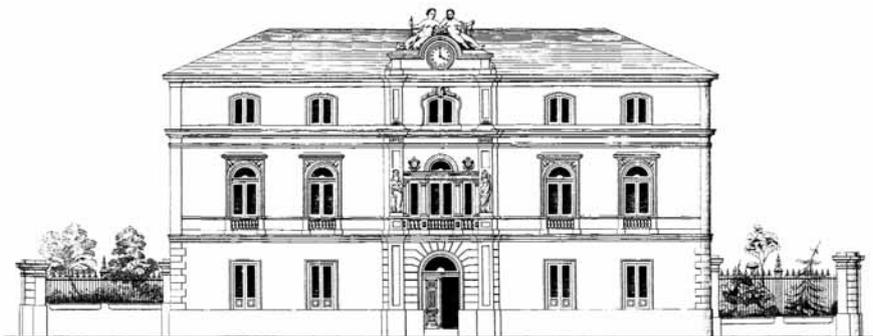


# ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA **ᄂ** BELLAS ARTES  
**ᄂ** SAN MIGUEL ARCÁNGEL

AÑO I • NÚMERO I • 2008

---



# ANALES

REAL ACADEMIA CANARIA **Ⓓ** BELLAS ARTES  
**Ⓓ** SAN MIGUEL ARCÁNGEL



# ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA **Ⓓ** BELLAS ARTES  
**Ⓓ** SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ISLAS CANARIAS  
MMVIII

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2008

DIRECTOR

Eliseo Izquierdo Pérez

CONSEJO DE REDACCIÓN

Rosario Álvarez Martínez  
Fernando Castro Borrego  
José Luis Jiménez Saavedra  
Lothar Siemens Hernández

CONSEJO EDITORIAL

Eliseo Izquierdo Pérez  
Rosario Álvarez Martínez  
Francisco González Afonso  
Manuel Martín Béthencourt  
Josefa Izquierdo Hernández  
Fernando Castro Borrego  
José Luis Jiménez Saavedra

PATROCINA LA PRESENTE EDICIÓN

Gobierno de Canarias  
Viceconsejería de Cultura

COLABORAN

Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife  
Caja General de Ahorros de Canarias. CAJACANARIAS

EDICIÓN AL CUIDADO DE

Carlos Gaviño de Franchy

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Gráficas Sabater

Depósito Legal TF 2099/2009

ISBN: 978-84-7947-494-2

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

# SUMARIO

## *EDITORIAL*

*Antilogía del leitmotiv Renuncia*

LUIS COBIELLA CUEVAS

*D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido*

FERNANDO CASTRO BORREGO

*Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos*

DOMINGO PÉREZ MINIK

*La ermita que no llegó a desaparecer. San José de Los Llanos*

MARÍA DEL CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

*Investigar desde el arte*

ÁLVARO ZALDÍVAR GRACIA

*Laudatio del compositor Francisco González Afonso*

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

*Palabras de agradecimiento*

*Partitura de GAGEC*

FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO

*Laudatio del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla*

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

*Wagner en el siglo XXI*

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

*Discurso de contestación*

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

*Laudatio* de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez  
JOSE LUIS JIMÉNEZ SAAVEDRA

*Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava*  
JAVIER DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y VICENTE SAAVEDRA MARTÍNEZ

*La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos*  
GERARDO FUENTES PÉREZ

*Discurso de contestación*  
MARÍA DEL CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

*La escultura en el espacio urbano de Canarias*  
ANA QUESADA ACOSTA

*Discurso de contestación*  
GERARDO FUENTES PÉREZ

*Interpretación histórica y praxis moderna de la música antigua en Canarias*  
CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA

*Discurso de contestación*  
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

*El metal como elemento pictórico*  
MARÍA ISABEL NAZCO HERNÁNDEZ

*Discurso de contestación*  
ELISEO IZQUIERDO PÉREZ

CRÓNICA ACADÉMICA

JUNTA DE GOBIERNO

COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

BIBLIOTECA

PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y LIBROS RECIBIDOS

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

ÍNDICE

La publicación de los Anales ha sido un viejo anhelo de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, que terminaba siempre por desvanecerse. Durante muchos años, circunstancias diversas, no sólo pero predominantemente de carácter económico, impidieron que cuajara el proyecto, sostenido con ilusión incluso cuando se intuía que no podría salir adelante.

La historia de esta Corporación ha sido difícil y azarosa en los 160 que van desde su creación por el Gobierno de la Reina doña Isabel II, en 1849, hasta el momento actual: más de siglo y medio de incomprensiones, olvidos, desesperanzas y reivindicaciones no atendidas las más de las veces por quienes estaban obligados por ley a apoyarla y sostenerla.

En este largo itinerario se aprecian tres etapas bien definidas. La primera abarca desde los entusiasmos que despertó su establecimiento como centro irradiador de cultura y de arte y como catalizador de aspiraciones de la sociedad insular que hasta entonces no habían sido atendidas por el Estado, y se mantuvo, más por el esfuerzo, el espíritu de sacrificio y el desprendimiento de sus miembros que por la tutela de los poderes públicos central y locales, siempre remisos a prestarle los apoyos que las propias leyes determinaban, hasta que se vio forzada a cerrar sus puertas en 1868 y sucumbió de forma irremediable; que ni para adquirir bujías con las que alumbrarse en las aulas tenía al final la Academia, sino deudas y más deudas, por el incumplimiento sistemático de los compromisos oficiales. Atrás quedaba una labor fecunda que, acaso por haberlo sido así, se le fue restringiendo de manera paulatina, con el traspaso de competencias a otros organismos, como a las demás Academias periféricas del reino.

El segundo periodo, el más amplio y de mayor atonía, se extendió desde el restablecimiento de la Academia, por Real Decreto firmado por don Alfonso XIII el 18 de julio de 1913 a propuesta del ministro de Instrucción Pública y

Bellas Artes don Joaquín Ruiz Jiménez [padre], hasta la reinstauración de la democracia. Los graves problemas políticos, económicos y sociales que padeció el país canario en esas seis décadas largas del siglo XX pesaron gravemente sobre la Corporación, que arrastró una existencia lánguida. Durante los cuarenta años del franquismo, únicamente se acordaban de su existencia para convocar a sus representantes al inexcusable acto de designación de compromisarios, dentro de las denominadas elecciones locales por el tercio de entidades educativas, culturales y recreativas de cada provincia.

La tercera época se inicia tras la recuperación de la democracia. Con la descentralización del Estado y su configuración en Comunidades Autónomas se produce la transferencia de competencias desde la administración central, que, en lo que a esta Real Academia se refiere, pasó del Ministerio de Educación al Gobierno de Canarias, vinculada a la Consejería de Educación y Cultura. Han sido veinticinco años de esfuerzos tenaces, nada fáciles, para ir recuperando de forma progresiva el terreno perdido. Se partía casi de cero, sin locales propios, con el patrimonio artístico y documental esquilado o perdido, unas normas estatutarias obsoletas, ausencia de representación en centros y organismos públicos y privados, en particular los relacionados con el patrimonio histórico y artístico, además de un alto número de plazas vacantes.

En este tiempo se han logrado no obstante avances significativos, aunque no todos los deseables y necesarios. La Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, que, como corporación de derecho público que es, está integrada en el Instituto de España que agrupa a todas las Reales Academias, se encuentra en la actualidad representada como miembro de pleno derecho en el Consejo de Patrimonio del Gobierno de Canarias, en la Comisión de Patrimonio Histórico del Cabildo de Tenerife



FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ [TALLER]: *Isabel II*. FONDO DE ARTE DE LA REAL ACADEMIA



ÁNGEL ROMERO MATEOS [V PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA]: *Alfonso XIII*. 1901. Instituto de Canarias, La Laguna.

y en la del Ayuntamiento de la capital tinerfeña y espera y confía que los demás Cabildos insulares y principales Ayuntamientos recaben su participación y asesoramiento en cuestiones de arte y de conservación del patrimonio artístico e histórico, en que es competente. Por otra parte, en este periodo se han actualizado sus Estatutos, se ha ampliado de manera significativa el número de miembros numerarios y se ha hecho efectivo el carácter de entidad pública con ámbito de actuación en toda la Comunidad Autónoma de Canarias y representación actual en seis de las siete islas del Archipiélago, mediante la elección de académicos numerarios y correspondientes en todas ellas y la descentralización de sus sesiones públicas. Convocó en 1999 la Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España, con motivo del 150 aniversario de su creación, lo que propició que en nuestro Archipiélago se congregaran representantes de la casi totalidad de las corporaciones de esta naturaleza que se mantienen activas en nuestro país y por primera vez entablaran un diálogo que hasta entonces no se había producido, discutieran problemas comunes y diseñaran estrategias ante la inmediata llegada del siglo XXI. De ese encuentro quedó como testimonio fundamental la *Carta de Tenerife*, que recoge las aspiraciones esenciales y los ejes de actuación de las corporaciones académicas de Bellas Artes en el nuevo siglo. La convocatoria en Madrid, por la Real Academia de San Fernando, para el próximo mes de junio, del V Congreso, cuando se cumplen diez años del celebrado en Canarias y ciento sesenta de la creación de la Reales

Academias periféricas, rubrica plenamente el acierto de aquella feliz iniciativa. Tras años de gestiones y luchas, nuestra Corporación ha conseguido por fin instalarse en el antiguo edificio de Artes y Oficios Artísticos de la capital tinerfeña, que aunque con menos dependencias de las necesarias, cuenta con salón bien acondicionado para la celebración de las sesiones de la corporación, del que hasta ahora carecíamos, lo que nos ha permitido desarrollar durante el año 2008 un programa de actividades públicas muy superior al de todos los años anteriores. Se ha incrementado nuestro patrimonio con valiosas expresiones artísticas, y la propuesta de reiniciar la formación de nuestra perdida Biblioteca y nuestro Archivo de Arte se está viendo enriquecida con cada vez más numerosas aportaciones, en proceso avanzado de ordenación y catalogación para su apertura al público. Nada de esto se hubiera conseguido sin la cesión por el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife de los locales donde la Real Academia se encuentra instalada y sin el apoyo económico del Gobierno Autónomo de Canarias a través de la consejería de Educación, Cultura y Deportes, del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias, CAJACANARIAS.

Con la publicación de los Anales creemos dar un paso más, importante en nuestros objetivos de servicio al arte y al patrimonio histórico y artístico en la Comunidad Autónoma de Canarias y necesario para proyectar más allá de nuestro propio ámbito la actividad de la Corporación y de sus miembros.

# ANTILOGÍA DEL LEITMOTIV «RENUNCIA»

LUIS COBIELLA CUEVAS

## THE UNSOLVED PROBLEM

Deryck Cooke<sup>1</sup> pudo escribir el gran libro sobre *Der Ring des Nibelungen*; su muerte prematura lo impidió: sólo apareció un volumen en torno al primer drama de la tetralogía y, quizá parcialmente, de *Die Walküre*. Es una pena irremediable. *Yo vi el fin del mundo* es su título y, en el primer capítulo encabezado por el epígrafe *The unsolved problem*, Cooke plantea lo siguiente:

«Cuando Siegmund, en el Acto I de *Die Walküre*, empuña la espada para sacarla del árbol e invoca *la necesidad más profunda del amor más sagrado* ¿por qué lo canta el tenor con el diseño sonoro de la RENUNCIA al amor? Renunciar al amor es la actitud más lejana de las intenciones de Siegmund; y en ello hay un desafío para la inteligencia»; se refiere Cooke a la necesidad de hallar una conexión plausible de ambas situaciones contradictorias: por un lado, LA NECESIDAD MÁS PROFUNDA DEL AMOR MÁS SAGRADO y, por otro, LA RENUNCIA AL AMOR. Y después de considerar largamente el tratamiento que este problema recibió en los tres comentarios ambiciosos sobre *Der Ring*: los de Bernard Shaw<sup>2</sup>, Ernest Newman<sup>3</sup> y Robert Donington<sup>4</sup>, añade que «no se ha establecido ninguna conexión convincente: las pocas explicaciones ofrecidas están traídas por los pelos»<sup>5</sup>.

La incoherencia descrita ocurre en el ámbito de mi reflexión habitual. Para facilitar esa reflexión, a lo largo de los años he venido produciendo datos y medios que pueden aplicarse, si no a la solución de cuestiones como la planteada por Cooke, sí a la matización del problema, a su minuciosa descripción y al enriquecimiento de su contexto. Un problema puede iluminarse aunque no se resuelva, y no siempre es deseable acabar reduciéndolo a muerte, es decir, a solución; quizá en algún caso sea preferible mantenerlo vivo porque también de problemas vive el hombre.

## WAGNER, LA TONALIDAD Y EL [LM]

A partir de *Die Meistersinger von Nürnberg*<sup>6</sup> Wagner dejó de guardar las formas<sup>7</sup>; y, en efecto, no fue entendido y, en un primer momento, no logró comunicarse, ni si quiera con «seine Freunde»<sup>8</sup>. La incomunicación debió resultar especialmente dolorosa, trágica incluso, a un hombre que, por encima de la música y de la comunicación, quería comunicarse.

Debemos recordar que Wagner no se sale del sistema tonal, antes bien lo obedece sustancialmente y en ello se muestra conservador y no progresista. Como si así quisiera afirmarlo y para que no cupiese duda, inicia la tetralogía proclamando con énfasis creciente los tres sonidos estables de máxima consonancia a lo largo de 136 compases nada menos, cerca de 4 minutos proclamando contumaz, mediante el acorde básico, el imperio de la tonalidad<sup>9</sup>. Existen simetrías formales en la suce-

<sup>1</sup> Deryck COOKE escribió *The language of Music*, completó la 10<sup>a</sup> sinfonía de Mahler y produjo una *Introduction* a la grabación DECCA de *The Ring* comentario hablado con ejemplos musicales, en tres discos.

<sup>2</sup> Bernard SHAW, *The perfect Wagnerite*

<sup>3</sup> Ernest NEWMAN, *Wagner Nights*

<sup>4</sup> Robert DONNINGTON, *Wagner's Ring and its Symbols*

<sup>5</sup> Deryck COOKE, *I saw the World End, A study of Wagner's Ring*. Oxford University Press. London. 1979

<sup>6</sup> La técnica sobre la que reflexiono se da en esta obra y levemente en *Lohengrin*; pero, fundamentalmente, se desarrolla en *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* y *Parsifal*.

<sup>7</sup> En Sixtus Beckmesser, personaje de *Die Meistersinger*, ridiculiza Wagner las «formas» o «reglas» que «marca» el escribano-marcador, aparte otras connotaciones patrióticas igualmente descalificantes.

<sup>8</sup> Alusión a *Eine Mitteilung an meine Freunde* [1851]

<sup>9</sup> Según las grabaciones de que dispongo, la versión de von Karajan dura 3'33"; la de Furtwängler 3'36"; y la de Knapperstbusch 3'41"; dispongo de una versión de Solti pendiente de cronometrar.

siones tonales armónicas lealmente vividas y prodigiosamente utilizadas por Wagner, gracias a las cuales logra afinidades e incluso superposición de elementos comunicantes y, con ello, potencia decisivamente su técnica expresiva y, consecuentemente, la comunicación.

Sólo desoyó Wagner el sistema tonal, repito, cuando alivió su dependencia de las formas musicales y otras simetrías y, aparentemente, dejó al garete el discurso sonoro, sin las limitaciones exigidas por la atención y la memoria; en realidad Wagner *sustituyó* las convenciones formales al uso por otras que mantuvieran su discurso dentro de las exigencias de la atención singular y la memoria limitada; nuevas y, en la práctica, originales convenciones, una de las cuales, el *leitmotiv*, paso a considerar en particular reflexión.

Pero tal vez convenga esta breve reseña antes de concretar y dejar ideas generales:

un campo estético se define y determina por funciones de situación de modo que puedan establecerse gradientes que produzcan la dinamización desde una situación inestable hasta otra de reposo.

El discurso en el campo estético tonal en el que Wagner se expresa consiste en la elaboración de sucesivos procesos gradientales. En último análisis el proceso estético es de naturaleza bipolar: inestabilidad/estabilidad, movimiento/reposo, búsqueda/hallazgo, susceptible de expresión binaria.

La comunicación de la música y, en concreto, de la música tonal que nos ocupa, exige restricciones en su composición impuestas por limitaciones físicas [percepción auditiva] y psíquicas [atención y memoria]. De estas restricciones resultan simetrías que determinan las *formas* musicales. Wagner resuelve tales limitaciones mediante expedientes no «geoméricamente formales», entre ellos la adscripción de significantes sonoros a mitos, personas, cosas, sentimientos, ideas, situaciones, CUYA FUNCIÓN PRINCIPAL NO ES RELATAR sino INDUCIR en el receptor un campo estético donde alcance pleno sentido el relato encargado a una acción dramática por sí sola insuficiente para perfeccionar la comunicación; tales los motivos conductores o *leitmotiv*.

Uno de esos significantes sonoros es la «RENUNCIA al amor para adquirir el poder del oro» Y recuerden que

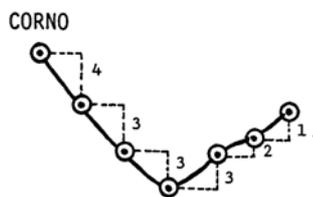
inicié mi intervención con esta pregunta de Deryck Cooke: si el significante sonoro RENUNCIA se instaura y caracteriza en *Das Rheingold* asociado a la idea «renunciar al amor» ¿por qué, en *Die Walküre*, cuando Siegmund empuña la espada para arrancarla del árbol invocando la necesidad más profunda del amor más sagrado, por qué entonces, pregunta Cooke, suena el leitmotiv que significa RENUNCIAMIENTO al amor? ¿por qué situaciones inversas glosadas por una misma célula sonora?

### SIGNIFICACIÓN POR ALUSIÓN INVERSA

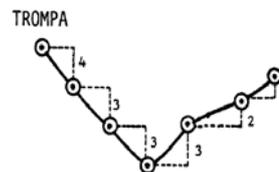
Hay una respuesta esperándonos: la significación por alusión inversa.

La aplicación «significante < > significado» dista de ser biyectiva en este menester de comunicar mediante música. Los monemas musicales de Wagner son, en efecto, mínimas unidades significativas, mas no principalmente encargados de relato, como he dicho, ni mucho menos de información, aunque de ello porten algún matiz en cuanto se ordenan según el hilo argumental; se les encarga más bien algo más difuso, vago y sutil como pudiera ser la alusión esbozante, remisa a reducirse por excesiva concreción; como pudiera ser la instilación suasoria de un de ánimo propiciamente receptivo, una consciencia de amplio espectro; en definitiva, se encarga a la técnica leitmotívica la inducción de un campo estético capaz de la cabal lectura del mensaje de Wagner, y a eso llamamos comunicación.

Así las cosas, y como ejemplo de significados contradictorios de una misma célula sonora germinalmente única, el LM ANILLO se encuentra caracterizado por las oscuras circunstancias de su aparición en la primera escena de *El oro del Rin*, cuando Alberich, tras renunciar al amor, roba el oro, hasta entonces guardado para la ajena contemplación, desde ahora vuelto sólo hacia sí, en anular y eterna autorreferencia; inmediatamente después del robo se oye sobre el Rin el LM ANILLO en el corno; hay un fondo de clarinetes graves, chelo batido y contrabajo en pizz. El carácter es oscuro y lóbrego [séptima disminuida];



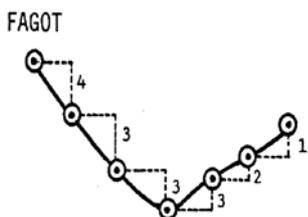
lease: clarinetes graves  
 cello batido, cont. pizz  
 carácter: oscuro lóbrego (7ª dism.)



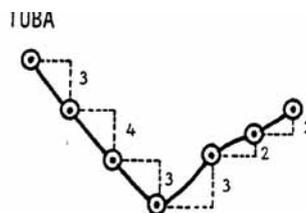
lease: trompa, cello y cont. pp  
 carácter: grato enfuste, intimidad (9ª dom.)

continúa el fagot, sobre trompa y timbal pp; el carácter es menos lúgubre pero aún oscuro [la séptima disminuida se ha desdramatizado a séptima dominante];

finalmente expresan tuba y trombones sobre un fondo de arpa, violoncello y contrabajo batidos pp; el carácter es de noble armonía y majestad [acorde de tónica, fundamental];

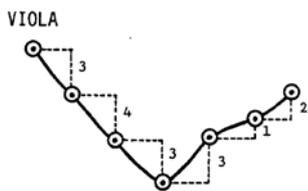


lease: fagot  
 trompa pp, timbal pp  
 carácter: oscuro, no lúgubre (7ª dom.)



lease: tubas y trombones  
 arpa  
 cello + cont. batidos pp  
 carácter: confortable y noble armonía  
 majestad (tónica, fundamental)

es ahora la viola la que anuncia el leitmotiv sobre violonchelo y contrabajo en pizzicato; ha desaparecido toda lóbreguez y reina una suave oscuridad [séptima dominante]:



lease: viola, cello y cont. pizz  
 carácter: suave oscuridad (7ª dom.)

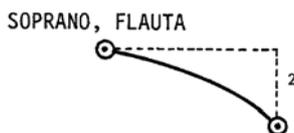
del enunciado leitmotívico se encarga seguidamente la trompa, que dice con un fondo de violonchelos y contrabajos pp; el carácter es de grato empaste, incluso íntimo [la anterior séptima se distiende a novena dominante]:

En este tránsito del corno a la tuba y los trombones ha cambiado el decorado: se inicia ahora la Escena II que va a desarrollarse en el Walhall, azul transparencia de los dioses felices. No hemos dejado de oír entretanto el ANILLO y sin embargo en un momento caemos en la cuenta de que estamos oyendo un *nuevo* LM, el WALHALL: sin interrupción y mediante habilidosa transfiguración, LO QUE SUGERÍA NEGACIÓN Y MALDAD SUSCITA AHORA POSITIVA BEATITUD.

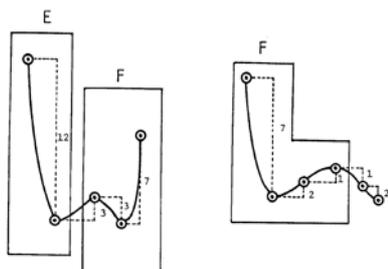
En este mismo orden de cosas: estructura musical común con significados contradictorios, otro LM fundamental que, junto con el ANILLO, consigue la máxima ocurrencia en la tetralogía, es el LAMENTO Y ESCLAVITUD DE Y ANTE ALBERICH, muy simple: una segunda descendente:



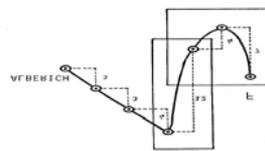
con un ligero matiz [mínimo incremento de la segunda descendente] este diseño se vuelve leitmotiv de la jubilosa ADORACIÓN DEL ORO al cuidado de las Hijas del Rin.



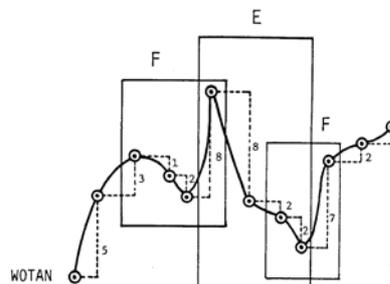
Para concluir con estos ejemplos de CONTRARIA SIGNIFICACIÓN, aludo al torvo leitmotiv adscrito a la MALDICIÓN PARA EL PORTADOR DEL ANILLO y el esclarecido leitmotiv adscrito a SIEGFRIED. Ambos cumplen la estructura básica; la que armoniza, a su vez, dos semiestructuras: la E, dinamicidad, dios->hombre, cielo->tierra, descenso definitivo, anonadamiento de Dios, plenificación del hombre, encarnación; y la F, fuerza, empresa. He aquí, en primer lugar, la estructura básica común:



El LM MALDICIÓN DEL ANILLO se expresa en este ejemplo con madera grave ff con fondo de timbal y címbalos. Su carácter es trágico; se construye sobre séptima disminuida y le es característica una apoyatura disonante en el bajo:



El LM SIEGFRIED se expresa en este ejemplo mediante madera sobre arpa y cuerda; luego, metal. Su carácter es ambivalente: firme castigo, firme esperanza. Obsérvese que hay una semiestructura E incrustada entre dos semiestructuras F [E presenta, en definitiva, el característico intervalo descendente de 12 unidades: 8+2+2]. Se construye sobre tónica inicial y concluye en dominante [modalidad menor]:



Y así muchos casos más en los que un mismo diseño alude a términos opuestos: es lo que hemos denominado «significación por alusión inversa».

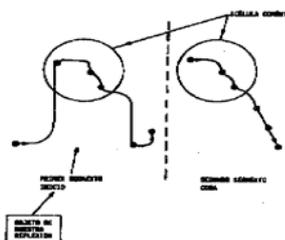
El mismo lenguaje verbal ofrece estos contrastes, sobre todo coloquialmente: el comentario irónico de quien se ha sometido a una larga caminata puede ser «¡Apenas hemos caminado!»; y es la ternura enamorada quien pone en labios amantes: «¡qué malo eres!». La significación por alusión inversa explicaría la contradicción advertida por Deryck Cooke: Siegmund, para proclamar la inmensidad del amor que lo impulsa a arrancar la espada, canta según «lo contrario», la RENUNCIA al amor.

Pero, sin otras, no es ésta la explicación que cuadra al serio trabajo de Deryck Cooke. Ni es éste el rango debido en tareas de investigación, donde no cabe «explicar» mediante expedientes excesivamente literarios, psicológicos, sociológicos y otros etcéteras tan fáciles de montar cuanto faltos de rigor.

Concluyo aportando datos concretos y objetivos que tal vez no resuelvan pero que, en todo caso, iluminarán la cuestión.

### EL LEITMOTIV *RENUNCIA*

Comencemos por la identificación del leitmotiv *RENUNCIA*. De entrada observo una circunstancia a tener en cuenta: el LM está compuesto por dos segmentos. El primer segmento, *inicio*, se repite dos veces, en la voz de Woglinde [mitad izquierda]:



El segundo segmento [mitad derecha], *coda*, se oye en la voz de Loge [como pueden observar, existe un elemento celular común encerrado en un círculo, a mi juicio poco significativo].

El problema irresuelto de Deryck Cooke y la antilografía que trato en esta comunicación se plantean RESPECTO AL SEGMENTO INICIAL. Y ya desde aquí me separo de la concepción totalizante del leitmotiv, globalmente adscrito a la idea de *RENUNCIA* por parte de quienes se han ocupado de estas cuestiones. Conste por lo pronto esto: hasta ahora, lo único indudable es que hay dos segmentos enlazables, pero sólo eso; el resto, el carácter de cada uno de ellos, es lo que vamos a considerar en adelante.

Y he aquí la primera consideración: nuestro segmento inicial es menos frecuente que el segundo: sólo ocurre en diez ocasiones en toda la tetralogía, mientras que el segmento codal se manifiesta 79 veces; no aparece en *Siegfried* el primer segmento, mientras que el segundo surge 18 veces en este drama; sólo en una ocasión se presenta el inicio en *El ocaso de los dioses*, mientras que el *RENUNCIAMIENTO* en forma codal predomina de

manera notoria en ese último drama, sobre todo en el Acto II [43%].

De la minifrecuencia del enlace entre ambos segmentos se sigue la inesencialidad desimplicante de las dos mitades y, ahora mismo, la improcedencia de llamar «mitad» a un segmento que no hace sustancial referencia a la supuesta unidad.

### CONTEXTOS DEL LM INICIAL

Conviene describir el contexto de cada una de las apariciones del segmento en cuestión, el inicial, el menos frecuente. Y les adelanto que voy a intentar discernir, también caso por caso, dos funciones diferentes: por una parte, la proclamación o anuncio de la renuncia, que no implica que la renuncia anida en el proclamante; y, por otra parte, la asunción de la renuncia, la vivencia del renunciamento.

El segmento inicial [no lo olvidemos: el objeto de nuestra investigación] aparece por primera vez francamente expuesto por Woglinde: *sólo quien renuncia al poder del amor, sólo quien rechaza la alegría de amar, sólo él logra el prodigio de forzar el oro a sortija*. Observemos que, según el texto, el segmento inicial ES ANUNCIO Y NO VIVENCIA DE LA *RENUNCIA*; el diseño «Inicio» es intención o amenaza de Renuncia; por el contrario, el diseño «Coda» es asunción resignada de la Renuncia.

Vuelve a mostrarse el segmento que nos ocupa, esbozado por cellos y trompas, inmediatamente después de que Alberich, sobre el LM *Anillo*, proclamara: *La herencia del mundo [por el oro] ¿por ti ganara yo en propiedad? Si no alcanzase yo amor ¿no alcanzaría con astucia placer?* Aquí NO TRATA WAGNER DE COMUNICAR EXPERIENCIA DE *RENUNCIAMIENTO*, SINO SÓLO SU CUESTIONADA POSIBILIDAD NO ALCANZADA Y AÚN NO DEFINITIVAMENTE PRETENDIDA.

La siguiente aparición de la «*Renuncia*» es ambigua: armónicamente, se muestra como primer segmento, aunque este carácter viene matizado por el hecho de descansar no en la tónica fundamental sino en el 5°, lo que llamamos segunda inversión; y esto produce un clima que resta firmeza anunciante y suma expectación por lo anunciado. A tal respecto no es ocioso observar que, salvo improbable error de constatación, el segmen-

to codal del LM [la expresión de la experiencia de renuncia] nunca descansa sobre segunda inversión: en efecto, poco tendría que hacer el matiz de expectación donde, tras la renuncia, nada se espera.

La expresión melódica de la célula común de ambos segmentos la entona Alberich diciendo: *así maldigo el amor!* ESTE INSTANTE ES, en efecto, AMBIVALENTE, «Así maldigo el amor»: y en ese puntual momento arranca el oro del peñasco y PASA DE SER SUJETO ACTIVO DEL ANUNCIO A SER SUJETO PASIVO DE LA CONSUMACIÓN DE LA RENUNCIA. Una vez robado el oro, sobre los cellos ondulados del Rin se anuncia el triste suceso al mundo, con trompa y corno inglés que emiten nuestro segmento inicial.

En la ocurrencia siguiente están presentes uno y otro segmento: primero la RENUNCIA-Inicio, en cellos, muy en segundo término bajo la voz de Fricka, apoyado en la expectante segunda inversión del acorde de tónica; luego la RENUNCIA-Coda, en la propia voz de Fricka y sobre armonías abocadas a semicadencia. He aquí las palabras de Fricka dirigidas a Wotan: *¿A la vana futilidad del poder y del dominio sacrificas, con ultraje de burla, el amor de una mujer?* Podríamos comprobar que hay mezcla de ANUNCIO y de EFECTO.

Es ahora Loge quien dice a los dioses: *forzará fácilmente el oro a la sortija aquél que reniegue del feliz amor.* Es un claro ANUNCIO y, en efecto, sólo suena el pri-

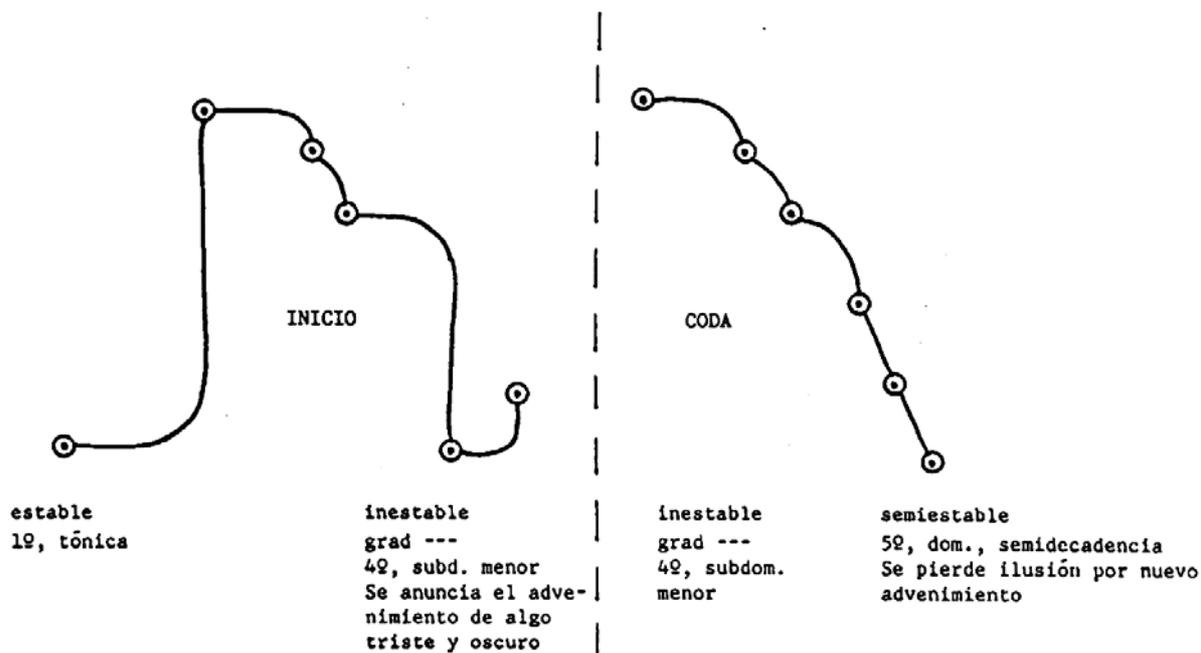
mer segmento de la RENUNCIA en la voz de Loge y en el cello sobre metal grave [MUS 17].

Vuelve a ocurrir el LM RENUNCIA cuando Alberich dice a Wotan y Loge: *Como yo he rechazado el amor, todo lo que vive debe RENUNCIAR a él.* Evidentemente se dan aquí los dos matices: PROCLAMACIÓN ANUNCIANTE [«Todo lo que vive debe renunciar al amor»] y EXPERIENCIA [«Yo he rechazado el amor»]. Ocurren, en efecto, uno tras otro, en este caso enlazados, los dos segmentos del LM: pueden oírse en la voz de Alberich oscura de tubas.

Todo lo anterior ha ocurrido en el primero de los dramas, *El oro del Rin*. En *La Valquiria*, llega el momento de la contradicción que se presenta ante Deryck Cooke como *unsolved problem*; permítanme alterar el orden cronológico y dejar este ejemplo para el final de la serie.

Tras él, nuestro segmento inicial se alude sólo una vez más en *La Valquiria*. Antes de dormirla, Wotan toma la cabeza de Brünnhilde entre las manos y, dándole un beso, dice: *Así se aparta de ti el dios, así te quita con un beso la divinidad.* Constan ambos matices: ANUNCIO de la renuncia significada en el beso que va a dar, y EXPERIENCIA de la RENUNCIA tras el beso dado. La descripción de uno y otro matiz están a cargo del corno y la trompa.

Por último sucede una ocurrencia, sólo una, en *El ocaso de los dioses*, del «Inicio» que estamos considerando; y es una muy interesante ocurrencia. Se trata de

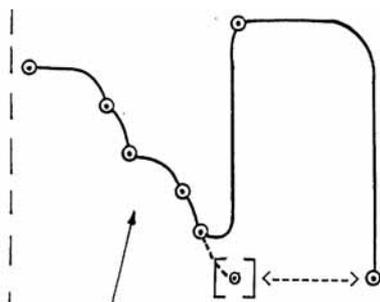


la apasionada declaración de Brünnhilde a la valquiria Waltraute: *nunca me apartara yo del amor, jamás me quitarán* [los dioses] *el amor*. Aquí no sólo NO HAY RENUNCIA sino que SE EXPRESA LA ANTIRRENUNCIA: «y no me apartaré del amor». Deryck Cooke podría haber añadido esta segunda y espectacular «contradicción» a su *unsolved problem*. Veamos la impronta gráfica de este suceso:

Se observan [cfr. página anterior] los dos segmentos del LM RENUNCIA: a la izquierda el primero, inicio, al que hemos ido otorgando carácter de anuncio, proclamación o mera formulación de una condicional [si renuncias al amor entonces conseguirás el poder del oro], ascendente como todos los anuncios; y a la derecha, el segundo segmento, en el que hemos venido advirtiendo la experiencia de haberse actuado la renuncia, y esto ya no es condicional proclama sino dolorido sentir, descendente como todos los lamentos.

El primer segmento suele concluir en la situación frágilmente inestable sugerida por un acorde subdominante y menor que induce una moderada inquietud por el advenimiento de algo oscuro; y el segundo segmento concluye en la semiestable situación sugerida por una semicadencia, que apenas induce dinamismo y tiende a un apático desistir de cualquier advenimiento.

En este caso, que he calificado de muy interesante, sucede en primer lugar el primer segmento, que parece tender al segundo segmento; pero esta vez el segundo segmento tiene la forma indicada en la figura que sigue:



Como pueden observar, es prácticamente igual al segundo segmento típico excepto su final que, en vez de concluir en descenso [línea de puntos concluida en

[5°]], presenta un inusitado quiebro bruscamente ascendente [por lo tanto nada renunciante], fuertemente ascendente y modulante a regiones tonales prometedoras, notable gradiente que hace abocar a este LM RENUNCIA en situación inestable, en la que se anuncia el advenimiento de algo feliz: no olvidemos que, sobre ese quiebro, proclama Brünnhilde: «¡jamás me apartaré del amor!»: todo esto nos dice el acorde final de novena, dominante y mayor.

#### EL PRIMER SEGMENTO DE LA RENUNCIA NO ES RENUNCIA

¿Qué ha sucedido?

Muchas cosas, de las que apenas puedo mentar un par. Ha sucedido que el LM tenido globalmente por RENUNCIA, en su versión reducida al primer segmento anunciante, ha dejado de ocurrir a partir de su problemática inclusión en *Die Walküre*: no aparece en todo el tercer drama, *Siegfried*, y, de resto, sólo ocurre, por única y última vez, en la ocasión que estamos comentando, transfigurado en ANTI-RENUNCIA. Por el contrario, el LM reducido a segundo segmento, experiencia de la renuncia, sigue sucediendo con frecuencia creciente cada vez que se alude al efectivo padecimiento de la RENUNCIA, a partir de *Die Walküre* [11 ocurrencias], siguiendo en *Siegfried* con 18 ocurrencias y culminando en *Götterdämmerung* con 35 ocurrencias, de modo que en los dos primeros dramas se da el 33% de veces y en los dos últimos su práctica duplicación, el 67% de veces; lo que traduce la efectiva situación de renuncia creciente y culminada en *Götterdämmerung* que Wagner pretende comunicar adscribiéndola a la sola segunda «mitad» de lo que, hasta ahora, se tenía por RENUNCIA. Esta segunda mitad sí SERÍA CONTRADICTORIA CON LA EXTRACCIÓN DE LA ESPADA; PERO ESTA SEGUNDA MITAD NO APARECE EN LA EXTRACCIÓN DE LA ESPADA.

