciencias Físicas y

Matemáticas, el Palacio de Congresos del Taoro en Puerto de La Cruz, las sucesivas ampliaciones del Hospital Universitario de Canarias, la Estación de Guaguas y la sede de la empresa EMMASA. Estas dos últimas en Santa Cruz de Tenerife.

Una indagación formal que busca una expresión contemporánea optimista basada de nuevo en una visión internacionalista; y también, en el empleo de tecnologías avanzadas y de alta precisión constructiva. En estos casos, la reverberación formal y tecnológica de algunos maestros nórdicos, como el ya citado Jacobsen, es evidente. O, incluso, la admiración por las eficaces formas en que se resuelven técnicamente algunos edificios del británico Norma Foster está presente en estas arquitecturas últimas.

Hoy en día, Artengo y Domínguez Anadón siguen aportando a nuestra sociedad obras que ayudan a la mejora de los servicios colectivos. Ahí está para



Sede de EMMASA,
empresa municipal de aguas de Santa Cruz de Tenerife.
Artengo y Domínguez Anadón Arquitectos,
1995-1999



Hospital del Mojón en Arona (Sur de Tenerife).
Artengo y Domínguez Anadón Arquitectos,
2003-2018

aseverarlo el nuevo Hospital del Sur en Arona, que sigue en construcción y ampliación recurrente tras sus inicios en el año 2003.

En resumen, todos estos edificios son de una magnífica calidad constructiva y extraordinaria factura técnica. Obras que no solo responden adecuadamente a los requisitos funcionales y a las necesidades que les han dado origen, sino que también representan unos modos y lenguajes contemporáneos de entender la arquitectura pública y privada. Tras la estela de pioneros, representada por Cabrera, Henríquez, Díaz-Llanos y Saavedra, Artengo y Domínguez Anadón se instituyeron como maestros directos de esa generación de arquitectos que, como yo mismo, llegamos posteriormente a la isla.

Es una suerte que aquí podamos disfrutar con una muestra tan extensa de trabajos que enriquecen y dignifican nuestras instituciones y ciudades. En consecuencia, unos cuantos espacios urbanos presentan hoy el sello de edificios de Artengo y Domínguez Anadón. Un hecho que demuestra que una sociedad –en la que todavía experimentamos enormes dificultades– ha sido capaz de representarse a sí misma con una dignidad equiparable a la de países más avanzados.

Pero no solo eso, a Artengo y Domínguez Anadón debemos el último plan urbanístico que ha definido efectivamente el desarrollo de la ciudad de Santa

Cruz. El Plan General de Ordenación Urbana de 1992, dirigido por José Ángel Domínguez, tiene ya más de 25 años de vigencia técnica y legal. Y sigue siendo el referente principal para el progreso del área metropolitana que habitamos. Gracias a ese instrumento y sus derivados, hoy contamos con piezas de estructura tan fundamentales como la nueva entrada sur a la ciudad y la reestructuración de la avenida de 3 de Mayo. Unos elementos fundamentales que han permitido definir un nuevo centro urbano de calidad. Así, y debido a las ideas aportadas por ese mismo plan urbanístico –que ha hecho un énfasis especial en la organización formal del espacio público– han aparecido otras piezas tan importantes como el Palmetum, el Auditorio y el Recinto Ferial. O, incluso, las dos torres gemelas que identifican formalmente el paisaje lejano de la ciudad que percibimos.

El grupo de arquitectos que ha llegado después, entre quienes me encuentro, tiene pues una deuda impagable con ellos. En cuanto que transmisores de unas formas de trabajo que priman la ética en la profesión, la calidad disciplinar y la aportación cultural a nuestra sociedad. Y también, siendo capaces de establecer un diálogo fructífero y sin complejos con los flujos informativos globalizados que sutilmente tratan de inducirnos un carácter de dependencia económica y mental.

Lo cierto es que, en todos estos años posteriores, algunos arquitectos locales hemos querido colabo-

rar a la mejora de la arquitectura hecha en Canarias. Hemos tratado también de aportar valor cultural y señas de reconocimiento colectivo. Un esfuerzo intelectual que añadiera significado al hecho de ser residentes en una pequeña isla al borde del Atlántico y junto al desierto más grande del mundo. Hubo un momento en que el trabajo de arquitectura aquí realizado se observaba con interés desde los polos culturales más significados de Europa y América. Nos visitaban profesionales y estudiantes para entender cómo era posible hacer arquitectura de calidad en un entorno reducido, hostil y con escasos recursos materiales.

Hoy todo esto ha sido abandonado, hegemonizado por una concepción burocrática y estéril dedicada a articular un desarrollo enfermizo. Esperemos que podamos volver a influir para reconducir los procesos políticos y económicos en curso. Se trata de que nuestras capacidades culturales sigan creciendo y mejorando efectivamente el desarrollo colectivo conjunto de la población de estas islas.

Hace quince años, la arquitectura que se hacía en Canarias tenía un amplio reconocimiento colectivo. No solo entre nuestra sociedad sino también fuera del archipiélago. En 2005, el Museo de Arte Moderno de Nueva York hizo una exposición sobre la más reciente arquitectura española. Y allí, entre varias decenas de edificios, se encontraban cuatro obras hechas en Canarias.

En este momento, eso resulta una quimera irrealizable: la arquitectura canaria contemporánea es invisible. Y lo que es peor, lo poco que hoy se construye aquí es representativo de una mediocridad insufrible. Se ha descuidado irresponsablemente la aportación que ofrece la arquitectura a la representación del carácter cultural de nuestro tiempo.

¿Cómo ha podido ocurrir esto?

Yo creo que no es solo un problema derivado de la reciente crisis económica padecida, sino también de la manera como se seleccionan a los autores del trabajo significativo. Hoy impera una visión que prima la burocratización, los procedimientos administrativos más farragosos y el control legal por encima de cualquier otra consideración. Es más, se favorece solo a aquellos que afirman que pueden hacer más baratas las tareas asociadas a la construcción de edificios.

Para mí es un error muy grave que no se valore ni la creatividad artística ni la auténtica capacidad técnica. Y, peor aún, que no ocurra esto significa que se está poniendo en cuestión la eficiencia en la disposición de los escasos recursos disponibles. Así estamos exacerbando el despilfarro colectivo, azuzando la aparición de obras mal hechas. E, incluso, la generación de numerosos artilugios erróneos que lastrarán nuestro futuro colectivo de una manera deleznable.

Por eso, debemos fijarnos en cuáles han sido los mecanismos que han hecho posible aquellas obras significativas y relevantes, y que han acabado teniendo un impacto favorable para la cultura de Canarias. Como muchos de los trabajos que han proyectado Francisco Artengo y José Ángel Domínguez Anadón a lo largo de su ya dilatada trayectoria profesional.

Tenemos que recuperar esas maneras de producir arquitectura.

Muchas gracias a todos por escucharme y gracias especialmente a ustedes, Paco y José Ángel, por el magisterio que tan generosamente nos han aportado. Espero que ambos puedan continuar ofreciéndonos su trabajo, esfuerzo intelectual y consejo durante muchos años más.

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

JOSÉ ÁNGEL DOMÍNGUEZ ANADÓN

Buenas noches a todos. Muchas gracias, gracias a la Real Academia Canaria de Bellas Artes, gracias a don Federico García Barba por las palabras que nos ha dedicado, es una pena que no podamos debatir un poquito. Es realmente un honor inesperado para nosotros recibir este premio, pero nos da la oportunidad de echar la vista atrás. No habíamos reflexionado antes respecto a nuestro propio quehacer tanto como últimamente al tratar de entender la concesión de este premio.

Nosotros acabamos la carrera en el año 68. Eran unos tiempos muy promisorios, extraordinarios en cuanto a la esperanza social y creativa en el futuro que estaba llegando. En la materia que nos trae aquí, la Arquitectura dentro de las Artes, había una gran calidad de oficios. Los oficios estaban socialmente arraigados, incluso en las empresas constructoras, que son una clave de nuestro trabajo. Aquellas empresas estaban muy bien dotadas de técnicos de alta capacidad, maestros, capataces, encargados, que entendían de arquitectura porque sabían construirla. Ahí fue donde nosotros quisimos aprender.

Los referentes son muy importantes en la actividad social y profesional. No funcionará igual un médico que entra a trabajar en un hospital donde hay un alto nivel de profesionalidad y un ambiente ar-



José Ángel Domínguez Anadón y
Francisco Artengo Rufino

quitectónico ordenado, estimulante, que otro que va a un sitio arquitectónicamente caótico o donde no se respira una especial preocupación por la excelencia. Nosotros tuvimos la suerte de encontrar el respaldo de una gran organización en el Colegio de Arquitectos dirigido en aquella época por Rubens Henríquez. Más tarde, cuando nos tocó el turno, nos encargaríamos de ampliarla, pero la encontramos ya con sus servicios de asesoramiento en Estructuras, Laboratorio de ensayo de materiales, Informática..., y encontramos grandes referentes profesionales como los ya citados Javier Díaz-Llanos, Vicente Saavedra, Luis Cabrera y muchos otros.

En esa línea constituimos el equipo La Solana en el que José Domínguez Pastor aportaba su especialización en Instalaciones, Paco Artengo en Construcción, Carlos Schwartz en Estructuras y yo en Urbanismo. Era época de declaraciones, manifiestos, estatutos..., la sociedad se estaba reorganizando y nosotros nos fuimos al Teide a coordinarnos. Hicimos un conciliábulo y formamos aquel equipo que pretendía responder a las nuevas necesidades del ejercicio de la profesión. Y no solamente contamos con los aparejadores Javier Elejabeitia, Pino Artengo, Antonio Hernández Santos, que se integraron en él con nosotros, sino también, aunque de forma diferente, con muchos artesanos de distintos oficios, como fue en metalurgia Manuel Gómez, pero también en las Facultades de Derecho y Económicas fue fundamental Damián Leyton, encargado general de la Caja de Ahorros Exuperio San Andrés. En resumen, tuvimos la suerte de poder disponer de ese tipo de profesionales, sin el cual no se puede hacer Arquitectura.

Si comparamos la Arquitectura con las otras Bellas Artes, vemos algo diferencial en el hecho de que en estas los creadores no tienen que dar explicaciones, sino que sus obras apelan libremente a las emociones, mientras que la Arquitectura no puede ser eso –o no puede ser solamente eso–. En nuestra opinión, la creación arquitectónica ha de ser racionalmente útil y, por lo general, no puede ser ensimismada, sino concebida para la participación de

los personajes a los que me he referido antes. Si no los tenemos a nuestro lado, no podemos hacer Arquitectura. Podremos dibujar arquitectura, pero no podremos hacer Arquitectura o no podremos hacer Ciudad, si no hay ese otro conjunto de participantes.

En este sentido, creemos que la manera en que hacemos arquitectura ahora es muchísimo más difícil que aquella con la que iniciamos nuestra trayectoria. Más difícil por distintas razones. Una, porque casi no existe tecnificación en las empresas con las que tenemos que trabajar. Las empresas han despedido al personal técnico de plantilla, no tienen aquella capacidad que tenían antes ni la necesitan. Operan como intermediarios entre el cliente y la subcontrata, y con un teléfono les es suficiente. Esto por un lado. Por otro, el campo principal de la obra pública, en el que nos hemos movido básicamente, tiene unos sistemas de adjudicación a la baja que, en la ingenua pretensión de comprar barato, conducen a muchos riesgos a la sociedad así como a la destrucción de la Arquitectura. Las bajas son terroríficas y aún se incrementan con las llamadas «mejoras» concebidas como una suerte de dádivas, lo que en nuestra opinión corrompe el mandato legal de valorar la mejor relación calidad-precio.

En este contexto, ¿a qué obra pública puede aspirar un arquitecto que empieza? Pues va a tener unos referentes de arquitectura ambiciosa que va a querer desarrollar, pero no va a poder hacerlo. Estoy hablando localmente, de Tenerife, está claro que si se va al circuito internacional, como algunos lo han hecho con notable éxito, y se incorpora en él, caminará de otra manera, pero lo que ocurre aquí es lo que he descrito y así no se puede hacer sino arquitectura sencilla. Nosotros nos alegramos mucho de compartir este premio con Alejandro Beautell porque con su arquitectura basada en la armonía se puede mover en este entorno negativo al que me he referido. Y hago una llamada a los arquitectos que tienen una trayectoria por delante, como la que ha tenido y tiene él, para que reflexionen sobre..., bueno, en palabras de David Chipperfield que es uno de los maestros del

círculo, «la arquitectura no tiene por qué ser complicada». De las dos grandes tendencias que hoy podemos diferenciar, la heredera de lo racional y la que enfatiza la creación de formas –a veces demasiado exóticas, pero que responden a la demanda de iconos que tiene la sociedad actual–, en esa doble llamada que puede recibir el arquitecto, creemos que no tiene ninguna posibilidad de moverse, si no es con la arquitectura más sencilla, la que menos campo deje a la tergiversación por el proceso constructivo.

Creo que me he extendido ya demasiado, voy a terminar con una breve referencia al urbanismo que también mirando hacia atrás, como dije al principio, nos preocupa. Nos preocupan las condiciones de hacer arquitectura de la ciudad, porque desde la primera Ley del Suelo en España, la del 56, todas las innumerables que la han venido reformando mantienen en esencia la concepción del plan de urbanismo como paradigma. Cualquier necesidad que no se sabe resolver, se remite al Plan y allí se le tiene que dar solución. Bueno, pues naturalmente los planes intentan eso y son un fracaso, tardan tantísimo tiempo..., no se realizan... Vemos esto como una suerte

de juego, un señuelo que nos mantiene entretenidos mientras el territorio y la ciudad se transforman al margen del Plan.

En esta confusión, entendemos que lo que la Arquitectura tiene que aportar es un análisis con lupa de las realidades urbanas estructurales. La aportación que puede tener el arquitecto es identificar los puntos calientes de la ciudad y tratar de darles soluciones que le signifiquen instrumentos de éxito al gestor de la ciudad. Y eso implicaría que se concibiera de nuevo el urbanismo como se concibe una empresa, cualquier otra empresa, que tiene unos medios escasos y debe seleccionar unos objetivos, tiene que optar entre alternativas y tomar decisiones en un tiempo y ejecutarlas. No vemos que nada de eso se esté practicando en este momento en el urbanismo, que está lamentablemente inmerso en el campo de la juridicidad. La gente que trabaja en este campo está más preocupada de no ser ‘pillada’ en un error administrativo o jurídico que en hacer arquitectura de la ciudad, es decir, los planes actuales no hablan de la ciudad..., y termino. Todo esto es una llamada a los arquitectos para que se ocupen de eso. Gracias.

ELOGIO DE ALEJANDRO BEAUTELL GARCÍA PREMIO «EXCELLENS» DE ARQUITECTURA 2018

VIRGILIO GUTIÉRREZ HERREROS

Hace unos años, ustedes, Mercedes y Fernando, decidieron fijar su residencia fuera de la isla a fin de que Fernando estudiara Arquitectura en la escuela de Barcelona... Allí, en efecto, terminaste la carrera en el año 1975, cuando ya colaborabas en el estudio de uno de los arquitectos referentes de la modernidad española tras la tragedia de la Guerra Civil, José Antonio Coderch y de Sentmenat, con quien permaneciste trabajando durante cuatro años... ¡Qué suerte, Fernando! Las casas de José Antonio Coderch son historia de la mejor arquitectura española de siempre... La casa Ugalde es poesía del propio paisaje traducido en hogar...

Y en el año 1978, nace, en la misma ciudad de Barcelona, Alejandro.

Poco tiempo después regresan, en primer lugar, a Gran Canaria –Mercedes nació en Las Palmas de Gran Canaria–, para, posteriormente, pasados unos cuatro años, fijar la residencia de la familia ahora sí de manera definitiva en Tenerife.

Alejandro, entre tanto, va creciendo en medio del ajetreo de las pasiones por la arquitectura, la historia y los dibujos de su padre.

Alejandro recuerda con contenida emoción los paseos que, de su mano, hacían por la ciudad de Santa Cruz, jugando a adivinar de qué época era este

o aquel edificio, y a qué arquitecto o a qué otro no podría asignarse este o aquel.

Alejandro labró, en el entusiasmo de ese día a día, la vocación por un oficio que hoy ejerce con toda su implicación e ilusión.

Estudió en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas, donde terminó en el año 2005, tras la oportunidad de completar su formación en la Facultad de Arquitectura de Eindhoven, en Holanda. Y una vez obtenido el título, de inmediato se fue al Colegio de Arquitectos de Canarias a colegiarse...

Era su gran ilusión, «formar parte –en propias palabras– de una familia en la que los arquitectos que tanto respetaba se encontraban». Alejandro se refiere concretamente a Rubens Henríquez, a Salvador Fábregas, a Perico Massieu, a Javier Díaz-Llanos, a Vicente Saavedra y a tantos otros más.

En una reciente conferencia que impartió en Gran Canaria, con ocasión de la celebración del cincuenta aniversario de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas, a cuyos actos fue invitado como destacado exponente de su generación, Alejandro recordó al propio José Antonio Coderch, y al poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, a fin de resaltar la importancia que, para su manera de orientar el trabajo, implica el saber conjugar adecuadamente tradición



Ermita de San Juan Bautista, en Las Puntas (El Hierro).
Fotografía: Efraín Pintos

y modernidad. Si, por un lado, José Antonio Corderch nos habla de la «tradición viva, referida a la enseñanza que de nuestros antecesores aprendemos, inexcusable para todo avance»; por otro, Octavio Paz nos subraya «la necesidad de establecer, en todo momento, el puente imprescindible entre tradición y modernidad; sin modernidad la tradición se petrifica... y sin tradición la modernidad se volatiza».

De Fernando Beautell, su padre, Alejandro aprendió el oficio, el respeto por la memoria y la asunción del compromiso con el presente, para pronto emprender su propio vuelo.

«Encontrar el camino» ha sido su tarea desde entonces. Y mientras los compañeros de su generación, y de otras, emigraban de un contexto enormemente hostil –en el que el trabajo llegó a reducirse un 90%, llevando al caos laboral, económico y vital a muchísimos compañeros, y a la Arquitectura a ser una profesión denostada y mirada, casi siempre, de reojo– Alejandro apostó, frente a la reinención y la inmersión en la especialización, frente a la búsqueda

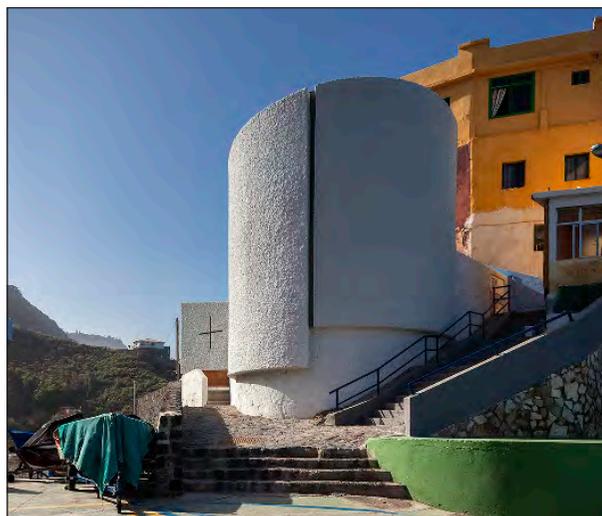
de la labor fuera de las islas, por permanecer estoico en la convicción de una manera tradicional de hacer..., «siendo especialista en no ser especialista», como él mismo asevera, trabajando codo con codo con un reducido grupo de colaboradores, amigos, que de manera entusiasta coordina.

Y sumergido en las pequeñas cosas, desde su inquebrantable voluntad y amor por el oficio aprehendido, de pronto, nos sorprende con unas piezas exquisitas, cuidadas con sumo mimo en todo su proceso de gestación y construcción, donde el compromiso con la sociedad a la que entiende servir, sus símbolos y esperanzas, con el tejido urbano y territorial, con la esencia táctil y sensorial de los materiales, de la luz y del viento atlántico, acaba por conjugarlo y acomodarlo en formas conceptualmente claras y sencillas, como si de siempre, de una manera natural, hubiesen estado allí.

Y así hace, de una jardinera sobrante al borde del camino, un espacio sacro, de culto, mínimo en sus dimensiones e interioridad, pero infinito en su honda

esencia –la ermita de San Juan Bautista en Las Puntas, en El Hierro–; y así hace, de un risco residual, de imposible y accidentado perfil junto al mar y al caserío, un espacio público y sagrado, casi igual de menudo que el anterior, pero de idéntica profundidad espiritual, donde los marineros y sus familias resguardan y veneran a la Virgen del Carmen, acunada, de espaldas al norte y al océano, por los destellos azulados de ese vidrio que los vecinos le traen y que Alejandro tritura e incrusta en el hormigón pigmentado..., emulando en su centelleo a la evanescente estrella que guía a los exhaustos pescadores en el camino de regreso al calor del hogar en las noches de mar bravo –la ermita Stella Maris en el Pris, en la costa de Tacoronte–, un lugar, además, de entrañable valor sentimental para Patricia y Alejandro..., allí se casaron hace aproximadamente un año.

Y de estas piezas diminutas y entrañables de inmensa esencia, nacen, en nada, los reconocimientos de aquí y de allá, y su trabajo y pasión por este su oficio lo sitúan en lugares tan dispares como Vietnam, Corea, Colombia, Polonia o Brasil, y lo llevan, apreciado por su hacer, a ciudades como Venecia, Vigo, Buenos Aires, Granada, Nueva York, Gran Canaria,



Ermita Stella Maris, en el Pris, Tacoronte (Tenerife).
Fotografía: José Oller

Barcelona, Shanghai y Pavía, donde recibe uno de los premios más importantes de su corta trayectoria, la Mención Especial en el acreditado Premio Internacional de Arquitectura Sacra Frate Sole, que podríamos considerar el Premio Pritzker de la arquitectura sagrada, que se otorga cada cuatro años en la ciudad italiana y que en sus seis ediciones ha recaído



Casa en el Puerto de la Madera, Tacoronte (Tenerife).
Fotografía: José Oller

en admirados maestros de la arquitectura universal como el navarro Rafael Moneo y el portuense, nacido en Oporto, Álvaro Siza.

Los destacados Premios Oraá de Restauración y Rehabilitación –por la recuperación de Casa en el Puerto de la Madera–, y al Arquitecto Emergente, ambos correspondientes al periodo 2008-2017, concedidos recientemente por el Colegio de Arquitectos, reafirman la calidad de su hacer y el interés que su manera de trabajar despierta.

Alejandro se siente, y lo es, un arquitecto joven, con la suerte de todo un camino ante sí aún por recorrer; eso sí, asido a las convicciones que siempre lo han acompañado: aferrado a lo que los mayores, la memoria y el presente le puedan enseñar; al Colegio de Arquitectos en la certeza de todo lo positivo que

para la profesión puede implicar; al empeño activo por el impulso de la arquitectura como esencia de la cultura insular; al lápiz y al dibujo a mano, como forma de pensar y crear; al recogimiento del estudio; a la labor emocionante en la obra donde las ideas ver, poco a poco, crecer y crecer; al valor de lo pequeño en su condición de oportunidad, pero también, de inmensidad.

Desde su innata condición insular y la fragilidad del territorio que habita, y que todos compartimos, Alejandro nos dice que «el camino a emprender es el de regreso y no el de progreso», a lo que agrega que «las arquitecturas por venir serán antiguas y, como las olas, inéditas».

Enhorabuena por el merecido reconocimiento que hoy recibes..., un muy afectuoso abrazo.

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

ALEJANDRO BEAUTELL GARCÍA

Quiero aprovechar la oportunidad que se me brinda para hacer básicamente dos cosas: primero, dar las gracias, como es natural, y después me gustaría formular un compromiso.

Gracias a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y, en especial, a mis colegas de la sección de Arquitectura, por el premio que recibo hoy. Es para mí un verdadero honor sos-

tener esta preciosa escultura de Juan López Salvador. Tan profundo es el honor al que accedo, como el respeto y el cariño que siento por esta institución, custodia de las nobles artes y casa también de la arquitectura y de los arquitectos.

Gracias, Virgilio, compañero, por tus cariñosas palabras. El retrato que has dibujado es una muestra más de tu generosidad y sensibilidad. Gracias de corazón.



Alejandro Beautell García

Gracias también a Francisco Artengo Rufino y a José Ángel Domínguez Anadón por su entrega a la tarea compartida durante todos estos años y por su magisterio. Es una alegría para mí poder compartir este día importante con ustedes.

Gracias a mis colaboradores Eloy, Flavio, José Carlos e Hildebrando, compañeros en mil batallas. Me siento afortunado de formar parte de un equipo como el nuestro.

Gracias, cómo no, a mi padre. Por enseñarme a mirar. Con todo lo que eso significa. Este premio es tuyo también.

Gracias a mi esposa por acompañarme en este camino apasionante. Te prometo, Patrycja, que pronto acabaremos nuestra casa en el barrio del Toscal. En casa de herrero, ya se sabe... Ese amasijo de puntales

y bolsas de cemento será algún día un hogar, será nuestro hogar.

Un admirado colega, aquí presente, me dijo en cierta ocasión: «Alejandro, si te pica el bicho de la arquitectura, estás perdido, no hay vuelta atrás». Y es verdad.

La mejor muestra de talento que puede dar un hombre es la de no rendirse nunca, la de mantener, hasta el último momento, una actitud alerta, sorprendida ante la vida y agradecida ante Dios.

Catorce años de profesión no son demasiados, pero dan para encontrar un camino.

Mi compromiso es con el propio camino, con la tierra y con el oficio que compartimos.

Muchas gracias.

LORENZO TOLOSA MANÍN Y
ARTURO LÓPEZ DE VERGARA ALBERTOS:
ALCALDES CAPITALINOS Y PRESIDENTES DE LA
REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

Las instituciones se prestigian por su labor colectiva y por la identidad personal de cada uno de sus miembros, la huella que van dejando resulta de la estrecha unión de ambos componentes. Esta Real Academia Canaria de Bellas Artes cuenta en su historia con la presencia de tres miembros que han sido alcaldes, dos de ellos en Santa Cruz de Tenerife y uno en la ciudad universitaria de La Laguna, nos referimos a Lorenzo de Tolosa Manín, Arturo López de Vergara Albertos y Pedro González González, respectivamente.

Sus ciudades han deseado perpetuar la memoria de cada uno de ellos poniendo sus nombres a calles de sus viarios, pero salvo en el caso del pintor Pedro González, fallecido en 2016 en La Laguna, los que fueran alcaldes en Santa Cruz de Tenerife no tienen la popularidad de este y la población ignora por qué han recibido dicha estimación municipal. Así pues, lógico parece que desde esta Real Academia se haya decidido subsanar ese desconocimiento hacia quienes la presidieron en sendos periodos de los siglos XIX y XX. Este artículo en su revista *Anales* intenta configurar las respectivas biografías de los dos primeros y despejar así la niebla del olvido.

LORENZO TOLOSA MANÍN
PRIMER PRESIDENTE DE LA ACADEMIA

Ambiente social

Nació en el seno de una familia destacada por el signo aristocrático de su progenitor José Jerónimo de Tolosa León y Grimaldi, de raigambre orotavense, aunque nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1753. Su carrera militar lo llevó a distintos puntos de la Península Ibérica, precisamente durante un destino en Extremadura conoció a María Dolores Hipólita Manín y Lucio, con quien desposó en Albuquerque. En 1797, nacería en Badajoz su primogénito, llamado José como él, su segundo hijo fue Lorenzo, quien vio la luz el 22 de julio de 1799 en Valencia, a ellos siguieron otros hermanos ya en el siglo XIX, Francisco (1804), María Candelaria (1806), Silvestre (1809), Antonio y María Dolores¹. Su lealtad a la Corona quedó bien patente ante las huestes napoleónicas,

¹ *Nobiliario de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, tomo I, 1952, pp.928-931.

todo ello avaló su obtención de condecoraciones y nombramiento como Caballero de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo.

Tales hechos inciden claramente en el devenir de sus hijos respecto a sus servicios castrenses. José, el primogénito, obtuvo licencia absoluta para retirarse en noviembre de 1820 como Capitán del Regimiento Provincial de La Laguna²; Francisco fue Comisario de Guerra de 1.ª clase y en abril de 1862 estaba ya adscrito al «Cuerpo de Administración militar» en Manila³, tras permanecer un tiempo en ese puesto volvió con su familia; Silvestre estuvo, asimismo, en las milicias de Tenerife, aunque marchó luego a Cuba⁴, y Antonio en 1826 fue subteniente de la Quinta Compañía del Regimiento Provincial de La Orotava⁵, después partió para Méjico⁶.

Lorenzo Tolosa, nuestro biografiado, no siguió la carrera de las armas, pero en calidad de funcionario de Hacienda llevó concretamente la «Tesorería de Rentas de Canarias y Pagaduría del Ejército» entre 1842 y principio de 1844, figurando luego como «cesante»⁷. Incluso, consta que a sus hermanas María Candelaria y María de los Dolores en 1859 el Ministerio de la Guerra les concede pensión⁸.

Su sobrino Camilo –primogénito de José– tuvo alto cargo militar en Santa Cruz de Tenerife, donde fue coronel adscrito al «Cuerpo de Estado Mayor

del Ejército»⁹, posteriormente ascendió a General de Brigada de la escala de reserva y, cuando en 1897 falleció¹⁰, su funeral fue presidido por el Capitán General de Canarias¹¹.

La segunda circunstancia reseñable en su entorno vital procede de la domiciliación familiar en el valle de La Orotava. Al regreso de la Península Ibérica se instaló José Jerónimo Tolosa con su esposa en la casa señorial que poseía en la Villa, concretamente en la calle del Agua esquina a la Carrera, allí murió él en 1818, siendo enterrado en la capilla mayor del convento franciscano, pues detentaba el mayorazgo de Tolosa, vinculado a los Benítez de Lugo, señores de Fuerteventura; además, tenía el patronato de una capilla en el convento de San José, monjas clarisas. Al respecto, llama la atención que dicha vivienda en 1836 se venda a los futuros condes de El Palmar¹² y que permanezca todavía en el chaflán un nicho con la imagen de este santo, como recuerdo de los anteriores propietarios, y su escudo de armas en una fachada lateral.

La familia no abandonó el valle de Taoro, pues en la Diputación Provincial en marzo de 1837 se ordenó «pasar al Alcalde de La Orotava los dos expedientes sobre repartimientos de montes á D. José Tolosa y á D. Sixto Regalado»¹³. Se ha verificado que en 1841 era uno de los grandes contribuyentes de ese municipio por su actividad comercial¹⁴, es más, el marqués

² HERNÁNDEZ MORÁN, José: *Reales Despachos de Oficiales de Milicias de Canarias*. Hidalguía, Madrid, 1982, p.275.

³ *Ejército de Filipinas*. Escalafón General por antigüedad. Manila, 1863, p. 239.

⁴ *Nobiliario de Canarias*, *op. cit.*, p.931. Falleció soltero en La Habana en 1864.

⁵ HERNÁNDEZ MORÁN, *op. cit.*, p. 275.

⁶ *Nobiliario de Canarias*, *op. cit.*, p. 931.

⁷ *Boletín Oficial de Canarias* (BOC), 5 de septiembre de 1842, p. 2; 7 de enero, p. 3, 1.º de febrero, p. 2, 5 y 12 de junio, pp. 3 y 2, respectivamente; 10 de julio, p. 2; 20 de septiembre, p. 3; 18 de octubre, p. 3, y 23 de diciembre de 1843, p. 3. *Ídem*, 23 de enero de 1847, p. 4, figura como “cesante” en la relación de empleados de clase pasiva.

⁸ «Montepíos», *Gaceta de Madrid*, n.º 114, domingo 24 de abril de 1859, 1.ª pág.

⁹ POGGI Y BORSOTTO, Felipe Miguel: *Guía histórico-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife* (1881). Reeditada por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, con la colaboración de Gobierno de Canarias y Cabildo Insular de Tenerife, año 2004, p.292.

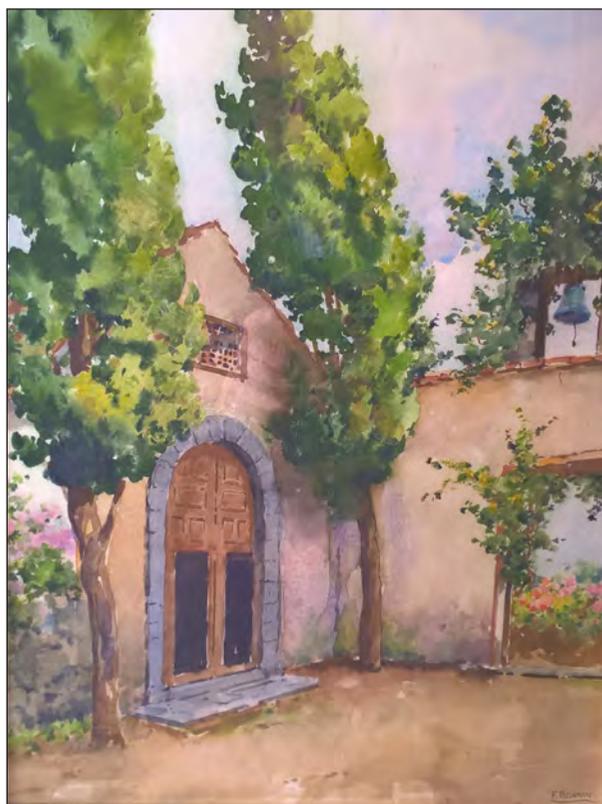
¹⁰ «Registro Civil», *La Opinión*, 29 de mayo de 1897, p.3. «Era viudo, 65 años de edad, residía en la calle del Norte, n.º 41, causa de la muerte “endocarditis crónica”».

¹¹ *La Opinión*, 29 de mayo de 1897, p.2; *Diario de Tenerife*, 29 de mayo de 1897, p. 2.

¹² LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio: *La Orotava, corazón de Tenerife*. Ayuntamiento de La Orotava, 1998, p.400.

¹³ «Diputación Provincial de Canarias». *El Atlante*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de marzo de 1837, p. 1.

¹⁴ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, y ARBELO GARCÍA, Adolfo: *Las elecciones municipales en el Valle de La Orotava 1841-99*. Prólogo M.ª Teresa Noreña Salto. La Orotava, 1983, p. 52.



Ermita de S. Antonio.
Acuarela de Francisco Bonnín Guernín.
Colección particular, Santa Cruz de Tenerife

de El Sauzal declara haber vendido en 1855 unas casas que lindaban con otras de José de Tolosa Manín en la calle de La Hoya¹⁵ –ahora Hermano Apolinar– en la Villa, simplemente moraban desde hacía tiempo en construcciones alzadas en el Puerto de la Cruz, donde, tras retornar de Filipinas, casó en segundas nupcias su hermano Francisco. Allí fallecieron en 1819 su abuela materna y en 1859 su madre, así como su hermana María Candelaria, soltera¹⁶.

Don José, en 1846, era regidor del ayuntamiento portuense, siendo elegido entonces como síndico personero al igual que en 1856, 1859 y 1861, aunque

¹⁵ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, notario Agustín Romero Bethencourt, P.N. 3216, 1859, n.º 94, fol. 244.

¹⁶ *Nobiliario de Canarias, op. cit.*, tomo I, pp. 928 y 931.

en esta última fecha «casi siempre estaba ausente del pueblo», según el cronista Álvarez Rixo¹⁷. Había desposado con Juana Devigneau-Casalon, quien murió en su casa del Ratiño –adscrita al mayorazgo¹⁸– en 1837 y treinta años después su marido¹⁹, el cual pudo conocer lo dirimido acerca de su hacienda y el anejo recinto sacro. En palabras del citado cronista el asunto fue así:

Y habiéndose suscitado por ahora cierta duda o controversia sobre si la ermita de San Antonio pertenece al vecindario o a la testamentaria de la casa de los señores White-Blanco, puesto que éstos habían embutido dicha ermita dentro de su propiedad sin que el antiguo vecindario lo reclamase o impidiese; vistos los antecedentes resultó que en virtud de compra hecha por don Nicolás Blanco de la ermita y hacienda a los herederos de los fundadores el año 1772, por escritura pública ante Pedro Miguel Gutiérrez, Escribano de La Orotava, le pertenece hoy día a don Federico Tolosa y Casalón, biznieta del repetido don Nicolás Blanco²⁰.

La ermita atrajo la mirada de Francisco Bonnín, quien plasmó el encanto de su sencilla fachada en una acuarela conservada en colección particular de la capital tinerfeña. Hoy es recinto adscrito a la diócesis nivariense, pero la «casa Tolosa» siguió perteneciendo a la familia hasta que fue enajenada a finales del siglo XX al Ayuntamiento para convertirla en un centro cultural, y se ha debido asumir su restauración total a causa del mal estado en que había caído²¹.

¹⁷ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)*. Cabildo Insular de Tenerife-Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 1994, pp. 370, 416, 421, 447.

¹⁸ Fue tasada esta hacienda en 1789 por Agustín Brito y Miguel García de Chávez tras la muerte de Diego y José de Tolosa. Véase FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Miguel García de Chávez y la iglesia de la Concepción en La Orotava», en *Homenaje al profesor Dr. Telesforo Bravo*, Universidad de La Laguna, 1990, tomo II, p. 224.

¹⁹ *Nobiliario de Canarias, op. cit.*, tomo I, p. 932.

²⁰ ÁLVAREZ RIXO, *op. cit.*, p. 471.

²¹ MESA, David: «El Consorcio Urbanístico inicia la obra de rehabilitación de la Casa Tolosa». Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 18 enero 2018.

Instalación en Santa Cruz de Tenerife. Alcaldía

La familia de Lorenzo Tolosa Manín tenía rai-gambre orotavense, pero la vinculación con la capital se evidencia ya desde el Setecientos, dos hechos lo reflejan de forma clara. De una parte, su padre había nacido en esta población y, de otra, advertiremos que una línea segundogénita residía aquí cuando acaece el ataque del almirante Nelson. Como defensor del fuerte de San Pedro, había destacado el capitán Francisco de Tolosa Grimaldi, cuyos rasgos físicos conocemos gracias al retrato en miniatura que pintó el portuense Luis de la Cruz.

Por consiguiente, cuando opta por ser funcionario de la Hacienda pública y residir en esta capital, no está siendo forzado a ello, el propio devenir de sus allegados le concita esta elección. En 1829, ya figura como «Oficial primero» en la tesorería²², en la década siguiente mantiene dicho puesto²³ y se precisa tal circunstancia cuando se publica su nombre entre quienes contribuyen al pago de la bomba de incendio²⁴. Luego, como hemos indicado, estuvo a cargo de la «Tesorería de Rentas de Canarias y Pagaduría del Ejército» hasta principios de 1844.

Conocemos bien su carrera como funcionario basándonos en un Real Decreto que puntualiza sus datos tras la demanda interpuesta por don Lorenzo. Un primer acuerdo oficial del 29 de junio de 1844 dictaba el abono a su favor de veinte años, dos meses y dieciséis días de servicio, pero luego el 1 de mayo de 1850 se rectificó lo anterior, indicándose que debían ser deducidos trece años, siete meses y veintidós días, cuyos nombramientos obtuvo por reglamentos provisionales otorgados por la Intenden-

cia de la provincia. Ante ello, su abogado Bonifacio del Avellanal presentó el pertinente recurso ante el Ministerio de Gracia y Justicia, fallándose que eran de su abono también los nueve años, dos meses y seis días desempeñados como Oficial de la Tesorería de Rentas de Canarias desde el 1 de mayo de 1828 hasta el 7 de julio de 1837, además de lo anteriormente determinado por la Junta de clases pasivas, que abarcaba hasta el cese en 1 de febrero de 1844, en total quince años y diez meses. Todo lo cual en 2 de octubre de 1851 se mandó insertar en la Gaceta Oficial²⁵. No cejó en cuanto estar al corriente de sus derechos adquiridos, de modo que en 1855 se haría constar su inclusión entre quienes habían recurrido «solicitando el abono y mejora de clasificación en virtud de lo dispuesto en la ley de 26 de julio último»²⁶.

Paralelamente a su trabajo transcurrió su vida cotidiana. A comienzos de 1836, se había hecho pública su dádiva «para la embocadura y telón de boca del teatro», según proyecto del maestro Gregorio Carta²⁷, lo cual expresa su interés por la vida cultural de esta población. A un tiempo, hubo de afrontar asuntos menos gratos, cual fue en 1842 la demanda que su hermano Francisco y él recibieron por parte de los herederos de Salvador González de Barrios sobre el cobro de cierta cantidad de reales de la testamentaría²⁸ de ese «indiano» fallecido en Tamaimo (Tenerife)²⁹.

Responde a sus obligaciones como ciudadano, de modo que en las votaciones municipales del 23 de

²² *Guía mercantil de España, Año de 1829*. Madrid, Imprenta de I. Sancha, p. 397.

²³ FERRER Y JOU, Narciso: *Estado de los Empleados que componen la Real Hacienda de España: en fin de 1832*. Madrid, Imprenta de Miguel de Burgos, 1833, p. 373; y GARCÍA JIMÉNEZ, Antonio: *Estado de los Empleados que componen la Hacienda pública de España en fin de 1839*. Madrid, Imprenta de José Palacios, 1840, p. 425.

²⁴ *El Atlante*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de abril de 1838, p. 4.

²⁵ *Gaceta de Madrid*, n.º 6297, 10 de octubre de 1851, p. 2.

²⁶ *Ídem*, 28 de septiembre de 1855, Ministerio de Hacienda, p. 2.

²⁷ BOC, suplemento del boletín del 20 de enero de 1836, p. 5.

²⁸ Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria, fondos de la Real Audiencia de Canarias, expediente n.º 16561.

²⁹ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel: *Los canarios en la Venezuela colonial (1670-1810)*. Gobierno de Canarias, Ayuntamientos de La Laguna e Icod de los Vinos, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, y Centro de la Cultura Popular Canaria, 1999, p. 224; y RODRÍGUEZ MENDOZA, Félix: «Los indios y su aportación al patrimonio cultural de las Islas Canarias (El caso del noroeste de Tenerife, 1750-1830)», en *XVIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas, 2008, p. 507.

diciembre de 1838 consta entre los electores que habrían de designar a los concejales del bienio siguiente³⁰ y, a comienzos de 1843, figura en la relación de votantes a Diputados de Cortes por ese distrito electoral³¹. En esas fechas ha sido nombrado regidor, pero los avatares políticos provocan que a finales de marzo de 1844 suceda a Bartolomé Cifra y León como alcalde accidental.

Cumple con sus responsabilidades y poco después, el 18 de enero de 1845, Lorenzo Tolosa es elegido de modo constitucional³², permaneciendo hasta el 3 de febrero del año siguiente al frente del Consistorio³³. En esa etapa nos parece conveniente señalar un hecho que refleja el pausado, pero efectivo, desarrollo del conjunto urbano. Es de destacar la edificación de la fuente dedicada a la reina Isabel II, frente al antedicho castillo de San Pedro. Sus trazas y dirección de las obras las efectuó gratuitamente el futuro académico Pedro Maffiotte³⁴, quien compuso un alargado receptáculo para recoger el agua y detrás el entablamento con seis columnas de capiteles toscanos, los intercolumnios ocupan cinco cabezas de león en bronce, por donde sale el líquido elemento, y remata el conjunto el escudo de la entonces aún villa³⁵.

Fue iniciada bajo la alcaldía de Bartolomé Cifra, pero prosiguieron las obras con su sucesor, Lorenzo Tolosa. Es de imaginar su alegría al conocer la circular remitida desde la Península Ibérica por el Ministro de la Gobernación, el 28 de febrero de 1845. Decía así: «Por la comunicación de V.S. de 11 de este mes se ha enterado S.M. la Reina de haberse ya



Fuente de Isabel II,
Pedro Maffiotte.
Santa Cruz de Tenerife

concluido la fuente pública cuyo dibujo acompaña, erigida en esa Capital para solemnizar sus días: y con este motivo me manda decir á V.S. como lo ejecuto de su Real Orden, que ha visto con agrado este acto de cariño de los leales habitantes de esa Capital». El Jefe Superior Político Miguel Díaz el 11 de abril mandó insertarla en el Boletín Oficial para «justa satisfacción» de los vecinos de Santa Cruz de Tenerife³⁶. El acto de la inauguración se celebró el 25 de agosto y asistiría la Corporación presidida por nuestro biografiado, sin duda orgullosa del resultado de las decisiones tomadas para su alzado.

No fue esta la única obra de ese género que se asumió bajo su mandato, pues a finales de 1845 se decidió sustituir el coloquial *Chorro de arriba* por una fuente, que «está también adosada á la pared de una huerta y es de piedra basalto con cuatro surtidores», en la calle Puerto Escondido, añadiendo el cronista local que esta mejora se debió «al celo de D. Lorenzo Tolosa, Alcalde a la sazón, y al patriotismo de D. José Librero», habiendo sido costeada por el Ayuntamiento y una suscripción voluntaria³⁷. Esta obra no ha perdurado como la anteriormente descri-

³⁰ *El Atlante*, 25 de diciembre de 1838, p. 4.

³¹ BOC, 23 de enero de 1843, p. 4.

³² CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1977-1979, tomo III, p. 448, nota 10, y tomo IV, pp. 376-377.

³³ CIORANESCU, *op. cit.*, tomo IV, pp. 376-377.

³⁴ POGGI Y BORSOTTO: *Guía histórico-descriptiva...*, *op. cit.*, p. 152.

³⁵ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Arquitectura neoclásica en Canarias*. Madrid, Aula de Cultura de Tenerife, 1976, p. 53.

³⁶ BOC, 12 de abril de 1845, 1.ª pág.

³⁷ POGGI Y BORSOTTO, *op. cit.*, pp. 154-155.

ta, desapareció en 1932 con las reformas anejas a la plaza del Patriotismo.

Tras abandonar el cargo, no se rompió su lazo con el devenir urbano y, en 1847, aporta dinero para auxilio de los pobres aquejados por la epidemia del año anterior³⁸. Debía de ser una persona muy activa, dispuesta a colaborar en lo que estuviera en sus manos, y en la década siguiente, asimismo, participa en la suscripción abierta por el Gobernador Civil «para la organización y equipo de la compañía de Bomberos de esta capital»³⁹. Tampoco se sustrae a sus obligaciones civiles, constando a finales de 1854 en la relación de votantes que han acudido a las elecciones para Diputados de Cortes⁴⁰. A comienzos de 1856, es nombrado suplente del juez de paz en la «demarcación de la alcaldía de segunda elección»⁴¹.

En agosto de ese año figura en la lista de electores y elegibles para los cargos municipales conforme a la ley del 5 de julio último⁴² y, el 26 de noviembre, vuelve a ser nombrado alcalde de la capital tinerfeña, cargo en el que se mantendrá hasta el 27 de marzo del año siguiente⁴³. Cuando se lee su toma de posesión, sorprende hallar una relación de concejales en la que no faltan miembros de la entonces Academia Provincial de Bellas Artes:

Hoy ha tenido lugar la instalación por el Sr. Gobernador en persona, del M.I. Ayuntamiento de esta Capital. Se nos asegura que se compone de las personas siguientes: Alcalde: D. Lorenzo Tolosa. Tenientes de alcalde: 1.º D. Pedro Forstall, 2.º D. Bernabé Rodríguez, 3.º D. Juan Aguilar. Regidores: D. Félix Soto, D. Isidro Guimerá, D. Manuel Sierra, D. Luis Segundo Román, D. Secundino Rodríguez, D. Manuel Monasterio, D. Cirilo Truillhé, D. Juan García

*Alvarez, D. Juan Larroche, D. Nicolás Alfaro, D. Cesario Caprario, D. Miguel Bosch, D. Enrique Perez, D. José Manuel García, D. Luis Candellot y D. José García Ramos*⁴⁴.

Entonces ya era presidente Lorenzo Tolosa de la Academia Provincial de Bellas Artes y, con la colaboración de regidores que también eran académicos –caso de Félix Soto, Juan La-Roche, Cirilo Truillhé y Nicolás Alfaro–, podía obtener mejor el cobro de las subvenciones acordadas para dicha institución. Así, en cierta medida, subsanó los problemas económicos que hacían peligrar la docencia impartida en ella.

Además, hubo de afrontar las obras iniciadas con anterioridad por el municipio, pero que no habían sido finalizadas, ese fue el caso del Teatro principal, levantado bajo la dirección del arquitecto provincial y académico Manuel de Oráa. A comienzos de febrero de 1857, un anuncio en el periódico informaba:

Por disposición del M.I. Ayuntamiento tendrán lugar tres bailes en los días Domingo y Mártes de Carnaval y Domingo de Piñata, cuyos productos se destinan á la continuación de las obras del mismo edificio.

Deseando la Corporación Municipal proporcionar también á la Beneficencia pública un medio en que pueda ejercitarse la filantropía del vecindario, ha invitado á la Junta de Gobierno de los Establecimientos de esta Capital para que tome á su cargo el servicio del ambigú, á fin de que las utilidades que resulten se apliquen al socorro de los acogidos á la Casa de Huérfanos y Desamparados.

*Los bailes principiarán á las 10 de la noche, y terminarán á las 4 de la mañana*⁴⁵.

El jolgorio de los carnavales podía revertir en fines altruistas. Todos los medios eran pocos para engrandecer el municipio.

³⁸ BOC, 18 de agosto de 1847, p.3.

³⁹ *El Eco del Comercio*, 19 de marzo de 1856, pp.1 y 2.

⁴⁰ BOC, 15 de diciembre de 1854, p.2.

⁴¹ *Ibidem*, 18 de enero de 1856, p.3, «Audiencia Territorial de Canarias».

⁴² *Ibidem*, 16 de agosto de 1856, pp.2 y 3.

⁴³ CIORANESCU, *op. cit.*, tomo IV, p.377.

⁴⁴ «Alcance», *El Eco del Comercio*, 26 de noviembre de 1856.

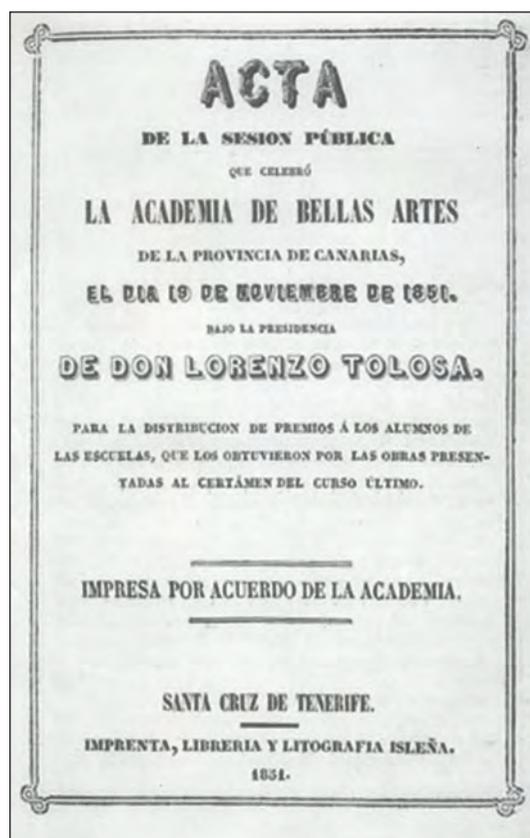
⁴⁵ «Teatro principal»/«Grandes bailes de máscaras», *Ídem*, 22 de febrero de 1857, p.3.

Primer presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes

Un Real Decreto, fechado el 31 de octubre de 1849, mandaba establecer La Academia Provincial de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife y, el 6 de mayo siguiente, se procede a su fundación con Lorenzo Tolosa al frente. Cabe preguntarse qué cualidades propiciaron su nombramiento y qué objetivos habría de cumplir. Si tenemos en cuenta que el municipio debía sufragar su mantenimiento, parece lógico designar como presidente a una persona que había dejado huella positiva de su gestión en la alcaldía.

Los fines docentes de esta Academia Provincial acaparaban prácticamente toda la atención de sus miembros. No debe olvidarse que sustituía a otros centros de formación y, cuando se estableció, fue preciso buscar el correspondiente profesorado entre los artistas que iban descollando en sus respectivas especialidades. Ahora bien, existía una premisa entonces indiscutible, la gestión correspondería a personas con profesiones liberales y de confianza en el ámbito municipal. Lorenzo Tolosa cumplía bien tales requisitos, incluso en febrero de 1855, junto con Dámaso Baudet, fue propuesto por el Ayuntamiento para ser vocal de la Comisión Provincial de Instrucción Primaria⁴⁶. Los problemas económicos que atenazaron su desarrollo se mitigaron en los escasos meses durante los que fue alcalde de la capital, pero luego volverían a enfrentarse a los mismos problemas pecuniarios.

Tenía a su lado a personas elegidas en Madrid no como artistas, sino por ser buenos gestores, cual sucedía con el comerciante Félix R. de Soto y Riverol o Dámaso Baudet Martinón. Este último ocuparía cargos en el Colegio de Abogados⁴⁷: en 1858 era fis-



Acta de la Academia de Bellas Artes de la Provincia de Canarias, bajo la presidencia de Don Lorenzo Tolosa. Santa Cruz de Tenerife, 1851

cal⁴⁸, en 1866 juez de paz de Santa Cruz de Tenerife y «accidental de primera instancia del partido de la misma»⁴⁹, en el año 1869, con las disposiciones judiciales de Ruiz Zorrilla, se le incorporó en calidad de «promotor» a Guía⁵⁰. El desvelo cultural de Dámaso Baudet propiciaría también su admisión en la capitalina Sociedad de Amigos del País⁵¹ y nos pregun-

⁴⁶ BOC, 14 de febrero de 1855, p. 4, «Diputación provincial de Canarias».

⁴⁷ Por ejemplo, a comienzos de 1855 formaba parte de la junta de gobierno ocupando el cargo de «Contador Secretario», véase *El Noticioso de Canarias*, 4 de enero de 1855, p. 2.

⁴⁸ GARCÍA SAN-PEDRO, Fernando: *Estado del Cuerpo de Ingenieros del Ejército en 1.º enero de 1858*. Madrid, Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1858, p. 118.

⁴⁹ *El Mensajero de Canarias*, 5 de mayo de 1866, p. 4; y *El Guanche*, 11 de junio de 1866, p. 2.

⁵⁰ *La España Constitucional*. Madrid, lunes 4 de marzo de 1872, p. 1

⁵¹ *El Amigos del País*, Santa Cruz de Tenerife, 1.º de enero de 1867, p. 272.

tamos qué relación tenía con un participante de la «Exposición de Bellas Artes, Artes industriales y labores de mujer» convocada en Santa Cruz de Tenerife en 1883, receptor de un segundo premio mención honorífica por «un cuadro hecho con pelo»⁵². Se ha publicado que falleció en 1874, pero lo cierto es que en la junta del censo electoral de 1891 se le adscribe al vecindario de San Andrés⁵³, algo nada extraño, pues consta que años atrás impulsó la puesta a punto del camino que unía este núcleo con la capital⁵⁴. Quizás el antedicho artífice fuera un descendiente suyo emigrado luego a Venezuela, ya que en 1893 el cónsul de España en La Guaira comunicó la muerte en Caracas de un Dámaso Baudet, natural de Santa Cruz de Tenerife, concretando el importe monetario de su herencia⁵⁵.

La Academia desde sus inicios se propuso dar a conocer los fines de su fundación mediante las muestras artísticas. A principios de 1856, la prensa aludía a la patrocinada entonces, incluyendo nombres como el del gran canario Manuel de León y Falcón, la británica Elizabeth Murray con su discípula Solita Diston, los tinerfeños Cirilo Truilhé, Cecilio Montes, Gumersindo Robayna, los hermanos José Lorenzo y Jacobina Bello, etc. Además, se precisaba: «La sociedad que nos ocupa, y que hoy ofrece tan brillantes resultados á la admiración de sus conciudadanos tuvo principio en una sencilla reunión de media docena de jóvenes entusiastas y apasionados por el arte, que sin protección alguna y luchando con escasísimos recursos, han sabido sin embargo elevar un templo a las bellas artes en Canarias». Pero se prevenía en cierto modo con este párrafo: «Nos alegramos mucho que esta Sociedad, aunque hasta ahora poco numerosa, se sostenga sin embargo con

fé, á pesar de lo poco durables que son entre nosotros esta clase de instituciones»⁵⁶.

Lorenzo Tolosa era persona bien avenida con los distintos sectores sociales de la población y, en 1850, fue también director del recién fundado Casino. Respecto a ello, cabe recordar que ese mismo nombramiento tendrá unos años después el académico orotavense Francisco M.^a de León Morales⁵⁷. El antedicho será quien plantee en la sesión pública de 19 de noviembre de 1855 un tema que hoy es primordial en cualquier Real Academia de Bellas Artes, el de la conservación del patrimonio artístico⁵⁸, y al que entonces no se le había prestado la conveniente atención.

En la junta del 22 de mayo de 1858, Francisco de León señaló que, atendiendo la Real Orden de 4 de mayo de 1850 acerca de la «demolición, revoque y obras en edificios públicos antiguos», habría de prestarse cuidado con la existencia en La Orotava de «una puerta fachada de bastante mérito artístico en el edificio denominado Colegio de jesuitas». Tenía entendido que iba a ser destruida y pide a los consiliarios reunidos que se dirijan al subgobernador para impedirlo. Hemos de suponer que al presidente el tema le atraería mucho por la vinculación de su familia con el valle de Taoro, de modo que alentaría

⁵² *La Ilustración de Canarias*, 15 de enero de 1883, p. 12.

⁵³ *Diario de Tenerife*, 29 de enero de 1891, p. 2. Está citado con su nombre y los dos apellidos.

⁵⁴ Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife (AMSCT), Caminos vecinales, 31 de agosto de 1855.

⁵⁵ BOC, «Gobierno de la provincia de Canarias», 14 de julio de 1893, p. 1.

⁵⁶ «Esposicion (sic) de Pinturas», *El Eco del Comercio*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de enero de 1856, p. 1.

⁵⁷ GUIMERÁ RAVINA, Agustín y DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *El Casino de Tenerife 1840-1990*. Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 263. Hay una errata en el segundo apellido: «Don Lorenzo Tolosa y Marin» (sic).

⁵⁸ Aludió, entre otras, a la conservación de la fachada del colegio de los jesuitas en La Orotava. Véase Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo; RODRÍGUEZ MESA, Manuel, y ALLOZA MORENO, Manuel Ángel: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1987, Apéndice documental, pp. 150-156; ALLOZA MORENO, Manuel, y RODRÍGUEZ MESA, Manuel: «Los pórticos de las claras y los jesuitas de La Orotava», en *Homenaje al profesor Dr. Telesforo Bravo*, Universidad de La Laguna, 1991, tomo II, pp. 17 y 24. Sobre tal conjunto haría un dibujo A. Monteverde, véase también RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús: «De la cabaña rústica al templo barroco: Los jesuitas y las artes en La Orotava», en *Revista de Historia Canaria*, 2014, p. 112 y ss; y RODRÍGUEZ BRAVO: *Los jesuitas y las artes en Tenerife*. La Orotava (Tenerife), LeCanarien, 2015.

el aceptar la propuesta, lo cual se llevó a cabo por unanimidad⁵⁹. Hubo «contestación del alcalde de la Villa de La Orotava» al subgobernador de la provincia⁶⁰, mas cuando fue leída no se hallaba presente Lorenzo Tolosa porque su delicada salud lo había obligado el 7 de octubre a presentar su irrevocable dimisión como presidente⁶¹.

Actividad posterior

Se ha supuesto, en algún caso, que Lorenzo Tolosa había fallecido tras ese percance de su salud, pero esa conjetura es errónea, vivió algunos lustros más. El 18 de enero de 1851, se llevó a cabo el remate de la casa situada en la plaza de la Iglesia n.º 12 y fue uno de los postores, aunque finalmente la puja no le fue adjudicada⁶², de modo que en el censo de 1862 se apuntó que moraba en el n.º 79 de la calle de San Roque –actual Suárez Guerra–, indicándose que estaba jubilado y permanecía soltero, nacido en Valencia sesenta y dos años atrás⁶³. En el correspondiente a 1865, sigue residiendo en la misma casa y con una persona a su servicio, pero se le inscribe como natural de La Orotava, con 64 años de edad⁶⁴.

Aunque se había retirado de las tareas políticas no dejó de colaborar en cuestaciones públicas, como la abierta en 1857 por el Gobernador Civil para ayuda de los celadores del Lazareto⁶⁵. Su labor sobresalía en distintos ámbitos y cabe reseñar el siguiente ejemplo: en abril de 1859 la Gaceta oficial hace pública la relación de «Juntas, pueblos e individuos recomendados por sus trabajos en el censo», en primer lugar

se reseña el nombre de quien había sido Gobernador Civil de la entonces única provincia de Canarias, se incluyen distintas autoridades y tres nombres que citaremos por su relación con esta Academia de Bellas Artes: Lorenzo Pastor, como miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País, José Lorenzo Bello, como Inspector de Instrucción primaria, y Lorenzo Tolosa⁶⁶.

Por la prensa es factible saber que en la primera quincena de septiembre de 1864 retornó de un viaje a la Península Ibérica, junto con otros pasajeros, como Virgilio Ghirlanda con su esposa e hijas, quienes habían embarcado en Cádiz en el vapor-correo Almogávar, arribando todos al puerto de la capital tinerfeña⁶⁷. Pero también hubo de pasar por trances amargos, como fue en 1868 la muerte de su hermana María Dolores⁶⁸, la cual recibió sepultura en la capital tinerfeña.

Continuaba aportando ayuda en obras benéficas, de modo que en agosto de 1870 bajo el patrocinio del Gobernador Civil figura en la lista de personas dispuestas a contribuir en «la adquisición del material de la escuela de párvulos»⁶⁹. Inferimos de tal hecho que su interés por la enseñanza no había decaído, a pesar del golpe institucional dado a la Academia Provincial de Bellas Artes a comienzos de 1869. En el padrón de vecinos correspondiente a 1875 no se anota que esté residiendo en el citado domicilio, aunque todavía en el otoño de 1877 aparece su nombre entre los «Electores contribuyentes de la capital» para Diputados a Cortes⁷⁰, igual sucede en los primeros días de 1880 en el censo electoral⁷¹ y, dos años

⁵⁹ *Actas de la Academia*, libro primero (II), años 1855-1859, sesión de 22 de mayo de 1858.