Por otra parte, si admitimos, como parece evidenciarse, el carácter meramente anunciador del primer segmento, es lógico pensar que a partir de un momento, después de reiterados anuncios iniciales, no tiene sentido utilizar en adelante dicho primer segmento porque no tiene sentido anunciar lo ya anunciado y, sobre todo, lo ya acaecido.

Para no faltar al rigor que ha de cumplir esta comunicación, debo indicar que, en alguna ocasión excepcional, el segundo segmento aparece en situaciones en la que está presente el matiz de anuncio; y que es posible [yo no lo he detectado] que un contexto «gravemente anunciante» no utilice el primer segmento de la RENUNCIA; pero un detenido estudio de tales situaciones, insisto: poco numerosas, permite mantener la validez de los razonamientos que expongo y que, en definitiva, vienen a sostener mi conclusión: *el primer segmento, «Inicio», que, junto con el segundo, «Coda», suele asociarse a la idea de RENUNCIA, se presenta exterior a dicho mensaje y NO ES RENUNCIA, SINO SU ANUNCIO.*

#### UN PROBLEMA ILUMINADO

En *Die Walküre*, y en el caso que nos ocupa: la anti-logía observada por Deryck Cooke en el LM RENUNCIA, Siegmund proclama y anuncia la fuerza con que el amor le impulsa a arrancar la espada; lo hace con gravedad y énfasis; con la misma gravedad y énfasis que Woglinde anunció en *Das Rheingold* que quien renunciara al amor recibiría la fuerza del poder: son dos anuncios de contenido diferente, pero iguales en la gravedad de su importancia.

En ningún momento de ese episodio concreto, objeto de nuestra investigación, suena el segundo segmento que, según hemos ido comprobando, es el que porta la genuina idea de «renuncia»; esa efectuada RENUNCIA, vuelvo a repetir, no aparece en el fragmento señalado por Cooke en *Die Walküre*, tenido por hipotéticamente contradictorio en el principio de esta comunicación a la Academia.

Trataré de comentar el contexto sonoro antes y después de la ocurrencia del segmento en sí. Canta el tenor: *Siegmund me llamo y Siegmund soy! Testimonielo esta espada que sin miedo tengo! Wälse me prometió que un día la encontraré en la necesidad extrema* [expresión a tener en cuenta, «necesidad extrema», porque a tal va a aludir el nombre de la espada]; continúa Siegmund: *ahora la cojo* [a partir de esta tremenda precisión se oye el fragmento en cuestión, como si él constituyera la más seria forma de anunciar la gravedad de lo que va a decir]

*Extrema necesidad del sagrado amor, doliente necesidad del amor* [tras estas palabras concluye el segmento en cuestión y continúa Siegmund diciendo sobre otras músicas:] *anhelante arde luminosa en mi pecho, me impulsa a la acción y a la muerte.* Con estas frases se prepara musicalmente el advenimiento del LM *Nothung* diseño en octava descendente, la más directa caída de la voluntad celeste hasta el hombre, sonora encarnación.

A lo largo de esta comunicación hemos advertido:

- a] es legítima y frecuente la significación por alusión inversa;
- b] el fragmento sonoro en cuestión es segmento inicial del LM RENUNCIA, mas no es propiamente renunciamiento sino anuncio de una condicional;
- c] el segmento inicial se utiliza como anuncio mientras se necesita esa función y, en su última exposición, queda sublimado positivamente y llega a significar la no renuncia;
- d] finalmente, Wagner explicitó este carácter de grave anuncio. Ante la disyuntiva del amor entregado a destinos contradictorios, Wagner, repito, expresa su voluntad de otorgar al fragmento carácter de anuncio solemne y profundo, en cuyas dos máximas proclamaciones, la de Woglinde y la de Siegmund, establece tal voluntad de afinidad y recíproca referencia:

por un lado, afinidad textual:

*Nur wer der Minne Macht versagt* [Sólo quien renuncia al poder del amor] [Woglinde] *Heiligster Minne höchste Not* [Extrema necesidad del sagrado amor] [Siegmund],

en ambos casos elevada, destacada y común la voz «Minne» en la cuarta y acentuada sílaba de ambos versos:

*nur wer der Liebe Lust verjagt* [sólo quien rechaza la alegría de amar] [Woglinde] *sehrender Liebe sehrende Not* [doliente necesidad del amor anhelante] [Siegmund], en ambos casos elevada, destacada y común la voz «Liebe» en la cuarta y acentuada sílaba de ambos versos; por otro lado, afinidad musical:

En ambos casos la voz está fundada en metal grave [tubas, la tónica a su cargo] y cuerda grave [5° grado en contrabajo, con lo que se añade un levisimo matiz de espera conveniente al anuncio y propio de la segunda

inversión del acorde de tónica]; en ambos casos Siegmund: *¡Nothung, Nothung, precioso acero! ¡Muestre de tu filo los cortantes dientes! ¡A mí fuera de tu vaina!* En este momento arranca del tronco la espada con un poderoso tirón y la presenta a Sieglinde. Suena el leitmotiv *Espada* en trompetas brillantes.

En suma:

Nos propusimos considerar la presunta antilogía derivada de la utilización de un mismo tema, RENUNCIA, en dos situaciones contradictorias: la condicional de Woglinde [si renuncias al amor entonces alcanzarás el poder del oro] y la exaltación amorosa de Siegmund. Con el mismo ritmo y la misma tonalidad [do menor] hay, no obstante, dos leves diferencias de no leve significación: una: la cuerda es continua [blancas o redondas ligadas] en el caso de Woglinde, y está suavísimamente batida en el caso de Siegmund, preso de una ansiedad que no ocupaba a Woglinde; otra: no existe en Siegmund y sí existe en Woglinde, un diseño del timbal asociado con la muerte: no podía ser menos: Siegmund anuncia la consecuente vida del amor y Woglinde anuncia su consecuente muerte; he ahí finalmente que un mismo diseño sonoro tiene raíces en una MISMA fuerza, profunda, radical llamada «Necesidad respecto al amor»,

en un caso necesidad de morir a él para alcanzar poder, en otro caso necesidad de vivir de él para ser feliz; nunca como en este caso Woglinde/Siegmund se ocupó Wagner en subrayar tal mismidad. La Necesidad, *Nothung, es idea clave*.

Quienes oigan uno tras otro, yuxtapuestos, los dos anuncios, podrán comprobar cómo Wagner explicita su voluntad de afinidad y recíproca referencia entre las dos situaciones, al cabo no antilógicas sino luminosamente lógicas.

Ambos graves actos: *arrancar* el oro y *arrancar* la espada fueron solemnemente anunciados por Woglinde y Siegmund. El paralelismo buscado y logrado por Wagner se encamina al principal propósito de SUBRAYAR CON GRAVE SERIEDAD LA MISMIIDAD Y NO LA OPOSICIÓN de ambos climas, porque ambas situaciones acarrearán consecuencias igualmente graves y serias al mismo amor que nombran. No es ilativo tildar de triste o festivo al pregonero según anuncie desgracia o ventura; el pregonero, o el inicio anunciante de nuestro LM, son instrumentos neutros, y la única antilogía que pudiera producirse sería la de confutar sus servicios. Esto es lo que sucede; ciertamente no hay tanta contradicción. Si no resuelto, el problema ha sido iluminado.



Eugenio d'Ors

EDUARDO WESTERDAHL: *Eugenio D'Ors en Tenerife*. Colección particular. Tenerife

# D'ORS Y PICASSO. HISTORIA DE UN MALENTENDIDO

FERNANDO CASTRO BORREGO

Toda la obra de Eugenio D'Ors constituye una reflexión sobre el peso de la tradición en la cultura artística de Occidente. Es bien conocido su lema: *lo que no es tradición es plagio*. Desde esta perspectiva, D'Ors se enfrenta al concepto de vanguardia como exaltación de lo nuevo. Lo nuevo aparece deslegitimado, infundado; pues lo único que legitima y funda es la tradición. La quiebra de la cadena de la tradición era para D'Ors un pecado imperdonable. No se refiere a cualquier tradición, sino a la que remite a los principios del clasicismo. Pero su visión de la historia del arte no era vectorial sino pendular, ya que bascula entre dos *eonas* o constantes: el clásico y el barroco. Como para él *lo que no es tradición es plagio*, al romper con dicha tradición, el arte nuevo se degrada, convirtiendo sus producciones en copias. Mas si no lo hace, deja de ser arte nuevo. Pues bien, D'Ors, sin importarle esta contradicción lógica, propuso un concepto de lo nuevo que no rompiese con la tradición, sino que la incorporara. En el texto programático de su «Salón de Otoño», afirmaba que *reuniría las obras de unos cuantos de los que en España cultivan el arte nuevo, es decir, el arte continuador del ideal estético de todas las épocas, el arte en que se intenta, en proba actitud de aprendizaje, continuar las tradiciones de los Museos*<sup>1</sup>.

Sostenía que la superación de la estética *fin-de-siècle*, representada en el simbolismo y el modernismo catalán, traería consigo un retorno al pasado, pero no como mera restauración arqueológica, sino como un esfuerzo de depuración formal y espiritual que brindaría una nueva dimensión de universalidad a las producciones artísticas. Esta universalidad vendría a superar el particularismo romántico que se encarna en las ideologías nacionalistas. Nadie más reticente que D'Ors a concederle carta de naturaleza a los nacionalismos en el arte.

Como su posición es la de un filósofo de la cultura y del arte, y no la de un historiador del arte, reconoce y deplora al mismo tiempo que la tradición artística española sea la del barroco, la del «carácter», el misticismo y la pasión; no la de la armonía clásica, es decir, la de la geometría y la luz. Lo que no le impide escribir páginas apasionadas sobre Goya, aunque destacando la dimensión universal de su obra: sus tapices son franceses, sus retratos, ingleses; pero sobre todo, su obra es universal, pues habla de la condición humana y sus miserias. Por otra parte, la defensa que hace del arte catalán es matizada por el ecumenismo de la cultura clásica: Cataluña pertenece al orbe cultural del Mediterráneo. Erigido en sumo sacerdote del clasicismo, D'Ors ensalzará aquellas producciones del arte catalán que proclamen su adscripción al clasicismo. Esto explica por qué Guadí y los modernistas fueron tan duramente criticados por *Xenius*, seudónimo con el que D'Ors firmaba sus artículos en la prensa catalana cuando era el ideólogo de Prat de la Riba.

## LA TRADICIÓN CLÁSICA

Paradójicamente, no abundan en D'Ors las referencias al origen helénico del clasicismo. Se interesa especialmente por la reformulación que el renacimiento estableció del arte clásico de la antigüedad. Por eso siempre invocaba el legado de Rafael. El clasicismo es una invención del mundo cristiano-renacentista. T. S. Elliot dirá: *los griegos somos nosotros*. Después de Rafael viene Poussin, y después Ingres, y después Cezanne, y después Picasso. Estos

---

<sup>1</sup> «Mi Salón de Otoño», 1924, en *Mis salones*, Aguilar, 1967, p. 16.

son los eslabones principales de la cadena de la tradición clásica en la pintura figurativa occidental.

Pero el clasicismo que postula D'Ors, y que quisiera ver plasmado en las obras de los artistas modernos, no trata de reducir lo clásico a un problema de estilización de las formas. De ahí proviene su condena a cualquier versión del clasicismo basada en una mera adaptación formal despojada de aquellos contenidos míticos que determinan su marco histórico de referencia, adaptación de la que es un buen ejemplo la obra de Maillol, otro catalán enamorado del clasicismo, pero sin mitología. Esta carencia le parece uno de los vicios distintivos de la estética moderna, quejándose de que *cuando le es necesario escoger una mitología, el artista contemporáneo tiene más costumbre de formarse su mitología propia, para uso exclusivo y personal*. Grave pecado a ojos de un ecúmeno antiromántico como D'Ors. La tradición es un núcleo cerrado e indivisible: no cabe separar el espíritu de la letra. Así, *el creador, el artista, pagando demasiado caras las gracias dichas, se ve, —al decir de D'Ors— huérfano del amparo de los mitos seculares, reducido en cierta manera a balbucir, a usar de un lenguaje no bien modelado todavía por la colaboración social e histórica*. Fenómeno que compara con el escritor que empieza a utilizar un dialecto bárbaro, a quien mucho habría que perdonarle, pero a condición también de que renuncie a muchas cosas. Como excepciones menciona, entre otros, a Bourdelle y a Chirico; y de éste último afirma que desempolva *la guardarropía de la tragedia clásica*<sup>2</sup>.

En 1924, en pleno periodo del «retorno al orden», Eugenio D'Ors acomete la tarea de recomponer la cadena de la tradición artística occidental cuyos últimos eslabones serían: *Ingres y Cezanne, un poco del Renoir escultórico [el de las Baigneuses]... Tal vez algo también de Gauguin y del último Picasso*. Detrás de Ingres está Poussin, del cual aquél dijo en sus *Pensamientos* que fue *el primero que impuso el estilo a la naturaleza italiana*. Y detrás de Poussin está Rafael. En este punto D'Ors se detiene para citar de nuevo un fragmento de los *Pensamientos* de Ingres: *Todos los cuadros de Poussin trascienden del estudio particular que hizo de las Nupcias aldobrandinas*. Ante lo cual D'Ors descubre sus intenciones: *un genealogista no necesita más*. Con esta lectura reduccionista no pretendía otra cosa que establecer una genealogía del lenguaje clásico en las artes figurativas. Dado como era a imponer pautas y normas estéticas, prolonga esta genealogía hasta

el presente e invita al lector a que visite el Salón de Otoño que él mismo acababa de organizar en Madrid como prueba de que esta tradición afortunadamente seguía viva. Corre el año 1922. La familia de Rafael tiene nuevos vástagos, la semilla de las *Nupcias aldobrandinas* germina en las obras de José de Togores, José Obiols, Marqués-Puig, etc. Y concluye con una referencia científica que no sabemos si tomámosla en serio: *¿cómo se ha cumplido la ley de Mendel dentro de la descendencia de las Nupcias Aldobrandinas?*<sup>3</sup>. ¡Qué decadencia de la estirpe! —decimos nosotros— ¡Qué decepción para el genealogista!, si éste no estuviera ciego por los blasones de la familia. Pero D'Ors lo estaba. Hay una inmensa distancia entre las promesas de la estética que D'Ors formula y las obras de los artistas que elige como modelos.

En una glosa titulada «Programa», D'Ors establece los principios de su estética clásica en la pintura: el cuerpo desnudo antes que la expresividad del rostro, eliminar la diferencias entre el tiempo y el espacio, el dibujo antes que el color, —éste corresponde al dialecto, aquél al latín—. Mantener reservas con respecto a la naturaleza, de modo que *la herejía del paisaje tenga lo más posible de arquitectura y de geometría. Condenación de los escenarios naturales, «sublimes». Que montañas y costas guarden su contorno y su medida. Selle a la naturaleza el signo humano. Ruinas, construcciones utilitarias, cultivos, alivian o absuelven los prestigios de Pan*<sup>4</sup>. Este es el credo al que D'Ors siempre fue fiel:

*Cezanne, Ingres, Poussin, Rafael, los frescos antiguos... No conviene ir más lejos. No conviene remontar, como no sea en guisa de erudición, a la arqueología micénica, o a la egipcia, o a la asiática. Antigüedad de nobleza. Demasiada antigüedad vuelve a quitarla. Conocer nuestra relación con un guerrero de las Cruzadas nos ayudará a sentirnos más caballeros. Pero descubrir la que podemos tener con un hombre de las cavernas nos inducirá inevitablemente a sentirnos algo mastodontes*<sup>5</sup>.

A la luz de esta declaración de principios, qué ingenua y descabellada nos parece la invitación que Ricardo

<sup>2</sup> *Glosario II*, 1932, p. 827.

<sup>3</sup> *Nuevo Glosario I*, pp. 904 y 905

<sup>4</sup> *Glosario II*, 1913, p. 913.

<sup>5</sup> *Nuevo Glosario I*, pp. 904 y 905.

Gullón le cursara a don Eugenio para participar en los debates de la Escuela de Altamira, en Santander<sup>6</sup>. Movido por el espíritu polémico que le caracterizaba, D'Ors rechazó en dicha conferencia la palabra prehistoria, proponiendo en su lugar el término «subhistoria»; porque —decía— la palabra prehistoria presupone que hubiera habido en aquellos tiempos una conciencia histórica. Tampoco creía que tuviese sentido hablar de «monumento histórico» de la prehistoria [un bisonte pintado no es un monumento, porque su autor no tenía noción de la posteridad]. E ironizaba acerca de la pretensión de los artistas de la Escuela de Altamira de relacionar el arte abstracto con el de las cavernas, objetando que éste se caracteriza por el movimiento, mientras el arte abstracto aspira a la quietud; de modo que sería más exacto establecer una comparación entre el arte de las cavernas y el impresionismo o el fauvismo.

Siendo la idea de lo bello un universal, la tradición clásica que en dicha idea se funda, también habrá de serlo. La única tradición que merece ser perpetuada es la que el clasicismo grecolatino instauró. Desde la definición de lo clásico, desarrolla D'Ors una teoría holista, en la que lo estético se vincula estrechamente, como no podía ser menos, con lo político y religioso. El clasicismo implica el acatamiento de la autoridad de Roma y de la idea del imperio. Sueña D'Ors no sólo con una *koiné* mediterránea que tendría su plasmación ideal en el terreno de la estética, sino también con una *universitas christiana*, encarnada primero en el catolicismo romano y después en el fascismo italiano. Roma es la heredera de Atenas, y al mismo tiempo la sede del papado y la única fuente de legitimidad de la autoridad política. De Roma dimana la legitimidad del fascismo de Mussolini y del nacionalcatolicismo de Franco u Oliveira Salazar, cuyos regímenes totalitarios elogió más de una vez en sus escritos. En cambio, consideraba que el totalitarismo del Tercer Reich no era sino un movimiento cismático que rompía la unidad del imperio. En la lucha secular de güelfos y gibelinos, D'Ors era partidario de los segundos, siempre estuvo del lado de Roma. Esta anacrónica argumentación enlaza claramente con una tradición de pensamiento conservador español: la de Donoso Cortés y Menéndez Pelayo<sup>7</sup>, autoridades invocadas por él con tanto fervor como el que ponía en rechazar la otra gran tradición neoconservadora europea del siglo XIX, la francesa de Maurras y Barrés<sup>8</sup>, ya que al presentarse el

pensamiento de estos vinculado a la ideología nacionalista, no hacía sino beber en las fuentes del romanticismo que tanto aborrecía. Según D'Ors, la única universalidad que cabe postular es aquella que arraiga a la vez en el suelo de la cultura clásica y en el de la *universitas christiana*, sincretismo que se dio por primera vez en el Renacimiento italiano. Por eso Rafael era su ídolo, siendo la epifanía de dicha universalidad su feliz reencarnación en Picasso. En la *Ben plantada*, texto aparecido originariamente en las páginas de la *Veü*, en 1911, D'Ors acuñó el mito figurativo de una mujer en cuyas formas rotundas la cultura mediterránea se ve reflejada. No es un ideal romántico, nebuloso e indescriptible, pues adviértase que su figura tiene atributos corporales dotados con medidas precisas. Cataluña forma parte de una *koiné* mediterránea,

<sup>6</sup> Estas ideas las expresó D'Ors en la conferencia «No hay tal prehistoria», que dictó en la Cámara de Comercio de Santander, el 10 de diciembre de 1949, publicada al año siguiente bajo el mismo título.

<sup>7</sup> El modelo de escritor católico, defensor en el arte de la superioridad del clasicismo era para él Menéndez Pelayo; como éste, D'Ors estaba secretamente enamorado de las obras que denostaba. Compárese, por ejemplo el modo en que el primero habla del Abate Marchena, el más heterodoxo de los heterodoxos españoles; y cómo D'Ors habla del hechizo diabólico de Venecia o del de Rubens. O cómo fue capaz, siendo él un encendido defensor de la ortodoxia clasicista, de pergeñar una teoría del barroco que constituye hasta hoy uno de los textos de referencia de la moderna recuperación de este estilo. En una de sus glosas se refiere a la iniciativa de un grupo de intelectuales de fundar una sociedad de «Amigos de Menéndez Pelayo», y puntualiza que entre las condiciones para ser admitido en ella han de contarse la de «ser muy españoles. Lo cual les dispensaría de nacionalismos muy firmemente católicos cosa que había de alejarlos, precisamente, de toda mojigatería, de toda ñoñez, de toda cerrazón farisea. Y muy clásicos, tanto como ampliamente curiosos de novedad y modernidad. Y muy sinceramente enamorados de la cultura. Es decir, lo menos pedante del mundo [...]» [*Nuevo Glosario II*, pp. 453 y 454].

<sup>8</sup> En 1902 Charles Maurras había publicado un libro que despertó una gran polémica en los ambientes intelectuales europeos: *L'Avenir de l'Intelligence*, en el que enfrenta los valores de una cultura clásica con los de la civilización moderna, dominada por la Espada y el Oro. Pero, en muchos fragmentos del *Glosario* y del *Nuevo Glosario*, D'Ors se pronuncia contra el nacionalismo de Maurras. La ideología conservadora de Maurras implica una defensa de la cultura latina y católica en oposición a la cultura nórdica y protestante, pero esta reivindicación conlleva la de la cultura francesa como verdadera heredera del legado clásico. Lo mismo puede decirse del nacionalismo francés de Barrés, el autor de uno de los textos fundamentales de esta restauración del clasicismo: *Oración sobre la Acrópolis*. París no puede ser la heredera de Roma. Para D'Ors sólo existe una *universitas christiana* o, mejor, *universitas catholica*, cuyo centro es Roma. Guillermo Díaz Plaja afirmaba que el antecedente directo de la *Ben plantada* es una obra de Maurice Barrés, *El jardín de Berenice*.

cuya manifestación estética más genuina es el clasicismo. Plenamente identificado con el proyecto nacionalista de Prat de la Riba, la *Bien Plantada* no se le aparece a *Xenius* en ningún paraje de su amada Cataluña, sino en los jardines de la Villa d'Este, haciéndole la siguiente profecía: *Vindrà, vindrà el jom, quan el Mediterrani, mar vostre, veurà neixer de les escumes les noves idees*. Y en la reedición de la obra, en 1935, puntualiza que lo que le fue donado a la «meva Teresa» era no una tierra sino un mar. La noción de *raíz* en D'Ors no implica una exaltación de la tierra sino del mar como elemento por el que los valores de la civilización son transmitidos. La tierra es romántica, el mar es universal, y ninguno lo es tanto como el Mediterráneo.

La única tendencia artística de la época que podía satisfacer plenamente este programa era la representada por el grupo Novecento, fundado en 1922 por Marguerita Sarfatti, crítica de arte y amante de Mussolini. D'Ors escribió sobre muchos de estos artistas transalpinos: Tozzi, Ubaldo Oppi, Sironi, Carrá, Chirico; aunque no todos estuvieran igualmente comprometidos con el Fascio. Para él, la brújula señalaba siempre a Roma:

*A cada abrazo que da Italia o recibe de ella, España remacha su europeidad [...]. La brújula de la cultura no ha sabido señalar más que a Roma ¿Occidentalismo? ¿Africanismo? ¿Casticismo españolista hosco y cerrado...? ¡Europa, Europa, Europa! Y el cogollo de Europa, el imperio de Carlomagno, Sacro Romano Imperio, romano y sagrado a la vez. Idealmente, un emperador coronado por el Papa. Un cetro en el mundo y una España sin separatismos, estrechamente ligada con aquél. Los artistas, los pintores y los escultores, que se han pasado medio siglo con la obsesión exclusiva de París, vuelven hoy los ojos a Roma. Todos tendríamos que hacer lo mismo. Y cuando esta ojeada es devuelta, cuando, como ahora, la luz de las pupilas de Roma viene a nosotros, debe de haber en este cambio de fulgores, una carga espléndida de amor, de gloria y de tempestades<sup>9</sup>.*

La ideología política encuentra en D'Ors una fundamentación en la estética, no al revés. El modelo de dicha estetización sería Picasso, un ciudadano del Imperio: *Dada la penuria de la producción geográficamente italiana actual, bien puede afirmarse, sin demasiado humorismo, que Pablo Picasso ha sido durante mucho tiempo el único pintor italiano aceptable*. Y añadía: «Este italianismo de

Pablo Ruiz Picasso llevo yo tres lustros proclamándolo como un carácter esencial en su producción». En 1909, semejante atribución parecía el colmo de lo arbitrario; todavía debió de parecerlo en 1920, cuando en el *Nuevo Glosario* volvió a ella. Huelga decir que Picasso no estaba de acuerdo con esta definición, aunque sólo fuese por motivos político-ideológicos. Al darse cuenta de la ceguera de D'Ors, que quería convertirlo en un nuevo Rafael, llegó a la conclusión de que le convenía no desmentirlo:

*«Me acuerdo de una mañana de 1909, todavía en la Rue Ravignan, en plena «época azul». El artista acababa de terminar uno de sus cuadros de arlequines, y me lo enseñaba. «esto ya no se parece a Steinlen», me dijo, en scherzo, aludiendo a sus comienzos de dibujante, patrocinados por el ejemplo del famoso ilustrador del Gil Blas. «No —hube de contestarle—. Esto a quien se parece es a Rafael. Picasso me contestó, tras de un instante de silencio: «Es verdad...»<sup>10</sup>.*

#### CONTRA EL HISTORICISMO

D'Ors distinguía entre estilos de cultura [el Renacimiento] y estilos históricos [el Gótico]. La historia es contingencia; la cultura, eternidad. Su idea del clasicismo implica tanto una refutación del historicismo como del naturalismo. Un idealista como él no podía otorgarle a la historia un papel determinante en la vida del espíritu, menos aún si la misma llevaba implícita una teleología regida por la fe en el progreso. El péndulo de la historia oscila, pero no avanza, no se desplaza; bascula entre el orden y el caos, es decir, entre el clasicismo y el barroco, entre Atenas y

<sup>9</sup> *Nuevo Glosario*, I, p. 925.

<sup>10</sup> *Mi Salóm de Otoño. 1924*, en *Mis salones*, op. cit., p. 32 y 33. A pesar de que D'Ors llevaba tiempo proclamando la italianidad de Picasso, fue un artículo suyo publicado en 1930 en *La Gaceta Literaria*, [Madrid I-V, 1930], titulado «Italia vuelve», la que abrió realmente la polémica sobre el origen italiano de su estética. En cuanto a su producción cubista sólo se le ocurre esgrimir a D'Ors el tópico argumento de que no era nada más que un juego para alimentar el gusto de los *snoobs*, «que puebla gran parte de las colecciones germánicas y yanquis que han sido adictas a este pintor». En cambio, España y Cataluña no han caído en el esnobismo y las piezas que hay en ciertas colecciones de Barcelona atestiguan, según D'Ors, más bien el lado italiano y clásico de su personalidad. *Ibid.*



EDUARDO WESTERDAHL: *Pablo Picasso*. Fondo Westerdahl. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife

Lisboa. Cualquier novedad es ilusoria. Así se entiende que afirmara lo siguiente: *Y, no perdamos nunca de vista que, en esencia, lo gótico es barroco*<sup>11</sup>. Los estilos históricos, al repetirse, conducen al plagio, la repetición se convierte en anécdota, por ejemplo el impresionismo, que es una reedición del barroco; en cambio, los estilos de cultura sí admiten múltiples reediciones y actualizaciones, siempre creativas. Picasso actualizaba, según D'Ors, el legado intemporal de Rafael. *Se puede ser* —según afirmaba D'Ors— con-

*temporáneo de Simone Martini, a la vez que de Toulouse-Lautrec. La primera obligación de la crítica de arte está en emanciparse de la Historia*<sup>12</sup>. D'Ors prefiere hablar de post-historia<sup>13</sup>. Era una forma de reaccionar contra el historicis-

<sup>11</sup> *Teoría de los estilos*, p. 206.

<sup>12</sup> *Arte vivo*, Espasa, 1976.

<sup>13</sup> En una de sus glosas se refiere a su programa estético como «meta-histórico». *Glosas III*, p. 1030.

mo del siglo XIX. El clasicismo, reducido a lo que D'Ors llama *un goce activo de eternidad*, sería la manifestación de dicha parálisis del devenir histórico<sup>14</sup>. La idea del devenir de las artes le horrorizaba. Los eones barroco y clásico son constantes. Pero soñaba con que alguna vez el movimiento pendular se detuviese y quedara prendido en el eón clásico. Esa sería la apoteosis de la posthistoria. Entonces a los artistas no se les encomendaría otra tarea que la de repetir los modelos excelsos de los grandes creadores de la tradición clásica. En una de sus glosas se refiere al malestar *casi físico* que sentía Picasso cuando se daba cuenta de que algún artista lo estaba imitando. Ante lo que D'Ors responde: *Mal hecho, Picasso [...] Aunque en realidad nadie tiene la culpa de no haber nacido en el siglo de Piero della Francesca*. Y añade:

*Por nuestra parte, creo que nuestra época no producirá un verdadero estilo; es decir, una verdadera civilización, hasta el momento en que puedan ser atribuidas a cada uno de nosotros —si quiera por los no muy enterados— obras apócrifas<sup>15</sup>.*

Deseaba Eugenio D'Ors que su admirado Picasso pusiese punto final a la historia del arte como sucesión de momentos clásicos y barrocos. Habría sido el colofón más brillante de una larga y noble tradición, la del clasicismo, cuya perpetuación haría imposible el retorno del eón barroco:

*Los autores de obras maestras que se encuentran en los museos —decía quien fue un gran amante de la pintura de los museos— se dividen en dos grandes categorías. Aquellos que nos dejan un ejemplo, y aquellos que nos dejan un modelo. «Haz como yo, pero no lo que yo», dicen los primeros al espíritu ansioso de los principiantes. Así, el Greco. «Haz lo que yo, pero no como yo»: así Poussin. ¿Y, me pregunto yo, no hay una tercera categoría, la de los artistas cuya lección es un modelo y un ejemplo? Sí, muy excepcionalmente. Así, pero casi en solitario en la historia, Rafael [...]. Pablo Picasso, hijo de Málaga, creatura de Barcelona, pintor de París, gloria del mundo, maestro de l'heure, esperemos que un día le haga compañía<sup>16</sup>.*

El platonismo de D'Ors aflora en esta crítica al concepto de evolución en el arte. Recordemos el consejo de

Platón de fijar los modelos artísticos perfectos exponiéndolos en los templos [hoy, los museos], donde serían custodiados por los sacerdotes [hoy los filósofos, según D'Ors], para que sirviesen de ejemplos a los jóvenes artistas, educándolos así en el amor al bien y a la belleza. No hay gran diferencia entre este programa dorsiano y el que formuló en el siglo XVIII Winckelmann.

Nada le incomodaba más a D'Ors que la frase de Buffon *el estilo es el hombre*. Es una impostura hablar de «personalidad» o «carácter» de una época, puesto que *el clasicismo excluye el carácter. Algo se llama clásico precisamente por su calidad ejemplar, por su capacidad de convertirse en molde y símbolo de toda una serie de productos análogos<sup>17</sup>*. No niega D'Ors el papel del individuo creador —Picasso es un ejemplo—;

*pero sólo cuando la singularidad sea arquetípica; sólo cuando pueda servir de modelo a los otros y, a su vez, corresponder a ciertos modelos, sin los cuales no es posible la eficacia, no es posible la fecundidad. Lo individual, por consiguiente; pero sólo cuando lo individual es normal. Cuando la originalidad es tradición. Corolario: La extravagancia no crea nunca estilo. Secuencia: ¿El estilo es el hombre? Sí, a condición de que este hombre sea, a la vez, y en símbolo, un país, una escuela, una época. Nosotros pondríamos, decididamente, en lugar de el estilo es el hombre, esto: el estilo es el ángel. Y entonces ya no encontraríamos inconveniente en hablar del Ángel de lo gótico, del Ángel de lo clásico<sup>18</sup>.*

No es éste un ángel de la historia piadoso, como aquel soñado por Benjamin, sino un ángel exterminador que blande su espada contra la cadena de la historia cortándola en pedazos. El ángel es un eón, una esencia intemporal. El individuo se disuelve en la esencialidad del ángel del estilo clásico. Picasso estaba destinado —según D'Ors— a cerrar una época y abrir otra. El eón clásico triunfaría sobre el eón barroco, el péndulo quedaría detenido. Fin de la historia del arte.

<sup>14</sup> *Nuevo Glosario*, II, p. 282.

<sup>15</sup> *Nuevo Glosario* II, p. 586.

<sup>16</sup> Goya, Picasso y Zabaleta?

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 587.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 358.

## CONTRA EL NATURALISMO

El naturalismo es la otra categoría estética que en la doctrina dorsiana de la cultura adquiere una significación moral negativa. En las metáforas terapéuticas que acuña para comprender el devenir de los estilos subyace una noción moral: el eón clásico es lo sano; el eón barroco y sus derivaciones románticas y finiseculares es lo enfermo. El barroco es delirio, fiebre, alucinación, carnaval. Esta explicación metafórica está cargada de connotaciones morales evidentes<sup>9</sup>. Todos los teóricos del clasicismo han empleado esta terminología terapéutica para referirse al barroco, desde Bellori hasta Winckelmann, Milizia y Quatremère de Quincy, Goethe, etc. Para definir el antídoto del naturalismo, cuya expresión máxima es el carnaval barroco y su moderna derivación impresionista, D'Ors acuñó el término *arbitrarismo*. Aunque hay que decir que no fue una invención suya, pues ya lo había empleado Gabriel Alomar, filósofo mallorquín que publicó un tratado sobre este tema, *La estética arbitraria* [1906]. La primera defensa que D'Ors hizo de lo arbitrario en oposición a lo natural se encuentra en el prólogo de su libro *La muerte de Isidro Nonell* [1905], en donde se imagina que los personajes de la pintura de este artista catalán —mendigos, borrachos, vagabundos— se rebelan contra él y le dan muerte. El arbitrarismo es heredero del simbolismo:

*De hecho, la liberación de la esclavitud realista se debe al simbolismo, que, en efecto, al desgajarse de la estética naturalista dejaba todas las puertas abiertas al triunfo de lo arbitrario en el arte. La verdadera creación por ser libre es arbitraria.*

Para D'Ors lo clásico es arbitrario siempre; pero no por contravenir la norma, sino precisamente por acatarla, cerrándole el paso al naturalismo. El antinaturalismo de D'Ors enlaza con una tradición filosófica española: la de Gracián y su concepción de la agudeza y el ingenio, plasmada en libros como *El oráculo manual*.

D'Ors era un defensor de la cultura de ciudad. Civilización viene de *cives*, decía, para oponerse a Maragall, Guimerá y otros escritores catalanes del fin de siglo, los cuales venían defendiendo una imagen idealizada de la vida campesina como esencia del alma popular catalana y

fuerza de un nacionalismo emergente. Este ruralismo, que se expresaba con inequívoco acento romántico, le parecía a D'Ors algo nefasto. Teresa, la bien plantada, es un mito culturalista con el que *Xenius* pretende combatir esta orientación campesina de la cultura catalana. D'Ors piensa siempre en Cataluña-ciudad, pese a que en alguna ocasión hiciera incursiones en el territorio de la Cataluña rural, por ejemplo, en *Historia de las Esparragueras* y en *Lidia, la de Cadaqués*, contramito de la Teresa noucentista.

El arbitrarismo se opone también al realismo de inspiración política, a pesar de que éste sí fue un movimiento urbano, a diferencia del naturalismo, rural y costumbrista. El realismo de base social, consagrado a representar las costumbres campesinas y proletarias, arraiga en la Cataluña de principios de siglo en el grupo de los *courbetistas*. D'Ors se opone enérgicamente a esta estética; por ello excluye del *Almanaque Noucentista*, en 1911, al pintor Feliu Elias, cuyo realismo social se expresaba en las viñetas de la revista *Papitu*. Esto explica también por qué se fue apartando de Torres García, autor de las pinturas noucentistas de la Generalitat, pues éste también se cansó de traducir el mensaje mitológico y buscó inspiración en la realidad próxima, antes de que se produjera su definitiva conversión a la estética de la abstracción.

¿A qué tradición pertenecería entonces Eugenio D'Ors? ¿Dónde fijaremos la genealogía de su arbitrarismo? Sin duda en una tendencia decimonónica: el simbolismo de inspiración clasicista y neopagana, que se manifiesta, por ejemplo, en las pinturas, bien conocidas en Cataluña, de Puvis de Chavannes, o en los escritos neotraditionalistas de Maurice Denis. *Malgré lui*, es una tradición francesa más que italiana.

<sup>9</sup> A) «El *Carnaval*, en que subsiste todavía la ola libertina del impresionismo».

B) «La *Cuaresma*, época austera, la de la austeridad cubista, con sus duros ejercicios espirituales y la abstinencia de la carne lumionosa de lo aparential».

C) «La de la *Piñata*, reacción transitoria y fugitiva hacia un nuevo libertinaje, carnaval que resurge en medio de los tiempos de purificación: pintura *fauve*, en que son permitidos los más descabellados atrevimientos».

D) «La Pascua, en fin, Pascua de Resurrección, renuevo de las tradiciones eternas, serena continuación de la historia del arte, en que los hombres se sentirán curados por fin de esa especie de oftalmía trascendental, que durante tanto tiempo ha cegado sus ojos y entorpecido sus manos, ante la tranquila objetividad», cit. por Díaz-Plaja, *El combate por la luz*, p. 314.

### POLÍTICA Y ESTÉTICA

Lo que, en última instancia, D'Ors propone no es sino una estetización de la política. En una de sus glosas declara que el valor supremo e incontestable del fascismo como ideología política reside en su capacidad para producir ritos y mitos. Ésta es su productividad estética. Aunque no puede soslayar un reparo importante: *si a su retórica correspondiera siempre un pensamiento, el fascismo estaría mejor. Y mejor aún si a su mímica correspondiera siempre un heroísmo. Pero cuando fallan el pensamiento y el heroísmo, vale más de todos modos que nos quede un poco de mímica y un poco de retórica.* He aquí una defensa cínica del fascismo desde el ámbito de la estética. Se sabe que tanto el fascismo italiano como el nacionalsocialismo alemán siempre le concedieron una gran importancia a la escenificación de sus rituales. Tal defensa fue planteada por D'Ors como si se tratase de un *fatum*. Por eso, en la citada glosa lanza una pulla contra Unamuno, quien en una visita que había hecho a Barcelona dijo, con evidente afán de provocación: *levantinos, os ahoga la estética.* Ante lo que D'Ors replicó:

[...] *se ha querido asustar a las gentes mediterráneas, diciéndoles que iba a ahogarles la estética. No. en la estética viven las gentes mediterráneas como en el agua el pez. Lo que les ahoga, lo que les hiela, es la socarronería sin gesto. Y termina así: Si no hay otro remedio, antes que caer en una socarronería general, en una despotenciada vejez, en una imposibilidad completa de retórica y de mímica, en la esterilidad para el rito y para el mito..., viva el Fascio!*<sup>20</sup>.