⁶⁰ *Ibidem*, sesión del 13 de octubre de 1858.

⁶¹ *Ibidem*, sesión del 12 de noviembre de 1858.

⁶² SANTOS PUERTO, José: *La casa de la plaza de la Iglesia*. Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2008, p.492.

⁶³ AMSCT, padrón de habitantes, año 1862.

⁶⁴ AMSCT, padrón de habitantes año 1865, fol. 98v.

⁶⁵ *El Eco del Comercio*, 2 de abril de 1857.

⁶⁶ *Gaceta de Madrid*, domingo 3 de abril de 1859, p.2.

⁶⁷ «Sección Marítima y Mercantil», *El Eco del Comercio*, 14 de septiembre de 1864, p.2.

⁶⁸ Consta su fallecimiento en el libro de defunciones, año 1868, de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife.

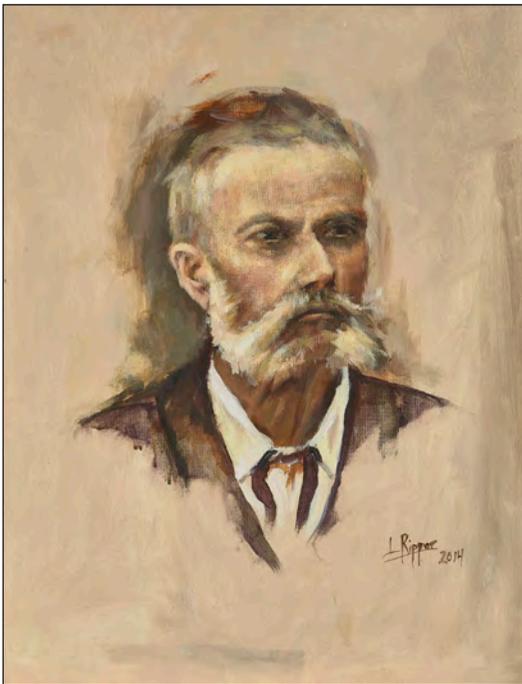
⁶⁹ *La Federación*, 27 de agosto de 1870, p.3.

⁷⁰ BOC, 25 de septiembre de 1877, p.25.

⁷¹ BOC, Suplemento al n.º del 2 de enero de 1880, p.9.

después, en similar lista de electores contribuyentes adscritos a la capital⁷².

Nos inclinamos a pensar que su rostro fue incluido por Cirilo Truilhé en su cuadro de *Personalidades de la vida pública de Santa Cruz de Tenerife* a mediados de la centuria⁷³, pero ya en el siglo XXI, el 3 de noviembre de 2014, se registró la llegada a esta Academia de un presunto retrato suyo realizado



Retrato de Lorenzo Tolosa Manín,
de Lía Ripper
Real Academia Canaria de Bellas Artes,
Santa Cruz de Tenerife

por la pintora grancanaria Lía Ripper. Para plasmar dicha obra (acrílico sobre tela, 50 × 70 cm) se basó en una «atribuida» fotografía suya conservada en

El Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria)⁷⁴. En cualquier caso su nombre perdura en el viario de la ciudad, cuyo consistorio presidió como alcalde, se intenta así rememorar su meritoria labor.

ARTURO LÓPEZ DE VERGARA ALBERTOS. ACADÉMICO Y COLECCIONISTA

Ámbito familiar. Formación artística

El 16 de julio de 1874, en la capital tinerfeña, vio la primera luz nuestro biografiado. Su padre, Juan Bautista López de Vergara y Rodríguez, procedía del Puerto de la Cruz, pero se había instalado en esta ciudad, donde a finales de 1848 obtuvo sobresaliente en el curso de «Pilotage» impartido por la Junta de Comercio de Canarias⁷⁵, asimismo, aquí contrajo matrimonio en los primeros días de 1859 con Estanislao Albertos y Mesa⁷⁶. En dicho año bautizaron a su primogénito con el mismo nombre que él, después nacieron Jorge (1869), Alfredo (1872)⁷⁷, y Arturo⁷⁸.

Residían en la calle de Santa Rosalía n.º 13 y constituían una característica familia de la burguesía. En 1892, Juan Bautista López de Vergara era maquinista de la falúa de la Dirección de Sanidad del puerto capitalino⁷⁹, de modo que sus hijos fueron educados en la medida de sus posibilidades. Entre 1859-1897 escribía en sus ratos libres un cuaderno de memorias⁸⁰,

⁷⁴ «Crónica académica de 2014», en *Anales*, n.º 7 (2014), RACBA, pp. 17-18; GONZÁLEZ REIMERS, Ana Luisa, PINTOS BARATE, Efraín, y ÁLVAREZ FARIÑA, Conrado: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2015, pp. 128-129.

⁷⁵ BOC, 18 de diciembre de 1848, p. 4.

⁷⁶ *Nobiliario de Canarias* (1954), tomo II, p. 314. Nació el 24 de junio de 1829 y no debe confundirse con Juan Nepomuceno López de Vergara, doctor en Derecho y catedrático de Humanidades en la Universidad de La Laguna (véase *Nobiliario*..., t. II, p. 313).

⁷⁷ No se incluye en el *Nobiliario de Canarias*, pero sí en la prensa de la época.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 314-315.

⁷⁹ *Diario de Tenerife*, 6 de septiembre de 1892.

⁸⁰ *Inventario general de manuscritos 1888-1988*. Biblioteca Pública Municipal, Santa Cruz de Tenerife, 1889, p. 152, Ms. 349 (fotocopia).

⁷² BOC, Suplemento al n.º del 2 de enero de 1882, p. 5.

⁷³ CIORANESCU, *op. cit.*, tomo IV, ilustración anexa a la página 280; FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (2013): «Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico», en *Anales*, n.º 6 (2013), Real Academia Canaria de Bellas Artes, pp. 135 y 140.



Retrato fotográfico de Juan Bautista López de Vergara

lo cual delata su capacidad para la observación del entorno urbano; algunas de sus anotaciones fueron copiadas por su hijo Arturo e ingresaron en la Universidad de La Laguna a través del Archivo-legado Miguel Tarquis⁸¹, denotando que había heredado de él una gran percepción del ámbito arquitectónico y social de su población⁸².

En el caso concreto del benjamín, consta que en los exámenes efectuados en la «Academia de Música establecida en Santa Cecilia», antes de las vacaciones del verano de 1895 había obtenido la nota de Sobresaliente en la clase de Solfeo a cargo de Antonio Bonnín⁸³, es decir, el padre de Francisco y Manuel Bonnín Guerin. Esa afición por la música no lo

abandona y como violinista formará parte de la Orquesta Filarmónica⁸⁴. Pero las dotes innatas para el dibujo se manifestaban ya en el joven Arturo, quien se matricula en la Escuela Municipal de Dibujo y recibe enseñanza de Pedro Tarquis Soria. Allí conocería también a otros profesores, caso de Gumersindo y Teodomiro Robayna.

A comienzos del verano de 1899, se desposa con M.^a del Carmen Bango y Pontrémuly, tenía él 25 y ella 28 años de edad, constando ser ambos naturales de la capital tinerfeña⁸⁵. La primera década del siglo XX está marcada por otros acontecimientos familiares como la boda de su hermano Jorge con Indalecia Fera⁸⁶, aunque también después suceden hechos luctuosos, pues el 9 de julio de 1904 una escuela anuncia el fallecimiento de su madre⁸⁷ y, tres días más tarde, otras precisan el de su hermano Alfredo, cuando solo contaba 32 años de edad⁸⁸.

Su hermano Juan Bautista desde joven fue bien considerado por sus dotes intelectuales⁸⁹, pero el 4 de febrero de 1909 se publicaba su muerte, tenía 48 años⁹⁰ y se le calificaba como «inteligente profesor de instrucción, educador de varias generaciones»⁹¹, su entierro fue presidido por el Gobernador Civil y flanqueado el féretro por los alumnos de su

⁸¹ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Robayna*. Viceconsejería de Cultura y Deportes (Gobierno de Canarias), 1993, p. 19, nota 20. Se incluye en la página un retrato fotográfico de Juan Bautista López de Vergara.

⁸² Así se desprende de la loa necrológica publicada por Luis DIEGO CUZCOY, periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de enero de 1956, p. 3.

⁸³ *Diario de Tenerife*, 1.º de julio de 1895, p. 3.

⁸⁴ «Notas necrológicas», *Estudios Canarios*, Anuario del Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, tomo I (1955-1956), pp. 60-61.

⁸⁵ «Crónica» y «Registro Civil», *La Opinión*, 3 de julio de 1899, p. 3.

⁸⁶ «Registro civil», *Diario de Tenerife*, 1.º de mayo de 1903, p. 1.

⁸⁷ *Diario de Tenerife*, 9 de julio de 1904, p. 1; «Nota social», p. 2.

⁸⁸ «Registro civil», *Diario de Tenerife*, 12 de julio de 1904, p. 1, permanecía soltero. *Ibidem*, escuela; *El Tiempo*, 12 de julio 1904, p. 1; *Cronista de Tenerife*, 12 de julio de 1904, p. 3, «Crónica». Pésame por la madre e hijo incorpora *El Magisterio Canario*, 13 de julio de 1904, p. 2.

⁸⁹ Ya en 1894 se elogiaba al joven Juan López de Vergara en una carta desde Madrid, dirigida por Emilio Serra y Fernández de Moratín a Juan La Roche y Sierra. Véase GUIMÉRÁ PERAZA, Marcos: *Los Liberales de Tenerife. Fin de siglo 1879-1904*. Santa Cruz de Tenerife, 1987.

⁹⁰ «Registro civil» y «Crónica», *Diario de Tenerife*, 4 de febrero de 1909, p. 1.

⁹¹ «D.E.P.», *El Tiempo*, 3 de febrero, p. 2, y «Sepelio», 4 de febrero de 1909, p. 2; *El País*, 3 de febrero de 1909, p. 2.

escuela⁹², que se encontraba en la calle de Santa Rosalía⁹³. Todos deseaban expresar el pésame a la viuda, M.^a del Carmen de Larraondo y Frías, así como a sus hijos. Un año después, la sociedad La Benéfica acordaba colgar su retrato en el recinto social⁹⁴.

Actividad profesional. Docencia

Los derroteros de nuestro biografiado hallaron cauce cuando en la sesión del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, a finales de junio de 1899, se le nombra «Escribiente delineante con destino á la oficina del Arquitecto municipal»⁹⁵, Antonio Pintor⁹⁶. Su trabajo entrañaba actuar en la fábrica de su institucional edificio y pervive buena prueba de su quehacer en el remate de la fachada principal. Tal como publicaba la prensa, en la sesión del 29 de mayo de 1901, bajo la presidencia del Sr. Schwartz, se aprobó el modelo del frontón para el «palacio de Justicia» y se autorizó a dicho alcalde para que dispusiera su construcción⁹⁷. Sin embargo, tal acuerdo no se llegaría a ejecutar sino años después y con algunos cambios, se mudó su prevista finalidad y se dispuso la ubicación allí no solo de los tribunales, sino también del Consistorio, aunque finalmente solo quedaría este.

Ese devenir ha de tenerse presente para interpretar correctamente la iconografía emplazada en el tímpano, según el modelo esculpido por Eduardo Tarquis y Teodomiro Robayna, profesores de la Escuela Municipal de Dibujo, con la colaboración de Arturo López de Vergara. En el centro se sitúa el gran escudo de la ciudad sostenido por querubines y rodeado por ramas de laurel: una cruz latina, que



Frontón del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
Teodomiro Robayna, Eduardo Tarquis
y Arturo López de Vergara

simboliza la fundación de la ciudad en 1494, está apoyada en la de Santiago, cual alusión a la gesta del 25 de Julio frente a Horacio Nelson; va acompañada de tres cabezas de león –dos a los lados y una al pie–, en recuerdo de la defensa ante los ataques británicos de los siglos XVII y XVIII; tiene bordura de ondas como reflejo del Atlántico, cargada del Teide en alto, y de anclas alternadas con castillos. En timbre preside la corona real.

Esa heráldica la había tallado en 1864 Gumersindo Robayna para remate del Teatro principal de la ciudad⁹⁸, solo era cuestión de repetirla. No sucedía lo mismo con el resto del tímpano, a cada lado del escudo está sentada una figura femenina, la que representa la *Historia* se debe a Teodomiro Robayna, según se hace constar en su expediente, firmado el 23 de octubre de 1910 por el Director de la Escuela Municipal de Dibujo⁹⁹. Porta en sus manos un gran libro abierto, a sus pies se dispersan otros y detrás un relieve simula la belleza artística de una columna con ornado capitel. En el otro costado, orientado hacia el norte, está la sedente fémica que alude a los principios de la *Ley*. Para simbolizarla, Eduardo Tarquis ha ideado que mantenga las tablas con los bíblicos diez mandamientos, marcados por grandes

⁹² «Varias noticias», *La Opinión*, 4 de febrero de 1909, p.2; *El Tiempo*, 20 de febrero de 1909, p.2, funeral.

⁹³ En el periódico *El Día*, 1 de julio de 1976 alude a esta escuela un antiguo alumno. Véase *El Santa Cruz de Miguel Borges Salas: Artículos de prensa (1918-1983)*. Arona (Tenerife), LlanoAzur, 2006.

⁹⁴ *El Tiempo*, 24 de enero de 1910, p.2.

⁹⁵ *Diario de Tenerife*, 30 de junio de 1899, p.2.

⁹⁶ «Crónica», *La Opinión*, 1 de julio de 1899.

⁹⁷ *Diario de Tenerife*, 30 de mayo de 1901, p.2.

⁹⁸ FRAGA GONZÁLEZ, *Robayna, op. cit.*, pp.90-91.

⁹⁹ *Ibidem*, pp.103-105.

números romanos; otros libros se esparcen delante de un pebetero adornado con cabezas de leones. Ambos artistas responden con su traza escultórica al presunto destino del edificio como sede institucional del Consistorio y Tribunales de Justicia.

A comienzos de febrero de 1905, el Ayuntamiento, bajo la presidencia accidental de Felipe Ravina y Castro¹⁰⁰, acordó: «Recibir el Frontón que ha de ir colocado en la parte superior de la fachada principal del Palacio municipal, y abrir un concurso por término de 8 días para la colocación de dicho Frontón»¹⁰¹. Se anunció el concurso público para su instalación, mas al quedar desiertas las pertinentes subastas en tres ocasiones fue asignado ese cometido a López de Vergara, quien fuera el autor de su modelado y vaciado en piedra artificial, dándolo por concluido a finales del mes de abril¹⁰².

Ahora bien, no solo se trataba de alzar y ornamentar edificios, reformar el Teatro y el Mercado¹⁰³, sino también de actuaciones como la traída de aguas desde el «Roque Negro» a la capital, de modo que junto al arquitecto municipal, en el verano de 1909, ha de trasladarse allí para presentar luego el proyecto de abastecimiento del preciado líquido¹⁰⁴.

Sus grandes dotes para el dibujo explican que intervenga en la realización de otros encargos menores, por ejemplo, el galardón que ofrecería el Ayuntamiento en la Exposición Provincial de Bellas Artes inaugurada en Las Palmas de Gran Canaria a comienzos de octubre de 1900. La descripción publicada por el *Diario de Tenerife* señala:

*Consiste este premio en una artística paleta de acero que lleva incrustados en oro y plata el escudo de Santa Cruz de Tenerife, una orla y la dedicatoria, conforme a un dibujo de D. Arturo López de Vergara y admirablemente ejecutado por el distinguido artífice grabador D. Justo Larreategui; teniendo entre otros muchos méritos el de haber sido todo hecho en esta Capital*¹⁰⁵.

Otros periódicos también se hicieron eco de la noticia, por ejemplo, *Unión Conservadora*¹⁰⁶, *La Región Canaria*¹⁰⁷ y *La Opinión*, que concreta: «El estuche de caoba barnizado á fuerza de muñeca, merece guardar el objeto á que está destinado»¹⁰⁸. El premio finalmente lo obtendría Francisco Suárez de León¹⁰⁹.

Preparó «a dos tintas»¹¹⁰, por las mismas fechas, «un pergamino con marco de peluche encarnado y en el centro una inscripción», la cual hacía constar lo siguiente: «El Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife concede este Diploma como premio para el Certamen Literario que habrá de celebrarse en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna el día 14 de Octubre de 1900»¹¹¹. En la década siguiente, la sociedad «Salón Frégoli» recibió también otro por la cooperación prestada a las Fiestas de Mayo¹¹² y fue confeccionado por el «inteligente artista D. Arturo López de Vergara que, una vez más, ha demostrado su buen gusto y especiales aptitudes para esta clase de trabajos, en los que campea un sello de elegancia y sencillez, digno de encomio», según se difundió¹¹³.

¹⁰⁰ *Diario de Tenerife*, 4 de febrero de 1905, p. 1.

¹⁰¹ *La Opinión*, 4 de febrero de 1905, p. 2.

¹⁰² DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales*. Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1985, pp. 213-214.

¹⁰³ TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias (1.ª parte)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 13 (1967), pp. 669-670.

¹⁰⁴ *La Opinión*, 31 de agosto y 4 de septiembre, p. 2, respectivamente; 4 de octubre de 1909, p. 1.

¹⁰⁵ *Diario de Tenerife*, 4 de octubre de 1900, p. 2.

¹⁰⁶ Santa Cruz de Tenerife, 5 de octubre de 1900, p. 3.

¹⁰⁷ La Laguna, 6 de octubre de 1900, p. 3.

¹⁰⁸ *La Opinión*, 5 de octubre de 1910, p. 3. Se comete el error al citar el nombre de «Antonio López de Vergara».

¹⁰⁹ *Unión Conservadora*, 24 de octubre de 1900, p. 3.

¹¹⁰ *La Región Canaria*, 16 de octubre de 1900, p. 2.

¹¹¹ *Unión Conservadora*, 15 de octubre de 1900, p. 3.

¹¹² «Acuerdo cumplido», *La Opinión*, 3 de julio de 1909, p. 1.

¹¹³ *El Progreso*, 2 de julio de 1909, p. 2.

Su integración en el personal del Consistorio entrañaba actuaciones de variada índole, como se comprueba, por ejemplo, en 1906 cuando se constituyó la Junta Local para elevar un monumento a Leopoldo O'Donnell, dada la proximidad del centenario de su nacimiento en esta ciudad –el 12 de enero de 1809–. «Presidentes honorarios» eran el Capitán General de Canarias, el Gobernador Civil y el Presidente de la Diputación Provincial, pero el «efectivo» era el alcalde de esta capital, actuaban como secretarios Teodomiro Robayna y Eduardo Tarquis, entre los vocales figuraban Antonio Pintor y Arturo López de Vergara¹¹⁴.

Un mes antes, se había puesto la primera piedra, durante la visita del rey Alfonso XIII y con su asistencia, para lo cual se había instalado sobre un caballete «la acuarela con el proyecto de monumento»¹¹⁵ elaborado por Agustín Querol¹¹⁶. Respecto a dicho artista, hemos de mencionar que, a principios de siglo, los profesores de la Escuela Municipal de Dibujo habían abierto una suscripción pública para adquirir y emplazar en el Museo de Bellas Artes, anexo a la misma, el busto de San Francisco de Asís tallado por dicho escultor e incluido en la exposición celebrada por la capitalina Sociedad Económica de Amigos del País¹¹⁷; no faltó la aportación de los ciudadanos, entre ellos Arturo López de Vergara¹¹⁸. En el caso del homenaje al ilustre general y político, no se llegó al objetivo final, se le recuerda simplemente con el nombre de una calle.

¹¹⁴ *Diario de Tenerife*, 28 de abril de 1906, p. 2.

¹¹⁵ *El Tiempo*, 30 de marzo de 1906, p. 1.

¹¹⁶ Dos obras con dicha traza están inventariadas en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. De ese proyecto se reproduce el dibujo a grisalla (64 × 49 cm) en el libro de TARQUIS RODRIGUEZ, Pedro: *Desarrollo del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. Recopilación de artículos del citado autor. Edición, introducción y notas por Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001, p. 118.

¹¹⁷ «La Exposición», *Diario de Tenerife*, 8 de mayo de 1900, p. 2. De Querol había dos obras: *San Francisco de Asís*, busto en barro cocido, y *La Modestia*, busto en mármol.

¹¹⁸ *Diario de Tenerife*, 16 de enero de 1901, p. 2.

A título particular, intervino asimismo en la «Sociedad Cooperativa de Producción»¹¹⁹. En junio de 1906, su presidente Amado Zurita Colet presentó en el Ayuntamiento la instancia y los planos para alzar «tres casas de planta alta», situadas «en la acera norte de la calle de Serrano»¹²⁰. En marzo del año siguiente, Arturo López de Vergara figuraba como secretario, al anunciar la convocatoria de una junta general en el Ateneo de Tenerife¹²¹. Fue en octubre cuando se comunicó que iba a procederse al sorteo de la primera vivienda –la marcada con la letra Y– entre los asociados, a principios de diciembre se sorteó la segunda, y en enero del siguiente año la tercera¹²². Tras los pertinentes anuncios en la prensa¹²³, el 17 de noviembre se efectuó dicho sorteo, que recayó en Antonio Topham, dependiente de comercio, estaban todavía en obras las otras dos¹²⁴.

Continuaba Arturo López de Vergara como secretario en las convocatorias de 1907 y 1908, para efectuar las correspondientes juntas para la misma finalidad¹²⁵. Respecto a ello, debe mencionarse que el arquitecto Antonio Pintor firmó en 25 de octubre de 1905 las trazas de sendas edificaciones en la calle Serrano por encargo de dicha cooperativa¹²⁶.

No fue ajeno tampoco al «Centro de Propaganda y Fomento de Tenerife», instituido el 27 de septiembre de 1907 en la capital¹²⁷, con el fin de propiciar el desa-

¹¹⁹ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto (2004): *Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, arquitectura y memoria histórica 1500-1981*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, p. 322.

¹²⁰ «Vida municipal», *El Tiempo*, 10 de junio de 1907, p. 2.

¹²¹ *La Opinión*, 9, 11, 12, 14 y 15 de marzo de 1907, 1.ª pág.; *Diario de Tenerife*, 9 y 15 de marzo de 1897, 1.ª pág.

¹²² *El Progreso*, 11 de octubre de 1907, p. 2.

¹²³ *La Opinión*, 30 de octubre, 2, 6, 7 y 8 de noviembre de 1907, p. 2, respectivamente; *El Progreso*, 31 de octubre, 2, 5, 6, 7 y 9 de noviembre, p. 2; *El Tiempo*, 9 noviembre, 1.ª pág., 11, 14 y 15 de noviembre, p. 2; y *Diario de Tenerife*, 13 de noviembre, 1.ª pág.

¹²⁴ *La Opinión*, 18 de noviembre de 1907, p. 2.

¹²⁵ *Diario de Tenerife*, 9 y 15 de marzo de 1907, p. 1; *La Opinión*, 27 de febrero y 4 de marzo de 1908, p. 1.

¹²⁶ DARIAS PRÍNCIPE, *Arquitectura...*, op. cit., p. 272.

¹²⁷ «Fomento de Tenerife», *El Tiempo*, 28 de septiembre de 1907, p. 2.

rollo del ‘tourismo’¹²⁸. En 1912 es nombrado vocal, cuando lo presidía el exalcalde Juan Martí Dehesa¹²⁹, y asiste a la reunión convocada para fallar el concurso de «Programas de festejos»¹³⁰. Dos años más tarde, se «halla confeccionando el dibujo, á tamaño natural, de un nuevo y artístico modelo de bancos que parece serán colocados en la plaza de la Constitución» a iniciativa de la mencionada entidad¹³¹. En las referencias periodísticas de la noticia, se le menciona como profesor de la Escuela de Artes y Oficios¹³².

Se hace público en mayo de 1919 su cese como «delineante» en la oficina de obras municipales¹³³, acaso quisiera no agobiarse laboralmente dado que en los años anteriores su salud estuvo maltrecha¹³⁴ y, en julio de 1918, el Ayuntamiento le había dado licencia durante dos meses para reponerse¹³⁵. Ello no le suponía quedar sin trabajo, pues se había volcado asimismo en la docencia. En 1910 se convocó la plaza de profesor de modelado y vaciado, que interinamente había impartido Teodomiro Robayna en la Escuela Municipal de Dibujo¹³⁶. Se presentaron dos aspirantes¹³⁷ ante el correspondiente tribunal, designado por el Ayuntamiento y formado por: Presidente, el concejal Ramón Gil Roldán, y como vocales, los profesores Pedro Tarquis y Soria, Teodomiro Robayna y Marrero, así como el artista Ángel Romero y Mateos¹³⁸. Fallaron a su favor el 2 de marzo y se

hizo eco de la noticia la prensa tinerfeña¹³⁹. Sin duda, el antecedente de su obra en el frontón del Ayuntamiento sería un elemento muy favorable para quienes juzgaron su *currículum*.

El Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes había tramitado en 1900 la instauración de las «Escuelas de Artes e Industrias», de manera que la antigua Escuela Municipal de Dibujo, abierta en Santa Cruz de Tenerife, había pasado a ser una de ellas por Real Decreto de 6 de agosto de 1907. No obstante, en el antedicho año de 1910 se procedió a la separación de las materias industriales respecto a las artísticas y habría de adaptarse el centro tinerfeño a la nueva normativa. El Boletín Oficial de Canarias, en mayo de 1913, incluyó el comunicado del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes con el presupuesto para su personal¹⁴⁰. Arturo López de Vergara, por una Real Orden del 3 de mayo, consta en la enseñanza de modelado y vaciado en «la Escuela de Artes y Oficios» en Santa Cruz de Tenerife, donde todavía en 1941 figura en el escalafón de profesores de término¹⁴¹.

Al llegar su jubilación, el Ministerio de Educación lo premió el 20 de octubre de 1944 con el título de Director Honorario, trocado el 15 de junio de 1948 por la matización de Interino¹⁴², pero debe tenerse en cuenta que en dicho año este centro académico pasó a ser Escuela Superior de Bellas Artes, en el ámbito de la institución homónima de Sevilla. Le honró entonces presidir la primera apertura de curso¹⁴³.

¹²⁸«Unión patriótica», *El Progreso*, 28 de septiembre de 1907, p. 2.

¹²⁹«Pro Tenerife», *La Opinión*, 23 de marzo de 1912, p. 2.

¹³⁰*La Opinión*, 18 de julio de 1912, p. 1.

¹³¹*La Opinión*, 18 de noviembre de 1914, p. 2.

¹³²*La Prensa: diario republicano*, 19 de noviembre de 1914, p. 1.

¹³³BOC, 21 de mayo de 1919, p. 11.

¹³⁴*La Opinión*, 10 y 17 de junio de 1913, p. 1; 18 de enero, p. 1; 13 de marzo de 1915, p. 2; 26 de enero de 1916, p. 1; *La Prensa*, 10 de junio, p. 1 y 16 de junio de 1913, p. 2; *Gaceta de Tenerife*, 27 de enero de 1916, p. 2; y *Diario de Tenerife*, 30 de abril de 1917, p. 2, se halla restablecido.

¹³⁵*La Prensa*, 1 de agosto de 1918, p. 1.

¹³⁶FRAGA GONZÁLEZ, *Robayna, op. cit.*, p. 103.

¹³⁷*El Pueblo Canario*, La Laguna, 14 de diciembre de 1909, p. 2.

¹³⁸*El País*, 24 de diciembre de 1909, p. 2.

¹³⁹«Ayuntamiento», *El Tiempo*, 4 y 5 de marzo de 1910, p. 2, respectivamente; «Varias noticias», *La Opinión*, 4 de marzo de 1910, p. 2; «Noticias generales», *El País*, 5 de marzo de 1910, p. 2; y *La Región Canaria*, La Laguna, 5 de marzo de 1910, pp. 3-4.

¹⁴⁰BOC, 7 de mayo de 1913, p. 2.

¹⁴¹*Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 18 de febrero de 1941, p. 1132.

¹⁴²«Notas necrológicas», *Estudios Canarios, op. cit.*, p. 61.

¹⁴³«La Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife», *Canarias educación: periódico mensual de información educativa*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de abril de 1987, pp. 8-9.

Dinamismo cultural. Facetas artísticas

Por las referencias anteriores se verifica que su nombre aparece asociado a muchas actuaciones marcadas por el signo de la vida urbana, sobre todo en el fomento de las artes plásticas, aunque no faltan aportaciones a la arquitectura, la música e, incluso, la fotografía. El 12 de julio de 1891 se inauguró una exposición de Bellas Artes, organizada en los salones del Gabinete Instructivo, y entre los artistas figura Arturo López de Vergara como autor de una acuarela¹⁴⁴. Sus dotes para el dibujo le permitían no solo esculpir, sino también pintar, debiendo reseñarse que participaron, asimismo, Manuel González Méndez con una acuarela, Valentín Sanz con dos paisajes y un retrato al óleo, Gumersindo y Teodomiro Robayna, Filiberto Lallier, etc. En abril de 1895, el bazar de las Fiestas de Mayo recibió «2 panderetas de peluche con pinturas al óleo, 1 tabla pintada al óleo» que él había entregado¹⁴⁵.

De nuevo en el Gabinete Instructivo, ya en la primavera de 1899, se homenajeó a los fallecidos Gumersindo Robayna y Valentín Sanz. Según la crónica del *Diario de Tenerife*, se destacaban a la izquierda, frente a la tribuna, los retratos de los homenajeados: el de Valentín Sanz era una ampliación fotográfica preparada por Joaquín Martí, el de Gumersindo Robayna era un «soberbio dibujo al creyón»,

... de admirable parecido é irreprochable corrección, ejecutado con gran valentía por el joven D. Arturo López de Vergara, tan inteligente como modesto dibujante en quien á primera vista se descubre el talento del verdadero artista. De lamentar es que el carácter excesivamente retraído de este joven no le permita lucir y brillar como pudiera, en estos tiempos en que la modestia es vicio abolido por inverosímil y lamentable también que nuestra Diputación provincial o nuestro Ayuntamiento no puedan pensionarlo como á Diego Crosa y á algún otro aficionado para seguir

¹⁴⁴ *Diario de Tenerife*, 13 de julio de 1891, p. 2.

¹⁴⁵ *Diario de Tenerife*, 19 de abril de 1895, p. 3.

*sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes á fin de que no quedaran estacionadas ó perdidas sus excepcionales condiciones*¹⁴⁶.

En relación con dicho acto, se explica mejor su presencia al año siguiente en la «Exposición Regional» convocada por la Sociedad Económica de Amigos del País, en Santa Cruz de Tenerife¹⁴⁷, pues remitió una obra descrita con los términos siguientes: «una magnífica ampliación de un retrato del malogrado pintor D. Gumersindo Robayna, hecha por el aventajado joven D. Arturo López de Vergara»¹⁴⁸. Se refirió después que había recibido una medalla de tercera clase «por un bien hecho retrato al carbón»¹⁴⁹.

Mostró, asimismo, aptitud para la escenografía. A principios del siglo XX, la Sociedad de Conciertos celebró en el teatro principal un baile de máscaras, allí «se estrenó una sencilla y elegante decoración de gabinete, de estilo modernista», que, según Teodomiro Robayna, fue «ideada y pintada por el joven D. Arturo López de Vergara, y á pesar de algún pequeño defecto de perspectiva teatral, hijo sin duda de la falta de práctica en este género del Arte, ha sabido demostrar con ella una vez más que tiene especiales dotes de colorista y que posee sólidos conocimientos de dibujo, base la más firme y segura de las Bellas Artes»¹⁵⁰.

Colaboró asimismo en la celebración de las Fiestas de Mayo, ya a finales de 1901 muchos jóvenes se reunieron en la sociedad La Benéfica. Se constituyó una junta organizadora de los festejos que iba a estar presidida por el gran periodista Patricio Estévez, vicepresidentes serían Teodomiro Robayna, Diego

¹⁴⁶ *Diario de Tenerife*, 18 de abril de 1899, p. 2.

¹⁴⁷ «De Arte», *La Opinión*, 25 de mayo de 1900, p. 1.

¹⁴⁸ «Espectáculos», *Unión Conservadora*, 2 de mayo de 1900, p. 3. «De Arte».

¹⁴⁹ «Premios concedidos», *Unión Conservadora*, 23 de mayo de 1900.

¹⁵⁰ ROBAYNA, Teodomiro: «De Arte», en *Diario de Tenerife*, 12 de febrero de 1901, p. 2.

Crosa y Nicolás Izquierdo, y entre los vocales es citado Arturo López de Vergara¹⁵¹; no obstante, meses después fue incorporado el alcalde en calidad de «Presidente honorario»¹⁵². Su participación se mantuvo y, en 1904, la prensa elogiaba la cabalgata organizada por la sociedad *El Frégoli*, concretando el aspecto de la «Carroza “La paleta” con cinco niñas representando los colores azul, amarillo, rojo, blanco y negro. Esta carroza, confeccionada por el hábil é ingenioso artista D. Arturo López de Vergara, fué una de las más aplaudidas por el público». Asimismo, se comenta acerca de la «Góndola de don Juan Torres y don Juan Ramírez. El autor de esta bonita carroza es el conocido pintor Sr. López Ruiz, que también la tripulaba»¹⁵³.

Fue socio en el Ateneo tinerfeño, «sociedad formada por jóvenes estudiantes de esta Capital», según señalaba en 1891 la prensa¹⁵⁴, figurando en calidad de bibliotecario a finales de 1903 en la junta directiva que presidía Rafael Calzadilla y Calzadilla¹⁵⁵. En 1905, la capitalina ciudad evocó el tercer centenario de la publicación del *Quijote*, magna obra cervantina. Coincidió la celebración con la visita del Ministro de Marina, que presidió la fiesta dispuesta en el teatro por dicho Ateneo. Allí los *cuadros plásticos* fueron elaborados por Teodomiro Robayna, Eduardo Tarquis y Arturo López de Vergara, «iniciadores, organizadores y ejecutores de esta velada», de modo que «han demostrado cuanto valen y pueden como artistas». No faltaron otras intervenciones como la del pintor González Méndez que modeló el busto de Cervantes, auxiliado por Francisco Quintero, alumno de la Escuela Municipal de Dibujo; por su parte, el joven Cristóbal Ares «pintó las decoraciones». Entre las escenas representadas llamaron poderosamente la atención por su escenografía las referentes



Gumersindo Robayna en sus últimos años.
Retrato a plumilla realizado por su discípulo
Arturo López de Vergara

al «Encuentro con Dulcinea», «Afeitando a D. Quijote» y «Clavileño»¹⁵⁶.

No finalizaron ahí las conmemoraciones, pues el 14 de mayo salió una cabalgata desde la plaza de San Francisco por las calles capitalinas. El resultado concitó la felicitación pública a Robayna, Tarquis, López de Vergara, Mauriz y Orozco, es decir, a quienes se debía su organización¹⁵⁷.

Su amplitud de miras le permite ser elegido para múltiples funciones. Cabe suponer que en la primera década del siglo XX interviniera con Teodomiro Robayna y Eduardo Tarquis en la traza del ornato escultórico a emplazar en la fachada del Círculo de

¹⁵¹ *Diario de Tenerife*, 9 de diciembre de 1901, p. 2.

¹⁵² *Diario de Tenerife*, 24 de mayo de 1902, p. 2.

¹⁵³ «Las Fiestas», *El Progreso*, 30 de abril de 1909, p. 1.

¹⁵⁴ *Diario de Tenerife*, 24 de abril de 1891, p. 2.

¹⁵⁵ *Diario de Tenerife*, 22 de diciembre de 1903, p. 1.

¹⁵⁶ «El Ministro de Marina en Canarias», *El Tiempo*, 10 de mayo de 1905, p. 5. Respecto al mencionado Cristóbal Ares, hemos de añadir que emigraría a Buenos Aires tres años más tarde, según publica *La Opinión*, 9 de junio de 1908, p. 2.

¹⁵⁷ «Sección de Noticias», *La Opinión*, 15 de mayo de 1905, p. 2.

Amistad XII de Enero, pues su colaboración no era simple cuestión profesional, sino de buena amistad, cortada el 21 de febrero de 1925 por el fallecimiento de Robayna.

Su presencia es recabada no solo para temas relacionados con la escultura, es así que, en la primavera de 1903, la revista tinerfeña *Arte y Letras* abre un concurso y lo invita expresamente. El jurado para los trabajos literarios estaba compuesto por Adolfo Cabrera Pinto, Antonio Zerolo y Carlos Calzadilla; el de los fotográficos lo integraban Joaquín Martí, Maximiliano Lohr y Arturo López de Vergara¹⁵⁸. No solo en Tenerife se apreciaba su labor, buena prueba de ello es que en 1912 es nombrado corresponsal de la revista ilustrada *El Mundo Gráfico*, editada en Madrid¹⁵⁹, de modo que «publica con bastante frecuencia preciosos fotograbados de esta Isla»¹⁶⁰. El periodismo no le era ajeno como medio de comunicación, de manera que no duda en adherirse¹⁶¹ a la protesta en julio de 1917 por la suspensión de *El Progreso. Diario Republicano*, confluyendo en tal postura su propia ideología.

Cargos consistoriales

Su propuesta política fue la republicana, al igual que la de su mentor y amigo Teodomiro Robayna. En las elecciones municipales fijadas el 8 de febrero de 1920, estaba adscrito al tercer distrito, el de la calle San Francisco, en Santa Cruz de Tenerife, y quedó segundo tras Andrés Orozco Batista¹⁶², nombrado alcalde. Su anterior trabajo a las órdenes del arquitecto Antonio Pintor, artífice de una traza para el futuro Parque público, facilita el comprender

mejor que, en calidad de concejal, Arturo López de Vergara planteara designar una comisión de ediles y vecinos para asumir su realización. Y consta que en la junta del 26 de abril de 1922 dicha proposición fue aprobada¹⁶³.

En ese mes fue nombrado primer Teniente de alcalde¹⁶⁴ y cuando, poco después, Andrés Orozco se dio de baja tuvo que sustituirlo¹⁶⁵ como «alcalde accidental». Su talante personal se evidencia en algunas decisiones tomadas durante su mandato, por ejemplo, firma el anuncio de convocatoria de plazas en la Academia Municipal de Música¹⁶⁶, pero no soslaya el dilucidar acerca de la compra de una «regadora barrendera automóvil»¹⁶⁷. Su vocación docente se evidencia en el curioso bando que firmó sobre la asistencia a clase de los niños, de manera que si en horario escolar estaban en las calles serían detenidos. Primero, se debía solicitar información de los maestros, luego serían llevados al correspondiente centro o al domicilio familiar, si no estuvieran escolarizados, recabándose entonces de sus progenitores la causa de no haberlos matriculado. Es más, se concreta el caso de que estén jugando al *football* en el terreno destinado al futuro parque público, e incluso se trata de posibles clases nocturnas¹⁶⁸.

Todo confluía en propiciar el bienestar de los ciudadanos, pero la política nacional provocó la ruptura de la administración municipal cuando el general Primo de Rivera el 13 de septiembre de 1923 asumió el poder. Ante el Gobernador Civil, en la sesión del

¹⁵⁸ *Diario de Tenerife*, 16 de abril de 1903, p. 2; *La Opinión*, 17 de abril de 1903, p. 2; *Cronista de Tenerife*, 18 de abril de 1903, p. 3

¹⁵⁹ *La Prensa: diario republicano*, 20 de marzo de 1912, p. 2; «Varietas noticias», *La Opinión*, 20 de marzo de 1912, p. 2.

¹⁶⁰ *Gaceta de Tenerife*, 17 de mayo de 1912, p. 1.

¹⁶¹ *Diario de Tenerife*, 31 de julio de 1917, p. 2.

¹⁶² «Las Elecciones municipales», *Gaceta de Tenerife*, 9 de febrero de 1920, p. 2.

¹⁶³ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Historia del Parque Municipal García Sanabria», en *Guía del Parque Municipal García Sanabria*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. 21.

¹⁶⁴ BOC, «Administración municipal. Santa Cruz de Tenerife», 24 de noviembre de 1922. Recoge las actas del mes de abril, cuando entre los acuerdos tomados está el de los cargos consistoriales.

¹⁶⁵ *Gaceta de Tenerife*, 23 de agosto de 1922, p. 2.

¹⁶⁶ *Gaceta de Tenerife*, 15 de septiembre de 1923, p. 3.

¹⁶⁷ *Gaceta de Tenerife*, 4 de septiembre de 1923, p. 2.

¹⁶⁸ «Bando», *La Mañana*, 7 de agosto de 1923, p. 2.

1 de octubre, él y su equipo de gobierno fueron relevados de sus cargos.

A partir de ahora cuenta con más tiempo libre, es así que en el verano de 1927 viaja con su esposa a la Península Ibérica¹⁶⁹. Pero no todo fue esparcimiento, el 25 de octubre del siguiente año la prensa relata que había sufrido un accidente: «En su domicilio de la vecina ciudad sufrió ayer una caída, produciéndose lesiones de alguna importancia, el exconcejal de este Ayuntamiento y profesor de la Escuela de Artes y Oficios, don Arturo López de Vergara, que fué trasladado a una clínica de esta capital con el fin de atender a su curación»¹⁷⁰. Este cúmulo de adversidades se intensifica a finales de 1929, cuando pasa por la tristeza de la muerte del hermano que le restaba vivo, Jorge¹⁷¹.

Esos avatares hubieron de quebrar su salud y al inicio de 1930 se halla enfermo de algún cuidado¹⁷², ello no fue óbice para que en abril del siguiente año se presentara a las elecciones municipales de nuevo con Andrés Orozco Batista¹⁷³, entonces nombrado alcalde. En dicha legislatura de la segunda República, López de Vergara fue incluido en las comisiones de «Obras» y la especial del «Parque», designado además «Inspector» del Museo y la Biblioteca así como de «Obras públicas»¹⁷⁴. Su adscripción a tales secciones responde bien a lo que fue su gestión anterior, cuando impulsó el citado Parque, en cualquier caso hace gala de un carácter prudente en múltiples circunstancias, como sucede en las discusiones acerca de si habría o no representación municipal en las

celebraciones religiosas de las Fiestas de Mayo en Santa Cruz de Tenerife¹⁷⁵.

Al marchar Andrés Salazar a Madrid –había sido designado como diputado a Cortes y Ministro de Marina–, entonces a mediados de julio salió elegido alcalde por unanimidad Arturo López de Vergara¹⁷⁶ y, como tal, propicia un homenaje al Gobernador Civil al enterarse de su relevo¹⁷⁷. Tenía la experiencia de haber trabajado como delineante a las órdenes de Antonio Pintor durante los años en que este remozaba el Teatro y el Mercado –alzados con trazas de Manuel de Oráa en el siglo anterior–, luego no ha de extrañar que dicte un decreto por el cual el arquitecto jefe del Ayuntamiento debía informar «de las obras de reformas y ornato que han de ejecutarse en el Teatro Guimerá, principalmente en el vestíbulo, galerías y salas de butacas», encargándose al ingeniero municipal lo relativo a la instalación eléctrica¹⁷⁸.

Pero su mandato no será muy duradero, a mediados de noviembre pide la baja alegando motivos de salud¹⁷⁹, algo que está fuera de duda cuando se conocen sus antecedentes biográficos. Ello no le impide formar parte de la «Asamblea de los Amigos del Puerto», durante el verano de 1932, en el Círculo Mercantil, cuando son nombrados como presidente Arturo Ballester y Martínez Ocampo, vicepresidentes Arturo López de Vergara y Martín Rodríguez y Díaz-Llanos, y secretario Cándido Luis García Sanjuán¹⁸⁰.

¹⁶⁹ «Ecos de sociedad», *Gaceta de Tenerife*, 5 de agosto de 1927, p. 2. Citan el retorno de su viaje.

¹⁷⁰ «Accidente», *La Prensa*, 25 de octubre de 1928, p. 3.

¹⁷¹ Esquela, *Gaceta de Tenerife*, 12 de diciembre de 1929, p. 2.

¹⁷² *La Prensa*, 27 de junio de 1930, p. 3.

¹⁷³ «De la contienda electoral. El resultado de las elecciones en esta capital», *La Prensa*, 14 de abril de 1931, p. 4. Primer distrito: el Toscal.

¹⁷⁴ «Nuestras corporaciones locales», *Gaceta de Tenerife*, 23 de abril de 1931, p. 2; «La sesión municipal de ayer», *La Prensa*, 30 de abril de 1931, p. 3.

¹⁷⁵ «La sesión de ayer del Ayuntamiento», *Gaceta de Tenerife*, 30 de abril de 1931, p. 2.

¹⁷⁶ «La sesión municipal de ayer tarde», *Gaceta de Tenerife*, 16 de julio de 1931, p. 2.

¹⁷⁷ «Notas políticas. La alcaldía de esta capital», *Gaceta de Tenerife*, 4 de julio de 1931, p. 3; *Gaceta de Tenerife*, 21 de julio de 1931, p. 2.

¹⁷⁸ «Asuntos locales», *La Prensa*, 15 de septiembre de 1931, p. 1.

¹⁷⁹ «El alcalde señor López de Vergara dimite de su cargo», *Gaceta de Tenerife*, 5 de noviembre 1931, p. 2; «La sesión municipal de ayer», *La Prensa*, día 12, p. 5; «Información local», 14 de noviembre de 1931, p. 1.

¹⁸⁰ «Asamblea de los Amigos del Puerto», *Gaceta de Tenerife*, 7 de julio de 1932, p. 8.

Real Academia de Bellas Artes. Otras instituciones

Está fuera de duda que tenía una personalidad muy sociable, fácil de integrarse en las entidades culturales e incluso de mero esparcimiento. Esto último se desprende del escrito fechado en Cuba el 18 de mayo de 1910 por J. Cabrera Díaz, pues en uno de sus párrafos se lee: «¿Excursionismo? Parece que se ha fundado una sociedad excursionista, pero desconfío de su éxito. No todos tienen la voluntad de Arturo López de Vergara, Eduardo Tarquis y Robayna, mis buenos camaradas, para recorrer á pie las abruptas montañas y los peligrosos barrancos de esa isla, persiguiendo la contemplación de las hermosas obras de la Naturaleza, anegando la mirada en dilatados y radiantes panoramas»¹⁸¹.

Su carácter le permitía ser bien acogido en los círculos mercantiles, benéficos y culturales de su época. Ya hemos comentado su labor artística con el Ateneo de Tenerife y con el Salón Frégoli, marcada la primera por la seriedad de planteamientos, sin rigor, y la segunda por la libertad de procedimientos. Un sello muy distinto ostenta la Academia provincial de Bellas Artes.

A comienzos del siglo XX, se propició en Santa Cruz de Tenerife el retorno de la ancestral institución desaparecida lustros antes, ello culminó cuando el 20 de julio de 1913 se publicó un Real Decreto de Alfonso XIII por el que se restablecía, siéndole aplicable «las prescripciones del Real Decreto de 18 de octubre de 1849», según indicaba el ministro Ruiz Jiménez¹⁸². El 6 de agosto se reunieron en el despacho del Gobernador Civil para la pertinente constitución¹⁸³, quedando presidida por Enrique Pérez Soto, la sección de Escultura la integraban Patricio

Estévanez y Murphy, Pedro Ruiz de Arteaga, José Ruiz Rodríguez, Arturo López de Vergara y Eduardo Tarquis Rodríguez¹⁸⁴.

Unas semanas más tarde se convocó sesión y fueron nombrados Francisco Hernández Sayer, Arturo López de Vergara y Teodomiro Robayna como secretario, tesorero y bibliotecario, respectivamente¹⁸⁵. Para su mantenimiento ya desde finales de ese año se consignó una subvención anual del Ayuntamiento¹⁸⁶.

Las actas recogen el interés de sus miembros por la organización institucional, pero es la prensa la que recoge mejor su actividad en otro género de hechos. Por ejemplo, en la primavera de 1915 la Juventud Republicana organizó un certamen artístico e invitó a la Academia para que sus miembros formaran parte de los jurados. El de Pintura lo constituirían Pedro Tarquis, Teodomiro Robayna, Ángel Romero, Arturo López de Vergara, Eduardo Tarquis y, como suplente, José Ruiz y Rodríguez. El de Escultura, Pedro Ruiz de Arteaga, José Ruiz Rodríguez, Arturo López de Vergara, Antonio Pintor, José Galván y, como suplente, Francisco Hernández Sáyer. Por último, el de Fotografía, José Galván, Teodomiro Robayna y José Ruiz Rodríguez¹⁸⁷.

Luego hay un lapso de tiempo donde prevalece la apatía y no se convocan sesiones, de modo que entre el 28 de mayo de 1915 y el 10 de abril de 1917 no hubo ninguna. Quizás la junta de la última fecha respondiera al intento de mantener vivo el recuerdo de un canario que había destacado fuera de este archipiélago, Teobaldo Power, pero nada se hace cons-

¹⁸¹ CABRERA DÍAZ, J.: «Los Sports». *El Tiempo*, 27 de junio de 1910, p. 1.

¹⁸² *Gaceta de Madrid*, n.º 201, 20 de julio de 1913, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, pp. 164-165.

¹⁸³ *Libro de Actas*, Academia Provincial de Bellas Artes, V (1913-1924).

¹⁸⁴ Consta en el V Libro de Actas de la Academia, pero también se hace eco de ella *La Opinión*, «La Academia de Bellas Artes», 30 de julio de 1915, p. 1.

¹⁸⁵ «Noticias», *La Opinión*, 25 de agosto de 1913, p. 2.

¹⁸⁶ BOC, 19 de diciembre de 1913, p. 10; *La Opinión*, 12 de diciembre de 1913, p. 2. Al año siguiente, se reitera la asignación de 500 pesetas, «Junta municipal», *El Progreso*, 16 de diciembre de 1914.

¹⁸⁷ «El certamen de la “Juventud”», en *El Progreso*, 4 de mayo de 1915, p. 1.



*Retrato de D. Arturo López de Vergara,
de Pedro de Guezala.
Museo Municipal de Bellas Artes.
Santa Cruz de Tenerife*

tar en el acta. El día 23 del antedicho mes de abril el *Diario de Tenerife* publicaba esta reseña:

En el Salón de Conferencias del Ayuntamiento, galantemente ofrecido para ello por el señor Alcalde, se reunieron ayer tarde algunas, aunque pocas, de las personas invitadas por el Presidente de la Academia provincial de Bellas Artes para tratar de la traslación

a esta Capital de los restos del inolvidable y malogrado Teobaldo Power que, como hemos dicho, no hace mucho tiempo, se hallan en inminente peligro de perderse por haber sido clausurado el ruinoso cementerio de Madrid donde fueron enterrados.

Recordamos entre los asistentes a los señores don Álvaro Lecuona Power, pariente cercano del artista; don Ángel Crosa, concejal; Comisario regio de

Fomento, señor Martí; Presidente del Casino, señor Maldonado; Presidente del Ateneo, señor Trujillo; Vicepresidente de la «Juventud Republicana», señor Trujillo; don Eduardo Tarquis, don Arturo López de Vergara y don Manuel Batista.

Explicado el objeto de la reunión y las gestiones hasta ahora practicadas para el logro del objeto propuesto, se nombró una Comisión ejecutiva, compuesta de los Sres. Crosa, Lecuona Power y López de Vergara para que las continúen y lleven a cabo los trámites legales para la exhumación y traslado de los restos, contando con el concurso y decidido apoyo de todos los presentes, como lo prestarán seguramente, todas las Corporaciones, Sociedades, prensa y particulares pues se trata de un proyecto que todos debemos estimar patriótico¹⁸⁸.

Tal propósito llegó a buen fin en 1923. A iniciativa del alcalde Andrés Orozco y del periodista Leoncio Rodríguez, se desplazó el joven Miguel Borges Salas a Madrid cuando se exhumaron los restos mortales del gran músico¹⁸⁹ y, según relata, antes de trasladarlos a la estación del ferrocarril Miguel Villalba Hervás, Miguel de Cámara y otros canarios fueron recibidos a título particular por el entonces ministro de Instrucción¹⁹⁰. Cuando el 24 de mayo los desembarcaron, fueron recibidos por las autoridades con el Sr. Orozco al frente, además de las representaciones de las distintas Sociedades, no faltando la Academia de Bellas Artes que tanto había propiciado ese retorno final del ilustre compositor de los *Cantos Canarios*. Los vecinos, como «Grandioso homenaje», acompañaron el cortejo por las calles de la ciudad hasta la parroquia matriz¹⁹¹. Arturo López de Vergara había estudiado música y fue violinista de la Orquesta Filarmónica Santa Cecilia, de manera que no dudó

en asistir al emotivo acto y lo hizo no sencillamente como académico, sino como Teniente de Alcalde, hecho reseñado por la prensa¹⁹².

Luego se reitera la apatía en el seno de la Academia, lo verifica el gran lapso de convocatorias de juntas entre la del 26 de febrero de 1921 y la del 24 de agosto de 1924. Tras morir Eduardo Tarquis, es nombrado presidente Arturo López de Vergara en 1948, pero el refrendo gubernamental no llegó nunca, solo podía firmar como «accidental». Se ha sospechado que la causa fuera una posible represión política, mas lo cierto es que la institución languidecía cada vez más, a pesar de que propició desde el mes de marzo de ese año la elección de tres nuevos académicos: Pedro Suárez Hernández, Pedro de Guezala García, y Miguel Tarquis García¹⁹³. Carecían de sede, subvenciones, personal: todo se basaba en la buena voluntad de sus miembros.

No sucedía igual con otras entidades, como la Real Sociedad Económica de Amigos del País en La Laguna. Allí consta la ficha de su admisión explicando: «Director, profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios, exalcalde accidental de Santa Cruz de Tenerife»¹⁹⁴.

Asimismo, en La Laguna el 18 de agosto de 1949, el Instituto de Estudios Canarios admitió su ingreso como numerario, a la vez que el de otras personas que han dejado huella por su positiva labor cultural, así se colige de la mera lectura de sus nombres: Leoncio Afonso Pérez, Sergio Fernando Bonnet Suárez, José Vicente de Buergo y Oráa, Antonio González y González, Diego Matías Guigou Costa, Nemesio Otaño Eguino, Sebastián Padrón Acosta, y

¹⁸⁸ «Teobaldo Power», *Diario de Tenerife*, 23 de abril de 1917, p. 2.

¹⁸⁹ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Introducción», en *El Santa Cruz de Miguel Borges Salas*. Arona (Tenerife), Llanoazur, 2006, p. 21

¹⁹⁰ BORGES SALAS, Miguel: «En la muerte de Domingo Rodríguez», periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de noviembre de 1971.

¹⁹¹ «Llegada de los restos de Teobaldo Power», *El Progreso*, 25 de mayo de 1923.

¹⁹² «Honrando la memoria de Teobaldo Power», *Gaceta de Tenerife*, 26 de mayo de 1923, p. 2.

¹⁹³ SIEMENS, Lothar: «Breve historia de la Real Academia Canaria de Bellas Artes», en *La Academia y el Museo. Commemoración de un centenario, 1913-2013*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2013, pp. 14-15.

¹⁹⁴ Real Sociedad Económica de Amigos del País, La Laguna, archivo de admisión de socios.

Pedro Tarquis Rodríguez¹⁹⁵. Precisamente, será este centro el que publique una extensa y elogiosa loa necrológica acerca de su personalidad¹⁹⁶.

Legado López de Vergara

Tras jubilarse como docente, tuvo mucho tiempo para dedicarse a su afán por atesorar piezas arqueológicas, monedas, porcelanas, cuadros... Se convirtió en todo un experto, de manera que en marzo de 1950, en la sesión del Cabildo Insular de Tenerife, se tomó la decisión de trasladar la colección y biblioteca de Villa Benítez, contratando para hacerlo a Luis Diego Cuscoy junto con Arturo López de Vergara. Su diligencia fue tal que el trabajo ya estaba finalizado en el mes de diciembre, después de embalar cerca de 10 000 piezas en 166 cajas y fichar 1789 libros¹⁹⁷.

A título personal, él también, como Anselmo Benítez, había sabido reunir un valioso conjunto, y el interés por su preservación lo lleva a constituir un legado cuando dicta sus últimas voluntades el 14 de agosto de 1942 ante el notario Lorenzo Martínez Fuset, de modo que pasara tras su muerte al Museo de Bellas Artes en la capital insular¹⁹⁸. Respondía así a dos premisas: de una parte, el ejemplo que había recibido de sus inseparables amigos Teodomiro Robayna y Eduardo Tarquis, en cuanto a enriquecer el establecimiento museístico por ellos instalado; mas otra razón es obvia, en su matrimonio no había tenido descendencia y evitaría así la disper-



Santo en meditación.
Anónimo hispano-flamenco.
Museo Municipal de Bellas Artes.
Santa Cruz de Tenerife

sión del medio millar de piezas entre sus allegados después de su fallecimiento.

Ya jubilado, podía solazarse con sus hallazgos y recibir opiniones de los estudiosos. Uno de ellos fue Sebastián Padrón Acosta, quien en 1948 publicó: «Don Arturo López de Vergara posee una obra de Miranda que yo he titulado *La Purísima de la tiara*». Hizo una descripción llena de elogios hacia el brillante resultado, considerando acerca del artista que en él «su numen no decayó ni un solo momento»¹⁹⁹. Desde entonces por ese nombre, así como por el de *Purísima Concepción y España*, se conoce este lienzo de 128 × 86 cm. Sin embargo, no decidió atribuirle «un óleo de pequeñas dimensiones: *Estudio de cabezas*, casi igual a otro que existe en el Museo Municipal de Santa Cruz», también propiedad suya²⁰⁰.

Gracias a su donación, el citado museo atesora cuadros como los anónimos hispanos *Santo en me-*

¹⁹⁵ *Lista de Miembros de Número y Correspondientes del Instituto de Estudios Canarios*, 1993.

¹⁹⁶ «Notas necrológicas», *Estudios Canarios*, Anuario del Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, tomo I (1955-1956), pp. 60-61.

¹⁹⁷ MEDEROS MARTÍN, Alfredo y ESCRIBANO COBO, Gabriel: *Julio Martínez Santa-Olalla, Luis Diego Cuscoy y la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas de Canarias Occidentales (1939-1955)*. Museo Arqueológico de Tenerife, monografía, n.º 5 (2011), pp. 279-280.

¹⁹⁸ TARQUIS, Miguel (1959): *Itinerario en homenaje a los invitados a la inauguración de las nuevas salas*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1959.

¹⁹⁹ PADRÓN ACOSTA, Sebastián: «El pintor Juan de Miranda (1723-1805)», en *Revista de Historia*, Universidad de La Laguna, n.º 84 (1984), pp. 330-331.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 329.



Divina Pastora.
Atribuido a Bernardo Germán de Llorente.
Museo Municipal de Bellas Artes.
Santa Cruz de Tenerife

ditación y Anacoreta en oración (sobre cobre); la *Divina Pastora*, atribuido a Bernardo Germán de Llorente (1685-1757), escuela andaluza; *Paisaje del canario Cirilo Truilhé* (1813-1904); o el propio *Retrato de D. Arturo López de Vergara* por Pedro de Guezala, fechado en 1952, en el que ostenta sobre la toga la encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. Esta selección incorpora ejemplos pictóricos de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, respectivamen-

te, así como procedencia peninsular y canaria, pero hay más que citar.

Enriquecen el conjunto las porcelanas, como la de Sajonia con *Rapto de Europa* o la de Sèvres con la representación de *Napoleón a caballo*; sendas panoplias con armas blancas japonesas (siglos XVII-XIX), así como espadas y sables (siglos XVIII-XIX); monedas; cofres de cedro con incrustaciones de carey; la batuta del músico Juan Padrón y el metrónomo de Teobaldo Power, etc.²⁰¹. A ello hay que sumar otras muchas piezas. El 29 de abril de 2009 el Museo inauguró la sala monográfica permanente con armas antiguas de su legado, señalándose que «también cabe destacar una espada forjada a mano por un espadero toledano llamado Juan de Toledo y una pistola construida por un arcabucero del rey de Francia llamado La Page que estampó su propia firma en el arma»²⁰².

Arturo López de Vergara pasó por la tristeza de la muerte de su esposa en 1955, unos meses después, concretamente el 25 de enero de 1956, falleció «este recto e intachable caballero», según adjetivaba su loa necrológica²⁰³. En la actualidad su memoria perdura no como alcalde ni académico, se mantiene como gestor de una gran colección atesorada en el Museo Municipal. Desde estos *Anales* de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, pretendemos que su personalidad, así como la de su antecesor Lorenzo Tolosa y Manín, sea mejor conocida y valorada en justo término.

²⁰¹ TARQUIS RODRÍGUEZ, *Desarrollo del Museo...*, op. cit., capítulo XXI («El legado de don Arturo López de Vergara»), pp. 229-238.

²⁰² «El Museo Municipal abre una sala con armas antiguas», *El Día*, 29 de abril de 2009, página de Cultura y Espectáculos.

²⁰³ «Notas necrológicas», *Estudios Canarios*, op. cit., pp. 60-61.

ALGUNOS JARDINES HISTÓRICOS DE LA ISLA DE TENERIFE

FEDERICO GARCÍA BARBA

En sus orígenes, se basó la colonización del archipiélago de Canarias en la ocupación de los lugares estratégicos en la costa y de aquellos otros situados en el interior de cada isla y con mejores condiciones para la producción agrícola. Por entonces, la naturaleza salvaje ocupaba la práctica totalidad del territorio y los pequeños asentamientos de colonización apenas contaban con escuetas plantaciones y huertos próximos a las casas.

Sin embargo, con el transcurso de los años empiezan a introducirse paulatinamente todo tipo de plantas exóticas, originándose así pequeños jardines privados primero dedicados a la alimentación y luego también para el deleite de sus moradores. En un principio, eran pequeños vergeles situados en patios y terrenos colindantes a las viviendas y conventos. Es, hacia el siglo XVIII, cuando aparece el primer jardín público formal en la isla de Tenerife: la alameda del marqués de Branciforte. Sería en las centurias siguientes, cuando se consolidarían a lo largo de la vertiente norte y en la capital insular otros numerosos espacios abiertos, privados y públicos, ajardinados y destinados al disfrute de las personas con la vegetación. Hoy existe todavía casi una treintena de lugares paisajísticos históricos de este tipo en determinadas partes de la isla.