Adviértase que, por dos veces, en esta glosa introduce una cláusula condicional: [...] *vale más de todos modos..., si no hay otro remedio...* Todo menos un mundo desestetizado. A la estética, al *rito* y al *mito*, vale la pena sacrificarlo todo. Un mundo sin estética sería insostenible; se caería en la barbarie, y no habría verdadera autoridad espiritual. La jerarquía de valores que D'Ors propone le lleva a aceptar el fascismo como mal menor, porque es la única ideología política que incorpora en su programa una estetización de la vida.

Sin embargo, la reinstauración del clasicismo en el arte y la literatura no sería un mal menor, sino un bien

absoluto. Él mismo se consideraba un *productor de ritos y mitos estéticos* [véase el mito noucentista de la Bien Plantada, que se le aparece a *Xenius* en los jardines de Villa d'Este]. Aun cuando la autoridad y el orden en el arte se corresponden con los mismos conceptos en la esfera de la vida política, no nos engañemos, a D'Ors lo que le importaba es la estética y la cultura, de modo que las políticas [de clara filiación fascista, como hemos visto] sólo fueron postuladas por él como condición de posibilidad de la experiencia estética. Por eso dice, *si no hay otro remedio...*; pues aunque sabe que la estética fascista no es más que hueca retórica y falso heroísmo, sin embargo, al no poder desprenderse de un sentido aristocrático de la cultura, donde las jerarquías están firmemente asentadas, se niega a aceptar que el reino de la cultura se vea contaminado por la idea de la igualdad democrática que rige en el ámbito de la política y en el de la vida social. En el prólogo a su *Salón de Otoño* compara el acto estético de establecer la selección de los artistas que han de intervenir en una exposición colectiva con el valor de una tiranía filosófica en el campo de la política<sup>21</sup>.

### PICASSO INVENTADO POR D'ORS

D'Ors transfiere a Picasso no sólo sus propias intenciones estéticas sino también sus compromisos ideológicos. En una larga enumeración de relaciones entre pintores y poetas, según el tema clásico de *ut pictura poësis*, y tomando como modelo *Las vidas paralelas* de Plutarco, elige, movido por un delirio de identificación con su héroe, establecer un paralelismo entre su propia vida y la de Picasso; mientras que establece otras comparaciones más o menos plausibles: la de Ortega y Gasset con Zuloaga, la de Blasco Ibáñez con Sorolla o la de Valle Inclán con Romero de Torres<sup>22</sup>. Es evidente que Picasso era su *alter ego*. Sorprende también la comparación que en otros textos establece entre Picasso y Mussolini, recordando al lector que ambos pertenecen a la promoción de 1910. Y en vez de precisar lo que les separaba ideológicamente, sólo se le

<sup>20</sup> *Nuevo Glosario*, I, 1924, pp. 929-931.

<sup>21</sup> *Mis Salones*, Aguilar, 1967, p. 22.

<sup>22</sup> *Glosario III*, 1934, p. 94.

ocurre señalar como diferencia el hecho de que *Picasso a los veinte años ya pintaba como hoy*, mientras que *Mussolini ha tenido que esperar a los cuarenta años para significarse en algo que valga la pena*<sup>23</sup>. El silencio de Picasso sobre estos desvaríos de D'Ors no es tanto un signo de complicidad, pues no puede atribuírsele ninguna simpatía hacia los regímenes totalitarios, sino más bien una prueba de su proverbial socarronería española: dejemos que el crítico se equivoque. Si él es, en última instancia, responsable de lo que escribe, yo lo soy de lo que pinto; que escriba lo que quiera sobre mi obra, ya vendrá la historia a colocar las cosas en su sitio. Guillermo de Torre se opuso a esta tentativa de convertir a Picasso en el abanderado de la reacción contra el arte de vanguardia, no viendo en dicho intento sino *un ejemplo de teorías regresivas que el crítico [D'Ors] pretende imponer dogmáticamente*<sup>24</sup>.

¿Creía, verdaderamente, D'Ors que Picasso era el genio arquetípico que pondría fin a la historia del arte? Parece que sí. Pero el Picasso que D'Ors quiso ver nunca existió: fue una invención suya. Tal lo prueba el hecho de que le pidiera al artista malagueño la realización de una obra maestra<sup>25</sup>. Desde otros presupuestos estéticos, lo mismo le había exigido Emile Zola a sus amigos los impresionistas, a quienes acusaba de haber realizado tan sólo aproximaciones a la gran obra. Consciente de que en algún momento alguien le podría reprochar la pretensión de dictarle reglas a los artistas, D'Ors admitió que ya no sería posible que ningún crítico se trazase dicha tarea, a no ser que quisiese hacer el ridículo ante la historia, como lo hizo Zola al darle consejos a su amigo Cezanne. Pero, como hemos visto, D'Ors procedía con Picasso como Zola con Cezanne: le pedía al artista malagueño que pintara una obra maestra<sup>26</sup>.

No fue D'Ors el único entre los críticos próximos al régimen franquista que intentó apropiarse de la figura de Picasso. Giménez Caballero también lo hizo, aun cuando su lectura fascista de Picasso en nada coincidía con la que D'Ors había propuesto. Para Giménez Caballero, Picasso era el pintor racial español por antonomasia; mientras que para D'Ors era el paradigma de un clasicismo ecuménico. El encuentro de Picasso con Giménez Caballero, acompañado éste por José Antonio Primo de Rivera y el arquitecto José Manuel Aizpurúa, se produjo en el Club Náutico de San Sebastián, edificio racionalista que había proyectado éste último. Giménez Caballero, al

relatar las vicisitudes de dicho encuentro, nos presentó la imagen de un Picasso enamorado de España, reivindicando el origen español y no italiano de su apellido. Giménez Caballero sostenía que tras la *epidermis francesa e internacionalista* de Picasso se escondía un pintor racial, *de una estirpe aguda, barroca*. Su modo de comportarse revelaba *un fondo bárbaro, nuestro, genuino, pasional, tormentoso, conceptuoso: barroco*<sup>27</sup>.

Waldemar George, uno de los críticos de arte más relevantes del periodo de entreguerras, también reaccionó contra el intento de D'Ors de presentar a Picasso como un pintor italiano. *Incluso lo del hispanismo del artista se ha vuelto problema. Pese a Eugenio D'Ors —clama el crítico Waldemar George en su revista Formes—, Pablo Picasso no es un italiano sino un español, un africano, etcétera*<sup>28</sup>. Malhumorado por la ambigüedad del artista ante estas opiniones contradictorias, el propio D'Ors se hizo eco en una de sus glosas de esta opinión, reconociendo que *el pintor se complace visiblemente en aumentar, con su enigmática ausencia, los elementos problemáticos que puedan subsistir en el juicio sobre su obra*<sup>29</sup>. Ya antes, Apollinaire y Gertrude Stein habían resaltado el carácter español de la obra de Picasso. En *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas* [1913], Apollinaire señaló que su arte *venía de muy lejos, de aquellas riquezas de composición y decoración brutal de los españoles del siglo XVII*. Y G. Stein, en *Autobiografía de Alice B. Toklas*, afirmaba que *el método de construcción de los pueblos de España* había sido una influencia más determinante que el arte o la enseñanza de Cezanne. En el panorama de la crítica española, Ramón Gómez de la Serna había destacado el carácter español de su obra, en *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, [Revista de Occidente, VII, 1929], recogido después en *Ismos*, 1931, y en el *Torero de*

<sup>23</sup> *Glosario III*, 1934, pp. 238 y 239.

<sup>24</sup> DE TORRE, Guillermo: «Un falso balance del arte nuevo», en *Revista de Occidente*, núm. CXIX, Madrid, 1933.

<sup>25</sup> «Lettre à Picasso», en *Almanach des Arts*, Arthème Fayard, París, 1937.

<sup>26</sup> D'ORS, Eugeni: *Goya, Picasso y Zabaleta*.

<sup>27</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*. Sociedad de Librería, Madrid, 1935, cit. por A. Bonet Correa, «Picasso y España», en *Picasso 1881-1981*, p. 149.

<sup>28</sup> WALDEMAR, George: *Profits et pertes de l'art contemporain*, Chroniques du Jour, París, 1933.

<sup>29</sup> *Glosario III*, 1934, p. 35.

*la pintura*, texto publicado también en la revista tinerfeña *Gaceta de Arte*, en el número monográfico dedicado a Picasso. [Marzo de 1937, nº 37]

La concepción eudemónica del arte que D'Ors propugnaba se compadecía mal con el clasicismo de Picasso. No podía entender que la idea de la felicidad era lo más alejado del proyecto estético del pintor español.

*También yo he dicho alguna vez que convenía pintar «amable», en lo posible [...] Ahora, si morir, pintar o cantar amable significa necesariamente hacerlo en la frivolidad y en la inconsciencia, valdría más cantar, pintar y morir erizando las púas...<sup>30</sup>.*

Esto lo escribe D'Ors en 1927, cuando Picasso llevaba bastantes años erizando las púas de su obra. Cómo es que no se dio cuenta. Pero D'Ors seguía empeñado en sostener que Picasso era *el artista que menos ha evolucionado en el mundo, digan lo que quieran los del tejemaneje gárrulo sobre sus épocas y periodos*<sup>31</sup>. ¿Y cómo explicar entonces las *Señoritas de Aviñó*, y su periodo negro, y el cubismo analítico? Producción ésta que precedió a su conversión al clasicismo.

*Son concesiones a la marca del siglo —replicaba D'Ors—, la rebelión irónica, la adoración maniquea del Mal [...] Igual que Dante, es bueno que todo hombre genial, alrededor de la mitad del camino de la vida descienda a los Infiernos, también es indispensable salir<sup>32</sup>.*

De nuevo la metáfora moral: cuando se entregó a los experimentos vanguardistas, Picasso bajó a los infiernos, de donde estaba intentando salir cuando tomó partido por el clasicismo. D'Ors reconoce en Picasso un sincero propósito de enmienda.

Una de las cosas que fascinaban a D'Ors de Picasso era la inteligencia con que establecía revisiones de la tradición. Picasso reinterpretaba a Ingres desde la autonomía de la pintura. Mientras que D'Ors postulaba la necesidad de volver a Ingres y a Poussin, dentro de un programa que no sólo era estético sino ideológico en toda regla. Ahora bien, cuando Picasso interpretaba la obra de otros artistas alejados de la tradición clásica, como Lucas Cranach, las máscaras negras, los bronce ibéricos, o la escultura sumeria, etc, entonces D'Ors cerraba lo ojos. El concepto de tra-

dición de Picasso era más abierto y universal que el de D'Ors, quien sólo pensaba en la fijación de un canon estético para el arte occidental.

En esta tentativa de D'Ors por convertir a Picasso en un nuevo Rafael hay algo que no puede ser soslayado. Me refiero al contexto cultural del *noucentisme* catalán, que D'Ors había contribuido a configurar. Picasso volvía periódicamente a Barcelona. Esto explica el origen catalán de su inclinación al clasicismo. Señalamos tan sólo algunas estancias decisivas, después del estallido de la Primera Guerra Mundial: En mayo de 1916. En diciembre de 1916, poco antes de su viaje a Italia, con motivo del estreno del ballet *Parade*. De junio a noviembre de 1917. En junio de 1917, fecha en que se encuentra allí con Vollard, que había sido invitado a dar unas conferencias sobre la nueva pintura, *Vell y Nou* publica el retrato clasicista que Picasso realizó de su amigo el marchante francés, y otro de Gustavo de Maeztu. Y el 13 de junio se le rindió en Barcelona un gran homenaje a Picasso, homenaje que, según se lee en la prensa, se cerró con los himnos nacionales la *Marseillaise* y *Els Segadors*. Sin embargo, no se puede afirmar que el periodo clásico de Picasso se hubiese inspirado en las glosas de Eugenio d'Ors, y mucho menos aún, en las obras de los artistas del *noucentisme*, con alguno de los cuales mantenía una estrecha amistad, como Manolo Hugué o Casanovas.

Guillermo Díaz Plaja afirmaba que la presencia en la obra de Picasso de un humor satírico, adquirido por éste al contacto con la cultura catalana en sus años de formación, explica los desconcertantes cambios de estilo y las contradicciones voluntarias de su obra. Es evidente que el humor de Picasso estaba muy alejado de la retórica grandilocuente de D'Ors:

*Esta fuerza corrosiva del humor catalán se la llevó, por ejemplo, Picasso y explica una gran parte de su estética. Un mito de carácter culturalista como la Ben plantada había de ser objeto predilecto de la sátira, que no podía perdonarle su aristocracismo, su amaneramiento intelectual y su naturaleza retórica<sup>33</sup>.*

<sup>30</sup> *Nuevo Glosario*, 1927, p. 106.

<sup>31</sup> *Glosario III*, 1934, p. 161.

<sup>32</sup> *Chroniques du jour*, 1930, p. 60.

<sup>33</sup> DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Lo social en Eugenio D'Ors y otros estudios*, ediciones del Cotal, 1981, p. 163.



D'ORS EN CANARIAS. De izquierda a derecha, *Francisco Martín Vera, Plácido Fleitas, Juan Carló Quevedo, Eugenio D'Ors, Ventura Doreste y Juan Ismael.*  
Colección particular. Tenerife

Esto es cierto, a pesar de que José María Valverde se haya encargado de hacernos ver que también operaba en D'Ors un notable e insospechado sentido del humor.

Jean Cocteau quiso vincular a Picasso con el arte francés, adscribiendo su obra a la estética clásica de Ingres<sup>34</sup>. En la recuperación de la figura de Ingres efectuada por la cultura artística de vanguardia hay que atribuirle el principal mérito a Guillaume Apollinaire, quien le dedicó al campeón del clasicismo francés del siglo XIX encendidos elogios que, sin duda, debieron de ser tenidos en cuenta por su amigo Picasso. En 1911, con motivo de la exposición antológica de Ingres en la Galería Georges Petit, Apollinaire citó a Baudelaire, que había llamado a Ingres *revo-*

*lucionario a su manera*. La reivindicación del clasicismo de Ingres obedecía a una operación tramada por Apollinaire, gran amigo de Picasso, operación que se proponía socavar el prestigio alcanzado por el impresionismo; algo que estaba modificando el gusto estético del público francés. Destacaba también Apollinaire la voluntad de estilo como una de las características de la obra de Ingres, refiriéndose al *enérgico modo de expresar la vida por medio del estilo*. *Para conocer el estilo, Ingres interroga la natu-*

<sup>34</sup> COCTEAU, Jean: *Le rappel à l'ordre*, Stock, París, 1926 y *Entre Picasso y Radiguet*, Hermann, París, 1967.

raleza: a los griegos les pregunta por su sentido de la medida y por el sentimiento de la belleza; a los etruscos, el gusto por la simplificación, que es uno de los orígenes de la grandeza. Y termina así: *Pintor enérgico de la Belleza, incluso de aquella que se oculta, M. Ingres ha sabido conciliar el arte y la naturaleza, la vida y el estilo. Pinta a la vez lo ideal y lo real*<sup>35</sup>. Maurice Denis llegó a decir entonces que *si Monsieur Ingres hubiera vivido habría pintado como Rousseau*. Observaba Azorín, en *Clásicos y modernos*, 1914, que la *Bien plantada* se lee como un retrato de Ingres. En cuanto a Puvis de Chavannes, otro de los modelos del periodo clásico de Picasso, hay que mencionar las críticas elogiosas de la obra de este simbolista que el poeta Max Jacob realizó entre 1898 a 1900 para el periódico *Le Moniteur des Arts*. En 1899 Max Jacob escribe lo siguiente a propósito de la decadencia del desnudo clásico entre los jóvenes pintores franceses:

*El último sentimiento del desnudo clásico, en su serena belleza, ha desaparecido con el último portador de la antorcha del arte antiguo, Puvis de Chavanne. La tradición subsiste, pero gracias a los esfuerzos y la voluntad de algunos, la rutina y los hábitos de otros, pero cuando el elam espontáneo de los artistas prendados de la forma ha sido reemplazado por el esfuerzo en mantener unas tradiciones que su libre y original temperamento crea, el arte clásico no es más que el pastiche de lo que fue.*

Y se queja de que el culto del desnudo como culto de la belleza haya entrado en tal decadencia, animando a los jóvenes pintores a reemprender esta tarea, a que encuentren un «nuevo interés» en el tratamiento del desnudo<sup>36</sup>.

Cuando D'Ors aborda por primera vez la redefinición de la obra de Picasso, sólo está seguro de determinar lo que no es. No es un pintor a la moda, es decir, no es un moderno en el sentido que le confiere a este término Baudelaire cuando habla de la «belleza moderna». No es un pintor español. Contrapone a Goya, pintor español, cuya obra es la expresión del movimiento [del «cinematógrafo», dice D'Ors] con Picasso, «nuevo Zenón de Elea, cuya pintura entera niega el movimiento». No es un mago, «un apóstol embriagado de inconsciente». No es un pintor expresionista. Si el problema del expresionismo es el de la autenticidad y la sinceridad, D'Ors lo deja claro: *Picasso no ha producido en toda su vida ni una página sincera, lo que*

*la gente llama sincera. Carece en absoluto de sinceridad, y a mucha honra*<sup>37</sup>. Entonces, ¿qué es? He aquí su definición, hartamente discutible: *Picasso puede, cronológicamente, considerarse como el primer pintor moderno, cuyas obras, exentas de realismo, exentas de dinamismo, constituyen un puro espectáculo intelectual*. Y añade que su filiación estética no hay que buscarla entre sus compatriotas, *sino entre los maestros de su patria de adopción, en la tradición de un lejano Ingres o de un Poussin, aún más lejano. Y, mejor aún, entre los maestros de estos maestros, entre los italianos del Renacimiento, los Leonardo, los Rafael, los Piero della Francesca*. Recuerda que ya en 1920 había dicho de Picasso que *es un pintor italiano. Probablemente, el único pintor italiano que existe hoy*. Y se congratula de que hayan surgido otros pintores italianos, entre los que cita a Giorgio de Chirico. Concluyendo así: *Picasso será el ágil matador encargado de dar la estocada de muerte al toro del nacionalismo artístico, tras de haberle banderilleado y pasado y alegrado con mil suertes*<sup>38</sup>. Antonio Bonet Correa señala la paradoja de que para vaticinar la muerte del nacionalismo artístico español a manos de Picasso tuviera que recurrir D'Ors a una metáfora taurina. Luego, tenía razón Ramón Gómez de la Serna al definirlo en el mencionado artículo de *Gaceta de Arte* como «el torero del arte español». Más adelante hace otra precisión: «Sabemos lo que Picasso *no* es. Sabemos que no es una criatura a la moda, ni una representación del arte español, ni un profeta, ni un mago. Es un hombre de oficio, que busca la eternidad según una tradición, una tradición intelectual, y siguiendo una corriente, universal sin duda, pero antonomásicamente italiana y francesa»<sup>39</sup>.

Por último, D'Ors ensaya una definición del sistema de componer de Picasso. Y para ello recurre a la confrontación con el sistema de representación de los impresionistas. En estos se da una *sumisión de los objetos al ambiente*. Los objetos se disuelven en el ambiente. Mientras que en Picasso sucede al revés: el ambiente se supedita al

<sup>35</sup> APOLLINAIRE: *Chroniques d'art. 190-1918*, Gallimard, París, 1960, pp. 218-221.

<sup>36</sup> LAWRENCE A. JOSEPH: *Max Jacob/Leon David. Chroniques d'art, 1898-1900*, pp. 96-99.

<sup>37</sup> Goya, *Picasso y Zabaleta*, p. 114.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 98 y 99.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 103.

objeto. Esta sería una prueba de que nos encontramos con una obra de arte clásico. La primera tesis, sigue diciendo D'Ors, *traduce morfológicamente la posición teórica del panteísmo, donde cualquier entidad individual está anegada en el ambiente de la naturaleza, que pasa a ser considerada como una divinidad*. Mientras que el clasicismo traduce una concepción pluralista o dualista. Esta es la posición de Picasso, *discontinua y racional, relativa al problema de la jerarquía entre los seres y el cosmos* [...].

*Nuestro pintor ha sido siempre, en el fondo, un escultor, un heredero de los decoradores griegos de vasos. Las cosas han constituido para él lo más importante y lo más santo: el ambiente, lo que hay de más bajo, de maldito, o mejor, sacado fuera por un exorcismo. Tan lejos ha ido, en ocasiones, por esta vía, que ha llegado, según hemos de ver muy pronto, a fabricar paisajes con los cuerpos; a fabricar un ambiente con las cosas; a transformar, por ejemplo, una fisonomía humana en fondo. Lo inverso, por consiguiente, del gusto impresionista, cuyos esfuerzos tienden, todos, a atribuir a los fondos una fisonomía, dar objetividad al ambiente; a fabricar, diríamos, un cuerpo con un paisaje<sup>40</sup>.*

#### D'ORS O EL FRACASO DE LA ESTÉTICA COMO DISCIPLINA NORMATIVA

En los años veinte Picasso estuvo practicando simultáneamente una obra abstractizante derivada del cubismo sintético, a la vez que realizaba grandes desnudos clásicos. Pues bien, por un momento D'Ors duda de la honestidad de Picasso. Tal vez se equivocaba:

*Confesemos, finalmente, que en el juego alternante de las dos maneras ha podido existir, por parte del Picasso de la trasguerra, cierta habilidad en frío, cierta política, cierta estrategia. No por nada de ello cabrá negar una doble legitimidad ni entrar en la sospecha de que la dualidad advertida signifique necesariamente una duplicidad<sup>41</sup>.*

Levanta D'Ors la sospecha sobre el sentido de la obra de Picasso. ¿Acaso nunca llegaría a ser el gran profeta del clasicismo que viera en él al principio? Incluso, en el mismo texto, D'Ors parece desdecirse:

*Hasta el presente, jamás había merecido, dígame lo que se diga, los títulos —las etiquetas— de pintor a la moda, de pintor revolucionario, de pintor de vanguardia. Hele aquí ahora que no solamente parece justificar semejantes motes, sino que inclusive se los aplica él mismo. Nadie, hace algún tiempo, hubiera podido tratarle con justicia de español; hoy, inclusive en algunos rasgos de su aspecto físico —al cual ha consentido que perdiera la calidad monumental que antes poseía y que tan perfectamente había reproducido una escultura famosa en granito, ejecutada por Pablo Gargallo—, le da una apariencia más leve y más gitana, más etnográfica; más conforme, en fin, con las exigencias del lugar común<sup>42</sup>.*

Sufre nuestro crítico algo parecido a un desengaño amoroso. Una vez disipada la idealización, el objeto amado se le presenta al amante como algo despojado de encanto. Ya no se siente seducido por él, pues *quebrantó el voto de pureza* que, según D'Ors, había contraído al mantenerse al margen de las declaraciones políticas durante la Primera Guerra Mundial. Pero en la Guerra Civil española tomó partido por el bando republicano. Se ve que a D'Ors le dolió el *Guernica*:

*El mal radicaba aquí en el hecho de tomar una actitud política cualquiera, de servirla, de profesar, por esto, en comuniones colectivas de las que siempre se obstinó, desde la niñez hasta la cincuentena, en mantenerse apartado<sup>43</sup>.*

Pero, ¿no hizo D'Ors lo mismo? ¿No tomó partido por uno de los bandos? —nos preguntamos nosotros. Es lícito pensar que, en el fondo, Picasso se burlaba del juicio estético de D'Ors cuando éste veía en su pintura la huella de Rafael. Cómo olvidar que en 1909 Picasso ya había pintado las *Señoritas de Avignon*, antítesis de la doctrina clasicista y epitome de una concepción del arte expresionista contra la que D'Ors siempre se pronunció en todos sus escritos. Tampoco hay que soslayar el hecho de que Picasso —el más italiano de los pintores modernos, según D'Ors—, a partir de su viaje a Italia, en 1917, compaginara el lenguaje clásico inspirado en Ingres, en los frescos de

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 111 y 112.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 123 y 124.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 149 y 150.

Pompeya y en la estatuaria romana, con otras obras donde desarrollaba un lenguaje postcubista.

El modo en que Picasso utilizaba los materiales de la historia de la pintura es ya un modo postmoderno, por lo que tiene de descomprometido. En tanto que D'Ors sigue representando el papel de Winckelmann, es decir, el del filósofo que, desde la reflexión estética, le proporciona reglas a los artistas. Un nuevo Winckelmann, o mejor, un nuevo Bellori es lo que D'Ors quiso ser. Pero en tiempos del crédito inmobiliario —como decía Marx— este propósito está condenado al fracaso. Quien niega la historia no se coloca fuera de ella, sino que se convierte en un ser anacrónico, y el anacronismo es una categoría histórica, —nada podía irritarle más al metahistórico D'Ors. Su error de óptica era un error histórico. Y termina así su lamento: *¡Adiós al Rafael retardado, que en la figura de Pablo Picasso potencialmente se contenía!* Este adiós —se pregunta D'Ors —¿le aleja del campo del interés? ¿Impide todavía publicar un libro en 1946? No. Pero clasifica este interés. *Sobre Picasso cabe publicar todavía un libro de historia del arte; un libro del orden del que se refiere la crónica Mis Salones. No un libro de teoría del arte, como han querido serlo las Tres horas en el Museo del Prado o el Cezanne*<sup>44</sup>.

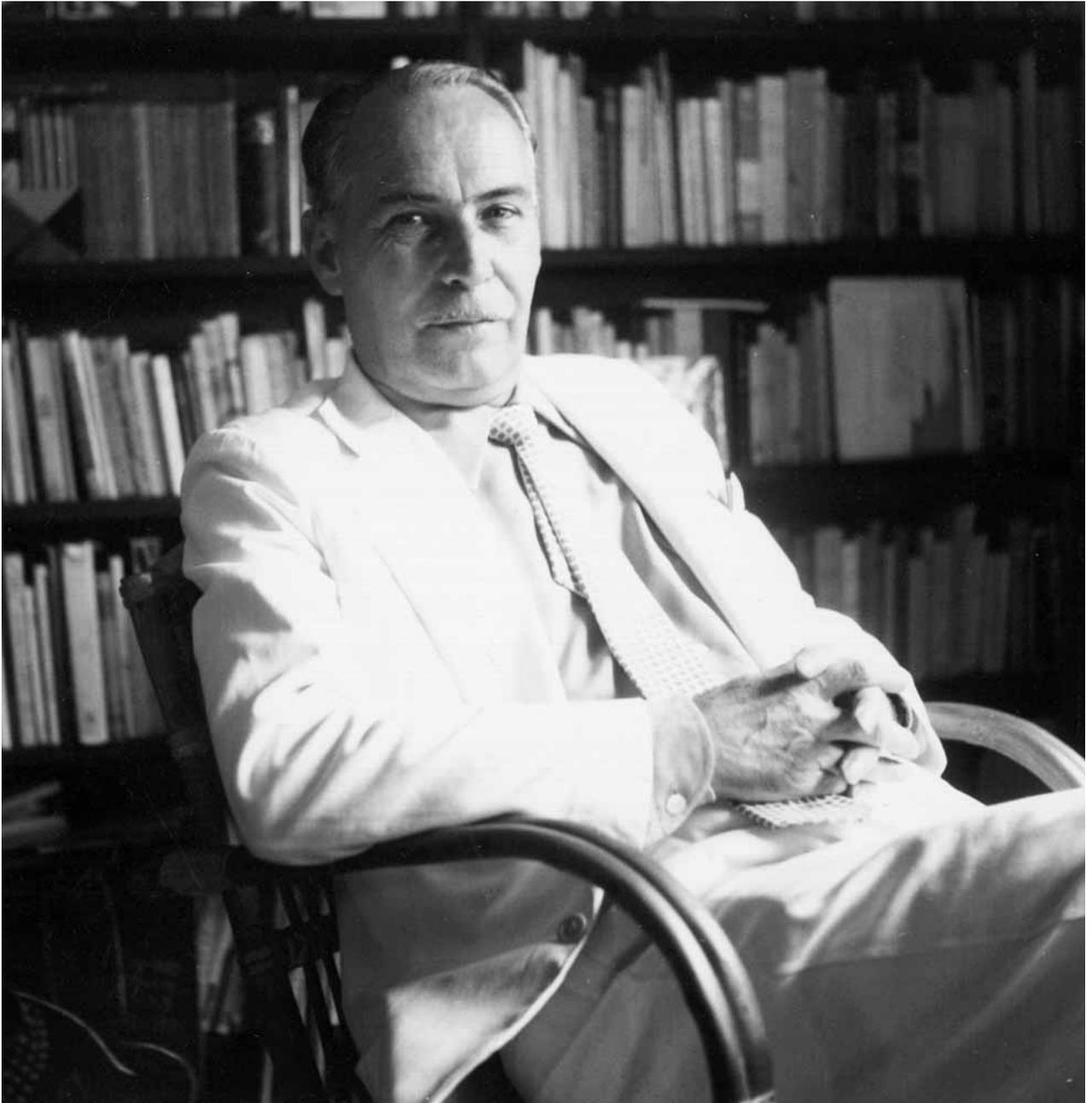
Desde la teoría del arte, D'Ors se sentía legitimado para transmitirle consignas estéticas al artista. Cuando éste *quebranta el voto de pureza*, se convierte en uno de esos *clérigos relajados* —empleo sus propias palabras—, *ineptos ya para el sacramento*. La estética del clasicismo es, por lo tanto, una religión de la que D'Ors se sentía sumo sacerdote, y ya se sabe que en el rito católico son los sacerdotes los que imparten los sacramentos. He aquí una reformulación de la concepción idealista del arte que Winckelmann había propugnado en el siglo XVIII. Cuando D'Ors afirma que *Tres horas en el Museo del Prado* es un libro de teoría del arte está pensando en los paseos de Winckelmann por el museo de Dresde. La historia del arte era para él un género inferior en el que todo cabía, incluso las obras que sólo ostentan valor histórico.

El fracaso de D'Ors es el fracaso de la estética en tanto que disciplina normativa, su triunfo también es el de la estética en tanto que análisis del fenómeno plural de la belleza, de las categorías abstractas en que se funda y de las experiencias sensoriales en las que ésta se manifiesta por medio de las obras de los artistas. D'Ors, más que un escritor, es un universo cultural que se expresa a través de la escritura.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 151.





Domingo Pérez Minik.

EDUARDO WESTHERDAHL: *Domingo Pérez Minik*. Colección particular. Tenerife

# UNA FIESTA. MANUEL MARTÍN GONZÁLEZ Y DOMINGO PÉREZ MINIK, ACADÉMICOS

DOMINGO PÉREZ MINIK

*[El 18 de julio de 1988, para celebrar el 75 aniversario del restablecimiento de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel por el Gobierno de S. M. el Rey Don Alfonso XIII, celebró nuestra Corporación una sesión pública extraordinaria y extraordinariamente emotiva y solemne porque quiso que coincidiera con el ingreso en su seno de dos ilustres personalidades de la vida cultural y artística del Archipiélago: el pintor don Manuel Martín González y el crítico literario y de arte don Domingo Pérez Minik.*

*Fue una sesión importante, oportuna y cargada de afectos. Dos meses más tarde, el 30 de septiembre, el veterano maestro de la pintura insular, don Manuel, abandonaría este mundo, envuelto en la soledad que quiso y lo acompañó hasta el final. Un año después, el 24 de agosto de 1989, se nos marcharía para siempre el inolvidable don Domingo, Premio Canarias de Literatura en su primera convocatoria por el Gobierno Autónomo y doctor honoris causa por la Universidad de La Laguna. La Real Academia también supo y pudo afortunadamente rendirles a tiempo el homenaje cálido que ambos merecían por su larga y ejemplar trayectoria de servicio a las letras y las artes insulares. En la memorable sesión, el doctor Pérez Minik pronunció el breve pero enjundioso discurso que reproducimos, rescatado de nuestro Archivo. Fue su última intervención pública.*

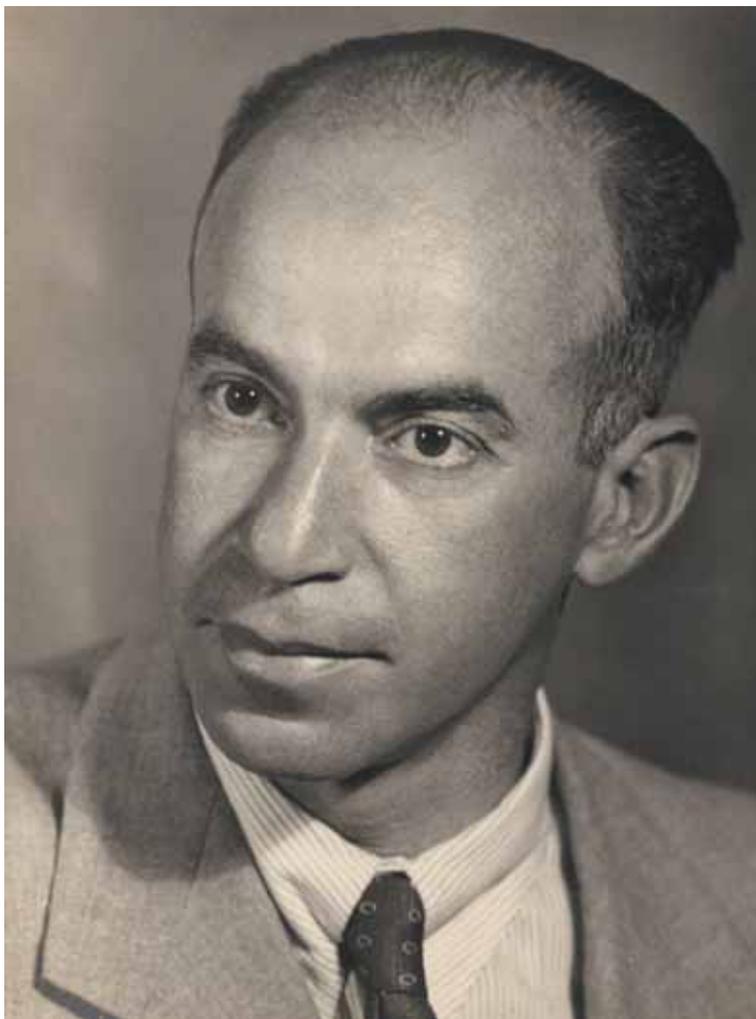
*Veinte años después, el texto del ilustre escritor sigue conservando la frescura, la gracia, el desparpajo y la socarronería amable que fueron galas de su personalidad irreplicable, así como la agudeza de sus ideas y apreciaciones sobre el arte y la cultura en el Archipiélago].*

Lo que nos faltaba. Que Manuel Martín González sea académico no tiene nada de extraño. Todo estaba preparado para este acontecimiento, por tantas razones que todo el mundo presume. Que yo sea académico sí que sorprende al más tranquilo. Pero creo que lo mismo el pintor ilustre que este crítico no tienen más remedio que soportarlo. Ahí es nada, académicos, un honor de categoría que los dos aceptamos con muy viva alegría. El hábito hace al monje. Yo creo que sí. Queramos o no, aquí estamos dispuestos a acoger este nombramiento con regocijo, sí, pero asimismo con respeto y agradecimiento.

Manuel Martín González estuvo siempre preparado para tal suceso. No me atrevo a decir lo mismo de mí. El hábito hará todo lo demás. Un doctorado *honoris causa* de una universidad, una vez transcurrida la ceremonia tridentina, está más al alcance de la mano, es más fácil de conllevar que este puesto de académico, que tanto respeto nos merece. Yo vengo aquí a felicitar a Manuel Martín

González, como estoy seguro que él lo hará conmigo. Así de simple. Cuando salgamos de este próspero recinto ya nos tendremos que amoldar a una noble causa. Y nos tendremos que preguntar qué debemos hacer para realizar tan importante misión. Lo primero que se me ocurre es trabajar para que esta Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel regrese a su mejor tradición, la del siglo XIX, con su existencia llena de propósitos, actividades, empresas de toda índole, la divulgación de una historia en marcha, esa incitante actitud de una crónica bien hecha.

Si leemos ahora la historia de nuestra Academia nos damos cuenta que en el seno de la sociedad tinerfeña del siglo pasado, ella tuvo siempre una categoría superior de un quehacer bien hecho, la inspiración inquebrantable de ocupar el mejor puesto entre los mejores y muy especialmente ser la voz cantante en medio de una historia de Santa Cruz de Tenerife llena de riesgos, aventuras y proyectos de gran osadía. Como nuestra crónica de circunstancias lo exigía. Con la decadencia política de nuestra ciudad,



MANUEL MARTÍN GONZÁLEZ. Fotografía anónima

todo se lo llevó la trampa. Hasta estos tiempos en que la Academia parece renacer de sus sombras y ha emprendido una nueva andadura, gracias al desvelo de dos hombres, Pedro González, nuestro gran pintor, y Eliseo Izquierdo, nuestro vigilante escritor. La gran sorpresa para mí ha sido encontrarme para entrar en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con Manuel Martín González, un artista que conozco hace más de medio siglo, que he compartido con él toda una vida del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, a quien yo siempre respeté a pesar de tantas adversidades, controversias y riñas. Hoy lo tengo conmigo en un momento muy excepcional de nuestras crónicas, a pesar de los años transcurridos sigo

tratándolo de usted, como Dios manda, con buen saber y gobierno.

Manuel Martín González siempre nos dio una muy buena lección. Él no cambió su escuela de pintura, lo que nos parece muy en su punto de caramelo. No nos dio en este sentido ningún quebradero de cabeza. Que si el pintor del Sur, que si el pintor realista [esto tiene sus más y sus menos, habría que discutirlo], que si el pintor que descubre una geografía única, excepcional, intuitiva, inventada o representada. Lo primero que nos sorprende en su manera de ser y estar plásticos es su voluntad de una distinta identidad. Él termina con una idealización repetida de nuestro paisaje, el bello paisaje verde del Norte, las flores

escandalosas, casi tropicales, la hermosura fácil de los valles insulares, todo un mundo de cosas muy atractivo, para el servicio de una burguesía de alto dinamismo, con todos esos cuadros de singular encanto fácil, más o menos turístico, que al ciudadano de la capital le hacían como regalo de los ojos. Y es curioso observar que este gusto por el paisaje que preconizaban los maestros de esta Academia, ese punto de arranque de lo que va a ser el óleo o la acuarela con su paisaje manipulado, lo mantiene con el mayor rigor este Manuel Martín González con sus lienzos del Sur, un nuevo paisaje gris, ocre, de montaña pelada, piedra volcánica o barrancos inhóspitos.

Manuel Martín González mantiene el proyecto de los maestros del siglo XIX, pero no prosigue la corriente fácil, edulcorada, con su ilusión permanente, de Nicolás Alfaro, los Robayna y Valentín Sanz y tantos otros ejemplos. Se aparta de ellos y se dedica a descubrir un recinto oculto hasta ahora de nuestra geografía. Aparte de esta tarea tiene que inventarse un nuevo espectador, un destinatario distinto, el receptor que lo aceptara y que procedía de tan variadas idealizaciones. En este sentido hay que reconocer en Manuel Martín González un adelantado, un pionero, un inventor. De una geografía que no se sacó de la manga, dicho con esta expresión tan vulgar, sino que estaba ahí, al alcance de la mano, lo de siempre, pero que nadie había visto. Otra geografía, sin hombres y sin mujeres, sin historias, íbamos a escribir; sin antropologías, pero no es verdad. El hombre y la mujer están detrás, ocultos, presumidos detrás de las piedras, las montañas o los barrancos; a pesar

de todo, el conocido aforismo de Leonardo está detrás de todo esto. Por eso, designar a Manuel Martín González sólo como un pintor realista nos parece un grave error.

Hace más de cincuenta años que conozco a Manuel Martín González. Nuestras relaciones fueron entre malas, regulares y buenas. Muy de increíble cordialidad. Quién nos hubiera dicho, querido amigo, que hoy estaríamos aquí, en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, mano a mano, yo cantando su alabanza, casi haciendo de padrino de bautismo, presentándolo con todos los honores, compartiendo el pan y la sal de la mayor confraternidad. Nuestros testigos son otras gentes que la que nosotros conocimos, la que nos incitaba a la pelea de gallos; queríamos cambiar el mundo. Este mismo Círculo de Bellas Artes donde celebramos esta sesión tan solemne fue el lugar apropiado para tan importantes hazañas, aquí hicimos una crónica muy viva, que es nuestra mejor herencia, entre estas paredes nos rompimos la crisma. Como tenía que ser.

Desde ayer hasta hoy todo ha variado mucho. Manuel Martín González sigue fiel a su bandera. Pero yo he cambiado mucho. Me siento hasta un posmoderno, sin saber lo que esto es. El nuevo aire de los tiempos, usted y yo cargados de años, pero vivos. Nunca pude pensar que usted y yo nos encontráramos hablando mano a mano como académicos. Las vueltas que da el mundo. Y es que ninguno de los dos nos hemos olvidado de aquel proverbio del gran Antonio Machado: «Mas el doctor no sabía que hoy es siempre todavía».



# LA ERMITA QUE NO LLEGÓ A DESAPARECER: SAN JOSÉ DE LOS LLANOS

CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

*In memoriam*

Don Antonio de la Banda y Vargas

La conservación del patrimonio artístico es tarea primordial a la que últimamente se le está dando considerable importancia. No es raro hallar en los periódicos noticias que aluden al deplorable estado de abandono en que se hallan construcciones, esculturas, pinturas..., a pesar de su valor estético o antigüedad; desde la prensa intentan así frenar su pérdida. Las instituciones gubernamentales son las llamadas a poner fin a ese peligro, aunque las Reales Academias de Bellas Artes son también un efectivo baluarte de dicha protección cultural.

El pueblo llano en ocasiones ha sido el protagonista de esa conservación del patrimonio, aunque no lo haya asumido meramente en función de ideas estéticas, sino por cuestiones religiosas, por afecto a una propiedad heredada de sus ancestros, etc. Tal actuación nos recuerda lo acaecido en la ciudad de Agüere durante la primavera del año 1822, cuando se quiso aprovechar material del incendiado convento franciscano para emplearlo en la nueva fachada del Ayuntamiento, reaccionando algunos vecinos contra lo que consideraban un expolio del recinto de la venerada imagen del Cristo de La Laguna<sup>1</sup>.

Pero el caso más similar al que relataremos de la construcción tinerfeña de Los Llanos acaeció en la isla de Fuerteventura, concretamente cuando en la última década del siglo XVIII los vecinos de La Caldereta de los Denises —término municipal de La Oliva— pidieron a la Diócesis Canariense el traslado de la ermita de Ntra. Sra. de Gracia existente en el anejo pago de Vallebrón, basándose en el patronato que algunos moradores de aquel caserío poseían sobre ella. El obispo don Antonio Tavira y Almazán atendió su solicitud, sin prever la fuerte oposición que ello desencadenaría en el segundo de los antedichos lugares, de modo que hubo de revocar tal permiso.

Los vecinos de La Caldereta esperaron un tiempo y volvieron a remitir su petición, mas, ante la negativa por respuesta, finalmente optaron por levantar una ermita de nueva planta, con el beneplácito episcopal, que les fue otorgado en julio de 1792. El cambio de advocación les fue autorizado en 1800 por el entonces obispo don Manuel Verdugo y Albiturria, aunque no se remataría su edificación hasta años más tarde, siendo bendecida bajo el patrocinio de Nuestra Señora de los Dolores y San Miguel Arcángel el 24 de marzo de 1808, tras hacerse cargo la población de afrontar su dotación y mantenimiento<sup>2</sup>.

Desgraciadamente no siempre las ermitas se mantuvieron en pie, porque el decaimiento económico de sus patrocinadores paulatinamente fue erosionando sus muros, ocasionando la pérdida de sus altares, imágenes, cuadros, platería... Hay muchos ejemplos de tal hecho, pero lo ejemplificaremos con la cita de la puesta bajo la advocación de San José en los aledaños de Garachico. Estaba situada en la entrada de la viña de los capitanes Alonso Calderón del Hoyo y Mateo Viña de Vergara, como se indica en 1624 cuando los albañiles Manuel González y Bartolomé Rodríguez, vecinos del lugar, declaran haberse concertado con el escribano público Gaspar Delgadillo para construir sus paredes, aunque ya habían comenzado a abrir los cimientos. Mediría 20 pies de ancho, 30 pies

<sup>1</sup> FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Don Juan Nepomuceno Verdugo Da-Pelo y la arquitectura neoclásica en Canarias». *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid. Las Palmas, núm. 31 [1981], pp. 588-9.

<sup>2</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, Ignacio: «La ermita de Nuestra Señora de los Dolores y San Miguel Arcángel de La Caldereta». Fuerteventura. *Tebeto*. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, vol. X [1997], p. 339-41.

de cumplido más o menos, y de alto 18 palmos; los tres lienzos de las paredes tendrían 3 palmos francos de ancho y el lienzo del altar mayor uno más, es decir 4 palmos.

Efectuarían en el frente una portada y dos ventanas, en el costado del Evangelio harían una ventana y en la otra pared una puerta pequeña, en el altar un hueco para tabernáculo y en la misma pared, a un lado, otro hueco para una alacena. Se concreta asimismo que Gaspar Delgadillo daría la madera y las portadas labradas. En posteriores fechas al margen de esa escritura se anotó que dichos albañiles se dieron por pagados, tras ser medida la ermita por el cantero Manuel Penedo a precio de siete reales cada tapia, y firmó el citado Manuel González<sup>3</sup>. Así pues, consta documentalmente que fuealzada, mas ahora no perdura nada de su recinto<sup>4</sup>, el silencio ha caído sobre ella. Afortunadamente no sucedió igual en el caso que narramos a continuación.

### SAN JOSÉ DE LOS LLANOS

El Tanque es un municipio del noroeste de la isla de Tenerife cuyos medios de vida agropecuarios no han permitido a sus vecinos alardes arquitectónicos, sino humildes casas y escasos recintos sacros. Su población en el siglo XVI radicaba en dos núcleos: uno junto al *tanque*, depósito acuífero para guardar el preciado líquido, y el otro junto al *granel*, destinado al almacenamiento de las mieses, convirtiéndose dichos vocablos en topónimos de sendos barrios, El Tanque Bajo y El Granel [o Granero, en El Tanque Alto]. Este último lo cita en 1596 el capitán Francisco de la Coba, cuando efectúa en Garachico una carta de tributo acerca de doce fanegas de tierras donde dicen «el granel del Tanque»<sup>5</sup>.

En 1621 el alcalde de Garachico nombra ya un edil para ellos, alzándose en dicha centuria y en el primero de esos lugares la alhóndiga, que albergaría los cereales y acogería asimismo las transacciones comerciales. En 1630 consta que unos vecinos donaron la lámpara del Santísimo para la ermita de San Antonio<sup>6</sup>, que lustros más tarde recibiría el rango parroquial. Otros caseríos se fueron formando paulatinamente, como Ruigómez, Erjos y San José de Los Llanos. Este último se halla en la parte alta y

consta que a finales del siglo XVI tuvieron tierras Marquesa Díaz y su marido Amador Hernández en este lugar, citado como «Los Llanos de Aguirre» o también «Los Llanos de Clavijo»<sup>7</sup>, aludiéndose en este último caso a Juan Clavijo, cuya viuda en su testamento dictado en 1565 alude a sus propiedades allí<sup>8</sup>.

El paso de los años trajo alegrías y desgracias, siendo la más recordada de estas últimas la erupción volcánica que en mayo de 1706, partiendo de Trebejo, haría desembocar el magma trágicamente sobre la villa de Garachico, arrojó la ruina para muchos hogares de la comarca, incluyendo las tierras tanqueras, y hubo de afrontarse la reconstrucción de la iglesia parroquial<sup>9</sup>. En el último tercio de esa centuria José de Viera y Clavijo en su *Historia de Canarias* cita «los pagos del Granero, Llanos de Jós [sic] y la Rosa Vieja» en El Tanque<sup>10</sup>, e incluye a Erjos entre los de Los Silos, aunque durante mucho tiempo ha formado parte de la antedicha parroquia de San Antonio de Padua<sup>11</sup>.

A mediados del siglo XIX, cuando Pascual Madoz escribió su famoso *Diccionario Geográfico –Estadístico–Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, en el volumen correspondiente a Canarias incluye el pago de Los Llanos, señalando que en él «hay 25 CASAS de pésima

<sup>3</sup> Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife [A.H.P.T.], escribano Salvador Pérez de Guzmán, Garachico, P.N. 2103, fol. 126.

<sup>4</sup> Sobre la identificación de sus ruinas, vide VELÁZQUEZ MENDEZ, José: «Garachico, San José y su ermita de la Viñagrande». Periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, «La Prensa del Domingo», 19 de marzo de 1989.

ACOSTA GARCÍA, Carlos: «Garachico: en torno al incierto origen y ubicación de algunas ermitas». *Gaceta de Daute*, Islas Canarias, IV [1990], pp. 82-4.

<sup>5</sup> A.H.P.T., rollo de microfilm núm. 252, documento fechado en 25 de junio de 1596.

<sup>6</sup> A.H.P.T., antiguo archivo particular Zárate-Cólogan, índices del escribano Gaspar Delgadillo, Garachico, años 1624-1632.

<sup>7</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: *La Casa Real de Daute. Los Ibaute y sus descendientes*. Santa Cruz de Tenerife, 1997, pp. 35-6 y 37 [nota 22]. Esas tierras las habían comprado al Regidor Antonio Solórzano.

<sup>8</sup> GONZÁLEZ-SOTOMAYOR RODRÍGUEZ, Ernesto: *Poblamiento del Valle de Santiago siglos XVI-XVII*. Ayuntamiento de Santiago del Teide, 2003, p. 124.

<sup>9</sup> *El Tanque. Tanto por conocer*. Centro de Iniciativas Turísticas El Tanque [Tenerife], 1998, pp. 10-1.

<sup>10</sup> VIERA Y CLAVIJO, Joseph de: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*. Introducción y notas por Alejandro Cioranesco. Sexta Edición. Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1971, t. II, p. 414.

<sup>11</sup> TRUJILLO CABRERA, José: *Guía de la Diócesis de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1965, p. 241.

construcción, más propiamente llamadas chozas, y una ermita bajo la advocación de la Stma. Trinidad, en las tierras que fueron de don Juan Orue su fundador<sup>12</sup>. Desconocía dicho autor la belleza natural que, bajo la humildad de su economía, atesora ese paraje de cortas planicies situadas entre la verde orografía de la cumbre. Debemos subrayar la hermosura del paisaje que lo rodea y atrae al visitante, cuyo ánimo queda prendado por un sentimiento de idílica paz.

#### FUNDACIÓN DE LA ERMITA

Fue alzada en las amplias tierras que formaban la hacienda del matrimonio compuesto por el capitán Juan de Orúe de Orderica Mugaras y Margarita de Angelín y Contreras. Él era un hidalgo vasco —nacido en San Pedro de Dima— que en 1649 desposó en Garachico con la hija de Diego de Angelín e Isabel Pérez. Así pues, ella era nieta del capitán Luis Angelín, nacido en Las Palmas en 1594 y establecido en dicha villa tinerfeña, desde donde hacía viajes a América como capitán de barco y mercader, atesorando bienes suficientes para comprar a su hijo Diego el puesto de escribano del Juzgado de Indias<sup>13</sup>.

El cuantioso patrimonio del matrimonio Orúe-Angelín les permitió llevar a cabo antes de 1677 la donación de una gran lámpara votiva en plata para la ermita de Nuestra Señora de Guía en las tierras de Isora<sup>14</sup>. El 24 de abril de 1692 ante el escribano instituyeron vínculo a favor de un sobrino de don Juan, el cual habría de venir desde la Península Ibérica y contraer matrimonio con una sobrina de ella. Como ha publicado el doctor Martínez de la Peña, las propiedades sujetas a ese documento incluían: las casas principales de su morada así como el patronato de la capilla de San Nicolás de Tolentino en el colegio de agustinos, en Garachico. Además posesiones en Chío y El Palmar, «Tierras y partidos de ganado mayor y menor en Los Llanos de Erjos, con la ermita, casa, granero y huerta, compradas en su mayoría a los herederos de Juan Aguirre». Quien detentara ese mayorazgo debía mantener en buena estado la antedicha ermita y celebrar la festividad de la Sagrada Familia<sup>15</sup>.

Se trataba de la característica hacienda, que aunaba la arquitectura doméstica con las edificaciones peculiares de

la agricultura, sin olvidar el oratorio para el culto cristiano<sup>16</sup>. Respecto a éste, hemos de advertir que en el caso de Los Llanos desde muy pronto fue asociado con la titularidad de aquella festividad mencionada en la escritura de mayorazgo, de modo que Juan Núñez de la Peña en un manuscrito conservado en la Real Sociedad Económica de Amigos del País señala en El Tanque, sin concretar, la existencia de una ermita «de Jesús, María y José»<sup>17</sup>, aunque no alude a ella en su fundamental obra sobre la *Conquista y antigüedades de las Islas de la Gran Canaria*, publicada en 1676.

En la actualidad se conmemora allí la festividad del 19 de marzo y al día siguiente la Santísima Trinidad, bajo cuya titularidad se elevó dicha construcción religiosa. Permanece en ella una imagen de San José, pues las de la Sagrada Familia [lámina IV], que también lo estaban, ya se guardan en el nicho principal de la nueva iglesia de Los Llanos, únicamente durante las fiestas patronales retoman a su primitivo emplazamiento.

Sería en pleno siglo XVII cuando se tallara la imaginaria correspondiente a la Sagrada Familia. Respecto a ella debe tenerse en cuenta una peculiar concordancia iconográfica, pues hay pinturas, por ejemplo en el oratorio de la

<sup>12</sup> MADOZ, Pascual: *Canarias 1845-1850*. Edición facsímil, Ámbito / Editorial Interinsular Canaria, Valladolid, 1986, p. 144.

<sup>13</sup> CIORANESCU, Alejandro: *Diccionario Biográfico de Canarias-Americanos*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1992, t. I, p. 149.

<sup>14</sup> PÉREZ MORERA, Jesús: «La platería de Nuestra Señora de Guía. Los regalos de Garachico», en *Historia de Nuestra Señora de Guía*, proyecto coordinado por Cirilo Velázquez Ramos. Biblioteca de Estudios Isoranos, Guía de Isora, 2005, p. 125.

<sup>15</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: «El colegio de agustinos de Garachico». *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas, núm. 33 [1987], pp. 538 y 542-43.

<sup>16</sup> Sobre tal arquitectura hemos tratado en distintas ocasiones, vide FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Las haciendas de Tenerife». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, La Laguna, vols. XXIV-XXV [1982], pp. 22-7.

Idem: «Haciendas en las comarcas de Abona y Adeje. Patrimonio artístico». *1 Jornadas de Historia del Sur de Tenerife [Comarca de Abona]*, Ayuntamiento de Arona [Tenerife], 1999, pp. 311-329.

Idem: «Vínculos hereditarios y patrocinio artístico en las familias Ponte y Franchi». *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid. Las Palmas, núm. 53 [año 2007], p. 471 y sgtes.

<sup>17</sup> Vide FRAGA GONZÁLEZ, M<sup>a</sup> del Carmen: *La arquitectura mudéjar en Canarias*. Aula de Cultura de Tenerife [Cabildo Insular], Santa Cruz de Tenerife, 1977, pp. 108 y 113.



GRUPO ESCULTÓRICO DE LA SAGRADA FAMILIA.

casa Peraza de Ayala en La Laguna y en la parroquial de Gáldar [Gran Canaria], donde figura la Santísima Trinidad en la parte superior del cuadro, así como el Niño entre la Virgen y San José en la parte baja, con una simbólica alegoría captable a simple vista. Esto último era algo fundamental en unos tiempos de inexistente escolarización.

El conjunto está formado por tres piezas exentas de pequeña altura talladas en madera, representan a la Virgen y San José que coge de la manita al Niño Jesús, en una tierna postura que se hizo habitual a partir del Renacimiento para simbolizar la protección del pequeño. Domina la impronta estilística del arte barroco, que se percibe claramente en el movimiento curvo de los pliegues de la vestimenta. Las facciones marianas son de una gran suavidad y delicadeza, evocando modelos de importaciones flamencas, no sucede así con el rostro de San José que se relaciona bien con la imaginería canaria de la antedicha centuria y su obvia vinculación con los artífices hispanos. La figura infantil es la más próxima a los talleres insulares de esa época.

Las carnaciones son pálidas pero el cromatismo de la vestimenta es variado, aunque puede haber cambiado con motivo de repintes para su mantenimiento. Hoy el Niño porta ropa en color rosa para reflejar aún más su infancia; la Virgen viste túnica y manto en rojo y azul con estofados dorados, respectivamente, mientras que el atuendo de San José combina el gris de la túnica y el amarillo del manto. Cada figura tiene su pertinente corona o halo, en labor bien diferenciada tanto en forma como tamaño.

Con el paso del tiempo la ermita que se alzó en medio de una propiedad particular y su imaginería fueron enraizando en la humilde colectividad de la aldea, que no tenía su propiedad legal pero sí la afectiva del contacto diario.

#### AVATARES DEL SIGLO XIX

A comienzos del siglo XIX se produjo un curioso incidente, motivado por el intento de demoler esta construcción y reedificarla en dicho lugar de El Granero. El documento que nos informa de los avatares acaecidos en el intento de su traslado fue redactado el 12 de septiembre de 1816 ante el escribano Diego Morales Acosta en los siguientes términos:

*...ante mi el Esnô. pu<sup>co</sup>. por Su Magestad (Dios le guarde) y testigos infrascriptos parecieron personalmente en el quarto de mi Escribanía Juan Gon<sup>z</sup>. Manso, Antonio Diaz Flores, Jacob Luis, Juan Fran<sup>c</sup>. de Leon, Fran<sup>co</sup>. Tomas, Agustin Ramos, Josef de Torres, Christobal Gon<sup>z</sup>. Guanche, Juan Hernandez, Antonio Gon<sup>z</sup>. Guanche, Josef Dorta, Antonio Forte el mayor, Marcos Hernandez, Antonio Forte el menor, Domingo España, Christobal Lorenzo, Pedro Gon<sup>z</sup>., Antonio Lorenzo, todos vecinos del Pago de los Llanos y Herjos Jurisdiccion del Lugar del Tanque<sup>e</sup>, a quienes conosco doy fee y juntos y demas comun insolidum y en bos y nombre de los demas vecinos de ambos pagos por quienes prestan voz y cauciones de que estaran y pasaran por lo q<sup>e</sup>. aqui sera contenido se expresa obligacion de sus personas y bienes, digeron: Que en el presente dia ha ocurrido la novedad de que el Alcalde <> uno de los diputados y el Síndico Personero del citado Lugar del Tanque <> acompañados del Gobernador de las Armas D<sup>n</sup>. Josef Agustín Gon<sup>z</sup>, del Capitan D<sup>n</sup>. Antonio Gon<sup>z</sup>. Vecino de la Villa de Santiago <> y de gran numero de hombres todos vecinos del Pago del granero de la misma Jurisd<sup>n</sup>. del Tanque <> armados de garrote se presentaron en la plaza de la Hermita de la Santísima Trinidad sita en el referido Pago de los llanos con el obgeto de demolerla y aprovecharse de sus materiales y utensilios para construir otra igual en su propio pago del Granero en que interviene media Legua de distancia de uno a otro punto y proporcionar solamente sus propias conbeniencias y menos incomodidad para cumplir con el presecto de la misa al paso que estos comparecientes y demas vecinos experimentarían mucha mayor incomodidad por igual razon privandoles del Beneficio que reciben con la conservacion de la espresada Hermita en el puesto en que se halla y fue fundada por los antecesores o causantes de los exponentes <> atendidas las circunstancias y lejana distancia a que queda la Parroquia del distrito y por cuyo motivo siempre han procurado tenerla reparada de todo lo presiso <> sin embargo de lo qual pretestò el Alcalde y demás concurrentes que le acompañavan haber obtenido particular expresa licencia del Ill<sup>mo</sup>. Señor obpô. Diosesáno para el apuntado desbarate y formaron una contienda irresistible que solo pudo pacificarla un decreto del Señor Vicario del Partido con que se provino el vecindario de dho Pago como noticiosos de esta novedad hast q<sup>e</sup>. oidas las razones de este y con conocim<sup>to</sup>. de causa pudiese el mismo Señor Ill<sup>mo</sup>. Diocesano revocar la referida Liz<sup>a</sup> que con informes voluntarios se obtuvo subrepticamente suponiendose que los comparecientes y demas por quienes ablan estarian corrientes en la solicitud de dho Alcalde y demas que les interesara como vecinos del mismo*

*pago del Granero donde tratan fabricar la tal Hermita y despreciaron en cierto modo las razones que les hizo presente el Venerable Parroco estando a la vista de esta gestion para contener con ella algun lanse fatal que sería conseqüente a tal operacion: Por tanto teniendo que ocurrir al Juzgado del referido Sór. Obpó. Para hacer presente las razones de que se hallan asistidos, ciendoles para ello presiso otòrgar su poder a personas que hagan sus veses otorgan que lo dan y confieren tan bastante como de drò. se requiera á Sebastian de Quintana, Diego de Lara, Antonio Perez, Tomas Socorro, Rafael Romero, Antonio Abad Bais, Rafael Martin, y Manuel Penichet, Procuradores del numero de los Juzgados de la Ciudad e Isla de Canaria a todos y cada uno de por si in solidum para que representandoles en este negocio dedusgan quanto combenga al drò de dho vecind<sup>o</sup> hasta conseguir la revocacion de la apuntada licencia para el desbarate de dha Ermita pidiendo su conservacion como tan util a su vecind<sup>o</sup> de los llanos a cuya costa fue fabricada y redificada quando a tenido necesidad sin contarse nunca con los vecinos del Granero...<sup>18</sup>.*

El recinto es citado como «Hermita de la Santísima Trinidad», su verdadera dedicación, pues no ha de confundirse el nombre del recinto con el del lugar, aunque este último ha terminado por ser el prevaleciente, no obstante se ignora que fue una fundación de patrocinio particular. Firmaron el documento José de Torres, Antonio González Guanche y, a ruego de los vecinos que no sabían hacerlo, Manuel Artacho y Díaz.

La identidad de alguno de los otorgantes del escrito que comentamos se puede rastrear mejor por las actas de las elecciones hechas a finales de 1789 en los pueblos habitados por más de dos mil vecinos para elegir a los diputados, personeros y «fiel de hechos», así como el alcalde. Efectivamente, el 8 de diciembre de ese año se reunieron los vecinos de El Tanque en la alhóndiga para nombrar a los veinticuatro comisarios electores —quienes cinco días más tarde votarían los correspondientes cargos— y entre ellos figura con 28 votos Antonio Forte<sup>19</sup>, debiendo de tratarse del más viejo de los citados con el mismo nombre y apellidos en el documento que hemos transcrito sobre la relación de los incidentes. Ello demuestra que era una persona bien considerada entre sus coterráneos.

Mas, no sólo esos vecinos se presentaron ante el escribano para dar su versión de los hechos y obtener medios legales en su defensa, el 28 de octubre de 1816 tam-

bién el cura de la iglesia parroquial de El Tanque, don Domingo Álvarez del Castillo, hubo de acudir a la escribanía de Garachico para defenderse y dijo:

*que el Alc<sup>de</sup>. del dho lugar de su vecindad d<sup>n</sup>. Salv<sup>d</sup>. Gonz<sup>z</sup>. Bar<sup>s</sup>. y el Governad<sup>r</sup>. Militar d<sup>n</sup>. Josef Agustin Gonz<sup>z</sup>. cuñados ambos entre si, han querido ofender su honor y carater suponiendole causante de la reunion de los vecinos del pago de los Llanos término de dho Tanque, en la Ermita de su pertenencia para impedir rasonalmente la demolicion de aquel Edificio, que los antedhos. Alc<sup>de</sup>. y Governador sollicitavan sin anuencia del Señor compareciente, ny de los vecinos de dho pago; quando la concurrencia del exponente fue solo con la intencion de pacificar asi aquellos vecinos, como al mismo tpò. al Alc<sup>de</sup>. Governador y las muchas personas que les acompañavan, segun que efectivamente lo consiguió, sin la menor novedad: sobre cuyo asunto a tomado conosimiento el Tribunal Superior de la Real Audiencia; y para el So<sup>r</sup>. compareciente proponer los medios de defensa en una acusacion supuesta solo por resentimientos inverados.*

Para su defensa concede poder a Juan Núñez, José de Abreu, José Benítez, Juan Zambrana, Juan de León, Juan de Torres, Buenaventura Morales, Francisco Rivero, Juan Evangelista Guirola y Benito Romero, procuradores del Juzgado ordinario de la ciudad de esta isla. Además, en el Tribunal Superior de la Real Audiencia otorgó poder como procuradores a Antonio Pérez, Sebastián de Quintana, Diego de Lara, Tomás Socorro, Antonio Abad Báez, Rafael Martín, Rafael Montero y Manuel Penichet<sup>20</sup>.

El sacerdote demandante era don Domingo Álvarez del Castillo, quien estaba al frente de la parroquia de El Tanque; la sirvió y dirigió hasta el 1<sup>o</sup> de marzo de 1861, es decir, durante algo más de cincuenta años<sup>21</sup>, lo cual

<sup>18</sup> AHPT., escribano Diego Morales Acosta, Garachico, P.N. 2188, f. 64ov. y sgtes.

<sup>19</sup> PÉREZ BARRIOS, Ulpiano: «Elecciones en El Tanque». Periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de marzo de 1994, *La Prensa del Domingo*, pp. 56/XIV–57/XV.

<sup>20</sup> AHPT., escribano Diego Morales Acosta, Garachico, P.N. 2188, f. 672v. y sgtes.

<sup>21</sup> VELÁZQUEZ MÉNDEZ, José: «El Tanque y su parroquia: servidores de San Antonio de Padua desde 1642 a 1865 [III]». Periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, *La Prensa del Domingo*, 6 de noviembre de 1994, p. 47/v.

quiere decir que su prestigio quedó reforzado tras el conflictivo suceso, que sin duda le daría muchos quebraderos de cabeza, dada la complejidad burocrática del caso con la intervención de los tribunales de Justicia.

En efecto, el incidente no finalizaría todavía, pues el 13 de noviembre de 1822 en Garachico se presentan al escribano los mencionados Antonio Forte, Marcos Hernández, José de Torres y Antonio Forte de Torres, como vecinos del lugar de El Tanque en el pago de Los Llanos de Erjos, y dijeron que a solicitud de don José Agustín González y otros vecinos del pago de la Cruz Grande se había promovido instancia en el Juzgado Civil de La Laguna para impedir a los comparecientes y demás vecinos continuar la reedificación y aseo de la ermita de dicho pago de Los Llanos, con el fin de trasladar ellos este edificio a la referida Cruz Grande contra la voluntad y en perjuicio de los exponentes. Dadas las circunstancias y para proceder a su defensa los comparecientes expresan su voluntad de otorgar ahora carta de poder<sup>23</sup>.

En el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife se conserva la documentación relativa a este hecho que se tramitó en el Juzgado de La Laguna<sup>23</sup>. El folio primero se inicia en 1822 con la declaración de José Agustín González, Teniente de Milicias, Salvador de Barrios, Gabriel González Guanche, José de Orta y Antonio del Pino, vecinos del pueblo El Tanque, en el pago de la Cruz Grande, manifestando que

*à V.S. [el señor Juez] consta que en este Juzgado, y por ante el presente Escribano SE SUBSTANCIO Y SENTENCIÓ DEFINITIVAMENTE LA CAUSA CRIMINAL de oficio de justicia, que formo el Alcalde de dho Pueblo, sobre la asonada y resistencia formal que hicieron diferentes vecinos del Pago de los Llanos, cuando el Ayuntamiento pleno del referido Tanque pasó a poner en practica la translación de la arruinada Hermita de San Jose, por virtud de la habilitacion y permiso que para ello les habia concedido el Señor Diosesano del Obispado de esta Provincia, en cuya causa resultaron reos, el Venerable Cura del mismo Pueblo D<sup>n</sup>. Domingo Alvares, Marcos Hernández y otros individuos del propio distrito y sin embargo de que los exponentes y demas vecinos del Cuartel denominado de la Cruz Grande en favor de quienes fue concedida la mencionada gracia para fixar en el, dicha Hermita, se han mantenido pacivos, desde aquella epoca, sin dar paso alguno relativo à la espresada translación, pudiendo y debiendo hacerlo, asi por las ventajas Espirituales y temporales que de ello les resultava como*

*por que ningun decreto ni mandato competente se ha expedido después aca para su prohibición: Con todo el supradicho Venerable Cura D<sup>n</sup>. Domingo, auxiliado y reunido con el actual Alcalde Constitucional del propio Pueblo, se ha presentado en estos días en la mencionada Hermita extinguida y arruinada y con multitud de operarios la esta reedificando, y haciendole piasas de nuevo, que antes no tenía, con tanto ferbor y empeño, que pernota en ella con la idea, sin duda, de abreviar y concluir su nueva obra, antes que los vecinos agraviados, recuerden y eleven los competentes recursos que pueden contener sus intrusas y arbitrarias operaciones.*

Dichos declarantes consideraban que hallándose «pendiente todavía la causa de la resistencia, y con especialidad, mediando lo autorizado y decreto de su propio Juez Eclesiástico por quien se ordeno que aquella Hermita se acabase de arrasar, y que aprovechando sus escombros y materiales en lo pocible, fuesen trasladados al punto de la Cruz grande y se cimentase allí una Hermita ò Capilla proporcionada à espesas [sic] de los vecinos solicitantes». Éstos denuncian la situación para que se mande suspender en todas sus partes la construcción y fabrica de la mencionada Hermita de San Jose, imponiéndose fuerte multa al Alcalde Constitucional y al Párroco, así como la expedición de los apercibimientos que el Juzgado estimara conveniente. Además de todo esto, se solicita dar parte al superior Tribunal de la Audiencia<sup>24</sup>.

Desde el juzgado nivariense el 14 de octubre de 1822 se notificó a la autoridad municipal de El Tanque que «intime» al citado párroco para que *suspenda por ahora la construcción y fabrica de la Hermita que se expresa de San Jose, haciendo lo mismo dicho Alcalde, quien en caso de haber formado sobre ellos diligencias las remita à este Juzgado*. Se expidió el pertinente despacho con la firma del doctor don José Antonio Morales, Juez de Primera Instancia de La Laguna y su Partido<sup>25</sup>.

Unos días más tarde, el 19 de octubre, se da cuenta de dicha notificación al Alcalde con el fin de que el citado Párroco suspenda *la dirección de los reparos de*

<sup>23</sup> AH.P.T., escribano Diego Morales Acosta, Garachico, P.N. 2190, años 1820-1823, f. 767.

<sup>24</sup> AH.P.T., Sección Juzgados [La Laguna], signatura 1464.

<sup>25</sup> Ibidem, ff. 1-6.

<sup>26</sup> Ibidem, ff. 6v.-7v.

dicha Hermita que se hallan concluyendo à esepcion del Encalado, interior y exterior de aquella Casa, sobre lo cual no ha habido para que practicar diligencia alguna que haya llegado à noticia de su merced<sup>26</sup>.

La respuesta de la primera autoridad municipal no se hizo esperar y señala que los demandantes en 1816 alcanzaron subrepticamente del Ilustrísimo Señor Obispo q<sup>e</sup> fue de estas Islas D<sup>n</sup>. Manuel Berdugo una licencia para demoler la antedicha Hermita y trasladarla à las inmediaciones de sus habitaciones, no contaron con la voluntad de ningun otro individuo que con los citados, es decir cuatro personas, el entonces Alcalde, que era cuñado del mencionado Teniente González, y dos diputados que solo habia entonces con el Personero, todos sujetos a sus opciones y deseos, como era demoler esa ermita situada a una legua más o menos de donde la querían poner y trasladar los pocos pedazos de madera que quedarían enteros de aquel Edificio antiguo que a pesar del mayor cuidado siempre se destrozaría à golpes sin aprovechar materiales ni otra cosa por la distancia que hay de un puesto à otro. Pero, cuando llegó la noticia de ese intento, hubo oposición de los vecinos de Erjos y Los Llanos, pues iba con perjuicio de aquellos vecinos, y del dueño propietario de aquella Hermita, cuyo Patronato sigue al heredero de la Vinculacion fundada por Juan de Arue [sic]. El mismo párroco había intentado apaciguar los ánimos HACIENDOLES PRESENTE LA NUEVA DETERMINACION del Venerable Vicario Eclesiástico del Partido<sup>27</sup>.

Efectivamente, el sacerdote don Domingo Álvarez del Castillo dio parte al Obispo de todo lo acaecido y el Prelado tubo a bien suspender la licencia como se ve por la copia adjunta del oficio que su Ilustrísima les puso en que les da las gracias<sup>28</sup>. Ante todo ello, en La Laguna el 26 de noviembre de 1822 se falló a favor de los vecinos de Los Llanos, quienes podrían seguir con la reedificación de la ermita, y se determinó que los demandantes pagaran las costas judiciales<sup>29</sup>.

Parecía que todo la trama llegaba a su fin, mas los demandantes tenían suficiente poder, de modo que no cejarían en su intento, y presentaron recurso<sup>30</sup>. Se tardó un tiempo y el 26 de mayo de 1824 se tramitó sobre este asunto, que pasaría al Tribunal Superior de Las Palmas de Gran Canaria. Allí unos meses después, el 24 de julio, los escribanos de Cámara de la Real Audiencia de la Provincia firmaron el acta donde se pretexto que en julio del mismo

año [1823], vista la necesidad que se advertía en la traslacion de la Hermita del pago de los Llanos, al de la Cruz Grande y no constar legal y originariamente el decreto del ordinario por el que se hubiera rebocado el primero que se rebocaba por contrario imperio...<sup>31</sup>. Luego el expediente volvió a La Laguna, de donde había partido.

Los entresijos judiciales evidencian que las autoridades captaban que en el fondo del litigio vibraba la voluntad de los humildes vecinos de un pequeño pago por defender el único patrimonio interesante que la mano del hombre había dejado en su espléndido marco natural. Tales desvelos de su parte lograrían el resultado que ansiaban, pues finalmente la ermita no fue desmontada y trasladada, sino que permaneció en su emplazamiento.

#### RECONSTRUCCIONES POSTERIORES

Durante la segunda mitad de esa centuria la economía flaqueaba en todo el archipiélago canario, arrastrando la secuela del abandono y la emigración, en busca de horizontes más esperanzadores que en sus islas parecía no vislumbrarse. En 1865 la parroquia de San Antonio de Padua en El Tanque —ya no tenía a su frente al recordado don Domingo Álvarez del Castillo—, recibió la correspondiente «visita» de la autoridad eclesiástica, delatándose bien claramente la imperiosa necesidad de obras en la ermita de San José en Los Llanos, porque la humedad se dejaba sentir en sus muros y tejados, adoleciendo además de limpieza y cuidado. Dada la gravedad de la situación la autoridad eclesiástica mandó al párroco y también al mayordomo de la ermita que la reedificaran con la ayuda del vecindario, pues caso de no llevarlo a cabo se procedería a su clausura.

No se alude ya al patrocinio particular sino a los vecinos para atender el buen estado del conjunto sacro, pero tal amenaza surtió efecto, pues ya había sido terminada la

<sup>26</sup> Ibidem, f. 14v.

<sup>27</sup> Ibidem, f. 15v. y siguientes.

<sup>28</sup> Ibidem, ff. 19-22.

<sup>29</sup> Ibidem, f. 6rv.

<sup>30</sup> Ibidem, f. 64v.

<sup>31</sup> Ibidem, f. 64v. y siguientes.

reconstrucción el 14 de junio de 1871, cuando el obispo de la Diócesis Canariense don José María Urquinaona y Bidot, como Administrador de la Diócesis Nivariense, visitó la mencionada parroquia de El Tanque. Entonces el prelado dispuso una serie de mandatos, por ejemplo, el párroco debía desplazarse a dicha ermita cada vez que pudiera y celebraría la misa, asimismo atendería el cumplimiento pascual de los fieles de su entorno<sup>32</sup>.

Según ha publicado Ana M. Hormiga Navarro, el inventario de la ermita entonces incluía los siguientes bienes en el recinto sacro:

*Un retablito, con su nicho, donde se halla colocado el Niño, la Virgen y San José, cuyas efigies no son de vestir, y tiene el Niño y San José su diademita de plata, y la Virgen su coronita de id.*

*Una campana que se guarda en la sacristía, y sólo se usa en la festividad del Santo.*

En la sacristía se hallaba una pequeña arca de cedro con las siguientes pertenencias:

*Una casulla de damasco blanco; otra verde; otra violada de tafetán.*

*Dos albas y un amito [ámito] de lienzo hilo.*

*Un mantel para el altar.*

*Un cáliz y patena con cucharita de plata sobredorada muy bueno de un regalo que hicieron.*

*Otro cáliz más inferior de plata.*

*Unas vinajeras y platito de plata.*

Dicha arca se guardaría posteriormente en la propia sacristía de la parroquia, no sólo por razones de seguridad sino también de protección frente a la humedad habitual en ese lugar<sup>33</sup>, cuya quebrada orografía lo expone a una frecuente pluviosidad.