La flora de Canarias es una seña de identidad que constituye uno de los atractivos que han ido identificando cada vez más al Archipiélago. Aquí, las condiciones climáticas, topográficas y la disponibilidad abundante de agua hasta tiempos recientes han facilitado la aclimatación de numerosísimas especies vegetales provenientes de muy diversas partes del planeta. Unas características geográficas que han dado lugar a un amplio elenco de parques y jardines que constituyen una muestra de la peculiar simbiosis entre naturaleza y cultura que se ha acumulado en estas islas a lo largo de medio milenio.

Este artículo hace una introducción a algunos de los más destacados ejemplos antiguos de este tipo de espacios paisajísticos que han venido consolidándose en la isla de Tenerife. Es hoy una parte relevante del numeroso conjunto de jardines y parques insertos en la cultura territorial de estas islas. La presentación se centra en algunos espacios que ofrecen destacados rasgos de interés histórico. Se trata de aquellos parques y jardines más representativos y relevantes de estas formas artísticas que se despliegan en el territorio y se apoyan en la disposición de elementos botánicos singulares, como plantas, flores y árboles exóticos. Tras reflexionar sobre el valor de la vegetación endémica en la consideración interna-

cional de las Islas Canarias, y también ejemplificar prácticas primitivas de jardinería, se profundiza en media docena de jardines que tienen una relevancia notable, como es el caso del Jardín de Aclimatación de La Orotava y el Parque de García Sanabria en Santa Cruz de Tenerife.

MARCO HISTÓRICO Y DESARROLLO TERRITORIAL

Desde que Alexander von Humboldt pasara por Tenerife en el año 1799 rumbo al sur de América, el paisaje de la isla de Tenerife ha ido adquiriendo una fama internacional creciente. Como consecuencia de aquella expedición, Humboldt hizo una descripción admirativa de las características geográficas de la isla en su conocido libro *Viaje a las regiones equinocciales*¹. Un texto que ensalzaba la presencia volcánica del Teide, su vegetación singular, su clima y sus gentes. Aquel relato estimularía enormemente la imaginación de los lectores ilustrados, y esto daría lugar a que numerosos europeos ansiaran visitar esta zona del Atlántico, siguiendo los pasos del científico berlinés. La relación de naturalistas, científicos, escritores, artistas que se aventuraron desde entonces a venir a las islas de la Macaronesia es muy amplia a lo largo de los siglos XIX y XX. A su vez han dejado escrito y representado un cúmulo de experiencias muy extenso y variado tanto en relatos como en imágenes de cuadros y grabados que constituyen un patrimonio cultural valiosísimo para la representación cultural e idiosincrática de Canarias.

En ese atractivo de las islas, los jardines jugaron un papel destacado. En el caso de la isla de Tenerife, los espacios paisajísticos que visitaban con asiduidad aquellos viajeros eran los que se desplegaron tanto en el área de Santa Cruz y La Laguna, en razón a la existencia allí del puerto insular principal, como también los realizados en el valle de La Orotava, que aportan además el encanto de su impresionante con-

formación geográfica y la bondad excepcional del clima del norte de Tenerife.

En un principio, la utilización en Canarias de la flora en la jardinería ornamental apenas tuvo importancia. Como señala el botánico Arnoldo Santos²:

Después de iniciada la Conquista, a partir de 1402, se establecieron rápidamente pequeñas zonas (jardines-huertos) dedicadas al autoabastecimiento de hortalizas y a la ornamentación de centros religiosos y hospitales, casas y espacios públicos urbanos, algunos de ellos construidos ya en el siglo XV, en todas las islas con la excepción de La Palma y Tenerife, que no fueron conquistadas hasta fines del mismo.

En las imágenes que nos han llegado hasta hoy de las primitivas casas rurales apenas se observa vegetación asociada a las mismas. Los primeros elementos botánicos ornamentales aparecerán en los llamados terreros, esos patios exteriores que se cubrían con rústicas pérgolas en forma de parrales de viña y que contaban ya con maceteros para cultivar plantas medicinales y flores de olor.

En un principio, la explotación agraria del territorio hizo que la vegetación ornamental se concentrara exclusivamente junto a las viviendas, casas terreras y pajizas en cuyos patios se cultivaban algunos tipos de verduras y plantas ornamentales. La casa pajiza fue un primer elemento de colonización que se instala en el territorio de las islas como la que figura en un cuadro de Filiberto Lallier de 1875. Tras las primeras chozas y refugios básicos, la casa terrera o con patio pavimentado exterior empieza a añadir algunas plantas solo por el mero disfrute de sus árboles frutales y los olores y colores de algunas flores tradicionales como los claveles, jazmines y adelfas.

Es de destacar que, con el tiempo, esas costumbres de cultivar plantas se extiende también a los patios de los primeros conventos religiosos, como fue

¹ HUMBOLDT, Alexander: *Viaje a las regiones equinocciales*. París, Casa Rosa, 1826.

² SANTOS GUERRA, Arnoldo: «Paseando entre jardines», en *Revista Rincones del Atlántico*, n.º 5, La Orotava, 2008, p. 196.



Paisaje de La Orotava.
Filiberto Lallier Aussel, 1875

el caso de los de Santa Catalina de Siena y el de San Agustín en La Laguna. Este último todavía hoy conserva su mágico y frondoso jardín, lo que permite experimentar contemporáneamente cómo pudieron haber sido esos espacios interiores, recoletos y exuberantes.

El devenir histórico de la isla hizo que la idea del jardín tuviera una importancia relativa en la organización urbana y la conformación de sus espacios públicos en los principales asentamientos primitivos. El carácter esencialmente rural de la colonización primera hizo que, a excepción del casco de La Laguna, pocos lugares colectivos surgieran más allá de las superficies abiertas para el mercado y las que se organizaron en el entorno de acceso a las primeras ermitas de devoción religiosa.

En consecuencia, en los orígenes de la colonización insular, el espacio público se limitó a las plazas, las cuales eran simples espacios vacantes que tenían como fin la reunión colectiva, así como las actividades funcionales que se relacionan con el intercambio comercial, el suministro de agua y el entrenamiento militar. Eran simples espacios explanados sin siquiera pavimento y, desde luego, sin atisbo de vegetación. Es lo que ocurre alrededor del centro de los primeros campamentos de conquista, como el de La Laguna, en el que se deja un gran espacio abierto central en torno al que se erigirá posteriormente

el templo matriz o primero de la Concepción. En el resto de la isla, los lugares comunes se plantean también alrededor de las ensenadas portuarias, los primitivos recintos religiosos y las fortificaciones militares, como ocurrió en los caseríos de Garachico, Tacoronte, La Orotava, entre otros.

Durante los siglos XVI y XVII, el espacio público más reconocido de la isla fue la plaza del Adelantado en La Laguna. Aquel era un lugar que se pretendió trazar con regularidad, y alrededor del cual se empezaron a concentrar algunos edificios significativos a consecuencia de la decisión de los responsables políticos insulares. Son las principales residencias e instituciones de gobierno civiles y religiosas, como la propia casa del Adelantado Fernández de Lugo, la ermita de San Miguel, las casas del Cabildo de la isla, el Pósito, etc. Luego vendrían a colocarse también en ese entorno otros edificios notables como la sede de la Real Audiencia, la casa de los Capitanes Generales, el palacio de Nava y el convento de Santa Catalina de Siena.

Aquella plaza era una simple superficie de tierra apisonada de forma cuadrangular, cuyo carácter urbano venía definido por los edificios y construcciones que definían su perímetro y en la que se celebraban los encuentros consuetudinarios más relevantes, tales como el mercado y las procesiones, entre otros. En ese momento, al igual que en otras

plazas similares de origen medieval existentes en el resto de Europa, aquel espacio no contaba con vegetación de ningún tipo. Sin embargo, en una esquina existía una fuente que recibía el agua canalizada desde los montes lejanos de las Mercedes. Un ele-



Constitution Square.
La plaza de la Candelaria hacia 1860.
Colección fotográfica de Rafael Llanos Penedo

mento urbano destinado al suministro general de la población que aparece reflejado gráficamente en el primer plano de la ciudad de La Laguna –aquel que el ingeniero Torriani hizo hacia finales del siglo XVI para ilustrar su descripción de las islas Canarias³–. Este espacio se plantaría posteriormente con árboles a finales del siglo XVIII, siguiendo las prácticas y costumbres habituales de la época.

En Santa Cruz de Tenerife, destaca también en esos comienzos de la urbanización insular la plaza de armas de la Candelaria. A comienzos del siglo XVII, este vacío en la trama urbana junto al castillo de San Cristóbal –principal baluarte defensivo de la isla y su puerto principal– estaba ya plenamente definido. Un espacio urbano que se conservaría de esa manera vacante de vegetación hasta finales del siglo XIX; era también una superficie explanada con algunos

añadidos funcionales y monumentales, como una cruz conmemorativa, la pila de suministro de agua corriente y, posteriormente, el grupo escultórico del Triunfo de la Candelaria. Elementos que se podían observar todavía a mediados del siglo XIX en algunas imágenes fotográficas y grabados de época.

LA LOCALIZACIÓN DE LOS JARDINES HISTÓRICOS

En el área de Santa Cruz y la Laguna existen todavía a día de hoy una decena de espacios públicos de interés histórico. Además de las dos plazas de la Candelaria y del Adelantado, en Santa Cruz y La Laguna respectivamente, son reseñables las de fundación frente a los templos bajo la advocación de Nuestra Señora de la Concepción. Y como se ha señalado, en Santa Cruz aparece en el siglo XVIII el primer recinto ajardinado que se dedicó al ocio y recreo de la población: la Alameda del marqués de Branciforte. Luego vendrían otras plazas y jardines de relieve que van acompañando el potente crecimiento de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XIX y los comienzos del XX, como son los existentes en las plazas del Príncipe de Asturias y del general Weyler, el Camino Largo, la plaza de los Patos y el Parque de García Sanabria.

En el valle de La Orotava, ha existido una mayor riqueza de piezas de jardinería histórica con gran valor cultural. Empezando por los jardines de las casas Franchy y del marqués de la Candia en la villa del mismo nombre. A ellos se añadirían en ese recinto urbano el misterioso jardín de la Quinta Roja y la Higuera del Botánico. Algunos de ellos hoy muy transformados, lo que ha significado la desgraciada desaparición de una parte sustancial de sus valores históricos y culturales. Dentro de ese mismo valle, pero más cerca de la costa, en el municipio del Puerto de la Cruz, se encuentran otros jardines históricos muy relevantes. Es el caso del maravilloso Jardín de Aclimatación, el denominado Sitio Litre y los jardines de las casas Cologan en la Paz y El Robado en San Fernando.

³ MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel: *La primera imagen de Canarias. Los dibujos de Leonardo Torriani*. Santa Cruz de Tenerife, Colegio de Arquitectos de Canarias, 1986. Hay una descripción de la plaza del Adelantado a finales del siglo XVI en p. 100.

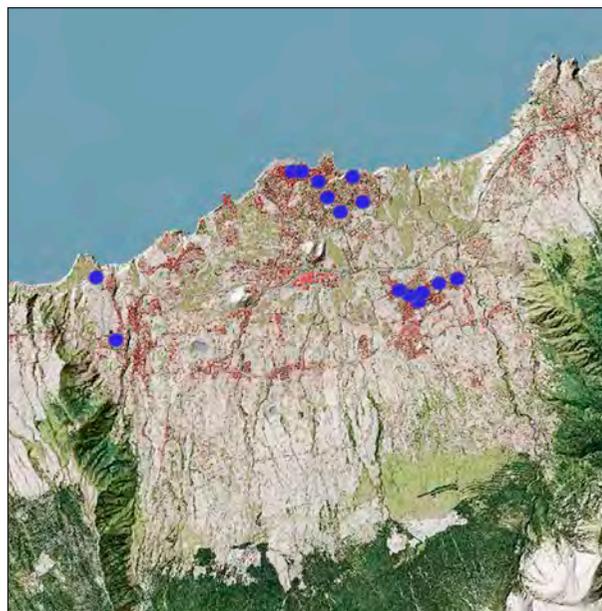
Sin embargo, en otros lugares de la isla hay también algunos jardines con interés histórico. Por ejemplo, el del Drago de Icod y sus espacios urbanos aledaños o la casa Tacoronte en Tegueste.

En un primer diagnóstico sobre la situación de los jardines históricos existentes en la isla de Tenerife, se pueden percibir situaciones muy dispares. En algunos casos, se ha producido la desaparición radical de sus valores patrimoniales, como ocurre en la Alameda del marqués de Branciforte, el jardín del Robado en San Fernando o en el del marqués de la Quinta Roja. Pero también existen espacios con un estado de conservación correcto, aunque mejorable, como el que tiene el Jardín de Aclimatación en el Puerto de la Cruz y el de la Higuera en La Orotava. Este último es para algunos el jardín histórico mejor conservado de la isla. Es muy probable que sea así debido a su escasa difusión y conocimiento popular, a pesar de su enorme interés botánico. Quizás, el que mejor conserva el sabor tradicional existente en siglos pasados sea la recoleta plaza de la Pila en Icod.

En la prospección conjunta realizada hasta ahora con motivo de este trabajo, se han podido detectar alrededor de una treintena de espacios históricos ajardinados que bien merecerían una propuesta de actuación conjunta desde lo público para añadir valor cultural al servicio de la población y de aquellos que nos visitan. Actuaciones que mejoren sus condiciones y puedan interpretarse cabalmente como vestigios de un pasado más glorioso.

De todo ese amplio conjunto de jardines de interés histórico, esta presentación se limita a realizar una descripción más específica sobre hechos y características de algunos de ellos, que se presentan más extensamente debido a su mayor interés. Se trata de explicar algunos hechos históricos y anécdotas sobre los mismos que apoyan, de alguna manera, su valor cultural actual.

Entre los escogidos, situados en los municipios de Santa Cruz y La Laguna, se encuentran la Alameda del marqués de Branciforte, las plazas del Prínci-



Localización de diversos jardines históricos en el valle de La Orotava

pe y de Weyler y el parque de García Sanabria. En el valle de La Orotava se describen los jardines de Franchy y de la Quinta Roja, así como el Sitio Litre y el Jardín de Aclimatación ya en la costa del Puerto de la Cruz.

LOS JARDINES DE LA CASA FRANCHY

Este espacio ajardinado constituía en el pasado uno de los principales atractivos de la villa de La Orotava. Era famoso por albergar uno de los árboles más relevantes de las islas Canarias, el conocido como Drago de Franchy. Aquel árbol era un ejemplar gigantesco de la especie *Dracaena draco* que llegó a tener más de 30 metros de altura. Probablemente, debido a su grandísimo tamaño, se produjo su desaparición fortuita en 1867 como consecuencia de los efectos devastadores de un huracán. En este jardín también se encontraba, además de aquel espléndido drago, la famosa Palmera de la Conquista, un ejemplar altísimo y antiguo de *Phoenix canariensis*, que sería retratado por Marcos Baeza en 1887. Al parecer, bajo su sombra se firmó la capitulación



The Dracaena Draco. El celebrado Árbol Dragón.
Grabado de James J. Williams, hacia 1830

para la rendición de los últimos menceyes guanches –Benytomo, Acaymo y Beneharo– ante Alonso Fernández de Lugo y sus huestes en 1496.

Los jardines de Franchy se organizaron siguiendo esquemáticamente a aquellos usuales en la cultura europea del siglo XVII, como los que circundaban las villas situadas en las periferias de ciudades como Florencia y Roma. Esa manera italiana de interactuar con el paisaje, que se produce siguiendo las claves del manierismo y el barroco, se ha caracterizado por la definición de ejes de interés perspectivo y el establecimiento de plataformas escalonadas que organizan los paseos y parterres en los que se plantan árboles exóticos y ejemplares botánicos singulares, flores, arbustos, etc. Un ejemplo paradigmático de este tipo de actuaciones es el conjunto realizado en la villa del cardenal d'Este en Tívoli. Suelen ser enclaves adaptados a la topografía específica en los que la casa principal se sitúa en la parte superior, y, en este caso, teniendo la vista del macizo de Tígaiga y el pico del Teide como puntos focales del jardín.

Era admirado desde mediados del siglo XVII y constituía una de las visitas obligadas para todos aquellos viajeros y naturalistas que posteriormente recalaban en la isla.

Su autor primero fue Juan Bautista de Franchy, segundo marqués de la Candia, un personaje de vasta cultura y conocimientos eruditos, quien se atreve incluso a experimentar con la arquitectura y el diseño paisajístico para reconstruir su propia vivienda desaparecida en un incendio en 1747.

Según González Lemus⁴, hay pocas descripciones originales de este jardín. Se señala como la más antigua la que nace de la visita que hicieron el naturalista francés Sabino Berthelot y el botánico inglés Philip Barker Webb. En su estancia, ocurrida hacia 1830, Berthelot describía así los jardines de esta propiedad privada del marquesado del Sauzal en sus *Misceláneas Canarias*⁵:

La casa de Franchy tenía atractivos que aún recuerdo, puesto que para mí la contemplación de la naturaleza es una necesidad. Rodeado por una risueña campiña, su emplazamiento hacía de ella una morada deliciosa. El espectáculo del océano, la vista de las montañas, la vastedad del paisaje del valle, todo eso tenía ante mis ojos. En varias leguas a la redonda la tierra hacía gala de sus más ricos atavíos, y cuando en los bellos atardeceres, cuyo encanto nada venía a enturbiar, yo admiraba aquel sugestivo paisaje, a mi alrededor todo parecía sonreírme, el cielo, las laderas, el bosque y el mar.

Hoy la mayor parte de sus elementos originales han desaparecido y en su espacio principal se ha implantado una pradera de césped con el objetivo de albergar eventos colectivos como negocio privado de sus propietarios.

⁴ GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás: *Las islas de la ilusión. Británicos en Tenerife 1850-1900*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

⁵ BERTHELOT, Sabino: *Misceláneas Canarias*. La Laguna, Lemus, 1997.

JARDÍN DE ACLIMATACIÓN DE LA OROTAVA

Esta plantación de árboles y flores exóticas es una de las principales maravillas de la jardinería existente en la isla de Tenerife. El llamado Jardín de Aclimatación se empieza a implantar próximo a la costa de La Orotava a finales del siglo XVIII. Surge como un esfuerzo por expandir el conocimiento botánico, y es una instalación mimada que debemos a Alonso de Nava y Grimón, marqués de Villanueva del Prado, y engrandecida por él durante muchos años hasta su muerte.

Este jardín es una iniciativa típica de la Ilustración, una expresión por excelencia representativa de la gran influencia que Francia ejercía sobre la cultura española en ese momento. El Jardín de Aclimatación es fruto de un encargo de la corte del rey Carlos III a través de Antonio Porlier, su ministro de Finanzas. En esos años estaba también empezando a definirse el Jardín Botánico de Madrid en la explanada del Prado. En el caso del recinto de La Orotava, el objetivo principal era establecer una estación de paso para la introducción en Europa de las numerosas plantas exóticas que se estaban descubriendo en ese momento en América, Asia y África, y que eran recolectadas con ahínco en numerosas expediciones científicas en un afán por expandir el conocimiento botánico.

Este jardín histórico es un espacio que abarca dos hectáreas aproximadamente y posee hoy numerosas y curiosas especies vegetales del máximo interés, que se han adaptado bien a las condiciones climáticas de esta parte de la costa norte de Tenerife. Entre ellas, destacan distintos frutales provenientes del Caribe como la Papaya, el Zapote, el Mamey, el Anón, el Aguacatero, los Cafetales y Bananos; también se agrupan ahí árboles curiosos como el Árbol del pan o *Ecephaopartos*, la Ceiba proveniente de Cuba, el Pándano africano, la Macamadia indonesia, el japonés Gíngko Biloba, el Ficus Religiosa y la Higuera del Himalaya. Entre las plantas de flor destacan las Heliconias con su fuerte color rojizo y las Strelitzias de flor naranja, etc. Se enumeran así solo algunas

entre las decenas de especies curiosas allí reunidas. Vegetales que acabarán usándose posteriormente en muchos casos con asiduidad en la horticultura y la jardinería de Canarias.

En 1835 se nombró como Director del Jardín de Aclimatación a don Manuel de Ossuna y Saviñón, hasta entonces Secretario de la Real Sociedad de Amigos del País. No duró mucho en ese cargo, ya que fue suspendido y sustituido temporalmente en esa responsabilidad por el ciudadano británico Alfred Diston. Sin embargo, Ossuna prepara un extenso informe⁶ para la Corona sobre el estado de ese espacio botánico en el que expresa concisamente y con precisión sus características de localización:



El Jardín Botánico cerca del Puerto de la Orotava.
Acuarela de Alfred Diston

El Real Jardín Botánico de la isla de Tenerife se halla en la zona de clima más benigno de toda la isla. El temperamento suave de que goza en el invierno se considera como el más análogo a los países nativos de las plantas, para el que se ha destinado las que se pueden preservar; sobre todo, de los fríos rigurosos de aquella estación, a costa de muy poco trabajo.

⁶ MACHADO, José Luis: *El Real Jardín de Aclimatación de La Orotava en sus fuentes documentales*. La Orotava, Createspace Independent Pub, 2014.



Los cipreses del estanque del Jardín de Aclimatación.
Acuarela de Ella du Cane, 1911

Tras numerosas vicisitudes y penurias ese espacio paisajístico ha llegado en inmejorables condiciones a nuestros días. Hay que reconocer al efecto el esfuerzo de numerosos personajes, como ejemplifica el caso del jardinero de origen suizo Herman Wildpret, quien dedicaría grandes energías a su conservación y mantenimiento durante los años finales del siglo XIX y los comienzos del XX.

La creación del Jardín de Aclimatación en la isla de Tenerife es un hito que supone la introducción de elementos vegetales de cultivo que servirán para expandir la práctica de la jardinería ornamental. Actualmente, el Jardín de Aclimatación de La Orotava es una de las principales atracciones de la ciudad turística del Puerto de la Cruz. Ese jardín es una especie de selva tropical domesticada que recibe al año varios millones de visitantes y, junto al Loro Parque, es una

de las señas de identidad por el que es reconocido internacionalmente este enclave urbano.

ALAMEDA DEL MARQUÉS DE BRANCIFORTE

Hacia finales del siglo XVIII, surge junto al puerto de la villa de Santa Cruz de Tenerife un espacio singular dedicado al esparcimiento de la población. Un jardín accesible para todos, cuyo carácter público constituyó una exitosa novedad. Se trata de la que se conocería localmente como Alameda del marqués de Branciforte.

Fue también el resultado de la influencia de las ideas francesas que se impusieron en la corte de Carlos IV sobre el tratamiento de los espacios públicos. Se trata de esfuerzos destinados al embellecimiento de las ciudades mediante la apertura de calles y paseos, junto a pequeñas plazas en las que se aporta por primera vez ajardinado, plantas, flores y árboles de porte en alineaciones rítmicas y ordenadas que dan sombra, y contribuye a mejorar la experiencia estética del espacio urbano. Es una manera simple de ornamentar los recintos colectivos que se instaura por primera vez en muchas ciudades del reino a lo largo de esos años.

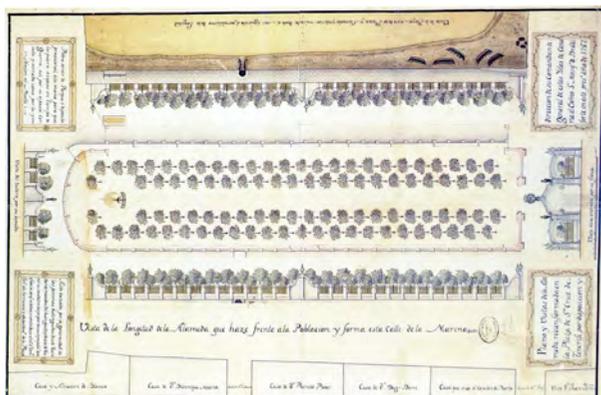
En el caso de la Alameda de Branciforte, se trataba de un recinto acotado por tapias y protegido por una empalizada superior al que se accedía por una historiada portada de piedra labrada. Este jardín se situó en un lugar prominente del caserío, justo a la entrada del nuevo muelle que se construye al mismo tiempo, entre la playa y el inicio del camino de la costa, una vía que luego sería la calle de la Marina. Aquel espacio ajardinado con árboles alineados fue una nueva forma de aprovechamiento del espacio público en la ciudad, que supuso la introducción de alineaciones de arbolado con un objetivo decorativo. Fue también un obsequio de Miguel de la Grúa, primer marqués de Branciforte y Comandante Militar de la isla. Es, en consecuencia, el primer jardín público, abierto al servicio de la vecindad, que se produjo en la historia de la ciudad de Santa Cruz y en la isla de Tenerife.

Ese perímetro cercado por una tapia baja junto a la rivera del mar se realizó en torno a 1787. De ese año es un dibujo descriptivo en tinta y acuarela que se atribuye al ingeniero militar Amat de Tortosa. Aquel diseño muestra la planta y los alzados exteriores de un recinto rectangular alargado y cerrado por un muro de fábrica y verja. En su interior, al parecer, se disponían cuatro filas de plátanos (*Platanus occidentalis*), lo que permitía un recorrido para el paseo a la sombra, y junto a las cuales se disponían bancos alargados de madera. En su cabecera se construyó una portada de basalto con tres arcos decorados, y en el otro extremo, el recinto se remataba con un escenario orquestal formado por un arco de elipse a modo de exedra. Existía también una historiada fuente de mármol situada a la mitad del paseo que hoy en día aún permanece allí.

La conocida viajera británica Olivia Stone describe de la siguiente manera su experiencia en el lugar hacia 1885⁷:

Por la tarde, había un concierto de la Sociedad Filarmónica de Santa Cruz en la Alameda situada frente al hotel. Los músicos que tocaban instrumentos de

⁷ STONE, Olivia: *Tenerife and its six satellites, or, The Canary Islands. Past and present*. London, Ward & CO, 1889, p. 14.



Plano y vistas de la Alameda recién formada en la plaza de Santa Cruz de Tenerife. Andrés Amat de Tortosa, 1787



Conciertos públicos de la Sociedad Santa Cecilia en la Alameda. Grabado aparecido en la revista *la Ilustración de Canarias* en 1883

cuerda, lo hacían muy bien, incluso algunos valeses de Strauss y, entre otras piezas, los «Cantos canarios» de Power, un compositor nativo. Aunque estos jardines son públicos y pertenecen a la ciudad, se cobran tres peniques para entrar, recibiendo en compensación un billete para una lotería. El interior era un espacio novedoso. Una avenida derecha formaba un paseo iluminado con linternas de aceite colgadas a ambos lados. Debajo de los árboles había asientos y en el fondo un escenario cubierto iluminado brillantemente y cubierto con los artículos numerados de la rifa.

La alameda original ha desaparecido como resultado de las varias remodelaciones realizadas en ese espacio cercano al puerto de Santa Cruz, conocido también hasta hace poco como la plaza de los Paraguaitas. Sin embargo, hace ya varios años se ha reconstruido la barroca portada en piedra basáltica de acuerdo al diseño del arquitecto Sebastián Matías Delgado Campos. No obstante, el que visita hoy el

lugar no puede hacer una remembranza que lo aproxime a entender cómo pudo ser aquel espacio histórico que fue tan significativo para la ciudad.

PLAZA DEL PRÍNCIPE DE ASTURIAS

Este espacio urbano característico de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife surge como consecuencia del proceso de desamortización de bienes de la Iglesia que ocurrió durante la primera mitad del siglo XIX. Formaba parte del convento de San Francisco y durante muchos años había sido usado como huerta del mismo.

Tras un proceso azaroso de subasta y compra, la propiedad pasó a formar parte del patrimonio municipal. En ese momento, el Ayuntamiento decide hacer otro espacio ajardinado que complementase a la Alameda de Branciforte, cuyo éxito popular lo había transformado ya en un recinto de ocio excesivamente concurrido. La definición de la idea para su configuración como espacio público es encomendada, en 1857, al entonces arquitecto municipal Manuel de Oraá y Arcocha.



La parte central de la ciudad de Santa Cruz. Extracto del plano realizado por la Brigada Topográfica, 1899

La remodelación de la huerta del convento daría pie a una intervención urbanística más amplia. Ese proyecto urbano supuso la rectificación de algunas alineaciones viarias cercanas, comprometiendo las propiedades colindantes. Se trataba de regularizar la geometría del caserío consolidado para lograr así un espacio rectangular homogéneo que permitiera la creación de un jardín romántico ajustado a una composición clasicista. Esto se concretó en un plano parcelario que modificaba las propiedades previas para realizar una ordenación ortogonal de la trama urbana. Este documento surge en el contexto de la Real Orden de 1846, relativa al levantamiento de planos geométricos de las poblaciones, y trata de avanzar parcialmente en la redacción exigida de aquel instrumento de ordenación urbanística.

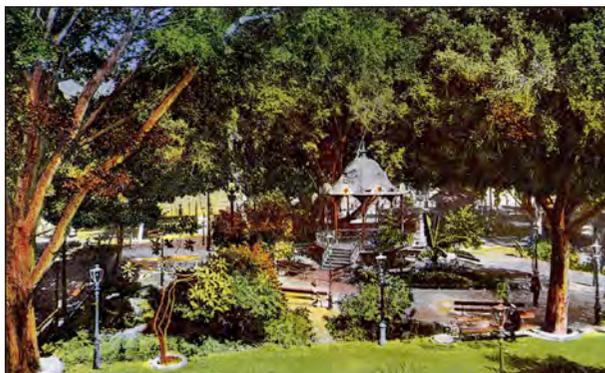
La alameda del Príncipe de Asturias responde a la idea de crear un pequeño parque público que complementara a las plazas, paseos y alamedas ya disponibles. Es lo que se conocería en un principio como Alameda del Príncipe de Asturias y posteriormente, en nuestros días, simplemente como Plaza del Príncipe, cuyas obras se inauguraron en 1860, tres años después de la concepción de su proyecto.

De esta manera lo vio en 1879 el viajero francés Jules Leclerc⁸:

Detrás de la iglesia de San Francisco hay un paseo que no se parece a ningún otro. No hay en España «alameda» comparable. Ni el Prado de Madrid, ni el Cristina de Sevilla, ni los Cascine de Florencia admiten comparación. Este paseo, verdadero jardín de Armida, se llama «plaza del Príncipe». Está sombreado por magníficos laureles de Indias que, en pocos años, han alcanzado la altura de nuestros viejos robles. Es la perla de Santa Cruz.

El jardín al que se puede acceder hoy es el resultado azaroso de diversas intervenciones y cambios

⁸ LECLERC, Jules: *Viaje a las islas Afortunadas. Cartas desde las Canarias en 1879*. Madrid, Gobierno de Canarias, 1990.



Kiosco de la Plaza del Príncipe.
Autor desconocido.
Hacia 1900

que han acabado configurando un espacio recoleto y sombrío que contiene, además, algunas construcciones y piezas artísticas que lo caracterizan, como el kiosco central y el grupo escultórico de Hanneke Beaumont titulado *Courage*. Se trata de un recinto horizontal delimitado por muros de contención y una verja definida por piezas de hierro forjado entre pilastras rematadas por jarrones de mármol. Interiormente tiene un paseo circular sombreado y enmarcado entre grandes árboles de la especie *Ficus nítida* (los laureles de Indias) y parterres ajardinados. La mayor parte de las superficies son de tierra batida. Al espacio interior se accede por escalinatas situadas en tres de sus lados y por un gran hueco practicado en el murete de cerramiento y abierto hacia la calle de Valentín Sanz. Este último acceso se encuentra enmarcado por sendas esculturas genovesas alegóricas a la Primavera y el Verano.

JARDINES DE LA QUINTA ROJA O DEL HOTEL VICTORIA

El origen del túmulo funerario del marqués de la Quinta Roja y su entorno, los hoy conocidos como Jardines Victoria en La Orotava, se remonta a finales del siglo XIX. Son el fruto de una historia novelesca de raíces trascendentes que tiene como protagonista al octavo marqués de la Quinta Roja. De alguna manera responde a una historia trágica a partir de la

cual se plasmó el sufrimiento de su madre en una pieza de arquitectura y unos jardines. Se trata de un episodio que tiene que ver con la negativa de los estamentos religiosos de aquella villa al enterramiento en el cementerio local de don Diego Ponte, hijo de Doña Sebastiana del Castillo y Bravo de Laguna, por su condición de masón destacado de la isla de Tenerife.

Ante la negativa, Adolphe Coquet, arquitecto francés de Lyon, recibió hacia 1880 el encargo de proyectar un pequeño túmulo funerario para albergar los restos del fallecido que se habría de ubicar en la huerta de la casa familiar en La Orotava. Al mismo tiempo, ese espacio doméstico serviría de marco ajardinado al edificio funerario. Su propuesta final para ese mausoleo consistió en un pequeño volumen destinado a capilla ardiente conmemorativa, aplacada en mármol blanco. Bajo el mismo, se inscribiría semienterrado el panteón destinado a los féretros, a modo de cripta, a la que se accede por una pequeña puerta. El trabajo arquitectónico se terminó en 1883, pero la señora Bravo de Laguna continuaría mejorando el jardín asesorada por Víctor Pérez González, su médico, aficionado a la botánica.

Aquel monumento fúnebre imaginado en la distancia se situaría en la huerta de la casa familiar de los Ponte, acondicionada para servir como camposanto privado. Se colocó en uno de los banales superiores, acondicionado a modo de atalaya, lo que permite tener una perspectiva sobre los tejados de las casas que pertenecen a la parte principal de La Orotava. El ajardinamiento pensado por la desconsolada madre debía tener un carácter misterioso y lúgubre, en el que se mezclaban diversas especies de arbolado local y foráneo, para que acompañara como telón de fondo al cenotafio que finalmente se ejecuta.

Así lo describió Olivia Stone⁹ en su libro *Tenerife and its six Satellites* a su paso por La Orotava:

⁹ STONE, *op. cit.*

...caminamos hasta la casa de la marquesa de la Quinta Roja y pedimos permiso para ver el jardín. Su hijo era masón y, por lo tanto, la Iglesia de Roma no dio permiso para que fuera enterrado en el Cementerio Católico.

La marquesa se ha visto obligada, por consiguiente, a enterrar su cuerpo en otro enclave y, para tener un lugar de reposo apropiado, ha erigido un hermoso mausoleo de mármol blanco en sus propios terrenos. Subimos las escaleras y desde allí salimos al jardín, que es enorme, pero como el terreno es pendiente, está dispuesto en bancales. La mayoría de los muros que forman las terrazas están cubiertos por enredaderas. En la parte alta del jardín está el mausoleo. Da una idea muy melancólica y habría sido mejor para la tranquilidad espiritual de la marquesa que la curia romana hubiera permitido que aquel polvo pobre e inofensivo descansase en paz en el cementerio lejos de su mirada diaria y continua.

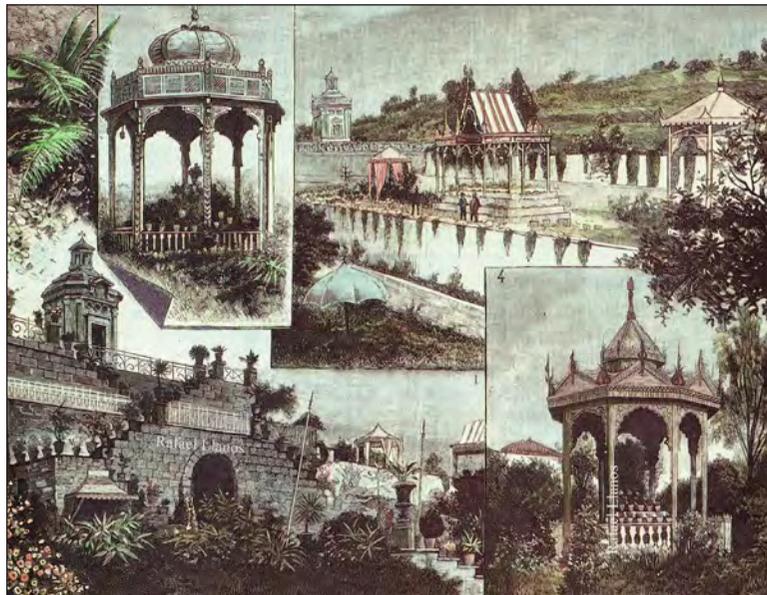
Los aromas son deliciosos, es imposible decir de dónde vienen, ya que cada planta parece exhalar su propio perfume, con la excepción de las magnolias, que reservan el suyo para las noches. Los macizos

son pequeños y tienen formas caprichosas y los altos rebordes exteriores son de boj con losetas dentro.

Si no fuera por los cafetos y otras plantas tropicales, podríamos decir que estábamos en un viejo jardín inglés, y desde este lado parece una casa de campo inglesa, larga, baja y de ladrillos. Hay muchos pájaros en jaulas que cuelgan de la magnolia, que parecen disfrutar todo lo que pueden estando cautivos.

Frente a la idea errónea del estilo renacentista italiano como fuente de inspiración del jardín, como consecuencia de su circunstancial disposición escalonada, es más probable que las teorías y prácticas de la jardinería británica fueran la referencia para la plantación en este espacio funerario.

En el primer tercio del siglo XIX, un estilo de jardinería británico denominado *Gardenesque* tuvo gran preeminencia en el resto de Europa y América. Ese movimiento de diseño del espacio público ajardinado proponía la plantación organizada en un marco paisajístico de elementos vegetales, árboles, arbustos y plantas de flor, para que pudieran desplegar



Diversas construcciones realizadas con motivo de la celebración de la 1.ª Exposición Regional de Horticultura en el Jardín de la Quinta Roja. Grabado de autor desconocido. La Orotava, hacia 1890

sus caracteres naturales en las mejores condiciones, crecer armoniosamente y fueran claramente reconocibles. De tal manera que se estimulase el disfrute colectivo de la población en espacios eminentemente educativos. Ha sido una forma de generar espacios verdes de mucho éxito posterior, que se basó en los esfuerzos divulgativos de las prácticas de jardinería y botánica llevados a cabo por Jane y John Claudius Loudon. Esas ideas relacionadas con el *Gardenesque* fueron el fundamento de los primeros parques pintorescos de paseo y acceso público formados mediante una disposición de plantas diversas en una mezcla que acabara definiendo un espacio denso y umbroso en contraposición a grandes prados abiertos. Se trataba fundamentalmente de mostrar las plantas de una forma didáctica apropiada, organizando colecciones botánicas. Y algunos ejemplos característicos de estas prácticas son algunas obras significativas de los propios Loudon, como el Arboretum de Derby o los jardines botánicos de Birmingham y de Kew en Londres. Desde 1826, el matrimonio Loudon empezó también a difundir estas prácticas públicas y privadas en una revista técnica que tuvo mucho éxito en Gran Bretaña. El *Gardener's Magazine* fue una publicación especializada en el arte de los jardines y el cultivo de plantas ornamentales que tuvo también amplia repercusión en Europa y América.

Es muy probable que estas ideas estuvieran en la base de la plantación realizada para acompañar el mausoleo construido para albergar los restos del sexto marqués de la Quinta Roja. A este respecto, resulta interesante desde un punto de vista botánico la descripción que hace una viajera, Miss Lattimer, citada por González Lemus¹⁰:

Preciosos Pellagoniums (especie canaria, geranios), rosas, camelias, azucenas, alhelíes, calceolarias, verbenas y pensamientos de ojos oscuros, mezclados con preciosas y perfumadas flores, solamente cultivables en nuestra tierra (Gran Bretaña) en invernaderos



El túmulo funerario construido en el Jardín de la Quinta Roja. Adolphe Coquet, 1883

y muchas flores más solamente conocidas de nombre. La inclinada tierra está aterrazada, y de los muros poco elevados trepan enredaderas que lanzan un brillante mantel multicolor sobre la piedra. Especialmente dos enredaderas crecen con gran frondosidad, una planta gris verde oscura nebulosa, con flores rojas brillantes –el Lotus peleorynchus– y una especie de caléndula de un deslumbrante color naranja con un anillo negro en el centro. Las magnolias son enormes, los naranjeros y los limoneros forman una avenida sombreada, y el jardinero que se une a nosotros fija nuestra atención a los ostentosos cafetales, espesos como granos y plantados en línea a una altura y tamaño parecidos a arbustos de grosella bien proporcionados. El conjunto es como un trozo sacado de un camposanto de uno de los cementerios emblemáticos de Italia. Hay un oscuro abeto supliendo el lugar de los espesos cipreses tan de moda allí.

En 1888, probablemente como consecuencia de la difusión de estas ideas y la afición local a las plan-

¹⁰ GONZÁLEZ LEMUS, *op. cit.*

tas, tuvo lugar allí un acontecimiento que significaría la consagración del valle de La Orotava como un espacio geográfico de singular paisaje y donde la práctica de la jardinería ha seguido teniendo un recorrido de amplio espectro. Fue la Exposición Regional de Horticultura que tuvo su sede principal en el espacio de este jardín esplendoroso del marquesado de la Quinta Roja. Para celebrar esa muestra se añadieron algunos elementos ornamentales al jardín, entre los que destacan un pequeño estanque con cascadas, un pabellón y un kiosco concebidos como piezas arquitectónicas de estilo romántico historicista. La exposición sirvió para incorporar numerosas plantas de flor añadiendo variedad y un colorido intenso, entre las que destacaban las rosaledas, geranios, amapolas y petunias. En ese momento, una parte de las especies arbóreas tenían también una cierta altura, destacando un pequeño macizo de coníferas, cedros y cipreses, situados en la parte del jardín a modo de fondo de escenario.

El espacio del jardín de la Quinta Roja ha tenido otros visitantes ilustres que se sintieron subyugados por su carácter enigmático, como le ocurrió a la poetisa cubana Dulce María Loynaz, quien relata su experiencia en el lugar en su libro *Un verano en Tenerife*¹¹, tras una visita que realiza ex profeso a mediados del siglo XX.

Tras la desaparición de sus promotores, el jardín mantuvo una parte de su exuberancia durante un cierto tiempo. Pero, tanto el paso del tiempo como luego las consecuencias de la Guerra Civil medio siglo después, hicieron que la jardinería realizada, así como sus magníficas plantaciones fueran arrasadas y el espacio reutilizado para el cultivo de subsistencia. Durante un tiempo sus bancales se dedicaron también a vivero de retoños de pinos con un objetivo centrado en la repoblación de los montes del norte insular. En la actualidad, ese espacio ha sufrido una intensa transformación que lo hace bastante irreco-

nocible. Aunque se han conservado las construcciones que definen el mausoleo y sus escalinatas de acceso, el jardín se ha llenado con una colección de fuentes circulares y un despliegue excesivo de parterres y arriates de flores de color, como geranios y lavandas, que lo hacen irreconocible. Se ha perdido así un ejemplo de jardinería de inspiración masónica, una muestra cultural e histórica que representa un tiempo pasado presidido por el romanticismo.

El parque de la Quinta Roja ha sido un espacio muy representativo del arte de los jardines, que ha sido olvidado en el devenir de las islas y que todavía sería posible recuperar con un poco de sensibilidad, apoyo social y la voluntad de los políticos responsables.

EL SITIO LITRE

El Sitio Litre es un pequeño y coqueto jardín situado en el municipio del Puerto de la Cruz. Es un lugar que ha sido residencia temporal de numerosos viajeros europeos desde su creación por el escocés John Pasley a comienzos del siglo XVIII. Por allí han pasado muchos de los visitantes ilustres que el valle de La Orotava y la isla de Tenerife han tenido en los dos últimos siglos, como Humboldt, Marianne North, Winston Churchill y Agatha Christie. Hoy en día tiene una de las mejores colecciones de orquídeas del archipiélago con ejemplares de más de 250 especies diferentes.

Según describe el lugar la viajera North en su libro *A happy life*¹², allí

...tenía una habitación en el tejado con una escalera separada que bajaba hacia el precioso jardín, y aprendí a distinguir cada planta de aquella colección exquisita. Había arrayanes de diez o doce pies de alto, y buganvillas que trepan por los cipreses, y lirios lancifolium (o algo parecido) creciendo tan

¹¹ LOYNAZ, Dulce María. *Un verano en Tenerife*. Madrid, Aguilar, 1958, p. 126.

¹² NORTH, Marianne. *A happy life. Being the Autobiography of Marianne North*. Vol. I. Nueva York, MacMillan & Co, 1894, p. 196.



Drago del Sitio Litre.
Óleo de Marianne North, 1875

altos como yo. El suelo estaba blanco, cubierto de pétalos de naranjos y limoneros, las enormes rosas blancas cubrían un gran cenador y almacén de herramientas con sus magníficas flores. Jamás aspiré aroma más dulce que el de aquel jardín. Sobre todo, percibía la nevada cumbre del Pico, a la salida y a la más maravillosa puesta del sol, una visión que era incluso más deslumbrante a la luz de la luna.

El jardín es un espacio adjunto a la residencia principal que responde a las maneras pintorescas de composición jardinera a la inglesa. Cuenta con un estanque de forma irregular y sinuosa junto a varias praderas horizontales tapizadas de césped. Junto a la casa existe un conjunto de parterres más formalizados que se caracterizan por una trama ortogonal y una organización irregular de paseos enmarcados

por muretes bajos y arriates de flores. De la flora allí acumulada destaca el drago existente, cuya perspectiva ha sido pintada por numerosos artistas como la misma señora North y la gran acuarelista Ella Du Cane¹³.

En el siglo XIX era una residencia aislada a las afueras del caserío y se situaba en un promontorio en la periferia próxima del Puerto de la Cruz. En un grabado que aparece en el libro autobiográfico de Olivia Stone¹⁴, se ve la casa con su terraza superior y pabellón acristalado junto a la cual se sitúa el celebrado drago, todo rodeado de una lujuriosa vegetación de palmeras, cipreses y arbustos variados. Hoy el lugar está completamente rodeado de edificaciones de varias alturas que hace bastante irreconocible la experiencia que pudieron tener los viajeros del siglo XIX. Desde la carretera del Botánico, parte un pequeño callejón que hace de entrada al jardín. Ahí existe un espacio de acceso pavimentado con un estanque rodeado de masas de vegetación dispuestas desordenadamente de una manera que busca la naturalización del espacio. Actualmente, constituye un importante atractivo turístico de la ciudad y tiene un grado de conservación aceptable.

PLAZA DEL GENERAL WEYLER

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la ciudad de Santa Cruz de Tenerife experimentó un crecimiento desmesurado como consecuencia del desarrollo de sus funciones urbanas como capital del Archipiélago. En un momento dado hubo que diseñar la expansión más razonable para la ciudad, y la opción escogida para el ensanche orientaba el crecimiento del caserío ya consolidado siguiendo el eje trazado por la calle del Castillo. Para ello, se pensó en la continuación de esa vía hacia el oeste y su conexión con

¹³ DU CANE, Florence: *Las islas Canarias*. Madrid, Gobierno de Canarias, 1993, p.91. Es reedición del libro publicado en Londres en 1911.

¹⁴ STONE, *op. cit.*, p.47.

el camino de La laguna con la superficie frente al entonces Hospital Militar.

Fue una iniciativa privada, liderada inicialmente por la Sociedad Constructora de Edificios Urbanos (SCEU), la que impulsó el desarrollo de la ciudad con la proposición de su ensanche hacia el oeste.



Espacio interior de la plaza Weyler.
Fotógrafo desconocido, hacia 1900

Para ello, tuvieron que coordinar sus actuaciones con el Ejército, propietario principal entonces de los terrenos afectados por la expansión que se pretendía. El trazado se encomendó al arquitecto Manuel de Cámara que pensó una manera de enlazar la calle principal existente con el camino de La Laguna mediante la definición de una gran plaza destinada a enmarcar lo que sería la sede del poder militar en un nuevo edificio para la Capitanía General de Canarias y la consolidación de lo que luego sería la Rambla de Pulido. La plaza es el resultado de la acción de un enérgico militar, el general Valeriano Weyler, quien lograría plasmar un espacio ordenado situado frente al futuro edificio representativo de la que sería desde entonces sede de la Capitanía Militar de Canarias.

Surge entonces este espacio urbano conocido hoy como plaza de Weyler, que recoloca nuevamente el

epicentro de la ciudad. Esa plaza sería en sus comienzos solo un espacio cuadrangular con sus alineaciones de edificación bien definidas y un trazado muy simple. El recinto reservado al paseo quedó acotado, contaba con bancos de madera y en su centro se situaría una sencilla fuente. El conjunto acabaría completándose con las consabidas alineaciones perimetrales de árboles de fronda. En este caso, los exitosos laureles de Indias.

Luis Cola Benítez¹⁵ describe así el resultado de aquella iniciativa liderada por Weyler:

El general Weyler había llegado en 1878, y es en la sesión municipal del 7 de febrero del siguiente año en la que se acordó poner su nombre a la nueva plaza, y calle Galcerán, en recuerdo de una de sus acciones de guerra en la Península, a la llamada calle de la Maestranza. En 1881 llegó la autorización para la permuta con el Ejército de los terrenos de la plaza, en la que se seguía trabajando, y dos años más tarde se procedió a su inauguración, estableciendo bazares para recaudar fondos para las obras. En el centro de la plaza se instaló un pequeño estanque circular en el que se alzaba un surtidor a modo de sencilla fuente ornamental. Esta fuente, según las actas municipales, pensó trasladarse a los jardines que entonces estaban proyectados para la plaza de la Iglesia, lo que no llegó a realizarse.

Hacia 1900, se encargó a unos talleres genoveses la actual fuente monumental en mármol blanco que ocupa su centro. Más tarde, se intervendría para dotar a ese espacio de un muro perimetral bajo que separase el espacio de estancia y ajardinamiento de las vías de tránsito, según una idea del arquitecto municipal de entonces, Antonio Pintor. Al igual que el paseo interior circular que se instaura en la plaza del Príncipe, es este un concepto de tratamiento de los espacios libres de la ciudad que se suele utilizar para su formalización y se repite sucesivamente. Según

¹⁵ COLA BENÍTEZ, Luis: *Itinerario histórico de Santa Cruz de Santiago de Tenerife*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2013, pp. 74-77.

Cola Benítez¹⁶, la actual configuración abierta de la plaza, ligeramente levantada respecto a la rasante de la calle del Castillo y su distribución en paseos diagonales y parterres es el resultado de un proyecto de remodelación y pavimentación del arquitecto Enrique Rumeu que se terminó en 1955. Hoy la plaza sigue igual con un espacio central de forma octogonal, presidida por la fuente de mármol y un paseo interior, uno de cuyos lados ha sido ocupado por un kiosco de bebidas y una marquesina. El pavimento, diseñado por Rumeu, de piedra artificial y cantos rodados se encuentra bastante deteriorado tras medio siglo de uso continuado.

LA PLAZA DE LOS PATOS

La configuración del barrio de los Hoteles en Santa Cruz de Tenerife se produce en coordinación con la plaza de Weyler por iniciativa de una nueva sociedad constructora, la Sociedad de Edificaciones y Reformas Urbanas (SERU), que organizó un grupo de empresarios locales para continuar los trabajos ya consolidados en el llamado barrio Nuevo Obrero y otras partes significativas de la ciudad. El trazado en estrella que finalmente se realizó tras diversas tentativas en esta nueva ampliación de la ciudad fue diseñado por el propio arquitecto municipal Antonio Pintor. La propuesta de urbanización se configuró inspirándose en las maneras que habían producido la transformación de la ciudad de París durante el Segundo Imperio, bajo la dirección del barón Haussmann. Se trata de la definición de diversas plazas nodales a modo de glorietas que se van conectando con amplias vías radiales arboladas. En el caso de la propuesta para Santa Cruz de Tenerife, una de esas piezas nodales, aquella que establece el punto focal de la ordenación, es lo que hoy se conoce como plaza de Los Patos y la vía que la origina es la llama-

da entonces Gran Vía y hoy conocida como rambla de 25 de Julio.

En sus momentos iniciales a comienzos del siglo XX, la plaza de los Patos fue un vacío urbano sin pavimentar alrededor del cual empezaron a construirse algunos edificios residenciales exentos y con jardines privados, los conocidos hoteles. Al principio, se colocó también allí una fuente formada por una acumulación de rocas volcánicas, culminada con una figura de cerámica que representaba un pájaro con las alas extendidas. Bajo esa escultura había diversas plantas acuáticas y algunos patos en un estanque irregular, a raíz de lo cual se le asignó ese nombre al lugar. Posteriormente, hacia 1926 y mediante una suscripción entre los vecinos del barrio, se decidió



La primitiva fuente de la plaza de los Patos. Fotografía de Joaquín González Espinosa, 1925

¹⁶ COLA BENÍTEZ, Luis: «De Campo Militar a Plaza Weyler. (Retales de la Historia)». Tertulia Amigos del 25 de Julio, en *La Opinión*, 14 de agosto de 2011.



La plaza de los Patos en 2015.
Fotografía del autor

hacer un espacio pavimentado con un mayor énfasis estético y de formalización. Para su configuración se tomó como referencia el diseño de la fuente de las Ranas del sevillano Parque de María Luisa. Situado en los jardines del Palacio sevillano de San Telmo, aquel gran recinto ajardinado fue consecuencia de la Exposición Iberoamericana celebrada entre 1929 y 1930. Un evento que bastantes santacruceros visitaron y al que el archipiélago canario contribuyó con un pabellón regional. La composición del Parque de María Luisa fue encomendada al gran paisajista francés Jean Claude Nicolás Forestier, un autor que trató de conjugar ideas monumentales y la organización de visuales mediante ejes verdes, empleadas en la reconstrucción de París, con la recuperación de las esencias vegetales mediterráneas. En ese trabajo para Sevilla, que se ha reconocido como una de sus mejores obras, se insertó la llamada fuente de las Ranas, propuesta elaborada por el ceramista andaluz Manuel García Montalván. Al parecer, existe una segunda réplica de esa misma fuente sevillana en Méjico.

Esta configuración formal fue parcial y directamente copiada para inscribirse en la plaza de los Patos tinerfeña. Mientras en el parque sevillano, el espacio de la fuente está completamente rodeado de vegetación y formando parte de una composición

más amplia, integrada por un sistema de paseos más formalizado con varias fuentes enlazadas que rememoran el patio de los Arrayanes de la Alhambra, en el barrio de los Hoteles constituye un recinto único que enlaza dos tramos de rambla, arbolados con alineaciones al tresbolillo.

La plaza de Los Patos se ha caracterizado desde entonces y hasta la última reforma no solo por esa fuente sevillana, sino también por su pavimento de mármol pulido rosa y blanco en combinación ajedrezada, así como por un conjunto de bancos recubiertos en cerámica que anuncian a algunas casas comerciales locales. La disposición en círculo perimetral de varios laureles de Indias junto a diversos parterres que separan de las vías rodadas circundantes remata la configuración del espacio ajardinado. A su alrededor se conservan también la mayor parte de un conjunto de edificios, entre los más representativos de la obra del arquitecto ecléctico Mariano Estanga. Se conformó así un conjunto urbano al que hoy se le otorga el máximo valor patrimonial.

En palabras del historiador Alberto Darias¹⁷:

La Plaza de los Patos es aún un referente en el crecimiento de Santa Cruz, la única plaza radiocéntrica del casco anterior al desarrollismo de los años sesenta. Su modelo asimila, a una escala menor, aspectos del ensanche que Manuel de Cámara propusiera en su proyecto de 1889. El tono de carácter burgués que identifica al Barrio de los Hoteles, del que es su epicentro, la aproxima al prototipo haussmaniano en su concepto descentralizador como el primer gran boulevard de la ciudad. En cuanto al lenguaje empleado marca un modelo (nacido del regionalismo andaluz) del que saldrán otros vástagos, siempre de menor entidad. Así ocurrió en la desaparecida fuente que adornaba el traspatio del palacio de la Capitanía o la glorieta ubicada en la casa Maffiote. Es una tipología que si bien resultó en principio ajena a las soluciones

¹⁷ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, arquitectura y memoria histórica*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2004, p. 549.

ornamentales conocidas hasta entonces, logró imponer un cierto regusto por la alternativa más meridional del regionalismo y cuyos derivados llevaron a la implantación de fórmulas casticistas que durante el segundo lustro de los años 20 estuvieron presentes en nuestra arquitectura.

PARQUE DE GARCÍA SANABRIA

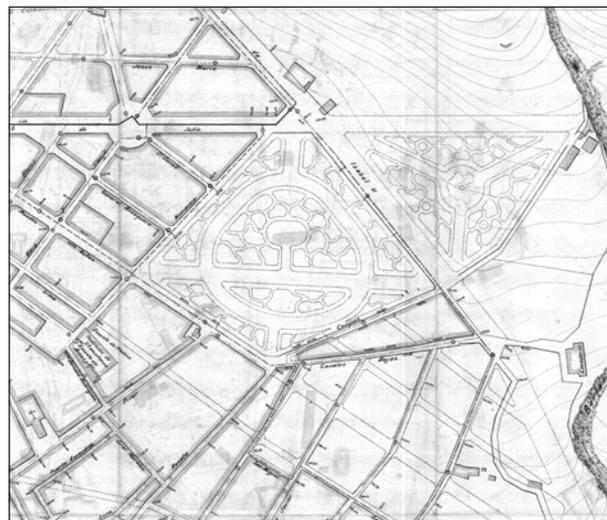
Este gran parque público de Santa Cruz fue durante muchos años una importante aspiración de la población de la ciudad. Uno de sus principales promotores fue el periodista Patricio Estévez Murphy, quien a través de una campaña de artículos en el *Diario de Tenerife* propuso una serie de mejoras urbanas que transformarían la imagen de la capital de la isla. Una de ellas era la construcción de un gran espacio verde público. El parque de García Sanabria acabaría concretándose gracias a una cuestión popular, que, a partir de 1926, llevó finalmente a la realidad el alcalde que le da nombre.

El parque de García Sanabria es un espacio ajardinado que responde a las ideas de un higienismo fabiano de influencia anglosajona. Su trazado organizativo original fue el resultado azaroso de una idea previa de urbanización de viviendas aisladas, cuyo trazado con ligeras variantes se mantendría a lo largo del tiempo. En ese momento, en el cambio del siglo XIX al XX, una de las grandes iniciativas privadas de desarrollo urbano que han definido a esta ciudad estaba ejecutándose. Se trataba del barrio de los Hoteles, situado en una serie de fincas propiedad de la Sociedad Constructora de Reformas Urbanas (SERU). Aquella era una urbanización de casas unifamiliares aisladas, pensada a la manera de las que se producían por entonces en la periferia de París. Se trataba de hacer un gran barrio de casas aisladas rodeadas de jardines que ocupara una gran extensión en lo que hoy son tres ámbitos distintos: el propio barrio de los Hoteles, que se consolidó tal como preveían sus promotores, este gran espacio arbolado y la prolongación hacia Pino de Oro, que acabó defi-

niéndose sin jardines y con una mayor densidad edificatoria en otro pequeño barrio muy característico. La parte central de esa gran superficie en desarrollo a comienzos del siglo XX acabaría, por tanto, convirtiéndose en este espacio ajardinado que hoy se disfruta en la ciudad.

En 1907, según Carmen Milagros González de Chaves¹⁸, se publicó un artículo anónimo en el *Diario de Tenerife* que proponía una idea para la ejecución de un gran parque público a ambos lados del llamado entonces Paseo de los Coches (Rambla de Santa Cruz), la Gran Vía (Rambla de 25 de julio) y las calles de los Campos (Dr. José Naveiras) y Méndez Núñez. Se expresaba así anónima y formalmente una idea sobre la que se venía discutiendo desde años atrás. Se trataba de un simple ejercicio de segmentación de la gran superficie elegida para el desarrollo de aquel espacio libre que impulsara el debate y venciera las últimas reticencias para realizar aquella gran inversión colectiva.

¹⁸ GONZÁLEZ DE CHAVES, Carmen Milagros: «Proyectos de urbanización del Parque García Sanabria», en *Revista de Historia Canaria*, n.º 185 (2003), pp. 201-210.



Trazado del parque García Sanabria.
Antonio Pintor, 1923



Espacio del estanque del parque de García Sanabria.
Adalberto Benítez, hacia 1940

Tal y como lo describe González de Chaves:

Se proyectaba un trazado interior con avenidas como prolongaciones de las calles que afluían a él y frente a las cuales estaban las puertas de entrada. Entre las dos entradas principales, calle del 25 de Julio y Paseo de los Coches, se colocaba una fuente rústica, con estanque y gran «parterre» o explanada. El plan situaba en el interior del recinto ajardinado un gran kiosco, destinado a conciertos, rodeado de amplio paseo circular, un teatro circo de gran amplitud, gabinetes de lectura, billares y una espaciosa zona destinada a otros juegos y entretenimientos. Área cuidada con esmero era la reservada a juegos infantiles y columpios. Completaban estas instalaciones numerosos kioscos para venta de flores, de cerillas, de postales, la casa de baño, urinarios y una zona arbolada que respetaba el antiguo velódromo.

Hacia 1910, el Ayuntamiento acaba movilizándose y encarga para el mismo lugar propuesto en la prensa tres años antes un proyecto de urbanización a Antonio Pintor, su arquitecto municipal. Este proyecto plantea una vía de acceso diagonal al recinto del parque –que se trazaba paralela a la Gran Vía–,

que hubiera comenzado en la esquina de las calles de Numancia y Méndez Núñez para terminar en el encuentro de la calle de los Campos y el Paseo de los Coches. En su interior se definía un amplio paseo circular que asemeja en su disposición al realizado en la plaza del Príncipe. Al noroeste se prevé también una conexión del paseo central a la parte alta de la calle de Numancia. En su centro se preveía un estanque elíptico accesible desde el acceso principal. El proyecto se completaba también con la ocupación como espacio verde del triángulo situado entre la prolongación de la Gran Vía y la calle de los Campos que se proyectaba dividido en tres sectores con otro estanque más pequeño en su centro. Tampoco esta idea sería llevada a la práctica y se abandonaría hasta que una década después se crea una comisión ciudadana «Pro Parque». Sería, pues, la Comisión Proparque la que, en 1924, compró el solar de este espacio verde a la SERU tras una cuestación pública que aportaría dos tercios del coste (200 000 pesetas, una considerable cantidad para la fecha).