Desgraciadamente, durante la centuria siguiente volvió a caer sobre esa ermita la amenaza de la destrucción. En la década de 1960 su pequeña imaginería de la Sagrada Familia así como las campanas de su espadaña fueron llevadas a la nueva iglesia alzada en el centro del caserío, cayendo en desuso este oratorio y provocándose la ruina que los vecinos del año 1816 habían tratado de evitar. Se comenta que a partir de su abandono empezaron a sobrevenir desgracias en aquel lugar, muchos enfermaron e

incluso algunos fallecieron; ahora bien, cuando se procedió a su última restauración y en su fiesta se empezó a llevar dichas imágenes a su primer emplazamiento, desaparecieron esos funestos avatares. Tal ingenuo comentario refleja bien cómo está arraigada la que en principio, allá por el siglo XVII, fuera únicamente una fundación particular en medio de una hacienda.

No obstante, hemos de anotar que otros factores también han hecho zozobrar la conservación de esa ermita y sus alrededores. En el inicio del mes de octubre de 1983 un gran incendio asoló las cumbres del norte de Tenerife, publicándose que *una de las zonas más quemadas en cuanto a intensidad de fuego con cables de alta tensión destruido [sic] fue junto a la pista de San José de Los Llanos y en sus alrededores*<sup>34</sup>; entonces, narra el mismo periodista, *La gente corría desorientada, abandonando sus casas y sus animales; el monte era un homo; los caminos forestales se convirtieron en trampas mortales; un terrible caos fue el que vivimos aquella tarde aciaga*<sup>35</sup>. La desgracia se cernía otra vez sobre este rural vecindario y su entorno cotidiano.

La destrucción se adueñó de aquellos bellos parajes, de modo que en 1987 la ermita se hallaba todavía en ruinas<sup>36</sup>, pero afortunadamente con la ayuda institucional después se logró su recuperación. No obstante, se ha tenido que prestar buen cuidado al fuego, pues incluso recientemente, en el verano del año 2007, otro magno incendio puso en peligro toda esta comarca, al igual que una considerable superficie de la parte septentrional de la isla.

A pesar de los avatares de estos dos últimos siglos, en la actual edificación —orientado su frente hacia el Noroeste— se yerguen aún los primitivos muros y la espadaña, con sus viejas campanas<sup>37</sup>. Cuando se coteja las fotografías que sacamos [láminas I y II], la primera en 1979 y las otras en

<sup>32</sup> HORMIGA NAVARRO, Ana Margarita: «Visita pastoral del obispo José María Urquinaona y Bidot, en el año 1871 a la iglesia parroquial de San Antonio de Padua en El Tanque [Tenerife]». *Actas del XIV Coloquio de Historia Canario Americana*. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, año 2000, p. 1040.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 1046-7, «Anexo».

<sup>34</sup> CHAVEZ, Andrés: «Hay que informar corriendo delante del fuego». *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, domingo 2 de octubre de 1983, p. 5.

<sup>35</sup> *Idem*: «Un recorte amarillo». Periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de abril de 2005.

<sup>36</sup> MARTÍNEZ DE LA PENA, Domingo: *op. cit.*, p. 541.

<sup>37</sup> *El Tanque. Tanto por conocer. op. cit.*, pp. 46-7 y 92-3.



LA ERMITA DE SAN JOSÉ DE LOS LLANOS EN RUINAS, AÑO 1979



LA ERMITA DE SAN JOSÉ DE LOS LLANOS EN 2009



DETALLE DE LA ESPADAÑA

1995 después de la reconstrucción, se verifica que la espadaña —de doble ojo— tiene ahora menor altura, pero ello no es por otra causa sino que se elevó el recinto y parece más corta [lámina III]. Se mantiene en pie la pequeña nave rectangular, sin diferenciación de presbiterio, la cual mide 15 m 60 cm de largo y 7 m de ancho, está cubierta por techumbre de tea sobre la que se alza el tejado a cuatro aguas. En el costado del Evangelio se encuentra la sacristía, de 4 m de ancho por 6 m 40 cm de largo, aproximadamente, delante se halla un pequeño patio cerrado por los muros de mampostería y donde se abre una puerta, quedando ésta al mismo nivel de la fachada principal. Al exterior pero en el lado de la Epístola hay otro amplio patio, como si se hubiera dispuesto en fechas ancestrales para dejar allí las monturas y caballerías.

El acceso a su interior se hace por una puerta en el frente, con arco de medio punto que marca el eje óptico de toda la fachada. Tanto por dentro como por fuera esta edificación responde a las pautas de la arquitectura tradicional en Canarias, levantada a base de la trilogía formada por la cantería, la mampostería y la madera. Al exterior, los paramentos encalados relucen en contraste con los marcos grises en los contornos de los vanos y las rojas tejas de la cubierta. La simplicidad de líneas le da un aire escueto, acorde con el silencio que impera sobre el entorno.

El conjunto es todo un ejemplo de cómo la voluntad de unos humildes vecinos ha logrado la custodia de una edificación sacra, con el valor artístico emanado del contraste entre su humildad arquitectónica y la grandeza natural del paisaje circundante.



INAUGURACIÓN DE LA NUEVA SEDE  
Y  
DE LAS ACTIVIDADES ACADÉMICAS.



# INVESTIGAR DESDE EL ARTE

ÁLVARO ZALDÍVAR GRACIA\*

Es un gran honor que sinceramente agradezco poder dirigirme aquí y ahora, en este solemne acto, en un marco tan importante y ante un auditorio tan amable como exigente. Expreso por tanto, en primer lugar, mi gratitud a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en especial a su gentil Junta Directiva, y a los mecenas que generosamente contribuyen para el bien de la misma y hacen posible sus muchas y benéficas actividades. Pero me perdonarán si añado un agradecimiento personal, y particularmente afectuoso, para mi querida y admirada profesora Rosario Álvarez, y para mi no menos querido y admirado profesor Lothar Siemens, una excepcional pareja musicológica que ha honrado y honra a la musicología española y son los mejores embajadores de estas maravillosas tierras allá donde están.

Sin duda entenderán ustedes que, una vez asumido el reto que conlleva aceptar esta tan grata invitación, buscase concienzudamente entre los posibles temas a desarrollar el que resultara más adecuado en forma y fondo, y confío en que, al finalizar mi breve intervención, estén conformes con la elección del asunto, aunque mis modestas palabras, en un tiempo forzosamente tasado, no puedan hacerle justicia a un campo tan apasionante como es el de la investigación artística, y dentro de ella, la que podríamos sintetizar como la investigación «desde el arte», que no es mejor ni peor sino sencillamente distinta y complementaria de la valiosísima, más difundida y mucho mejor conocida investigación «sobre el arte».

## INVESTIGACIÓN SOBRE Y DESDE EL ARTE

Tengo, por tanto, que intentar, en los próximos minutos, trazar aquí con mis palabras un humilde pero espero que sugestivo planteamiento general de algunas de las bases para el actual debate, aún escasamente iniciado

entre nosotros, en torno al «derecho a la existencia» [y ojalá que también lo obligatorio de su futura potenciación] de la investigación de los procesos creativos y, en su caso, interpretativos —en su condición de acciones claramente recreadoras— que todos los artistas desarrollan en su trabajo como tales, pero que entre los creadores e intérpretes dedicados a las artes musicales y escénicas, al carecer de un «objeto material», estas pesquisas alcanzan, en su esencial temporalidad, una validez y alcance todavía mucho mayores. Esta compleja e intensa actividad «artística» de creadores e intérpretes se ha entendido tradicionalmente no como un trabajo científico sino más bien —y no siempre peyorativamente— como una experiencia especialísima, casi mágica, «inefable» e indescriptible, fruto de la inspiración [o quizás de ese más hispánico *duende*].

Ante de seguir adelante, necesito dejar bien sentado que no se trata de sustituir la actual investigación «sobre el arte» [que por fortuna lleva ya muchos años considerada como un valioso e indiscutible trabajo científico] por la que hemos de realizar también «desde el arte». No pretendo siquiera jerarquizarlas, ni mucho menos enfrentarlas, al contrario: nada más lejos del deseo de restar cuando podemos y debemos sumar, pues la futura investigación «desde el arte» en todo caso ha de enriquecer e incluso dar nuevas posibilidades y materiales para seguir investigando «sobre el arte», obteniendo así cada vez más espléndidos frutos desde la filosofía, la historia, la pedagogía y la didáctica, la fisiología y la psicología, la sociología y la antropología, etc., en sus correspondientes vertientes artísticas en general o centradas en cada una de las artes.

Desde hace décadas [y en algunos casos excepcionales podríamos hablar de centurias incluso] es un feliz hecho que gracias a la generosa acogida que las universidades, en primer lugar, como luego otras instituciones y entidades de muy diversa naturaleza, han ofrecido a las

artes, aplicando al terreno de las obras y los autores de la arquitectura, la pintura, la escultura, el grabado, la música, el teatro, la danza, etc. las experiencias y métodos de las ciencias bajo cuyo dominio se enmarcan, esas espléndidas tareas sobre todas y cada una de las artes nos han permitido conocer cada vez más y mejor la filosofía y la historia del arte, la pedagogía y la didáctica artísticas, la lingüística o la semiótica, sin olvidar la medicina y la psicología, así como la física aplicada y un largo etcétera de campos y temas directa o indirectamente relacionados con las artes. Del arte en general y de cada una de sus concretas manifestaciones, incluyendo hace años las que la moderna técnica hizo posibles en el siglo XX —como la fotografía o el cine— así como acogiendo ahora mismo las hasta hace poco inimaginables actividades artísticas que, hoy, son tan pujantes al crecer en y para la actual e imparable tecnología.

Entonces, ante esta pléyade de investigadores e investigaciones sobre todas las artes, se preguntarán, con razón: ¿Qué es entonces lo que le interesa, lo que aporta a tantos estudios y estudiosos sobre el arte, esta que llamamos investigación «desde el arte»? Respondamos con sucinta pero estimulante brevedad: estas «nuevas» investigaciones vienen a ofrecer lo que podríamos denominar la «cara oculta» del estudio sobre el arte, pues no se centran en el objeto artístico, ni en el documento que lo explica de una u otra manera, ni en la biografía del creador, ni en la respuesta del público o el eco en sus diversos medios de difusión y múltiples interpretaciones. La investigación «desde el arte» se circunscribe al propio proceso de creación, sea éste el que lleva a producir una nueva obra de arte o sea el necesario y no menos rico proceso de recreación que es necesario para que, a través de un intérprete, unas instrucciones musicales, literarias o coreográficas sean, de verdad, una obra de arte al mostrarse hechas sonido, voz o gesto frente al público [en directo o al que lo recibirá mediante la grabación de esa «acción artística»: y permítanme que aquí haga una pequeña defensa de un término que, si bien no hermoso, quizás, sin embargo puede ser muy claro para definir esta investigación desde el arte: lo *performativo*, que define muy bien la idea de «acción artística», sea ésta la creativa del compositor o dramaturgo, la recreativa del intérprete o actor o incluso la del artista plástico que, en lugar de las clásicas «obras» objetuales prefiere hacer «acciones»].

De modo que en esta investigación artística, creativa y performativa, es el proceso lo que de verdad cuenta [sin

despreciar el resultado, la obra, el objeto]. Es, por tanto, el cómo se hace lo que más interesa, y ello lógicamente sólo puede contarlo el propio artista, y es al artista también además a quien de manera decisiva le interesa conocerlo para aprender de su propia labor y de la tarea de otros. Por supuesto que estudiar y transmitir ese propio proceso creativo no puede dejar de ser algo subjetivo [lo que no significa arbitrario o mentiroso, pues puede y debe exigirse ser honesto, crítico, responsable y ponderado], ni esas ricas experiencias se pueden someter a un fácil empirismo reiterativo [si bien tampoco puede decirse que no sea posible «reproducir» ciertas experiencias y procesos, dándose así la plena confirmación y eficaz comprensión de los mismos, o en su caso la falsación de la inadecuada propuesta].

Investigar «desde» el arte es, en definitiva, lo que prioritariamente deben y lo que sólo pueden hacer los artistas: una investigación que nos permite saber lo que de otra manera [y desde otras investigaciones acreditadas como las antes referidas] no sabríamos nunca. Además, y frente a las críticas ya enunciadas —hoy cada vez menos firmes y valiosas— centradas en la evidente subjetividad y su difícil generalización empírica, investigar «desde el arte» garantiza su propia calidad en que el artista hace así su trabajo investigador sobre lo que mejor saben hacer [y no tiene que transitar por otras ciencias en las que no es un experto, donde quizás tenga lagunas difíciles de compensar con su pericia creativa]. Y finalmente, pero no en último lugar por su interés, la investigación desde el arte es, obviamente, la que más directamente puede mejorar la práctica creadora e interpretativa sobre la que ella misma se basa, y por ello es la que sin duda mejorará con mayor eficacia la más alta y exigente docencia de la práctica artística.

Consideraciones como las ahora mismo expuestas nos llevan a preguntarnos cómo, siendo tan importante, ha tardado tanto en iniciarse, en suma ¿qué ha detenido tanto tiempo la existencia de una investigación científica «desde» el arte? Podríamos responder a esta pregunta desde dos ángulos complementarios: por un lado, entendiéndolo que en realidad no se inicia del todo ahora esta tarea, puesto que esta investigación «desde» el arte de algún modo ha existido siempre, pues siempre ha habido algunos excepcionales artistas que han analizado y transmitido con extremo rigor [entendido como científico o no, es algo secundario] su propio proceso creativo, si bien esos trabajos normalmente no se consideraban verdadera «investiga-

ción», sino que se situaban en el más poético ámbito de la literatura artística y eran, en el mejor de los casos, fuentes para la investigación filosófico o histórico-artística de otros [procurando así, con ese desdoblamiento entre autor e investigador, la mínima obligada objetividad de la ciencia clásica, pero perdiendo en esa misma distancia muchos de los matices esenciales que sólo el protagonista, con toda su capacidad técnica y experiencia, puede percibir y transmitir].

Asimismo, pero por otro lado, respondemos a la cuestión antes planteada considerando que sí es cierto que, entendida como actividad plena y legítimamente científica, esta investigación artística, en este sentido creativo-performativo, ahora acaba de comenzar de verdad su andadura, porque ese tipo de labor no podía ser entendida como propia ni posible para la ciencia, que en su «paradigma» más clásico exigía lo objetivo y lo empírico para considerarse como tal.

#### EL ARTE AL MARGEN DE LA CIENCIA Y LA CRISIS DE LA CIENCIA OBJETIVA

Durante siglos, en efecto, mientras la cultura occidental avanzaba en sus conocimientos científicos, dejaba la actividad artística al margen de todo análisis y explicación «lógica». No en vano, la misma ciencia estética se bautiza y propone, en su coherente nacimiento dieciochesco, para completar nuestro saber más allá de lo lógico con esos otros «juicios de gusto» que proceden de los sentidos y sentimientos, de ese «sentir» —*aisthanomai*— del que toma su nombre, no del «pensar de la palabra» que es como habitualmente se entiende el *logos*.

Obvios razonamientos en esos siglos, no era menor la separación orgánica entre estas tan humanas funciones, pues mientras se pensaba con la cabeza se sentía con el corazón, y a éste último músculo enrojecido se le atribuyeron —más allá de lo que los avances de la anatomía y fisiología humanas podrán nunca demostrar— los juicios sobre sentimientos y, de retruque, también sobre un arte básicamente sensual-emocional, que podía o no «sentirse» mejor o peor, pero que no merecía la pena explicar racionalmente. Era además todo demasiado subjetivo, y el experimento científico, tan serio y riguroso, tan alejado de toda pasión, parecía que no era posible en un marco tan inestable como el gusto o tan inexplicable —onírico o patológico— como la inspiración.

Amablemente permitasenos aquí una nueva digresión, pues no en vano la explicación de la capacidad de crear del artista ha sido alternativa y esquemáticamente explicada en la tradición culta occidental como un don divino o el fruto de cierto desequilibrio patológico: desde la interpretación platónica de la inspiración —el artista como alguien poseído por el furor de los dioses, como cuenta en el cruel diálogo *Ion*— o bien por la más humana explicación aristotélica del desequilibrado saturnal, el enfermo melancólico como señala en el famoso *Problema xxx* donde propone que todos los grandes hombres han sido melancólicos, pero —sabiamente— sin reconocer su viceversa.

Releídos en casi todas las épocas posteriores, pocas explicaciones —incluso las más modernas derivadas de la ciencia psicológica— se han atrevido a alejarse del todo de una u otra simplificación clásica del artista como ser excepcional<sup>1</sup>, objeto de estudio científico pero no científico él mismo. Afortunadamente, la ciencia no ha dejado de avanzar, cuestionándose de manera permanente no sólo lo que sabía sino también cómo lo aprendía, y hace ya medio siglo en la fructífera crisis de la ciencia novecentista cayó con justicia el mito de la objetividad y de la experimentación como únicos garantes de un saber científico. La ciencia —mejor dicho, la comunidad científica— ha terminado por asumir —incluso públicamente— que avanza, en ciertos casos, a veces más con la hipótesis que con la experimentación, y ha quedado demostrado que la subjetividad puede y debe ser utilizada científicamente cuando es rigurosa, exigente y honesta. Una ciencia que se ha reconocido finalmente como un complejo proceso histórico y social, donde no hay dogmas sino opiniones dominantes para una comunidad de científicos que, progresivamente, cambian de opinión y lo que postulaban en un momento deja de ser lo apropiado para pasar a ser hegemónicas otras propuestas: cadena de aciertos y errores en donde todos y siempre aprendemos.

Obviamente es en esta nueva y autocrítica idea de la investigación, en este nuevo paradigma científico como agudamente sugiere la inteligente relectura de Thomas S.

<sup>1</sup> De la abundante bibliografía sobre el asunto, destaquemos el difundido trabajo de Eckhard Neumann, *Mitos de artista. Estudio psico-histórico sobre la creatividad*. Ed. Tecnos, Madrid, 1992 [traducción de Miguel Salmerón de un original alemán de 1986].

Kuhn<sup>2</sup>, cuando y donde nuevos campos pujantes de la investigación científica, como la antropología, ha mostrado lo valioso de la experiencia personal del investigador en la más exigente y acreditada investigación científica, no siendo una obstaculizadora o arbitraria subjetividad sino una herramienta imprescindible para esos estudios.

Surge por tanto en esta nueva situación el ambiente adecuado para que el estudio —forzosamente subjetivo— de los procesos creativo-performativos artísticos pudiera ser «considerado» científicamente, y a esa favorable circunstancia del paradigma científico [que no excluye, en tanto que variada comunidad científica, que siga existiendo en ella una significativa porción de la misma que se siente mejor con una ciencia más newtoniana que einsteniana] se unió, en España, la coyuntural pero eficaz necesidad de investigar, primero desde los renovados centros de formación de los pintores y escultores al convertirse en facultades universitarias [y luego más tímidamente tras la mejora estructural —aun incompleta— de los centros que forman los músicos, actores, coreógrafos o restauradores, etc.], de modo que había que abrir la investigación a esos artistas, aunque inicialmente fuera más para garantizar estándares funcionariales de la carrera académica que por otras razones de fondo.

Así hemos llegado, al fin, a entender como posible [científicamente] y necesaria [académicamente] esta investigación de los artistas que, sin dejar de poder centrarse en los innumerables campos y temas «sobre el arte» comienzan a poder elegir, también, otros temas y campos más propiamente suyos, desde su propia experiencia creativa o re-creativa. El reto es cómo dotar a esas investigaciones de la adecuada transparencia en sus procesos y de la imprescindible comunicabilidad en sus resultados, para ser así con justicia considerados hoy como aportaciones valiosas y de veras científicas. Dejando así finalmente atrás innecesarias e injustificadas separaciones entre las ciencias y las experiencias artísticas que, con mayor o menor acierto poético, han resultado tan aplaudidas como poco prácticas para ambas perspectivas aunque, curiosamente, hayan sido algunas propuestas por quienes tenían formación y experiencia en los dos lados. Como el gran musicólogo y pianista Charles Rosen, que en una famosa declaración señalaba —con cierto perverso ingenio— que la musicología es a la música lo que la ornitología a los pájaros<sup>3</sup>.

### LA INVESTIGACIÓN EN LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS UNIVERSITARIAS

Resultó, como antes se dijo, una muy feliz coincidencia, en efecto, que a la transformación del paradigma de la ciencia contemporánea [más flexible y abierto, pero no por ello menos exigente, y que así hacía posible que la investigación «desde el arte» pudiera ser una legítima investigación acreditada] se uniera, en la España de los años setenta en adelante, la obligación de la investigación artística forzada, en primer lugar, por la entrada en la universidad de los estudios de las antiguas reales academias de Bellas Artes transformadas en las actuales facultades de Bellas Artes.

Imparablemente, sin embargo, de este modo, y por imperativo sólo cumplido en parte de la Ley General de Educación de 1970, se bifurcó el camino de desarrollo de las enseñanzas artísticas superiores españolas, antes en bloque enmarcadas bajo el entonces más generoso patrocinio regio entre la «inefable» inspiración romántica, el rechazo del positivismo científico y la reforma educativa tecnocrática, como había sentenciado un siglo antes la Ley Moyano de 1857.

Objeto de un decreto complejo pero progresista de 1966, los estudios de música, y con ellos arrastrando a los de arte dramático y danza, como luego los de diseño y restauración de bienes culturales, todas estas formaciones artísticas —desde sus niveles elementales hasta los más elevados y virtuosísticos— seguirán al margen de la universidad, mientras que las nuevas facultades de Bellas Artes, encargadas de la formación de pintores y escultores —como desde mucho antes las escuelas técnicas superiores de Arquitectura, si bien su perfil artístico-técnico las ha hecho siempre muy especiales—, debían hacer frente a la obligación de compatibilizar docencia superior e investigación conforme a la normativa universitaria desarrollada con fuerza después de la Constitución de 1978.

<sup>2</sup> *La estructura de la revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006 [3ª edición de la traducción castellana del original inglés, editado por vez primera en 1962].

<sup>3</sup> SHERMAN, D. Bernhard: *Early Music: conversations with performers [Introduction: an atmosphere of controversy]* Oxford University Press, 1997, p. 1 que tomo de las consideraciones finales de la tesis doctoral de Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros: *O filho da velhice. Questões de Interpretação*. Universidad de Aveiro, Departamento de Comunicação y Arte, 2005, p. 587

Yendo a toda velocidad, en estas normas universitarias postconstitucionales [Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria; Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades; Ley Orgánica 4/2007, de 12 de abril, por la que se modifica la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades] la investigación ha ido ocupando un lugar privilegiado, y por ello, los profesores y alumnos de las facultades de Bellas Artes, artistas pero también académicos, han tenido que hacer frente al reto de una investigación artística en donde no podía evitarse –lógicamente, por formación, capacidades y necesidades– la perspectiva «desde el arte», como ha demostrado Fernando Hernández en su estudio *Llibre blanc de la recerca a la facultat de belles arts*. Editado por la Universidad de Barcelona en 1998, cuando se cumplían las dos primeras décadas de estos centros artísticos universitarios y, por tanto, era ya obligada la pregunta acerca de *si la práctica del artista –el trabajo de taller– podría ser considerada como una actividad investigadora*, como reconoce el coordinador del estudio en la Introducción a ese libro pionero en nuestro país. Este catedrático de la Universidad de Barcelona resumía que *la cuestión de fondo era la legitimidad de convertir la práctica artística personal, o bien el conjunto de la propia obra en objeto de investigación y, por tanto, en tema de tesis y de evaluación de la actividad investigadora*.

A instancias del Ministerio de Educación y Ciencia, el mismo Dr. Hernández, junto con el Dr. Héctor Julio Pérez López [profesor responsable del programa de doctorado dedicado a músicos graduados en la Universidad Politécnica de Valencia] y la Dra. Maricarmen Gómez Muntané [catedrática de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona] escribieron los modélicos textos de un trabajo –que tuvo el honor de coordinar gracias al generoso liderazgo del subsecretario del MEC, el prestigioso jurista, experto en derecho educativo, Fernando Gunrea– publicado con el título de *Bases para un debate sobre investigación artística*, y editado en la colección «Conocimiento Educativo» del Instituto Superior de Formación del Profesorado de la Secretaría General de Educación –Madrid, 2006–. En el primero de los tres enjundiosos ensayos, Fernando Hernández resumía así lo adecuado de entrar en esta discusión:

*Aunque existe un rico debate universitario en torno a qué es la investigación en el campo de las artes, lamen-*

*tablemente se dan aún hoy notables diferencias entre unos y otros estudios artísticos. Así los estudios propios del dibujo, la pintura y la escultura [con otros relacionados, como los estudios visuales, de la imagen, el diseño, la educación artística, o las nuevas tecnologías], al haber sido integrados en la universidad –LGE, 1970 y su desarrollo en 1978– mediante su conversión en facultades de Bellas Artes, parece que ya han encontrado trayectorias de investigación reconocidas [Marín, de Laiglesia y Tolosa, 1998; Hernández, 1998], –si bien aún es problemática la plena relación con la práctica artística–. Sin embargo, los estudios superiores musicales, de arte dramático, danza, diseño y restauración de bienes culturales [cuyas titulaciones están equiparadas –LOGSE, 1990– a las universitarias, pero ni sus centros ni su profesorado está, salvo algunas excepciones, integrados, no adscrito, a la universidad] se encuentran en una fase previa. Donde la investigación sólo figura como una actividad que se ha de fomentar –LOPEG, 1995– pero que no es exigible ni evaluable.*

*Por ello, parece necesario establecer unos principios sólidos que doten a estos estudios superiores actualmente no universitarios [música y artes escénicas, así como artes plásticas, diseño y restauración], de unas bases firmes que permitan especificar los campos, temas y metodologías de la investigación relacionadas con tales artes [siguiendo el precedente de las facultades de Bellas Artes, pero respetando sus particularidades propias], y si es posible, para establecer programas específicos de investigación vinculados tanto a la creación como a la práctica artística.*

*En definitiva, se trata de garantizar a los graduados en dichas artes, y sin obligarlos a alejarse de su propia práctica creativa e interpretativa [es decir, sin necesidad de acudir, y adaptarse mejor o peor, a otros campos disciplinares más o menos próximos, desde la estética a la historia del arte, de la sociología a la pedagogía, etc.], una adecuada acogida en trayectorias de investigación reconocibles y evaluables. Lo que supondrá, en suma, superar con éxito una exigencia básica de su propia condición de enseñanzas y docentes de auténtico nivel superior.*

#### LA INVESTIGACIÓN EN LOS CENTROS SUPERIORES NO UNIVERSITARIOS DE ENSEÑANZA ARTÍSTICA

La entrada en la universidad, como antes decíamos, resultó un especialísimo acicate para impulsar la investigación entre los pintores y escultores y, correspondientemente-

te, la lejanía de la universidad retrasó este debate y exigencia entre los músicos y profesionales del teatro y la danza, junto con las demás enseñanzas artísticas superiores que quedaron fuera de la universidad. Por fortuna, la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo [LOGSE] supuso un revulsivo, al considerar por fin estos estudios como equivalentes, al menos en la categoría de sus titulaciones, a la licenciatura universitaria. Pero será la poco posterior Ley Orgánica 9/1995, de 20 de noviembre, de la Participación, la Evaluación y el Gobierno de los centros docentes [LOPEG], la que en su Disposición Adicional cuarta, por fin, obligue a fomentar la investigación «en sus ámbitos propios» a los centros superiores de enseñanzas artísticas, imponiendo así una tarea que, hasta entonces, era exclusiva de la universidad.

Otra cosa ha sido comprobar cómo, lamentablemente, esta novedosa obligación de investigar «en sus ámbitos propios», que en conservatorios o escuelas dedicadas prioritariamente a la formación de artistas prácticos hubiera despertado lógicamente la investigación creativo-performativa, nunca ha sido de veras efectivamente impuesta. Incluso poco después, la Ley Orgánica 10/2002, de 23 de diciembre, de Calidad de la Educación [LOCE], que no quiso distinguir —art. 7.3— entre los distintos niveles de las enseñanzas artísticas no universitarias, supuso un retraso más tanto en el fomento de la investigación como, sobre todo, en la adscripción de estos centros y enseñanzas al entonces aún naciente Espacio Europeo de la Educación Superior.

Tiempos valiosos perdidos pero, pese a todo, la investigación se abrió paso poco a poco en los centros superiores de música y artes escénicas así como los de artes plásticas y diseño que regulaba la LOGSE<sup>4</sup>, si bien ha sido con la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación [LOE<sup>5</sup>] cuando se ha recuperado plenamente la obligación de investigar así como se ha impulsado, esperemos que definitivamente, su inserción en el Espacio Europeo de la Educación Superior. Es también señal de mejora el que los nuevos estudios, que conducirán en el futuro a titulaciones equivalentes a todos los efectos a los grados y posgrados universitarios, han de ser informados por el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas —Real Decreto 365/2007, de 16 de marzo—, así como es destacable que, mediante el Real Decreto 276/2007, de 23 febrero, por el

que se aprueba el Reglamento de ingreso, accesos y adquisición de nuevas especialidades en los Cuerpos docentes a que se refiere la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación y se regula el régimen transitorio de ingreso a que se refiere la disposición transitoria decimoséptima de la citada Ley<sup>6</sup>, para ingresar o acceder a los cuerpos que imparten exclusivamente las enseñanzas artísticas superiores será necesario acreditar la capacidad de investigación propia del máximo nivel educativo, sea o no universitario.

Hay, finalmente, una última razón para la esperanza: la creación de nuevos modelos de Institutos —organismos

<sup>4</sup> Real Decreto 754/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas de Arte Dramático y se regula la prueba de acceso a estos estudios [BOE del 25 de julio]: Arts. 4.º y 5.º; Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios [BOE del 6 de junio]: Arts. 4.º y 6.º. 2; Real Decreto 2.398/1998 de 6 de noviembre, por el que se establecen los estudios superiores de Cerámica, pertenecientes a las enseñanzas de Artes Plásticas, el título correspondiente, la prueba de acceso y los aspectos básicos del currículo [BOE del 2 de diciembre]: Art. 1.2; Real Decreto 1.463/1999, de 17 de septiembre, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas del grado superior de Danza y se regula la prueba de acceso a estos estudios [BOE de 29 de septiembre]: Art. 5.º; Real Decreto 1.496/1999, de 24 de septiembre, por el que se establecen los estudios superiores de Diseño, la prueba de acceso y los aspectos básicos del currículo de dichos estudios [BOE del 6 de octubre]: Art. 1.º.

<sup>5</sup> Exposición de motivos.

Artículo 3.5.

Capítulo VI. Enseñanzas Artísticas.

Artículo 45. Definiciones.

Artículo 46. Ordenación de las enseñanzas.

Artículo 58. Organización de las enseñanzas artísticas superiores.

Artículo 93. Profesorado de enseñanzas artísticas.

Artículo 106.3 y 114.4: Centros superiores.

Disposición Adicional Octava y Novena. Cuerpos docentes.

Disposición Transitoria octava. Formación didáctica.

<sup>6</sup> Ingreso.

Artículo 17. *Sistema selectivo.*

Artículo 21. *Pruebas de la fase de oposición.*

Acceso a grupo de clasificación superior.

Artículo 36. *Sistema selectivo.*

Acceso a catedráticos.

Artículo 39. *Sistema selectivo.*

Acceso a cuerpo del mismo grupo y nivel.

Artículo 51. *Sistema selectivo.*

Adquisición de nueva especialidad.

Artículo 54. *Adquisición de nuevas especialidades por funcionarios de otros cuerpos.*

Ingreso conforme a la Disposición Transitoria 17.ª de la LOE.

Artículo 61. *Prueba de la fase de oposición.*

autónomos— que agrupen estos centros superiores de enseñanzas artísticas no universitarias Ley 17/2003, de 24 de marzo, por la que se regula la organización de las enseñanzas artísticas superiores en Aragón; y Ley 8/2007, de 2 de marzo, de ordenación de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas y de la creación del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunitat Valenciana. Con el desarrollo de los mismos y de los que en el futuro les sigan en otras Comunidades Autónomas, estas enseñanzas vivirán al fin en ámbitos dotados de la autonomía de gestión necesaria para garantizar la máxima calidad en toda educación e investigación verdaderamente superiores.

#### BASES PARA LA INVESTIGACIÓN DESDE EL ARTE

Al tener que concluir ya estas consideraciones y, en suma, como he explicado inicialmente en algunos trabajos anteriores<sup>7</sup>, recordemos cómo a la positiva situación actual de la ciencia contemporánea, que busca todas las posibles vías para su crecimiento y acepta múltiples metodologías siempre que sean honestas y eficaces, se le ha unido entre nosotros la renacida obligación de investigar en los centros artísticos superiores, universitarios y no universitarios, donde se forman los futuros creadores y donde trabajan reputados artistas como docentes. Y que por todo ello es ahora, sin duda, el momento decisivo para proponer y potenciar una exigente investigación «desde» el arte.

Recapitulando, como una —espero que— clarificadora propuesta inicial de delimitación, y sirviendo también de cierre para mi tasada intervención que agota ya el tiempo concedido, quiero aquí ofrecerles finalmente lo que podría ser un modesto y perfeccionable primer decálogo de la investigación creativa y performativa, versión mejorada respecto del presentado por vez primera en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid hace unos pocos meses, cuyos nada dogmáticos «mandamientos» podrían formularse así:

Como toda ciencia, la investigación creativo-performativa busca la plena transparencia en el proceso [frente a la «inefable» magia de la visión romántica del artista inspirado].

Y como toda ciencia, necesita asegurar la eficaz comunicabilidad crítica de sus resultados [en contra de un arte cuyos saberes sólo se pueden transmitir mediante la imitación del maestro propia del ámbito gremial].

La investigación creativo-performativa es necesariamente [inter]subjetiva, pero de modo riguroso, honesto y crítico [nunca arbitraria, vanidosa ni engañosa].

Narra rigurosamente —mediante todos los medios a su alcance— la experiencia artística, puesto que le interesa sobre todo el proceso creativo [sin despreciar el resultado, pero no condicionado por éste].

En la investigación creativo-performativa es esencial poseer un elevado nivel de experiencia y conocimientos de la creación o la interpretación [si esa investigación la hace alguien con una pericia y experiencia elementales difícilmente podrá ser una valiosa investigación «desde» el arte].

Es posible considerar científica la investigación creativo-performativa gracias a la entrada en crisis de una ciencia «clásica» —que exigía una «objetividad» hoy insostenible incluso para las ciencias experimentales—, y en gran medida es posible su realización y transmisión más efectivas gracias a las modernas tecnologías [aunque antes no era posible técnicamente «narrar» una creación o interpretación mientras se hacía, sin embargo ahora ello se puede ofrecer, en su versión más superficial y comercial, como un extra de la difusión cinematográfica en DVD].

El resultado de esta investigación «desde» el arte ha de servir para crear e interpretar mejor, para el propio artista y/o a quienes se comunican sus resultados [la investigación «sobre» el arte mejora la calidad humana y la cultura del artista así como el conocimiento y contexto del repertorio, pero no suele conllevar mejora en la práctica artística].

La investigación creativo-performativa ha de encontrar los medios más adecuados para estudiar y transmitir con rigor lo que en la idealización del artista «romántico» era/es lo «inefable» [aunque se pueden considerar interesantes precedentes, quitándoles el almibar decimonónico, ciertas interesantes propuestas románticas que nos relatan procesos creativos e interpretativos].

<sup>7</sup> ZALDÍVAR, Álvaro: «Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y performativa», en *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, núm. 52, 2005 [ejemplar dedicado a La educación musical y sus nuevos retos], pp. 95-122; ZALDÍVAR, Álvaro: «El reto de la investigación creativa y performativa», en *Eufonía: Didáctica de la música*, núm. 38, 2006 [Ejemplar dedicado a: Investigar en la educación musical. De la teoría a la práctica], pp. 87-94.

La investigación creativo-performativa ha de delimitar progresivamente sus temas y metodologías en la propia práctica de la investigación [mientras no haya valiosas investigaciones «desde el arte» no habrá manera de convencer a la comunidad científica de lo valioso de estas nuevas perspectivas].

La investigación creativo-performativa no es igual a la investigación histórico-artística ni filosófico-estética, ni es musicología o teoría del arte o de la literatura, etcétera [aunque muchas de las habilidades y saberes de todas esas ciencias les sean directa o indirectamente precisos].

\* Catedrático de Estética e Historia de la Música. Académico de Número de la Real de Bellas Artes de Santa María de la Anixaca de Murcia.

# LAUDATIO DE FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Agradezco muy sinceramente, señores académicos, y especialmente a nuestro presidente, que se me haya encomendado la muy grata tarea de dar la bienvenida en nombre de la Academia al nuevo compañero que hoy se incorpora a nuestra institución y a nuestros trabajos. Y también la no menos honrosa de glosar su trayectoria como músico y compositor, porque desde hace muchos años he compartido con Francisco González Afonso ilusiones, objetivos y decisiones en el seno de la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife [COSMTE], y todo ello sin que las naturales discrepancias sobre problemas y asuntos concretos hayan hecho oscilar ni por un momento la llama de una amistad tan sólida como constante.

Tengo que señalar en primer lugar que la figura y la trayectoria de Francisco González Afonso está marcada por una auténtica vocación por la música. La siente y la vive como nadie, unas veces creándola, otras interpretándola, otras enseñándola y otras, en fin, escuchándola. Y a pesar de que su profesión ha estado muy alejada del mundo de los sonidos, siempre ha sabido compatibilizar la una con el otro, quizás porque la electricidad, que ha formado parte de su ámbito profesional, le ha proporcionado la corriente y energía necesarias para alimentar su entusiasmo por ella y su pensamiento creador. Electricidad y música, dos entidades que en él han vivido conectadas

En efecto, Paco, como lo llamamos coloquialmente su familia y amigos, hará la carrera de ingeniero técnico en Electricidad en la especialidad de Centrales y Redes Eléctricas en la Escuela de Ingeniería Técnica Industrial de la Universidad Politécnica de Madrid, titulándose en 1968 [Más tarde esta titulación ha sido reconocida por la Federación Europea de Asociaciones Nacionales de Ingenieros [Bruselas], con otorgamiento de la designación de INGENIERO EUROPEO [EUR ING]. Estos estudios los amplía con

múltiples cursos de Ingeniería industrial y Técnicas empresariales, realizados tanto en Madrid como en Las Palmas y La Laguna. Ya desde 1958 había entrado a trabajar en la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife para costearse sus estudios, donde va a permanecer 7 años. Acabada la carrera, entra como jefe de oficina técnica en la Empresa Eléctrica «Riegos y Fuerzas de La Palma» del Instituto Nacional de Industria, siendo destinado ese mismo año a la isla de La Gomera como delegado de Explotación de aquella localidad. En 1972, al integrarse su empresa en la Unión Eléctrica de Canarias [UNELCO], pasa a ocupar el puesto de jefe del Servicio de Averías de Santa Cruz de Tenerife, con responsabilidad en la explotación y maniobra de las redes de distribución de la isla de Tenerife. Al año siguiente es nombrado jefe de servicio de la central térmica de Candelaria, siendo responsable del funcionamiento y explotación de dicha Central. En 1975 accede al cargo de jefe del Mantenimiento Eléctrico de la citada Central de Candelaria, siendo responsable del mantenimiento integral de los equipos eléctricos, así como de las maniobras eléctricas de la misma. En 1988 es nombrado jefe de Mantenimiento de Centrales, con categoría de técnico superior, y responsabilidad en las de Candelaria, Granadilla Diesel-Gas, y Llanos Blancos de El Hierro, ejerciendo la superintendencia de los departamentos de Mantenimiento Mecánico, Eléctrico, Instrumentación y Control, Servicios Generales, Diesel y Gas, Almacén, Oficina Técnica de Mantenimiento y Grandes Revisiones. Participa en varios equipos de trabajo con técnicos y directivos de la Empresa, con objetivos localizados en todas las islas del Archipiélago, destacando la implantación del I Sistema Integrado de Gestión de Mantenimiento de la Empresa, uno de los primeros establecidos en Canarias. En el año 1997 es nombrado técnico de Calidad y Seguridad de la Central de Candelaria, siendo responsable de los Sistemas Integrados

de Calidad y Seguridad de dicho centro, hasta el 30 de septiembre de 1998 en que causa baja en la empresa, al acceder a la prejubilación. También ha impartido varios cursos de Electricidad, Electrónica básica en diferentes centros, al mismo tiempo que ha elaborado muchos proyectos de montajes e instalaciones industriales de diversa índole, así como de estaciones transformadoras y redes eléctricas de alta y baja tensión. Ha sido miembro activo de la Asociación para la Investigación de Electricidad [ASINEL, Madrid] y de la Federación Europea de Asociaciones de Ingenieros.