Finalmente, en 1926, el alcalde García Sanabria encargó el proyecto definitivo durante su segundo

mandato. Se eligió para ello a la compañía de jardinería y floricultura granadina Leyva y Cía, que había sido la responsable de las plantaciones del sevillano parque de María Luisa. Su construcción se iniciaría a continuación con el movimiento de los terrenos y las primeras plantaciones de árboles. Aunque esta empresa abandonó los cometidos encargados por desavenencias con el Ayuntamiento, los trabajos prosiguieron y, a finales de la década de los 20, ya se había plantado una gran parte del arbolado.

Los trabajos de mejora de aquel gran espacio colectivo continuaron en la medida de lo posible durante el convulso período republicano. Ya en 1938 se le confió al arquitecto José Enrique Marrero Regalado la formalización del Monumento a García Sanabria en el espacio circular central. Su propuesta de marcado carácter expresionista y monumental se plasmó en un estanque y un monolito conmemorativo con el añadido de diversos bajorrelieves y esculturas. Todo lo anterior se irá enriqueciendo y completando con otras ideas e intervenciones parciales, como la que aportó el arquitecto Otilio Arroyo con su proyecto de rosalada formalizada como un paseo de arcos de hierro laminado en el que se enredarían rosales y que partiría del recinto central. Esta idea la acabaría precisando más adelante otro arquitecto municipal posterior, Enrique Rumeu. Otras ordenaciones paisajísticas parciales en el interior del parque se han ido incorporando posteriormente, como los estanques, parques infantiles y kioscos, proyectados todos por diversos profesionales y artistas entre los que destaca el curioso kiosco de bebidas que hay hoy junto al Reloj de Flores, ejecutado por el arquitecto Luis Cabrera en los años 60.

En 1973, el recinto del parque sirve como soporte para la implantación de diversas esculturas encomendadas a artistas locales y foráneos reconocidos para formar parte de la Primera Exposición Internacional de Escultura en la Calle. Como consecuencia de ese importante evento cultural, hoy permanecen allí diversas esculturas realizadas para

la exposición. Fueron el fruto de las ideas de autores como Óscar Domínguez, Jesús Soto, Pablo Serrano y otros varios.

Recientemente, el parque ha sido protegido mediante su declaración como Bien de Interés Cultural y ha experimentado una reforma en profundidad, responsabilidad de los arquitectos Palerm y Tabares de Nava.

Como señala González de Chaves,

En las últimas décadas el parque municipal se ha convertido en el elemento más emblemático y diferenciador del patrimonio urbano de Santa Cruz, a pesar de que en otros sectores de la ciudad han surgido otras zonas verdes, tan importantes como la Granja, en el barrio del Chapatal o el Palmetum, en la zona de Cabo Llanos.



Vista del pico Teide y la montaña de Tigaiga desde el jardín del marqués de la Candía.
Grabado de James J. Williams.
Publicado acompañando a las *Misceláneas Canarias* de Sabino Berthelot, 1839

ACTUALIDAD DE LOS JARDINES HISTÓRICOS DE TENERIFE

En la actualidad, las varias decenas de espacios verdes históricos presentan situaciones diversas. Unos pocos se encuentran situados en inmuebles privados ajardinados que acompañan a edificios residenciales. Pero también hay restos de aquellos antiguos jardines integrados en amplios espacios públicos así como plazas y parques de disfrute colectivo que han evolucionado de acuerdo al interés y cuidado que han querido mantener sus sucesivos responsables.

En algunos casos, gran parte de sus valores culturales han desaparecido o han sido transformados de una manera poco sensible con su importante papel histórico. Es lo que ocurre con el Jardín del Robado en el Puerto de la Cruz, hoy totalmente abandonado, o la Alameda del marqués de Branciforte, junto al puerto de Santa Cruz de Tenerife, que prácticamente solo conserva su fuente de mármol original.

Algo en cierta medida similar ha ocurrido con los interesantes jardines de Franchy y de la Quinta Roja en La Orotava, muy reformados para adaptarlos a nuevas visiones de uso de los espacios disponibles.

En el primer caso, sus elementos más representativos, los grandes ejemplares de drago y palmera, junto con la visual hacia Tigaiga, han desaparecido. En el jardín de la Quinta Roja, una reforma del propio Ayuntamiento hace hoy irreconocible el tratamiento original como camposanto.

Sin embargo, hay otros que conservan una parte importante de su idiosincrasia original constitutiva, como ocurre con la plaza de la Pila en Icod o la Higuera del Botánico. O casos en que las sucesivas adiciones y aportaciones han contribuido a enriquecer progresivamente lo inicialmente planteado. Es el caso del Jardín de Aclimatación de La Orotava o el Parque de García Sanabria que se constituyen en jardines históricos del máximo interés.

En cualquier caso, reconocer estas piezas paisajísticas fundamentales para entender el atractivo de un territorio inmerso en el océano Atlántico, como es el archipiélago canario, es una tarea esencial para incrementar el acervo cultural y el reconocimiento de aquello que se ha aportado desde aquí a la cultura occidental. Este esfuerzo debe ser un acicate para ayudar a mejorar y proteger esos espacios emblemáticos que, de alguna manera, representan culturalmente a la sociedad que habita estas islas.

PILAS PARA AGUA BENDITA DEL SIGLO XVIII REALIZADAS EN PIEDRA DE JINÁMAR

MARÍA ISABEL SÁNCHEZ BONILLA

Una alusión a pilas para agua bendita de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, realizadas en «mármol de Jinámar» despertó el interés por aclarar lo que en un primer momento entendí debía ser un error, ya que la conformación geológica de la zona de Jinámar (Gran Canaria) no era compatible con la presencia de canteras de mármol.

Un primer paso fue buscar referencias de diversos autores, encontrando alusiones reiteradas a este material en las pilas y otros elementos patrimoniales, lo que activó el interés por emprender una indagación que, desde un punto de vista multidisciplinar, me permitiera entender qué piedra era en realidad la utilizada, así como las técnicas y procedimientos de que se habían valido para su elaboración.

Se presenta el tema siguiendo los pasos –bloques temáticos– que han permitido avanzar tanto en el conocimiento de elementos patrimoniales conformados en este «mármol», como en la localización *in situ* del material, el avance para determinar su conformación y características y las pruebas de ejecución realizadas a partir del material recogido en las

antiguas canteras de cal de Hornos del Rey y Jinámar (Gran Canaria).

DELIMITACIÓN DEL TEMA

La revisión bibliográfica inicial permitió encontrar referencias a diversos elementos patrimoniales realizados en la piedra que los historiadores han denominado «mármol de Jinámar»: cuatro pilas realizadas en 1711 por Alejandro Hernández, de las que tres de ellas permanecen en la catedral de Gran Canaria y una se expone actualmente en la Casa de Colón, y una pila que podemos ver en la iglesia de Jinámar, cuyo autor y fecha de fabricación no ha sido posible precisar. Estas cinco pilas, objeto específico de la presente investigación, se tratarán de manera detallada en los epígrafes siguientes.

Se han encontrado, además, referencias a otros elementos escultóricos que pudieran estar conformados igualmente en mármol de Jinámar: un bajorrelieve de Santa Ana, realizado en 1798 por Manuel Angulo, según dibujo y bajo la dirección de Luján Pérez, que permanece en su ubicación inicial, la

fachada trasera de la Catedral; asimismo, pudieran ser de este material las figuras del remate de la pila bautismal del Sagrario de la Catedral, cuyo diseño fue encargado por el Cabildo en diciembre de 1711 a Alejandro Hernández, artífice que había realizado con anterioridad las cuatro pilas benditeras, y, por último, sería conveniente analizar también los «siete modelos de ricos jaspes» que, según Martínez de Escobar, realizó Luján Pérez para la Aldea de San Nicolás.

Estos otros elementos, de temática dispar, aunque se ha considerado de interés dejarlos anotados, requieren revisión e investigaciones técnicas específicas, siendo nuestra intención ir abordándolas en el futuro.

REFERENCIAS HISTÓRICAS SOBRE EL «MÁRMOL DE JINÁMAR» Y ELEMENTOS PATRIMONIALES CONFORMADOS EN ESTE MATERIAL

Las referencias históricas más antiguas sobre el mármol que conforma las Pilas de la Catedral de Santa Ana se corresponden con documentos del Cabildo de marzo de 1711 y con anotación en el Libro de Fábrica de mayo del mismo año:

a) *Al memorial de Alejandro Hernández, maestro de arquitectura, en que dice tiene puestas en la ciudad las piedras de mármol para las cuatro pilas que tiene concertadas*¹.

b) *En 16 de mayo de 1711 se libraron a Alejandro Hernández maestro de arquitectura doscientos reales por cuenta de las cuatro pilas que está haciendo para esta Santa Iglesia*².

Tenemos constancia también de otro encargo, en diciembre del mismo año y al mismo artífice, para que realizara dos figuras –de Cristo y de San Juan– para el remate de la tapa de la Pila Bautismal³ y, aunque no se especifica la procedencia de la piedra, cabe suponer que también se obtuviese en las canteras de Jinámar.

*Al memorial de Alejandro Hernández, maestro de arquitectura en que se dice que se allana a hacer el remate de la pila bautismal del Sagrario de esta santa iglesia con el asejo mayor que le sea posible [...] con las calidades que ofrece y ha de presentar en Cabildo el diseño para hacer las figuras de dicho remate, proporcionadas al tamaño de la pila, de Cristo y San Juan, con calidad también que el mármol ha de ser proporcionado al de la pila*⁴.

Cazorla León aporta, además, dos citas posteriores que confirman la procedencia del mármol usado para las pilas, el valle de Jinámar, cantera cerca de Las Goteras:

a) *Habiendo presentado el Procurador Menor Pedro Báez, según encargo que se le tenía hecho por acuerdo, los autos que se siguieron sobre las canteras de mármol en el valle de Jinámar, de que usó el Cabildo en el año 1711 para material de unas pilas que están en dicha iglesia*⁵.

b) *Zuaznavar y Francia habla en su diario, el 10 de enero de 1806, de su viaje a esta cantera cerca de Las Goteras y de las cosas que se decían de ellas. Entre las cosas que le habían dicho, era que «un cojo» pedrero formó en 1711 las cuatro pilas con mármol de*

¹ *Cabildo*, 10 de marzo de 1711, citado en CAZORLA LEÓN, Santiago: *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992, p. 327.

² *Libranza de Fábrica*, 1663-1722, fol. 273v, citado en *ibidem*, p. 327.

³ Pila bautismal de mármol, procedente de Génova, instalada en 1531 en la capilla del Bautisterio de la Iglesia del Sagrario en la Catedral.

⁴ *Cabildo*, 14 de diciembre de 1711, citado en CAZORLA LEÓN, *op. cit.*, pp. 466-467.

⁵ *Cabildo*, 20 de septiembre de 1798, citado en *ibidem*, p. 329. Conviene tener en cuenta que en las fechas de referencia se estaba en la búsqueda de material para el bajorrelieve de Santa Ana.

*Jinámar, dos para la iglesia del Sagrario y dos para la nueva iglesia*⁶.

Por su parte, Viera y Clavijo en el *Diccionario de Historia Natural* nos ofrece referencias específicas a piedras de «Ginámar» en las voces ‘espato’ y ‘mármol’, pero no incluye referencias a esta localidad en la voz ‘cal’:

*Espato (Spathum): [...] En el pago de Ginámar en la misma isla hay grandes vetas de espato en masas como de Mármol de color blanquecino, con listas pajizas, verdes y negras, capaz de admitir algún pulimento*⁷.

*Mármol (Marmor): [...] Aunque el mármol no es muy común en nuestras islas, hay sin embargo algunas betas. Tal es el mármol blanco del pago de Ginámar en Canaria, del que en lo antiguo se fabricaron las esquinas de una casa en la plaza de Santa Ana, y se labraron las pilas de agua bendita de la catedral*⁸.

Como vemos, Viera y Clavijo anota que en «Ginámar» se obtienen dos tipos de piedra a las que pudiera considerárseles aspecto marmóreo, el «espato» y el «mármol»; especifica, no obstante, que las pilas se labraron en «mármol blanco».

Contamos también con múltiples referencias recientes a la piedra ornamental de Jinámar usada para la ejecución de las pilas de la Catedral. La mayoría de los textos se limitan a reproducir o comentar lo dicho por Viera y Clavijo, sin aportar datos adicionales. Algunos autores han introducido variantes interpretativas o precisiones que tal vez resulte interesante analizar.

⁶ MILLARES CARLO, Agustín: «Dos obras de Zuaznívar y Francia», en *El Museo Canario*, n.º 53-56 (1955), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 39-51. [Separata (1959)]. Citado en CAZORLA LEÓN, *op. cit.*, p. 329.

⁷ VIERA Y CLAVIJO, José: *Diccionario de historia natural de las Islas Canarias. (Índice alfabético, descripción de sus tres reinos: Animal, Vegetal y Mineral)*, Tomo I (1866)-Tomo II (1869). Consulta edición de 1942: Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Valentín Sanz, p. 267.

⁸ *Ibidem*, p. 113.

Vemos, por una parte, un texto de Gerardo Fuentes, en el que se comenta la falta de detalles con que trata Viera y Clavijo la voz ‘mármol’, en comparación con otras voces del diccionario:

Pero volviendo a lo que Viera y Clavijo nos dice sobre el término ‘mármol’, descubrimos un cierto recelo en su exposición. [...] Parece que no está demasiado seguro de la existencia y realidad de este material en tierras insulares.

*[...] Es más, ni siquiera hace alarde, como sucede en otras voces, de su existencia, de las canteras, de la calidad del mismo, de su variedad, de su utilización por parte de arquitectos y escultores. Hay un silencio absoluto. Casi pudiéramos decir que pasa de puntillas. Y es que la duda de Viera era natural y razonable, pues si hemos dicho que con Luján Pérez colaboró el cantero Manuel Angulo en el referido relieve catedralicio, nos preguntamos entonces qué papel desempeñó este cantero: ¿como responsable de extraer el mármol de la cantera local?, o bien, ¿como devastador del bloque que en su día llegara de fuera?*⁹.

En mi opinión, la duda que plantea Gerardo Fuentes sobre la procedencia del material del bajo relieve de Santa Ana –obra que no hemos tenido oportunidad de contemplar de cerca– no es extensible al material que conforma las pilas objeto de estudio, ya que, teniendo en cuenta el costo y las dificultades para la importación de mármol, no resulta lógico pensar que también se trajese para elementos patrimoniales menos importantes, como es el caso de la pila para agua bendita de la ermita de Jinámar, siendo, no obstante, evidente que dicha pila está realizada en el mismo material que las cuatro pilas de la catedral de Las Palmas. Por su parte, Humberto Pérez Hidalgo, en *Origen y noticias de lugares de Gran Canaria*, habla de «veta de alabastro»:

⁹ FUENTES PÉREZ, Gerardo: «Viera y Clavijo como fuente para el conocimiento de las técnicas artísticas», en *XV Coloquio de historia canario-americana*, 2004, (pp. 1437-1454), p. 1448.

Jinamar: [...] Además de las caleras que tierras adentro lo hicieron famoso (véase Hornos del Rey), también debe recordarse la veta de alabastro, que sirvió entre otras cosas para realizar las pilas de agua bendita de la Catedral de Santa Ana y de alguna otra parroquia¹⁰.

Hornos del Rey: [...] donde a principios del siglo XVII se registraba un centenar de hornos cuya producción se dirigió primordialmente a la reconstrucción de la ciudad y sus fortalezas, tras el ataque de la flota holandesa bajo el mando de Van der Does. Quedan aún algunos de dichos hornos...¹¹.

La designación como ‘alabastro’ tampoco es correcta, ya que en Jinámar no concurren las especiales condiciones geoclimáticas necesarias para la formación de alabastro¹². Además, dada la solubilidad del alabastro en contacto continuo con agua, no sería material adecuado para la realización de unas pilas destinadas a contener agua bendita ni estas mantendrían su integridad tras más de tres siglos de uso.

Resulta más acertada la siguiente referencia de Víctor Montelongo Parada:

El Barrio de Hornos del Rey, con sus caleras del Lomo Pelado, nos hablan de otra explotación de recursos jinameros en el pasado, como es el de la cal, con la singularidad añadida de que en las canteras de donde se extraía la piedra de cal, en este caso de naturaleza travertínica, aparecían vetas de especial calidad, el llamado mármol de Jinámar, de cuya relevancia es reflejo que de él se hicieron pilas de agua bendita para la Catedral de Santa Ana¹³.

¹⁰ PÉREZ HIDALGO, Humberto: *Origen y noticias de lugares de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanteme, 2012, p. 396.

¹¹ *Ibidem*, p. 366.

¹² Para mayor información sobre el alabastro, puede verse MORTE, C. (coord.): *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.

¹³ MONTELONGO PARADA, Víctor: *Fiestas de la Inmaculada Concepción de Jinámar 2013. Pregón*, pp. 6-7. Conviene observar que el pregón es de 2012. Enlace: <https://www.teldeactualidad.com/pdf/pregonjinamar2013.pdf>

Habla Víctor Montelongo de vetas de especial calidad en las canteras de piedra de cal, que en el caso de Jinámar son de «naturaleza travertínica». Nuestras propias observaciones *in situ*, así como las consultas realizadas a especialistas en geología, nos llevan a idéntica conclusión, tema que se tratará con mayor detalle en un epígrafe posterior.

Aunque no hemos encontrado referencias escritas sobre el uso de este material en elementos patrimoniales realizados en las décadas siguientes, se conserva en la iglesia de Santa María –o de La Concepción– de Jinámar, otra pila benditera realizada en material similar. Esta pila será objeto, más adelante, de un análisis detallado, por lo que aquí nos limitaremos a anotar que, de los datos disponibles, puede deducirse que tal vez fuera realizada coincidiendo con el final de la edificación del segundo templo, alrededor de 1735.

Las siguientes referencias históricas respecto al uso escultórico del mármol de Jinámar no las encontraremos hasta finales del siglo XVIII, cuando se busca materia apropiada para un bajorrelieve de Santa Ana, que se había de ubicar en la fachada trasera de la Catedral.

Existe en la fachada trasera de la Catedral de Canarias un bajorrelieve en mármol con la imagen de Santa Ana, la patrona titular.

Se hizo dando cumplimiento a los planos de Eduardo, que dejó señalado el hueco correspondiente y elegida la lápida de mármol. [...]

Se iba a cerrar el arco que estaba encima del hueco señalado, y si la lápida no se ponía ahora, el colocarla más tarde resultaría más difícil y costoso.

En vista de ello, el Cabildo dio carta blanca al canónigo Camacho [...]. (Cabildo Espiritual, 15 de enero de 1797).

En noviembre de aquel año aún no se había hecho nada, por lo que el Cabildo insiste con el señor Camacho para que no se duerma. (Cabildo Espiritual, 17 de noviembre de 1797).

El 20 de abril de 1798, el cantero Manuel Angulo ya tenía labrado el bajorrelieve de Santa Ana por el

dibujo y dirección de Luján. (Cabildo, a 20 de abril de 1798).

El Cabildo quedó satisfecho con el trabajo realizado y el canónigo Camacho pide para Luján y para Angulo una gratificación diciendo: «Que tanto Luján como Angulo han desempeñado con la exactitud y primor que no podía esperarse de unos hombres que jamás habían visto el modo de trabajar el mármol». [...]

El 30 de abril de 1798 se mandó que la lápida se pulimentara¹⁴.

Este relieve de Santa Ana se conserva en la fachada trasera de la catedral, pero hasta ahora no han concurrido las circunstancias que hagan posible un acercamiento personal. Siendo obra diseñada y dirigida por uno de los mejores escultores que ha tenido Canarias y teniendo en cuenta mi especialización personal en bajorrelieve, debo considerarlo una tarea de futuro.

Volviendo al tema específico de la presente investigación, conviene resumir lo que hasta ahora sabemos del uso del material para esta obra: en enero de 1797, era relativamente urgente disponer del bajorrelieve para colocarlo antes de cerrar el arco, por lo que se le encargó al canónigo Camacho que buscara dibujante y maestro para la realización del trabajo; en noviembre de aquel año, aún no se había hecho nada, y el 20 de abril del año siguiente, el relieve ya está labrado y diez días después se mandó que la lápida se pulimentara.

Puede existir alguna duda respecto a si la «lápida» de partida sería de extracción local o importada, dado que en documento de 13 de enero de 1797 se especifica que «ha de labrarse en la lápida de mármol que el Sr. Arquitecto Tesorero Eduardo tiene destinada para este fin»¹⁵. Sobre esta duda puede arrojar luz la siguiente cita de Bartolomé Martínez de Escobar:

Fue el primero y único hasta el día, que arrastrado de la fuerza de su genio descubridor; supo labrar y pulir el mármol que se encuentra en Xinamar, del cual formó el relieve de la señora santa Ana, que se colocó a espaldas de la iglesia Catedral, y pulimentó siete modelos de los ricos jaspes que se encuentran en la Aldea de San Nicolás, de color brillante y esquisitos¹⁶.

Evidentemente Martínez de Escobar no tenía noticia de las pilas benditeras realizadas hacía más de ocho décadas. Considera que Luján es el «primero y único» que supo trabajar el mármol que se encuentra en «Xinamar», lo que aclara que no era materia usual entre los escultores de la época de Luján (1756-1815), como tampoco en el momento en que escribe, bien entrado el siglo XIX.

También en publicaciones recientes encontramos referencias a este bajorrelieve y al mármol de Jinámar. Vemos a continuación una cita de Juan Alejandro Lorenzo Lima (2017), en la que habla de la complejidad que conllevaban las importaciones marmóreas, recuerda la búsqueda de mármoles que realiza Manuel Antonio de la Cruz en Fuerteventura y alude al uso que Luján hace de los mármoles en Gran Canaria, con precisiones respecto a la autoría de Luján en el caso del bajorrelieve, dejando abierta la posibilidad de que hubiese cincelado en este material también otras piezas de temática civil.

... intento frustrado de explotar canteras existentes en el sur de Fuerteventura, donde residió antes el pintor Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), [...] enviar un informe al Cabildo de Santa Ana donde expuso la conveniencia de explotar dichas canteras y

¹⁴ CAZORLA LEÓN, *op. cit.*, pp. 263-264.

¹⁵ *Cabildo Espiritual*, 13 de Enero de 1797, citado en *ibidem*, p. 264.

¹⁶ MARTÍNEZ DE ESCOBAR, Bartolomé (1850): *Memoria de Don José Luján y Pérez: escultor, arquitecto y maestro de dibujo de la Academia de esta ciudad e individuo de su Sociedad Económica de Amigos del País que consagra a sus conciudadanos en obsequio de su mérito singular*. Santa Cruz de Tenerife, Imprenta, litografía y librería Isleña, 1850, p. 19. Enlace: <https://mdc.ulpg.es/items/show/290183>. Conviene considerar que, en p. 17 del texto, el autor habla del «honor de hacer el justo encomio de don José Luján Pérez, padre de mi esposa doña Francisca Luján Pérez».

limitar así el alcance de importaciones foráneas. Su propuesta no fue atendida y cayó pronto en el olvido, pues no hay indicios sobre una investigación al respecto ni sobre prácticas semejantes a las que formulaban ya otros autores con «piedras marmóreas» del Archipiélago [...]. La documentación investigada hasta ahora silencia ensayos de esa naturaleza en fecha temprana, pero suponemos que no fue el único intento al respecto. Luján Pérez, por ejemplo, manipulaba entonces «mármol» de Gran Canaria y se supone que cinceló con él piezas de temática civil, cuya suerte ignoramos. Martínez de Escobar recordaba esa hazaña en la primera biografía del maestro, [...] la cita contiene algunas imprecisiones. El relieve catedralicio fue labrado por el cantero Manuel Angulo siguiendo un dibujo suyo, [...] estas circunstancias avalan el intento de renovar cánones establecidos para la praxis artística e incide en la necesidad que los artífices más notables tuvieron de adecuar dichas propuestas a la realidad contemporánea. Al ser tan complejas las importaciones marmóreas, la única salida viable era recurrir al estuco o a la cantería¹⁷.

Como hemos ido viendo, las referencias históricas al mármol de Jinámar se circunscriben básicamente a su utilización en las pilas (1711) y en el bajorrelieve (1798) de la catedral de Santa Ana, quedando abierta la posibilidad de otras obras –sin catalogar–, que pudieran haber realizado o dirigido Alejandro Hernández o Luján Pérez. Hemos tenido la oportunidad de observar detalladamente estas cuatro pilas –tres de ellas permanecen en la Catedral, una en la Casa de Colón, como hemos dicho– y podemos confirmar que su aspecto visual es de travertino pulido, de características similares al material que conforma una pila benditera antigua (sin fechar, pero que pensamos debió ser ejecutada alrededor de 1735), que se encuentra en la iglesia de Santa María de la Concepción de Jinámar, entrando a la derecha.

En el ámbito específico de la escultura integrada a museos o colecciones, tampoco hemos encontrado referencias a la utilización de esta piedra, ni conocemos obras que, por su aspecto, pudieran estar conformadas en dicho material.

Pasamos ahora a un análisis detallado de las pilas, en el que se incluirán tanto las referencias que permitan su contextualización histórica e iconográfica como observaciones propias respecto a composición y labra, documentadas fotográficamente.

LAS PILAS DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

Circunstancias históricas y autoría

Nos dice Santiago Cazorla en su *Historia de la Catedral de Canarias*:

En el último año del siglo XVII, 1699, los feligreses de la parroquia de nuestra Señora de los Remedios de la ciudad de La Laguna habían puesto en su iglesia, para el agua bendita, unas muy ricas pilas de mármol.

El Cabildo de la Catedral de Canarias, no queriendo ser menos, intenta hacer lo mismo. Y, el 14 del mes de agosto, de aquel año 1699, le escribe a su Hacedor en Tenerife, don Manuel Álvarez, para que hiciera diligencias y le trajera cuatro pilas de mármol como las de los Remedios. [...]

El encargo del Cabildo a Tenerife no dio resultado. Las apetecidas pilas de mármol no llegaron a la Santa Iglesia Catedral.

Mas el problema se resolvió unos años más tarde, en 1711, en la misma ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

El maestro de arquitectura Alejandro Hernández trajo el mármol de Jinámar e hizo las cuatro pilas de agua bendita.

[...]

Zuaznávar y Francia habla en su Diario, el 10 de enero de 1806, de su viaje a esta cantera [...]: «Habíame dicho varias veces el presbítero don Francisco Perera, vecino del Real de Las Palmas, que a don Diego Valentín Hernández de la Cámara (conocido vulgarmente por el músico) le oyó referir que el año

¹⁷ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual», en *Vegueta*, Anuario de la Facultad de Geografía e Historia, n.º 17 (2017), p. 466.

1711 un cojo pedrero formó de piedras de una cantera de Jinámar las dos pilas de agua bendita de la Catedral, y las dos del Sagrario, éstas con expresión del año en que se hicieron, y que también ha oído contar a don Vicente Sánchez, actualmente Racionero de la misma Santa Iglesia, que su padre, dueño con otros de la expresada cantera, había dado permiso para que extrajeran la piedra necesaria a fin de hacer las tales pilas. Añadía el presbítero Perera, que hoy sirve en la iglesia del Seminario, una de las pilas, que tenían la expresión del año en que se hicieron». [...]

Actualmente se conservan las cuatro pilas de mármol: tres en la Iglesia Catedral y una en la Casa de Colón, donde tiene un letrero diciendo que procede de la ermita de San Antonio Abad¹⁸.

El detallado texto no deja duda alguna sobre el interés que había en Gran Canaria por pilas de mármol similares a las italianas que ya tenía la catedral de La Laguna, la dificultad para conseguirlas y el hecho de haberse encontrado en Jinámar, cerca de Las Góteras, el material necesario para su ejecución.

Se desprende del texto citado que el responsable de su ejecución fue Alejandro Hernández, «maestro de arquitectura», pero se incluyen referencias también a «un cojo pedrero» que las «formó» con mármol de Jinámar, lo que nos lleva a pensar que, como era habitual en la época, hubo un responsable y director del proyecto y un pedrero que llevó a cabo el trabajo directo.

Localización de las pilas y su conformación compositiva

La única imagen de las pilas localizada durante la fase de documentación es una foto en blanco y negro incluida en el libro de Cazorla León, *Historia de la Catedral de Canarias* (en el apartado «Otros documentos gráficos»). Tomando esta imagen como referencia inicial (coincidente con la pila número 1) viajamos a Gran Canaria en agosto de 2018, locali-



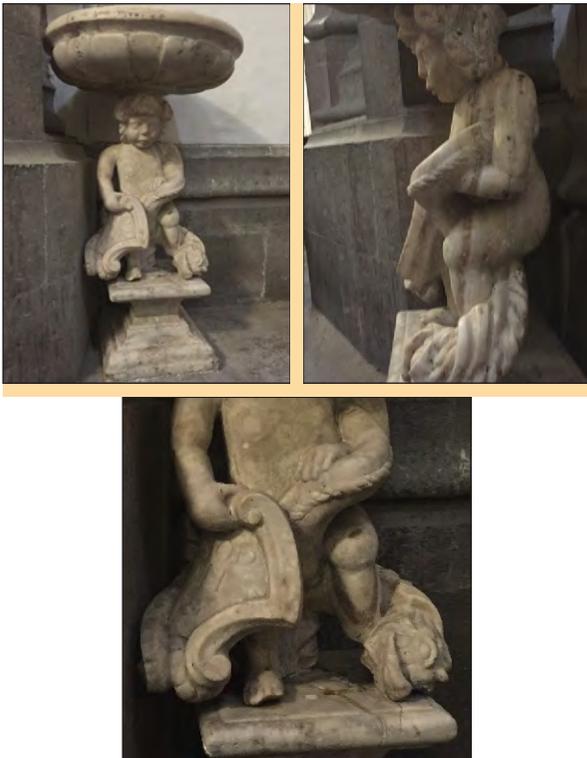
Pila n.º 1.
Fotografías tomadas en el interior de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.
Agosto de 2017

zando tres de las pilas en el interior de la Catedral y una en la Casa de Colón.

Como podemos observar en las imágenes anteriores, las pilas que hemos numerado como 1, 2, 3, que se conservan en el interior de la Catedral, aunque puedan presentar fisuras en el módulo base, mantienen la integridad física en el módulo superior, destinado a contener el agua. La pila que se conserva en la Casa de Colón tiene una evidente rotura en el módulo superior, que dificultaría su uso como contenedor del agua bendita, pérdida de función que posiblemente justificó su salida de la Seo.

Todas las pilas responden a un mismo esquema estructural, aparentemente condicionado por el ancho de la «veta» disponible, cuyo grueso debía rondar los 40 cm. Se componen de tres piezas superpuestas con características globales comunes:

¹⁸ CAZORLA LEÓN, *op. cit.*, pp. 327-329.



Pila n.º 2.
Fotografías tomadas en el interior de la catedral
de Las Palmas de Gran Canaria.
Agosto de 2017

MÓDULOS BASE

En los cuatro casos se trata de módulos de base geométrica conformados mediante sucesivas molduras; el plano de contacto con el suelo tiene en todos los casos forma cuadrangular de unos 40 cm de lado, que va decreciendo verticalmente hasta presentar sección cuadrada de entre 20 a 25 cm de lado. En la pila a la que se ha asignado el n.º 1 en las imágenes, la medida y forma de la sección superior del módulo base coinciden casi exactamente con el inicio del módulo fuste; en las pilas 2 y 4, sobre este primer módulo base se fija otro, que partiendo de dicha sección la amplía mediante moldura creciente, para propiciar una base de sustentación suficiente para apoyar los pies y otros elementos ornamentales de las figuras que conforman el fuste, y en la pila 3, la base de apoyo del módulo fuste, presenta forma oc-

togonal, apoyándose directamente sobre la sección superior, cuadrada, del módulo base.

FUSTES FIGURADOS

Los módulos fuste son en los cuatro casos de unos 80 cm de alto y con gruesos de aproximadamente 35 a 40 cm; la piedra aparece siempre colocada con el veteado en sentido vertical. En los cuatro casos, el fuste es una figura vertical exenta, que entendemos de niños, tanto por el canon –cinco a seis cabezas– como por las formas anatómicas redondeadas, destacando las caras de mofletes abultados. Las figuras 1 y 3 están en posición claramente vertical, con las piernas separadas, mientras que las figuras 2 y 4 se representan sentadas. Resulta lógica esta paridad



Pila n.º 3.
Fotografías tomadas en el interior de la catedral
de Las Palmas de Gran Canaria.
Agosto de 2017

compositiva teniendo en cuenta su destino original: «dos para la iglesia del Sagrario y dos para la nueva iglesia»¹⁹. Lógicamente, su función como fuste soporte, sobre el que se ha de situar la pila o vaso contenedor, elemento pesado y de notable envergadura, exige resistencia mayor que la que ofrecerían los tobillos desnudos: en el caso de las figuras sentadas no hay mayor problema, ya que el propio asiento asume la función de refuerzo estructural, pero en las dos figuras que están de pie, se resuelve el problema mediante elementos ornamentales que, uniéndose a las piernas, llegan hasta el suelo. Contribuyen también en esta función portante la posición de los brazos: en la figura 3, los dos brazos levantados a ambos lados de la cabeza; la figura 4 eleva el brazo izquierdo, recibiendo la pila superior sobre la palma de la mano, además de la cabeza; la figura 1, aunque eleva el brazo, lo une exclusivamente a la cabeza, y para ampliar el apoyo de la pila superior se ha colocado sobre la frente un adorno vegetal similar al que ornamenta la pila; en la figura 2, el vaso se apoya solo en la cabeza, sobre un pelo bastante abultado.

No se han encontrado referencias específicas sobre la iconografía de estas cuatro figuras. Aunque un estudio de dichas características queda algo lejos de mi propia formación y especialización investigadora, me gustaría dejar anotado el interés del mismo, así como un detalle que agradezco tanto a Alfonso Pleguezuelo, catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, como a José Miguel Sánchez Peña, en su día conservador-restaurador del Museo de Bellas Artes de Cádiz y gran experto en escultura italiana de esa ciudad, quienes me informaron que tal vez las pilas de la catedral de Santa Ana pudieran tener como modelo o inspiración a las pilas de mármol italiano de la catedral de Cádiz²⁰.

¹⁹ *Ibidem*, p. 653.

²⁰ En los siguientes enlaces pueden verse fotografías de las pilas de la catedral de Cádiz: <https://i.pinimg.com/originals/4a/7e/94/4a7e94d7b72046b5c1d7e182afb1d26b.jpg>; y <https://twitter.com/CadizCatedral/status/912632137861537792>.



Pila n.º 4.
Fotografías tomadas en la Casa de Colón,
Las Palmas de Gran Canaria.
Agosto de 2017

VASOS

Los módulos superiores, destinados a contener el agua bendita, presentan tamaño similar en los cuatro casos: son circulares, cercanos al metro de diámetro y con un grueso de unos 40 cm. En todas encontramos la piedra con el veteado en sentido horizontal, lo que resulta coherente con lo ya anotado respecto a la posible extracción de una veta de material que pudiera tener solo ese grueso. Los cuatro vasos presentan en la parte inferior decoración en gallones, que en las pilas 1 y 3 se rematan con decoración vegetal, siendo de gallones limpios en la pila 2 y también en la 4, aunque en este último caso se añade en la parte frontal un elemento decorativo a modo de careta. Todos los vasos rematan en la parte superior mediante moldura cóncavo-convexa



Pila n.º 5.
Fotografías tomadas en el interior de la
Iglesia de la Concepción de Jinámar.
Marzo de 2018

que conecta con el espacio interior y que, como es lógico dada su función, es una concavidad lisa, fácil de mantener y limpiar.

Con el fin de completar el análisis compositivo, conviene dejar anotado que en los cuatro casos, se evidencia un modo de trabajo ordenado de manera geométrica, con medidas regulares en la ornamentación de molduras, que subyace igualmente en la ornamentación vegetal. En la careta que ornamenta el vaso de la pila 4, se observa una clara simetría respecto del eje central. Todas las figuras presentan un claro punto de vista frontal y evidencian un proceso de ejecución mediante labra directa a partir de los dibujos de frente y perfil en los laterales del bloque. Estamos, por tanto, ante la obra de un artífice que no carece de formación técnica, aunque al llegar a niveles de detalle el modelado de las formas sea algo tosco.

En lo que atañe al tratamiento superficial, llama la atención el buen nivel de pulimento con que se ha tratado toda la superficie. Dicho pulimento puede ser

original, pero también podría haberse ido implementando en tratamientos sucesivos a lo largo de los tres siglos en que las pilas han permanecido en la Seo. Lo más probable es que, para completar el pulimento, se haya tratado la superficie con sal de acederas, método que durante siglos ha sido habitual incluso cuando se han necesitado tratamientos de limpieza a fondo de elementos marmóreos.

LA PILA DE LA IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN DE JINÁMAR

Pasamos a continuación a analizar la pila de la iglesia de la Concepción de Jinámar. En primer lugar, queremos dejar anotado nuestro profundo agradecimiento a don Carlos Suárez Rodríguez por informarnos de su posible existencia, por llevarnos hasta ella y por facilitarnos la única referencia escrita de que disponemos: una escueta frase en un texto de una sola página, publicado en el año 1958, en el que Sebastián Jiménez Sánchez informa sobre «el nuevo templo de Santa María de Jinámar o de la Concepción»:

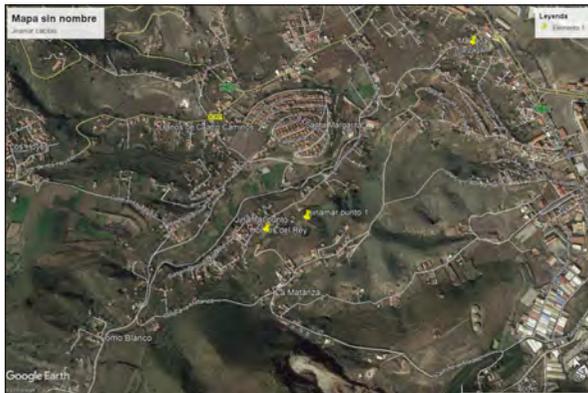


Imagen general y de acercamiento
a los puntos de recogida.
Tomadas de Google Earth a finales de marzo de 2018

Junto a la puerta principal hay una pila de agua bendita muy antigua, labrada en mármol jaspeado de la cantera de Jinámar, situada donde llaman Hornos del Rey²¹.

Al entrar actualmente en dicho templo, la primera pila que vemos a la izquierda es de mármol blanco, probablemente traída de Andalucía o de Italia, pero, avanzando hacia el lado derecho, encontramos la pila objeto de estudio.

Esta pila es de tamaño algo menor que las de la catedral y de diseño menos complejo, aunque también de buena factura, tanto a nivel compositivo como en el trazado geométrico y el modelado de los elementos ornamentales, con acabado pulimentado. Se compone de tres módulos –base, fuste y vaso–, cuyas medidas nos llevan a pensar en una veta de envergadura aproximada a los 30 centímetros. Como en las pilas de la catedral, el veteadado de la piedra lo vemos horizontal en la base y en el vaso, en tanto que se ubica verticalmente en el fuste.

Desconocemos quién pudo ser el responsable y/o autor material de esta Pila, tampoco tenemos datos

concretos sobre la fecha de ejecución, pero Sebastián Jiménez, en el texto citado, informa que existió una primitiva ermita de La Concepción, derruida y reedificada a fines del siglo XVI, y que «en 1735 se estaba terminando de edificar»²². Es poco probable que esta pila provenga de la primera ermita, pero es posible deducir que debió ser realizada antes de terminar la segunda, alrededor de 1735, o con anterioridad a esa fecha, aprovechando tal vez el encuentro del material con el que se realizaron las pilas de la catedral en 1711.

LAS CANTERAS DE LAS GOTERAS, HORNOS DEL REY Y JINÁMAR. TRABAJO DE CAMPO Y REFLEXIÓN SOBRE LA NATURALEZA DE LOS MATERIALES

Trabajo de campo (Jinámar)

Una vez conocidas las pilas de la catedral, resultaba obvio que no estaban conformadas en mármol, el material que debía localizarse se parecía visualmente al travertino, pero ¿realmente lo era?, ¿podía haber una cantera histórica de travertino en Jinámar?

²¹ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián: «El nuevo templo de Santa María de Jinámar o de la Concepción», en *Falange*, domingo 23 de noviembre de 1958, p. 10.

²² *Ibidem*.



Fotografías tomadas en el punto 1, parte inferior de la presa de agua, lugar de recogida de la roca cristalina incluida en el blog de Carlos Suárez

Por más vueltas que dimos a los mapas geológicos disponibles, en ninguno quedaba reflejada la existencia de afloramientos de travertino, o de otras rocas carbonáticas, en las cercanías de Jinámar. Teníamos, no obstante, múltiples referencias históricas a canteras de cal en la zona de Jinámar-Hornos del Rey, donde, como ya se ha anotado, «a princi-

pios del siglo XVII se registraba un centenar de hornos de cal»²³.

Una de las múltiples revisiones a través de internet puso en la pantalla del ordenador la imagen de una roca cristalina recogida en Jinámar; el autor del blog²⁴, Carlos Suárez Rodríguez, relacionaba esta roca con las pilas de la catedral. Tras unos días de indagación, averiguamos que el autor del blog era doctor en Botánica y Técnico de la Consejería de Política Territorial del Gobierno de Canarias en las Palmas de Gran Canaria. Le agradezco enormemente la atención e interés con que recibió mi correo inicial y quiero destacar que, sin su colaboración, esta investigación no hubiera sido posible. A mediados de marzo de 2018, Carlos Suárez me acompañó al lugar de recogida de su muestra (punto 1 del mapa que se incluye a continuación) y a unas antiguas canteras de cal cercanas (punto 2) y, como ya se ha anotado, también a la iglesia de Jinámar.

Avances en el reconocimiento de los materiales

De vuelta a Tenerife, comentamos el viaje con Ramón Casillas, compañero de la Universidad de La Laguna, catedrático de Geología, que identificó las muestras como aragonito o calcita –no íbamos,



Fotografías tomadas en el punto 2, antigua cantera. Muy cerca del frente de cantera pueden verse aún los restos de un antiguo horno de cal

²³ PÉREZ HIDALGO, *op. cit.*, p. 366.

²⁴ Enlace: <http://canariashistoriasnaturales.blogspot.com/201/03/>

por tanto, muy descaminados en su posible relación con los travertinos que conforman las pilas de la catedral-. No fue posible encontrar referencias geológicas específicas sobre yacimientos calcáreos en Jinámar, pero Casillas habló de Ana Alonso Zarza, catedrática de Geología de la Universidad Complutense de Madrid y experta en rocas sedimentarias, y de los trabajos realizados por su equipo de investigación sobre rocas travertínicas en los barrancos grancañarios de Calabozo y Azuaje; así que serán estos trabajos, especialmente la tesis doctoral de Álvaro Rodríguez Berriguete²⁵, los que permitan un acercamiento al contexto geológico y a publicaciones de interés en relación con los travertinos y tobas de Gran Canaria. Aunque seguimos sin encontrar referencias concretas a travertinos en el Valle de Jinámar, el problema se solventa en parte al contar con investigaciones significativas sobre afloramientos travertínicos en otros lugares de Gran Canaria, que entendemos de características similares a los de Jinámar.

Rodríguez Berriguete indica que «las referencias sobre travertinos y tobas en las Islas Canarias son muy escasas»²⁶, comenta los textos de Viera y Clavijo y afirma que «la primera referencia a la presencia de travertinos en Gran Canaria aparece en la cartografía geológica del Plan MAGMA, donde simplemente son mencionados en la memoria»²⁷. Más adelante ofrece datos modificados de SPA-15 (1975), entre ellos: *Mapa de distribución del agua subterránea de Gran Canaria en función de su relación rMg/rCa, Mapa en función del contenido en CO₂ y Mapa de temperaturas de aguas subterráneas*. Observando los datos correspondientes a la zona de Jinámar, encontramos que rMg/rCa=1.0-2.0,

²⁵ RODRÍGUEZ BERRIGUETE, Álvaro: *Petrología, sedimentología y geoquímica de los travertinos y tobas del Barranco de Azuaje (Gran Canaria): características e implicaciones*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Petrología y Geoquímica, 2017.

²⁶ *Ibidem*, p. 8.

²⁷ *Ibidem*, p. 9.

CO₂=25-75 mg/l (o tal vez 75-150, ya que el tamaño del mapa no permite discernir con exactitud el área en la que podrían quedar integrados los puntos de recogida de muestras), temperatura 25-30° (tal vez >30° C).

Analiza también Rodríguez Berriguete la edad de los travertinos de Azuaje, que sitúa entre 3700 y 2800 BP, dentro de un contexto de aridez iniciado hace 6000-4000 BP:

*Se formaron [...] bajo un régimen climático similar al actual, pero en condiciones de mayor humedad, y en condiciones de menor energía que las de momentos anteriores y posteriores a su depósito [...] alrededor de 6.5-5.0 ka BP se produjo un cambio en el clima desde unas condiciones relativamente húmedas a unas condiciones áridas que prevalecen en la actualidad [...] las Islas Canarias dejan de estar bajo la influencia monzónica, se pasa a una situación de mayor aridez y a un funcionamiento climático semejante al actual. Es en este momento cuando se forman los depósitos carbonáticos de Azuaje*²⁸.

Evidentemente, estas mismas circunstancias climáticas concurren en el Valle de Jinámar-Barranco de las Goteras, pudieron dar lugar a las formaciones travertínicas usadas como canteras de piedra de cal y, en el caso que nos ocupa, como punto de extracción de piedra ornamental, cuya existencia también encuentra explicación morfológica en el trabajo de Rodríguez Berriguete:

... afloramiento 3, donde se observan venas de carbonato cristalino cortando tanto los depósitos carbonáticos previos como el sustrato [...] Estas venas se producen como consecuencia de la fracturación y posterior cementación debido a la circulación de agua. [...] el afloramiento 3 presenta los mayores contenidos en Fe y las temperaturas del agua más altas de todos los depósitos del barranco [...] En consecuencia, las aguas de este punto serían similares a

²⁸ *Ibidem*, pp. 233-235.



Formación reciente, canal Galería el Rebosadero, ubicada en altos de Arico (Tenerife). Fotografías tomadas en 2019

las del resto, pero alcanzarían la superficie con mayor temperatura y probablemente menor Eh-pH que el resto. Esto sugiere que las aguas tardaban menos tiempo en ascender desde el acuífero a los manantiales del afloramiento 3, y en consecuencia tenían menos tiempo para sufrir cambios que en el resto de los depósitos proximales, o bien que estas aguas sufrían menor mezcla con aguas de acuíferos más superficiales²⁹.

Contamos, por tanto, con una posible explicación geomorfológica aplicable a la famosa «veta» de «mármol de Jinámar».

Nos ofrece también Rodríguez Berriguete un análisis comparativo con formaciones de travertinos en otros entornos –asimismo volcánicos– del Planeta, tema que nos ha interesado especialmente por la correlación que pudiera establecerse con las formaciones líticas que en la actualidad vemos en los canales que transportan agua de determinadas galerías de Tenerife, tema que mantiene ocupado desde hace algunos años al grupo de investigación «Arte y Entorno», de la Universidad de La Laguna, de cuya coordinación soy responsable.

Como vemos en las fotografías superiores, realizadas dentro del Proyecto *Aprovechamiento de*

*residuos líticos provenientes de aguas subterráneas carbonatadas*³⁰, es posible contemplar en la actualidad procesos de formación que deben ser similares a los que pudieron dar lugar a los materiales carbonáticos de Jinámar, de Azuaje, etc. Materiales que, a su vez, se corresponden a nivel geomorfológico con los descritos en «Las tobas/travertinos del barranco de Calabozo: un ejemplo de construcción rápida de un edificio carbonático alimentado por una tubería de regadío»³¹, trabajo que supone, sin lugar a dudas, el punto de conexión entre los sedimentos líticos que deposita el agua de las galerías de Tenerife con los sedimentos depositados por galerías de Gran Canaria y sus predecesores de Azuaje o de Jinámar.

Existen formaciones similares en otros lugares del Planeta, asociados en unos casos a vulcanismo/aguas termales y, en otros, a prospecciones geológicas; a veces, se deben a precipitación biogénica, pero también se producen por vía inorgánica, siempre con altos contenidos de CO₂, como explica Rodríguez Berriguete:

Ejemplos como los de Yellowstone (EE. UU.), o el Etna (Italia) (...) parecen sugerir una relación entre sistemas hidrotermales y fuentes de calor más o menos próximas a la superficie. Un ejemplo reciente, a menor escala que los anteriores, es el volcán islandés Eyjafjalajökull, que entró en erupción en 2010. La actividad de este volcán parece estar relacionada con un incremento del CO₂ y de los iones en solución de las aguas subterráneas, de manera que poco después del inicio de la erupción comenzó a formarse un traverti-

³⁰ Proyecto de investigación financiado por la ULL, 2018-19, Investigadores: Sánchez Bonilla, M^a Isabel; Oropesa Hernández, Tomás; Pérez Jiménez, Mauricio; Viña Rodríguez, Francisco Javier; Pérez Sánchez, Mariano; Guitián Garre, Fernanda; Núñez Pestano, Juan Ramón; Meier, Cecile.

³¹ ALONSO ZARZA, A.M.; RODRÍGUEZ BERRIGUETE, A.; CABRERA, M.C., Y MELÉNDEZ HEVIA, A.: «Las tobas/travertinos del barranco de Calabozo: un ejemplo de construcción rápida de un edificio carbonático alimentado por una tubería de regadío», 2012. Enlace: https://www.researchgate.net/publication/283738564_Las_tobastravertinos_del_Barranco_de_Calabozo_un_ejemplo_de_construccion_rapida_de_un_edificio_carbonatico_alimentado_por_una_tuberia_de_regadio.

²⁹ *Ibidem*, p. 236.

no en un valle próximo (...), de forma aparentemente similar al caso de Azuaje .

No obstante, son muy comunes los casos donde se produce la formación de travertinos a partir de aguas, sin que aparentemente exista una fuente de calor relativamente próxima a la superficie. Ejemplos actuales de depósitos formados a temperaturas del agua relativamente altas, serían los de aquellos manantiales formados a partir de sondeos que conectan acuíferos a profundidades relativamente importantes con la superficie, como El Saladillo (Murcia) (...) o Egerszalók (Hungría) (...). Un caso más extremo es el de Crystal Geysir (EE. UU.), formado a partir de un sondeo abandonado, donde el agua presenta temperaturas iguales o inferiores a 18°C, elevados contenidos de CO₂ y se forma un depósito con texturas típicas de travertino (...). Es decir, la formación de travertinos no necesariamente está relacionada con una fuente de calor (ni con aguas calientes), sino que una rápida conexión entre un acuífero profundo y la superficie (a través de un sondeo, o de una fractura), puede propiciar la formación de este tipo de depósitos.

En el caso de Azuaje [...] no parece haber una inmediatez entre el evento volcánico y la formación de los depósitos carbonáticos [...].

Existe en la actualidad un intenso debate en relación al papel de los microorganismos en la precipitación de carbonato cálcico. Este debate es particularmente intenso y polémico en el caso de travertinos (y en menor medida de tobas), [...] en los sistemas de manantial y fluviales con precipitación carbonática, el agua está saturada (con frecuencia próxima a la sobresaturación) en CaCO₃. Cualquier impacto sobre la solución, como una desgasificación brusca de CO₂ puede provocar que se alcance la sobresaturación y se produzca la precipitación de calcita (o aragonito). Por tanto, al menos teóricamente, la precipitación de CaCO₃ por vía inorgánica es posible. [...]

Si la velocidad de la corriente aumenta por encima de un determinado umbral, los microorganismos no son capaces de colonizar la superficie sedimentaria [...].

Por tanto, las tobas y los travertinos son un producto mixto de la precipitación inorgánica y de la actividad/presencia de comunidades microbianas, en proporciones (o con influencias) variable. La distinta proporción con la que se manifiestan no sólo es diferente entre travertinos y tobas, sino que varía (estacionalmente) en un mismo depósito. [...]



Formación reciente,
derriscadero de canal en Tierra del Trigo
(Los Silos, Tenerife).
Fotografía: Tomás Oropesa, 2017

En los depósitos del barranco de Azuaje es evidente la diferencia textural entre las tobas de los depósitos distales y los travertinos (y también tobas) de los depósitos proximales y medios[...]³².

Todas las anotaciones anteriores llevan a poder correlacionar el mármol de Jinámar con travertinos de origen fluidal, tal vez hidrotermal, dada la cercanía a Bandama.

Los travertinos, su valor estético e importancia ornamental

A veces, como vimos en el bloque inicial, existe una cierta confusión terminológica entre las denominaciones ‘mármol’ y ‘travertino’, pero la geomorfología del travertino es totalmente diferente a la del mármol (roca metamórfica cristalina que se forma a partir de rocas calizas sometidas a elevadas presiones y temperaturas), lo que resulta muy evidente en lo que atañe a la textura, que en el caso del travertino es el resultado de sucesivos crecimientos cristalinos paralelos, en sentido perpendicular a la superficie de depósito –radial cuando son superficies curvas–, característica textural que conlleva

claras diferencias de comportamiento del material durante los procesos labra e influye notablemente en su aspecto estético.

Tanto los mármoles como los travertinos tienen una dureza media, que los hace adecuados al trabajo escultórico, y presentan estabilidad y resistencias relativamente altas frente al deterioro medioambiental o debido a causas antrópicas. En ambos materiales, es prácticamente nula la resistencia frente a ácidos. Son, por tanto, materiales con prestaciones bastante similares, aunque, en función de los planteamientos estéticos propios de cada época y lugar, se han preferido unos u otros: en etapas clásicas, la textura uniforme del mármol blanco; en etapas barrocas, las ricas texturas del travertino, el ónice, los mármoles policromos o, en el caso de Canarias, las rocas volcánicas de amplia textura (principalmente ignimbritas).

El gusto por lo barroco entra pronto en Canarias y se mantiene hasta época avanzada. El travertino resultó, por tanto, material acorde con la estética imperante en el momento de la ejecución de las pilas, que sigue apreciándose durante mucho tiempo.

En cuanto al papel del travertino en el ámbito internacional, el caso más evidente lo constituye

³² RODRÍGUEZ BERRIGUETE, *op. cit.*, pp. 238-242.



Proceso de labra:

detalle ornamental de características similares al motivo incluido en pila 3, realizado en una muestra recogida en el punto 1 de Jinámar

Roma, ciudad que se conforma principalmente con travertino –es el material que se usó para el Coliseo, para la Basílica de San Pedro, para la Fontana di Trevi y para tantos otros monumentos de Roma–, extraído en las canteras de Tívoli, que sigue siendo hoy el principal referente comercial de este tipo de roca ornamental.

Como anotación final, quiero comentar que Tívoli también acoge uno de los balnearios de aguas termales-medicinales con mayor trayectoria histórica. El binomio travertino-balneario es una constante que vemos tanto en Italia (Tívoli-Roma) como en Gran Canaria (Firgas-Barranco de Azuaje), incluso en Tenerife, donde, por ejemplo, el agua de la galería el Rebosadero, ubicada en los Altos de Arico, de la que proceden las fotografías de la página 164, presenta, en bocamina, una temperatura de 31,5°C.

EXPERIMENTACIÓN CON EL MATERIAL

Con el fin de comprobar las posibilidades efectivas que ofrece, en el ámbito escultórico, la piedra localizada en las canteras de Jinámar, se aborda la labra de un detalle ornamental. Para ello, seleccionamos un ornamento de tipo vegetal incluido en la cenefa que rodea la zona superior externa de la pila 3, que se ha de realizar en una muestra, de textura amplia, recogida en el punto 1.

Durante el proceso de desbaste, observamos que la piedra elegida, a pesar de tener una textura con bastantes oquedades, presenta el nivel de coherencia entre partículas suficiente para poder trazar aristas o trabajar las formas curvas que componen el motivo.

El modelado de la forma es posible tanto mediante herramientas de impacto (gradina, bujarda) como usando herramientas abrasivas (fresas de carborundum o diamantadas, limas de acero o diamantadas). Observamos, asimismo, que admite pulimento, mediante lijas diamantadas de granos sucesivamente más finos.

El resultado confirma la posibilidad efectiva de que las pilas pudiesen estar realizadas con material de estas canteras. Al mismo tiempo, anima la utilización de este tipo de materiales como medio para ejecución de obras escultóricas futuras.

CONCLUSIONES

Desde aquel encuentro –casual– de una referencia al «mármol de Jinámar», en el que se habían realizado unas pilas en el siglo XVIII, han pasado varios años. Nuestra intuición inicial –imposible que sea cierto– se ha ido matizando, ya que:

- Siguen estando las pilas: cinco piezas ornamentales de primera categoría, tres de ellas en la Catedral, una en la Casa de Colón y otra, más sencilla pero no por ello menos importante, en la Iglesia Parroquial de Jinámar. Tenemos, además, otros elementos que, aunque pendientes aún de estudio más detallado, parecen estar conformados en piedra de igual procedencia.
- Existen trabajos de documentación que, de manera indiscutible, confirman la procedencia del material.
- Hemos estado en las antiguas canteras de Jinámar y recogido muestras: rocas de calcita/aragonito que en ocasiones tienen una clara textura travertínica e incluyen bellas vetas cristalinas (las encontradas, centimétricas).
- Contamos con un estudio geológico que, para un barranco situado a pocos kilómetros del que nos ocupa, evidencia y explica la conformación de tobas y travertinos similares a los encontrados, y llega a mencionar incluso la existencia de venas de carbonato cristalino.
- Hemos seleccionado una de las muestras de piedra recogidas en Jinámar, la que más recordaba en su aspecto al material de las pilas, y labrado en ella un detalle ornamental similar a los que conforman la cenefa del vaso en la pila 3, obteniendo un resultado altamente satisfactorio.

Tras este recorrido estamos en disposición de dar el nombre «travertino de Jinámar» al llamado históricamente «mármol de Jinámar/Ginamar/Xinamar» y de afirmar que las cinco pilas benditeras del siglo XVIII estudiadas se conforman en este material. Es, además, un material dócil frente a los abrasivos diamantados actuales y, por tanto, una oportunidad para los escultores que deseemos realizar nuestra obra en estos tipos de piedra.

Queda mucho trabajo por hacer desde ámbitos diversos: indagar sobre las figuras realizadas en 1711 como remate para la tapa de la pila bautismal; buscar la ocasión que permita analizar de cerca el bajorrelieve de Santa Ana; animar la búsqueda de otras obras de Luján realizadas en piedra de Jinámar; convencer sobre la necesidad de consolidar los agrietamientos observados en alguna de las pi-

las; evidenciar en Jinámar que su pila «antigua» es merecedora de mejor iluminación y mimo; buscar bloques algo mayores en Jinámar, en Azuaje y en otros lugares de Gran Canaria, y también en La Rambla y otros lugares de Tenerife, y convertirlos en esculturas; establecer la correlación fehaciente entre estos travertinos que ocupan lugar significativo en el patrimonio histórico y los que hoy deposita el agua de nuestras galerías, demostrando así que lo que los gestores del agua consideran un problema es una gran oportunidad que la naturaleza nos ofrece gratuitamente... Hay que elegir y priorizar nuestros quehaceres, pero sobre todo intentamos, con esta publicación, que otros investigadores se interesen en estos temas, que han de considerarse importantes para nuestro desarrollo cultural y significativos para el avance general.

OFRENDA AL COMPOSITOR MANUEL BONNÍN*

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

La Real Academia Canaria de Bellas Artes rindió homenaje el 10 de diciembre de 2018 al maestro Manuel Bonnín Guerín (1898-1993) en el 25 aniversario de su muerte y en el 120 de su nacimiento, por ser uno de nuestros compositores más preclaros y singulares, cuya música enaltece a Tenerife, además de haber sido Académico Numerario comprometido. Para dar realce a ese acto, y como colofón al mismo, se interpretó su *Sonata para violonchelo y piano en mi menor* con Ángel García Jermann al violonchelo y Jesús Gómez Madrigal al piano, profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el primero y de la Escuela Reina Sofía el segundo, quienes la habían grabado poco antes para la colección *El patrimonio musical hispano*, que edita la Sociedad Española de Musicología en Madrid. En ese disco Bonnín se con-

* Utilizo para este texto el mismo título de *Ofrenda* que usara el maestro Bonnín para una obra orquestal dedicada a Teobaldo Power en 1948, al cumplirse el centenario de su nacimiento, obra que interpretó la Orquesta de Cámara de Canarias dirigida por Santiago Sabina. Mi admiración por la obra de Bonnín me ha llevado a realizar este encendido homenaje al maestro después de haber impulsado esta nueva grabación en el seno de la Sociedad Española de Musicología, de la que fui presidenta desde 1999 hasta 2007 y donde promoví esta colección discográfica, en la que el nuevo disco con la obra de Bonnín lleva el n.º 36.



Manuel Bonnín Guerín,
en su juventud



Carátula del CD de la colección *Patrimonio musical hispano* de la SEDEM, que incluye la Sonata para violonchelo y piano de Manuel Bonnín

fronta con otros dos músicos de su generación: el mallorquín Antonio Torrandell Jaume (1881-1963) y el catalán Ricart Lamote de Grignon (1899-1962).

Manuel Bonnín Guérin fue nombrado académico de esta Corporación el 4 de mayo de 1972, en la misma junta plenaria en la que se eligió a la soprano Dolores Trujillo Castro por la sección de Música, al escultor, pintor y grabador Francisco Borges Salas por la sección de Escultura, sección en la que también entró ese día el crítico de arte y periodista Eliseo Izquierdo Pérez, quien fuera durante muchos años secretario perpetuo de nuestra Corporación y, más tarde, nuestro antecesor en la presidencia de esta Real Academia.

Manuel Bonnín era entonces profesor de Piano del Conservatorio Provincial –aún no lo habían jubilado a pesar de tener ya 74 años–, del que todos sabíamos que había sido intérprete de viola durante tres décadas en la antigua Orquesta de Cámara de Canarias (1935-1966), aquella orquesta que fundara y dirigiera el maestro Santiago Sabina hasta su muerte en 1966. Lo que quizás nadie sepa es que también

a Sabina, al igual que al propio Bonnín, la Academia los propuso como miembros, junto al pianista y profesor Antonio Lecuona y al musicólogo y compositor Rafael Hardisson, en una junta del año 1956, en tiempos de la presidencia de Ángel Romero, siendo rechazados los tres primeros por el Gobernador Civil de entonces, quien tenía potestad para poner vetos a los nombramientos académicos. No así Hardisson, quien sí obtuvo el beneplácito de las autoridades civiles para formar parte de nuestra Academia. Bonnín tuvo que esperar a 1972 y Lecuona fue nombrado Académico de Honor un año después, mientras que Sabina no pudo obtener un nuevo nombramiento por haber fallecido, como hemos visto, en 1966¹.

El sucesor de Pedro Suárez Hernández al frente de la Academia, el pintor Pedro González (1983-1999), siguió en la misma línea de dotar a esta institución de nuevos miembros, y engrosó la sección de Música con la musicóloga Lola de la Torre, con el también grancañario y musicólogo Lothar Siemens en 1983 y, ya al año siguiente, se me nombraba académica por la misma sección. Eran tiempos de una gran efervescencia de proyectos y trabajos, pues todos teníamos ganas de hacer visible en la sociedad canaria a esta Corporación, que durante décadas venía languideciendo, empezando por Eliseo Izquierdo, secretario perpetuo, y siguiendo por el arquitecto Sebastián Matías, que era entonces el tesorero, y por nosotros los miembros de la sección de Música. Pero antes de mi nombramiento, participé con la Academia en la realización de un magno homenaje a Manuel Bonnín en el Teatro Guimerá, alentada por Lothar Siemens, que era el gran valedor de los creadores canarios.

Hacía ya algún tiempo que asistía a unas tertulias sabatinas en casa de una profesora de piano, ami-

¹ Todo este asunto fue descubierto por Lothar Siemens en sus pesquisas conducentes a historiar a la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Cfr: www.racba.es; y texto de este autor dentro del artículo de Ana María Díaz Pérez: «Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina», en *Anales 2016*, (2017), RACBA, p. 304.

ga común, que me puso en contacto con el maestro Bonnín². En aquella época yo aún tocaba el piano y nos pasábamos las tardes mirando y analizando partituras en el instrumento. Bonnín, ante mi sorpresa, empezó a traerme obras suyas, que yo desconocía había compuesto. Fue entonces cuando empecé a comprender lo importante que era esta faceta de su vida, ignorada incluso por sus colegas de claustro. De estos contactos surgió, por una parte, la idea de realizarle un homenaje para dar a conocer su obra monográficamente, algo que asumió complacida la Academia, y por la otra, la de estudiar al personaje y centrar mi discurso de ingreso en él. Después de mucho batallar, el homenaje se llevó a cabo el 20 de marzo de 1984 en el Teatro Guimerá con un lleno absoluto, pese al mal tiempo, para lo cual todos trabajamos en equipo. Sus amigos, sus colegas e incluso su familia se sorprendieron al encontrarse con la gigantesca personalidad de un músico para ellos desconocido, pues únicamente sabían de su trayectoria como profesor y como intérprete. Tan solo algunos tenían una vaga idea de su labor creadora.

A partir de entonces muchos tinerfeños comenzaron a comprender que en el panorama de la historia de la música canaria no solo brillaba la estrella de Teobaldo Power, sino que había otra serie de músicos que a lo largo de su vida habían dejado una obra digna de nuestro reconocimiento.

Nació Manuel Bonnín en Santa Cruz de Tenerife el 24 de diciembre de 1898 en el seno de una familia de artistas³. Su padre Antonio Bonnín Fuster, que

procedía de Ibiza, se estableció en la capital tinerfeña como profesor de piano a finales de la década de los sesenta del siglo XIX, colaborando más tarde con la Sociedad filarmónica «Santa Cecilia» como solista y acompañante. Su hermano Francisco, célebre acuarlista, era un gran aficionado a la música e impulsó todo tipo de actividades musicales desde su cargo de presidente del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz, actividades que en cierta medida secundaría Manuel, 24 años más joven. Desde muy pequeño nuestro compositor hizo los estudios de piano, armonía y contrapunto con su padre, quien asimismo le enseñó los rudimentos de la composición. De todas formas, Manuel Bonnín se consideraba en este campo un autodidacta, ya que fue a través de la lectura de diversos tratados y del análisis de multitud de partituras de los grandes maestros como llegó a completar su formación. A los veinte años, se inició en los instrumentos de arco, primero en el violín con Hugo Paganini, instrumento que le apasionaba, pero que tuvo que abandonar por la viola ante la carencia de instrumentistas de este tipo en la isla. De forma esporádica, participaba con otros intérpretes locales en conjuntos de cámara –tríos, cuartetos o quintetos–, bien como violinista segundo, bien como viola, con lo que amplió considerablemente sus conocimientos sobre el repertorio camerístico centroeuropeo, en una época –años veinte del siglo pasado–, en la que se empieza a difundir esta producción con profesionalidad, gracias en parte al establecimiento en la isla de músicos peninsulares que contribuyeron al despegue de la música de cámara en la década siguiente. Esta experiencia interpretativa de Bonnín en sus años jóvenes, haciendo siempre voces intermedias, le aportó los conocimientos suficientes para entender cómo los grandes compositores mueven esas líneas un tanto secundarias de la armonía, lo que él luego va a experimentar en sus propias partituras.

También participa Manuel Bonnín en la Orquesta de la Asociación de Profesores que se crea en 1923, al frente de la cual estaba José Crosa y Costa, y cuando cinco años más tarde su hermano Francisco,

² Yo lo conocía tan solo como profesor del Conservatorio y por haber estado en los tribunales que me examinaron de los dos cursos preceptivos de *Transporte y Acompañamiento al Piano*, esa materia tan difícil y tan útil por otra parte, a la que le teníamos tanto miedo los pianistas. Pero nunca había hablado con él.

³ El texto que viene a continuación es una refundición de los textos, todos ellos firmados por mí, que están recogidos en la bibliografía y la discografía que se encuentran al final de este artículo, al que he añadido todos aquellos datos nuevos que han ido apareciendo en estos últimos años, así como todas las grabaciones de obras suyas que se han venido realizando o aquellas que se han interpretado en conciertos.

como presidente y fundador del recién inaugurado Círculo de Bellas Artes, organiza la Orquesta de Cámara de la citada institución bajo la batuta del músico vasco Evaristo Iceta, él se integra en ella como viola. Pero su labor en el seno de esta institución no se limitó a participar en su orquesta, sino que desarrolló todo tipo de actividades musicales al ser nombrado presidente de la sección de Música durante el quinquenio 1935-1940. Desde 1935, con la creación de la Orquesta de Cámara de Canarias, su dedicación como intérprete se concreta exclusivamente a tocar la viola en esta formación musical, actividad que desempeñará hasta la muerte del maestro Santiago Sabina, fundador y director del mencionado conjunto, al que le unía una gran amistad. A partir de entonces, su actividad camerística la desarrollaría siempre en privado con unos pocos amigos, ávidos como él de conocer y disfrutar de este vasto y exquisito repertorio, entre los que se encontraban Óscar Hernández, Otelio Barbuzano, la Sra. Vermouth y Manuel González Corbella.

Si la faceta de intérprete ha sido muy importante en la vida de Manuel Bonnín, no lo fue menos su dedicación pedagógica. Aunque nunca dio conciertos en público, tenía fama de notable pianista y a la enseñanza de este instrumento consagró gran parte de su dilatada existencia. Desde muy pronto comenzó a dar clases particulares de piano, contándose entre sus discípulos de esta primera época Maruja Ara (1911-1966), excelente pianista y pedagoga, y después compañera en las tareas docentes. También le dio clases particulares de armonía al compositor Juan Álvarez García (1909-1954) antes de marchar este a estudiar al Real Conservatorio de Madrid.

En 1929, ingresó Bonnín como profesor de Solfeo y Piano en la Academia de Música del Círculo de Bellas Artes y, cuando en 1931 se creó el Conservatorio Provincial de Música de Santa Cruz de Tenerife, formó parte de su primer claustro de profesores para impartir Transporte y Acompañamiento al piano. Más tarde, compaginó esta enseñanza con las de Solfeo y Música de Cámara, pero a partir de

1966, fecha de la muerte de Maruja Ara, y hasta su jubilación diez años después se ciñó al Piano, su instrumento predilecto, con el que se sentía plenamente identificado, ya que era su mejor vehículo de expresión. Yo tuve la suerte de comprobar en los últimos años de su vida cómo volcaba en él todas sus ideas musicales y cómo buscaba a través de él acordes y sonoridades de gran belleza. Dado su carácter tímido y retraído, su forma de conversar era, sin duda, a través de este instrumento.

La vida de Bonnín, pues, no está salpicada de grandes hechos, sino que fue una vida callada y silenciosa puesta al servicio de la música, su gran vocación. Apartado de la vida pública, aunque siempre con ideas musicales que le bullían en la mente y que esporádicamente traspasaba al papel, murió Manuel Bonnín el 21 de febrero de 1993, a la edad de 94 años.

La producción musical de Manuel Bonnín es muy corta, aunque desconocemos su auténtico alcance porque solía destruir todo aquello que no le satisfacía.

Sus primeras composiciones las dedica al piano, ese instrumento plenamente romántico que contribuyó como ningún otro al desarrollo de la armonía. En él experimentaba, incluso, aquellas ideas que más tarde trasladaría a la orquesta. Dos de sus primeras páginas pianísticas, *Preludio* y *Polonesa*, de corte marcadamente chopiniano, se publicaron en Barcelona en la «Iberia musical», dedicadas a los hermanos Emilio y Rafael Hardisson Pizarroso, y una tercera, *Lamentación*, apareció en la revista canaria *Hespérides* en mayo de 1927. El resto de su producción ha permanecido inédito. Resulta curioso constatar que la mayoría de sus composiciones pianísticas pertenecen a la década de los veinte y solo algunas a la década siguiente, mientras que las últimas fueron escritas a partir de 1976, cuando se recuperó de una grave enfermedad cerebral. Enmarcan de esta manera al resto de su producción. Solamente *Poema* de 1948 escapa a esta generalización. Se encuentran entre las primeras el citado *Preludio* en La *b* Mayor, con el que ganó el concurso de Música en la modalidad de piano convocado por el Ateneo

de Santa Cruz en mayo de 1919, al mismo tiempo que con un *Rondó* para violín y piano obtenía otro galardón en la especialidad de violín en ese mismo certamen. Estas obras se estrenaron en una velada literario-musical celebrada el 14 de julio de ese año en el Teatro Guimerá. La primera fue interpretada por el malogrado pianista José Pozuelo, quien también acompañó al violinista Emilio Silvestre en el *Rondó* premiado. Unos meses más tarde, el 15 de noviembre, volvieron a escucharse ambas composiciones en un concierto de despedida al citado violinista Silvestre, que partía entonces para América.

Pero a pesar de estos éxitos y de la magnífica acogida que tenían siempre sus obras por parte de la crítica especializada –recordemos que varios de los críticos eran músicos competentes, como José Crosa, Antonio Lecuona o Rafael Hardisson–, el público se mostró reacio a adquirir estas partituras, por lo que no se volvieron a editar obras suyas. Y es que la indiferencia del aficionado tinerfeño ante los valores de nuestra tierra es un hecho casi proverbial, como destacaba con tristeza «Amaro Lefranc» en un artículo publicado en *La Prensa* el 14 de junio de 1922.

Esta indiferencia contrastaba con el interés que los artistas foráneos mostraban hacia las obras de nuestro músico. Así, por ejemplo, el pianista portugués Oscar da Silva conoce el *Preludio* galardonado, lo estudia y lo incluye en su recital del 10 de junio de 1922 en el Teatro Municipal, poniendo de relieve todas sus cualidades en una interpretación magistral. Lo mismo sucede con el famoso violinista Juan Manén, quien acompañado al piano por Pura Lago toca el *Rondó* de Bonnín como final de programa en una audición celebrada el 10 de mayo de 1920 en el citado recinto.

Todo ello demuestra que las obras de juventud del maestro manifestaban ya una soltura y una destreza técnica, unidas a una gran expresividad, que calaban inmediatamente en quienes las escuchaban.

No podía faltar en la producción de Bonnín, un hombre educado en la tradición clásica, el cultivo de la forma cumbre de ese estilo: la sonata. Escribe para

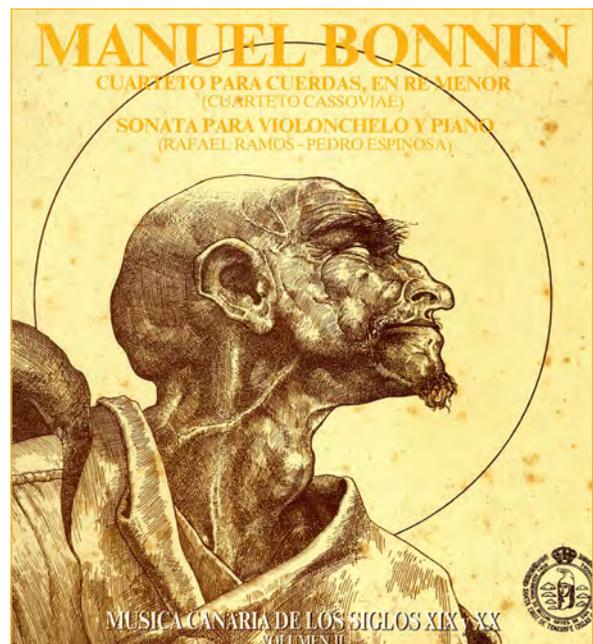
el piano tres grandes sonatas, una primeriza desconocida, una segunda en La M (1922) y la tercera en mi m (1930), obra que, interpretada por nuestra académica correspondiente Sophia Unsworth, se grabó en el CD n.º 6 de la colección *La creación musical en Canarias*⁴. Sus restantes composiciones pianísticas, todas en un solo movimiento, responden a un doble criterio. Unas son eminentemente técnicas y virtuosísticas, como el *Scherzo* de 1928, cuyas dificultades son capaces de retar al más avezado pianista, o el *Divertimento* de 1976, que es en realidad un estudio de octavas. Las otras son formas líricas breves, tratadas como pequeños poemas en forma de *Lied* y están presididas por una determinada idea que se pone de manifiesto ya en el título: *Cuento* (1927), *Pastoral* (1927), *Lamentación* (1927), *Imploración* (1928), *Berceuse* (1934), *Poema* (1948), *Divertimento* (1976), *Para un recuerdo* (1977), *En las postrimerías* (1977), *Imagen* (1978), *Idea*, *Para una meditación* (1983) o *Gratitud* (1983), pieza que escribió para mí aquel año y que me entregó con una ampulosa y cariñosa dedicatoria, que me llenó de gozo y complacencia. Las cualidades de estas piezas, melodía lírica sin despliegue virtuosístico y sujeción a un orden formal preestablecido, vinculan al maestro con la tradición francesa clásica de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en la que la exposición serena, el matiz y el detalle exquisito, unidos a un gran refinamiento y elegancia, son sus rasgos más representativos.

En el concierto-homenaje de marzo de 1984, en el que participé como pianista, di a conocer las siguientes piezas del maestro: *Poema*, *Gratitud*, *Para un recuerdo*, *En las postrimerías* y el *Scherzo* de la Sonata para piano en mi menor.

⁴ Esta pianista interpretó esta Sonata en público en el Acto que la RACBA le dedicara al maestro el 21 de diciembre de 1998, con motivo del primer centenario de su nacimiento. En el mismo acto, que se celebró en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de nuestra capital, Mark Peters (violonchelo) y Jesús Ángel Rodríguez (piano) tocaron la *Sonata para violonchelo y piano en mi menor* que habían grabado en el CD-5 de la colección *La creación musical en Canarias* del proyecto RALS.

Si pasamos a las obras camerísticas, hay que señalar que en su mayoría son fruto de su producción madura y todas ellas se adaptan a la forma sonata, excepto un *Nocturno* para violín, viola y violonchelo (1935), el *Rondó* para violín y piano premiado por el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife y una pieza para violonchelo y piano, *Íntima*, que dedicó al violonchelista finés Bogumil Sykora a su paso por Canarias y que este interpretó en varios conciertos por Europa. Entre las restantes composiciones de cámara de Manuel Bonnín se cuentan tres Sonatas para violín y piano, en do m (1918), en do#m y en re m (1963), la Sonata para violonchelo y piano en mi m (1935-1942), de la que ya hemos hablado, un Trío para piano, violín y violonchelo en do#m (1927) y dos Cuartetos de cuerdas, uno en Si b M (1920) y otro en re m (1932-1934). Algunas de estas obras fueron estrenadas por artistas locales en diversas ocasiones –por ejemplo, el *Andante* del Trío en do#m se interpretó en junio de 1929 en un concierto en el Círculo de Bellas Artes con Maruja Ara al piano, León Villaverde al violín, y José Terol al violonchelo–, pero otras tuvieron que esperar muchos años su primera audición. Es lo que sucedió con la sonata para piano y violín en re m, de carácter cíclico y amplio desarrollo, que fue ejecutada por primera vez por José Gámez (violín) y Jesús Ángel Rodríguez (piano) en el concierto-homenaje ya mencionado que le organizó la Real Academia. Lo mismo se puede decir del Cuarteto de cuerdas en re m, una de sus obras más logradas, que fue interpretado por primera vez por el cuarteto checo *Cassovia* en ese mismo concierto de 1984 y, mucho más tarde, por el cuarteto formado por los hermanos violinistas José Luis y Juan Carlos Gómez, el viola Sviatoslav Belonogov y el violonchelista Matteo Montanari el 5 de junio de 2008 en el Museo Municipal de Bellas Artes en el segundo concierto del III Ciclo *De Musica Hispana*, que organicé en ese año dentro de la programación de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM). Asimismo, la Sonata para piano y violonchelo en mi m, que se escuchará aquí esta noche, fue estrenada en el Casino de Santa Cruz el 10 de

marzo de 1986 por el violonchelista grancanario Rafael Ramos y el famoso pianista internacional, también de Gran Canaria, Pedro Espinosa (ambos académicos correspondientes de la RACBA). El acto, que organizó nuestra Corporación, se hizo con motivo de la presentación de la primera grabación que se realizara de obras de Bonnín: el LP que viene reseñado en la discografía al final de este artículo, con una bellísima cubierta ilustrada por un grabado de Francisco Borges Salas.



Carátula del LP de la serie
Música Canaria de los siglos XIX y XX, vol. II.
 Portada: Francisco Borges Salas.
San Pablo (fragmento). Plumilla, 1937

Las obras orquestales de Manuel Bonnín tuvieron más suerte que las camerísticas, ya que, exceptuando el *Capricho para orquesta de cuerdas* que se ejecutó por primera vez en el concierto-homenaje ya citado, las restantes fueron estrenadas por la Orquesta de Cámara de Canarias e interpretadas en diversas ocasiones. Es más, *Navidad en Tenerife* (1923-1942) la interpretó en 1944 en Madrid la Orquesta Clásica, con José María Franco al frente, donde obtuvo

un amplio eco en la crítica madrileña, como lo demuestran los elogiosos comentarios que le dedicó, entre otros, el compositor madrileño Conrado del Campo. Este éxito no debe extrañar en una etapa de postguerra, en la que predominaba un nacionalismo casticista entre los compositores peninsulares, porque la obra está basada en el villancico *Lo Divino*, que compuso el organista segundo de la Catedral de La Laguna Fermín Cedrés a principios del siglo XX y que alcanzó inmediatamente una gran difusión en las islas, perviviendo hasta el día de hoy como el tema más característico y popular de las fiestas navideñas en Canarias.

Sus restantes composiciones orquestales: *Berceuse* (1935), *Pastoral* (1936), *Canción sin palabras* (1949) y *Ofrenda* (1947) fueron escritas primero para piano y luego orquestadas por encargo del director Santiago Sabina. Todas ellas se adaptan a la forma ternaria del *Lied*, presentando las secciones centrales marcados contrastes de *tempo*, metro y tonalidad. De todas ellas, destaca *Ofrenda* por la habilidad con la que alterna pasajes homofónicos y contrapuntísticos, elaborados estos últimos con motivos de la canción de cuna canaria *Arrorró*, que también utilizara Teobaldo Power en sus *Cantos Canarios*. Asimismo, recurre a citas de la introducción de la mencionada obra poweriana, al ser escrita en homenaje a este compositor en el centenario de su nacimiento.

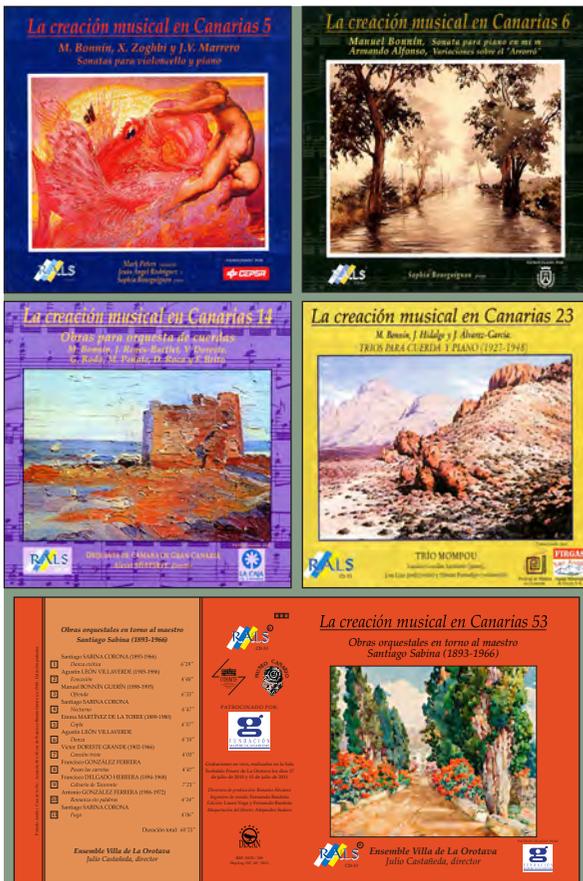
Como vemos, el catálogo de Bonnín es corto, pero de una gran importancia. Ya en 1985, en mi discurso de ingreso en esta Real Academia, dije que me parecía uno de los mejores compositores de Canarias. Hoy, después de indagar en muchos archivos y de sacar a la luz muchas partituras, sigo pensando lo mismo, a menos que el destino nos depare alguna sorpresa relativa a otro compositor. Por ello, recibió la Mención Especial del Premio Montblanc en 1991 y, tras su muerte, el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife le concedió el nombramiento de Hijo Predilecto, a título póstumo, y decidió darle su nombre a uno de los paseos principales del Parque García Sanabria, donde hoy figura la placa que lleva su nombre.



Paseo del Parque García Sanabria (Santa Cruz de Tenerife) que lleva el nombre del compositor.

A raíz de la publicación de mi discurso de la RACBA y de las ediciones discográficas, Manuel Bonnín ha sido conocido en la Península e incluido por Tomás Marco en la 2.^a edición de su *Historia de la música española. Siglo XX*, que se publicó en Alianza editorial en 1989, donde lo sitúa entre los nacionalistas regionales. También aparece su voz, firmada por quien les habla, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* en su segundo volumen de 1999, que fue editado por la SGAE en Madrid. Es de esta manera como la moderna Musicología va dando a conocer a los compositores más relevantes del pasado más reciente de Canarias.

En cuanto a la *Sonata para violonchelo y piano en mi menor*, que vamos a escuchar esta noche en esta sala, hay que decir que es una obra de innegable belleza, equilibrio formal y juego colorista de sonoridades, escrita en uno de los períodos más fecundos



Carátulas de los CD de la colección
La creación musical en Canarias,
en los que se interpretan obras del compositor
Manuel Bonnín

del maestro (1935-1942). Existe en ella un intento de concepción cíclica en la línea de César Franck, aunque la mención literal en el último *Allegro* de un fragmento del diseño temático del primer movimiento no le confiera a la obra un carácter unitario. Un análisis más detenido de esta partitura nos lleva a descubrir en ciertos aspectos la huella brahmsiana, especialmente en el tratamiento sinfónico y espacial del piano en continuo diálogo con la majestuosa y cautivadora sonoridad del violonchelo, además de un pensamiento musical centroeuropeo puesto de manifiesto en su gran capacidad para desarrollar unas pocas ideas. Pero, por encima de todas estas

posibles influencias, destaca la personalidad del maestro Bonnín con su exquisita finura de espíritu.

El *Allegro appassionato* de sonoridades abrumadoras y envolventes no se adapta a la forma sonata, sino que en él nuestro compositor abandona el esquema tradicional y elabora una especie de «*Lied* desarrollado», en el que predomina la simetría y el orden, elementos constantes en todas sus composiciones. Consta de cinco secciones (ABABA), muy bien equilibradas y estructuradas, tanto en su longitud como en su tratamiento, que se engarzan sin cadencias. Es precisamente la ausencia de cadencias y el ritmo interno de sus temas lo que le confiere a este movimiento ese carácter apasionado que ya anuncia su encabezamiento. Las secciones contrastan aparentemente por su temática y su ritmo, pero en las cinco hace acto de presencia el tema principal tratado de forma diferente. Las impares están contruidas básicamente con él, tema que es expuesto por el violonchelo, sostenido por un diseño de tresillos en el piano. Es un tema de largo aliento, muy elocuente y de una honda fuerza expresiva, conformado por varias frases simétricas, cuya cabeza, de melodía descendente y un tanto quejumbrosa, se repite cinco veces antes de continuar las restantes frases. Este tema es retomado por el piano, momento en el que comienza a modular la obra, alternándose a partir de entonces pasajes contrapuntísticos y homofónicos, perfectamente sopesados. En las secciones pares, semejantes entre sí temática y estructuralmente, no así tonalmente, introduce un nuevo tema más juguetón tratado de forma imitativa entre ambos instrumentos, el cual encadena en determinados momentos con maestría con el ya mencionado de las secciones impares, dando muestras de una gran habilidad creativa.

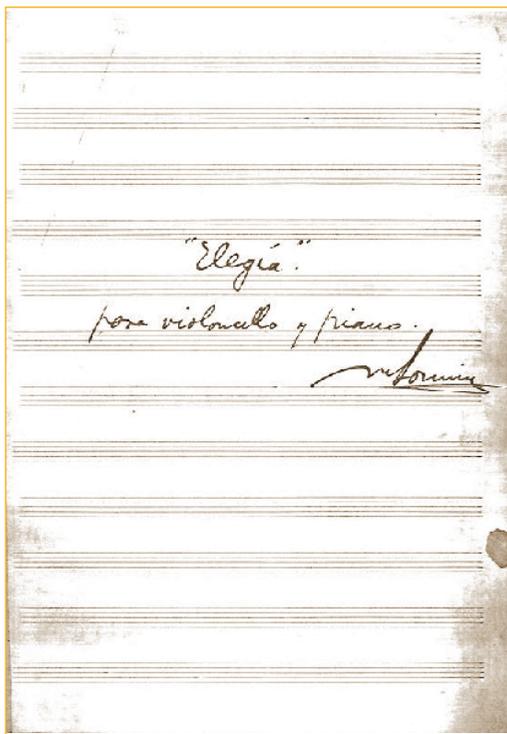
El esquema modulador está perfectamente calculado y los cambios de clave son frecuentes. De las cinco secciones, cuatro tienen como tonalidad básica mi menor, y tan solo la cuarta pasa a tener como tónica el do, menor y mayor, alternancia entre ambos modos que ya realizara en la segunda sección (mi m, Mi M y sol#m).

Pienso que más que una sonata para violonchelo y piano deberíamos decir que es para piano con acompañamiento de violonchelo, porque es el piano el que, a medida que avanza el movimiento, se va adueñando de la escena, creando con su brillantez un mundo de sensaciones y sonoridades abrumadoras y casi casi orquestales, que nos atrapa para dejarnos sin aliento, pues a lo largo de los trece minutos y medio que dura el movimiento no existe ni una sola cadencia que nos deje respirar. Tan solo al final, ese ritmo galopante cede a un breve *rallentando*.

El *Larghetto*, subtítulo *Elegía*, adopta la forma de *Lied* ternario ABA'. Volvemos a encontrar aquí, al igual que en el primer movimiento, la simetría clásica de las frases de cuatro y ocho compases. El tema está formado por un corto motivo de dos compases de tipo suspensivo, que se repite tres veces, para finalizar con un diseño conclusivo. Alienta en él un espíritu anhelante y doliente, propiciado por

el uso de síncopas y notas a contratiempo. La parte central, más animada rítmicamente, está basada en un tema que deriva de una célula del anterior, si bien tratado casi siempre de forma descendente. Es, sin duda, en los tiempos lentos donde se manifiesta el lirismo innato del maestro, ese lirismo que siempre le negó a la voz humana. A pesar de que la tonalidad elegida para el *Larghetto* es Do M, las modulaciones frecuentes a tonos lejanos provocan una inestabilidad tonal muy acusada y le confieren a la partitura enormes dificultades de lectura.

El *Allegro final* es un rondó con un tema rítmico y marcado, lleno de alegría y despreocupación e interrumpido solo en dos ocasiones por el recuerdo literal de la cabeza del tema del primer movimiento, según ya hemos indicado. Las imitaciones entre violonchelo y piano se multiplican en este tiempo, en el que solo una célula rítmica extraída del tema le basta al maestro para desarrollar todo el movimiento.



Comienzo del segundo movimiento de la Sonata para violonchelo y piano del compositor Manuel Bonnín

En fin, tras la escucha de esta o de otras composiciones suyas, se podría definir a Bonnín como un compositor ecléctico, preocupado especialmente por la armonía, el contrapunto y la forma. La búsqueda de nuevas sonoridades por medio de una armonía, a menudo cromática, el empleo de modulaciones remotas y coloristas, y la introducción de disonancias que resuelven casi siempre en consonancias son características constantes de todas sus obras. Y, aunque en muchas ocasiones sus melodías posean un apasionamiento, un lirismo y una expresividad de tipo romántico, la acerbidad de sus acordes disonantes y la utilización de un contrapunto disonante también le confieren a estas partituras un carácter de modernidad muy acusado, con pinceladas impresionistas unas veces y regionalistas otras. Presidiendo todos estos elementos aparece siempre el marco inmutable de la forma. Él mismo se definía como un neoclásico y no cabe duda de que la coherencia, la claridad, el orden y una decidida voluntad de simetría son las cualidades que prevalecen en sus partituras. A simple vista, muchas de ellas pueden parecerse densas, con acordes muy llenos, e incluso sus desarrollos pueden resultarnos farragosos, pero luego, a medida que nos adentramos en el mundo musical de Bonnín, captamos que todo tiene una lógica y una dirección, todo una razón de ser, no hay nada superfluo.

Manuel Bonnín participa, pues, de estas tendencias neoclásicas a las que se habían adherido muchos músicos europeos de las décadas de los veinte y de los treinta, incluso Falla, como de aquellos ideales neorrománticos surgidos en la década de los treinta. Ambas tendencias representaban un compás de espera, un reposo ante las rupturas e innovaciones en el desarrollo del lenguaje musical que se habían producido en las décadas anteriores.

Como compositor, Bonnín madura justamente en este período y se ve afectado por estos movimientos. También ejerce en él cierta influencia la pujante y moderna Generación del 27 o de la República, que se vio truncada por la Guerra Civil y que, lógicamente, tuvo ecos en Canarias. Esa preferencia por las piezas

cortas, bien cinceladas y trabajadas, es característica de esa Generación de músicos. Manuel Bonnín las cultiva, en el piano y en la orquesta, volviendo la espalda conscientemente a las grandes formas sinfónicas, que ya se consideraban periclitadas.

A través de ellas y de su producción camerística, el maestro Bonnín nos ofrece lo mejor de su vida, esa vida silenciosa y callada consagrada de forma íntegra al arte de los sonidos.

Se podría pensar que la obra de Manuel Bonnín es una obra desfasada con relación a su época, porque su lenguaje acusa influencias de Johannes Brahms, de César Franck, de Gabriel Fauré. Incluso en esta sonata para violonchelo y piano hay ciertos momentos que nos recuerdan los alardes pianísticos de Serguei Rachmaninov, pero todo ello es totalmente comprensible en músicos pertenecientes a áreas periféricas muy alejadas de los centros de irradiación de novedades. En el quinquenio final de los treinta del siglo pasado y primeros años de la década siguiente, fecha de composición de su sonata, las posibilidades de conocer Manuel Bonnín, por ejemplo, el atonalismo expresivo o el dodecafonismo vienés eran bastante escasas. En cambio, sí conoce algunos de los procedimientos impresionistas, como la escala por tonos enteros, aunque en su obra no haya ningún atisbo de las sonoridades evanescentes, de los acordes escapados y deslizantes o de otros recursos armónicos de la música de un Debussy. Y es que con París había otro tipo de contacto, si bien para él indirecto, porque a la capital francesa viajaron músicos de Tenerife como Antonio Lecuona, Rafael Hardisson o José Espinosa, que pudieron traer partituras y hablarle de los nuevos lenguajes y los nuevos procedimientos.

Ahora bien, ¿qué tipo de desfase se produce en la producción de Bonnín? Analicémoslo. Franck ha muerto en 1890, Brahms en 1897, Fauré en 1924 y Rachmaninov, asimismo un romántico tardío, no morirá hasta 1943. Es decir, que las posibilidades que se tenían en Canarias de conocer las obras de esos autores, incluso las de Debussy, llevaban un desfase de unas pocas décadas, 50, 40 o 30 años.



Manuel Bonnín hacia 1970

¿Acaso no es el mismo tipo de desfase que se producía hasta hace poco entre nuestros compositores de finales del siglo XX, que seguían situados en la periferia y alejados de los núcleos de mayor producción?

En efecto, nuestros músicos de las décadas finales del siglo XX y primeros años del XXI, que han tenido más oportunidades que Bonnín en su momento para conocer lo que hoy en día se está produciendo, admiraron y a veces ¿imitaron? o siguieron los lenguajes de Stravinsky, Bela Bartok, Hindemith, Shostakovich, Schönberg, Webern o Messiaen, es decir, a las grandes figuras del siglo pasado, a los más difundidos por medio de las ediciones de sus obras, por los conciertos o por las grabaciones, músicos que habían fallecido hacía 50, 40, 30 o 20 años antes, la misma proporción de desfase que la existente en la obra de Bonnín. Podemos pensar, pues, que su pecado es mayor, pero en su descargo debemos decir que ellos tampoco tenían muchas oportunida-

des de asistir a estrenos y de estar en las capitales de mayor proyección. Y aunque lo estuvieran, ¿cómo saber en el presente cuál va a ser entre todos los lenguajes, maneras e ideas estéticas que hoy se barajan, confrontados a veces en los festivales, el que más va a trascender históricamente? ¿Cómo se puede saber en el presente dónde están los auténticos polos de ebullición y emisión de ideas, cuando la producción mundial ha crecido tanto y en diversos lugares –no ya solo en las grandes capitales europeas (pensemos, por ejemplo, en todo el continente americano, en Japón, en Sudáfrica)–, y los compositores trabajan con nuevos materiales y formas de pensamiento? ¿Cómo saber cuál es la tendencia que más va a ser seguida, imitada y acogida, y cuáles las que van a quedarse sin continuadores y varada en un dique seco? Ante tal cantidad de posibilidades, los jóvenes tratan de aprender de los músicos consagrados más cercanos temporalmente, hasta que encuentran su propio camino y sus propias ideas se afianzan.

Es fácil decir a posteriori quién está o no está desfasado, porque ahora conocemos la historia, una historia selectiva, claro está, desbrozada al principio por los críticos y, más tarde, construida por los musicólogos, que destacan sobre todo las aportaciones novedosas y los compositores más universalmente difundidos. Pero, ¿cómo saber hoy en día que existe en algún lugar perdido del planeta un oscuro Johann Sebastian Bach de provincias, resistente a las novedades de su tiempo, que será descubierto en el futuro por un músico con olfato como Mendelssohn? Lo importante, creo yo, es la obra bien hecha, que encierre buenas ideas, que demuestre el dominio de la técnica compositiva, que sea capaz de transmitir o de sugerir un contenido expresivo y que manifieste la sinceridad de su autor frente a su postura estética.

La obra de Bonnín es, pues, una obra bien hecha, que podrá gustar o no gustar, pero a la que nadie podrá achacarle falta de sinceridad, porque es el producto de la inteligencia puesta al servicio del corazón.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *Manuel Bonnín Guerín: Una vida para la Música*. Santa Cruz de Tenerife, Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 1989, 52 pp. y 4 láms.
- «Manuel Bonnín Guerín, un músico rescatado», en *Ritmo*, n.º 560 (noviembre-diciembre de 1985), Madrid, pp. 32-33.
- «Manuel Bonnín Guerín», en *Enciclopedia Canaria*, vol. III. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Canarias, 1995, p. 635.
- «Manuel Bonnín Guerín», en *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*, II. Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2003, pp. 620-622.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: Manuel Bonnín Guerín en <http://www.racba.es/index.php/listado-alfabetico/223-bonnin-guerin-manuel>. [Consulta 12/03/2019]

Aparece también citado en

- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: «La creación musical en Canarias en el siglo XX», en *Canarias siglo XX*. Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1983, p. 255.
- MARCO ARAGÓN, Tomás: *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1989 (2.ª edición), p. 103.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: «Síntesis histórica de la música culta en Canarias», en *La Música culta en Canarias. Exposición bibliográfica y documental*. La Laguna (Tenerife), Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, serie TEXTOS/8, 2008, p. 99.

DISCOGRAFÍA

Manuel Bonnín. Cuarteto de cuerdas en re menor y Sonata para violonchelo y piano en mi menor, interpretados por el Cuarteto Cassoviae el cuarteto, y Pedro Espinosa y Rafael Ramos la sonata. LP de la serie *Música Canaria de los siglos XIX y XX*, vol. II. Editado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes con la colaboración del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1987. Texto del encarte: Rosario ÁLVAREZ.

Obras de Manuel Bonnín en la serie *La Creación Musical en Canarias del proyecto RALS*, que editan El Museo Canario y COSIMTE

- *Sonata para violonchelo y piano en mi menor (1935-1942)*. CD n.º 5 en RALS. Mark Peters, violonchelo, y Jesús Ángel Rodríguez, piano. REF: GR-9738-CD, D.L.: GC 1223/1997. Libreto: Rosario ÁLVAREZ.
- *Sonata para piano en mi menor (1930)*. CD n.º 6 en RALS Sophia Bourguignon. REF: GR-9842-CD, D.L.: GC 373/1998. Libreto: Rosario ÁLVAREZ.
- *Capricho para orquesta de cuerdas (1944)*. CD n.º 14 en RALS Orquesta de Cámara de Gran Canaria, director Alexei Shatskiy. REF: GR-0058-CD, D.L.: GC 914/2000. Libreto: Lothar SIEMENS.
- *Trío en do sostenido menor (1927)*. CD n.º 23, en RALS. Trío Mompou con Luciano González Sarmiento, piano, Joan Lluís Jordá, violín, y Dimitar Furnadjiev, violonchelo. DISCAN. REF: DCD-150. D.L.: GC 743/2001. Libreto: Lothar SIEMENS.
- *Ofrenda para orquesta (1948)*. CD n.º 53 en RALS. Ensemble Villa de La Orotava, dir. Julio Castañeda. DISCAN. REF: DCD-289. D.L.: GC 85/2012. Libreto: Rosario ÁLVAREZ.

Para esta colección se grabaron, además, dos obras camerísticas del maestro Bonnín, que están pendientes de editar: el *Cuarteto de cuerdas en re menor* y la *Sonata para violín y piano* en la misma tonalidad, que estarían incluidos en el CD n.º 46 de *La Creación musical en Canarias* de RALS. La primera está interpretada por José Luis Gómez y Juan Carlos Gómez (violines), Sviatoslav Belonogov (viola) y Matteo Montanari (violonchelo). La segunda, por José Luis Gómez (violín) y Javier Laso (piano).

En aras de obtener una mayor difusión para la obra del maestro Bonnín y también una mejor interpretación, se ha vuelto a grabar en 2018 su *Sonata para violonchelo y piano en mi menor* por Ángel García Jermann (violonchelo) y Jesús Gómez Madrigal (piano) en la colección *El patrimonio musical hispano* de la Sociedad Española de Musicología en Madrid. CD-36. D.L.: M 42584/2018. Libreto: Rosario ÁLVAREZ. Este CD ha sido difundido por RADIO CLÁSICA de RNE.

LA PINTURA DE *LÁMINAS DE CONCLUSIONES* EN CANARIAS. A PROPÓSITO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE ADEJE

CARLOS RODRÍGUEZ MORALES

En la Iglesia de Santa Úrsula de Adeje (Tenerife) se conserva una pintura sobre lienzo de la Virgen del Rosario con su marco, que fue restaurada en 2013 por Candelaria García Díaz y Raquel Trujillo Afonso. Aquella oportuna intervención –alientada por la doctora Rosario Álvarez Martínez, entonces presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel– fue posible gracias al Ayuntamiento de la villa. Con tal motivo afrontamos entonces su estudio histórico-artístico y expusimos unos primeros resultados en octubre de ese año¹. Lo que aquí presentamos amplía notablemente aquella investigación con nuevas obras, consideraciones, referencias y noticias que permiten estudiar la pieza como ejemplo de un tipo de pintura conmemorativa que se practicó en Canarias, al menos, durante buena parte del siglo XVIII y hasta comienzos del siglo XIX, las *láminas de conclusiones*, nombre registrado en la documentación que proponemos recuperar a partir de ahora. Tanto esta pintura como algunas otras similares habían sido estudiadas parcialmente, pero

sin establecer conexiones entre ellas ni, en realidad, comprenderse del todo su función. Por eso, resulta excepcional el testimonio de Sabino Berthelot, que en 1829 vio en el salón noble de la Casa Fuerte de Adeje «cuadros con temas alegóricos y ricas molduras» que supuso habían sido pintados por frailes dominicos para ofrecerlos a los marqueses «en su calidad de patronos del convento de Candelaria (...) con ocasión de la reunión del capítulo»². Aunque no era exactamente así, como explicaremos en este trabajo, su interpretación se aproxima a la realidad.

El cuadro de la Virgen del Rosario valorado en su conjunto –el lienzo pintado y su guarnición policromada– proporciona elementos para entenderlo, pues la zona inferior del marco acoge un texto cuya primera parte, la más extensa, contiene una dedicatoria a Antonio de Herrera Ayala y Rojas Ponte Xuárez de Castilla, conde de La Gomera y marqués de Adeje, señor de Ampudia y de Cea, patrono de la provincia de la Orden de Santo Domingo de Canarias. Consta también lo dedicado: unas conclusiones teológicas

¹ La pintura, una vez concluido el proceso de restauración, fue presentada en la Iglesia de Santa Úrsula de Adeje el viernes 4 de octubre de 2013.

² Berthelot, Sabino: *Primera estancia en Tenerife (1820-1830)*. Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife - Instituto de Estudios Canarios, 1980, pp. 118, 158.



Virgen del Rosario. ¿Nicolás de Medina?
 Tenerife, 1743. Iglesia de Santa Úrsula, Adeje.
 Fotografía: Ana Rosa Pérez Álvarez

defendidas por fray Jerónimo José de Páez, lector de Artes en el Convento y Colegio de Santo Domingo de La Laguna, con motivo del capítulo provincial celebrado en el Convento de San Sebastián de Garachico en junio de 1743, bajo la presidencia de fray Cristóbal de Vinatea. La identidad del destinatario queda confirmada al incluirse sus armas en el coronamiento del marco.

Para facilitar la comprensión de lo que pasamos a exponer, incluimos al final como anexo un catálogo de las pinturas que identificamos como láminas de conclusiones; en primer lugar, las conservadas o conocidas por fotografías (identificadas con un código que nos ayudará a citarlas a lo largo del texto) y, a continuación, otras de las que contamos solo con referencias bibliográficas o documentales.

LOS CAPÍTULO PROVINCIALES Y LOS ACTOS DE CONCLUSIONES

El destinatario de la lámina de Adeje había sucedido en el condado de La Gomera y en el marquesado de Adeje a su padre, quien a su vez había heredado del suyo ambos títulos y también la condición de patrono provincial de la Orden de Predicadores en las Islas. Los conventos dominicos canarios, integrados desde el siglo XVI en la provincia de Andalucía, se constituyeron como congregación en 1644 y seis años después en provincia independiente³, puesta bajo la titularidad de Nuestra Señora de Candelaria. Con el nombramiento en 1659 de Juan Bautista de Ponte Fonte y Pajés como patrono general de la nueva provincia, tanto él como quienes le sucedieran pasaron a *gozar* de hermandad perpetua con la orden, participando así de todas «las buenas obras, buenas y meritorias, que por los religiosos y comunidades de la dicha relixión se hasen»⁴.

Los frailes quedaron comprometidos a oficiar uno de los días «una fiesta con sermón de Nuestra Señora de Candelaria» por la madre y la esposa del primer patrono; y el último día habría de celebrarse «otra fiesta solemne de difuntos, sermón y pompa funeral». Nada apunta la escritura respecto a la defensa de conclusiones, tal vez porque la costumbre de dedicarlas al patrono se afianzó con posterioridad⁵; de hecho, las primeras noticias con las que contamos se refieren ya al siglo XVIII. Pero sí se incluyeron varias condiciones relativas a la celebración cada tres años de los capítulos provinciales, unas juntas en las que participaban representantes de todos los conventos masculinos de la orden en las Islas, de acuerdo a sus estatutos, en las que se trataban asuntos diversos, como la elección del prior

provincial y de otros oficios o cargos para ese período. El patrono tenía la potestad de señalar casa capitular, es decir, el convento en el que se debía celebrar el siguiente capítulo, y durante sus sesiones disfrutaba de una posición privilegiada. Uno de los días se le dedicaba la defensa de unas conclusiones teológicas por parte de uno de los religiosos escogido con tal fin. Es lo que en los documentos se denomina acto literario, acto de conclusiones o acto mayor de conclusiones.

Las conclusiones eran, como recoge el *Diccionario de Autoridades* (1729), «puntos o proposiciones theológicas, juristas, canonistas, filosóficas o médicas que se defienden públicamente en las escuelas». Como en el resto del mundo hispano, estos *actos* estaban contemplados en las enseñanzas impartidas en algunos conventos y colegios canarios⁶. La exposición de estas conclusiones públicas, basadas en una *cuestión*, corría a cargo de frailes⁷ y de seculares que cursaban estudios, denominados actuantes o sustentantes. Se realizaban también fuera del ámbito estrictamente académico. Por ejemplo, un hijo del carpintero de La Laguna Juan González de Castro, Andrés, «moso soltero libre y no sugeto a matrimonio ni relixión», había sido –según declaró un testigo en 1699– «vien querido y estimado por su prosedimiento, y que se ha egeritado en el ministerio de sus

³ VIERA Y CLAVIJO, José de: *Noticias de la Historia General de las islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Goya Ed., t. II, p. 763.

⁴ Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife (BMSCT): *Archivo de la Casa Fuerte de Adeje* (ACFA), 001167.

⁵ Tampoco se alude a esto en las escrituras de patronato de las provincias agustina y franciscana.

⁶ En el capítulo provincial de los agustinos canarios celebrado en 1724, se decidió que no se postulase a ningún lector para el grado de maestro sin que «aia tenido doze conclusiones públicas, tres de Philosophía y nueve de Theología»; y en el que tuvo lugar seis años después, acordó «que en las casas donde hubiere estudios se haga un libro donde se anote en cada año la materia que cada uno de los lectores de Teología hubiere leído, como también las conclusiones públicas defendidas por cada lector». Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (AHPT): *Delegación Provincial de Hacienda*, Conventos, 995, Libro III del becerro, ff. 79v, 101v.

⁷ José de Viera y Clavijo, que estudió con los dominicos de La Orotava, recogió en su *Historia* que los frailes predicadores «que han de obtener las jubilaciones y grados honoríficos de la provincia han de haber leído tres cursos de Filosofía y nueve de Teología Escolástica, Dogmática, Moral y Expositiva, defendiendo doce conclusiones públicas, que se sostiene antes en presencia de la comunidad, para que se vea si conviene su publicación». VIERA Y CLAVIJO, *Noticias para la Historia General...*, op. cit., t. II, p. 764.

estudios y tenido algunos actos públicos, como fue el día de santa Cathalina de Sena el año próximo pasado de noventa y ocho defendido unas conclusiones en el convento de dicha santa desta ciudad»⁸.

Era costumbre que en ocasiones especiales el sustentante de las conclusiones las dedicara a un familiar o a otra persona de su afecto. En 1740 el tinerfeño Pedro Andrés Machado Fiesco defendió conclusiones públicas de Derecho canónico a final de curso en la Universidad de Salamanca y dedicó su trabajo a la lega dominica sor María de Jesús, fallecida nueve años antes⁹. Ya para la segunda mitad del siglo XVIII contamos con el testimonio autobiográfico de Alonso de Nava Grimón, marqués de Villanueva del Prado, quien al recordar sus estudios en el Convento de Santo Domingo de La Laguna anotó:

se me quiso hacer lucir en unos actos públicos, que era todo el fruto que se podía prometer de semejantes estudios (...). Me encargué de componer no la sustancia sino la prosa y los versos de mis conclusiones, que se imprimieron dedicadas a mi tío y padrino don Pedro de Nava.

A veces, por lo tanto, lo que quedaba como testimonio de estos actos no era una pintura, sino un impreso, que contenía también su dedicatoria. Por otra parte, las notas del marqués resultan bien expresivas sobre el nivel de los estudios y la importancia desmedida que se concedía a la pompa:

yo di pruebas en mis conclusiones, por más que los argumentos no fueron sino de chiste, no solo de que no entendía palabra de Física y menos de Pyrothecnia, sobre cuyos efectos versaba, de modo que muchos de los lectores no comprendieron las proposiciones del papel, concebidas en términos extraños y retumbantes que hacían todo su mérito, sino también de que yo no

sabía latín, pues los versos de la dedicatoria pecaban groseramente contra las reglas.

Con posterioridad, en 1773, intervino en «unas conclusiones de capítulo» en Los Realejos en las que –dice– «no supe adelantar el argumento mismo sin que esto, con todo, no defraudase nada de la admiración de las viejas del lugar, que no me entendían, y aún de las mozas»¹⁰. En sus memorias, José de Viera y Clavijo anotó haber defendido en el convento dominico de La Orotava «conclusiones públicas y claustrales con particular lucimiento»¹¹.

El cuadro de Adeje y la mayor parte de los ejemplares semejantes que conocemos conmemoran defensas de conclusiones que tuvieron lugar en conventos con motivo de la celebración de capítulos. Los provinciales tenían lugar cada tres años y los intermedios –llamados congregaciones en el caso de los franciscanos– en medio del periodo comprendido entre un capítulo provincial y otro. Podían ser destinatarios de este honor los patronos tanto de las provincias como de los capítulos intermedios y los de los conventos en los que tenían lugar, además de otros personajes relevantes a quienes se quería agasajar de este modo. Se trataba, pues, de un reconocimiento público que debe valorarse como expresión de gratitud por la ayuda económica y la protección prestada por estos benefactores, que en el caso de los patronos estaba regulada mediante contratos. De la misma manera que los dominicos, los agustinos y los franciscanos isleños consiguieron que sus conventos constituyeran provincias independientes y nombraron también patronos para ellas: Tomás de Nava Grimón, marqués de Villanueva del Prado, en 1659¹² y Diego Benítez de Lugo, marqués de Celada, en

⁸ AHPT: Sección histórica de Protocolos notariales (PN), 1398, escribanía de Diego Remírez Machado, f. 92v, 16/5/1699.

⁹ RODRÍGUEZ MOURE, JOSÉ: *La Sierva de Dios*. San Cristóbal de La Laguna, Tipografía de Álvarez-Hermanos, 1911, pp. 11-12.

¹⁰ Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife: *Fondo Rodríguez Moure*, 152.

¹¹ VIERA Y CLAVIJO, JOSÉ: *Memorias*. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea, 2004, p. 53.

¹² AHPT: PN, 97, escribanía de Mateo de Heredia, ff. 124r-132r, 3/9/1659.

1713¹³, respectivamente. En 1695 los franciscanos concedieron «el patronato de las congregaciones de la provincia a los señores marqueses de Acialcázar», revalidado en 1713¹⁴.

Cuando en 1658 se otorgó la escritura de patronato del convento agustino de La Orotava a favor del capitán Benito Viña de Vergara, se estipuló que «si alguna vez se celebrare capítulo en dicho convento aia de ser conbocado a los actos públicos el dicho patrono y le daremos el asiento desente a su persona»¹⁵. Apenas dos décadas después, el licenciado Manuel de Abreu Aday cedió diversos bienes a la Compañía de Jesús para contribuir a su establecimiento en la misma población, con varias condiciones; entre ellas, que debía haber dos cátedras de Filosofía o Sagrada Teología de las que él sería el primer patrono, con las honras y preeminencias habituales, «como son el que en los actos de conclusiones e de tener y an de tener la preferencia en el asiento»¹⁶.

Contamos con valiosa información, aunque parcial, sobre las conclusiones dedicadas a los patronos de la provincia dominica de Canarias gracias a documentos procedentes del archivo de la Casa Fuerte de Adeje, conservados en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife. La mañana de uno de los días del capítulo, el miércoles después de Pascua del Espíritu Santo, se oficiaba «un aniversario

solemne por los señores patronos difuntos, con sermón, y acto mayor de conclusiones públicas en la tarde¹⁷, dedicadas al expresado excelentísimo señor marqués»¹⁸. Con antelación suficiente –a veces de forma algo precipitada–, la provincia nombraba a un fraile lector encargado de defender o sustentar las conclusiones. A su cargo estaba también gestionar y costear, como veremos, la realización de la lámina conmemorativa en la que se incluían las conclusiones y su dedicatoria.

ICONOGRAFÍA, PROMOTORES Y DESTINATARIOS

Tanto las láminas que conocemos como algunos documentos indican que la iconografía de las pinturas era elegida teniendo en cuenta a su destinatario: su nombre de pila o el de algún familiar cercano, alguna de sus preferencias devocionales u otra circunstancia propicia. Al menos en algunas ocasiones, se consultó al receptor qué «santo o santa» deseaban en cada ocasión, como acreditan diversas cartas que proceden del archivo de la Casa Fuerte de Adeje y que informan sobre el protocolo seguido respecto a

¹³ AHPT: PN, 3248, escribanía de Pedro Álvarez de Ledesma, ff. 170r-184r, 27/4/1713. El primer patrono, que no tuvo descendencia, dejó estipulado en su testamento quiénes debían sucederle en sus «honores y preeminencias». En primer lugar, su sobrino el marqués de Acialcázar y Torrehermosa; a su muerte, Juan Domingo de Franchi, también sobrino suyo. Fallecido este, uno de sus dos hijos: Gaspar o Antonio (el que eligiera su padre). Contempló además otros supuestos, señalando a dos sobrinos más: Benito de Llarena Calderón y el marqués de la Quinta Roja. Cfr. AHPT: *Archivo Zárate Cologan* (AZC), unidad de instalación con número de identificación provisional 919.

¹⁴ INCHAURBE, fray Diego de: *Noticias sobre los provinciales franciscanos de Canarias*. San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1966, pp. 81, 111.

¹⁵ AHPT: PN, 3020, escribanía de Alonso Viera, ff. 438r-453v, 18-20/8/1658.

¹⁶ AHPT: PN, 299, escribanía de Bernardino Reguilón y Villarreal, ff. 747r-751r, 12/7/1686.

¹⁷ Por este motivo en algunas láminas se señala (abreviado) este momento del día: *Vesp^o*, por *vespere*, tras la puesta del sol. En otros se indica *horis solitis*, hora habitual.

¹⁸ BMSCT: ACFA, 01183.



San Clemente (detalle del coronamiento del marco, con el escudo del marqués de Villanueva del Prado). Anónimo. Tenerife, mediados del siglo XVIII. Colección particular, Tenerife.

las láminas de capítulos dominicos. Una vez nombrado el religioso actuante, este comunicaba al patrono su elección solicitando, además, que determinase la representación sagrada que debía pintarse. La noticia explícita más temprana con la que contamos en este sentido corresponde a 1774, cuando fray Antonio Estévez escribió a Francisco de Castillo Santelices, administrador de los patronos¹⁹, suplicando «se sirva elegir el santo que deva acomodar en la lámina»²⁰. Por el borrador de la respuesta sabemos que Castillo eligió «para la lámina de conclusiones que esta su santa provincia dedica a sus gloriosos patronos al príncipe san Miguel Archángel, a quien consagro mi veneración como a vuestra paternidad mis afectos, para que los exercite en su obsequio»²¹. Cuatro años después, fray Pedro Gutiérrez se dirigió con el mismo fin al administrador: «y como no es mi ánimo poner en la lámina una imagen que no sea del beneplácito y devoción de vuestra merced por esto espero con la brevedad que fuere posible su aviso y juntamente el escudo de armas del señor marquez, sus títulos, sus apellidos y aun su mismo nombre, porque lo ignoro, para ponerlos en la dedicatoria»²².

Al estar los patronos ausentes de Tenerife desde la muerte de Domingo de Herrera, los dominicos gestionaron lo relativo a los capítulos con sus sucesivos administradores. Así lo expresó en 1790 fray José Hernández en una carta que remitió a Fran-

cisco Espejo antes de la celebración del capítulo provincial de 1790:

como en este y los demás días se dedican láminas al gusto de los señores patronos y como estos señores residen en Madrid se hace preciso tomar parecer de vuestra merced y del señor don Matías Fernandes como administradores de dichos excelentísimos señores acerca de qué santo gustan se pinte en la lámina que ahora luego se va a pintar. Y habré de merecer a vuestra merced el favor y lo mismo al señor don Matías (si no les sirve de incomodidad) me respondan lo más breve que pueda ser, expresándome el santo o santa que se haya de pintar, según lo que a vuestras mercedes les parezca porque el tiempo queda ya muy corto y esta noticia de que yo haya de tener dichas conclusiones ha sido de repente y a la verdad desprevenido de que yo las huviese de defender»²³.

En esta misma misiva adelantó incluso las conclusiones que iba a defender. En una misiva posterior planteó la posibilidad de que la lámina representase a san Juan, por ser el título de uno de los títulos de los patronos –el marquesado de San Juan de Piedras Albas–, urgiendo a los administradores a responder «porque el pintor va ya a poner por obra este dictamen». También cuestionó sobre su escudo, «porque aunque hay las armas de Ponte y Herrera faltan las de Pizarro, que nadie las tiene»²⁴. En respuesta a esta carta, los administradores escribieron que pensaban que «será del gusto de su excelencia se pinte a santa Florencia, que es el nombre primero de la citada excelentísima [la marquesa Florencia Pizarro]»²⁵, a pesar de que, según el religioso, en el capítulo anterior la lámina correspondiente había tenido la misma iconografía.

Los siguientes datos con los que contamos insisten en la vigencia de esta costumbre. En 1794, en respuesta a una carta del actuante en la que solicitaba

¹⁹ Tras la muerte sin sucesión en 1766 de Domingo de Herrera, sus títulos y el patronato de la provincia dominica pasaron a su sobrina Florencia Pizarro, hija de su hermana Juana, que había casado en Madrid en 1725 con Juan Pizarro Piccolomini de Aragón, marqués de San Juan de Piedras Albas y de Orellana la Vieja, grande de España, entre otros títulos que también heredó la nueva marquesa. Casada en primeras nupcias con su tío Antonio José de Herrera, tras enviudar, contrajo nuevo matrimonio con Pascual Belvís de Moncada, marqués de Bélgida, título que junto a otros pasó a tener su hijo Juan, que falleció en Madrid el mismo año que la desamortización supuso el fin de la provincia de los predicadores isleños. VV.AA.: *Nobiliario de Canarias*. San Cristóbal de La Laguna, Juan Régulo, editor, 1959, t. III, pp. 164, 168-171.

²⁰ BMSCT: ACFA, 01182.

²¹ BMSCT: ACFA, 01182.

²² BMSCT: ACFA, 01182.

²³ BMSCT: ACFA, 01148. En esta misma carta adelantó las conclusiones que iba a defender.

²⁴ BMSCT: ACFA, 01149.

²⁵ BMSCT: ACFA, 01150.



Sueño de san José. Domingo de Quintana.
Tenerife, 1738. Monasterio de Santa Catalina de Siena.
San Cristóbal de La Laguna.
Fotografía: Carlos Rodríguez Morales

le dijeran «el santo que quieren poner en la lámina», los administradores Matías Fernández y Francisco Espejo expresaron: «nos parece mui propio sea san Juan de la Cruz, cuio nombre tiene el primogénito e inmediato sucesor de la citada excelentísima señora»²⁶. En 1802 el administrador Francisco Sáinz Ezquerro escribió al provincial dominico ante la inminente celebración del capítulo provincial trasladándole que ignoraba qué religioso estaba nombrado para las conclusiones «y si, como ha sucedido hasta aquí, pensará en hacer pintar la lámina que se remite a esta casa». Además, le pidió que previniera al actuante «que en caso de pintar la lámina sea la imagen de María Santísima de la Encarnación, cuio

nombre tiene la excelentísima señora, mi ama»²⁷, en referencia a María de la Encarnación Álvarez de Toledo, casada en 1774 con Juan de la Cruz Belvís de Moncada, heredero del patronato. En 1806, cuando correspondió a fray Cristóbal López sustentar las conclusiones, el administrador decidió que «la lámina ha de ser de Nuestra Señora del Rosario»²⁸.