Me he detenido a enumerar todos los puestos que ha desempeñado en esta profesión, que ha constituido su *modus vivendi* y en la que ha obtenido la Medalla de plata, concedida por el Instituto Nacional de Industria y la Placa y homenaje del Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Santa Cruz de Tenerife; me he detenido en ello, como digo, para que se comprenda su aportación al mundo de la música, porque ha sido sobre este paisaje lleno de problemas de alta tensión, generadores, torretas, transformadores, cables e interruptores, por donde ha discurrido su personal modo de vivirla o de enseñarla. Electricidad y música, conectadas por el personal destino de un creador.

Veamos ahora la faceta que nos interesa.

Francisco González Afonso, que había nacido en Santa Cruz de Tenerife, se enfrenta por primera vez con los estudios musicales a los catorce años, pero no los oficializó hasta los dieciocho en que comenzó a examinarse de Solfeo y Piano en el Conservatorio Profesional de Música y Declamación de nuestra ciudad. Corrían los años sesenta. Coincidimos en aquellos tiempos en los exámenes del centro y recuerdo que me llamaba la atención —yo entonces una niña— ver a un chico mayor tan empeñado en realizar la carrera de Piano, unos estudios en los que la gran mayoría había comenzado en la niñez, obligado por sus padres. Él, sin embargo, estaba allí por su propia voluntad y nos parecía verdaderamente extraño y alentador. Estudiaba con la notable pianista Maruja Ara, fallecida en 1966, y luego con Concepción Hernández Peraza, sintiendo una auténtica locura por los repertorios románticos, que interpretaba con verdadera pasión. Luego le perdí la pista. Me enteré mucho más tarde que había finalizado con éxito los estudios de Piano, y que había seguido los de Armonía con el añorado maestro Santiago Sabina ¡Tuvo la

suerte de recibir sus enseñanzas! Y fallecido éste, los proseguiría con Armando Alfonso que ya a finales de los sesenta se había instalado en la isla para dirigir la entonces llamada Orquesta de Cámara de Canarias. En aquella época todos los alumnos del centro deseaban ser grandes intérpretes de su instrumento. En cambio, Paco quería ser compositor, compositor en un momento de auténtico vacío de creadores autóctonos, tras la desaparición del maestro Sabina que había sido en el tercio central del siglo el gran animador e impulsor de la Composición, estrenando e interpretando obras de tinerfeños y grancanarios. Algunos autores habían fallecido en los años sesenta, otros, como Manuel Bonnín o Emma Martínez de la Torre, guardaron silencio. Hasta la discípula aventajada y con talento de Santiago Sabina, Blanca Báez, dejó de componer. Todos aquí pensábamos que la creación musical era cosa de otros tiempos, que ya lo que se podía decir en música estaba dicho por los grandes genios y nada nuevo se podía aportar. Y sin embargo, Paco quería ser compositor ¡Qué osadía! Y para ello, y tras los cuatro cursos de Armonía, realiza con Armando Alfonso los dos de Contrapunto, el de Fuga y dos de Composición, estudios que interrumpe debido a sus obligaciones en la empresa eléctrica y que sólo retomará tras su prejubilación en los años noventa, finalizándolos con Miguel Ángel Linares [¡se necesita tener coraje y una buena dosis de humildad!], quien le enseñará algunas de las técnicas compositivas del siglo xx, que irá aplicando en sus obras tardías, aunque sin perder de vista el trabajo melódico, al que nunca querrá renunciar. Al mismo tiempo, su curiosidad e interés por aprender lo llevan a realizar cursos complementarios y seminarios de Dirección de Bandas con Crescencio Díaz Felipe y José R. Pascual Vilaplana, de piano con Edith Fischer, Jorge Pepi y Luca Chiantore, y de órgano con Heinrich Walther, entre otros.

Podríamos pensar que con su trabajo en Unelco, de poco tiempo podía disponer para la música, pero lo cierto es que lo sacaba de su descanso y aprovechaba cualquier oportunidad para seguir conectada a ella por esa corriente invisible que es el entusiasmo: asesor y programador musical de Radio Popular de Tenerife, organista titular en la parroquia de San Pedro de Güímar, tocando en un órgano, lo sé perfectamente, de escasas posibilidades tímbricas y técnicas con el que apenas podía disfrutar de su arte, colaboraciones con la agrupación coral «Amigos del Arte»

de Güímar, director de la Banda y Academia de Música Municipal de la citada localidad, profesor de piano en las filiales del Conservatorio de Tejina y de Granadilla y siempre clases particulares del instrumento... ¡Cuántos sacrificios! ¡Cuántos corre corre de aquí para allá! Pero lo cierto es que de todo ello sacó sus frutos. Por ejemplo, el haber asumido la dirección de una banda durante algún tiempo le dio la oportunidad de conocer todos su complejo entramado de vientos, su especial escritura e instrumentación, propiciando así su dedicación a la composición de partituras para esta formación, en las que ha demostrado su buen oficio.

Ya mucho antes, en 1959, había comenzado a escribir para el piano pequeñas piezas [*HOJA DE ALBUM, RONDÓ CON SENTIMIENTO...*], a las que seguiría una *SONATA* [1963], y luego una obra para Rondalla de cuerdas y flauta, en realidad un interludio para «Los intereses creados». A ellas se sumarían algunas canciones, obras para coro para la agrupación coral «Amigos del Arte» y un *TRÍO PARA FLAUTA, CLARINETE Y PIANO*, todas de los años sesenta. En la década siguiente aparecerían nuevos repertorios para la voz [*EN EL MAR, YO ME IRÉ, FECUNDACIÓN...*], para coro [*LOS ASFALTADORES...*], así como otras piezas de cámara, entre ellas un *PRELUDIO Y FUGA* para clarinete y trompa.

En la década de los ochenta empieza a componer partituras para banda, debido a su colaboración con la Banda de Güímar, en la que actúa como director y profesor de su Academia. En un principio son obras circunstanciales, como marchas y pasodobles, de las que destacamos el pasodoble de concierto *TIERRA DE DIOS*, que fue estrenado por la Banda de Música de Guía de Isora, de donde pasó a los atriles de la Banda de Güímar dirigida por él mismo, dentro de las I Jornadas de Música Miguel Castillo, y de allí a los de la Banda Juvenil del Conservatorio, que dirigía José Luis Cebolla; y el *ADAGIO RELIGIOSO*, también interpretado por estas dos últimas formaciones. Más tarde llegarían obras de envergadura, como el poema sinfónico *SUREÑA* [1992], grabado en el CD-13 de la colección *La creación musical en Canarias* de RALS; la obertura *EL CASERÍO DE SAN JUAN* [1995], grabada en el CD-33 de la misma colección, con la que obtuvo el 2º premio en el III Concurso de Composición de la Federación Tinerfeña de Bandas en 2001; o el *TE DEUM 5 SIGLOS*, en realidad esta última una pieza para orquesta con voces solistas, dedicado a la ciudad de Güímar en su quinto centenario, que a falta de

orquesta, tuvo que instrumentar para banda, siendo estrenado en un acto solemne en la parroquia de San Pedro en julio de 2001 por la Banda de la localidad dirigida por Felipe Neri con la intervención de las voces de Célida Alzola, Cristina Calvo, Francisco Flores y Augusto Brito. Por esta obra, el Ayuntamiento de Güímar le concedió el Premio de Música «Miguel Castillo», instituido por la corporación en ese año y del que a partir de entonces será el presidente de su jurado.

Ya en los años noventa, animado por las posibilidades de estreno que le proporcionó COSIMTE, retoma la música para piano con la *FANTASÍA EN LA NOCHE DE SAN JUAN* [grabada en el CD-1 de la mencionada colección discográfica de RALS] o *¿EXISTIÓ DEBUSSY?* y también la de cámara. 1995 es el año del *DÚO* para fagot y piano subtítulo *BABY FAE*, obra programática estrenada en los conciertos de COSIMTE y grabada en el CD-22 de la serie RALS, por las componentes de la OST Laura Leissring y Sophia Unsworth. Luego vendría el *TRÍO DIVERSIDAD* o *EL AGUA, ELEMENTO DIVERSO*, en forma de variaciones para violín, violonchelo y piano, una obra de estética hedonista a la francesa, de ritmo saltarín y aparentemente despreocupado, en la que el violín elabora al final una pequeña cadencia virtuosística. Con ella ganaría el concurso de Composición de Música de Cámara convocado por la Conferencia Mundial de la Diversidad Humana y Solidaridad, que se celebró en la Universidad de La Laguna en 1999. Una buena versión de la obra fue la llevada a cabo por el trío Ancor en su estreno en uno de los conciertos de COSIMTE de 2001 y volvió a tocarse en el Día de Canarias de 2007, dentro del I Festival *Islas Sonoras*, promovido por la Viceconsejería de Cultura y organizado por Roc Laseca en la Casa de Canarias de Madrid. Poco después, en 2000 estrenaría *SUITE EN FORMA ANTIGUA* para tres clarinetes, también en los conciertos de la Asociación de Compositores. Como se ha visto, hay en su catálogo una preferencia por las formas clásicas: sonatas, variaciones, preludios y fugas, fantasías, etc.

De la música de cámara, Paco pasaría a obras más ambiciosas, como el *CONCIERTO PARA TROMBÓN Y ORQUESTA*, que, instrumentado para banda, presentó al I Concurso de Composición para Bandas de Música «Ciudad de Santa Cruz de Tenerife», convocado por el Ayuntamiento, y con el que obtendría el 2º premio en 2003. Ya por estos años, se introduciría en el mundo de la ópera, animado por las dos óperas de cámara de nuestro común amigo Lothar

Siemens. De esta forma, en 2004 terminaría LA LEYENDA DE GUAYOTA, en dos actos y cuatro cuadros, sobre libreto de Isabel Medina, para dos sopranos, tenor, barítono, coro y pequeño conjunto instrumental, que aún está por estrenar, y tiene muy avanzada su segunda ópera en tres actos BARALIDES, también sobre libreto de la misma escritora, basado en su novela «La libertad y tu», sobre un hecho real sucedido en la isla de La Palma tras la Guerra Civil.

Hasta aquí su catálogo, al que se añade ahora GAGEC, la obra camerística dedicada a nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes y que podremos escuchar dentro de unos minutos. GAGEC es una fantasía para fliscorno, tuba tenor y piano basada en las cinco primeras notas de la *Salve regina* gregoriana invertidas. Utiliza aquí la nomenclatura del solfeo antiguo, conservada en el área anglosajona [Sol, La, Sol, Mi, Do] y al comprobar que estas notas coincidían con las del llamado «tema de la Eucaristía» de Parsifal, pensó en utilizar la tuba wagneriana en homenaje al gran autor alemán, al que admira profundamente; no en vano se desplaza a distintas capitales para escuchar sus óperas. Es así cómo este instrumento, infrecuente en el mundo camerístico, pasó a ser el eje sobre el que se asienta el edificio contrapuntístico de este trío. Será la tuba wagneriana, como digo, la encargada de llevar aquí y allá el *cantus firmus* con el tema de la *Salve*, que irá recorriendo toda la obra. Y para dialogar con la tuba tenor introduce una voz femenina representada aquí por el fliscorno en Si b, de timbre aterciopelado y menos incisivo que el de la trompeta. Entre ambos se desarrollarán diferentes diálogos e incluso hablarán acaloradamente de forma simultánea en ejercicio perfecto de contrapunto. Y para arropar sus voces y que no floten en un espacio sin referencias, aparece el piano, que no canta porque la competencia de los vientos lo obligan a desempeñar otros papeles, de colchón percusivo a veces, blando, evanescente y tremolante otras, creando atmósferas donde se repiten en *ostinato* fórmulas atonales, que amplifica el pedal. La fantasía consta de varias secciones contrastadas en *tempo* [*Muy tranquilo*, *Allegro*, *Tranquilo*, *Allegro con brío*, *Adagio* y *Allegro con brío*] y carece de centro tonal, aunque, en la coda, sonoridades consonantes aludan a él. Al ser la melodía gregoriana modal, es natural que en la introducción se oigan elementos modales alusivos al canto litúrgico, pero también hay armonías por cuartas, acordes con armonías paralelas, bloques sonoros y modos sintéticos que acaban por des-

truir la nota de referencia que el modo trató de imponer. Y, sin embargo, el tema de la *Salve* aparece una y otra vez, como burlándose de todos sus opositores, mientras el ritmo discurre por repeticiones en *ostinato*, a veces por pequeñas estructuras minimalistas, ritmos irregulares frente a otros más regulares que son ahogados de forma desesperada por un largo período en compás de 11 por 8, acentos desplazados... En fin, una obra bien pensada y trabajada que quedará como legado impagable en el archivo de la Academia y que espero que en un día no muy lejano, pueda quedar registrada en un CD.

De la producción de Paco quiero destacar dos cuestiones que me parecen significativas: la primera es su talante humanista, que trasciende su vida, su pensamiento y su arte y que se manifiesta en su compromiso ético con la sostenibilidad del medio ambiente o con la solidaridad humana. Ello puede observarse en el TRÍO DIVERSIDAD o en el DÚO BABY FAE, nombre con el que la prensa bautizó a la niña que recibió un corazón trasplantado de un mono y que murió a las pocas semanas. El sentimiento de ternura frente a los desvalidos, que se convierten en espectáculo sensacionalista ante la indiferencia de la sociedad, puesto de manifiesto en el programa que elaboró para esta obra, es el impulso que genera en ella su singular y decidido testimonio musical. Desde este punto de vista, la actitud y el posicionamiento de Paco frente a las injusticias o la contaminación del planeta está en consonancia con los del mundo actual, en el que la oposición a los transgresores y la protesta se impone a través de la propia creación.

El segundo aspecto que deseo resaltar de su música es esa insistencia en las leyendas, historias y costumbres del valle de Güímar, del que se siente hijo adoptivo, y que inspiran algunas de sus obras, sin caer en la cita folclórica. Nacido en Santa Cruz, como ya dije, se instaló en la ciudad de Güímar a los diecisiete años, por razones de trabajo. Allí se casó, formó su familia, en la que hay dos hijos músicos, y posiblemente allí terminará sus días. Él ama ese paisaje, esas montañas en las que la feraz vegetación trepa por sus laderas que quedan coronadas de blanco en el invierno, esos amaneceres reflejados en el mar de fondo, esas paredes de piedra que limitan pequeños huertos, esas fincas de aguacateros y los terrenos baldíos de zahorra, esas calles con sus vericuetos, en fin ama la vida del lugar y a sus gentes, por lo que no deja de trasladar a su música el espíritu que late en la imaginación popular, atraída siempre por

cuentos de brujas y espíritus [recordemos todas las leyendas de aparecidos que hay en torno al barranco de Badajoz] o por la vida del mundo aborigen. De esta faceta quiero citar la obra para piano *EN LA NOCHE DE SAN JUAN*, donde describe un aquelarre y el revolotear de los espíritus que sorprende a un caminante por el bosque de Las Hayas; el poema sinfónico *SUREÑA*, con sus tres partes, cuyos títulos *El paisaje*, *Las brujas* y *Fiesta Mayor* resumen perfectamente su contenido; la obertura *CASERÍO DE SAN JUAN*, cuyo título alude al primer asentamiento castellano en el sur de Tenerife, que estuvo ubicado en el lugar que hoy se conoce por ese nombre y que planteada como una obra sinfónica en varias secciones perfectamente imbricadas, cada una con su propio significado dentro del programa trazado por su autor. En ella se destaca el «Canto de la Tierra», seguido de un segundo tema que simboliza el drama histórico que supuso el encuentro entre las dos razas. Por último, su ópera de cámara *LA LEYENDA DE GUAYOTA* se refiere a las historias que se cuentan sobre el demonio que habita en el Teide y su relación con la violeta.

¿Por qué? me pregunto ¿por qué a los compositores nacidos en el valle de Güímar, que desde el punto de vista orográfico comprende también Arafo y Candelaria, les interesa tanto estos temas? ¿por qué Paco, que no es nacido en la zona, se ha visto arrastrado hacia ellos? Les puedo citar a otros compositores, que de una manera o de otra han trabajado bajo estos presupuestos, como son Aristides Pérez Fariña con sus óperas *Achamán* y *La Dama del mar*; o Emilio Coello, o Rafael Estévez, o Agustín Ramos... Es

que indudablemente el valle tiene un tipo de atractivo que inspira a los creadores, siempre en busca de datos, historias y curiosidades, en las que a pesar de los siglos transcurridos aún quedan recuerdos imborrables de sus primitivos pobladores.

En fin, no quiero dejar de mencionar su contribución al nacimiento y desarrollo de *COSIMTE*, de la que ha sido y es tesorero desde su fundación en 1994, realizando una impagable labor en pro de los compositores, especialmente de aquellos dedicados al mundo de las bandas. Con su diligencia y empeño me ayudó mucho durante los doce años en que fui presidenta de esta asociación y nunca olvidaré sus llamadas tempraneras para recordarme trabajos y citas pendientes. Aún hoy sigue con el mismo ímpetu y nivel de exigencia para consigo mismo y para con los demás y es que su motor interno sigue funcionando a base de electricidad.

Electricidad y música, música y electricidad. La primera nos da la luz que ilumina nuestra cotidianeidad, la segunda la luz que ilumina el espíritu y abre puertas a lo inefable. Ambas son la energía de nuestro vivir. En Paco, ambas han conformado su existencia, pero la música ¡ah, la música!, es la que le ha dado su auténtica razón de ser; su ilusión de cada día para seguir luchando a brazo partido con los pentagramas y con los sonidos.

Por ello, sentimos hoy una gran satisfacción al recibir al amigo, al músico, al ingeniero-compositor en la sección de Música de nuestra querida Academia de Bellas Artes.



# PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO

La vida me ha enseñado que el mundo laboral es algo así como una gran universidad que no está sujeta a ninguna ley orgánica, donde complementamos [que no completamos] nuestra formación frente a la misma vida. Allí pasé por situaciones parecidas: Pasé y aprendí. Como casi todo el mundo, viví situaciones en las que se me premió con el acceso a puestos de responsabilidad, deseables desde el punto de vista profesional y económico. Y en todas ellas recuerdo haberme hecho la misma pregunta: *¿Por qué a mí?* Y en todas ellas observé que alrededor mío había personas a las que yo veía con más méritos y más capacidad que yo. Siempre encontraba la misma respuesta: las personas. La gran calidad profesional y humana de las personas que habían decidido premiarme me llenaba de confianza y satisfacción; y nunca me atreví a renunciar. Ellos me veían desde fuera y confiaban en mí. Era mi obligación confiar también en ellos. Y no les defraudé, entre otras cosas, porque no caí en la tentación de creer que tal vez se habían equivocado al elegirme. Me bastaba que la decisión fuera suya para respetarla y aceptarla.

La gran satisfacción que me produce haber sido propuesto y elegido académico numerario de la Real Academia Canaria de Bellas Artes no sólo obedece al indudable prestigio que para mi persona representa tal nombramiento, y a la suerte de poder tener como compañeros a los ilustrísimos señores académicos, sino, de forma muy especial, al hecho de que los proponentes hayan pensado en mí, para cubrir la plaza vacante.

Y como en la vida laboral, la pregunta: *¿Por qué a mí?* Y, como en mi mundo laboral, aparecen las personas que hicieron la propuesta, con nombres y apellidos: doña Rosario Álvarez, don Eliseo Izquierdo, don Lothar Siemens.

Doña Rosario, vicepresidenta de la Corporación, es la ciencia hecha pasión en todo lo relacionado con el arte de

los sonidos, como apasionado es el desempeño de su cátedra de Historia de la Música en la Universidad de La Laguna. Doña Rosario, [quizá no lo sepa], pone música inconscientemente a sus palabras en sus disertaciones magistrales, y las hace discurrir a través de un apasionado *allegro con fuoco* que atrae de inmediato a quien la escucha. Y en arrebatos wagnerianos consigue ganarnos para siempre; y tomamos partido, sin saber por qué, en acto de fidelidad incondicional al ejemplo que nos da su entrega a nuestro arte. Es ella una gran entusiasta de la creación musical canaria, a la que trata, no lo dudemos, con *rigor científico*, a la par que es tremendamente respetuosa con los creadores.

Recuerdo cómo al referirse a las obras de canarios que se dieron a conocer a través de las nuevas asociaciones de compositores, hace algo más de una década, doña Rosario observó, asumiéndolo como un hecho histórico, cómo los canarios nos resistimos a dejar de cantar. Muchas gracias, por su respeto hacia los compositores, por haberme propuesto para esta Real Academia, por sus enseñanzas, y por su tiempo, que no tiene precio, y que tan generosamente nos dedica en tantas ocasiones como le es posible.

Mi agradecimiento a don Eliseo Izquierdo, presidente de la Real Academia. Ha sido un audaz defensor de esta Corporación, del Arte y de los artistas, y defensor también de nuestra Tierra. En su trato nos acerca con nostalgia a tiempos pasados, cuando trabajaba para el periódico *La Tarde*, de esta capital, muy cerca de otro gran periodista, compañero suyo y artista indiscutible entre las letras canarias: don Ángel Acosta. Don Eliseo es la perfección del lenguaje. Cuando habla no necesito hacer ningún esfuerzo para callar, y escuchar: Su léxico rico y escogido se me ofrece con una elegancia tal, que se me antoja insuperable.

En su lenguaje escrito, las palabras están elegidas y dispuestas con la perfección geométrica con que se agrupan los átomos en un cristal, desde cuyo interior po-

dríamos contemplar un universo en el que las palabras sustituyen a los astros, y crean, así dispuestas, una armonía tan transparente como los sonidos en una sinfonía de Mozart. También su lenguaje es música. ¡Como envidia, pobre de mi, su elegante forma de expresarse!

Don Lothar Siemens; musicólogo, historiador y compositor: cultura y sabiduría al servicio de esta Academia, de nuestro archipiélago, y de toda España a través de la presidencia de la Sociedad Española de Musicología, que ostenta. Cultura, sabiduría y arte al servicio de la música cuando compone con acierto envidiable sus ciclos de canciones o las dos óperas que de él conocemos, donde muestra, en mi humilde opinión, una tremenda facilidad para expresarse en lenguaje cantado.

Cultura y sabiduría que nos otorga con generosidad a todos los que pasamos a su lado, porque don Lothar Siemens no atesora su hermoso caudal, que sabe compartir y poner a disposición de todos. Con talante jovial y sencillo, que le ha hecho ganar cientos de amigos, hace que le sintamos muy cercano, y que con atrevido impulso seamos capaces de tocarle, aunque sea con la punta de los dedos, como hacemos cada vez que escuchamos alguna obra abrumadoramente perfecta de las de Juan Sebastián Bach, sin atrevernos a ejercer presión ni profundizar en lo más mínimo.

A los tres: muchas, muchísimas gracias por haberme propuesto para el nombramiento; y muchísimas gracias a todos los miembros de esta Academia por aceptarlo.

Vuestra indiscutible e indiscutida calidad profesional y humana me otorga toda la confianza y, tal vez, el derecho de aceptar y disfrutar mi nueva condición.

Estoy seguro de que hay muchas personas en nuestro Archipiélago que merecen acceder a esta Corporación, artistas y pensadores relacionados con la música, de los que también podríamos dar nombres y apellidos. Pero, una vez más, como en mi vida laboral, confío plenamente en vuestra decisión, y me siento seguro ante la responsabilidad y el reto que mi nombramiento implica.

Y muchísimas gracias, también, a todas las personas que asisten a este acto de ingreso, a tantos que me conocen desde hace muchos años, y que saben, desde siempre, de mi pasión por el arte de los sonidos, que es mi lenguaje natural, primigenio, al que me entregué desde mi adolescencia, cuando en el colegio de San Ildefonso de esta capital, mis educadores acertaron a darme como compañero

de pupitre, durante varios años, a alguien que me inició en la música seria, José Luis Fajardo, hoy artista de fama universal, muy conocido y querido en esta Real Academia.

También de aquella época son mis primeros recuerdos de la doctora Rosario Álvarez, cuando aún era una niña, y asistía a los conciertos de la Orquesta de Cámara de Canarias y, con los ojos muy abiertos, bebía materialmente cada una de las notas que le hacía llegar la batuta de don Santiago Sabina, al frente de nuestra entrañable Orquesta de Cámara. Y su infantil entusiasmo era tan contagioso que arrastraba, como ahora, incondicionalmente hacia el mundo de la música. Cuántas cosas tengo que agradecer, desde entonces a doña Rosario.

No puedo olvidar, en mi agradecimiento, a los profesores que tuve, dentro y fuera del Conservatorio, muy especialmente a la profesora Orbelinda Ruiz, a doña Concepción Hernández, a don Armando Alfonso, y a los que ya nos han dejado, como doña Maruja Ara y don Santiago Sabina.

Imitando a Arnold Schönberg en su *Tratado de Armonía*, donde afirma: *Este libro lo he aprendido de mis alumnos*, también muchas gracias a todos los alumnos que he tenido, y que tanto me han enseñado. Algunos han alcanzado tan altas cotas en sus profesiones relacionadas con la música que me llenan de orgullo y admiración. ¡Cómo habéis sabido, entre todos, plantar algo en mi alma!, a través de la técnica, de los conocimientos, o con vuestro ejemplo. Algo que significa para mí el vehículo de contacto con el universo y su armonía; lenguaje supremo, que a la par con el amor, se tutea con los ángeles y los dioses, y habla, casi al oído al Ser Supremo.

Nuestro arte es filosofía y expresión cuando se dice; descubrimiento, meditación, acercamiento y goce cuando se escucha. El nos hace sentir dulzura, alegría, tristeza, temor y... no se cuantas cosas más, sin que seamos capaces de explicarlas. La música nos ha permitido vivir con los dioses en la *Tetralogía* wagneriana, y dialogar con muertos y brujas si de *don Giovanni* o *Macbeth* se trata.

Ella es ritual supremo cuando en la sala de conciertos o en la ópera nos pone en contacto con el vibrar del universo y percibimos el mensaje que nos envuelve, nos domina y al que nos entregamos como el amante que, en la oscuridad, descubre la forma tibia de los pechos femeninos, sin profundizar, sin hacer esfuerzo alguno para comprender, porque no hace falta.

¿Cómo no agradecer, en este momento, con toda el alma, a todas las personas que, a lo largo de la vida me han ayudado? A los que he nombrado, y a los que necesariamente he tenido que omitir, pues la relación se haría muy larga. Y de forma muy especial a mi esposa e hijos, que han tenido que soportar en casa, durante años, la presencia de alguien con unos gramos de más de locura por y para la música, de lo que sería normalmente soportable.

Si mi contribución al mundo de la música es modesta, hay algo que les puedo asegurar: mi entrega es absolutamente apasionada, incondicional y sincera. Puede ser que esto tenga algún valor; o al menos sirva de disculpa para las carencias que, lógicamente, pueda tener como compositor.

A muchos años de distancia de los estudios de Armonía, Contrapunto y Composición, la Teoría se me aparece como un hermoso sueño de la juventud; y, en contra-

partida, me hace recordar dos de los más sabios consejos recibidos, recientemente, en mi vida:

El letrado don Manuel Álvarez, el protagonista en la ficción de una de mis óperas, me decía, desde su sabiduría de octogenario: *No busques aplausos ni alabanzas de los críticos; si te emocionas al componer, se emocionará el público al escuchar.*

Cuando hice llegar este comentario al eminente crítico musical, y también compositor don Guillermo García Alcalde, él añadió: *Es cierto, pero no suficiente: procura tener, además, una gran cultura.*

Difícil me los ponen entre ambos. Mas sepan que mientras mis fuerzas me lo permitan, nunca voy a desaprovechar tan sabios consejos.

Un agradecimiento, pues, muy especial, ¡como no!, a estas dos personas, que me han ayudado a saber que estoy vivo, y que aún me quedan muchas, muchísimas cosas que aprender.

# GAGEC

Francisco González Afonso

Fantasia sobre «Salve Regina», compuesta para la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

Muy tranquilo

Fliscorno

Tuba Wagner (Bombardino)

Muy tranquilo

*p*

*mf*

Muy tranquilo

Piano

Muy tranquilo

*a tempo*

9

Flis

Bdno.

*pp*

*rit.*

*a tempo*

9

Pno.

Una corda

*pp*

*a tempo*

8<sup>va</sup>

17

Flis

*mp*

Bdno.

17

Pno.

Tre corde

*mp*

Flis. 25

Bdno.

Pno. 25

Flis. 33

Bdno. p mp

Pno. 33 pp

Flis. 38

Bdno.

Pno. 38 pp mp

44

Flis

Bdno.

Pno.

3

*mp*

50

Flis

Bdno.

Pno.

*pp*

57

Flis

Bdno.

Pno.

*rit.* **Allegro** *mf*

*rit.* **Allegro**

*rit.* **Allegro** *mf* **Allegro** *p*

Flis. *sfz*

Bdno.

Pno. *mf*

Flis. *f*

Bdno. *f*

Pno. *sfz* *f*

Flis. *ff*

Bdno.

Pno. *p*

81

Flis

Bdno.

Pno.

81

85

86

Flis

Bdno.

Pno.

86

90

91

Flis

Bdno.

Pno.

91

95

96

Flis

Bdno.

Pno.

*f*

*mp*

101

Flis

Bdno.

Pno.

*mf*

*f*

*mp*

107

Flis

Bdno.

Pno.

*mf*

Flis

Bdno.

Pno.

113

120

128

128

ff

ff

ff

ff

mf

f

mf

mp

mp

140

Flis

Bdno.

Pno.

8

*p*

*rit.*

*a tempo*

*mf*

*pp*

*rit.*

*a tempo*

*rit.*

*a tempo*

157

Flis

Bdno.

Pno.

*rit.*

*a tempo*

*mp*

*ppp*

*rit.*

*a tempo*

*mp*

*ppp*

*rit.*

*a tempo*

*ppp*

*a tempo*

164

Flis

Bdno.

Pno.

*p*

*sfz*

168

Flis

Bdno.

Pno.

*mf*

*sfz*

172

Flis

Bdno.

Pno.

*f*

*ff*

*Lea*

*8va*

177

Flis

Bdno.

Pno.

*f*

*mf*

*Lea*

*8va*

181

Flis

Bdno.

Pno.

*mf*

8va

184

Flis

Bdno.

Pno.

*mf*

8va

187

Flis

Bdno.

Pno.

*mf*

8va

Flis

Bdno.

Pno.

190

*ff*

*ff*

*ff*

3

3

3

3

Flis

Bdno.

Pno.

192

*f*

*f*

*f*

6

6

6

Flis

Bdno.

Pno.

194

*ff*

*ff*

*ff*

*f*

6

3

3

This page of a musical score, numbered 12, contains measures 199 through 208. The instrumentation includes Flute (Flis), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).

**Measures 199-202:** The Flute and Bassoon parts play a melodic line with a slur and an accent (>) over the first measure. The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents (^) and slurs. Dynamics include *mp* and *f*.

**Measures 203-207:** The Flute and Bassoon parts are silent. The Piano part continues with a complex texture, including a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamics range from *mp* to *ff*. There are also slurs and accents over various notes.

**Measure 208:** The Flute and Bassoon parts remain silent. The Piano part features a dense texture of chords and moving lines, with a dynamic marking of *fff*.

211 Flis

Bdno.

213 Pno.

219 Flis

Bdno.

219 Pno.

224 Flis

Bdno.

224 Pno.

The musical score is arranged in four systems. Each system contains staves for Flute (Flis), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).  
- System 1 (measures 211-213): Flute and Bassoon are silent. The Piano part features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics include *sfz*.  
- System 2 (measures 219-223): Flute is silent. The Bassoon part begins with a melodic line marked *ff*. The Piano part continues with complex accompaniment, including triplets and sixteenth-note patterns.  
- System 3 (measures 224-228): Flute has a melodic line marked *ff*. The Bassoon part continues with a melodic line. The Piano part continues with complex accompaniment.  
- System 4 (measures 229-233): Flute is silent. The Bassoon part continues with a melodic line. The Piano part continues with complex accompaniment.

Flis. 229

Bdno.

Pno. 229

Flis. 234

Bdno.

Pno. 234

Flis. 239

Bdno.

Pno. 239

This musical score page contains six systems of music for Flute (Flis), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 247-249):** Flute and Bassoon are silent. The Piano part features a complex texture with chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *pp* and *ppp*. The left hand has markings like *Lea* and *\* Lea*.
- System 2 (Measures 250-252):** Flute and Bassoon enter. Flute has a *mp* dynamic. Bassoon has a *mp* dynamic. Piano continues with similar textures and dynamics.
- System 3 (Measures 253-255):** Flute has a *p* dynamic. Bassoon is silent. Piano continues with similar textures and dynamics.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*pp*, *ppp*, *mp*, *p*). The left hand of the piano part includes markings like *Lea* and *\* Lea*.

This musical score page contains six systems of music for Flute (Flis), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 256-258):** Flute (Flis) has a melodic line starting at measure 256 with a *mp* dynamic. Bassoon (Bdno.) has a supporting line starting at measure 256 with a *pp* dynamic. Piano (Pno.) has a complex accompaniment with chords and arpeggiated figures, marked with asterisks and the word "Sea" in the bass clef.
- System 2 (Measures 259-261):** Flute (Flis) has a melodic line starting at measure 259. Bassoon (Bdno.) has a supporting line starting at measure 259 with a *mp* dynamic, transitioning to *mf* at the end. Piano (Pno.) continues the accompaniment with chords and arpeggiated figures, marked with asterisks and the word "Sea" in the bass clef.
- System 3 (Measures 262-264):** Flute (Flis) has a melodic line starting at measure 262 with a *pp* dynamic, marked "(lejano)". Bassoon (Bdno.) has a supporting line starting at measure 262 with a *mp* dynamic. Piano (Pno.) continues the accompaniment with chords and arpeggiated figures, marked with asterisks and the word "Sea" in the bass clef.

This musical score page contains three systems of music for Flute (Flis), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 265-267):** The Flute part begins with a melodic line starting on measure 265. The Bassoon part provides a harmonic accompaniment, marked *mp*. The Piano part features a complex accompaniment with chords and arpeggiated figures, marked *mp*. The piano part includes markings for *Scal* and *\**.
- System 2 (Measures 268-270):** The Flute part has a melodic line starting on measure 268, marked *mf*. The Bassoon part continues its accompaniment. The Piano part continues with its accompaniment, marked *mf*. The piano part includes markings for *Scal* and *\**.
- System 3 (Measures 271-273):** The Flute part has a melodic line starting on measure 271, marked *mf*. The Bassoon part continues its accompaniment, marked *mf*. The Piano part continues with its accompaniment, marked *mf*. The piano part includes markings for *Scal* and *\**.

This musical score page contains six systems of music for Flute (Flis), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 274-276):** Flute and Bassoon parts are mostly rests. Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with dynamic markings *mf* and *f*. Flute and Bassoon parts begin with a melodic line in measure 275, marked *mf*.
- System 2 (Measures 277-279):** Flute and Bassoon parts continue their melodic lines. Flute dynamics range from *f* to *pp*. Bassoon dynamics range from *f* to *pp*. Piano part continues with eighth-note accompaniment, marked *mf* and *pp*.
- System 3 (Measures 280-281):** Flute and Bassoon parts are mostly rests. Piano part continues with eighth-note accompaniment, marked *rit.* and *Allegro con brio*. A key signature change to one flat occurs at the start of measure 281.
- System 4 (Measures 282-284):** Flute and Bassoon parts are mostly rests. Piano part continues with eighth-note accompaniment, marked *ppp* and *rit.*, then *Allegro con brio* and *mf*. A key signature change to two flats occurs at the start of measure 283.

286  
Flis *mf*



286  
Pno. *mp*



294  
Flis *mf*



294  
Pno. *mf*



301  
Flis *f*



301 *8va*  
Pno. *ff*



308

Flis

Bdno. *f* *mf* *p*

Pno. *mp* *mf* *p*

(8<sup>va</sup>) -

315

Flis

Bdno.

Pno.

318

Flis

Bdno.

Pno.

321

Flis *f*

Bdno. *f*

Pno. *f*

324

Flis

Bdno.

Pno.

330

Flis *mf*

Bdno.

Pno. *mf*

8vb-----

337

Flis.

Bdno.

Pno.

(8<sup>vb</sup>)

344

Flis.

Bdno.

Pno.

*mf*

*ff*

(8<sup>vb</sup>)

350

Flis.

Bdno.

Pno.

*ff*

This musical score page contains three systems of music for Flute (Flis.), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 355-360):** The Flute part is silent. The Bassoon part begins with a *flautino* marking and plays a melodic line. The Piano part features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both hands, marked with *flautino* and *flautino* markings. The tempo is *Adagio*.
- System 2 (Measures 360-365):** The Flute part enters with a melodic line, marked *Adagio*. The Bassoon part is silent. The Piano part continues with a simple accompaniment, also marked *Adagio*.
- System 3 (Measures 365-370):** The Flute part plays a more active melodic line, starting with a *mf* dynamic and ending with an *acc.* (accelerando) marking. The Bassoon part is silent. The Piano part is silent.

372

Flis. *p* *rit.* *a tempo*

Bdno. *p*

Pno.