Se da la circunstancia, pues, de que la primera y la última pintura de este tipo de las que hasta ahora tenemos noticia, ofrecidas por los dominicos a sus patronos provinciales, coincidieron en su iconografía, y es posible que la motivación fuera la misma: la devoción familiar por esta advocación mariana tan vinculada a la Orden de Predicadores. Al concederse en 1659 el patronato provincial a Juan Bautista de Ponte, ya quedó estipulado, entre otros puntos, que cuando falleciera el patrono los frailes sacerdotes tendrían obligación de officiar una misa por su alma, correspondiendo a los legos rezar un rosario. Además, cada vez que se renovara el patronato se habría de «decir y diga una missa a Nuestra Señora del Rossario, pidiéndola le ayude y favorezca para que se pueda mostrar agradecido a los deseos buenos con que la provincia le recibe por su patrono»²⁹. Un año antes de ser agasajado con el cuadro que motivó nuestro estudio, el marqués Antonio de Herrera había donado a la Hermandad del Rosario de la parroquial de Adeje la imagen de la Virgen y el retablo, que aún se conservan, cuyos trabajos de dorado y policromía debieron finalizar en 1744, fecha que figura en uno de los pedestales. Además, una inscripción que recorre la base de los paneles laterales informa sobre la identidad del patrocinador, cuyas armas presiden el ático³⁰.

²⁷ BMSCT: ACFA, 01183.

²⁸ BMSCT: ACFA, 01183.

²⁹ BMSCT: ACFA, 01167.

³⁰ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, t. I, pp. 109-110; FRIAS GARCÍA, María Isabel: *Visión histórico-artística de la Villa*. Adeje, Ayuntamiento de Adeje, 1989, pp. 71-75.

²⁶ BMSCT: ACFA, 01163.

Para otras láminas no contamos con documentos tan aclaratorios como la correspondencia entre los dominicos y la casa de sus patronos, pero, tomando estos documentos como indicativos de un procedimiento que, suponemos, no debió ceñirse a esa orden, podemos entender que san Diego –además, titular provincial– sea el santo representado en la lámina (colección particular, La Orotava) que Diego Benítez de Lugo, marqués de Celada, recibió con motivo del capítulo provincial que los franciscanos isleños celebraron en 1730 en La Orotava [cat. 3]; o que ocho años más tarde, en una ocasión semejante, se optase por el Sueño de san José como tema del cuadro (Monasterio de Santa Catalina, La Laguna) ofrecido a José Antonio de Llarena Calderón, marqués de Acialcázar y de Torrehermosa [cat. 4]³¹. Tiempo después, se registró una lámina «de Santa Florentina, de conclusiones», perteneciente al ya citado marqués de Celada³², casado con Florentina Viña de Vergara, lo que podría explicar la elección iconográfica; y para 1770 tenemos noticia de «un quadro de Santa María Magdalena que fue el que dio el señor Juan de Balcárcel y Herrera en las conclusiones que dedicó a la excelentísima señora doña Magdalena de Llarena, condesa que fue de La Gomera, su abuela»³³. La representación de san Clemente en una lámina dedicada a Alonso de Nava Grimón, patrono de la provincia agustina de Canarias, debió escogerse por la devoción familiar a este santo, titular de la ermita de la hacienda en la que se conservaba, en el actual municipio de Santa Úrsula [cat. 8].

Hemos hecho alusión a láminas ofrecidas a patronos provinciales y a patronos de capítulos intermedios. Pero hemos podido localizar también algún

documento relativo a las que se entregaban a patronos de los conventos donde tenían lugar estas juntas periódicas. En abril de 1814, el provincial dominico comunicó al Cabildo de Tenerife la celebración del capítulo de su orden en mayo de ese año en el Convento Real de Nuestra Señora de Candelaria, del que el Concejo isleño ostentaba el patronato en representación del rey,

y como a tal se ha de dedicar acto mayor de conclusiones por medio de un caballero regidor que la sala tenga a bien nombrar y quien en tiempo ha de advertir la imagen que se ha de pintar en la lámina de la dedicatoria y conclusiones, y este señor a de asistir a las funciones en lugar prehemistente, participándole la provincia la hora de cada una, y era de su cuenta gratificar al catedrático y sustentante que costean la lámina y dar un refresco el día de las citadas conclusiones.

El Cabildo escogió a Alejandro Saviñón «para que concurra al expresado capítulo satisfaciéndose del fondo de propios los costos de lámina y refresco, como en todos tiempos ha sido práctica»; pero días después el regidor renunció y fue sustituido por Miguel Baulén. Lo interesante es que entonces se tomó el acuerdo de «que la imagen que se haya de pintar en la lámina de la dedicatoria y conclusiones sea la del santo rey san Fernando, lo que se pondrá en noticia del muy reverendo padre provincial»³⁴. La elección ha de valorarse como un homenaje a quien era entonces rey de España, Fernando VII.

Esta noticia insiste en que los encargados de sufragar los gastos de las láminas eran los frailes. Las referencias relativas a las ofrecidas por los dominicos a sus patronos generales recogen que el gasto lo asumía el fraile actuante. Respecto a los franciscanos, sabemos que, cuando en 1747 el provincial fray José Sánchez convocó capítulo provincial para el año siguiente en La Orotava, ordenó «que no se hagan láminas costosas para las conclusiones (excepto

³¹ El mismo destinatario debió tener la lámina de la Virgen del Carmen que conservan también en clausura las monjas dominicas de La Laguna [cat. 2], pues coinciden sus armas en la parte superior. Pero el cuadro ha perdido la parte inferior del marco en la que estarían contenidas tanto la dedicatoria como las conclusiones y su fecha.

³² AHPT: (AZC), unidad de instalación con número de identificación provisional 920.

³³ AHPT: PN, 3838, escribanía de Nicolás de Currás, f. 257r.

³⁴ Archivo Municipal de La Laguna (AMLL): Sección 1, *Actas capitulares*, oficio único, libro 70, ff. 71r-71v y 73r, 4 y 14/5/1814.

el viernes que es para el patrono, quien la paga) y cada una no cueste más de 405 pesos»³⁵. El acta concejil, sin embargo, apunta que también participaba el catedrático. Quizá, formalmente, el regalo lo hacía quien defendía las conclusiones, aunque pudiera ser ayudado por el auxiliante. Lo que sí parece claro es que, en compensación o como gratificación, la parte obsequiada ofrecía algo que cubría el costo de los cuadros. Las cartas procedentes del archivo de la Casa Fuerte de Adeje alude en varias ocasiones a su costo (32 pesos) y a que era costumbre que por parte de los patronos se hicieran llegar como regalo «dos piezas de anascote para ábitos, una para el cathedrático y otra para el actuante por el costo de la lámina que el actuante dedica»³⁶.

La casa de los patronos se encargaba también de hacer llegar doce carneros y de costear un refresco o refrigerio, que se ofrecía la tarde en que se celebraba el acto literario. Contamos con correspondencia y cuentas al respecto que informan sobre los dulces (bizcochos, melindres, mimos, alfeñiques, piñas) y sobre las bebidas (chocolate, *heladas* de horchata, aurora y limón) que se preparaban con tal motivo, para lo que se solía recurrir a monjas³⁷. Excede nuestro propósito aquí detenernos en estos detalles, pero sí resultan interesantes para valorar el protocolo que se seguía en estas ceremonias, pues la entrega de las láminas formaba parte de este juego de cumplimientos. Además, la preparación suponía en ocasiones un quebradero de cabeza para quienes se encargaban de esto por encargo de los administradores de los patronos. Antes del capítulo de 1790, Gaspar de Torres les comunicó por carta: «No saben ustedes bien lo que es lidiar y manejar un refrigerio de capítulo. Qualquiera otro sirve de mucho chazco, pero



San Clemente. Anónimo.
Tenerife, mediados del siglo XVIII.
Colección particular, Tenerife.
Fotografía: Bruno Salas

no obstante quisiera más 20 por fuera que uno solo entre los frayles»³⁸. Días después volvió a escribir: «aunque muy cansado y atormentado de lidiar con tanto frayle, he salido ya del refrezco con todo lucimiento»³⁹.

Es importante tener presente que el destino inicial de estos cuadros fueron los domicilios de sus destinatarios. De hecho, los que conocemos se mantienen en manos particulares o provienen de colecciones domésticas. Entre ellos, los que se conservan

³⁵ INCHAURBE, fray Diego de: *Noticias sobre los provinciales franciscanos...*, op. cit., pp. 197-198.

³⁶ En algún caso el fraile encargado de las conclusiones expresó preferir que se le hiciera llegar el dinero en vez de las piezas de tejido, «para yo poder pagar a los sugetos a quienes debo». BMSCT: ACFA, 01156.

³⁷ BMSCT: ACFA, 01138, 01158, 01201.

³⁸ BMSCT: ACFA, 01154.

³⁹ BMSCT: ACFA, 01158.



Dedicatoria a Francisco José Emparan. Anónimo.
Tenerife, 1739. Colección Kutxa Bilduma,
Casa Emparan, Azpeitia (Guipúzcoa).
Fotografía: Kutxa Fondazioa

en el Monasterio de Santa Catalina de La Laguna, pues suponemos que deben ser las «dos láminas de conclusiones» que en 1741 Florentina de Larena y Nava, que residía ya en el convento antes de profesar, pretendía que su abuelo el marqués de Acialcázar y Torrehermosa le enviara para *colgar* su celda, uniéndose con este fin a los «sinco payses, una lámina y un cuadro» que ya había recibido. Así lo expresó en una carta dirigida al dominico fray Luis Tomás Leal, a quien solicitaba su intercesión «para una niña como esta, que no lo compran, que es cosa que tienen en casa»⁴⁰.

Respecto a los cuadros recibidos por un regidor como representante capitular, hemos localizado documentos que acreditan tanto su colocación en la sede concejil como en su propia casa. Pasados tres meses del capítulo al que nos referimos antes, en agosto de 1814, el ya exprovincial dominico remitió al Cabildo

la lámina de las conclusiones que se dedicaron a este cuerpo como patrono del Real Combento de Candelaria, donde se celebró el capítulo provincial, para que se sirva colocarla en sus salas, como se ha observado en otras ocasiones. Y en su inteligencia los señores dixerón que se acepta la lámina, la que se coloque en estas salas capitulares y se den las gracias a dicho reverendo

*padre exprovincial satisfaciéndose desde luego los costos, que ha sido práctica en semejantes casos*⁴¹.

Sin embargo, que sepamos, no se conserva ya en las casas consistoriales de La Laguna ninguna pintura de este tipo. Hay constancia de que alguna vez el regalo quedó en manos del regidor que ostentó la representación. Entre los bienes de Fernando Hurtado de Mendoza⁴², salvados del incendio de sus casas de Icod de los Vinos en 1798, se registró una lámina «del glorioso Santo Domingo penitente que estaba en el cuarto del oratorio (...) que me dedicó la santa provincia del señor Santo Domingo en el capítulo que como regidor precidí en nombre de su magestad en el Real Convento de Candelaria»⁴³. Debe ser la que ahora se conserva en la Ermita del Tránsito de Icod de los Vinos [cat. 18].

En propiedad de los descendientes de Francisco José de Emparan, comandante general de Canarias entre 1735 y 1740, se mantuvo un panel que contiene una inscripción, luego donado a la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián y ahora en la casa-torre familiar de Azpeitia (Guipúzcoa)⁴⁴. Nuestro estudio nos permite identificarlo como la parte inferior del marco de una lámina de conclusiones que, como informa el propio texto, fueron dedicadas al comandante el 17 de mayo 1739 en el Convento de Santo Domingo de La Laguna con motivo de un capítulo provincial [cat. 15]. Es el único caso del que tenemos noticia de una lámina dedicada a un comandante general durante una de estas juntas, lo que permite suponer que lo mismo se hiciera en otras

⁴¹ AMLL: Sección 1, *Actas capitulares*, oficio único, libro 70, ff. 128r-128v, 31/8/1814.

⁴² Fue recibido como regidor en octubre de 1784. AMLL: Sección 1, *Actas capitulares*, oficio 1, libro 40, f. 65v, 29/10/1784.

⁴³ Archivo Histórico Provincial de Las Palmas: *Real Audiencia de Canarias*, exp. 16906, ff. 126r, 127r-127v. Citado por CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, p. 200.

⁴⁴ URÍA, Juan Ignacio de, et al.: *Casa-Torre de Emparan, Azpeitia*. San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1977, p. 94.

⁴⁰ AHPT: AZC, *Correspondencia*, en proceso de descripción. Carta fechada el 6/2/1741.

ocasiones. En la Red está disponible la fotografía de un escudo de armas de la familia Martínez de Emparan de Azpeitia, de la que no se indica ubicación⁴⁵, que podría ser también parte de una pintura isleña de este tipo, pues comparte algunas características formales con las guarniciones policromadas de las láminas de conclusiones, como explicaremos luego. Presenta la particularidad de que a ambos lados del escudo se dispone una inscripción en latín, quizá una dedicatoria, aunque al quedar reproducido solo un detalle nuestra valoración no puede ser tajante.

Teniendo en cuenta que las tres órdenes mendicantes establecidas en las Islas constituyeron provincia propia y que cada tres años celebraban sus correspondientes capítulos, nos formamos una idea de cuántas láminas de conclusiones pudieron ser pintadas. Tomando como fechas extremas provisionales 1727, cuando está datada la más antigua que conocemos, y 1814, última fecha en la que nos consta que se realizó uno de estos cuadros, habría que suponer que llegaron a pintarse 87 láminas de conclusiones para patronos de las provincias con

⁴⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Emparan/media/Archivo:Escudo_de_armas_de_la_familia_Martínez_de_Emparan_de_Azpeitia.jpg (consulta 1/3/2018). *Vid.* Tabares de Nava y Marín, L., Santana Rodríguez, L.: «El escudo del comandante general Emparan en el altar-tabernáculo del Santísimo Cristo de La Laguna», en *Fiestas en honor al Santísimo Cristo de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, Esclavitud del Cristo de La Laguna, 2018, s.p.



Santo Domingo de Guzmán (detalle de la inscripción).
Atribuido a Nicolás de Medina. Tenerife, 1727.
Monasterio de Santa Catalina de Siena,
San Cristóbal de La Laguna.

motivo de capítulos provinciales; y como al menos en el caso de la Orden de San Francisco consta que la práctica se extendió también a los capítulos intermedios, se podrían añadir otras 29, lo que sumaría más de un centenar de posibles ejemplares, número que crecería si valoramos que se pintaron láminas en este mismo contexto para ofrecerlas a patronos de los conventos y a autoridades, y que también los patronos de los capítulos intermedios podrían recibir estos regalos con motivo de uno provincial, como sucede con el más antiguo que conocemos [cat. 1].

Estudiantes no religiosos encargaron también pinturas de este tipo con el fin de ofrecerlas a familiares o a personas cercanas por las que sentían afecto o gratitud, tal vez imitando la costumbre conventual. Se podría entender así que en 1749 se registrase «una lámina de conclusiones de una vara de alto poco más o menos, dorada, su advocación un San Francisco y una Concepción», valorada en 5 pesos, entre las pertenencias de Roberto de Ribas⁴⁶; o que en 1782 figuren «dos láminas de conclusiones apreciadas a seis pesos cada una» entre los bienes de Antonio José Eduardo y Josefa Wadding y Abarca⁴⁷. Ni de uno ni de los otros nos consta vinculación con familias que ostentaron patronatos de conventos o de provincias de órdenes religiosas. También la noticia, antes citada, que refiere en 1770 «un quadro de santa María Magdalena que fue el que dio el señor Juan de Balcárcel y Herrera en las conclusiones que dedicó a la excelentísima señora doña Magdalena de Llarena», permite considerar que se hicieron láminas de conclusiones al margen de los capítulos conventuales⁴⁸. Podría ser el caso de la expuesta en el museo del Monasterio de Santa Clara de La Laguna [cat. 7], que presenta algunas particularidades. En

⁴⁶ AHPT: PN, 311, escribanía de José Isidro Uque Osorio, s.f., 24/11/1749.

⁴⁷ AHPT: PN, 325, escribanía de Santiago A. Penedo, ff. 370r, 1782.

⁴⁸ AHPT: PN, 3838, escribanía de Nicolás de Currás, ff. 255r-405r, 1773.



Santa Beatriz. Anónimo. Tenerife, 1791.
Colección particular, Santa Cruz de Tenerife.
Fotografía: Fernando Cova del Pino

nuestro rastreo hemos podido localizar –completos o incompletos– diecinueve ejemplares y respaldo documental para más de veinticinco, lo que permite albergar la esperanza de que con el tiempo aumente esta nómina, localizándose nuevos ejemplares sobre todo en colecciones privadas.

CARACTERIZACIÓN TIPOLÓGICA

Desde nuestro punto de vista, es la función de las láminas de conclusiones y no su forma o estructura lo que les confiere unidad. No obstante, también los elementos que las componen son afines y lo que varía suele ser su disposición, así que es posible clasificarlas someramente atendiendo a esto. Para ello, conviene recordar las tres partes principales y casi

siempre presentes en las láminas: la representación pictórica sagrada, las armas o un emblema del destinatario (si lo hubo) y, finalmente, la inscripción con las conclusiones argumentadas y otros datos relativos a las circunstancias de su defensa, además de la dedicatoria, en el caso de que aquellas se hubieran dedicado.

De los catorce ejemplares completos con los que contamos, solo dos carecen de armas [cat. 7 y 13] y en cuatro casos la inscripción se sitúa en el propio lienzo en vez de en el marco [cat. 1, 5, 7 y 13]. Esto hace que el modelo más habitual –que vamos a denominar tipo A– se defina por tener las armas en el coronamiento de la guarnición y el texto en su zona inferior, quedando la representación religiosa en el centro enmarcada por una moldura [cat. 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 18]. En este grupo, proponemos incluir otras dos láminas de las que conservamos solo la zona inferior con inscripciones [cat. 14 y 15].

Un segundo tipo, tipo B, difiere del primero porque la inscripción fue pintada sobre lienzo, junto a la representación religiosa. Solo contamos con dos ejemplares: *Santo Domingo de Guzmán* (Monasterio de Santa Catalina de Siena, La Laguna) [cat. 1] y el *Nacimiento de la Virgen* (Ermita del Carmen,



Ermita de San Clemente,
Santa Úrsula (Tenerife).
Fotografía anónima de los años setenta del siglo XX.
Colección particular, Tenerife

La Orotava) [cat. 5]. Los dos ejemplares del tipo C tienen también la inscripción en el lienzo, pero carecen de armas o emblema: *San José con el Niño* (colección particular, Los Realejos) [cat. 13] y *San Buenaventura y santo Tomás* (Monasterio de Santa Clara de Asís, La Laguna) [cat. 7]. Por último, el tipo D presenta la particularidad, respecto al tipo A, de que el texto se divide, disponiéndose una primera parte en el coronamiento de la guarnición, bajo el emblema, y la otra en la zona inferior. Es el caso de un *San Francisco de Asís* (colección particular, Los Realejos) [cat. 17] y quizá también de una pintura de la que suponemos que formó parte una plancha con las armas de la familia Emparan y en torno a ellas un texto que nos parece parte de una dedicatoria [cat. 19].

La mayor parte de las pinturas del tipo A –once de trece [cat. 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 18]– y una del tipo B (*Santo Domingo de Guzmán*, Monasterio de Santa Catalina de La Laguna) [cat. 1] se ajustan, además, a un modelo cuya difusión acredita su temprano éxito, pues precisamente este ejemplar, fechado en 1727, es el más antiguo que conocemos: tienen formato rectangular alargado y sus guarniciones se componen de una moldura también rectangular –en cada caso, con su propia forma y decoración– en torno a la que se disponen a modo de orla planchas de madera recortada de perfiles cóncavos y convexos, igualmente policromadas, con mayor desarrollo en su parte inferior y en su coronamiento. Es posible que esta clase de marcos se conociera como «guarniciones recortadas», expresión que hemos registrado en 1767 en La Laguna⁴⁹. En su ornamentación tiene una particular presencia el dorado, que coincide a veces con festones de rocalla o de motivos vegetales, combinado con colores planos, sobre todo el rojo, y en algunos casos



Virgen del Carmen. Aquí atribuido a Nicolás de Medina.
Tenerife, hacia 1743.

Monasterio de Santa Catalina de Siena,
San Cristóbal de La Laguna.
Fotografía: Fernando Cova del Pino

con elementos chinoscos en pastillaje: insectos, aves, arquitecturas, figuras humanas...

Esta suma de soluciones decorativas, que culminan en las armas ostentadas en la parte superior, da como resultado conjuntos de gran vistosidad, ejecutados con delicada y particular destreza en algunos casos. Recordemos que a Berthelot le llamaron la atención las «ricas molduras» de las láminas que vio en la Casa Fuerte⁵⁰. Ciertos ejemplares presen-

⁴⁹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Cristóbal Hernández de Quintana*. Biblioteca de Artistas Canarios, 42. Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2003, p. 177.

⁵⁰ BERTHELOT, Sabino: *Primera estancia en Tenerife...*, op. cit., p. 118. Algunas menciones a estas pinturas en inventarios insisten en la vistosidad de los marcos. Al registrarse siete de ellas entre los bienes de José Brito Gordejuela en 1778, se indicó que tenían «guarniciones y remates dorados» (AHPT: PN, 3271, escribanía de José de Montenegro, ff. 18r-29v, 24/10/1778).



Retablo de San José. Anónimo, siglo XVIII.
Iglesia de Santo Domingo de Guzmán,
San Cristóbal de La Laguna.
Fotografía: Carlos Rodríguez Morales

tan llamativas analogías, como sucede con la *Virgen del Rosario* de Adeje [cat. 16] y la *Virgen del Carmen* del Monasterio de Santa Catalina de La Laguna [cat. 2], incompleta esta última al faltarle la parte baja que contendría el texto. El perfil de sus marcos es prácticamente idéntico –quizá las planchas de madera parten de un mismo patrón– y coincide también el recurso de las decoraciones chinescas en pastillaje. El asunto merece una atención más detenida y su análisis puede ser muy útil para el estudio, todavía pendiente, de los marcos barrocos isleños. Por destacar un aspecto, conocer la cronología precisa de algunas de las láminas de conclusiones podría servir para delimitar la introducción y la pervivencia de algunos recursos ornamentales.

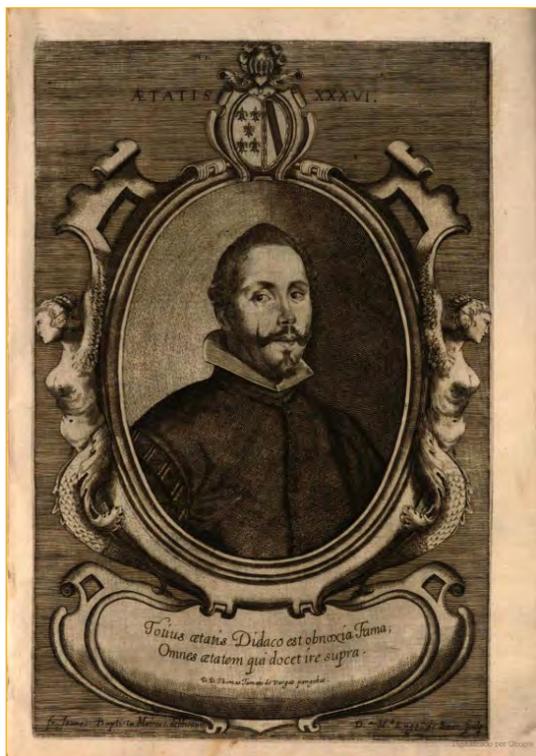
El gusto presente en estos cuadros y también su propia configuración han de vincularse a un modelo de retablo canario del siglo XVIII estudiado por Trujillo Rodríguez bajo la denominación de rococó-chinesco. De hecho, los tableros de madera recortada dispuestos en torno a las molduras presentan evidentes analogías respecto a algunas arquitecturas lignarias isleñas. Es el caso de los que Trujillo⁵¹ estudió como retablos achaflanados, algunos conservados en La Laguna, como el del Niño Jesús y el de San José de la Iglesia de Santo Domingo. Su áticos quedan perfilados por cresterías de placas de madera policromada con siluetas ondulantes. Las semejanzas se acentúan en el coronamiento, que acogen emblemas en su parte central y que nos sitúan ante soluciones estructurales y ornamentales muy cercanas a las que apreciamos en la mayor parte de las láminas de conclusiones. Se da la circunstancia, además, de que en ambos casos en el ático se sitúan sendas pinturas cuyas guarniciones recuerdan a las de las láminas de conclusiones, una Santa Bárbara, obra de Cristóbal Hernández de Quintana⁵², y un San Francisco de Borja⁵³.

Por todo esto, pensamos que cabe una valoración arquitectónica de las *alas* que abrazan los marcos o molduras propiamente dichas y que conectan estos conjuntos tan característicos de las Islas con prototipos de guarniciones renacentistas que siguen modelos de tabernáculos originados en Italia y difundidos en el resto de Europa. Presentan, como en la mayoría de las pinturas que estamos estudiando, frontón en su

⁵¹ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, t.1, pp. 201-204; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús: «Contribución a la retablística pintada del siglo XVIII. Algunos ejemplos en el Sur de Tenerife», en *III Jornadas de Historia del Sur de Tenerife*. Arona, Ayuntamiento de Arona, 2015, pp. 403-422.

⁵² RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Cristóbal Hernández de Quintana...*, *op. cit.*, pp. 116-118.

⁵³ Podemos citar otros ejemplos de guarniciones recortadas: *San Rafael* (Casa Museo Cayetano Gómez Felipe, San Cristóbal de La Laguna), *Nacimiento con el Hermano Pedro* (Ermita del Tránsito, Icod de los Vinos), *Virgen de los Remedios* (Basílica de Nuestra Señora del Pino, Teror), *San Pío V* (Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, San Cristóbal de La Laguna).



Fray Diego de Narbona



Sor Rosa de Santa María

parte superior y antependio en la inferior⁵⁴. No obstante, la propia configuración del modelo predominante mediante tres elementos principales –armas, representación religiosa e inscripción– hace que resulte sugerente vincularlo a referencias proporcionadas por algunos retratos difundidos en libros impresos, como nos ha indicado Ángel Muñoz, que incluyen emblemas heráldicos en su parte superior y cartelas con inscripciones en la inferior⁵⁵. La idea

⁵⁴ Vid. respecto a este modelo TIMÓN TIEMBLO, María Pía: «Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI», en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XI, XVI y XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 173-175.

⁵⁵ Sirva simplemente a modo de ejemplo, el retrato de fray Diego de Narbona incluido en su *Annales tractatus iuri de aetate ad omnes humanos actus requisita* (Roma, 1642); o el de sor Rosa de Santa María en la *Historia de la maravillosa y admirable vida de la venerable madre y esclarecida virgen sor Rosa de Santa María, de la Tercera Orden de Santo Domingo* de fray Andrés Ferrer de Valdecebro (Madrid, 1666).

de inscribir el retrato en una forma ovalada o circular la apreciamos solo en el *Santo Domingo* del Monasterio de Santa Catalina, pero sí se repite la de orlar la representación pictórica con elementos decorativos de inspiración vegetal (flores, hojas) y perfil mixtilíneo y simétrico, que nos sugieren esta correspondencia.

Por otra parte, el propio planteamiento de las láminas de conclusiones –incluso la utilización del término ‘lámina’– no hace más que subrayar su sintonía formal con estampas o grabados. Y su función conmemorativa de actos literarios, como ya hemos explicado, establece una conexión más con el ámbito de la cultura impresa, en este caso de tipo académico. Conviene recordar que a veces las conclusiones se daban a la imprenta, con su correspondiente dedicatoria. Si cotejamos el tipo de inscripción que suelen contener nuestras pinturas con



La Virgen con el Niño Jesús y san Juan Bautista.
¿Nicolás de Medina? Tenerife, hacia 1750.
Monasterio de Santa Catalina de Siena, La Laguna.
Fotografía: Fernando Cova del Pino

algún ejemplar impreso, se comprueba que coinciden en lo sustancial. Sirva de ejemplo la primera hoja de las conclusiones lógicas defendidas el 29 de julio de 1815 por Antonio Urquía en el Seminario Conciliar de Canarias, bajo los auspicios de José Monserrate Valcárcel⁵⁶.

Hasta donde hemos podido averiguar, en otros lugares del mundo hispano se hicieron también pinturas con una finalidad similar a las que aquí estudiamos, pero no nos consta la práctica de ofrecerlas

como dádiva a los patronos de capítulos y conventos ni tampoco que se ciñan al modelo formal predominante al que nos hemos referido. El Museo Colonial de Bogotá conserva dos óleos sobre tela que conmemoran las defensas de las tesis doctorales de Antonio Moreno y Escandón (1752) y José Antonio Zelis (1759) en la Universidad Javeriana, atribuidos a Joaquín Gutiérrez⁵⁷. En ambos casos, el perfil del lienzo es hexagonal y la presencia del texto casi tiene la misma entidad que la del retrato del propio alumno. Indudablemente, hay conexiones entre las pinturas isleñas y estas: la conmemoración de un acto académico, la inclusión de la *potissima* o tesis principal, la ubicación de parte del texto en una cartela en la parte inferior y del escudo de la Orden del Carmelo en el coronamiento del marco. Pero el resultado es distinto.

Nuestras pesquisas respecto a otros posibles ejemplos más cercanos –ya sea en forma o en función– en Andalucía y en la Nueva España han sido infructuosas. Y la misma existencia de variantes entre los ejemplares canarios hace que nos planteemos la posibilidad de que el modelo más habitual antes definido sea –aunque tenga analogías en otras tierras– una creación isleña, difundida por la reiteración, casi como un rito, de una costumbre en el ámbito conventual. No obstante, hay láminas de conclusiones distintas: apaisadas, como las dos de la Ermita del Carmen de La Orotava [cat. 5 y 6] y, al menos, una desprovista de la orla de su guarnición y con el texto conmemorativo pintado directamente sobre el lienzo, caso de la que representa a san José y se conserva en colección particular de Los Realejos [cat. 13]

La configuración predominante no se ciñe a cuadros de capítulos, pues parece responder a una tipología más amplia de carácter honorífico, quizá por influencia de las láminas de conclusiones. Es el caso de una pintura de la *Virgen con el Niño y San Juanito* que mantienen en clausura las monjas catalinas

⁵⁶ Biblioteca Universitaria de La Laguna: *Fondo Antiguo*, P.V. 58 (8).

⁵⁷ <http://www.museocolonial.gov.co/coleccion/piezas-del-mes/Paginas/Defensa-de-Tesis-Doctoral-en-la-Universidad-Javeriana-por-don-José-Antonio-Zelis.aspx> (consulta 6/10/2018).



Coronamiento de los marcos de las láminas de la Virgen del Carmen, la Virgen del Rosario y Santo Domingo de Guzmán. Atribuidos a Nicolás de Medina. Monasterio de Santa Catalina de Siena, San Cristóbal de La Laguna.

de La Laguna y que conmemora y exalta el periodo durante el que fue su priora sor Juana de Jesús. En el lugar reservado a las armas del patrono, figura el emblema de la Orden, mientras que el texto incluido en la zona inferior del marco son unos versos que homenajean a la citada religiosa.

DENOMINACIÓN

La expresión *láminas de conclusiones* que hemos venido utilizando corresponde a cómo fueron mencionadas en diversos documentos isleños y es una de las aportaciones de este trabajo, pues no se había registrado ni tampoco nos consta su uso fuera de Canarias⁵⁸. Las primeras noticias que conocemos corresponden a los años cuarenta del siglo XVIII y esto permite considerar que entonces ya constituían

un grupo bien definido por su forma y, sobre todo, por su función. Aunque tanto en el *Diccionario de Autoridades* como en el vigente de la Real Academia Española la palabra ‘lámina’ se reserva en relación a la pintura para la efectuada sobre plancha de metal (y, por esto, para las impresiones en papel a partir de planchas grabadas), se empleaba también para referirse a la que tenía la piedra como soporte. En el ámbito canario parece claro que sirvió ampliamente como sinónimo de cuadro⁵⁹, de pintura realizada

⁵⁸ Esta forma compuesta no figura recogida en varios corpus de referencia (CORDE, CREA, CORPES XXI, CORDIAM). Agradezco a la doctora Dolores Corbella su ayuda en esta pesquisa.

⁵⁹ A modo de ejemplo, una pintura sobre lienzo que representa a Santa Bárbara, conservada en la Iglesia de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria, contiene una inscripción que informa de que «esta lámina» fue costeada por el músico «Antonio Betancurt» en 1781. La pintura —un óleo sobre lienzo— de la Virgen del Socorro, que presidía la ermita de la granja que los agustinos tenían en Tegueste, fue calificada en un documento otorgado por los propios frailes como un «quadrito o lámina» (AHPT: PN, 1414, escribanía de Lucas Agustín Pérez Machado, f. 128r, 17/7/1755). Y en una partición de bienes realizada en La Orotava en 1808 quedó registrada «una lámina o cuadro de San Nicolás de Bary» (AHPT: PN, 3094, escribanía de Crispulo Restituto de Montenegro, f. 186r).



Santo Domingo de Guzmán.
Atribuido a Nicolás de Medina. Tenerife, 1727.
Monasterio de Santa Catalina de Siena, La Laguna.
Fotografía: Fernando Cova del Pino

también sobre tabla⁶⁰ o sobre lienzo; y no necesariamente de pequeño tamaño⁶¹. No hemos localizado,

sin embargo, expresiones alternativas, como podrían ser cuadro de conclusiones o pintura de conclusiones. Al reiterarse la palabra 'lámina' en este contexto, se puede interpretar que era preferida frente a otras por ajustarse más o mejor a lo que se quería denominar.

⁶⁰ «Una laminita pintada en tabla de una quarta de alto, quebrada, de San Juan de Dios» (AHPT: AZC, unidad de instalación con número de identificación provisional 919, Inventario de Juan Domingo de Franchi [1775], f. 5r).

⁶¹ «Seis láminas, países, de vara en quadra» declaró tener Bernardina Romero Saldaña en Santa Cruz de Tenerife en 1712 (AHPT: PN, 315, escribanía de Santiago Antonio Penedo, f. 349r, 12/9/1712).

Respecto a la segunda parte de la locución –de conclusiones–, puede justificarse tanto por contener el punto defendido en el acto académico conmemo-

rado, «lámina de la dedicatoria y conclusiones»⁶², como por las circunstancias en las que las conclusiones se dedicaban y las láminas se entregaban a sus destinatarios. Así puede entenderse que, como ya hemos citado, en 1747 el provincial franciscano se refiriera a las láminas «para las conclusiones»⁶³, o que en una carta remitida en 1806 se trate sobre «la lámina que se ha de formar para este acto»⁶⁴. No obstante, exceptuando estas menciones explicativas, en el resto de las referencias que conocemos –datadas entre 1741 y 1790– la denominación utilizada es *lámina de conclusiones*.

DATACIÓN Y AUTORÍA

Tanto el análisis de las láminas de conclusiones que conocemos como algunas referencias documentales aconsejan valorar en cada caso la pintura sobre tela y su guarnición como una sola obra, fruto de un mismo proyecto y con una misma finalidad. En la mayor parte de los ejemplares que hemos podido apreciar visualmente –ya sea de forma presencial o a través de reproducciones fotográficas–, la información no solo desborda el lienzo, sino que, principalmente, tiene como soporte la orla de madera policromada: las armas del destinatario y la inscripción se sitúan en el marco. Por otra parte, ya hemos señalado que documentos relativos a la realización de láminas para patronos de la provincia dominica acreditan, al menos a partir de 1774, que la iconografía era escogida por ellos o por sus representantes y que, una vez conocida la decisión, se procedía a encargar la pintura. Esto permite pensar que fue así generalmente, aunque no puede descartarse que en alguna ocasión se reutilizara, por así decirlo, un cuadro que ya existía⁶⁵. Pero incluso en el ejemplar más

temprano que conocemos, el *Santo Domingo* del Monasterio de Santa Catalina de La Laguna (1727) [cat. 1], la dedicatoria se dispone en el propio lienzo, así que no queda duda de que fue pintado con ese fin. De modo que, como norma, conviene suponer para marco y tela una misma datación.

Como apuntamos más arriba, el estudio formal, tipológico y estilístico de los marcos realizados en Canarias está pendiente de estudio. Lo mismo puede afirmarse respecto a sus autores y a las circunstancias de encargo y realización. Cabe pensar en una labor compartida entre carpinteros, en lo referido a la labor de la madera, y pintores policromadores, que se encargarían de su acabado cuando su ornamentación incluía pintura o dorado. Apenas contamos con noticias al respecto y, por eso, tiene especial interés una escritura notarial otorgada en 1624 por la que Francisco González, tornero portugués establecido en Tenerife, reconoció que Diego de Alvarado, gobernador de la isla, le había abonado el resto de lo que le adeudaba, entre otros trabajos, por «treinta quadros, los veinte i siete nuebos i tres biejos, que se entiende la guarnición dellos de madera, tan solamente»⁶⁶. La parquedad de las fuentes documentales

⁶⁶ AHPT: PN, 270, escribanía de Francisco de Mirabal, f. 188v, 12/10/1624.



Sueño de san José (detalle de la firma del pintor).
Domingo de Quintana. Tenerife, 1738.
Monasterio de Santa Catalina de Siena. La Laguna.
Fotografía: Nadia Sancho Fernández

⁶² AMLL: Sección 1, *Actas capitulares*, oficio único, libro 70, f. 73r.

⁶³ INCHAURBE, fray Diego de: *Noticias sobre los provinciales franciscanos...*, *op. cit.*, pp. 197-198.

⁶⁴ BMSCT: ACFA, 01183.

⁶⁵ Para esto puede ser muy útil el estudio de la técnica de ejecución y del proceso de ensamblaje de los marcos.



San Buenaventura y santo Tomás de Aquino.
Atribuido a Luis de la Cruz y Ríos. Tenerife, 1806.
Monasterio de Santa Clara de Asís, La Laguna.
Fotografía: Artemar Fotografía Miguel

puede suplirse incorporando como objetos de análisis los retablos policromados, pues en no pocos casos comparten técnicas y apariencia, convirtiéndose en testimonios coetáneos de los que es más factible localizar datos.

Con estas premisas cabe reconsiderar que la lámina de *San Diego de Alcalá* [cat. 3] ofrecida al marqués de Celada, patrón de la provincia franciscana, con motivo de un capítulo celebrado en 1730, sea obra de Cristóbal Hernández de Quintana, como supusimos al estudiarla por vez primera⁶⁷, pues este pintor había fallecido cinco años antes.

⁶⁷ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Cristóbal Hernández de Quintana...*, op. cit., pp. 95. 98.

Debe ser obra de un seguidor suyo, tal vez su hijo Domingo (1693-1763), autor de las dos únicas láminas de conclusiones firmadas de las que tenemos noticia: el *Sueño de san José* (1738) del Monasterio de Santa Catalina de La Laguna [cat. 4] y el *Nacimiento de la Virgen* (1743) de la Ermita del Carmen de La Orotava [cat. 5]. Se da la circunstancia de que estas tres pinturas fueron encargos franciscanos, lo que podría indicar cierta preferencia por parte de los clientes en ese periodo y también la pericia del artífice en este campo⁶⁸. Nos referimos a las representaciones sagradas, pues –insistimos– la decoración de los marcos demanda más información y estudios.

Del pintor Nicolás de Medina (1702-1750), pueden ser tres láminas, dos encargadas para ofrecer a patronos de la Orden de San Francisco [cat. 1 y 2] y una –la *Virgen del Rosario* de Adeje [cat. 16]– para el patrono de la provincia dominica. Nos referiremos a esto a continuación, al detenernos en el análisis de esta última pintura. El resto de las láminas de conclusiones que conocemos se mantienen como obras anónimas de factura isleña. Para la de *San Buenaventura y santo Tomás*, conservada en el Monasterio de Santa Clara de La Laguna [cat. 7], Lorenzo Lima ha propuesto su atribución a Luis de la Cruz y Ríos⁶⁹; pero es una obra ya tardía (1806) que difiere del formato que tuvo más éxito durante el Setecientos y, aunque conmemora la defensa de unas conclusiones, no fue dedicada a un patrono, por lo que carece de dedicatoria y de armas. Respecto a la lámina pintada con motivo del capítulo provin-

⁶⁸ La huella de Cristóbal Hernández de Quintana se aprecia también en una de las láminas que hemos conocido mediante una reproducción fotográfica del interior de la Ermita de San Clemente en el municipio de Santa Úrsula, pues la representación iconográfica de san José con el Niño sigue el modelo de la que de del citado pintor se conserva en la Iglesia de San Juan de Arucas.

⁶⁹ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «San Buenaventura y santo Tomás de Aquino», en *Museo de Arte Sacro Santa Clara de Asís. San Cristóbal de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias - Monasterio de Santa Clara de Asís, p. 118.

cial dominico de 1790, cuyo paradero ignoramos, fray José Hernández comunicó por carta su costo a los administradores de la Casa Fuerte de Adeje, indicando también que «se hace en Santa Cruz, a dirección y cuidado del muy reverendo padre maestro fray Juan Tomás de Yriarte, que es el que ha sido nombrado de cathedrático en las conclusiones»⁷⁰. Cabe confiar, por lo tanto, en que nuevos estudios formales y documentos todavía no conocidos permitan acotar, proponer y revelar autorías.

ESTUDIO DE CASO: LA VIRGEN DEL ROSARIO DE ADEJE

A partir de las ideas y los datos que hemos venido presentando, es posible analizar de forma pormenorizada las pinturas conocidas, tanto desde un punto de vista formal como atendiendo a sus respectivos contextos. No fue este nuestro propósito —que dejamos para otra ocasión—, sino responder a las preguntas que se nos planteaban al contemplar el cuadro de la *Virgen del Rosario* de Adeje, del que ofrecemos ahora un estudio concreto. Se ignora desde cuándo se conserva en la Iglesia de Santa Úrsula, adonde debió pasar por voluntad de su primer propietario o de alguno de sus sucesores. Como ya hemos apuntado, en 1829 Sabino Berthelot conoció varias pinturas de este tipo en el salón noble de la Casa Fuerte de Adeje⁷¹. Cabe la posibilidad de que esta fuera una de ellas o, en cualquier caso, que hubiera estado allí antes de ser trasladada a la parroquia. Contamos con algunas noticias relativas al traslado por mar de las láminas desde La Orotava hasta la villa de Adeje; para algún año incluso queda registrado el costo de las «tablas y hechura del cajón en que se puso la lámina»⁷².

⁷⁰ BMSCT: ACFA, 01156.

⁷¹ BERTHELOT, Sabino: *Primera estancia en Tenerife...*, op. cit., p. 118.

⁷² BMSCT: ACFA, 087244, f. 1v.



VUE DU VILLAGE D'ADEJE
avec son Château Fort. (La Casa Fuerte.)
(Cherché)

Vista de Adeje, con la Casa Fuerte al fondo.
J. J. Williams y A. St. Aulaire, 1839



VUE DE BORDS D'ADEJE
de la Paroisse de Sainte Ursule et de l'Hermitage
(Vireville)

Vista de Adeje.
J. J. Williams y E. Lasalle, 1839

Coincide en su planteamiento con las láminas que hemos agrupado en el tipo A, caracterizadas por disponer de una guarnición de planchas de madera recortada en torno a la moldura rectangular que ciñe la pintura sobre lienzo. El perfil es simétrico a partir de un eje central vertical y presenta mayor desarrollo en sus partes superior e inferior. La superior

acoge, bajo un remate dorado en forma de venera o abanico desplegado, las armas del destinatario de la lámina, mientras que la inferior está prácticamente ocupada por la inscripción que incluye la dedicatoria⁷³, la conclusión defendida⁷⁴, los nombres de los religiosos actuante y auxiliante y, finalmente, el motivo, el lugar y la fecha del acto de conclusiones conmemorado⁷⁵.

La policromía de la guarnición, como sucede con el resto de las de este tipo, resulta muy efectiva al combinar oro y colores, principalmente el rojo. En la moldura rectangular, el dorado desborda la línea interior y se extiende a las esquinas y a la zona central de cada lado, dejando espacio donde la decoración consiste en motivos vegetales –flores y hojas– blancos a punta de pincel sobre fondo rojo. Ya en las planchas de madera recortada se mantiene esta combinación cromática en la cinta o cenefa que perfila la guarnición, anudada en los puntos salientes. Aquí el oro ciñe tramos interiores rojos que contienen, de nuevo en blanco y a punta de pincel, cuentas de un rosario: las secuencias de diez cuen-

tas pequeñas están separadas por otras de mayor tamaño, las llamadas *paternóster*. En el espacio que queda entre esta cenefa y la moldura, se disponen sobre fondo oscuro elementos decorativos aplicados mediante la técnica del pastillaje, dorados y en relieve: aves, vegetación y arquitecturas, propios del gusto chinesco que tuvo éxito en aquellos momentos en las Islas⁷⁶.

La inscripción no se sitúa, como en otros casos, en una cartela cuya forma se adapta al perfil de la guarnición, sino en una superficie blanca que parece imitar una tela desplegada y que podría evocar también un pergamino. En este sentido puede ser interesante considerar que en 1775 figura inventariado entre los bienes de Juan Domingo de Franchi en La Orotava «un pergamino de conclusiones con sus armas»⁷⁷. Como apuntamos más arriba, la estructura de esta lámina de Adeje es prácticamente idéntica a la de otra que se conserva en el Monasterio de Santa Catalina de Laguna [cat. 2], aunque le falta la parte inferior.

El análisis artístico de la representación de la Virgen del Rosario nos llevó a plantear, tras ser restaurada, la posibilidad de que sea obra del pintor Nicolás de Medina⁷⁸ (San Cristóbal de La Laguna,

⁷³ (Cruz) Inclyto Heroi, cuius nobilitatis fama omnium versatur lingua, percunctorum que volitat ora; insigni vos cuius regali (roto) et fama vociferat et orbis cunctus / celebrat: Magnanimo Equiti, cuius eximia magnificentiae dona laudata satis nunquam existunt licet centum sint linguae ora qu (roto) m: Exl. nostrae Nivariae decori, / merito fortunatae dictae, tantae nobilitatis possessione fortunatae; praestantissimo inquam ac nobilissimo D. D. Antonio de Herrera Ayala et Roxas Ponte / Suares de Castilla, Comiti de la Gomera e Marquioni de Adexe, Domino de Ampudia et Zea, ac huius nostrae Prov. SS. Thaumaturgae Virginis de Candelaria / Ordinis Praedicatorum. Gener. Patrono et Vnico; P. Fr. Hieronimus Jph de Paez Lect. Art. Conv. Colleg. Lacun. suae Prov. nomine in benevolentiae signū gratitudinis / emolumentū, hos Theologicos flores ex Angelico viridiario decerptos libenter dicat et ex corde Sacrat. / Q. Tr. P. R. / X^{ia}. miram N. A. P. D. Jh. Aq. mentem.

⁷⁴ Vir. Satisfactio Xpti. Dni. sit valoris simplicit infini et de rigore justitiae?

⁷⁵ Propugnaturus aderit P. Fr. Hieronymus Joseph de Paez, Artium Lector Conv. et Collegii S. P. N. Dominici Lacunensis: sub auxilio / Radin P. Praess. ex Regent. Fr. Xptophori de Vinatea, Venerab. Prioris Conv. et studii Gen. S. Petri Mart. / Canariensis ac huius Diocesis Examinatoris Synodalis pro Comitii Prov. Celebrandis in Conv. / S. Sebastiani de Garachico: die 2 junii Ann. Domini 1743 / Vesp^o.

⁷⁶ Vid. ACOSTA JORDÁN, Silvano: «De la China vienen guarnecidas... Aspectos histórico-artísticos y técnicos de las *chinerías* en Canarias», en *Revista de Historia Canaria*, 195 (2013), pp. 31-42; MARTÍN LÓPEZ, David: «Lo profano visita lo sacro: la *chinoiserie* en los retablos canarios del siglo XVIII», en *O retábulo no espaço ibero-americano: forma, função e iconografia*. Lisboa, Instituto da História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016, t. II, pp. 127-138.

⁷⁷ AHPT: AZC, unidad de instalación con número de identificación provisional 919, Inventario de los bienes de Juan Domingo de Franchi, f. 6v.

⁷⁸ Debe descartarse la autoría de fray Jerónimo Páez (FRÍAS GARCÍA, María Isabel: *Visión histórico-artística de la Villa...*, op. cit., p. 119), recogida también en la relación de bienes muebles vinculados en la declaración de la Iglesia de Santa Úrsula de Adeje como Bien de Interés Cultural, fruto de una interpretación errónea del texto en el que figura este religioso como defensor de las conclusiones dedicadas al marqués. *Boletín Oficial de Canarias*, 16 de mayo de 2012. Este error coincide con el de Sabino Berthelot, quien supuso que los cuadros que vio en la Casa Fuerte habían sido pintados por frailes dominicos.

1702-1750), autor hacia 1730 del cuadro de la *Nave de la Iglesia* de la sacristía de la Iglesia de Santa María de Betancuria⁷⁹, única obra suya segura y documentada. Aunque es cierto, las pinturas que se han considerado de su mano tienen esta única referencia, también es verdad que se trata de una obra de grandes dimensiones (183 × 558 cm) que proporciona un amplio muestrario de personajes y recursos. Además de aspectos formales, otros argumentos avalan estas propuestas de catalogación: se trata de obras presentes en Tenerife y Fuerteventura⁸⁰, islas en las que se sabe que vivió y trabajó, y en algunos casos su cronología es segura y coincide con la del autor. Con todo, estas atribuciones a Medina deben entenderse bajo estas premisas y quizá fuera más prudente señalar la cercanía a su *estilo* hasta que algunas no se confirmen o puedan documentarse e incorporarse con seguridad a su catálogo nuevas realizaciones que permitan afianzar su personalidad plástica y distinguirla de la de artífices isleños coetáneos, de quienes en muchos casos apenas sabemos más que sus nombres.

Todas esas obras están condicionadas por la pintura de Cristóbal Hernández de Quintana (La Orotava, 1651-San Cristóbal de La Laguna, 1725), el autor más prolífico e influyente del Barroco pleno en Canarias, junto a quien pudo formarse Medina en la antigua capital de Tenerife. En cualquier caso su influjo, ya fuera directo o a través de sus obras, es evidente en la *Nave de la Iglesia* y también en otros lienzos que estimamos pueden ser suyos, como la *Adoración de los pastores* (Ermita de Nuestra Señora de Guadalupe, Agua de Bueyes) –que desarrolla un pintura de Quintana–, la *Inmaculada* y el *Sueño de San José* (Ermita de Nuestra Señora de la



Virgen del Rosario (detalle).
¿Nicolás de Medina? Tenerife, 1743.
Iglesia de Santa Úrsula, Adeje.
Fotografía: Ana Rosa Pérez Álvarez

Caridad, Tindaya), la *Virgen del Rosario con santo Domingo y san Francisco* (Iglesia de Santa Ana, Casillas del Ángel), así como el púlpito, los dos lienzos del primer cuerpo del retablo mayor –la *Virgen con el Niño* y *Santa Teresa*, esta fechada en 1737– y las representaciones de las *Ánimas del Purgatorio*, *Santo Tomás de Aquino* y *San Buenaventura*, *San Pedro papa*, el *Ecce Homo* y cinco escenas de la vida de san Pedro de Alcántara (Ermita de San Pedro de Alcántara, La Ampuyenta), todas en Fuerteventura⁸¹. En esta misma isla, Rodríguez González le atribuyó la serie mariana de la sacristía de la parroquia de

⁷⁹ PÉREZ MORERA, Jesús: «La carabela eucarística de la Iglesia», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 2, n.º 4 (1989), pp. 75-77.

⁸⁰ Ya Castro Brunetto planteó la posibilidad de que «Medina sea el autor de buena parte de la pintura conservada en la isla de Fuerteventura realizada por esas fechas». CASTRO BRUNETTO, Carlos: «Pintura», en *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos*. Islas Canarias, Gobierno de Canarias, p. 175.

⁸¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: «Didáctica y ornato. Púlpitos y pinturas murales en Fuerteventura», en *XV Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote* (2011). Puerto del Rosario, Cabildo de Fuerteventura - Cabildo de Lanzarote, 2016, t. II, pp. 24-25.

Betancuria⁸², si bien podría considerarse aquí la intervención de otro artífice en algunas de las pinturas que muestran menor calidad y algunas discrepancias respecto a las anteriormente citadas⁸³.

⁸² RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pp. 288-291. Mantiene esta catalogación ARMAS NÚÑEZ, Jonás: «Conjunto pictórico de la sacristía de la Iglesia de Santa María de Betancuria. Estudio iconográfico», en *XII Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote* (2005). Arrecife, Cabildo Insular de Lanzarote-Cabildo Insular de Fuerteventura, 2008, pp. 79-95.

⁸³ Aunque hay que valorar el deterioro que presentaban antes de su restauración, las que nos parecen más cercanas a las obras que consideramos de Nicolás de Medina son la *Adoración de los pastores*, la *Circuncisión*, la *Huida a Egipto* y la *Asunción*.



Virgen del Rosario. ¿Nicolás de Medina?
Tenerife, 1743. Iglesia de Santa Úrsula. Adeje.
Fotografía: Ana Rosa Pérez Álvarez

En Tenerife hemos señalado la posibilidad de que sean obras suyas una *Santa Florentina*⁸⁴ y el gran lienzo del refectorio del Monasterio de Santa Catalina de Siena de La Laguna⁸⁵, además de una *Virgen de Candelaria* (colección particular, La Laguna)⁸⁶. También en el citado monasterio de monjas catalinas se conserva una *Virgen con el Niño y san Juan*, muy próxima a su estilo⁸⁷, cuya guarnición recortada emparenta a esta obra con las láminas de conclusiones. Por su parte, Pérez Morera ha planteado la atribución de la *Buena muerte* de la Ermita de Santa María de Gracia, también en su ciudad natal⁸⁸; Villalmanzo de Armas, un *Calvario* del citado monasterio de dominicas⁸⁹; y ahora añadimos a esta lista de posibles obras suyas el *San Rafael* del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, un *San Francisco de Asís* de la Ermita de Nuestra Señora del Carmen (depositada en la Iglesia de la Concepción) y una *Inmaculada* del Museo Iberoamericano de Artesanía, estas dos últimas en La Orotava. También la *Virgen del Carmen* [cat. 2], antes citada, a colación de que su marco es prácticamente idéntico al de Adeje, lo que no sería casual, sino tal vez, expresión de un proceso de trabajo análogo, reiterado.

⁸⁴ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: «Santa Florentina y las rosas de la Pasión», en *Victoria, tú reinarás. La Cruz en la iconografía y en la historia de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, 2007, pp. 197-200.

⁸⁵ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: «Didáctica y ornato...», *op. cit.*, p. 26.

⁸⁶ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: «Virgen de Candelaria», en *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. San Cristóbal de La Laguna, CajaCanarias, 2009, pp. 142-143.

⁸⁷ AMADOR MARRERO, Pablo F.: «La Cruz, astil de Juan el Bautista», en *Victoria, tú reinarás. La Cruz en la iconografía y en la historia de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, 2007, pp. 221-223.

⁸⁸ PÉREZ MORERA, Jesús: «La nave de la Iglesia», en *La huella y la senda*. Islas Canarias, Gobierno de Canarias-Diócesis de Canarias, 2004, p. 309.

⁸⁹ VILLALMANZO DE ARMAS, Teresa L.: «Calvario», en *Una espada atravesará tu alma. La Virgen Dolorosa, arte y devoción en La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, Junta de Hermandades y Cofradías, 2006, pp. 106-107.

Nuevos estudios y atribuciones de obras a Medina podrán definir mejor su estilo, sus preferencias cromáticas y el gusto que caracteriza este repertorio isleño de la primera mitad del setecientos, lo que permitirá conocer y valorar de forma más precisa la pintura canaria inmediatamente posterior a Quintana, muy influida por sus *enseñanzas*. La *Virgen del Rosario* de Adeje es un buen ejemplo de esto y puede vincularse, por ejemplo, a dos obras de aquel autor: la *Virgen de la Salud* (Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna) y la *Virgen del Rosario* (Colección Machado Codesido, La Orotava). Aunque en última instancia todas puedan haber tenido como modelo una estampa, su cotejo revela una evidente proximidad no solo en su composición y en el apego al dibujo, sino también en el uso de colores alegres, en los tipos físicos e, incluso, en algo más sutil que podríamos denominar tono o ambiente intimista.

CONCLUSIONES

A partir de nuestro interés por el cuadro de la *Virgen del Rosario*, regalado en 1743 al conde de La Gomera y marqués de Adeje, el catálogo de obras que aquí presentamos así como variadas referencias documentales y bibliográficas nos han permitido comprender el contexto en el que se encargaban estas pinturas, qué conmemoraban y a quiénes iban dirigidas. También, recuperar la expresión que sirvió para denominarlas –láminas de conclusiones– y proponer una clasificación tipológica atendiendo a las que hemos podido valorar visualmente, aunque sea en algunos casos mediante reproducciones. Al ser ofrecidas a particulares, excepto las que pasaron a la sede del antiguo Cabildo de Tenerife, esperamos que este trabajo permita conocer otros ejemplares



Virgen con el Niño. Cristóbal Hernández de Quintana. Tenerife, hacia 1700. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, San Cristóbal de La Laguna. Fotografía: Fernando Cova del Pino.

que se mantienen todavía en el ámbito doméstico. Confiamos en que así se pueda ampliar el conocimiento sobre este conjunto de pinturas en distintos frentes –datación, autoría, destinatarios, iconografía– y también mejorar la caracterización tipológica de un modelo que, aunque influido por referencias externas, proponemos con prudencia considerar genuinamente canario. El tema merece, por lo tanto, un estudio más ambicioso que contemple el análisis heráldico así como la transcripción y traducción de los textos latinos.

ANEXO

CATÁLOGO DE LÁMINAS DE CONCLUSIONES
CONSERVADAS O CONOCIDAS POR FOTOGRAFÍAS**Orden de San Francisco***Santo Domingo de Guzmán* [cat. 1].

Atribuido a Nicolás de Medina⁹⁰. Tenerife, 1727. Monasterio de Santa Catalina de Siena, San Cristóbal de La Laguna. Dedicada a José Antonio de Llarena Calderón, patrón de los capítulos intermedios de la provincia de la Orden de San Francisco de Canarias. Tipo B.

Virgen del Carmen [cat. 2].

Aquí atribuido a Nicolás de Medina. Tenerife, segundo cuarto del siglo XVIII. Monasterio de Santa Catalina de Siena, San Cristóbal de La Laguna. Perdida la dedicatoria, aunque por las armas se puede suponer que fue dedicada a José Antonio de Llarena Calderón, patrón de los capítulos intermedios de la provincia de la Orden de San Francisco de Canarias. Probablemente, tipo A.

San Diego de Alcalá [cat. 3].

Aquí atribuido a Domingo de Quintana. Tenerife, 1730⁹¹. Colección particular, La Orotava. Dedicada a Diego Benítez de Lugo, patrón de la provincia de la Orden de San Francisco de Canarias. Debe ser la registrada en 1747 en un inventario de bienes del marqués de Celada, en La Orotava. Tipo A.

Sueño de san José [cat. 4].

Domingo de Quintana⁹². Tenerife, 1738. Probablemente dedicada a José Antonio de Llarena Calderón⁹³, patrón de los capítulos intermedios de la provincia de la Orden de San Francisco de Canarias. Tipo A.

Nacimiento de la Virgen [cat. 5].

Domingo de Quintana. Tenerife, 1743 (?)⁹⁴. Dedicada a algún miembro de la familia Franchi⁹⁵. Tipo B.

⁹⁰ Propusimos esta catalogación al preparar su cartela para exponerlo en la sala de arte sacro del Monasterio de Santa Catalina de Siena, abierta al público en diciembre de 2018, recogida también en el folleto impreso con tal motivo. Previamente, respecto a esta pintura y otras dos representaciones del fundador de los predicadores en el mismo convento, se apreció «un estilo más ingenuo y que recuerdan las pinturas sudamericanas de carácter popular (...) por sus características podrían pertenecer a la segunda mitad del siglo XVIII» (FUENTES PÉREZ, Gerardo: *Santo Domingo de Guzmán en la plástica canaria*. La Laguna, Editorial Dismagco, pp. 57-58). Luego figuró como anónimo sin datación en su ficha en el catálogo de la exposición *La huella y la senda* (CALERO RUIZ, Clementina: «Santo Domingo de Guzmán», en *La huella y la senda*. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias - Diócesis de Canarias, 2004, pp. 199-200) y como anónimo tinerfeño h. 1727 en la correspondiente al del catálogo de la exposición *Vestida de Sol* (CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: «Santo Domingo de Guzmán», en *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. San Cristóbal de La Laguna, CajaCanarias, 2009, pp. 237-238).

⁹¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Cristóbal Hernández de Quintana...*, *op. cit.*, pp. 95, 98.

⁹² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: «Nuevas obras de Cristóbal Hernández de Quintana», en *Revista de Historia*, n.º 121-122 (1958), p. 256; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias...*, *op. cit.*, pp. 419-420; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Cristóbal Hernández de Quintana...*, *op. cit.*, p. 157.

⁹³ GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO, Juan Ramón: «Emblemas heráldicos de los Mesa canarios», *XIV Coloquio de Historia Canario Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2002, p. 1395.

⁹⁴ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Cristóbal Hernández de Quintana...*, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁵ Así ha de entenderse dada la presencia de las armas familiares en el coronamiento del marco. La inscripción resulta ilegible en su mayor parte; la lectura del año plantea dudas. En caso de ser 1743 no correspondería a ningún capítulo provincial ni intermedio, pues nos consta que en torno a esa fecha los provinciales se celebraron en 1742 y en 1745 y que, además, hubo uno intermedio en 1744.

Huida a Egipto [cat. 6].

Anónimo. Tenerife, segunda mitad del siglo XVIII. Dedicada a Juan Domingo de Franchi, con motivo de unas conclusiones defendidas por el franciscano fray Antonio López en el Convento de San Lorenzo de La Orotava. Falta el coronamiento del marco. Tipo A.

San Buenaventura y santo Tomás [cat. 7].

Atribuido a Luis de la Cruz y Ríos. Tenerife, 1806⁹⁶. Carece de dedicatoria. Tipo C.

Orden de San Agustín*San Clemente*⁹⁷ [cat. 8].

Anónimo. Tenerife, siglo XVIII. Colección particular, Tenerife (en los años 70 del siglo XX, en la Ermita de San Clemente de Santa Úrsula). Posiblemente dedicada a un marqués de Villanueva del Prado, patrono provincial de la Orden de San Agustín de Canarias. Tipo A.

San José con el Niño [cat. 9].

Anónimo. Tenerife, siglo XVIII. Colección particular, Tenerife (en los años 70 del siglo XX, en la Ermita de San Clemente de Santa Úrsula). Posiblemente dedicada a un marqués de Villanueva del Prado, patrono provincial de la Orden de San Agustín de Canarias. Tipo A.

¿San Miguel? [cat. 10].

Anónimo. Tenerife, siglo XVIII. Colección particular, Tenerife (en los años 70 del siglo XX, en la Ermita de San Clemente de Santa Úrsula). Posiblemente dedicada a un marqués de Villanueva del Prado, patrono provincial de la Orden de San Agustín de Canarias. Tipo A.

Sin identificar [cat. 11].

Anónimo. Tenerife, siglo XVIII. Colección particular, Tenerife (en los años 70 del siglo XX, en la Ermita de San Clemente de Santa Úrsula). Posiblemente dedicada a un marqués de Villanueva del Prado, patrono provincial de la Orden de San Agustín de Canarias. Tipo A.

Santa Beatriz [cat. 12].

Anónimo. Tenerife, 1791. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife. Dedicada a Nicolás Brito Gordejuela y Armas, patrono del Convento de San Juan de Los Realejos⁹⁸. Tipo A.

San José con el Niño [cat. 13].

Anónimo. Tenerife, segunda mitad del siglo XVI-II. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife. Dedicada a José Ventura Brito Gordejuela, patrono del Convento de San Juan de Los Realejos. Tipo C.

Sin identificar [cat. 14].

Anónimo. Tenerife, 1808. Colección Leopoldo Tabares de Nava y Marín, Santa Cruz de Tenerife (solo la inscripción en la parte inferior del marco). Dedicada a Tomás de Castro Ayala, patrón del Convento del Cristo de los Dolores de Tacoronte. Probablemente, tipo A.

Orden de Santo Domingo*Sin identificar* [cat. 15].

Anónimo. Tenerife, 1739. Casa-Torre de Empan, Azpeitia, Guipúzcoa (solo la inscripción en la parte inferior del marco). Dedicada a Francisco José Empan con motivo de un capítulo provincial de la Orden de Santo Domingo, celebrado en el Convento de Santo Domingo de La Laguna. Probablemente, tipo A.

⁹⁶ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «San Buenaventura y santo Tomás de Aquino», *op. cit.*, p. 118.

⁹⁷ Reproducida en SORIANO BENÍTEZ DE LUGO, Alfonso: *Casas y familias laguneras. Los linajes y palacios de Nava-Grimón y Salazar de Frías*. San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna-CajaCanarias, 2007, p. 200.

⁹⁸ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Virgen del Carmen. Expansión artística en Tenerife durante la Edad Moderna», en *Vitis Florigera. La Virgen del Carmen de Los Realejos, emblema de fe, arte e historia*. Los Realejos, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, 2013, pp. 135-137.

*Virgen del Rosario*⁹⁹ [cat. 16].

Atribuido a Nicolás de Medina. Tenerife, 1742. Iglesia de Santa Úrsula, Adeje. Dedicada a Antonio de Herrera Ayala y Rojas, patrón provincial de la Orden de Santo Domingo de Canarias. Tipo A.

San Francisco de Asís [cat. 17].

Anónimo. Tenerife, 1766. Colección particular, Los Realejos. Dedicada por fray Andrés Viera y fray Manuel de Melo, provincial de la Orden de Santo Domingo de Canarias. Tipo D.

Santo Domingo penitente [cat. 18].

Anónimo. Tenerife, 1786. Ermita de Nuestra Señora del Tránsito, Icod de los Vinos. Dedicada al Concejo de Tenerife, patrono en nombre del rey del Convento de Nuestra Señora de Candelaria, Orden de Santo Domingo. Tipo A.

Sin determinar

Sin identificar [cat. 19].

Anónimo. Tenerife, h. 1735-1740. Ubicación desconocida (solo las armas familiares de Emparan y una inscripción, en lo que parece ser la parte superior de un marco). Tal vez dedicada a Francisco José. Probablemente, tipo D.

CATÁLOGO DE LÁMINAS DE CONCLUSIONES DOCUMENTADAS PERO NO LOCALIZADAS

Santo Tomás de Aquino («una lámina de conclusiones del angélico preceptor»). Registrada en La Orotava en 1747 y en 1748 en sendos inventarios de bienes del marqués de Celada, patrono de la provincia franciscana¹⁰⁰.

Santa Florentina («otra [lámina] de Santa Florentina, de conclusiones»). Registrada en 1747 y en 1748 en La Orotava en sendos inventarios de bienes del marqués de Celada, patrono de la provincia franciscana¹⁰¹.

San Francisco y la Inmaculada Concepción («una lámina de conclusiones de una vara de alto poco más o menos, dorada, su advocación un San Francisco y una Concepción»). Registrada en 1749 en un inventario de bienes de Roberto de Ribas en Santa Cruz de Tenerife¹⁰².

San José («la ymagen de mi benerado patriarca san Joseph»). Mencionado en una carta dirigida por fray José de Ponte y Mesa al conde de La Gomera y marqués de Adeje, patrono general dominico, comunicándole «la cuestión que defendí en el acto literario que se ubo aquella tarde», con motivo del capítulo provincial celebrado en 1762. Días después el conde escribió tras haber recibido la lámina, que está muy primorosa¹⁰³.

San Francisco y santo Domingo («lámina de los dos patriarcas»). En 1766 el conde de La Gomera y marqués de Adeje, patrono general dominico, comunicó por carta dirigida a fray José de Ponte y Mesa haber recibido «el cajón con la lámina de los dos patriarcas, que están muy buenos, por cuya fineza repito a vuestra paternidad mis agradecimientos»¹⁰⁴.

Santa María Magdalena («un quadro de Santa María Magdalena que fue el que dio el señor Juan de Balcárcel y Herrera en las conclusiones que dedicó a la excelentísima señora doña Magdalena de Llarena, condesa que fue de La Gomera, su abuela», fallecida en 1770). Regis-

⁹⁹ FRÍAS GARCÍA, M.ª Isabel: *Visión histórico-artística de la Villa...*, op. cit., pp. 118-120.

¹⁰⁰ AHPT: AZC, unidad de instalación con número de identificación provisional.

¹⁰¹ AHPT: AZC, unidad de instalación con número de identificación provisional 920.

¹⁰² AHPT: PN, 311, s. f., 24/11/1749.

¹⁰³ BMSCT: ACFA, 01179.

¹⁰⁴ BMSCT: ACFA, 01181.

trada en la partición de los bienes la condesa en 1773¹⁰⁵.

Santo Domingo («una lámina de guarnición dorada de conclusiones con la adlocación del señor santo Domingo»). Registrado en la partición de los bienes de Magdalena Luisa de Llarena, condesa de La Gomera, fallecida en 1770. Registrada en la partición de los bienes de la condesa en 1773¹⁰⁶.

San Miguel Arcángel («elijo para la lámina de conclusiones que esta su santa provincia dedica a sus gloriosos patronos al príncipe san Miguel Arcángel»). Mencionada en una carta dirigida por Francisco de Castillo Santelices, administrador de los condes de La Gomera y marqueses de la Gomera, patronos generales dominicos, a fray Antonio Estévez, con motivo de la celebración del capítulo provincial de 1774¹⁰⁷.

Siete ejemplares sin identificar («siete láminas de conclusiones con guarniciones y remates dorados»). Registradas en 1778 en La Orotava en un inventario de bienes de José Brito Gordejuela, patrono de los conventos agustinos de Los Realejos¹⁰⁸.

Dos ejemplares sin identificar («dos láminas de conclusiones»). Registradas en la partición de bienes de Antonio José Eduardo y Josefa Wadding y Abarca en 1782 en La Laguna¹⁰⁹.

Sin identificar. Vista en 1829, junto a otras –sin precisarse su número–, en la Casa Fuerte de Adeje por Sabino Berthelot, quien copió su inscripción, en la que consta que fue dedicada por fray Sebastián Rodríguez Fajardo a Florentina Pizarro,

marquesa de La Gomera y condesa de Adeje, con motivo de un capítulo dominico celebrado en el Convento de Nuestra Señora de Candelaria en 1782¹¹⁰.

Santa Florentina («por haberse pintado en el capítulo anterior en la lámina que se hizo una Santa Florentina»). Mencionada en una carta de fray José Fernández a Francisco Espejo, respecto a la iconografía de la lámina que se entregaría a los patronos de la provincia dominica en 1790¹¹¹.

Santa Florencia («se pinte una Santa Florencia, nombre primero de la excelentísima señora marquesa, lo que puntualmente se ha executado»). Mencionada en una carta de fray José Fernández a Francisco Espejo, respecto a la iconografía de la lámina que se entregaría a los patronos de la provincia dominica en 1790¹¹².

San Juan de la Cruz («y respecto quiere vuestra paternidad le digamos el santo que ha de pintarse en la lámina, nos parece mui propio sea san Juan de la Cruz, cuyo nombre tiene el primogénito e inmediato sucesor de la citada excelentísima señora»¹¹³). Indicado en una carta dirigida por los administradores de los patronos de la provincia dominica de Canarias a fray Francisco de Armas con motivo de la celebración del capítulo provincial de 1794.

Virgen de la Encarnación («en caso de pintar la lámina sea la ymagen de María Santísima de la Encarnación»). Mencionada en una carta dirigida por Francisco Sáinz Ezquerro, administrador de los condes de La Gomera y marqueses de Adeje, al provincial dominico ante la inminente celebración del capítulo provincial en 1802¹¹⁴.

¹⁰⁵ AHPT: PN, 3838, escribanía de Nicolás de Currás, f. 257r.

¹⁰⁶ AHPT: PN, 3838, escribanía de Nicolás de Currás, f. 258r.

¹⁰⁷ BMSCT: ACFA, 01182.

¹⁰⁸ AHPT: PN, 3271, escribanía de José de Montenegro, f. 26v, 24/10/1778.

¹⁰⁹ AHPT: PN, 325, escribanía de Santiago Antonio Penedo, ff. 370r, partida 122, 1782.

¹¹⁰ BERTHELOT, Sabino: *Primera estancia en Tenerife...*, op. cit., pp. 118, 158.

¹¹¹ BMSCT: ACFA, 01149.

¹¹² BMSCT: ACFA, 01156, 01159.

¹¹³ BMSCT: ACFA, 01163.

¹¹⁴ BMSCT: ACFA, 01183.

Unas cuentas fechadas en junio de ese año registran 30 pesos «con que se obsequió al religioso que defendió las conclusiones, en correspondencia de la lámina que regaló a su excelencia»¹¹⁵.

Virgen del Rosario («la lámina ha de ser de Nuestra Señora del Rosario»). Consta la elección de la iconografía por parte de Francisco Sáinz Ezquerro, administrador de los condes de La Gomera y marqueses de Adeje, tras serle solicitado por fray Cristóbal López con motivo de la celebración de un capítulo en 1806¹¹⁶.

San Fernando («se acuerda que la imagen que se haya de pintar en la lámina de la dedicatoria y conclusiones sea la del santo rey san Fernando»). Acuerdo del Concejo de Tenerife con motivo de la celebración del capítulo provincial de los dominicos en el Convento de Nuestra Señora de Candelaria en 1814¹¹⁷.

Sin identificar. Vista hacia 1931 en casa de doña Leonor Benítez de Lugo, en La Laguna. Conmemorativa de unas conclusiones defendidas en un capítulo celebrado en el Convento de San Lorenzo de La Orotava (Orden de San Francisco)¹¹⁸.

Agradecimientos

Monasterio de Santa Catalina de Siena (La Laguna), Monasterio de Santa Clara de Asís (La Laguna), Parroquia de Santa Úrsula (Adeje), Pablo F. Amador Marrero, Carlos Cologan Soriano, Fernando Cova del Pino, Juan Cullen Salazar, Sara García Martín, Carlos Gaviño de Franchy, Juan Gómez-Pamo Guerra del Río, Pablo Hernández Abreu, Manuel J. Hernández González, Juan Alejandro Lorenzo Lima, Pedro Pinto Sancristóval, Ana Rosa Pérez Álvarez, Jesús Pérez Morera, Germán F. Rodríguez Cabrera, Nadia Sancho Fernández, Lorenzo Santana Rodríguez, Leopoldo Tabares de Nava y Marín.

¹¹⁵ BMSCT: ACFA, 087244.

¹¹⁶ BMSCT: ACFA, 01183.

¹¹⁷ AMLL: Sección 1, *Actas capitulares*, oficio único, libro 70, f. 73r.

¹¹⁸ Notas del sacerdote Tomás Cologan Zulueta, tomadas en 1931. Agradezco esta información a don Juan Cullen Salazar.

ELADIO GONZÁLEZ DE LA CRUZ: LA ESCULTURA, EL ESCULTOR

GERARDO FUENTES PÉREZ

Padrón Albornoz: Para usted, ¿qué es una escultura?
Eladio de la Cruz: Una de las más puras formas de expresión que el hombre ha creado*.

Conseguir una definición estilística de la producción escultórica de Eladio González de la Cruz resulta algo muy complejo, ya que la etapa artística que le tocó vivir fue bastante fluctuante, sin una línea continua, dentro de una multiplicidad de formas e ideas que intentan romper las barreras con las codificaciones tradicionales como objetivo común. A pesar de que fue un fenómeno en Europa, cada zona, región o comunidad cultural le otorgó matices y soluciones peculiares, siempre a la búsqueda de una identidad artística propia, pues ya se discutía el carácter integrador de los programas académicos. Los diversos acontecimientos ocurridos durante la primera mitad del siglo XX –en el caso español, hay que incluir el episodio de la Guerra Civil (1936-1939)–, fueron determinantes en esa búsqueda, pues supuso un descubrir, redescubrir, tentativas, propuestas, etc., en el que cada artista encontró su lugar independientemente de los gustos particulares y de la clientela.

En Canarias, este período cronológico-artístico, llamado genéricamente «Vanguardias», fue realmente interesante por los múltiples contrastes originados por toda una serie de acontecimientos, de propuestas ofrecidas por intelectuales, por la aparición de revistas de arte –*Castalia*, *La Rosa de los Vientos*, *Cartones*, *La Gaceta de Arte*, etc.–, las exposiciones, los viajes, la corriente «regionalista», entre otras tantas exploraciones que hicieron posible la colocación de Canarias en el ámbito cultural y artístico de Europa. El escultor Eladio de la Cruz (es así como se le conoce, sin su apellido paterno, González) nació y se forjó como artista en medio de todas estas tendencias y vaivenes, aspirando a encontrar su propio camino dentro de la multiplicidad de expresiones. Sin embargo, en la etapa que le tocó vivir como persona y artista, especialmente en su período de formación, recibió no solo las primeras instrucciones rudimentarias de los materiales, sino también de un pensamiento organizado que respondía a las necesidades y exigencias sociales. Comenzaba, sin darse cuenta, a comprometerse con la realidad artística, con el descubrimiento de las formas y la oportuni-

* «Charla con el escultor Eladio González de la Cruz», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de junio de 1974.

dad de iniciar una vocación –vocación medular– que dormía entonces en su potencial anímico, y que las enseñanzas en las aulas del colegio Fray Albino solo fueron las espabiladeras que le hicieron descubrir su orientación artística. Todos sus biógrafos, articulistas y críticos de arte señalan a Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986) como su primer maestro o, al menos, como el espejo donde Eladio de la Cruz se vio, descubriendo cuál era su vocación y su futuro. Enrique Lite, Carlos Pérez Reyes, Pedro González, Faly Gutiérrez, Eliseo Izquierdo Pérez, Verónica Farizo González, Dimas Coello, Joaquín Castro Sanluis, Celestino Hernández Sánchez y otros tantos creadores e investigadores que han tratado la figura y obra de Eladio coinciden en lo mismo, en el golpe producido por Cejas en aquel joven que merodeaba por el intrincado nudo de calles del santacruceño barrio de El Toscal, donde nació en 1934.

Muchos artistas, por razones a veces oscuras e incomprensibles, se mantuvieron más o menos unidos al arte de su maestro o maestros, pero otros, en cambio, llegado el momento de madurez y de compromiso social, se alejaron para lograr así una libertad, independencia y definición, sin trabas ni requiebros estilísticos. Hay que tener en cuenta que parte de la producción de Cejas Zaldívar es de carácter monumental, al menos es con la que más se le asocia. Son ya inseparables los colosales «guerreros» del icónico conjunto de la Plaza de España de Santa Cruz de Tenerife, realizados en 1946. El profesor Pérez Sánchez los define como una «obra de gran envergadura no solo por el tamaño, sino también por la significación que se le pretende dar, a la que el artista se pliega»¹, y en los que el academicismo, y no digamos los resabios del escultor Aristide Maillol (1861-1944), se dejan entrever sin demasiado esfuerzo y comprensión visual. Esa solemne pero sencilla impronta la observamos en otras obras cuyas repartidas en poblaciones

tinerfeñas (*Obispo Pérez Cáceres, Teobaldo Power, Francisco Bonnín, San Fernando*, perteneciente a la capilla de la Universidad de La Laguna, etc.).

Si intentamos mantener una correlación estilística con la producción de Eladio de la Cruz, solo la podemos atisbar, tal vez, en piezas de gran tamaño, bien en piedra (mármol), madera o metal. En cambio, su nómina de esculturas de mediano o pequeño formato ya nada o poco tiene que ver con la de Cejas Zaldívar. Si nos detenemos en ejemplos como la *Purísima* (Colegio Hispano-Inglés, en Santa Cruz de Tenerife), *Sierva de Dios María de Jesús* (El Sauzal, Tenerife), *San Juan Bautista de la Salle* (Santa Cruz de Tenerife), entre las más conocidas, podríamos afirmar que muestran esa quietud tan característica de Cejas en la manera de resolver los volúmenes y las formas, estrictamente académicas, con un cierto temor a romper con la estaticidad establecida. En la citada *Purísima*, ejecutada en 1973, Eladio logra una interesantísima y audaz síntesis teológica a través de un tubo de piedra artificial, en la que sobresale el rostro de Nuestra Señora y las manos juntas a la altura del pecho, en actitud de oración, respetando la tradicional iconografía definida a lo largo del Barroco, manteniendo una estricta y absoluta ley de frontalidad, pero sin que por ello se vuelva rígida. Una «imagen» en forma de husillo (fusiforme), para ser vista y contemplada de frente, sin base alguna para lograr un sentido ascensional en pretendida levitación. La suavidad de la superficie, el escasísimo relieve concedido y el suave esfumado del rostro logran que la luz acreciente el potencial espiritual que encierra. Toda la materia está al servicio de la fe.

Este recurso iconográfico no es nuevo, pues ya en la etapa barroca algunos escultores, como Alonso Cano (1601-1667), lo llegaron a aplicar con fines puramente pedagógicos (dogma de la Inmaculada Concepción), una manera de entender el misterio divino desprovisto de toda ornamentación y artificio; solo la Mujer que sabe interiorizar la voluntad de Dios, siguiendo las profecías bíblicas. En fechas más recientes, escultores como Constantini Brancusi

¹ PÉREZ REYES, Carlos: *Escultura canaria contemporánea (1918-1978)*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1984, p. 191.



Eladio de la Cruz, *Inmaculada Concepción*.
Piedra artificial, 158 cm (1973).
Fotografía: Eduardo Naya.
Colegio Hispano-Inglés (Santa Cruz de Tenerife)

(1876-1957) o José Navarro Gabaldón (1917-2017), bajo resoluciones cubistas, llegaron a idénticos re-

cursos en el planteamiento de las representaciones marianas, provistas de ingravidez.

Sin llegar a la monumentalidad de los conjuntos escultóricos de Cejas Zaldívar, enmarcados por elementos arquitectónicos que les otorgan una mayor presencia visual, no podemos pasar por alto, la curiosa y modesta escena en bronce de *San Juan Bautista de la Salle*, en el encuentro de la calle San Sebastián y el puente Galcerán de la capital tinerfeña. Este santo francés, fundador de la Congregación de los Hermanos de las Escuelas Cristianas (1684), contó desde un principio con una definida iconografía que sirvió de pauta para todas aquellas representaciones de santos pedagogos pertenecientes, sobre todo, a los siglos XVIII y XIX, etapas en las que la sociedad religiosa y laica manifestó una enorme preocupación por la educación de los jóvenes más desfavorecidos, sin posibilidades de futuro. Recordemos los nombres de Santo Hermano Miguel (1854-1910), San Marcelino Champagnat (1789-1840), San Juan Bosco (1815-1888), entre otros, cuyo representación es casi igual para todos, donde los niños son una clara referencia al mensaje docente y educativo. Estos niños², casi siempre de pie, en actitud de recibir la enseñanza del maestro o, simplemente, en un gesto lúdico, completan el programa iconográfico previsto.

En esta obra de *San Juan Bautista de la Salle*, el artista rompió con las soluciones iconográficas más estandarizadas, pues sin cercenar la relación personal entre el maestro y sus discípulos crea una individualidad entre cada una de las piezas realizadas en bronce (1986); los dos niños, portadores de elementos propios de la instrucción docente, no muestran una actitud perceptiva, atenta a las orientaciones del santo pedagogo francés que aparece un tanto aislado, fijando su mirada en las páginas del libro que sostiene con su mano izquierda. Otros escultores

² Su número es fluctuante; normalmente suelen aparecer dos, pero no es extraño la presencia de tres con la intención de organizar una escena. La representación de un solo párvulo junto al maestro tiene ya un carácter evocador del mensaje.

contemporáneos españoles han sido más formalistas al tratar este tema, ajustándose a los cánones más oficiales e, incluso, con tonos academicistas; caso ejemplar es el conjunto que realizó Víctor González Gil (1912-1992) para el Colegio que la congregación goza en la localidad de Buelna (Cantabria). Hay una evidente unidad tanto formal como material de todo el conjunto. No podríamos dejar pasar por alto un singular ejemplo fuera de España de similares soluciones compositivas, la escultura de *San Marcelino Champagnat*, –fundador de la Congregación de los Hermanos Maristas (1817)–, que se halla en el colegio de Limache (Chile). Respeta hasta lo más mínimo el «formato oficial» defendido y divulgado por esta corriente iconográfico-pedagógica.

Muy bien pudo haber elegido Eladio de la Cruz uno de los modelos más conocidos que los Hermanos de la Salle tenían –y tienen– en su Colegio San Ildefonso, en la conocida avenida capitalina de La Salle. Dibujos, litografías, grabados, ilustraciones de maestros franceses que se expandieron por toda la geografía católica. Buena parte de esas representaciones, especialmente esculturas, son de carácter industrial, procedentes de Francia y algunas salidas de talleres levantinos. ¿Estuvo en la mente de Eladio ejecutar una obra sedente, como parecía lo más apropiado? Contamos con más de un ejemplo en España, siendo uno de ellos el que se halla en los Jardines de la Reconciliación (Tarragona), ejecutado por Luis María Saumells (1915-1999).

Aquí aparece en plena clase, como pedagogo, a la manera de los antiguos oradores clásicos, de líneas y resultados muy académicos. El lugar donde actualmente se encuentra la obra santacruzera no permite una escena sedente debido a la escasa calidad visual y a la propia conformación arquitectónica. Creemos que fue un acierto que Eladio la concibiera erguida, en bronce, en ese bronce lleno de «imperfecciones» que le otorga una rotunda firmeza, metáfora de la eficacia del saber y de la fe. Por tanto, los niños se encuentran fuera de ese momento pedagógico, de recibir sus enseñanzas; ahora manifiestan su satis-

facción por lo aprendido, mezclándose con la calle, con la gente que transita a toda prisa para ir al centro de la ciudad, como unos niños más que van o vienen del colegio. San Juan Bautista de la Salle los mira satisfecho, después de cumplir con su misión docente. El escultor ha humanizado la escena respetando la condición religiosa, aunque indudablemente este conjunto ofrece un perfil más conmemorativo que piadoso y devocional, pues recuerda la presencia de los llamados «Hermanos de la Salle» en la capital tinerfeña. Cuando Eladio de la Cruz ejecutó esta obra ya era un escultor consagrado y con suficiente madurez para demostrar que dominaba con mucha seguridad y profesionalidad una amplia variedad de materiales (mármol, piedra en general, madera, hierro, etc.), las formas y también la cultura artística. Desempeñaba en ese momento la cátedra «Fernando Estévez» y tenía en su haber una amplísima experiencia llena de encargos, de premios, de compromisos docentes –Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, y en otros centros educativos–; lejos se encontraba de aquellas esculturas decididas y solemnes de Cejas Zaldívar. Si algo quedó de este maestro, solo quizás un eco remoto apenas perceptible. Ni siquiera en el conjunto denominado *Homenaje a las Libreas* (2009), que se puede conocer en la localidad de El Palmar (Buena Vista del Norte, Tenerife), realizada en bronce y con líneas muy geometrizarantes, característica esencial y singular de su producción escultórica.

Pero bien es cierto que durante su primera etapa, la que el profesor Pérez Reyes define como «la escolástica tradicional: estudios de cuerpos desnudos en varias posturas, con respeto reverencial a proporciones, medidas y temas que, si algo tienen de sobresaliente interés, es su realización en materiales variados (yeso, terracota, piedra artificial o piedra de Granadilla), mostrándonos así su profunda asimilación de las enseñanzas recibidas»³. No es extraño

³ PÉREZ REYES, *Escultura canaria...*, p. 485.

este procedimiento en el aprendizaje artístico, pues los programas de una Escuela o Academia de Bellas Artes dejan indudablemente una marcada huella sobre todo en los primeros momentos de la formación del artista, a pesar de su búsqueda y definición personal. Basta una mirada al pasado para comprobar este hecho.

Y aquí, Eladio de la Cruz indaga, escudriña y estudia los procedimientos clásicos, los escorzos, los movimientos, los ángulos, tanto al natural como a través de los múltiples modelos de yeso que llenaban las aulas de Dibujo y Escultura, pero no para verse atrapado por las formas, las medidas y el paradigma de belleza, sino para descubrir el inmenso campo de posibilidades que permite el trabajo de la materia, de los volúmenes, del tratamiento de las superficies, del espacio, hasta llegar a los más recónditos secretos del Arte. Desde el estudio de la Antigüedad, pasando por el Renacimiento, Eladio fue descubriendo el reto que suponía para los escultores el planteamiento del cuerpo humano en posiciones no solo para la percepción visual, sino también para los sentidos y sus relaciones armónicas. Su obra *Torso* realizada en piedra artificial (colección particular, Santa Cruz de Tenerife) es un ejemplo de ello, y ciertamente recuerda al *Dios Fluvial* de Miguel Ángel (1475-1564). En estos centros de estudios, los «escultores, como comenta Maure-Rubio, dieron el paso del plano al espacio, al trasladar los dibujos de las vistas frontales y de perfil a los planos o caras de los bloques prismáticos de piedra para extraer los correspondientes volúmenes sobrantes»⁴, un eficaz ejercicio de sometimiento de teoría y práctica en la comprensión de la anatomía humana. La única diferencia es que este *Torso* no representa al cuerpo del hombre, sino al de la mujer. Las texturas ásperas, granuladas, el color y el movimiento le confieren

una extraordinaria plasticidad matizada por el juego de luces que acentúan las superficies.

El rigor académico, a pesar de la evolución estilística de Eladio, se deja sentir en otras obras suyas, en las que hay un alarde de dominio y conocimiento de las estructuras y los volúmenes. El espíritu «clásico» adquiere una dinámica diferente, alargándose las formas para conseguir un «sintetismo formal», lo que se observa en el *Abatido* (bronce, colección particular, Tacoronte, Tenerife), muy próximo a esos guerreros clásicos, pero que desde el punto de vista estilístico evoca a los conocidos «guerreros» de Henry Moore (1898-1986), como el *Falling Warrior* (fundación Henry Moore, Londres). De todas formas, este tema, como el del *Pensador*, fue una constante en la producción de los escultores contemporáneos, y no es extraño que Cejas Zaldívar lo haya incluido en sus repertorios. *Abatido* (piedra artificial negra, 1964) es un ejemplo evidente de escultura académica, muy ajustada a los cánones tradicionales, en los que la fuerza, el vigor de la musculatura y la composición espacial del cuerpo evidencian la capacidad técnica y profesional del escultor.

Cuando contemplamos y disfrutamos la relación de obras de Eladio de la Cruz, independientemente de su evolución estilística, atisbamos en todas ellas rasgos más o menos próximos al pensamiento académico, persistiendo esa tensión escolástica que de alguna manera siempre ha sido una constante en su compromiso como docente. Cabe destacar su hermosa *Eva* (piedra artificial, colección particular, Santa Cruz de Tenerife), representada sola, esbelta, de tórax alargado, que contempla la manzana que sujeta con su mano izquierda. Podría incluirse sin lugar a dudas en ese otro capítulo compuesto por la *Maternidad* o la *Madre*, el más importante y significativo de toda su creación. *Eva*, la Primera Mujer, es a su vez la Primera Madre, y no la podemos desligar de todo ese hermoso conjunto que Eladio dedicó a su madre, es decir, a las madres del mundo. Y transformando esas masas para traducirlas al bronce, es el curioso conjunto de *Adán y Eva* (colección particular, Taco-

⁴ MAURE-RUBIO, Miguel Ángel: *Los primeros pasos en el escorzo de la figura humana. Un análisis desde la geometría*. Madrid, Universidad Complutense, Arte, Individuo y Sociedad, 2016, p. 264.



Eladio de la Cruz, *Vencido*.
 Piedra artificial, 37 × 131 × 49 cm (1980).
 Fotografía: Eduardo Naya.
 Colección particular, Tacoronte (Tenerife)

ronte, Tenerife), representados después del pecado, frente a su propia desnudez recriminada por Yahvé. Sus rostros expresan el dolor por la desobediencia. Uno de los momentos más trágicos del capítulo de la «Creación» descrita en el Libro del Génesis (Biblia), el menos agradable y encantador de todas las escenas que narran la creación del hombre y la mujer por voluntad de Dios Padre, y que muchos pintores, sobre todo, lo han llevado al lienzo para explicar la pérdida del estado sobrenatural, el estado de la Gracia. Contamos con otra pequeña escultura del mismo tema (colección particular, Santa Cruz de Tenerife), realizada en 1976, pero esta vez bajo soluciones un tanto cubistas, en la que en absoluto se aleja del sentido dramático de la escena: las curvas, los ángulos, los espacios cóncavos mantienen la intensidad del dolor que supuso la pérdida del Paraíso.

Aparte de estas tendencias eruditas que se observan en las obras de Eladio, hay otros aspectos interesantísimos que revelan su adusta fragilidad humana, como si de una radiografía del alma se tratara. Con sus maneras cubistas, expresionistas, lineales, metafóricas, etc., según los momentos y etapas de su carrera artística, la vida y sus circunstancias han quedado plasmadas en sus retratos, en sus compo-

siciones escénicas, en los personajes históricos, hagiográficos, mitológicos. Es cuestión de saber mirar, observar, contemplar, disfrutar y descubrir. Eladio está en cada una de ellas, en el guerrero abatido, en el Adán que pierde el gozo de la vida, en el orante arrepentido, en el desaliento, en la angustia, en el ocaso..., pero también en el impulso que la libertad nos confiere para escapar de uno mismo. Eladio parece liberarse de la materia en su obra *Aires de libertad*, la cual mantiene un paralelismo con la de Zenos Frudakis titulada *Libertad* (bronce, 2001), una escultura que a manera de «fotograma cinematográfico» crea un aparente movimiento que permite ver a la escultura salir del muro donde fue concebida. Y esto lo logra Eladio de la Cruz creando una sucesión de planos ondulantes como si fuera una «crisálida» que eclosiona, disolviendo la materia sobrante para liberar al hombre que brota del interior.

Incluso los rasgos academicistas respiran aún en una de sus obras aparentemente moderna, alejada de cualquier canon del pasado, como *Vencido* (piedra artificial, colección particular, Tacoronte, Tenerife); una obra que define el pensamiento y el arte de Eladio de la Cruz, en la que, a través de múltiples planos, llega incluso a expresar el dramatismo de la escena,

de la muerte del atleta vencido que se arrastra para apurar su último soplo de vida. En toda la superficie brota una fuerza incontenible, de penetrante tensión, moderada estructuralmente por la composición de los planos. Y volvemos sin remedio a confrontarnos con la obra de Moore, cuya evidencia es palpable, según comenta Verónica Farizo: «la figura toma como núcleo al hueco, siendo este vacío el lugar donde pivota el centro de la escultura permitiendo a su vez una perfecta fluidez entre el interior y el exterior de la misma, generando, además, una visión táctil de la misma»⁵. En esta obra, Eladio de la Cruz es ya el escultor, el escultor que quería ser, a lo que anhelaba llegar; ese viaje por la materia, por las formas, por las luces y espacios, ese viaje por su mundo interior, esa búsqueda de su arte, de su estilo y de sí mismo.

En otros momentos, el lenguaje de la Academia se deja sentir en muchas otras obras suyas. Citemos, a manera de ejemplo, la denominada *Ofrenda* (colección particular, Santa Cruz de Tenerife), una pequeña figura femenina, desnuda, de escayola patinada, de correcto modelado y que evoca las esculturas orantes del siglo XIX, como la *Magdalena penitente* del italiano Antonio Canova (1757-1822) y otras tantas, muy frecuentes en los repertorios escultóricos de la citada centuria, sin perder de vista aquellos otros que completan escenas fúnebres en las catedrales, iglesias y cementerios. Los repertorios escultóricos de Eladio de la Cruz son amplios, independientemente de aquellos que por razones de encargo tuvo que afrontar. En su taller encontramos «cabezas», «retratos», «conjuntos», «temas mitológicos», «estudios», «estados de ánimo», etc. Sería imposible abarcar todos y cada uno de estos temas, de estas representaciones en madera, arcilla, yeso, piedra, mármol. Solo pretendemos con este trabajo adentrarnos en la materia y obra de Eladio de la Cruz, que es lo mismo

que penetrar hasta lo más hondo de su espíritu como persona y como artista. Un hombre adusto, lleno de fortaleza, disciplina, con una enorme capacidad de trabajo, leal y repleto de humanidad. En toda su obra surgen planteamientos, interrogantes; su obra se ha convertido en objeto de su propia reflexión. Un hombre de buen corazón que convierte la materia en la eterna pregunta sobre su origen y sobre su destino.

Se manifiestan, pues, en todas esas representaciones de personajes de mediano tamaño las más diversas emociones humanas no solo a través del rostro, sino también del movimiento del cuerpo, con gestos coreográficos que parecen ocupar todo el espacio. Es una «serie» extraordinaria y significativa que Eladio trató con acierto. Es el hombre en medio de la vida, de su historia, de su lucha y decepciones, pero siempre buscando salir de esa situación que lo atrapa. Eladio se convierte en un hombre existencialista, pero no dogmático. El Arte se ocupa también de estas otras situaciones de la vida; es un libro que narra cada una de las situaciones del hombre, no solo del triunfo, sino de la exégesis que supone el logro de ese triunfo: *Angustia*, *Ocaso*, *Esquizofrenia*, *Pavor* e, incluso, las representaciones de sus *Abatido*. Algunas de estas atractivas esculturas, todas ellas ejecutadas en bronce, no abandonan las soluciones dejadas por otros artistas de sus respectivos géneros. Nos referimos a la figuración de la *Angustia* (colección particular, Tacoronte, Tenerife), en la que los ecos del famoso grabado de *La Melancolía*, de Albert Dürero (1471-1528), se dejan oír, así como la xilografía suya *Varón de Dolores*, fundamental para entender la gran repercusión iconográfica que en Canarias dio lugar a las tan populares imágenes de *El Señor de la Humildad y Paciencia*, y que el doctor Martínez de la Peña difundió en un interesante y valioso estudio titulado «Iconografía cristiana y alquimia. El Señor de la Humildad y Paciencia»⁶. Dürero

⁵ FARIZO GONZÁLEZ, Verónica: «¿Qué es la escultura?», en el catálogo *Eladio de la Cruz. Por el Arte y la Humanidad*. Santa Cruz de Tenerife, Ed. Eladio González de la Cruz (Islote Afortunado, TEA, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife), 2018, p. 68.

⁶ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: «Iconografía cristiana y alquimia. El Señor de la Humildad y Paciencia», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, tomo I, Santa Cruz de Tenerife, 1982, pp. 579-623.

versionó este tema de Pasión de muchas maneras, creando con ello un mensaje de gran profundidad teológica que ya se venía forjando en la sociedad de la Edad Media. Paralelamente, Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) tomó la idea para convertirla en un argumento mucho más dinámico, que más tarde se acuña como *El pensador*, cuyos ejemplos más evidentes los tenemos en el profeta Daniel (*Juicio Final*, Capilla Sixtina, Vaticano), en la tumba de Lorenzo de Médici o en el *Moisés* de la iglesia de san Pietro in Vincoli (Roma), un tema que más tarde fue retomado por artistas contemporáneos entre los que destaca Auguste Rodin (1840-1917), quien abrió las puertas para otras tantas versiones.

Hemos dicho que *Pensador* ofrece una característica más dinámica y activa, pues el sujeto, aunque solitario y preocupado, se halla pensativo y reflexivo, de ahí la posición y colocación de las manos que solo son de apoyo, de ayuda al proceso de construcción de la idea; mientras que en *Angustia* el personaje muestra todo lo contrario: el peligro desconocido, la incertidumbre ante un estado afectivo penoso. Por eso, las manos se muestran abiertas para que descansen la pesada cabeza, aturdida y sin horizontes.

Lo mismo ocurre con la representación de *Esquizofrenia* (bronce, colección particular, Tacoronte, Tenerife), en la que Eladio moldeó la distorsión del pensamiento a través de los cambios bruscos, creando un cuerpo que pierde su sentido, alargando las formas hasta conseguir una metáfora de la citada enfermedad. Y de igual manera se muestra en la sugerente obra en bronce *Pavor* (colección particular, Tacoronte, Tenerife), cuyo análisis morfológico nos lleva a otras interpretaciones de la misma situación psíquica como es el miedo; nos referimos a *El grito* del pintor noruego Edvard Munch (1863-1944) o a otras tantas representaciones pertenecientes a la etapa contemporánea. La obra de Eladio desencadena esa explosión producida dentro de nuestra personalidad, creando una tensión muscular que mantiene el cuerpo rígido, poco flexible, cuyos miembros se vuelven entumecidos, inmóviles, mientras el rostro

del personaje femenino emite, con la fuerza que brota de lo más profundo de su caja torácica, ese «grito» desesperado ante la imposibilidad de reacción y debilidad humana.

La representación de *Ocaso* (Bronce, colección particular, Tacoronte, Tenerife) es realmente conmovedora. A pesar de la simplificación de líneas y formas, la obra manifiesta la profundidad de la vida, de la historia, de los años, de la senectud del hombre. La mujer sentada, con las manos sobre sus muslos, dirige la mirada hacia lo alto en actitud de reflexión; sus manos quebradas, su cuerpo debilitado y sus pies cansados contemplan el paso de los años.

Aunque Eladio de la Cruz haya llevado a la escultura todas estas facetas de la vida, como también la muerte, no podemos pensar en una obsesión que viniera marcada desde su infancia. Ni mucho menos. Es solo la visión del hombre en su recorrido vital. Después de la citada *Ocaso*, muy bien podría continuar *¡Paz!*. *No a la guerra* (terracota, colección particular, Tacoronte, Tenerife), una pieza ejecutada en 2003, que representa una calavera dentro de los esquemas estilísticos más tradicionales. Pues si por algo se caracteriza Eladio de la Cruz, es precisamente por ser el «escultor de la vida», que supo convertirla en materia a través de sus célebres «madres» o «maternidades», una visión cósmica de la creación, de la naturaleza activa, siempre renovándose y renovada.

Y a pesar de la abstracción de las formas, del material utilizado –en el bronce, Eladio consigue unos efectos muy dúctiles–, la obra *Momentos maternos* (bronce, colección particular, Tacoronte, Tenerife) también deja traslucir los cánones escultóricos de siempre. La madre, sentada en el suelo, contempla amorosamente a su hijo que lleva en el regazo, configurando así un triángulo compositivo que se repite en otras tantas de similar tema. Si no fuera por la postura de la madre tan liberal, bien podría tratarse de una Virgen María con el Niño Jesús en sus brazos. Incluso, hay un guiño al lenguaje barroco, a las representadas por Alonso Cano (1601-1667) y su dis-



Eladio de la Cruz, *Momentos Maternales*.
 Bronce, 26 cm (década de los noventa).
 Fotografía: Eduardo Naya.
 Colección particular, Tacoronte (Tenerife)

cúpulo Juan de Sevilla (1643-1695), entre otros, en la que la Madre observa con ternura tanto el plácido sueño del Divino Infante como su travieso juego. Es una constante a tener en cuenta, sobre todo en la serie *Maternidad* o *La madre*, que ocupa el 40% de toda su producción y que tanta notoriedad le ha dado.

En la madre, comenta el profesor Pérez Reyes, «lo anecdótico casi desaparece, convirtiéndose en

masas que se arropan las unas a las otras, mientras los cuerpos se adelgazan, como si quisieran espiritualizarse; donde el leve perfil y el pulimento logran dotar de unas calidades insospechadas»⁷. Este tema ocupa, como ya se ha dicho, un amplio espacio en su creación artística, y no hay exposición, muestra

⁷ PÉREZ REYES, *Escultura canaria...*, p. 486.

o evento artístico en que no se hagan presentes estas obras de mediano tamaño conocidas con el nombre de *Maternidad*. Piezas realizadas con distintos materiales –madera, piedra, bronce...– que representan el binomio madre-hijo en diversas actitudes, siendo la más repetida, con mucho, la clásica e icónica imagen del hijo en sus brazos, en un constante diálogo, ausentes de todo lo que les rodea y viviendo intensamente el misterio de la vida. No hay una constante estructural en estas esculturas, pues dependiendo del espectro cronológico, podemos encontrar soluciones con una morfología más clásica y de escuela, no muy lejanas de los lenguajes imagineros; en otros casos, son los recursos cubistas y las formas geometrizarantes las que definen las piezas. En ocasiones, el hijo mantiene su individualidad en el regazo de la madre, pero también lo encontramos participando de su naturaleza física, como si aún se mantuviera en el seno materno. Una estrechísima relación que va más allá de la pura y natural filiación. Sin embargo, Eladio de la Cruz no tiene reparo en representar esos momentos más trascendentales para una madre: el

parto. Un tema muy recurrente en el Arte de todos los tiempos, contando en Canarias con antecedentes de extraordinaria belleza por la propia composición, como *Milagro* (1970) de Manuel Bethencourt Santana (1931-2012), actualmente en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Santa Cruz de Tenerife).

No es nuestra intención ahondar en este idílico capítulo dedicado a la *Maternidad* y las razones por las que Eladio se volcó con tanto sentimiento y ardor en el mismo. Pero si partimos de que su escultura es, en definitiva, representación del hombre, no pudo haber quedado fuera de sus fines artísticos la figura de la madre, de la mujer, de los hijos y de la familia en toda su extensión. La infancia de Eladio, sus padres y hermanos en aquel barrio de El Toscal tan familiar, tan arraigado en cada casa, en cada hogar, en las ciudadelas, esquinas, lugares en los que todo era de todos, fue moldeando y definiendo su alma libre, alma de artista, en la que la madre nunca dejó de ser su musa de inspiraciones, evocadora de memorias y recreadora de amor.

LOS DUROS COMIENZOS DE UN ESCULTOR. ELADIO GONZÁLEZ DE LA CRUZ

ELISEO IZQUIERDO PÉREZ

Aunque anda uno ya en tiempo de descuento y eximido de toda actividad, incluida la académica, cuando nuestro ilustre compañero el doctor Gerardo Fuentes Pérez, impulsor de este homenaje a Eladio González de la Cruz, me pidió que participara en él, acepté sin titubear, lo que no dejaba de ser una temeridad y hasta una inconsecuencia. Pero ocurre que Eladio y yo somos viejos amigos. Somos de los que mantenemos afectos y hasta complicidades sin necesidad de apoyarnos en pretexto social alguno, ya sea el aperitivo de los mediodías o el güisqui o la copa de vino del atardecer, o cualquier otra forma de encuentros. Por el contrario, entre nosotros se interponen con frecuencia silencios más o menos espaciados, que sin embargo nada tienen que ver con desmemorias u olvidos. La amistad suele ser un bien sumamente frágil, salvo si no esconde o encubre pretensiones de cualquier signo, o no hay por medio intereses, sean del carácter que sean, ni sibilinas ambiciones o exigencias. Eladio y yo somos amigos desde siempre, sin ningún otro fin ni ningún otro afán que el de la amistad misma. O acaso sí. Porque lo que en verdad nos une es el tenso y resistente bramante de nuestro compartido amor por el arte, por todas las artes.

En mi caso, el afecto se acrecienta con un plus importante de admiración a su persona, que he tenido siempre como ejemplo de voluntad y de fidelidad a una temprana vocación que afloró en él impensadamente un día lejano y ha sido santo y seña de su fecunda existencia. Siempre me parecieron admirables la energía y decisión con las que Eladio de la Cruz se encaró desde niño a las dificultades que la vida le iba poniendo como vallas en larga carrera de obstáculos y supo rebasar, una tras otra; sobre todo los primeros pasos de su fecundo itinerario de escultor y su compromiso con el arte. Será esa primera faceta de su trayectoria vital la que intente glosar en mi breve intervención.

Diffícilmente podrá valorarse en su justa dimensión ni tampoco se podrá comprender hasta su hondura la obra de un artista, como la de todo ser humano, si no se conoce con qué mimbres se fraguó, y las orteguianas circunstancias que contribuyeron a troquelar su personalidad, las carencias o los excesos que condicionaron su odisea humana desde los pasos aurales, y en qué medida pudieron verse constreñidos, cuando no cercenados por unas u otros, sus sueños, o si, por el contrario, tuvieron pista de despegue suficiente para que la imaginación y la vo-

luntad emprendieran vuelo. En ocasiones, esta exigencia de comprensión resulta más perentoria aún cuando el ritmo de lo cotidiano se ha visto estremeado por limitaciones, barreras o sobresaltos que desbordan con creces el ámbito de lo que se entiende por el cotidiano vivir.

Eladio de la Cruz pertenece a la generación que padeció, cuando empezaba a crecer, los efectos de la guerra civil española de 1936 a 1939, primero, y después, sin solución de continuidad, los de la segunda guerra europea o mundial (1940-1945), y las dos largas posguerras; un periodo de la vida, crucial en todo ser humano como es el de la niñez y la adolescencia, que se cebó de manera especial con las clases sociales más desprotegidas y vulnerables.

El pintor y escritor tinerfeño Enrique Lite (1926-1983), ocho años mayor que nuestro escultor pero preocupado también por ambos episodios bélicos y sus efectos subsiguientes e instalado por tanto en los bordes de la misma época, bautizó esta generación, a la que yo también obviamente pertenezco, como la «generación escachada». Sobre ella –lo he recalcado más de una vez– pesaron como una losa precariedades incontables, tantas como injusticias y atropellos, que los niños de entonces, afortunadamente, no éramos capaces todavía de percibir y valorar en su dramática dimensión. Escapábamos de aquel aplastamiento, más que por inconsciencia o ignorancia, porque el vuelo sin fronteras de la imaginación infantil era más poderoso y liberador. Pero, a la hora de la verdad, cuanto cercenó o despachurró aquel tiempo infeliz no es posible borrarlo de nuestro lapidario ni buscarle justificación.

Eladio nació en el seno de una familia muy humilde del Toscal, uno de los barrios de mayor solera pero también, por entonces, quizás el más extenso de los enclaves marginales de la capital tinerfeña. Lo ocupaba mayoritariamente un proletariado tan desprotegido como anhelante de una vida mejor que la que soportaban sus componentes a duras penas.

En los treinta del pasado siglo XX, Santa Cruz de Tenerife era todavía la «pequeña concha del mar» alongada al azul del Atlántico que por aquellos mismos años cantó el poeta Francisco Izquierdo en bellissimo soneto desde la lejanía del exilio. Sus habitantes apenas rebasaban los sesenta mil. Luchaba por recuperar para su puerto la actividad que en otros tiempos tuvo y el aislamiento provocado por las guerras había debilitado. Con el arranque de la actividad fabril de la Refinería de Petróleos de CEPESA, en 1930, se reactivó su dinamismo, que tuvo rápido reflejo en el barrio del Toscal. En él buscaron pronto acomodo levas sucesivas de población trabajadora no cualificada, igual que en otros barrios de fuerte arraigo en la memoria y en la historia de Santa Cruz, sobre todo El Cabo, Los Llanos y Duggi.

Lo peculiar aunque no exclusivo del barrio del Toscal fueron las «ciudadelas» que en él se empezaron entonces a construir. Eran edificaciones modestísimas, de una sola altura, formadas por habitáculos de reducido tamaño con el frente dando a un pasadizo o callejón sin salida, y cocina y servicios higiénicos comunes, situados ambos al final del angosto corredor. Más que una manera de resolver el problema social que planteaba el aluvión de gentes que trataban de encontrar mejores expectativas de vida en torno al puerto santacrucero, como en más de una ocasión se pretendió justificar, la ciudadela fue negocio nada escrupuloso de inversores aprovechados, que en suelo barato y con materiales de muy baja calidad levantaron hiladas de viviendas, en las que, como relata Rafael Yanes en su novela *Chacayca*, finalista del Planeta de 2010, se veían constreñidas a convivir familias enteras compartiendo cocina, patio, y hasta intimidad.

En una de aquellas humildísimas ciudadelas del santacrucero barrio del Toscal, la ya desaparecida de la calle San Antonio, nació en 1934 y en ella vivió durante su niñez y juventud nuestro escultor con sus padres Antonio González Suárez, que trabajaba en las cocinas del desaparecido hotel Camacho, y Emilia de la Cruz Hernández, madre de familia numerosa



El escultor Eladio de la Cruz en su taller

con siete hijos que alimentar, de los que Eladio era el segundo en edad. Nunca Eladio ocultó sus orígenes, nunca los ha negado ni nunca los olvidó; todo lo contrario, lo que le honra sobremanera. Ser pobre honrado acaba siempre por imponerse como el mejor y máspreciado blasón, incluso a pesar de quienes hasta desdeñan la honradez; que lo digan algunos, si no.

Eladio aprendió las primeras letras en una escuela que doña Carmen González Valido, esposa del carpintero de ribera Mariano Pérez Álvarez, tenía abierta en la calle Santiago, cercana a la suya. Era un canijo salón sin pupitres, con solo pequeñas banquetas individuales de tijera y, por todo bagaje escolar, una pizarra y el correspondiente pizarrín. En el diario discurrir plomizo del Santa Cruz de las posguerras, Eladio, a diferencia de casi toda la chiquillería de la ciudadela, acudía puntualmente a la escuela, hasta que pudo ingresar en el colegio público de enseñanza primaria que sigue manteniendo (no sabemos a cuenta de qué) el nombre de Onésino Redondo, donde completó la formación primaria, sin que pudiera en ese entonces continuar los estudios por falta de medios económicos familiares.

En alguna ocasión la ha contado el propio Eladio, como también quien les habla y quiere ahora recordarla con cierto detenimiento, pues está convencido de que, más allá de una simple anécdota infantil, como pudiera parecer, es la clave que nos lleva a la raíz de su vocación, una anécdota que trascendió a categoría de ejemplaridad.

Cierto mediodía, cuando Eladio regresaba del colegio, la curiosidad infantil le llevó a fisgonear por una grieta de la puerta medio destartada de un taller situado casi frente por frente a la ciudadela de la calle San Antonio. ¿Qué era lo que había allí, qué hacían quienes se encontraban en él, de dónde partían aquellos sonidos entre ásperos y semimetálicos que sin embargo tenían para aquel niño una extraña musicalidad? Lo que Eladio pudo contemplar a través del angosto resquicio de la puerta lo fascinó: unos obreros, dirigidos por alguien que le pareció un ser humano enorme, casi descomunal, un coloso de cabellera abundante y ensortijada, le arrancaban esquirlas a varios bloques de basalto azul, pacientemente pero sin detenerse, con unos trebejos que, andando el tiempo, sabría que eran gradinas, mazos,

cinceles, cucardas o uñetas. Las piedras, heridas por las extrañas herramientas, emitían los ruidos que a Eladio comenzaron a sonarle como melodías de recuperados litófonos. A partir de entonces, no pasó día sin que se detuviera a curiosear por aquella puerta.

Cuando aún no se había cumplido un lustro del final de la guerra civil española y todavía en plena guerra europea, el teniente general Francisco García Escámez e Iniesta, capitán general y jefe del Mando Económico de Canarias, concibió la idea de erigir en la capital tinerfeña el monumento de la Plaza de España y convocó al efecto un certamen nacional, que le fue otorgado al académico y doctor arquitecto Tomás Machado y Méndez-Fernández de Lugo, ya fallecido.

El arquitecto Machado logró entonces vincular al proyecto al escultor Enrique Cejas Zaldívar, que aceptó ejecutar, no la totalidad de las piezas de arte del conjunto monumental pero sí las principales: el grupo central, símbolo de la patria, y las figuras de los guerreros, en bronce, más dos amplios bajorrelieves laterales para la base de la cruz, en piedra azul del país. La aceptación de los bocetos se firmó el 25 de octubre de 1944. El plazo inicial para la realización de las obras fue de dos meses, aunque el monumento no se dio por concluido y se inauguró hasta tres años después, en 1947.

Cejas, una vez hubo aceptado el trabajo, puso manos a la obra y para ello se instaló en un viejo edificio del barrio del Toscal, ubicado en la confluencia de Méndez Núñez con San Antonio, cuando la primera de ambas calles era de tierra y de callaos de mar la segunda, a pocos pasos de donde más tarde se iba a construir la Casa Sindical. El inmueble constaba de tres habitaciones. La mayor, en el fondo, la reservó el artista para los vaciados, almacenaje de las piezas que iba acabando y acopio de materiales; otra, más pequeña, como lugar de descanso y de una ocasional tertulia vespertina; y la tercera la acondicionó para taller. Era la que daba a la calle. A través de alguna de las rendijas de su puerta medio desvencijada,

cada mediodía Eladio contemplaba, al salir del colegio, entre absorto y maravillado, cómo de las piedras agredidas por aquellos obreros iban emergiendo recios torsos masculinos o turgentes formas de mujer. Y no tardó en pasársele por la cabeza de chico soñador y «desinquieto» que algún día le gustaría poder hacer lo mismo que se hacía allí.

Una de aquellas mañanas, se abrió de pronto la puerta y apareció inesperadamente ante Eladio la figura –inmensa a sus ojos de niño– de quien dirigía los trabajos, que no era otro que el escultor Enrique Cejas Zaldívar, el del pelo ensortijado y guardapolvo protector. Antes de que el mocoso sorprendido *in fraganti* intentara huir, el artista lo detuvo y, mientras le ponía en la mano una moneda, le dijo entre imperativo y afectuoso: «Anda, tráeme dos cigarrillos Luki del carrito de enfrente». «Sí, señor», atinó a musitar confundido el muchacho. Y corrió presuroso a hacer el mandado, sin percatarse de que en aquel instante su vida acababa de cambiar, que la desvencijada puerta del taller que tanto lo subyugaba desde el día en que por vez primera pudo observar los trabajos que se hacían en él se le acababa de abrir de par en par. En efecto, no solo estaba así cuando regresó con el par de cigarrillos en la mano sino también al día siguiente, al salir de colegio, y los sucesivos. De esa forma descubrió su vocación y su futuro.

No tardó Eladio en acceder al taller como a su casa y contemplarlo todo muy de cerca, como tampoco en tomar por propia iniciativa la escoba, el rastrojo o la carretilla, sin que nadie se lo insinuara o indicara, y colaborar en la limpieza y ordenación de los instrumentos y materiales de trabajo. Mientras otros niños de la vecindad jugaban a los boliches, a piola o a «guirgo» en la calle empedrada, Eladio acudía ilusionado al taller, en cuanto salía del colegio, para seguir sin perder un instante unos trabajos que a medida que iba descubriendo sus entresijos le entusiasaban más. Así fue aprendiendo el duro pero hermoso oficio de escultor.

Uno de aquellos días, Cejas le propuso llevarlo a la Escuela de Artes y Oficios, donde impartía clases de Modelado y Vaciado de seis de la tarde a nueve de la noche. El ofrecimiento lo sorprendió. Eladio era aún un adolescente de pantalón corto, que seguía acudiendo cada mañana al colegio público.

En la Escuela se integró con tanta rapidez como naturalidad. Era el más pequeño de los alumnos. Pero había que formalizar la matrícula y la familia carecía de medios económicos. Por si fuera poco, su madre, víctima de la situación de penurias extremas, con tanta boca que alimentar y tan escasos medios para hacerlo, había enfermado de tuberculosis. Su padre le aconsejó entonces que se fuera con él como pinche de cocina, con lo que tendría asegurado al menos un plato de comida caliente. Pero Eladio le dijo que no, que él lo que quería era ser escultor. No importaba a costa de cuánto sacrificio. Su ilusión y entusiasmo eran mayores. Al final, todo se solucionó, merced a las gestiones de varios profesores encabezados por Miguel Tarquis, que lograron que le fuera otorgada una beca por el Cabildo Insular de Tenerife.

Con Cejas se empapó Eladio González de la Cruz de los secretos del oficio. Era un artista ordenado, metódico, reconcentrado, una persona, a primera vista, un tanto desdenosa y de pocas palabras. La impresión inicial que despertaba solía ser de distanciamiento. Pero en cuanto se quebraba esa barrera y se establecía la comunicación humana, aquella imagen entre altanera y un tanto pagada de sí misma se diluía por completo. Afloraban entonces su cordialidad, su sencillez, y también su generosidad. De él aprendió Eladio a dominar técnicas y materiales, pero también que fluyeran en libertad y de manera natural su sensibilidad artística tanto como sus rebeldías y sus afanes en busca de su propio lenguaje personal, la autoexigencia de identidad incontestable.

Cuando Cejas Zaldívar decidió emigrar a Venezuela, a finales de los años cuarenta del siglo anterior, esperando encontrar allí mejores condiciones de vida, se lo quiso llevar. Y Eladio se hubiera ido. Mas el momento no era el adecuado. Aparte de ser

aún bastante joven para tamaña aventura, la familia atravesaba el duro y cruel trance del fallecimiento de la madre. Eladio sí le ayudó afanoso a preparar el viaje. Empaquetó con sumo cuidado las obras que el artista se llevó a América para que no sufrieran deterioros. En el último de ellos, antes de cerrarlo, le dejó escrito este lacónico mensaje: «Maestro, no se olvide de mí».

Eladio González de la Cruz acabó los estudios de Artes y Oficios. Obtuvo el grado de profesor de Dibujo por Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Ganó luego por oposición la cátedra de Escultura de Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Su primer destino, aunque por pocos meses, fue el centro de Arte y Diseño de Soria, de donde fue trasladado pronto a la Escuela de Santa Cruz de Tenerife. Cuando se creó en la Universidad de La Laguna la Facultad de Bellas Artes, fue incluido en el equipo de profesores que puso en marcha, con carácter experimental, el nuevo centro superior, cuando comenzó su actividad académica en este histórico edificio donde hoy tiene su albergue esta Real Academia, y revalidó a la vez el título de licenciado en Bellas Artes. Todos los estudios los realizó con beca del Cabildo de Tenerife, lo que para el artista ha sido siempre motivos de orgullo y de gratitud. Y como en esos años, para vivir algo mejor, aunque no mucho, había que acudir al pluriempleo, Eladio, además de atender sus obligaciones docentes y de dedicarle horas incontables a su trabajo de escultor, con frecuencia robándose las al sueño, impartió clases de dibujo en varios centros de enseñanza media, desde el colegio de San Ildefonso a las Escuelas Pías, ambos de la capital tinerfeña, hasta las secciones filiales masculina y femenina del Instituto de Canarias, al ser creadas en el barrio de Taco de San Cristóbal de La Laguna

Eladio de la Cruz contaba treinta y cinco años cuando abrió la primera muestra de su arte, en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Fue en diciembre de 1969. Lo apadrinó en la aventura el pintor y expresidente de nuestra corporación Pedro

González, primer comentarista además de su obra. Pedro González destacaba entonces «el esfuerzo de clara autenticidad» del trabajo de Eladio, el afán de superación de lo material y lo anecdótico que trascendía de ella, al llevarla «al límite mismo de sus posibilidades sustanciales y metafóricas»; es decir, hasta «el ámbito de la expresividad».

El esfuerzo de búsqueda de lo sustantivamente humano se ha manifestado en adelante de forma invariable en nuestro escultor. Ni cuando incursionó en el territorio de lo abstracto lo arrinconó. Incluso entonces prevaleció en él la voluntad de atrapar emociones, el destello de una mirada, el vuelo de una mano, la tristeza de unos ojos, el dolor, la rebeldía, la soledad, lo fieramente humano. En este punto es menester subrayar la insistencia, que es también predilección de Eladio por el tema de la maternidad. El artista ha esculpido numerosas maternidades. En todas alienta un reconcentrado lirismo, una honda unción humana. Pienso que tiene no poco que ver con su biografía personal, la del niño huérfano arropado para siempre por el calor de la memoria de quien se le fue tempranamente.

La obra de Eladio de la Cruz, como creo haber señalado en otra ocasión, es una torrentera de gestos, de ademanes, de semblantes, de desolaciones, de ternura, de serenidad, de crispaciones: el ser humano en la intrincada maraña de su existencia. Escultura de signo inequívocamente antropomorfo, pero sin concesiones a cualquier verismo simple y sí empeñada en salvar simbologías, sublimándolas; la huella recóndita o a flor de piel del dolor o la alegría, de la tristeza o la felicidad del hombre. De ahí el aura de patetismo, de protesta, resignación o rebeldía que

fluye de toda ella, en la que Eladio ha sabido conjugar inspiración y maestría, arte y oficio.