379

Flis. *f* *Allegro con brío*

Bdno. *f* *Allegro con brío*

Pno. *f* *Allegro con brío*

386

Flis.

Bdno. *ff*

Pno. *ff*

*ff*

*8vb-*

This page of a musical score, numbered 25, contains three systems of music for Flute (Flis), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 391-393):**  
- **Flis:** Measure 391 is a whole rest. Measure 392 begins with a *mp* dynamic. Measure 393 features a trill (*tr*) and a *sf* dynamic.  
- **Bdno.:** Measures 391-392 are whole rests. Measure 393 begins with a *mp* dynamic.  
- **Pno.:** Measures 391-393 feature a continuous eighth-note accompaniment in the left hand, marked *mp*. A dashed line labeled *(8<sup>th</sup>)* is positioned below the bass staff.

**System 2 (Measures 398-400):**  
- **Flis:** Measure 398 begins with a *mf* dynamic. Measure 400 features a trill (*tr*) and a *sf* dynamic.  
- **Bdno.:** Measures 398-400 feature a melodic line with a trill (*tr*) and a *sf* dynamic.  
- **Pno.:** Measures 398-400 feature a continuous eighth-note accompaniment in the left hand, marked *mp*.

**System 3 (Measures 403-405):**  
- **Flis:** Measure 403 begins with a *ff* dynamic and a wavy line above the staff. Measure 405 features a *mp* dynamic.  
- **Bdno.:** Measures 403-405 feature a melodic line with a *ff* dynamic in measure 403 and a *mp* dynamic in measure 405.  
- **Pno.:** Measures 403-405 feature a continuous eighth-note accompaniment in the left hand, marked *ff* in measure 403 and *mp* in measure 405.

408

Flis

Bdno.

Pno.

*sf*

*mf*

413

Flis

Bdno.

Pno.

*p*

*p*

*p*

*ff*

8va

419

Flis

Bdno.

Pno.

*f*

8va

Flis

Bdno.

Pno.

Flis

Bdno.

Pno.

Flis

Bdno.

Pno.

This musical score page contains three systems of music for Flute (Flis), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 442-447):** The Flute part is mostly silent, marked *mf*. The Bassoon part plays a melodic line with slurs and dynamics *mf* and *mp*. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *mp*.
- System 2 (Measures 448-450):** The Flute part has a few notes, marked *ff*. The Bassoon part continues with a melodic line, marked with a *4* (quadruple). The Piano part has a dense, repetitive texture in the right hand, marked *ff*, and block chords in the left hand.
- System 3 (Measures 451-451):** The Flute part has a few notes. The Bassoon part continues with a melodic line, marked with a *4*. The Piano part continues with the dense texture from the previous system.

454

Flis

Bdno.

Pno.

457

Flis

Bdno.

Pno.

*ff*

460

Flis

Bdno.

Pno.

463

Flis.

Bdno.

Pno.

463

464

465

466

467

Flis.

Bdno.

Pno.

467

468

469

470

471

Flis.

Bdno.

Pno.

471

472

473

474

474

Flis

Bdno.

Pno.

477

Flis

Bdno.

Pno.

480

Flis

Bdno.

Pno.

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Rea \* Rea \* Rea \* Rea \* Rea \*

484

Flis

Bdno.

Pno.

*ff*

*sfz*

Lea \* Lea \*

488

Flis

Bdno.

Pno.

*sfz*

Lea \* Lea \*

492

Flis

Bdno.

Pno.

*sfz*

Lea \* Lea \*

496

Flis

Bdno.

Pno.

500

Flis

Bdno.

Pno.

*rit.*

*Adagio*

504

Flis

Bdno.

Pno.

*rit.*

*a tempo*

*f*

*mf*

This page of a musical score, numbered 34, contains three systems of music for Flute (Flis), Bassoon (Bdno.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 512-519):** The Flute part begins with a melodic line starting at measure 512, featuring a wavy hairpin indicating a dynamic change. The Bassoon part provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The Piano part features a complex texture with multiple voices, including chords and arpeggiated figures.
- System 2 (Measures 520-525):** The Flute part has a more active melodic line. The Bassoon part continues with sustained notes. The Piano part shows a dense texture with many notes and chords, including some triplets.
- System 3 (Measures 526-531):** The Flute part has a melodic line with some rests. The Bassoon part has a melodic line with some rests. The Piano part continues with a complex texture, including many chords and arpeggiated figures.

531

Flis

Bdno.

Pno.

533

539

Flis

Bdno.

Pno.

539

545

Flis

Bdno.

Pno.

545

# LAUDATIO DE JUAN ANTONIO GIRALDO FERNÁNDEZ-SEVILLA

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

Representa para esta Real Academia Canaria de Bellas Artes una gran satisfacción poder solemnizar con este acto en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria la incorporación a la misma del creador plástico multifacético y muy reconocido escultor don Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla. Me siento además especialmente feliz y muy honrado de que él mismo haya sugerido mi nombre para apadrinarle en este acto, a lo que la Real Academia ha accedido con benevolencia, pues en esta casa se sabe muy bien que yo sé más de música que de escultura. Pero es cierto que el arte no es un fenómeno que se ubique en compartimentos estancos, y que los espíritus libres, como lo somos [entre otros muchos] Giraldo y yo, sabemos muy bien que un mismo impulso creativo puede aflorarse a través de diferentes técnicas y medios, lo que hace posible no sólo el diálogo entre las artes, sino también que el creador se sienta a menudo tentado de transitar entre unas u otras, lo cual, como veremos, se pone también de manifiesto en la trayectoria creativa de Juan Antonio Giraldo.

Nace Giraldo en 1937 en Villanueva de los Infantes, provincia de Ciudad Real, y entre unos años de guerra y posguerra muy crudos transcurre su niñez, plena de carencias aunque no de vivencias, en aquellos parajes de La Mancha: en el pueblo de La Membrilla desde los cinco años de edad, y luego en Manzanares. Su escolarización fue corta, y su incorporación al mundo del trabajo temprana, a los diez años de edad. Trabajando aprendió a conocer a la gente, y casi cerró entonces una infancia sin juguetes. Él mismo confiesa que hurtaba un lápiz de dos colores, azul y rojo, para garabatear sus primeros dibujos: en aquellos años duros, a nadie se le ocurrió regalarle un lápiz, y él mismo se fabricaba sus propios juguetes con elementos desechados. Sin pensar en ello, se ponía entonces en marcha su motor creativo.

En Manzanares, al cabo del tiempo, comienza a pintar cuadros, participando ya desde 1959 en algunas exposiciones colectivas. En 1963 realiza allí con buena crítica su primera exposición individual de pintura, a la que se aficionó guiado por el maestro Antonio Iniesta. Sus motivos eran en principio puramente figurativos, pero la prensa lo destaca ahora como «uno de los mejores pintores de la región, con estilo entre impresionista y abstracto». Ha ganado algunos primeros premios de óleo y de acuarela en los concursos que organizaba la obra de «Educación y Descanso» en Manzanares, e incluso obtiene el segundo premio en el XIV Salón de Arte de Puertollano.

Al realizar algunos viajes por el extranjero, concretamente a París, y confrontarse con ciertas creaciones pictóricas, él mismo comprende que la pintura no es su camino, que necesita enfrentarse al espacio y a la materia misma. Se interesa por la escultura y acude en 1964 al taller madrileño del gran escultor manchego José Luis Sánchez, de quien dirá siempre que no le enseñó nada pero del que aprendió mucho. Entre 1965 y 1967 participa en la II y III Bial de Zaragoza, en la Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Madrid y en el Salón Internacional de Marzo en Valencia, llamando ya su obra escultórica poderosamente la atención. Trabaja entonces con escayola, con bronce, con hierro, y en 1967 es admitido como residente en la «Academia 63» de Haarlem [Holanda] donde acrisola su filosofía artística en confrontación con otros jóvenes creadores internacionales, siendo fundamental para él su contacto con Carel Visser.

Está ya involucrado en proyectos para la confección de grandes murales y vidrieras, y conoce entonces a nuestro arquitecto y pintor Felix Juan Bordes Caballero, quien lo invita a venir a Canarias para trabajar, en diálogo con la arquitectura, en la confección de murales y vitrales para las nuevas construcciones que comienzan

a surgir al socaire de la gran expansión urbanística inherente a los inicios del turismo masivo.

Así pues, a mediados de 1968 se instala Juan Antonio Giraldo en Las Palmas de Gran Canaria, concretamente en Tafira, donde al poco forma su familia con la finlandesa Eeva Alava, con la que tiene dos hijas. En Tafira organizará su taller y comenzará a trabajar en intenso diálogo con nuestros mejores arquitectos. Llega en un momento clave, y se incorpora a la isla en un año crucial, el de 1968, en el que confluyen un cúmulo de circunstancias que propiciarán un gran cambio cultural en Gran Canaria, el momento fronterizo entre un antes atónico y un después de gran innovación creadora, fenómeno al que ya nos hemos referido en otros contextos. Así pues, en los siguientes años realizará grandes vidrieras para los hoteles Imperial Playa de Las Palmas, una gran escultura de bronce para el Arrecife Gran Hotel de Lanzarote, otra vidriera para el Hotel Cristina de Las Palmas, la gran vidriera e interiores del Templo Ecuménico de San Agustín, otra para el Hotel Protucasa de Maspalomas, y, ya adentrados en los años setenta, obras de este tipo para numerosos edificios más: iglesias como la de la barriada de Zárate, la de los Hermanos de San Juan de Dios, hoteles como Los Tilos, el Tanife, Los Girasoles y Las Margaritas de Playa del Inglés, una gran escultura de hierro para el Hotel Corona Blanca del mismo lugar, dos murales para la Empresa Molina de Las Palmas, etc, etc, etc.

Al llegar a este punto, ha realizado algunos viajes importantes para repensar su arte, a México, a Italia... Ya en 1969 ha participado en algunas muestras de arte con esculturas de pequeño formato, un modo de acercar su pensamiento creador al público con una estrategia que él denomina en aquel entonces «arte social», en el que no elude el figurativismo pero que, en su decir, «rompe también en lo abstracto». Son «esculturas seriadas», con un número limitado de ejemplares, configurados a base de piezas que, acopladas, forman parte de una obra total, pero que aisladas tienen cada una entidad artística propia, de manera que, adquiriendo cada pequeña parte, los menos pudientes puedan poseer una pieza con valor propio y con entidad singularizada, e ir completando luego si quieren la escultura total poco a poco, como quien adquiere tomo a tomo los diferentes volúmenes que configuran una compleja obra literaria cuyas partes tienen el carácter de temas cerrados. A su manera, confiere otra función y otra magni-

tud al exitoso arte que elaborará por aquellos años Berrocal en base a pequeñas piezas de bronce que se acoplan para conformar sus célebres múltiples.

Pero será en 1976 cuando Giraldo, tras una maduración transformadora muy notable, presente su gran exposición individual de pequeñas y medianas esculturas en la Sala Vegueta de Las Palmas, muestra que marca un gran hito en su carrera y que causó un enorme impacto en el mundo artístico insular. El hierro oxidado, el bronce pulido y el mármol serán los materiales que se conjuguen en su obra, en la que hay admirables relecturas de la antigua pintura española, concretamente de los bodegones de Zurbarán, y también juegos de pura abstracción en base a la combinación de elementos fijos y móviles. La numerosa literatura periodística que genera esta exposición pondera su dominio de la materia elegida y su fabulosa técnica y oficio, pero también su poesía, la enorme carga poética y sugerente de sus obras. En este contexto, Giraldo ofrece una conferencia ilustrada en la que revela que sus esculturas corren paralelas a su preocupación por el ser humano: si llega al despiece de las mismas lo hace porque el hombre es también el resultado de agrupar pequeños fragmentos de vida, unos que se van desechando y otros que se incorporan definitivamente. Sus obras, dijo, constan de diversas piezas en número fijo, pero permutables por otras a veces extraídas de otras de sus esculturas, lo que refleja la versatilidad de la condición humana, que cambia sin perder su identidad.

Entre las novedades que más llamaron la atención de su obra fue la introducción de «dactiliformes», o elementos de bronce pulimentado que invitan a tocarlos, acariciarlos, a reubicarlos si se quiere en la escultura. Este juego con el tacto del espectador, incluso con provocarle la tentación de robar alguno de estos elementos, es una ilusión que se malogra merced al respeto que la perfección de los objetos provocan en el visitante. Como bien observó el crítico José Alfonso García Álvarez cuando Giraldo realizó una exposición en Oviedo en 1978, «en sus bronce, cuyas piezas están caprichosamente distribuidas, hay, a pesar de su apariencia anárquica, un orden, una estructura interna, que da como resultado una gran armonía». En efecto, la fuerza poética de estas realizaciones es tal, que, al menos a mí, me causaron siempre un sagrado y distante respeto. Una de sus pequeñas esculturas, llamada «Siete, 7», consistente en siete cortos cilindros bronceos de desigual ta-

maño combinados aparentemente al azar con siete esferas también de bronce de desiguales superficies, colocado todo sobre una base rectangular de mármol blanco, hirió con tal fuerza mi sensibilidad que sentí en mi interior la música que emanaba de todos aquellos elementos caprichosamente conjuntados. Así escribí febrilmente mi trío de maderas «Giraldo, siete, 7», una pieza de 2 minutos y 20 segundos que no es para ser interpretada en un concierto, sino para dialogar con aquella escultura. Los instrumentos inciden unos sobre otros con unidades metronómicas diferenciadas, combinando siete parámetros de igual tamaño la flauta, siete de diferentes tamaños el oboe, y cuatro —representando los cuatro lados de la base de mármol— el fagot. Las sonoridades calculadas transitan con apariencia aleatoria configurando a espacios regulares las siete tríadas de la escala diatónica, pues en cada tramo de 20 segundos sólo suenan notas de una de las tríadas, lo cual produce un sonoro brillo bronceo que en el tiempo establecido consume, al terminar de pasar por los siete acordes estáticos pero configurados en base a impulsos mutantes, el tiempo que dura la intensidad de la contemplación escultórica. Esta obra, grabada en privado, fue luego utilizada, en combinación con otra de contrapuestas características sonoras, por otro gran artista amigo nuestro, el bailarín y maestro de la danza clásica y contemporánea Gelu Barbu, quien sin conocer los orígenes de tal música le confirió una sobria coreografía, evocadora del antiguo mundo helenístico, de gran delicadeza, y estrenó esta pieza de ballet en Las Palmas y luego la llevó por otros mundos. Y héteme aquí cómo el eco musical de una escultura de Giraldo transitó a través de su contemplador músico hasta la danza, sin que ésta se hubiera llegado a confrontar directamente con la escultura, y cómo el resultado de esta curiosa deriva rezuma la esencia poética del escultor, que es contemporáneo y es clásico, que es innovador y es humanista.

La dimensión musical del arte de Juan Antonio Giraldo fue glosada en cierto momento por el crítico musical *Gaspar Sanz* —uno de los seudónimos del segundo recipiendario de este acto— en un artículo publicado en *La Provincia* de Las Palmas. Y el mismo Giraldo, acaso olvidado de estos antecedentes, realizó años después, en 1991, una exposición y escultura en que pretende un diálogo con el espíritu alegre y lúdico de Antonio Vivaldi. Porque en ese juego que Giraldo propone de acercar al especta-

dor a la escultura para que la toque y juegue con ella hay un sentido lúdico, cuyas raíces pueden quizás rastrearse en el impulso de aquel niño que, huérfano de regalos, fabricaba con objetos cogidos de aquí y de allá sus propios juguetes.

A partir de 1976 expone Giraldo también fuera de la isla: en la Galería Tom Macdock de Barcelona, en Estocolmo, en Madrid y, en 1978, también en una colectiva flotante de arte contemporáneo canario en el ferry de la Compañía Transmediterránea que transitaba entre Las Palmas y Tenerife, exposición que luego se exhibirá en la sede del Colegio de Arquitectos de Santa Cruz. Para esa exposición se realizó un catálogo presentado por el catedrático de Historia del Arte Jesús Hernández Perera, cuya disección del arte de Giraldo me parece magistral, pues contextualiza certeramente su obra y la interrelaciona con la de artistas de cercanas inquietudes, resaltando los rasgos singulares de nuestro creador frente a ese contorno. En 1979 realiza nuestro escultor sendas exposiciones en el Pub Botticelli de Las Palmas y en la Sala de la Obra Social de la Caja de Ahorros de Asturias, en Oviedo, donde el crítico Villa Pastur califica la exposición como un «verdadero acontecimiento de índole espiritual». Y también en la Galería Rayuela de Madrid. Si tuviéramos que escoger un breve texto entre lo mucho que se ha escrito sobre José Antonio Giraldo, seleccionaría alguna de las frases escritas por Eduardo Westerdahl en el estudio que realiza en su libro sobre Giraldo que editó Rayuela con motivo de la exposición realizada en Madrid por nuestro escultor en junio de 1979. Dice Westerdahl que la escultura de Giraldo es *todo un repertorio mutable y radiante* [...] *que hace de Giraldo uno de los nuevos valores incontestables de la escultura contemporánea*. ¿Y cuál es el proceso genético de ese arte depurado y lúdico? ¿Obedece a una planificación conceptual o es más bien el producto de la intuición compulsiva?

Si visitamos el taller de Giraldo, nos desconcertará el caos que en él reina: un conjunto sorprendente de elementos dispersos que, a través de su mente creadora, se conjuntarán para generar el cosmos de su arte. Él mismo, en una entrevista con Zaya, de 1979, le confiesa:

*Mi trabajo no es intelectual. Yo me pongo a trabajar e ignoro el resultado. En algún momento he utilizado unas piezas que había elaborado mucho antes. Mi taller está poblado por elementos sueltos que van formándose*

*se y naciendo sin organización predeterminada: al reunirse casi azarosamente van a formar la escultura. Durante diez o doce horas diarias trabajo sin saber lo que va a salir... Paralelamente estoy elaborando estas piezas madres, mayores, donde en su momento se completarán las esculturas, o acaso nunca se completen.*

Entre finales de los años setenta y los años ochenta continúa realizando Giraldo amplias vidrieras, en Tenerife y en otras iglesias y hoteles de Gran Canaria, para algunos de los cuales también realiza grandes esculturas, y sus exposiciones se multiplican dentro y fuera de Canarias. Recordamos aquí, a título de ejemplo, su exposición llamada «Restos arqueológicos» realizada en la Galería Attiir de Las Palmas, con la que participará en varias exposiciones de Arco en Madrid. También expondrá en esta década en galerías de diversos países, mientras persiste, de la mano de los arquitectos, en la confección de grandes obras creativas para sedes bancarias y profesionales, entre las que queremos destacar el mural de 40 metros realizado en 1986 en acero cortén y acero inoxidable para la sede en Las Palmas de la Compañía Transmediterránea. El acero cortén será también la materia de próximos trabajos para sus esculturas y murales de la Casa de Cultura de Telde, para el Centro Comercial Parque Atlántico, para el Colegio Oficial de Peritos e Ingenieros Técnicos Industriales de Las Palmas y para la Escuela de Capacitación Agraria de Arucas.

Retoma también la obra de esculturas figurativas, entre las que no podemos dejar de destacar su preciosa y original «Virgen de Balos» que se exhibe en la parroquia del Niño Jesús de Santa Lucía de Tirajana y que brilló con relevancia en la exposición catedralicia «La huella y la senda», cuando se conmemoró en 2004 el 6º centenario de la creación del Obispado de Canarias. En fin, no vamos a seguir enumerando aquí su larga lista de aportaciones a iglesias e instituciones, que figura por extenso en los libros específicos de que nuestro escultor ha sido objeto. Sí queremos resaltar algunos hitos de su trayectoria, cual es por ejemplo su participación en Francia como invitado al Congreso de Vidrieros celebrado en Chartres en 1995, su gran vidriera de 300 m<sup>2</sup> para la sede de la Caja Insular de Ahorros de Las Palmas de Gran Canaria, y sus numerosas aportaciones a la escultura urbana de esta ciudad, donde su huella es sin duda alguna felizmente abrumadora, como abrumadora es la obra y la actividad creadora que

ha desarrollado desde que se instaló en Gran Canaria. Y ello sin olvidar su tierra manchega, donde regularmente realiza obras y exposiciones y donde recibe numerosos reconocimientos y galardones.

Especialmente interesante es una exposición de pinturas, mayormente de obsesivas fantasías geométricas, que realiza en la Galería Vegueta de Las Palmas en 1981. Al llegar a Las Palmas en 1968, había declarado a la prensa que, aunque sus comienzos habían sido como pintor, pronto comprendió que la pintura no le daba cauce de salida a su arte, y que encontró el camino en la escultura. ¿Cómo explicar una exposición de pinturas a los quince años de haber abandonado los pinceles? En realidad, él lo explica con varios argumentos: en esos momentos le absorbía la edificación de su casa, con lo que no tenía tiempo para la escultura. Pero además, nada tiene que ver esta pintura con la que había hecho anteriormente; en realidad, dice, son objetos intuitivos y puertas abiertas al cosmos, ideas de carácter escultórico, que él plasma aquí con premura en dos dimensiones. Esta singular muestra, donde las propuestas son altamente originales y sugestivas, fue comentada muy certeramente por el crítico Agustín Quevedo en *Diario de Las Palmas*.

Y aparte de continuar realizando numerosos encargos mayores de empresas privadas y públicas, en esta primera década del siglo XXI aborda otra faceta artística muy distinta: la fotografía digital no manipulada posteriormente. Aquí hay que destacar los espléndidos catálogos de sus exposiciones fotográficas «Semana Santa, Iglesias y Santos 2007» realizada bajo los auspicios del Ayuntamiento de Membrilla de La Mancha, y «Giraldo, un día en dos museos», realizada en el Centro de Artes Plásticas del Cabildo de Gran Canaria desde diciembre de 2007 hasta enero de 2008, en los que se reproduce el corpus de fotografías, de técnica difusa, elaboradas por el creador.

*Mi vida es el arte, y el arte que hago es parte de mi vida*, ha dicho Giraldo con diferentes formulaciones en varias entrevistas. Su arte, que tanto ha proliferado en su tierra canaria de adopción, donde se le considera un canario más, emana de su vida. A esto hay que responder que él ha sembrado de su vida nuestra tierra, pues su ingente obra será por siempre la huella de su vida entre nosotros y nuestros descendientes. Es un orgullo haber convivido y convivir con este artista vital y certero, estimulante e irradiador de armonías. Transitó desde la pintura y vino de la ma-

no de arquitectos; encontró aquí amigos músicos, poetas, ingenieros y urbanistas. Pasa sus veranos en Finlandia y al llegar el otoño se recluye en su taller de Tafira a soñar nuevas obras. Su entrada hoy en la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en donde los escultores dialogan con los pintores, los músicos y los arquitectos, es un acontecimiento para todos. Por ello le doy la bienvenida al amigo, al escultor, a este creador manchego y canario que nos ofrenda

hoy, con motivo de su ingreso en la Academia, una cabeza que ha elaborado del manchego más universal: Don Quijote, réplica de la que lleva la escultura en bronce dedicada al insigne caballero de la Triste Figura que ha sido inaugurada hace unos días en su pueblo natal de Villanueva de los Infantes. Bien venido a esta casa, Juan Antonio Giraldo, donde muchos debates nos esperan, y muchas gracias, señoras y señores, por su amable atención.



RICARDO WAGNER

# WAGNER EN EL SIGLO XXI

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

El gran escritor vienés Thomas Bernhard tan solo consideraba a los heideggerianos más insoportables que los wagnerianos. Nietzsche, que adoró a Wagner como a un dios, escribió en su etapa de apóstata que lo más grande que había ocurrido en su vida fue una curación. La enfermedad se llamaba Wagner. Daniel Barenboim, uno de los más grandes intérpretes wagnerianos de la actualidad nos reprochó aquí, en Las Palmas de Gran Canaria, la existencia de una Sociedad Wagner. *Como artista no lo necesita y como ser humano no lo merece*, argumentó.

La vitalidad de la controversia es, sin embargo, un signo de indiscutible interés y actualidad. Algo debe de haber que explique la vigencia del fenómeno Wagner más allá del retablo de los grandes clásicos; algo que justifique la existencia de casi 160 sociedades wagnerianas diseminadas por los cinco continentes de la Tierra, con algunas en culturas muy distantes del modelo indoeuropeo y su área de influencia: por ejemplo, en Pekín, Shanghai, Taipei, Bangkok, Honolulu, Nueva Delhi, Tokio, Abu Dhabi, donde no existen asociaciones dedicadas a otros cultos musicales.

En algo muy hondo y complejo ha de estar la clave de que las culturas menos afines a los mitos indogermánicos quieran vaciar sus propios mitos y sus historias en el molde de la TETRALOGÍA wagneriana. Hace pocos meses vimos en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria el llamado ANILLO ruso, creado por el maestro Gergiev y el teatro Mariinsky de San Petersburgo. Un ANILLO que hunde sus raíces en el más remoto imaginario caucásico, como china es la mitología del ANILLO de Pekín o japonesa la del de Tokio.

Esta vitalidad dimana de la identidad del alma humana descrita en la TETRALOGÍA mediante un largo viaje desde la oscuridad del poder y la dominación de las fuer-

zas irracionales hasta la luz del amor humano en todas sus dimensiones. Y se explica quizás en el hecho de que el ideal estético de Wagner no se ha cumplido en su integridad. Más de un siglo después de su muerte, el arte sigue buscando esa plenitud, y lo hace en todo el mundo, sin distinción de civilizaciones ni culturas.

Por ello cabe afirmar que, en lo que va de siglo XXI, lo más definitorio de este fenómeno a escala mundial es la libérrima lectura de los directores de escena, escenógrafos, figuristas e iluminadores, obsesionados en revisar la representación del relato para que la vista alcance el nivel del oído en el vínculo con la obra de Wagner. Esa es la razón de la llamada «dictadura» de los directores de escena y escenógrafos, que suplanta la primacía de los maestros directores y los cantantes, sobre todo en los teatros europeos. Los americanos apelan a la imaginación de los grandes cineastas para narrar con imágenes de hoy las historias inmortales. Para un wagneriano es muy gratificante que las grandes experiencias renovadoras de la visualización operística se apoyen inicialmente en los significados intemporales de los dramas del maestro. El templo dedicado al culto exclusivo de Wagner, el Festival de Bayreuth, ha sido desde su reapertura, tras la segunda guerra mundial, banco de prueba de muchas audacias. Sigue siéndolo con escándalo, pese a que sus directores, desde los años cincuenta del pasado siglo hasta el día de hoy, son los nietos del propio Wagner. La TETRALOGÍA del centenario del Festival, en 1976, realizada por el cineasta Patrice Chereau, señala tal vez el punto de partida de una renovación radical que, extendida a varios teatros europeos, especialmente Berlín, Munich y Stuttgart, aún sigue motivando nuevas lecturas.

En el panorama de hoy mismo es necesario separar lo arbitrario de aquello que persigue consumir el concepto de fusión de todas las artes, lo que Wagner llamó GESAM-

TKUNSTWERK u obra de arte total. La fusión de la poesía y la música en un lenguaje superior a ambas ya estaba conseguida en sus principales dramas, y no sólo en los suyos. El factor ausente era el de la visualización del relato en el mismo espacio en que se consuma la comunicación de la palabra y el sonido, pero al rango de estos.

La fusión de palabra y música en un orden que sobrepasa su individualidad es un deseo que se remonta a la tragedia griega y aparece bien definido en las expresiones de otras culturas, en particular las orientales. En la Europa moderna es Rosseau el primero en teorizar la unión original de la música y la poesía, y sus tesis son retomadas y desarrolladas por los filósofos románticos. Hegel, Schelling, Herder, Schlegel y, sobre todo, Schopenhauer y Nietzsche, sitúan la música en la cima de sus sistemas estéticos, vaya o no ligada a la palabra poética. Además de los compositores que filosofaron con su propio arte, algunos de los escritores románticos confluyeron en las corrientes de pensamiento de la música como arte supremo. Es el caso de Jean Paul Richter, Hoffmann, Novalis, Stendhal y el mismo Baudelaire.

En sus escritos sobre «La obra de arte del futuro» y «La obra de arte total», se apoya Wagner en Herder y su «coherente edificio lírico, en el que la música, la poesía, la acción y la decoración son todo uno». Esta idea, que venía de Goethe en términos menos precisos, se amplía en círculos crecientes y encuentra símbolos generativos en autores como Ast, pensador del círculo de Schelling, para quien la poesía constituye el arte central en la ópera. «La poesía es el espíritu, o el centro invisible de la obra de arte total. Es el principio masculino, en tanto que la música es el femenino».

Aunque Wagner es hoy referencia inmediata del criterio de obra de arte total, en la génesis le preceden otros pensadores y artistas. Es notable que en sus propios escritos aparezca esa expresión muy escasa y selectivamente. En ARTE Y REVOLUCIÓN se lamenta de que *la gran obra de arte de la tragedia se haya descompuesto en los distintos elementos artísticos que la integraban*; y en «ARTE DEL FUTURO» describe el objetivo de la «obra de arte total del futuro», que sería creada por un genio.

Fiel a sí mismo, Wagner contradice en otros momentos sus propias convicciones. En su mayor obra teórica, OPERA Y DRAMA, afirma que en el drama no tienen que entrar todas las variedades artísticas. Hace suyas las tesis de Ast cuando escribe que «la música es un organismo

parturiento y, por tanto, femenino, en tanto que corresponde a la poesía la naturaleza masculina y generativa. Literalmente, escribe que *la inteligencia poética es un organismo engendrador, la semilla fructífera que sólo se forma con la excitación amorosa y es el impulso fecundante de un organismo femenino que tiene que alumbrar la semilla*.

En sus críticas a la ópera, tal como se hacía en el siglo XIX, sostiene que un medio de expresión como la música se ha convertido en fin, mientras que el fin de la expresión, que es el drama, se ha convertido en medio. *En el drama musical —concluye— hay que invertir ese estado de cosas, del mismo modo que la inteligencia debe entrar en el sentimiento y la historia en el mito*.



FRIEDRICH SCHILLER

Él se creía mayor poeta que músico, pero ambos ejercicios eran inseparables como caras de la misma expresión. En sus tesis de lo masculino y lo femenino incluía la convicción de que *la poesía tiene que permanecer infecunda en sí misma*. Ni Goethe ni Schiller habrían escrito *un drama totalmente satisfactorio, toda vez que el lenguaje de las palabras resulta totalmente inadecuado para expresar el drama verdadero*.

Así va llegando al concepto de GESAMTKUNSTWERK, o del arte como expresión unido al ideal de la convergencia de todas las artes, a fin de alcanzar una expresividad más completa. La obra de arte total, u obra de arte del futuro, en la que se encuentran todas las artes, poesía, música,



JOHANN WOLFGANG GOETHE

danza y teatro, es el drama, y no hay que confundirlo con su parodia, que es la ópera. El drama no es para él un género musical, sino el único arte auténtico, completo y posible, el arte que reintegrará a la expresión artística su unidad y total comunicabilidad. Leemos en OPERA Y DRAMA que *es necesario volver al estado primigenio en el que poeta y músico son una sola y misma cosa, porque cada uno sabe y siente lo que el otro sabe y siente. El poeta se convierte en músico, el músico en poeta: cada uno se convierte entonces en el hombre artístico completo*.

Llama la atención que en la integración de otras artes, y más concretamente las artes visuales, no sea Wagner tan explícito. La razón puede estar en que el nivel visual de la expresión representada estaba en su tiempo —y siguió estándolo a lo largo de casi todo el siglo xx— muy por debajo de la fusión músico-poética. Ciertamente, todo aquello que no podía brotar del genio del artista creador con el mismo rango —como es la plasmación de espacios y figuras dirigidos al sentido de la vista— adolecía de la inexistencia de una técnica y de una tecnología escénica como las de hoy en día. La iluminación insuficiente y precaria, los materiales de los decorados y sus limitadas posibilidades de movimiento y transición, marcaban no una distancia sino un abismo entre la elevación de la música y la poesía y la visualización de lo que ambas narran en fecunda unión genética. Un espíritu como el de Wagner, anticipador de tantos abismos futuros, no podía contentarse con los medios escénicos a su alcance, pero al propio tiempo los necesitaba para consumir su noción del drama como obra de arte total. Las soluciones oscilaban entre un realismo prosaico y muy por debajo de la propia realidad, o una abstracción poética contrapesada por insuficiencias análogas y desviada de las concreciones de la historia y el mito que las obras de Wagner necesitan para transmitir la naturaleza de los personajes y la diversidad de los escenarios en los que sus ambiciosas visiones del mundo y del hombre adquieren corporeidad y verosimilitud representativa.

La primera mitad del siglo xx fue ineficaz en la elevación de los elementos visuales al rango del lenguaje músico-poético. La primera revolución se produce en la posguerra europea con la reinauguración del Festival de Bayreuth. Wieland Wagner, nieto del artista y hermano del actual director vitalicio del Festival, hace de la necesidad virtud y suple los costosos decorados corpóreos por grandes cicloramas en los que la luminotecnia dibuja efímera-

mente los espacios y las formas tangibles. Este hallazgo conmociona el mundo de la ópera e influye en él durante un par de décadas. Al final acusa cansancio, repetición, y sobre todo, el problema irresuelto de los valores representativos que ilustren, expliquen y comuniquen emociones análogas a las del texto y la música.

La citada producción de Chereau para la TETRALOGÍA de 1976, año del centenario del Festival y del teatro de Bayreuth, marca el regreso a las decoraciones monumentales, de gran belleza plástica y arquitectónica, y también al cuidado del arte actoral de los cantantes. Todo ello con la incorporación de medios técnicos y tecnológicos que descubren al mundo un enorme progreso. Una vez más, Bayreuth daba el paso hacia la nivelación de los valores escénicos con los poéticos y musicales.

De alguna manera van sucediéndose las aproximaciones a la visión de Nietzsche, aún estimando, con Schopenhauer, que la música no será jamás simplemente un arte entre las artes. La música, para ambos filósofos, es una categoría del espíritu humano, una de las grandes constantes de la historia eterna del hombre, por lo que, más que de música, debiera hablarse de ESPÍRITU MUSICAL. Incluso más allá de la convergencia de todas las artes, la música es para Nietzsche *el origen o el fermento de todas las creaciones estéticas. La inspiración dionisiaca, es decir, musical, precede y domina a la inspiración apolínea, que es la plástica y figurativa. Pero un buen día, Apolo acaba hablando el lenguaje de Dioniso. Las grandes creaciones poéticas y figurativas, en la medida en que participan del espíritu dionisiaco, participan también de la vida primordial del universo y nos proporcionan un placer de naturaleza musical.*

Pues bien. Lo que está ocurriendo con Wagner en el siglo XXI es, precisamente, la voluntad de Apolo de hablar el lenguaje de Dioniso a su mismo nivel. El gran acontecimiento es descubrir en las producciones comprometidas que la tecnología del tiempo que vivimos, la extensión planetaria de la cibernética y las posibilidades inagotables de creación y movimiento de la imagen digital están haciendo cristalizar después de un siglo y medio las nociones y anhelos del arte total.

Como Wagner no se limitó al afán de fundir los distintos lenguajes y formar una obra de arte superior, sino que quiso *poner al servicio del drama las formas artísticas necesarias para la representación teatral como ámbitos parciales del trabajo artístico*, el talón de Aquiles era, precisa-

mente, la imposibilidad de representar con suficiencia la historia, el mito y los personajes de sus dramas, debiendo fiar su densidad y espesor a la benevolencia del espectador ante propuestas solamente bienintencionadas.

Insisto en ello para subrayar la importancia que en este siglo están teniendo los avances tecnológicos para cumplir, en un espacio de representación ante el público, todas las indicaciones y didascalias de los libretos de Wagner. Los videogramas incorporados desde los últimos años del siglo XX son un medio para ilustrar en imagen creada las visiones y movimientos de imposible plasmación corpórea. Los recursos virtuales no podían ser ajenos a la renovada visualización de la ópera, y están a punto de inundarla. Pero ni siquiera necesitan ser ilustrativos en todos los casos, porque basta que sean inductivos del universo de emociones del texto músico-poético. Y debo constreñir aquí un dilatado universo de referentes a dos experiencias cardinales.

En un TRISTÁN E ISOLDA creado en Los Ángeles en forma de concierto, que pudimos ver escenificado por vez primera en la Ópera de París el año 2005, el video absolutiza la escenografía y se convierte en elemento visual casi único. La idea fue de tres artistas que residen en Los Ángeles: el compositor y director de orquesta finlandés Esa-Pekka Salonen, el director de escena británico Peter Sellars y el videoartista norteamericano Bill Viola. Significativamente, un director rupturista como Sellars, que en teatro shakespeariano y en ópera clásica o contemporánea suele escandalizar con su radical informalismo y abigarrado imaginario «pop», renunció prácticamente en este TRISTÁN a cualquier elemento escénico distinto del video. El inmenso escenario de la Ópera-Bastilla quedó reducido a una caja negra con un solo volumen de atrezzo. Los cantantes actuaban lo menos posible, desplazándose poco y en semipenumbra, porque el objetivo de esa caja neutra era centrar en la obra de Viola casi toda la fuerza del espectáculo. Grandes pantallas horizontales o verticales sobre el fondo negro, recibían y reproducían las imágenes pregrabadas. Al principio podían distraer del seguimiento de la música, porque no son narrativas ni descriptivas, sino que cuentan otras historias en videos diferentes, con temas inconexos y duraciones desiguales.

La contemplación quiere al principio entender el sentido de lo contemplado y la mente busca significados que desvíen la atención de lo poético/musical, núcleo del lenguaje wagneriano.

Pero pronto se hace evidente que lo que importa no es el significado directo ni indirecto, sino el efecto sensibilizador de una poética de la imagen. Entendí que lo que Salonen y Sellars pidieron al videoartista no fue una «ilustración» de la peripecia de TRISTAN, sino la disolución de su espiritualidad en la de Wagner, una metáfora muy siglo XXI de la GESAMTKUNSTWERK u «obra de arte total» con la que soñó el compositor y apenas pudo realizar con los medios técnicos de su tiempo. Esto abría una puerta a la dramaturgia contemporánea. Y, además, con toda legitimidad. El sentido filosófico de la representación es tan pleno en un lienzo como en un video.

El videograma ilustrativo o autónomo no es más que uno de los caminos que buscan en nuestros días la obra de arte total. Wagner está hoy presente en todas las casas de ópera del mundo, no hay temporada de nivel que no produzca alguno de sus títulos, y es, probablemente, el autor más programado en términos estadísticos. Para verificarlo, basta consultar en Internet las temporadas de todos los grandes teatros y, en Alemania, incluso los pequeños y más alejados del primer circuito.