Eladio de la Cruz ha cosechado a lo largo de su dilatada vida artística y docente numerosos premios, que dan fe de la importancia de su tarea de enseñante y de creador. Detallarlos prolongaría esta intervención más de lo debido. Los condensaré todos en dos: la insignia de oro con que fue distinguido el año 2002 por la Escuela de Arte y Diseño «Fernando Estévez», junto a sus compañeros de claustro Manuel Bèthencourt Santana, Rafael Delgado y Pedro González, en reconocimiento y gratitud por la fructífera dedicación compartida en la enseñanza de las artes, y este homenaje que hoy le tributa nuestra Real Academia, que ya lo distinguió en 2010 con el nombramiento de miembro correspondiente y en 2011 con el premio *Magister*, tanto por su fecundo magisterio como por su dilatada obra de creador. Ambos, junto con los demás, aureolan su personalidad de luchador a contracorriente de la vida, de solitario bregador para no dejarse vencer por las miserias y el desaliento de una época en la que, como a tantos otros, le tocó abrirse paso entre dificultades que parecían insalvables, y de modelador de seres humanos, de descubridor de sensibilidades, de transmisor de saberes, experiencias y entusiasmos, trasvasándolos con generosidad a nuevas hornadas de jóvenes artistas de los que fue maestro; una «docencia ética», como destacó de él su ilustre colega el escultor Manuel Bèthencourt Santana. Espejo y ejemplo de «docencia ética» como profesor y como artista, que hoy tiene su justo reconocimiento con este homenaje que le tributa la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

PALABRAS DE PRESENTACIÓN

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Vicepresidenta 1.^a de la Real Academia Canaria de Bellas Artes

El 6 de marzo de 2018 la Real Academia Canaria de Bellas Artes colaboró con el Parlamento de Canarias en una muestra colectiva de artistas con motivo del Día Internacional de la Mujer. A través de la obra de diez creadoras del Archipiélago, la Cámara reconocía, como explicó en la inauguración del acto su presidenta, Dña. Carolina Darías, un «ejemplo de lucha por abrirse paso y consolidarse», algo que debía constituir «un estímulo permanente y una fantástica oportunidad para reivindicar el 8 de marzo». Carmen Cologan, Lola Massieu, Maud Westherdal e Inmaculada Jerez con obra en el Parlamento, junto a las académicas Maribel Nazco, Maribel Sánchez, Pepa Izquierdo, Marisa Bajo, María Belén Morales y Elena Lecuona daban forma a esta «cita con la mujer y el arte». «Es un encuentro de identidades realizado en torno a una fecha de profundo significado social, el 8 de marzo», afirmaba Darías en el acto.

Después de varias intervenciones mías en este foro como Presidenta de la Real Academia, y transcurridos los ocho años impuestos por nuestros Estatutos para el cargo, les hablo en esta ocasión como Vicepresidenta primera de la misma, ante la ausencia del Presidente, quien se encuentra fuera de la isla.

Es la tercera vez que nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes colabora con este Parlamento para organizar una exposición de arte, comisariada conjuntamente esta vez por las académicas Dña. Ana Luisa González Reimers y Dña. María Luisa Bajo Segura, historiadora del arte la primera y catedrática de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes la segunda, quienes se han complementado perfectamente para mantener un único criterio expositivo.

El tema ya venía impuesto por nuestra Presidenta del Parlamento de Canarias, Dña. Carolina Darías, siempre preocupada por hacer visibles a las mujeres en nuestra sociedad y promover sus obras, y en este caso les ha correspondido a las mujeres artistas. Es por ello por lo que se ha planteado una exposición dedicada al arte realizado por las artistas, de las que se han escogido tres creaciones de la colección del propio Parlamento y las restantes de la ya notable colección que posee nuestra Academia, además de la obra de la pintora Elena Lecuona que ha cedido ella para este evento. Y es que la Academia Canaria de Bellas Artes tiene entre sus fondos varias creaciones de mujeres, porque es la Corporación que cuenta con el mayor número de académicas de todo el territorio nacional, 25 en total –esto es, la cuar-

ta parte de sus académicos–, frente a otras, como la de San Fernando por ejemplo, que tan solo tiene cinco académicas dentro de un colectivo mayoritariamente de hombres. Aquí, por el contrario, nuestra Academia siempre se ha preocupado por contar con nosotras, siempre y cuando su obra, en el caso de las artistas, tenga calidad, claro está, condición *sine qua non* para ingresar en la Academia, a la que se tiene que entregar una obra en el acto solemne de ingreso.

Pues bien, esta exposición recoge muestras del arte pictórico, escultórico, del dibujo o del esmalte de artistas pertenecientes o no a la Academia, con un resultado sorprendente, al poder comprobar en esta pequeña y acogedora sala cómo se conjugan todos estos lenguajes y expresiones artísticas tan dispares, imaginados y producidos por brillantes mentes femeninas que viven absorbidas por la creación artística, la más hermosa de todas las tareas. Y es que las obras de arte se comunican entre sí, se complementan o se rechazan, pero nunca permanecen indiferentes ante nuestra atenta mirada – esto es algo que yo, musicóloga, aprendí de Magda Lázaro–, pues esas obras nos interpelan, nos conmueven, nos admiran o nos catapultan a senderos nunca recorridos. Me ha sorprendido mucho el ver reunidas en un único recinto obras que en la Academia se confrontan con otras salidas del pensamiento y las manos de hombres. Aunque para mí el arte no tiene género, en eso coincido con Ana Luisa González Reimers, sí que contemplo aquí colores y formas llenos de una personalidad que intenta afirmarse como única en su universo, y en el recorrido me encuentro con los nombres de Maribel

Nazco, Pepa Izquierdo, Marisa Bajo, María Belén Morales, Maribel Sánchez, todas ellas académicas, junto a Elena Lecuona –Premio Magister de Pintura 2017 de la Real Academia Canaria–, a Maud Westherdal –cuya obra de esmalte nos llegó con el legado de M.^a Josefa Cordero y Jesús Hernández Perera–, y ya luego con las tres artistas, de las que el Parlamento ha adquirido obra: Lola Massieu, la recordada y admirada Lola Massieu, Carmen Cologan e Inmaculada Jerez. Una buena muestra del arte de las últimas décadas, en las que las mujeres han tenido una presencia fundamental en los movimientos de vanguardia.

Este espléndido conjunto de creaciones ha sido comentado con magistral pluma por la crítica de arte Ana Luisa González Reimers, constituyendo este texto una obra de arte en sí mismo, pues ha expresado hasta su última gota los valores que encierra cada una de estas obras con especial sensibilidad y lenguaje literario. Arte plástico y arte de la palabra se dan la mano en esta muestra que hoy se inaugura y que espero sea muy visitada y degustada por todos los amantes del arte. A todas estas mujeres artistas, nuestro agradecimiento por haberse entregado a un arte tan noble.

Nos congratulamos, pues, de que nuestro Parlamento, un organismo eminentemente político, se preocupe, además de sus tareas institucionales, por el arte, tanto el del pasado como el del presente y entienda que este constituye una de nuestras señas de identidad más valiosas que hay que proteger y fomentar. Muchas gracias a todos por su presencia en este acto, que nos estimula a seguir batallando.

LA MUJER Y EL ARTE: UN ENCUENTRO DE IDENTIDADES

ANA LUISA GONZÁLEZ REIMERS

Una vez más la Real Academia Canaria de Bellas Artes ha sido invitada por el Parlamento Canario para colaborar en la organización de actividades expositivas, esta vez con motivo de la celebración del 8 de marzo, día de la

mujer, cristalizada en la exposición «La mujer y el arte: un encuentro de identidades», en la que se muestran pinturas, esculturas, dibujos y esmaltes de creadoras canarias que forman parte del patrimonio artístico de ambas instituciones.



Artistas, presidenta y representantes del Parlamento de Canarias y de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel en el acto de inauguración de la exposición «La mujer y el arte: un encuentro de identidades»

El Arte, creación del intelecto sin diferenciación genérica, es el signo plástico expresivo del tiempo y del contexto cultural y emocional donde el creador, sea mujer u hombre, se halla inserto. No es otra cosa que la acción plástica emprendida para responder a las necesidades vitales de expresión individual o colectiva de una sociedad y de un tiempo, de una época que la propia creación mueve y que a su vez es movida por ella. De ahí que la expresión artística –la pintura, el dibujo, la escultura– sea un lenguaje en continuo cambio o mutación.

«La mujer y el arte: un encuentro de identidades» es, como su título indica, un encuentro de diversidad, un espacio en el que diferentes lenguajes y discursos nos permiten sumergirnos en una gran variedad de técnicas y procesos artísticos, en una libertad de propuestas que representan magníficamente el panorama artístico canario, con la dialéctica de cada artista perfectamente definida, en la que la obra se desenvuelve en la relación del ser humano con su territorio. La pluralidad y la diversidad rigen la muestra de estas once creadoras, todas con una sólida trayectoria, aglutinadas en este espacio por una razón fundamental: la tenaz persecución de un lenguaje propio en un itinerario basado en la innovación y renovación constante, la investigación formal y técnica, la experimentación con los materiales, la infatigable búsqueda de motivos y soluciones, y la reflexión sobre la propia trayectoria vital y artística, no ajena al fluir de la vida diaria. Porque la sensibilidad de la artista no permanece indiferente al entorno natural o al acontecer de los hechos que suceden en ese inmenso escenario circundante. Gran cantidad de datos son asumidos y filtrados en el proceso creativo, pasan a formar parte de un discurso autónomo y emergen en la nueva obra, en el nuevo universo plástico, donde lo concreto se universaliza a través de la aventura artística personal.

En busca de un nuevo medio de expresión, la exploración y experimentación de Maribel Nazco con el metal oxidado de la chatarra le permitió descubrir un nuevo universo de formas y colores de lenguaje

inagotable. El proceso de erosión, oxidación y posterior pulido, junto con el certero tratamiento de luces y volúmenes, condujo las formas rotundas de la *Venus de Willendorf* sobre un fondo dorado, en la que el lienzo ha sido sustituido por la lámina de metal y los pigmentos por ácidos con los que obtiene plasticidad, luz y color. Lo cotidiano se transmuta también en luminosa y silenciosa soledad atemporal en la pintura de Pepa Izquierdo, en una obra que surge de la reflexión e invita a ella. La trascendente atemporalidad también está presente en el universo estético de Elena Lecuona que, perforando el tiempo, hunde sus raíces en el retrato del mundo florentino renacentista, creando nuevos personajes, sin clara definición, seres rotundos de un nuevo universo bañado de lujo estético, acentuado por la bellísima y delicada gama cromática de su paleta. El dibujo como traductor de sensaciones y sentimientos en la obra de Marisa Bajo y en su indagación en los valores dramáticos del ser humano. El desencanto, la soledad, la introspección es plasmada con sensibilidad rembrandtiana a través del trazo directo, vigoroso y conciso en *Susurros*, donde con los mínimos medios, el juego de líneas modela un rostro, consiguiendo la luz, la sombra y la expresión a través de la mirada. Utilizando la forja del artesano medieval, con los destellos luminosos del cristal limitado por la austeridad del negro, consigue Maud Westerdahl una construcción monumental de frontones, pórticos y peristilos, nuevos mundos de modernidad que a su vez aluden a ciudades lejanas en el tiempo. Desplegada su obra en un entorno real, en un fragmento de nuestro territorio geográfico, Inmaculada Jerez explora las formas rotundas de un paisaje litoral pétreo, contraponiendo a la textura rugosa de la lava la superficie lisa del cayado en la gama de los grises plateados y azules disueltos, creando así a través de la forma y el color un nuevo universo autónomo, transmutado en metáfora de la soledad táctil, la soledad tocada. Con una gran libertad en el uso del color construye Adela Cano su pintura *Reflejo*, en la que superpone la mancha, de distintas tonalidades y densa materia, a modo de *collage*, creando la forma y el volumen de la figura estructurada en planos

cromáticos. La larga trayectoria de esencialización, buscando para su expresión en lo abstracto incentivos que la evocación de lo natural no proporcionaba, condujo a Lola Massieu a soluciones plásticas en el campo de la pintura informal, para quedarse solo con el espacio y color y el juego de tensiones cromáticas, de tiempos cruzados, expresión de sus propias vivencias. El resultado es una obra misteriosa, sorprendente, combativa, en la que creó nuevos mundos cargados de trascendencia. En el universo de Carmen Cólogan emerge lo insular desde la perspectiva de su complejidad, lleno de códigos y signos. Escrutando el territorio de la memoria, llega a una realidad mutilada, construida con una intensa luz definidora de espacios herméticos acotados por paredes de colores planos, de arquitecturas lineales o en fuga hacia el infinito. Y en ese resplandor cromático irrumpe el elemento real del drago, la robusta planta icono de una tierra utópica que, pese a su realismo, dota a la imagen de una dimensión abstracta. La reflexión plástica de la luz y el vacío confrontado al volumen rige la obra y nos permite atravesar el espejo en el que se refleja el aislamiento silencioso. La reflexión acerca de la existencia insular, la poderosa presencia de la geografía insular que alcanzó todo su significado desde su traslado a la costa de Tacoronte, con el mar en primer plano flanqueado por la cordillera y la sombra oblicua del Teide, fueron referentes descu-

biertos por la atenta mirada de María Belén Morales e incorporados a la investigación y reflexión plástica en un nuevo universo. El proceso creativo revela la indagación llevada a cabo para ahondar en la oculta estructura, en la ordenación primigenia del territorio circundante evidente en *Núcleo ocre*, en la forma rotunda piramidal, de agudas aristas, con la majestuosidad de la línea recta que se dispara hacia lo alto y se proyecta en el espacio circundante. El desnudo femenino recostado, de suaves formas esculpidas, se funde en el mármol travertino del bajorrelieve con el que Maribel Sánchez concurre a esta muestra, acentuando esta integración el acertado pulido de la piedra y el estudio de la luz que resbala y aterciopela la superficie. La materia alcanza también un protagonismo especial en el torso femenino acéfalo, que en ligero *contraposto* emerge de la piedra sin pulir, testimonio de su génesis, contrapuesta a la blandura y plasticidad mórbida del vientre y a la poderosa musculatura de la espalda.

Un arte personal, honesto y sincero emana de todo el conjunto. En su propio lenguaje, cada artista ha creado espacios nuevos, y esa creación se desenvuelve en la relación del ser humano con su territorio, dejando siempre en cada obra una parte de sí mismas, de ese diálogo entre lo interno y lo externo, entre la percepción y la versión decantada que nos traslada.

JUAN HIDALGO CODORNIU (1927-2018)

LAURA VEGA SANTANA

Con gran tristeza recibimos la noticia del fallecimiento de Juan Hidalgo Codorniu el 26 de febrero de 2018 a los 90 años de edad. Su extraordinaria aportación al arte contemporáneo es indudable e incalculable. Artista multidisciplinar que encarnó el espíritu de las vanguardias con su afán por ampliar los límites de la creación, destacó en disciplinas tan diversas como la acción, la música, la pintura, la poesía, la escultura o la fotografía. Sin embargo, su compleja carrera, imposible de encasillar, nos deja una producción artística que nunca gozó de amplia aceptación. Su manera de entender el arte, su anarquismo y su homosexualidad no le permitieron encajar en su tiempo. Solo en los últimos años de su larga vida su obra empezó a ser entendida y valorada.

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria el 14 de octubre de 1927 su primera formación artística fue musical. En su ciudad natal estudió piano durante su juventud con Luis Prieto y Carmen Pérez. Más tarde se trasladó a Barcelona, París y Ginebra donde siguió formándose con Frank Marshall, Gabriel Abreu, Pierre Lucas, Santiago Riera y Louis Hiltbrand, y composición con Xavier Montsalvatge, Pablo Garrido, Nadia Boulanger, F.A. Marescotti y Bruno Maderna. Sus encuentros con David Tudor en Milán en 1956 y, posteriormente, con John Cage en la mítica ciudad de Darmstadt en 1958 fueron definitivos para su formación musical.



Juan Hidalgo Codorniu

En Milán conoció también a Walter Marchetti, con quien formó un sólido equipo de trabajo e investigación desde 1956. En 1961, compuso *Étude de Stage*, el primer trabajo de música concreta realizado por un compositor español. En esa época, Hidalgo y Marchetti abandonaron la investigación musical de corte tradicional para dedicarse a la búsqueda de un lenguaje artístico más amplio, no exclusivamente sonoro. Entre 1962 y 1964, Hidalgo estudió las culturas china y japonesa en el Instituto para el Medio y Extremo Oriente de Milán y Roma, y compuso la obra *JA-U-LA*, una música para ocho instrumentos basada en tres lecturas diversas de un poema de Wang Wei. A partir de estos años, la obra de Juan

Hidalgo alcanzó una dimensión escénica que no abandonaría nunca. En 1964 creó el colectivo ZAJ junto a Walter Marchetti y otros colaboradores como Ramón Barce, Esther Ferrer o Tomás Marco, entre otros, convirtiéndose en uno de los principales grupos de vanguardia musical, escénica y poética de la Historia del Arte del siglo XX. A partir de entonces, desarrollaron toda una serie de actividades experimentales autodenominadas «etcéteras» con las que consiguieron difuminar cualquier tipo de límite: el accionismo, las performances, el teatro musical, los conciertos de música experimental, las instalaciones, la poesía visual y objetual o la fotografía de acción.

En la década de los sesenta impulsaron festivales y giras ZAJ en diversas partes del mundo. El grupo, y especialmente Juan Hidalgo, se convirtió en un referente de las expresiones artísticas, musicales, escénicas y poéticas más radicales. Durante los años de la transición política en España, Juan Hidalgo estuvo muy presente en la actividad artística de Canarias, aunque siguió realizando acciones, performances, charlas y talleres sobre su trabajo por todo el mundo.

Durante las últimas décadas, Juan Hidalgo recibió diversos homenajes. Fue nombrado Académico Correspondiente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes en 1986. Su trabajo ha sido reconocido con varios premios y reconocimientos como el Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación en 1988, la Medalla de Oro de Bellas Artes del Ministerio de Cultura en 1989, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2001 y el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2016. En 1997, el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) le dedicó una exposición antológica. Algunas de las exposiciones más relevantes en su trayectoria fueron la retrospectiva «En medio del volcán», que viajó por México y Perú en 2004 y «Desde Ayacata 1997-2009», que se pudo ver en varios museos de España. Recientemente, siete meses después de su fallecimiento, Tabacalera Promoción del Arte presentó en su sede de Madrid una colosal antológica bajo el título «Juan

Hidalgo & etcétera» con una intensa y extensa exposición de su obra.

En su última etapa, la cotidianidad de la vida impulsaba su espíritu creativo hasta el punto de afirmar que para él «el arte es estar en casa un domingo por la mañana, en sandalias, camiseta y calzoncillos». Pero el inicio de su carrera estuvo marcado por los aspectos más rebeldes y escandalosos resultados de una efervescencia de máxima libertad creativa. Aún recuerdo la primera vez que lo visité en su casa de Ayacata, allá por el año 2002, cuando yo era aún estudiante de composición en el Conservatorio. El primer impacto fue sensorial, una completa exaltación de los sentidos al sentirme tan bien hallada en los espacios más personales de su casa llena de colores, sabores, olores y obras artísticas en las que confluyen lo cotidiano, lo irónico y lo sexual. Una especie de revolución visual que contrastaba y sorprendentemente se unía a la espiritualidad y serenidad zen que ofrecía el rincón más musical del salón, cuyo protagonista era su piano de cola. Pero, sobre todo, me impactó su enorme lucidez y su transgresor discurso lleno de ironía, sentido del humor, desparpajo y provocación. Especial recuerdo guardo también del momento en el que fue nombrado Primer Socio de Honor de la Asociación de Compositores de Las Palmas (PROMUSCÁN), el 8 de abril de 2006. Fue un acto extraordinario en el que, para solemnizar públicamente su nombramiento, hizo la *laudatio* nuestro muy querido compañero y amigo Lothar Siemens, a la que respondió el homenajeado con un divertidísimo discurso improvisado.

Su marido Carlos Astiárraga, compañero inseparable hasta el último instante y gran conocedor de su producción artística, afirma que Juan Hidalgo «fue libre en su vida y en su obra, porque ambas se funden, porque su forma de vivir era parte de su obra y él vivió como una manifestación artística». Nuestro cariño y solidaridad para él y todos los suyos en esta gran pérdida. Su esencia y su alma quedarán para siempre en su arte y en nuestra memoria.

DULCE MARÍA ORÁN CURY (1943-2018)

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

Dulce María Orán Cury, académica de honor de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, falleció el 10 de mayo de 2018 tras luchar bravamente contra una grave enfermedad.

La soprano santacrucera, admirada en el orbe de la música, estudió piano y canto en su ciudad natal. Dos fueron sus maestras en el entonces Conservatorio Profesional, Lola Trujillo y Victoria López Carvajal. Al recibir en el Ayuntamiento la Medalla de Oro de Tenerife, las recordaba con estas palabras: «Ellas encendieron en mí su amor por este arte que, en todas sus formas, es el único lenguaje de comunicación inmediata. Doña Lola y doña Victoria me dieron la sensibilidad y la técnica que habrían de sorprender, cuando proseguí estudios en el Real Conservatorio Superior de Madrid, a dos grandes pedagogos españoles de prestigio internacional: don José Cubiles en el piano y doña Lola Rodríguez de Aragón en el canto. No daban crédito a la solidez musical y técnica de mi formación tinerfeña».

En varios continentes pudo ella constatar parecida incredulidad, cuando proclamaba que la sustancia artística y la escuela técnica de su canto habían nacido y crecido básicamente en la ciudad natal. Su carrera



Dulce María Orán Cury

creció imparablemente a lo largo de cuatro décadas, hasta que consideró llegado el momento del retiro profesional. Su equipaje de regreso era la fama y el aplauso de los públicos de todo el mundo culto, ganados en una trayectoria sin fronteras. Las sociedades de concierto y las casas de ópera habían cono-

cido la excepcional calidad de su canto. La habían acompañado las orquestas, directores y pianistas más prestigiosos en los espacios de culto de toda Europa, América, Asia y Australia, de Berlín y Viena a Sidney, de París a Tokio, de Londres a Montreal, de Amsterdam a México y de Venecia a Hong Kong. Este fue el itinerario de sus éxitos, tan solo recorrido por otro artista canario, Alfredo Kraus.

Los intérpretes predestinados devuelven a los compositores la mejor imagen de su música. Olivier Messiaen no conocía a María Orán cuando escribió su ópera *San Francisco de Asís*, obra maestra del último cuarto del siglo XX. Tras el estreno mundial de 1983 en París, el transgresor que había legitimado la revolución panserial conoció a nuestra cantante y la prefirió hasta su muerte como intérprete del *Ángel viajero* y el *Ángel músico*, protagonistas femeninos de su gran creación. Predestinada a interpretarlos, la soprano tinerfeña dio apariencia física y vocal a la Música como lenguaje de Dios. Quienes conocen su inquietud artística e intelectual y la trascendencia de Messiaen en la música contemporánea sabrán estimar la identificación del creador y la intérprete.

Predestinado fue también su encuentro con Giancarlo Menotti. Al poco de residir en Madrid, la soprano fue contratada para un rol secundario de la ópera *El Cónsul*. El compositor dirigía también el montaje escénico y no estaba satisfecho con la soprano norteamericana que cantaba el rol protagonista. Él había oído ensayar a «una chiquita muy musical», que tenía exactamente la voz y el virtuosismo imaginados para su magistral personaje *Magda Sorel*. Se refería a María, lo bastante joven y atrevida para aprender en nueve días esa difícilísima parte. Así se estrenó como cabeza de cartel en las producciones de ópera. Menotti la llevó como tal a su exigente Festival de Spoleto y la recomendó a otros teatros.

Después de conocerla, otros compositores elegían y solicitaban su voz cuando escribían para soprano. Es el caso de Cristóbal Halffter y los *Siete cantos de*

España, que le fueron encargados por el Festival de Música de Canarias para su estreno en 1993. Él sabía desde la primera nota que la soprano no podía ser otra que María. Y la llevó por toda Europa después del estreno canario. Tomás Marco le confió el rol de *Selene* en el estreno mundial de su ópera del mismo nombre, cantada sin más articulación que la sonoridad vocal sin palabras. Joaquín Rodrigo en sus musicalizaciones de Antonio Machado, Antón García Abril en todo su catálogo para soprano, Ruiz Jalón y muchos otros creadores españoles la buscaron para sus estrenos y le dedicaron las obras. Es tan numeroso como importante el catálogo de las músicas que la tienen como dedicataria. Y en esa colección se incluyen primeras audiciones en concierto y en grabación de los compositores canarios, jóvenes y maduros, a los que no solo prestó su voz e inspiración, sino su estímulo entusiasta y generoso.

Hay sustanciales diferencias entre escribir para una voz teórica, imaginada como altura, color y línea, o hacerlo para un cantante real y en activo, con una vida, una carrera, una inteligencia, una cultura, un sentir musical que, volcados en la primera audición, la condicionan para siempre. Al motivar la creación, el intérprete es a su vez co-creador, no solo recreador, según la terminología utilitaria que tan raramente cala en la verdad profunda de la música percibida como lenguaje de Dios.

Pero el interés de María Orán por toda la música histórica, unido a su capacidad de trabajo, la hicieron intérprete de un repertorio inmenso, sin exclusión de género ni estética. Fue una de las mejores sopranos de ópera, de oratorios barrocos, románticos y contemporáneos, del *lied* alemán, la melodía francesa y la canción de concierto española. Ese repertorio insólito implica el trato familiar, el tuteo con la poesía en varias lenguas, cada una con sus leyes fónicas, prosodia y expresividad.

Hace casi 50 años fue llamada por la Ópera de Las Palmas a cantar la *Desdémona* de un *Otelo* verdiano, cuya cabecera de cartel era nada menos que

Mario del Mónaco, por entonces supremo intérprete del rol en las casas de ópera de todo el mundo. Ha quedado una grabación pirata que explica los celos del divo por las ovaciones dedicadas a la jovencísima *Desdémona*. Aquella valentía tuvo siempre el aval de su envidiable musicalidad y el apoyo en una cultura profunda y refinada. Por supuesto, fue en muchas naciones la idónea *Salud de La vida breve*, única ópera de Falla. Pero también de *La coronación de Popea* de Monteverdi, *La pasión según San Mateo* y la *Misa en si menor* de Bach, *Theodora* de Haendel, *La Creación* de Haydn, el *Requiem* de Mozart, el *Fidelio* y las *Arias de concierto* de Beethoven, los grandes ciclos de *lieder* románticos de Schubert y Schumann, el *Requiem alemán* de Brahms, la *Segunda* y la *Cuarta Sinfonías* de Mahler... Y, volcada en la música del siglo XX, *La Atlántida* de Falla, la *Scherezade* y *El niño y los sortilegios* de Ravel, la *Sinfonía lírica* de Zemlinsky, los *lieder* orquestales de Schönberg y Alban Berg, *Las Iluminaciones* de Britten, el *San Francisco* de Messiaen y sus ciclos de canciones, las de casi todos los compositores españoles contemporáneos y las de los creadores canarios de varias generaciones, en especial las compositoras, a las que ha dedicado un compacto extraordinario. Además de *Desdémona*, dio vida y voz a protagonistas de ópera tan representativas como *Violetta*, *Micaela*, *Margarita*, *Manon* y *Ariadna*, con incursiones en Puccini, Prokofiev, Milhaud y otros.

Son muestras escogidas de un repertorio sin igual, ambicioso, integrado por encargos de salas, orquestas y directores del mayor nivel o por impulso de la personal curiosidad y el deseo de cantar las obras maestras que su voz podía abarcar con garantías máximas pese a la acusada diversidad de los estilos y las técnicas. La generosa dedicación de María Orán, nacida de su versatilidad, la hizo co-creadora no solo de los estrenos, sino de obras maestras del pasado, cuyo lenguaje parecía cerrado y agotado con la aportación de los grandes intérpretes históricos. Dominó, además, varias lenguas y prosodias, acertando en cada caso con su mejor articulación musi-

cal. Este fluido idiomatismo es otro de sus regalos privativos.

María Orán ha huido de especializaciones que otros justifican en defensa de la voz o como pretexto para el encasillamiento canoro. Ella sobresalió en todo. Su voz plateada se conservó intacta en cuarenta y cinco años de carrera con tan variadas disciplinas. Si en algo cambió fue en la profundización poética, objetivo sin meta final que caracteriza a los más grandes artistas. Cambió la temperatura sonora de un color siempre joven y brillante; y también la gama de un fraseo capaz de transmitir humores, intenciones y ricas tonalidades emotivas. Fue una de las más completas cantantes españolas de su tiempo, y quizás la más culta. No hay en esa plenitud otro secreto que la inteligencia de hacer sonar una hermosa voz con sensibilidad y placer. El canto artístico nunca alcanza el ideal si, complacido con la belleza y la emoción, subestima la inteligencia.

Eso es lo que describe la línea de canto de María. Ella priorizaba la espontaneidad y el don natural, pero en sus actos y palabras también vibra la racionalidad de la cultura adquirida. Su canto era así, tan seductor como culturalmente interesante. Saber y sentir se confunden en la percepción del oyente cuando el corazón abierto no cierra la vía de la razón. La cantante que ella más admiraba, Victoria de los Ángeles, es el modelo de la generación anterior a la suya. Esta afinidad habla por sí sola.

Más de catorce años como titular de una cátedra en la Escuela Superior de Música de Freiburg, uno de los prestigiosos centros especializados de Europa, dan idea de toda una generación formada por María Orán. Fue el periodo más largo que pudo dedicar a la educación de jóvenes voces sin abandonar sus conciertos, óperas y giras por el mundo. Bien sabemos que enseñar una técnica escindida de la vivencia poética no es la manera de hacer artistas. Por ello, ha sido María Orán tan buscada y solicitada para la enseñanza. Lo había hecho también en la Escuela Superior de Canto de Madrid y en los cursos de Música

en Compostela. Menos conocida es su colaboración desinteresada con los Conservatorios canarios y, por encima de todo, su apertura a los jóvenes cantantes que le pedían audición y recibía en su propio domicilio para orientar la educación y afinar en ellos el gusto, el estilo y la vivencia profunda de la música. Este capítulo sería interminable si ella lo hubiera difundido, pero no lo hizo, porque otra de sus grandes virtudes humanas fue la humildad, tan rara en el pluriverso del canto. Lo hacen ellos, orgullosos de haber recibido sus consejos y sabiendo que su cita avala la propia carrera.

Es de absoluta justicia citar a Chiqui Martín, su excelente pianista de los últimos años en activo, además de esposa de su hermano Humberto, que enseña en el Real Conservatorio de Madrid. Impecables grabaciones de ambas, como las integrales de las canciones de Falla y de García Abril para el sello EMI, se añaden a la discografía de ópera y zarzuela registradas como testimonio de la perfección emotiva que venimos describiendo.

La Fundación CajaCanarias dio su nombre al certamen musical que convoca anualmente bajo su presidencia: una valiosísima puerta abierta al descubrimiento de cantantes, instrumentistas y compositores, que ostentan sus premios con orgullo. El Teide de Oro, el Premio Larios, la Medalla de Oro de Tenerife, la Gran Cruz de Isabel la Católica recibida de manos del rey Juan Carlos, el Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación, la recepción como Académica de Honor de la Real Academia Canaria de Bellas Artes son algunas de las distinciones y recompensas a su arte y a una carrera que nos enorgullece.

La gratitud por el canto que entregó y enseñó Dulce María Orán Cury es tan honda como la permanente belleza que su voz procura. Si es cierto que Dios deslumbra por exceso de verdad, el canto de esta artista y de muy pocas más rebasa la deficitaria verdad del mundo para ayudarle a recobrar su pulso y ambición más nobles. Es, en definitiva, el canto de los que nacen predestinados a devolver a Dios su mejor imagen.

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2018

PRESIDENTE

Carlos de Millán Hernández-Egea

VICEPRESIDENTA 1.^a

Rosario Álvarez Martínez

VICEPRESIDENTA 2.^a

Flora Pescador Monagas

SECRETARIA GENERAL

María Luisa Bajo Segura

TESORERO

Efraín Pintos Barate

VOCALES

Ana M.^a Quesada Acosta

Federico García Barba

Manuel González Muñoz

COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

al 31 de diciembre de 2018

ACADÉMICOS DE HONOR

- Martín Chirino López, 2001
- Cristino de Vera Reyes, 2005
- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972. De Honor: 2011
- Carlos Millán Hernández [corr. 2010].
De honor: 2013
- Rosario Álvarez Martínez, 1985. De Honor: 2017

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

- Salvador Fábregas Gil, 1992
- Armando Alfonso López, 2002
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008
- Vicente Saavedra Martínez, 2008
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008
- María Isabel Nazco Hernández, 2008
- Félix-Juan Bordes Caballero, 2010
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008
- Manuel Martín Bethencourt, 1986
- Francisco González Afonso, 2008
- Efraín Pintos Barate, 2014
- Sebastián Matías Delgado Campos, 1985

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Sección de Pintura, Dibujo y Grabado

1. Fernando Castro Borrego, 1994
2. Juan José Gil Socorro, 2004
3. Ernesto Valcárcel Manescáu, 2009
4. Ildefonso Aguilar de la Rúa, 2013
5. Ángeles Alemán Gómez [corr. 2009], 2014
6. María Luisa Bajo Segura [corr. 2004], 2016
7. Juan Guerra Hernández [corr. 2013], 2016
8. *Vacante*

Sección de Escultura

1. María del Carmen Fraga González, 1985
2. Gerardo Fuentes Pérez, 2008
3. Ana María Quesada Acosta, 2008
4. Juan López Salvador, 2009
5. Leopoldo Emperador Altzola, 2010
6. Manuel González Muñoz, 2013
7. Fernanda Guitián Garre, [corr. 2011], 2014
8. María Isabel Sánchez Bonilla, 2014

Sección de Arquitectura

1. Federico García Barba, 2009
2. Maribel Correa Brito, 2009
3. Diego Estévez Pérez, 2012
4. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, 2014
5. Virgilio Gutiérrez Herreros, 2015
6. Flora Pescador Monagas, 2016
7. María Luisa González García, 2017
8. *Vacante*

Sección de Música

1. Rosario Álvarez Martínez, 1985
2. Carmen Cruz Simó, 1992
3. Conrado Álvarez Fariña, 2008
4. Laura Vega Santana, 2012
5. José Luis Castillo Betancor [corr. 2011], 2015
6. Salvadora Díaz Jerez [corr. 2013], 2016
7. Gustavo Díaz Jerez [corr. 2007], 2017
8. *Vacante*

Sección de Fotografía, Cine y Creación digital

1. Jorge Gorostiza López, 2015
2. Ángel Luis Aldai López, 2016
3. Juan Antonio Castaño Collado, 2017

Cinco plazas de nueva creación vancantes

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN LAS ISLAS

Tenerife

- Gonzalo González González, 1996
- Josefa Izquierdo Hernández, 2004
- Carlos Rodríguez Morales, 2009

- Eladio González de la Cruz, 2010
- Ana Luisa González Reimers, 2011
- Sophía Unsworth, 2012
- Domingo Martínez de la Peña y González, 2014
- Rafael Delgado Rodríguez, 2014
- Ana María Díaz Pérez, 2014
- Carlos Gaviño de Franchy, 2018
- Jonás Armas Núñez, 2018
- M.^a Elena Lecuona Monteverde, 2018
- Jesús Pérez Morera, 2018

Gran Canaria

- Fernando Bautista Vizcaíno, 2007
- José Dámaso Trujillo, 2010
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010
- Jerónimo Saavedra Acevedo, 2018

La Palma

- M.^a Victoria Hernández Pérez, 2009
- Manuel Poggio Capote, 2009

La Gomera

- José Román Mora Novaro, 2010

Lanzarote

- Juan Gopar Betancort, 2015
- Carmela García, 2018

Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005
- Antonio Alonso-Patallo Valerón, 2014

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Matías Díaz Padrón, 1988 (Madrid)
- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid)
- Ismael Fernández de la Cuesta Glez, 1988 (Madrid)
- Graziano Gasparini 1988 (Venezuela)
- Guillermo González Hdez, 1988 (Madrid / Málaga)
- Agustín León Ara, 1988 (Madrid)
- Simón Marchán Fiz, 1988 (Madrid)
- Pedro Navascués Palacio, 1988 (Madrid)
- Enrique Nuere Matauco, 1988 (Segovia)
- Víctor Pérez Escolano, 1988 (Sevilla)
- Rafael Ramos Ramírez, 1988 (Madrid)
- Luis Alberto Hernández Plasencia, 1988 (Madrid)
- Ana María Arias de Cossío, 1991 (Madrid)
- Carlos Reyes Pérez, 1991 (Madrid)
- Carlos Cruz de Castro, 2001 (Madrid)
- Tomás Marco Aragón, 2001 (Madrid)
- Antonio Tomás Sanmartín, 2001 (Valencia)
- Víctor Nieto Alcaide, 2003 (Madrid)
- Felicia Chatelain Santisteban, 2004 (La Habana)
- María Salud Álvarez Martínez, 2007 (Sevilla)
- Benigno Díaz Rodríguez “Nino Díaz”, 2007 (Berlín)
- Yolanda Auyanet Hernández, 2009 (Sicilia)
- Humberto Orán Cury, 2009 (Madrid)
- Federico Castro Morales, 2010 (Madrid)
- José Luis Fajardo Sánchez, 2011 (Madrid)
- Juan Manuel Ruiz García, 2011 (Madrid)
- Manuel Martín Hernández, 2015 (Guadalajara, México)
- Roberto Barrera Martín, 2012 (Barcelona)
- Juan Manuel Marrero Rivero, 2012 (París)
- Javier González-Durana Isusi, 2013 (Bilbao)
- Begoña Lolo Herranz, 2014 (Madrid)
- Félix-José Reyes Arencibia, 2016 (La Rioja)
- Emilio Coello Cabrera, 2016 (Madrid)
- M.^a Concepción Jerez Tiana “Concha Jerez”, 2016 (Madrid)
- Iván Martín Cabrera, 2016 (Madrid)
- Alberto Roque Santana, 2018 (Budapest)

PUBLICACIONES MÁS RECIENTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

REVISTA ANUAL

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Fundador y Director de Honor: Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Responsable de los números 3-9: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Directora actual: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.- Actos de ingreso:* Luis COBIELLA CUEVAS: *Antilogía del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner].-* Fernando CASTRO BORREGO: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido.-* Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos.-* María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos.-* Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso.-* FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA «GAGEC».-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla.-* Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez.-* Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava.-* Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos.-* María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación.-* Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias.-* Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación.-* Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias.-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación.-* María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico.-* Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación.-* **Registros:** *Crónica académica.- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia.- Publicaciones periódicas y libros recibidos.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2009.- Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.- Actos de ingreso:* Fernando CASTRO BORREGO: *'Laudatio' de Juan López Salvador.-* Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'.-* Ana-María QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad.-* Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.-* Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura-artes visuales.-* Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.-* Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto.-* Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' de Federico García Barba.-* Roberto

RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martínón en la Academia de Bellas Artes.*- **Acto de apertura del curso 2009-10:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San Miguel Arcángel' para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte.*- N: *Institución y justificación de los premios anuales «Magister» y «Excellens» que otorga la RACBA.*- Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio «Magister» de Pintura 2009.*- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio «Excellens» de Pintura 2009.*- **Conferencias y artículos:** Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural 'El Tanque', el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural.*- Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra.*- **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2009.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: *Editorial.*- *Crónica académica de 2010.*- **Actos de ingreso:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de 'Orahan', para piano solo.*- Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda.*- Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción.*- Martín CHIRINO LÓPEZ: *'Laudatio' de Leopoldo Emperador Altzola.*- María Isabel CORREA BRITO: *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito.*- **Acto de apertura del curso 2010-II:** Pedro NAVASCUÉS PALACIO: *La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XXVIII.*- RACBA: *Justificación de los premios «Excellens» y «Magister» de Arquitectura en 2010.*- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, detentores del Premio «Excellens» de Arquitectura.*- FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de «El caracol arquitecto», para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde.*- Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE: *Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio «Magister» de Arquitectura.*- FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de «En paz», para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez.*- **Conferencias y artículos:** Pedro GONZÁLEZ SOSA: *Tras el verdadero retrato de Luján Pérez.*- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Noemí FEO RODRÍGUEZ: *Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia.*- Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA: *Entre la textura y la metáfora. (Gonzalo González: Exposición «En primavera. Dibujos», en Galería Mácula).*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria.*- Ana LUENGO AÑÓN: *Vértigo: Los paisajes del Hombre o... ¿cómo vivir nuestra vida?.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2010.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 4, 2011. CONTENIDO: *Crónica académica de 2011.*- **Actos de ingreso:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Presentación de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla.*- M.^a Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768).*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez 'Nino Díaz', correspondiente por Barcelona.*- Benigno DÍAZ RODRÍGUEZ: *Agradecimiento y ofrenda musical. Partitura de 'Las siete vidas de Elohim' para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- **Acto de apertura del curso 2011-12:** Carlos REYERO HERMOSILLA: *Escultura decimonónica y gusto mo-*

dermo.- RACBA: *Justificación de los premios «Excellens» y «Magister» de Escultura en 2011.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio «Excellens» de Escultura.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Eladio González de la Cruz, premio «Magister» de Escultura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Distinciones: Nombramiento de Doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993).*- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El lienzo «Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes» de Juan Pantoja de la Cruz.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.*- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA(†): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA., al conmemorar-se en 2011 su 80.º cumpleaños.* **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam.* **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2011.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

Volumen 5, 2012. CONTENIDO: *Crónica académica de 2012.- Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales).*- **Actos de ingreso:** Gerardo FUENTES PÉREZ: *'Laudatio' de don Julio Sánchez Rodríguez.*- Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.*- Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.*- Federico GARCÍA BARBA: *'Laudatio' del arquitecto don Diego Estévez Pérez.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La música, de la ucronía al presente.*- Humberto ORÁN CURY: *Mirada personal y mirada social sobre la música.*- Laura VEGA SANTANA: *Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Contestación y 'laudatio' de la compositora Laura Vega.*- Laura VEGA SANTANA: *Partitura de «Viaje al silencio», para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- **Acto de apertura del curso 2012-2013:** Begoña LOLO HERRANZ: *Lecturas musicales del Quijote.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio «Excellens» de Música.*- Ernesto MATEO CABRERA: *Palabras de agradecimiento.*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Agustín León Ara, Premio «Magister» de Música.*- Agustín LEÓN ARA: *Palabras de agradecimiento desde la distancia.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Premio «Mecenas de la Música» a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe.*- Alejandro DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria.*- Fabio GARCÍA SALEH: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2012.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

Volumen 6, 2013. CONTENIDO: *Crónica académica de 2013.*- **Acto institucional:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013).*- **Actos conmemorativos del 225.º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez:** Tania MARRERO CARBALLO: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *El escultor Fernando Estévez.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *El*

devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez.*- De nuestro archivo: Jesús HERNÁNDEZ PERERA: *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *La imagen estereoscópica. 'Laudatio' del pintor Ildefonso Aguilar.*- Ildefonso AGUILAR DE LA RÚA: *El paisaje sonoro.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' del escultor Manuel González Muñoz.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento.*- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *'Laudatio' de la soprano Yolanda Auyanet.*- Yolanda AUYANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' del profesor Javier González de Durana.*- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible.*- **Acto de apertura del curso 2013-2014:** Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad.*- RACBA: *Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura).*- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio «Excellens» 2013 de Pintura.*- Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio «Magister» 2013 de Pintura.*- Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento.*- **Artículos:** M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Vicki Penfold en el recuerdo.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *El adiós silencioso de Jesús Ortiz.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2013.*- *Composición de la Real Academia al término de 2013.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 7, 2014. CONTENIDO: *Crónica académica de 2014.*- **Acto institucional:** *Entrega a la RACBA de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife: Introducción y lectura del acta en que se concede la distinción.*- *Palabras del Alcalde de Santa Cruz de Tenerife.*- *Discurso de la presidenta de la RACBA.*- **Actos de Académicos de Honor de la RACBA:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Don Carlos Millán Hernández, Académico de Honor.*- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El portapaz del Capellán Menor del Rey, fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Don Eliseo Izquierdo Pérez, Académico de Honor.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *Doña Ángeles Alemán, crítica e historiadora del Arte.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Sobre el arte contemporáneo: reflexiones desde la incertidumbre.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *Fernanda Guitián y su taller de conservación y restauración de legados culturales.*- M.^a Fernanda GUITIÁN GARRE: *San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Fernanda Guitián y la Academia.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *'Laudatio' de la escultora M.^a Isabel Sánchez Bonilla.*- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *'Laudatio' del arquitecto José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Naturalezas abstractas.*- Sebastián-Matías DELGADO CAMPOS: *En el nacimiento de una nueva sección: Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes.*- Efraín PINTOS BARATE: *Oficio de luz.*- **Acto de apertura del curso 2014-2015:** Anatxu ZABALBEASCOA: *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2014 (modalidad Arquitectura).*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Marta Sanjuán García-Triviño, premio «Excellens» 2014 de Arquitectura.*- Maribel CORREA BRITO: *Agustín Juárez, premio «Magister» 2014 de Arquitectura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la 'Camerata Lacunensis'.*- **Artículo:** María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914).*- **Conferencias conmemorativas del 400.º aniversario de la muerte de El Greco:** Matías DÍAZ PADRÓN: *Aproximación a El Greco:*

su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La música en tiempos de El Greco*.- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *El Greco, lo escultórico: desnudos y formas*.- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *El Greco en sonidos*.- Laura VEGA SANTANA: «*Las lágrimas de El Greco*». Trío para violín, violonchelo y contrabajo. Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo.- **Obituario:** Félix-Juan BORDES CABALLERO: *José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2014*.- *Composición de la Real Academia al término de 2014*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- Índice.

Volumen 8, 2015. CONTENIDO: *Crónica académica de 2015*.- **Actos de Académicos de Honor: Don Martín Chirino López.** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Introducción al acto de homenaje*.- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Leyenda del joven y el maestro*.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Martín Chirino, el escultor de los alisios*.- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Homenaje a Martín Chirino*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino, un arte siempre futuro*.- Martín CHIRINO LÓPEZ: *Una breve reflexión sobre mi arte*.- José Manuel BERMÚDEZ ESPARZA: *Palabras del alcalde de Santa Cruz de Tenerife*.- Aurelio GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Palabras del viceconsejero de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA*.- **Actos de ingreso:** Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *La pantalla [cinematográfica], límite entre realidad y ficción*.- Federico GARCÍA BARBA: *Espacio, arquitectura, escenografía y lugar. 'Laudatio' y contestación*.- María Isabel CORREA BRITO: *'Laudatio' de don Manuel Martín Hernández*.- Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *Arquitectura, ética y política*.- Ana María QUESADA ACOSTA: *Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo*.- Antonio ALONSO-PATALLO VALERÓN: *El parque escultórico de Puerto del Rosario*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Idealidad y sistema: 'Laudatio' del compositor Juan Manuel Marrero*.- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad*.- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Partitura de Atractivo último de lo imposible, cuarteto de cuerdas*.- Virgilio GUTIÉRREZ HERRERO: *Puntos suspensivos...*.- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Introspecciones elocuentes. 'Laudatio' y contestación*.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *'Laudatio' de la investigadora doña Ana María Díaz Pérez*.- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Rafael Llanos, químico y pintor*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *José Luis Castillo, intérprete de la diferencia*.- José Luis CASTILLO BETANCOR: *El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto de la interpretación musical*.- **Acto de apertura del curso 2015-2016:** Juan BORDES CABALLERO: *El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura*.- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2015 (modalidad Escultura)*.- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Félix Reyes Arencibia, premio «Magister» de Escultura 2015*.- Félix REYES ARENCIBIA: *Palabras de agradecimiento*.- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Elogio de Cristian Ferrer Hernández, premio «Excellens» de Escultura 2015*.- **Distinción extraordinaria «Mecenas de las Artes» a don Wolfgang F. Kiessling:** Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio del coleccionismo*.- Wolfgang Friedrich KIESSLING: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA*.- **Artículos conmemorativos:** Nuria GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986); la angustia expresionista de un hombre tranquilo*.- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Luján Pérez; tributo de un escultor en el bicentenario de su muerte*.- **Obituario:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Paloma Herrero Antón, historiadora y crítica de Arte*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Juan José Falcón Sanabria, compositor*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2015*.- *Composición de la Real Academia al término de 2015*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- Índice.

Volumen 9, 2016. CONTENIDO: *Crónica académica de 2016*.- **Actos de ingreso:** Ángel Luis ALDAI LÓPEZ: *La poética del instante*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La vida íntima de lo real. 'Laudatio' y con-*

testación.- Flora PESCADOR MONAGAS: *Continuidades en el paisaje. El marco, el árbol y el camino.*- Félix Juan BORDES CABALLERO: *Una obsesión sensible: los paisajes insulares. 'Laudatio' y contestación.*- Federico GARCÍA BARBA: *Escenarios, plantas, recorridos. Sobre la voluntad paisajística de Flora Pescador.*- María Luisa BAJO SEGURA: *Espacios transitables.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *María Luisa Bajo Segura o el reencuentro de la Academia con el Dibujo. 'Laudatio' y contestación.*- Juan GUERRA HERNÁNDEZ: *Pintar silencios. El paisaje imaginado.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Juan Guerra, la búsqueda incesante. 'Laudatio' y contestación.*- **Acto de apertura del curso 2016-2017:** Douglas RIVA: *Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2016 (modalidad Música).*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Guillermo González Hernández, premio «Magister» 2016 de Música.*- Guillermo GONZÁLEZ HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Elogio de Víctor Landeira Sánchez, premio «Excellens» 2016 de Música.*- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Palabras de agradecimiento.*- **Ciclos de conferencias de Arquitectura. 1. Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro:** Alejandro BEAUTELL: *Intervenciones en el conjunto histórico de La Laguna.*- María Isabel CORREA BRITO y Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Rehabilitación de Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores de La Laguna.*- María Nieves FEBLES BENÍTEZ y Agustín CABRERA DOMÍNGUEZ: *Propuesta museística para Santa Cruz de Tenerife.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Reparación de una pequeña casa en una roca sobre el mar en Las Aguas, San Juan de la Rambla.*- Rafael ESCOBEDO DE LA RIVA: *Reflexiones sobre intervenciones en centros históricos a través del proyecto de arquitectura contemporánea.*- Javier PÉREZ-ALCALDE SCHWARTZ y Fernando AGUARTA GARCÍA: *Rehabilitación del edificio Simón.*- Federico GARCÍA BARBA: *Rehabilitando arquitectura tradicional.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora.*- **2. Reciclajes arquitectónicos:** Salvador REYES ORTEGA y M.^a Teresa CASTELLANO BELLO: *(Re)escribir la memoria.*- Claudia COLLMAR y Manuel J. FEO OJEDA: *Maniobras orquestales en la oscuridad.*- Miguel Daniel HERNÁNDEZ PADRÓN: *Silencios.*- Vicente BOISSIER DOMÍNGUEZ: *Habitar el patrimonio.*- Ramón Luis CRUZ PERDOMO: *Sobre la segunda vida de las casas. Vivir bellamente.*- Eva LLORCA AFONSO y Héctor GARCÍA SÁNCHEZ: *Reciclando paisajes. La mirada consciente.*- Luis ALEMANY ORELLA: *Rehabilitaciones.*- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos.*- Luis DÍAZ FERIA: *Como si la gente importara.*- Evelyn ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Displaced-Replaced.*- Ángela RUIZ MARTÍNEZ y Pedro ROMERA GARCÍA: *Experiencias desde la isla.*- Fernando BRIGANTY ARENCIBIA: *Gerundio.*- **Artículos y conmemoraciones:** Francisco José RUBIA VILA: *Cerebro y creatividad.*- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Memoria de la personalidad musical de Víctor Doreste en el cincuentenario de su muerte.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife.*- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La última obra lírico-teatral de Sebastián Durón y sus consecuencias políticas.*- Federico GARCÍA BARBA: *La arquitectura tradicional canaria. Entre lo portugués, lo castellano y el mudejarismo.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El maestro Santiago Sabina (1893-1966) como creador y como director de la Orquesta de Cámara de Canarias.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Pedro González, ex-presidente y académico de honor de la RACBA.*- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *María Belén Morales (1928-2016), escultora.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Roberto Rodríguez Castillo (1932-2016).*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2016.*- *Composición de la Real Academia al término de 2016.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 10, 2017. CONTENIDO: *Crónica académica de 2017.*- **Actos de ingreso:** Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *'Laudatio' del escultor Félix José Reyes Arencibia.*- Félix José REYES ARENCIBIA: *Escultura y vida.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Emilio Coello Cabrera.*- Emilio COELLO CABRERA: *Compositor en los albores del siglo XXI.*- Emilio COELLO CABRERA: *Partitura de «Obertura canaria», para orquesta.*- Juan Antonio CASTAÑO COLLADO: *El director de fotografía en la construcción visual del filme.*- Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *El observador furtivo. 'Laudatio' y contestación.*- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Las fuerzas que agitan el cos-*

mos.- ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' de la compositora Salvadora Díaz Jerez.*- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Partitura de «Las fuerzas que agitan el cosmos», obra para piano.*- **Actos institucionales:** **Acto de apertura del curso 2017-2018:** ÁLVARO FERNÁNDEZ-VILLAVARDE Y DE SILVA: *Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio cultural: entre la esperanza y la decepción.*- **Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2017 y distinciones extraordinarias:** RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2017 (modalidad Pintura).*- ELISEO IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Elena Lecuona Monteverde, premio «Magister» de Pintura 2017.*- FERNANDO CASTRO BORREGO: *Elogio de Alejandro Correa Izquierdo, premio «Excellens» de Pintura 2017. Cerrar puertas y ventanas. La pintura como ejercicio de introspección.*- MARÍA ISABEL NAZCO HERNÁNDEZ: *Magdalena Lázaro Montelongo, Colaboradora Insigne.*- MAGDALENA LÁZARO MONTELONGO: *Palabras de agradecimiento.*- ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ: *Elogio a la Escuela Luján Pérez, Mecenas de las Bellas Artes.*- ORLANDO HERNÁNDEZ DÍAZ: *Palabras de agradecimiento. La Escuela Luján Pérez, cien años de historia (1918-2018).*- **Artículos y conmemoraciones:** MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ: *El tiempo y la autenticidad.*- FLORA PESCADOR MONAGAS: *La escultura en el espacio urbano.*- CARLOS DE MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA: *Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate (Roma, 1744), de Giorgio Domenico Duprà.*- JUAN PABLO FERNÁNDEZ-CORTÉS: *Por las sendas de la ludomusicología: tecnología y estética en la música de videojuegos durante el siglo XX.*- JESÚS PÉREZ MORERA: *Villa de San Andrés (La Palma): declaración como conjunto histórico.*- **Obituario:** FÉLIX JUAN BORDES CABALLERO: *Luis Miguel Alemany Orella (1941-2017).*- GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Lothar Siemens Hernández (1941-2017).*- SEBASTIÁN MATÍAS DELGADO CAMPOS: *Rubens Henríquez Hernández (1925-2017).*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2017.- Composición de la Real Academia al término de 2017.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

DISCURSOS Y LIBROS

- Lola DE LA TORRE CHAMPSAUR: *Semblanza del barítono Néstor de la Torre*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección Música), leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola DE LA TORRE. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Manuel Bonnín Guerín, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi pensamiento musical frente a su marco histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.

- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura), leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.
- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de Santa Cruz de Tenerife Clara SEGURA DELGADO y de la presidenta de la RACBA Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ): *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013*. Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura de su Ayuntamiento y RACBA, 2013, 244 pp. Ilustraciones comentadas de las obras de antiguos académicos expuestas en el Museo Municipal de Bellas Artes con motivo del centenario.

CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del Obispado de Tenerife, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, Diciembre 1988 - Enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Exposición colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.
- Jesús ORTIZ: *Jesús Ortiz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- Jesús [GONZÁLEZ] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNÁNDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
- Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como...* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
- Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa

Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.

- Manuel MARTÍN BETHENCOURT: *Martín Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Exposición colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Luis Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luis Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias «Cabrera Pinto» en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO. Comisario: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- María Belén MORALES: *María Belén Morales*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica de Número de la RACBA (sección de Escultura). Textos: Pedro GONZÁLEZ, M.^a Carmen FRAGA y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *El fin del principio*. Exposición del ilustre Académico Numerario de la RACBA (sección Escultura), organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con el patrocinio del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y del Organismo Autónomo de Cultura del Cabildo de Tenerife, en el Museo Municipal de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 21 diciembre de 2000 al 20 de enero de 2001. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Manuel BETHENCOURT SANTANA y M.^a Luisa BAJO SEGURA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2000.
- Pepa IZQUIERDO: *Azoteas*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Pintura). Sala de Exposiciones del Instituto de Canarias «Cabrera Pinto» de San Cristóbal de La Laguna, 3 de marzo al 3 de abril de 2004. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Carlos E. PINTO, Antonio ÁLVAREZ DE LA ROSA, Daniel DUQUE, Arturo MACCANTI y Miguel MARTINÓN. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Juan José GIL: *Del tiempo, el espacio y la luz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura). Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria), del 1 al 27 de abril de 2004, y Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 7 de mayo al 12 de junio de 2004. Texto: Fernando IZQUIERDO. Comisaria: Alicia BATISTA COUZI. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a color y su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias y el Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2013, 164 + 2 pp.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE y Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2015*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras que posee la Academia, reproducidas a todo color, con su estudio y comentario

enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación hasta el verano de 2015. Edición patrocinada por el Parlamento de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2015, 430 pp.

- Exposición colectiva: *Miradas transversales. Una aproximación desde la Academia. Catálogo 2017*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto, del 1 de junio al 31 de julio de 2017. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2017.
- Exposición colectiva: *La luz. El espacio. El tiempo. Aproximaciones desde la Academia. Catálogo 2018*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Gerardo FUENTES PÉREZ, Efraín PINTOS BARATE, Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ, Juan Antonio CASTAÑO COLLADO, Domingo SOLA ANTEQUERA y Enrique RAMÍREZ GUEDES. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- José DOÑA: *José Doña... Maquetas... Sueño y vida*. Real Academia Canaria de Bellas Artes, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA, Efraín MEDINA HERNÁNDEZ, Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS, Federico GARCÍA BARBA Y José Luis GONZÁLEZ DOÑA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.

DISCOS

- Manuel BONNÍN: *Cuarteto para cuerdas en re menor y Sonata para violonchelo y piano*. Intérpretes del cuarteto, el «Cuarteto Cassoviae», y de la Sonata, los académicos correspondientes Rafael Ramos y Pedro Espinosa. Disco LP de la serie Música Canaria de los siglos XIX y XX, vol. II. Portada original, ilustrada por el académico de número Francisco Borges Salas. Texto-estudio por la académica de número Rosario Álvarez Martínez. Editado con las colaboraciones del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1987.

CUADERNOS DE PARTITURAS COMPOSITORES DE LA ACADEMIA

- **Volumen 1.** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Obras vocales*. [Música impresa]. *Exordium* de la Vicepresidenta 1.^a de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por CajaCanarias Fundación. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018, 56 partituras (310 págs.).

ÍNDICE

7 SUMARIO

11 CRÓNICA ACADÉMICA

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

Don Gustavo Díaz Jerez, numerario (Sección de Música)

27 *'Laudatio' del compositor Gustavo Díaz Jerez*
Guillermo García-Alcalde Fernández

33 *Los modelos científicos como fuente de inspiración compositiva*
Gustavo Díaz Jerez

45 *Partitura de «L-System», para piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
Gustavo Díaz Jerez

Doña María Luisa González García, numeraria (Sección de Arquitectura)

51 *La ciudad de la incertidumbre*
María Luisa González García

61 *La octava carta: la fuerza. 'Laudatio' de María Luisa González García*
Félix Juan Bordes Caballero

ACTOS INSTITUCIONALES

Acto de apertura del curso 2018-2019. Conferencia de la personalidad invitada

- 71 *Forma, función y ornamento*
Fernando de Terán Troyano

Entrega de Premios 2018

- 81 *Justificación de los premios de 2018*
(modalidad 'Arquitectura')
- 83 *Reconocimiento a los arquitectos Francisco Artengo Rufino y José Ángel Domínguez Anadón, premio «Magister» ex aequo de Arquitectura 2018*
Federico García Barba
- 93 *Palabras de agradecimiento*
José Ángel Domínguez Anadón
- 97 *Elogio de Alejandro Beautell García, premio «Excellens» de Arquitectura 2018*
Virgilio Gutiérrez Herreros
- 101 *Palabras de agradecimiento*
Alejandro Beautell García

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

- 105 *Lorenzo Tolosa Manín y Arturo López de Vergara Albertos. Alcaldes capitalinos y presidentes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
Carmen Fraga González
- 129 *Algunos jardines históricos de la isla de Tenerife*
Federico García Barba
- 151 *Pilas de agua bendita del siglo XVIII realizadas en piedra de Jinámar*
María Isabel Sánchez Bonilla
- 169 *Ofrenda al compositor Manuel Bonnín*
Rosario Álvarez Martínez

- 181 *La pintura de «láminas de conclusiones» en Canarias. A propósito de la Virgen del Rosario de Adeje*
Carlos Rodríguez Morales

Homenaje al escultor Eladio González de la Cruz

- 211 *Eladio González de la Cruz. La escultura, el escultor.*
Gerardo Fuentes Pérez
- 221 *Los duros comienzos de un escultor. Eladio González de la Cruz*
Eliseo Izquierdo Pérez

Exposición colectiva en el Parlamento de Canarias

- 227 *Palabras de presentación*
Rosario Álvarez Martínez
- 229 *La mujer y el arte: un encuentro de identidades*
Ana Luisa González Reimers

OBITUARIO

- 235 *Juan Hidalgo Codorniu (1927-2018)*
Laura Vega Santana
- 237 *Dulce María Orán Cury (1943-1918)*
Guillermo García-Alcalde Fernández

REGISTROS

- 243 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2018
- 245 Composición de la Real Academia. Año 2018
- 249 Publicaciones de la Real Academia
- 261 Índice

El volumen 11
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2018,
se acabó de imprimir
en la Imprenta Grafiexpress
de Santa Cruz de Tenerife,
el 29 de septiembre de 2019,
festividad de San Miguel Arcángel