Este dato se complementa con el que ya citamos: algunas de las grandes experiencias de actualización escénica se consuman hoy en producciones wagnerianas de gran nivel, realidad que incide en el anhelo de alcanzar la obra de arte total de acuerdo con las tesis visionarias que Wagner no logró en vida. La elección de este campo de prueba no deriva, por tanto, únicamente del riquísimo repertorio de posibilidades visuales que incluyen los asuntos, los poemas y la música de Wagner, sino precisamente de la voluntad de culminar por diversos caminos la representación total de concepciones universales del mundo y del hombre que siguen interesando y siguen inspirando.

Comenta Eugenio Trias que

*así es el régimen de acontecimientos que ese símbolo provoca: lo que puede entenderse por Historia del Mundo, y en la que todas sus potencias, celestes, infernales y terrestres, humanas, divinas e intermedias, han sido convocadas: dioses, gigantes, enanos, walkirias, hijas del Rin, normas, hombres y héroes, más todos los estratos geográficos imaginables: altas montañas, tupidos bosques poblados de dragones, mundos subterráneos infernales, colinas y valles en donde edifican sus castillos las tribus de los humanos, visitadas por héroes y heroínas, por hijos de nibelungos y por walkirias desespera-*

*das. El poder de dominación va pasando de mano en mano, circulando al compás de sus alzas y caídas, marcando de este modo el ritmo argumental de la Historia del Mundo.*

Nada menos que la Historia del Mundo, y la certeza wagneriana, tomada de Feuerbach, de la maldición que el poder de dominación arrastra, y el espejismo que su circulación produce en los sujetos, tanto en los que lo poseen como en quienes lo envidian... Pues el verdadero Señor de todas las cosas, del mundo y de todos los reinos de este mundo, del imperio y de todos los imperios que hayan podido sucederse, ese Amo absoluto es siempre el mismo, como enunció Hegel en la FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU. Ese verdadero señor y amo absoluto es la muerte, y tan sólo el poder del amor subsiste ante él. *La renuncia al amor constituye, para Wagner, el verdadero pecado contra el espíritu que no admite perdón. El espíritu es libertad, pero sobre todo es amor.*

¿Y cómo representar ese MUNDO IMAGINANTE en el que el tiempo deviene espacio? Es nuestro tiempo el que está dando las respuestas, y refiero aquí la segunda de las experiencias caudales, tras los videos de Viola en París.

En dimensión cibemética diferente del videograma se mueve la producción española del Palau de les Arts de Valencia. En 2007 comenzó allí la representación de la TETRALOGÍA creada por LA FURA DELS BAUS, a mi juicio la más decisiva aventura del recién iniciado siglo XXI en pos de la OBRA DE ARTE TOTAL. El prólogo y la primera jornada que vimos, proseguirá este año con la segunda jornada, SIGFRIDO, y concluirá el próximo con la última, EL OCASO DE LOS DIOSES. En 2010 serán representados los cuatro dramas en el espacio de pocos días y podremos constatar entonces si tienen el valor de un paso definitivo o ya están superados en la vertiginosa evolución de la tecnología digital, la cibemética y sus aplicaciones narrativas y poéticas al servicio del «músico del mito», como Levi-Strauss llama a Wagner, quien empezó escribiendo óperas históricas pero no continuó *por la convicción de que sólo el mito es verdadero en toda época.* En los dos dramas vistos en Valencia, el sofisticado dispositivo tecnológico crea mágicas superposiciones de lo surreal y suprarreal. El guiño científico se convierte pronto en poesía, porque la energía del imaginario furero se ha hecho lírica. En la TETRALOGÍA, banco universal de pruebas para la investigación de la

OBRA DE ARTE TOTAL, los espacios, desde la fortaleza celeste de los dioses hasta el subsuelo infernal de los nibelungos, es tan simbólico como la mayoría de los personajes, desde la diosa madre del Mundo hasta el gigante con forma de dragón, y entes mágicos como el fresno del mundo, la lanza del poder divino, el oro del Rhin, el anillo, la espada, el yelmo, los filtros que ciegan la memoria y despiertan el amor, etc.

Este gran relato plagado de convenciones, saltos y aparentes contradicciones, suena a cuento infantil, pero sus contenidos simbólicos contienen una grandiosa síntesis de la esencia del mundo y de la naturaleza humana. Para representar esa cardinal fantasía es inepta la perfección realista, porque hace falta una capacidad de conexión intersubjetiva tan poderosa como la música y la poesía. La vista, subsidiaria hasta hace pocos años, se alza hasta el oído para fundir en el nivel del espíritu el sentido de la obra de arte total. Las doce grandes pantallas móviles en el escenario y la representación suprarreal o metafórica de los símbolos re-creados por una plural batería videográfica manejada en tiempo real —con recursos incluso tridimensionales, que parecen inundar el espacio del espectador e involucrarlo en la inmensa aventura— llevan la concepción de *La Fura del Baus* a una poética visionaria que roza la perfecta fusión de la vista y el oído, aunque nada pueda darse por definitivo cuando la tecnología cibernética sigue progresando a pasos de gigante.

Acaso este esfuerzo creativo pudiera adolecer de solipismo si quedase limitado a Wagner y sus obras. No es así, porque las concepciones wagnerianas y, sobre todo, la voluntad de la *GESAMTKUNSTWERK*, tienen vigencia medular en muchos otros creadores. También la necesidad de constreñimos centra los referentes en uno de ellos, Karlheinz Stockhausen, auténtico faro del siglo XX, fallecido hace pocos meses. En 2003 estrenó en el Festival de Canarias una de las escenas finales de su inmenso drama *LUZ*. Veintiséis años invirtió en crearlo, exactamente los mismos que dedicó Wagner a su tetralogía *EL ANILLO DEL NIBELUN-*

GO. Casual o buscada, la coincidencia temporal parece menos significativa que la identidad de propósito de dos grandes artistas alemanes que revolucionaron la música escénica de los siglos XIX y XX con obras ciclópeas, sin precedentes ni consecuentes en tamaño y en valores estético-ideológicos. Son cuatro los dramas del *ANILLO* wagneriano, que suman diecisiete horas de música, y siete las jornadas de *LUZ* de Stockhausen, tantas como las de la creación del mundo, con veintiocho horas.

La *GESAMTKUNSTWERK* que imaginó Wagner convocando todo el ideario y el imaginario de la segunda mitad del siglo XIX —con la conflictiva transición del idealismo romántico al positivismo de la primera sociedad industrial— revivió cien años después con *LICHT*, o *LUZ*, de Stockhausen, en el abigarrado marco dialéctico de destrucción y renovación, progreso científico y tecnológico [a veces anticipado por los lenguajes estéticos], teoría de la relatividad, conquista del espacio [y transferencia a la *ESPACIALIDAD* de las artes temporales, poesía y música], mecánica cuántica, principio de incertidumbre y física del caos; con otras palabras, en las alternativas de seguridad y extravío del espíritu contemporáneo, incesante vértigo de cumbres y abismos que provocan los grandes descubrimientos y sus contraefectos.

El lenguaje de Stockhausen, hipertecnificado en apariencia, puede ser tan difícil para la percepción media actual como lo fue el wagneriano en su tiempo. Pero hay otra galería profunda que comunica a los dos genios: el diáfano discurso idealista en los símbolos de sus respectivos libretos y en las metáforas del sonido, cada cual en su contexto histórico y en triunfante desafío a la negación materialista. El Bien y el Mal siguen siendo en Stockhausen ejes dicotómicos tan poderosos como lo fueron en Wagner. Y esa oposición del valor y el contravalor esenciales desenlaza por distintos caminos en la condena del poder de dominación, la omnipresencia de la muerte y la redención por el amor.

En ello sigue este siglo, y seguirá indefinidamente.

# DISCURSO DE CONTESTACIÓN A GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Presentar y dar la bienvenida a un nuevo miembro de esta centenaria y real corporación es siempre una agradable tarea, pero cuando esta persona es un crítico musical de prestigio, un admirado compositor y un buen amigo, la tarea es doblemente gratificante y honrosa y nos complace enormemente.

Hablar de Guillermo García-Alcalde es hablar sobre todo de la crítica musical, ese arte complejo, difícil, y hasta peligroso me atrevería a decir; sugerente a veces, apasionado otras, que nos lleva a valorar las obras musicales, a sus creadores, las distintas tendencias, las escuelas y especialmente las versiones que los intérpretes nos ofrecen de cada partitura, en las que se ha polarizado últimamente esta dedicación intelectual ante la escasez de estrenos de obras nuevas. Un crítico musical es una especie de notario de la historia que va recogiendo el pulso del día a día, interpretándolo, describiéndolo y analizándolo, y hasta etiquetando de alguna manera todo lo novedoso, algo que conlleva naturalmente una gran carga de riesgo. El crítico debe tener, por tanto, una gran formación musical e histórica, y desde luego mucha agudeza y perspicacia para atisbar los senderos por los que transitan muchas composiciones, además de una gran carga de humildad para reconocer los propios errores cuando se ha dejado llevar por la moda o por preferencias personales, y saber cambiar de rumbo cuando es necesario. Existen muy pocos críticos musicales auténticos en nuestro país, pero pienso que Guillermo García-Alcalde es uno de ellos, pues en su persona se conjuga el crítico profesional, el apasionado y el académico, si se me permite extrapolar al campo de la música la clasificación tipológica que hiciera Thomas Stearns Eliot de los críticos literarios en *Crítica al crítico y otros escritos*.

En efecto, Guillermo García-Alcalde, periodista de vocación y compositor no profesional, ha realizado una

inmensa labor de difusión como crítico y ensayista musical en periódicos, revistas y publicaciones especializadas de diversas capitales peninsulares, [ha escrito en *Mundo*, *Cuadernos del Norte*, *Nuestro Tiempo*, *Revista de Musicología*, *Mensaje y Medios*, *Scherzo*, *El Museo Canario*, etc.], pero sobre todo de Las Palmas de Gran Canaria, donde reside desde hace treinta y seis años. Nacido en Luarca [Asturias] en 1940, realiza los estudios de Piano y Armonía en el Conservatorio de Oviedo, mientras estudia Derecho en la Universidad de esta capital. Más tarde, y marcado por su profesión de periodista, cursa la carrera de Ciencias de la Información en las universidades de La Laguna y Complutense de Madrid, finalizándolos en este último centro, donde obtiene el doctorado en 2003 con una tesis muy interesante sobre periodismo cultural, que mereció la máxima calificación.

Su tarea como crítico musical comienza muy pronto en *La Voz de Oviedo* [1962], para dedicarse profesionalmente al periodismo tres años más tarde. Por aquellos años ejerció de corresponsal en Asturias de la revista *Ritmo*, lo que le permitió acercarse a la música desde otra perspectiva.

A fines de 1966 se incorpora por primera vez a la redacción de *La Provincia* de Las Palmas, entonces en su nueva andadura, y vuelve a Oviedo en 1969. Durante tres años va a trabajar en su tierra natal, ejerciendo diferentes funciones como periodista y como gestor cultural: escribe en el diario *La Nueva España* y se le nombra redactor-jefe de la revista *Asturias Semanal*, al mismo tiempo que coordina las actividades del aula de música del Ateneo ovetense y codirige con Juan Cueto un programa radiofónico semanal de información y crítica de la cultura. Son años en los que se vuelca en la difusión y en la crítica de cualquier manifestación artística, ya que su avidez intelectual es insaciable. Por ejemplo, su nombramiento de miembro

del Consejo Superior del Teatro, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, fue debida a la intensa actividad que desarrolló como crítico en este campo.

En 1972 regresa al periódico grancanario *La Provincia* como director, y seis años más tarde es designado consejero y director general de Editorial Prensa Canaria S.A., cargos que también ocupa en Editorial Prensa Asturiana S.A. desde 1984 y en Faro de Vigo S.A. desde 1986. Actualmente es consejero delegado de las tres empresas, pertenecientes todas ellas al Grupo Editorial Prensa Ibérica.

Desde esta plataforma ha propiciado y defendido las vanguardias musicales y ha sido uno de los impulsores más decididos del Festival de Música de Canarias, del que ha sido vocal de su comisión asesora durante muchos años. Para su libro-catálogo ha escrito varios estudios y algunos ensayos, profundos y filosóficos, sobre alguno de los músicos más insignes del panorama internacional, unas veces con motivo de alguna conmemoración y otras con motivo de un estreno, como los dedicados a Johann Sebastian Bach, a Johannes Brahms, a Gustav Mahler y a Wolfgang Rihm, ocupándose asimismo de autores nacionales como Tomás Marco, Enrique Macías o Zulema de la Cruz y, lo que es más importante para la musicología canaria, prestándole atención a los compositores de nuestro entorno, de los que en varios casos ha hecho los primeros estudios monográficos de los mismos. Entre ellos no queremos dejar de citar *Azar, tiempo y espacio en Juan Hidalgo* [2000, XVI FMC]; *Xavier Zoghbi. Invención del mundo y descubrimiento de la Música* [1997, XIII FMC]; *Creación, pedagogía y gestión musical. El triple destino de Daniel Roca* [2002, XVIII FMC] y *Juan Manuel Ruiz. Poética y Pragmática* [2007, XXIII FMC]. Pienso que es justamente en este género donde todos los conocimientos histórico-musicales —e incluso de filosofía del arte—, todas las reflexiones y todo el poder de evocación de Guillermo García-Alcalde se ponen de manifiesto a través de un lenguaje muy rico y preciosista. A ellos se suma el amplio artículo sobre *La creación musical en Canarias ante el cambio de siglo*, publicado en el número extraordinario de «Homenaje a Lola de la Torre» de la *Revista El Museo Canario*, número LIV del año 1999, trabajo con el que hizo su entrada como académico correspondiente en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes en 1997.

Asimismo, es autor del libro *Falcón Sanabria, compositor*, que encierra un enjundioso estudio sobre la obra de

este músico, con análisis muy minuciosos y certeros de sus partituras, y de los capítulos musicales de varias publicaciones colectivas, como *El libro de Oviedo o La Regenta, 100 años después*. Sus escritos se completan con numerosos programas de mano de ópera y de concierto escritos para Canarias, Asturias, Madrid y Valencia; prólogos, catálogos de arte, etc. Dentro de sus últimas producciones, hay que destacar por su calidad literaria y bien trabada argumentación el libreto para la ópera de Falcón Sanabria *La hija del cielo*, obra que obtuvo un gran éxito en su estreno en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas el pasado mes de septiembre.

También ha sido amplia su actividad como conferenciante en multitud de foros, entre los que sobresale el Museo del Prado, el Ateneo y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Centro Galego de Arte Contemporáneo y diversas universidades entre las que se encuentran las de Oviedo, Salamanca, La Laguna y Las Palmas. Como crítico fue invitado a participar en 2002 en el Encuentro sobre «Musicología y Música contemporánea», organizado por la Sociedad Española de Musicología en el marco del Festival de Música Contemporánea de Alicante, con la colaboración del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Su trabajo «Nada ha cambiado en la crítica musical de prensa» fue publicado en las Actas de este Encuentro por la SEdeM, en la que colabora como socio desde hace muchos años.

Es miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1967 y de nuestra corporación desde 1997, así como socio de El Museo Canario desde 1981. Formó parte del primer consejo de administración y del consejo asesor del Centro «Atlántico de Arte Moderno [CAAM], del Consejo de música del Cabildo Insular de Gran Canaria y del Patronato de la Escuela de Arte «Luján Pérez». Todo ello da buena medida del alcance social de sus actividades.

Su dedicación a la composición es esporádica, ya que su actividad profesional, como hemos visto, es muy densa y no se lo permite. No obstante, ha escrito diversas canciones para voz y piano, música coral y música para ballet. Sus *Doce apuntes para Millares, Tajaraste y Voz sola*, fueron estrenados por los ballets de Lorenzo Godoy y de Gelu Barbu en Las Palmas, con coreografía de ambos artistas; los *Cinco poemas del Mar*, de 1981, para voz y piano, des-

pués de haber sido interpretados por varios cantantes, fueron orquestados por Francisco Guerrero y dados a conocer en su nueva versión en el IX Festival de Música de Canarias [1993], con el barítono Carlos Álvarez y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria bajo la batuta de Gabriel Chmura; *Épitaños* para coro mixto, a cuatro y seis voces, se estrenó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; el ciclo de tres canciones *Erótica* para soprano y piano fue grabado en CD por Isabel García Soto y Ángeles García Gutiérrez dentro del proyecto RALS [CD-2]; y sus *Cantigas de madre*, con texto propio, fueron estrenadas por María Orán, acompañada al piano por Chiky Martín, en Oviedo en 1996 en el marco de la Sociedad Filarmónica e incluidas en el programa que esta cantante llevó en su gira por Zaragoza, Santa Cruz de Tenerife, Vigo, Las Palmas y Lisboa. Por último, *Tacto de agua* para arpa y flauta fue encargada por el Festival Internacional de Santander para su edición de 1998 y estrenada por Daniela Iolkitcheva y James Lyman en agosto de ese año, y luego interpretadas de nuevo en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria. Obra corta, sí, pero bien trabajada, cincelada, y muy personal. Pienso que se siente cómodo escribiendo para la voz, porque puede de este modo expresar todo su rico mundo interior con el lenguaje de nuestro tiempo. Por ejemplo, el ciclo *Erótica*, compuesto en 1985 sobre poemas amorosos de tono elegíaco de Agustín Quevedo, son canciones atonales de sutiles texturas, ricos colores y contenido hiperexpresivo,

para potenciar el sentido de unos textos, que son altamente atormentados y desesperanzadores. Este ciclo fue grabado por la soprano Isabel García Soto, acompañada al piano por Ángeles García Gutiérrez, en el CD-2 de la colección *La creación musical en Canarias* del proyecto RALS.

Y para finalizar no quiero dejar de destacar su devoción a Wagner, que bien ha puesto de manifiesto en su magnífico discurso de ingreso en esta Corporación. Sus frecuentes viajes a Bayreuth, comenzados en 1965 invitado por la embajada de Alemania en Madrid, lo han convertido en un experto wagneriano, hasta el punto de fundar hace pocos años una Asociación wagneriana en Las Palmas con otra serie de aficionados, que se ha encauzado últimamente hacia un Aula universitaria que lleva el mismo nombre. Pero su curiosidad sin límites no se ha circunscrito a la asistencia a este festival, sino que asiste con asiduidad a los de Salzburgo, Berlín y Praga, así como a los españoles de Santander, Granada, Canarias y de Música Contemporánea de Alicante, con lo que siempre está al día de lo que se cuece en el mundo de la música, algo imprescindible para su tarea de crítico.

Dados sus relevantes méritos, nos llena de satisfacción y orgullo contar con Guillermo García-Alcalde entre los miembros de número de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en su sección de Música.



# LAUDATIO DE JAVIER DÍAZ-LLANOS LA ROCHE Y VICENTE SAAVEDRA MARTÍNEZ

JOSÉ LUIS JIMÉNEZ SAAVEDRA

**A**sistimos en esta sesión solemne de la Academia al ingreso como miembros de número en la sección de Arquitectura de don Javier Díaz-Llanos La Roche y de don Vicente Saavedra Martínez. Y es necesario que comience esta intervención manifestando mi profundo agradecimiento, tanto a los académicos que hoy realizan su ingreso, por haberme elegido para realizar esta *Laudatio*, como al excelentísimo señor presidente por aceptar dicha designación, en nombre de la Academia, ya que por el prestigio acumulado por los nuevos académicos, fruto de una brillante trayectoria profesional, así como por la decisiva presencia que ambos han tenido en el desarrollo de la cultura en Canarias y especialmente en la de esta ciudad de Santa Cruz de Tenerife, representa para mí, un gran honor, cumplir con este cometido.

Porque si hubiera que destacar como especialmente característica una de entre las numerosas virtudes que definen la personalidad de ambos arquitectos, es sin duda la comprensión que tienen de su propio trabajo, como parte de una preocupación cultural más amplia. Más amplia, por lo que tienen de superación de los estrictos límites del ámbito territorial en el que habitualmente operan, como por lo que implica extender sus intervenciones a propuestas que exceden de la especificidad de su propio campo disciplinar.

La superación del ámbito territorial se manifiesta en ese entendimiento de la actividad profesional como tarea que encuentra su fundamento teórico y su encaje cultural dentro de lo que en el pensamiento arquitectónico conocemos y denominamos como «Movimiento Moderno» y que constituye el paradigma de la cultura arquitectónica occidental durante la mayor parte del siglo xx. De aquí nace la necesidad de detenerse en el análisis atento de sus evoluciones y en el manejo preciso de sus formas de expresión, dando origen a una arquitectura que sin violen-

tar las peculiaridades geográficas, económicas y técnicas del lugar en el que se materializa, manifiestan una lógica proyectual que se inscribe en la ortodoxia del citado pensamiento, haciendo una constante y exacta referencia al conjunto de la producción europea del momento.

La extensión del ámbito de sus intervenciones y propuestas a áreas que están más allá de la específica realización arquitectónica, se evidencia en una actitud que está inspirada en el convencimiento de que el espacio donde cristaliza y toma forma el componente artístico de la cultura, no admite compartimentaciones ni fronteras internas. Esto se traduce en una concepción integradora de sus intervenciones, que mostrando una absoluta ausencia de prejuicios jerarquizadores, se emplean con la misma intensidad, tanto en el diseño del concreto objeto arquitectónico como en la caracterización del espacio urbano, haciendo uso de todas aquellas capacidades que las artes plásticas ponen a disposición, sin atender a cuestiones de origen o pertenencia.

Esta peculiar concepción del oficio de arquitecto irrumpe en un escenario que se distingue por unas prácticas notablemente distintas, donde el ensimismamiento cultural en el campo de la arquitectura propicia su aislamiento en el orden territorial y su carencia de diálogo con otras manifestaciones artísticas. Esta epifanía da origen a una producción disciplinar que despierta inmediatamente el interés, tanto por su capacidad innovadora en el plano de la expresión formal como por una actitud profesional, que presupone un posicionamiento ético fundamentado en la solidez de sus propias convicciones y en la voluntad necesaria para materializarlos.

La presencia de estos dos arquitectos, unida a la figura de otro profesional, también miembro de esta Academia, don Rubén Henríquez, y a la actividad precursora de un cuarto protagonista, don Luis Cabrera, explican el

punto de inflexión que se manifiesta en la evolución de la arquitectura que se produce en esta isla, caracterizada por un proceso de difusión de esa actitud ética en relación con el oficio, y capaz de generar una práctica profesional que se diferencia de todo lo que ocurre en el entorno inmediato, creando una escuela de la que se nutren, en mayor o menor medida, gran parte de los que aquí practican esta disciplina, incluso aquellos que suponen, ingenuamente, haber superado tal coyuntura.

Ya en el análisis de *La Arquitectura realizada en Canarias en el período 1960-1980*, que constituyó mi aportación a la Enciclopedia Canaria de Arte, resaltaba el carácter diferencial que la práctica profesional en esta isla manifestaba respecto a la desplegada en el resto del Archipiélago, destacando entonces que tal singularidad descansaba en una más fiel y precisa interpretación del pensamiento arquitectónico europeo.

Hoy, veinticinco años después, esta tendencia sigue vigente, y, por encima de las peculiaridades de las personales formas de expresión, se destaca esa proximidad conceptual con las diferentes corrientes que integran la cultura arquitectónica del mundo occidental, que en cada intervención sigue incrementando la deuda gigantesca contraída con aquellos cuatro arquitectos, figuras fundacionales de un modo distinto de pensar el oficio.

Esta visión de la arquitectura como parte de un entramado cultural más complejo, constituye el ingrediente germinal de una biografía profesional extraordinaria.

Explicar en términos biográficos la trayectoria profesional de Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra comporta una curiosa circunstancia, que por encima de lo anecdótico considero que adquiere una especial significación en relación con lo que aquí venimos a explicar. Me refiero a la constante necesidad de referimos a dos personas distintas, cuando, por otra parte, somos conscientes de estar haciendo mención a una única producción artística y por tanto a un único autor.

Pues la coherencia conceptual y formal de toda la producción arquitectónica que suscriben hace imposible descubrir fisuras que permitan sospechar la diferencia en las aportaciones individuales que necesariamente han de darse en un momento u otro del proceso de diseño. Estas diferencias se diluyen ante la solidez e identidad de criterios y formas de expresión, convirtiendo en interpretación

superficial las *trayectorias en paralelo*, que algunos tratan de establecer con otros equipos profesionales, en los que las similitudes no van más allá de la coexistencia durante un período de la vida activa de sus componentes.

De ahí que las biografías respectivas de Vicente y Javier coincidan plenamente, con la excepción notable de su diferente procedencia académica, pues así como Javier obtiene su titulación en la Escuela Técnica Superior de Madrid, Vicente se forja disciplinadamente en las aulas de la institución análoga en Barcelona.

A partir de aquí, todo son coincidencias: año de titulación idéntico, premios obtenidos *como el del concurso nacional para el Santuario del Santísimo Cristo de la Laguna en 1961*, o el del concurso internacional de ideas *Maspalomas Costa Canaria en 1962*, o más recientemente, el Manuel Orúa en 1988/89.

Su presencia en publicaciones de ámbito nacional o europeo, al tratarse de referencia a obras ejecutadas por el estudio, es obviamente idéntica. Así, publicaciones periódicas como *Arquitectura y Arquitectos* de Madrid, *Basa* del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, *Periferia* de Granada, *Werk* de Zurich o *Baumeister* de Munich, dan cuenta de la excelencia de diversos edificios, ubicados todos ellos en la isla de Tenerife.

Mención que se repite en numerosos libros o guías sobre arquitectura, siendo las más notables la *Guía de Arquitectura de España [1929-1996]* de Carlos Flores, la *Guía de Arquitectura del Siglo XX* de A. Pizza, la *Guía de Arquitectura. España* del Ministerio de Fomento, *Arquitecturas del Movimiento Moderno*, *Registro Docomomo Ibérico*, etc., entre las de ámbito nacional, y *Guía de Arquitectura Contemporánea de Tenerife*, en las de carácter local.

Sólo aquellas actividades que necesariamente han de realizarse con carácter unipersonal, como la de formar parte de jurados en certámenes y concursos, nos recuerdan que estamos en presencia de dos individualidades.

Sin embargo, todos estos premios, menciones y publicaciones, cumpliendo con su función de resaltar e informar acerca de la excelencia de tales obras, no pueden ofrecernos más que una pálida referencia del valor que la contemplación directa y pausada de la totalidad del trabajo que desarrollan estos autores, nos puede revelar.

No se trata aquí de ofrecer una relación exhaustiva de la extensa producción arquitectónica de Javier Díaz-Llanos

y Vicente Saavedra, lo cual no conseguiría otro resultado que acumular adjetivos sobre un quehacer que se adjetiva directamente, con el único requisito de ser observado de forma atenta y sin mediación de ninguna clase. Se trata, por el contrario, de mencionar aquellas actuaciones que por sus características representan hitos significativos en la trayectoria global de estos dos arquitectos, y dan pie a explicar y valorar, en sus justos términos, la importancia cultural de su trabajo.

Por esta razón, hemos de citar los siguientes:

Los Apartamentos Daldas en Santa Cruz, resultado de la aplicación de soluciones racionales en un entorno comprometido, que huyendo de mimetismos injustificados logra, por el contrario, resaltar el fundamento lógico de los sistemas constructivos y proponer un lenguaje «clásico» basado en el manejo de la escala, la proporción y el ritmo, que dialoga elegantemente con los referentes próximos.

El edificio de viviendas Wildpret, propuesta de solución a las limitaciones formales que imponen los sistemas de edificación cerrada, basada en un aprovechamiento brillante de las condiciones del encargo tanto en la organización de la planta como en la diversificación funcional de la sección longitudinal en altura, expresado todo ello mediante el uso preciso y preciosista de la tecnología del hormigón.

Los edificios de viviendas Atlántico y Pino de Oro, donde, por tratarse de construcciones aisladas, se evidencia la metodología proyectual, latente en las obras ya mencionadas, en la que el análisis funcional de las plantas determina la forma de los volúmenes a través de un proceso que discurre del orden «interno» a la morfología «exterior», mediante un encadenamiento lógico de las diferentes decisiones.

La Torre de viviendas en el polígono de Ofra, que refleja, a través del tratamiento de los volúmenes, la puesta al día atenta a los movimientos que se estaban produciendo en Europa, y que responden a las primeras tentativas de escapar de la rígida disciplina de la relación función-forma, ensayando propuestas formales que encuentran sus fundamentos en una concepción ampliada de la idea de función.

Las edificaciones del Colegio de Arquitectos, la Casa de la Cultura y de la Universidad Laboral, por lo que tienen de tratado sobre las capacidades técnicas y expresivas de un material, el hormigón, susceptible de ser empleado

con magnífico resultado en situaciones diversas y que se erige, por medio de estas intervenciones, en señal de identidad de gran parte de la arquitectura que se realiza en la isla desde entonces. De estas edificaciones destaca además la sabia disposición de los volúmenes, que las convierten en auténticos «acontecimientos urbanos» con efectos estructurantes sobre el orden formal de los entornos en los que están ubicadas.

Por último hay que mencionar, por lo que tienen de innovación tipológica, la acertada propuesta de los asentamientos turísticos que constituyen el complejo de Ten-Bel, en los que podemos descubrir la gran capacidad que exhiben para adaptarse a las exigencias de cada localización topográfica y paisajística concreta o la flexibilidad que manifiestan para ofrecer resultados morfológicamente sorprendentes mediante la incorporación de sistemas constructivos diversos.

La producción reciente del estudio refleja la tensión a la que están sometidos los profesionales formados en los años sesenta, para los que el lenguaje arquitectónico, lejos de entenderse como una simple herramienta para transmitir significados, algunas veces de difícil comprensión, aparecen como la consecuencia ineludible de un proceso lógico, donde el lugar, el programa, la tecnología de la construcción, las soluciones estructurales, etc., representan otras tantas restricciones, que no determinan el resultado formal concreto, pero sí definen los límites que no deberían ser nunca traspasados, bajo el riesgo de atentar contra los principios básicos de la disciplina.

Los diversos complejos residenciales de Añaza o la Mulla son muestra de esa arquitectura expresivamente contenida que con su presencia nos obliga a reflexionar sobre la necesidad de conservar, más allá de las exigencias formales que la evolución de la cultura arquitectónica nos impone, esos principios sobre los que, de un modo u otro, descansa la grandeza de la arquitectura.

Las últimas obras representan una llamada de atención a los frecuentes excesos que, por mor de la evolución disciplinar y la reiteración del «emblematismo» edificatorio, estamos viendo surgir quizás con demasiada frecuencia, y un toque de atención que nos emplaza a abrir el debate acerca del papel que la arquitectura y los arquitectos deberíamos interpretar, en esta particular situación histórica.

Con ser necesaria para el desarrollo de este *laudatio* la mención, aunque sea apresurada, de las excelentes apor-

taciones que las actividades profesionales de Vicente Saavedra y Javier Díaz-Llanos han deparado y siguen deparando al mundo de la cultura y al de la arquitectura en particular, cometeríamos un grave error en su valoración si nos detuviéramos en este punto, sin profundizar en aquellas cuestiones que, determinando el espacio en que se fragua la tarea del arquitecto, constituyen a mi juicio el lugar desde el que se puede calibrar la verdadera dimensión de la tarea realizada y descubrir el origen del impulso que da lugar a tan brillante trayectoria.

Para ello debemos rescatar aquel concepto de «artes del límite» que el pensamiento de Eugenio Trías adjudicaba a la arquitectura acompañada de la música, para distinguirlas de las restantes «artes del signo», fundamentando tal distinción en el carácter «ambiental» de la arquitectura, en el sentido de «crear ambiente», condición previa del «habitar».

Este «habitar» que por medio del análisis etimológico anticipaba Heidegger en 1951, relacionándolo con la idea de «construir» y «pensar», y que inicia el camino que nos conduce desde la necesidad a la obra de arte, después de que el pensamiento de Hegel completara aquella desacralización iniciada por la Ilustración, proclamando su final como representación de lo Divino.

Son estas dos ideas, la de «artes del límite» de Trías y la del «habitar» heideggeriano, las que nos permiten explicar las peculiaridades de la práctica arquitectónica. Práctica que arranca de la necesidad, hundiendo sus raíces en la servidumbre que la liga de forma permanente a las limitaciones y posibilidades de una realidad que se crea previamente y al margen de esta práctica, pero de la que la arquitectura debe sacar los materiales necesarios para crear el universo de signos que hacen posible ese «habitar».

Nunca han sido fáciles y amables los senderos por donde transcurre la creación artística, pero es innegable que la inmediatez con lo cotidiano, la dependencia de la técnica, de la economía y, por consiguiente, también de la política, hacen de la arquitectura un arte con mayor riesgo de contaminación. Frente a este riesgo, sólo una actitud de firme convencimiento puede evitar que el anhelo de expresarse culturalmente por encima de las necesidades y los intereses no se trunquen a mitad del recorrido.

El modo cómo se mueven en ese espacio entre la necesidad y el arte, la forma cómo gestionan las limitacio-

nes y sobre todo su actitud firme ante la solución fácil o negligente, hacen del trabajo de los nuevos académicos algo digno de especial reconocimiento.

La energía necesaria para llevar a cabo esta tarea procede de una única pero decisiva cualidad, la honestidad. Honestidad entendida como fidelidad a unos principios que trascienden a cada circunstancia concreta y coherencia en las actitudes, huyendo de salidas oportunistas o de conveniencia.

Honestidad con los principios teóricos que informan la actividad proyectual, honestidad en el uso de las tecnologías, honestidad con la función social que lleva aparejada la profesión de arquitecto y que obliga a identificar el destinatario legítimo de sus obras, etc.

Durante los últimos cuarenta años se han producido grandes transformaciones en el ámbito donde se concreta la actividad del arquitecto, transformaciones que han convulsionado los procedimientos de actuación hasta extremos que hacen irreconocibles aquellas formas estables de los años cincuenta del siglo pasado.

En este período, hemos pasado de unas técnicas constructivas basadas en la pericia artesanal y en la disponibilidad de un reducido número de materiales, donde el arquitecto encontraba el campo propicio para ejercer un completo dominio sobre los factores que determinaban el desarrollo formal, a una situación donde la avalancha de nuevos materiales, no siempre suficientemente acreditados, constituyen el complemento de una mano de obra que en sus diferentes niveles, exhiben una cada vez mayor falta de habilidad técnica. Esta circunstancia condiciona notablemente el proyecto arquitectónico, haciéndolo dependiente de una tecnología que no controla ni en la eficacia de su respuesta técnica, ni en su resultado formal, convirtiendo el proceso de diseño en una secuencia de elecciones de materiales, donde muchas veces prevalece el mimetismo sobre el conocimiento derivado de la constatación experimental.

Este paso del control directo sobre la obra de arquitectura, al control mediatizado por la tecnología y la especialización como resultado de la profundización en la división social del trabajo, es lo que permite a Ignacio de Solá-Morales parangonar el proyecto arquitectónico reciente con el montaje cinematográfico, e identificarlo como una de las características de esta época.

Simultáneamente asistimos a la aparición de nuevas formas de gestión que comportan una disolución del marco de relaciones precedentes y que, a través de la aparición de la nueva figura del «promotor», facilita el acceso masivo del capital, sin distinguir entre el público y el privado, al sector de la construcción. Este fenómeno implica la aparición de un salto de escala en las intervenciones que no se reduce a un mero cambio cuantitativo, sino que lleva aparejado transformaciones de los procesos de toma de decisiones e implantación de una tendencia racionalizadora desde la perspectiva del rendimiento económico que obstaculiza la posibilidad de otras expectativas ligadas a la calidad de la edificación, o a preocupaciones de orden estético. A esto se añade, en otro plano distinto del quehacer del arquitecto, la necesidad de crear nuevas tipologías edificatorias que den forma a los objetos arquitectónicos que el sistema demanda, y la de adoptar una distinta postura ética derivada del desdoblamiento de la figura del primitivo cliente en promotor y propietario final con intereses encontrados en el desarrollo global de las operaciones.

Por último, las convulsiones que afectan al pensamiento arquitectónico europeo, que tienen su intervención inaugural en los CIAM de 1947 y 1954, con las reivindicaciones contra el mecanicismo funcional del período de entreguerras, planteadas por los entonces jóvenes arquitectos A. Van Eyck, G. de Carlo, Ernesto N. Roger, J. L. Sert y los Smithson, con cuyo posicionamiento teórico se identifica el modo de entender la arquitectura de los académicos que hoy hacen su ingreso, reclamando esa recuperación del «habitar» en el sentido formulado por Martín Heidegger, activan un movimiento inercial que no se detendrá hasta hacer desaparecer aquella apariencia de unidad de la primera época del Movimiento Moderno.

La sucesiva sustitución de las diferentes corrientes que ocupan la década de los sesenta y setenta, Regionalismo, Brutalismo, Tendenza, etc., desembocan en los excesos del Postmodernismo, acabando con toda opción de reconstruir la unidad original perdida de la teoría, y dando lugar a la aparición de situaciones que sólo pueden ser descritas, como señala el citado Ignacio Solá-Morales, de forma parcial como «topografías» fragmentarias de un espacio que permanece indescriptible en su globalidad.

Este continuo desplazamiento del discurso teórico, y la fragilidad que introduce en los fundamentos del oficio

de arquitecto, complican aún más la tarea de afrontar cotidianamente ese contacto con la realidad concreta.

Con estas consideraciones no se pretende emitir ningún juicio de valor acerca de estos acontecimientos, que al fin y al cabo ahí están, sino poner de relieve el escenario en el que se desenvuelve el trabajo del arquitecto durante este período.

Acostumbrados a convivir con ellos, hemos perdido, quizá, la capacidad para identificarlos y tomar conciencia de las consecuencias que comportan, pero es obvio que su presencia ha significado una exigencia de adaptación por parte de los profesionales de la arquitectura, y un esfuerzo épico para aquellos que, como Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra, han sido fieles a ese convencimiento de que la arquitectura pertenece al mundo de la cultura y del arte, pero sin negar su pertenencia al ámbito de la necesidad.

Como anticipábamos hace un instante, la actuación honesta y fiel con su propio pensamiento, así como la fortaleza de sus convicciones, constituyen el secreto que explica su capacidad para superar las limitaciones impuestas por estas circunstancias que hemos descrito, dialogar con ellas e incluso transformarlas en el crisol donde se forja esa cualidad que hace del oficio de arquitecto un arte.

Por esa preocupación cultural, por su honestidad profesional y por su excelente arquitectura, Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra se han hecho justificadísimos acreedores al reconocimiento de esta Academia.

A continuación van a exponer el proyecto que será donado a esta Academia, proyecto del que considero ejemplifica todas las virtudes que caracterizan su obra, y del que me he impuesto la obligación de no anticipar absolutamente nada con el objeto de que la intencionalidad de los autores nos llegue sin mediación alguna.

Sin embargo, y para terminar, quisiera señalar una cuestión que no siempre se muestra evidente, y que encuentra aquí una ocasión propicia para manifestarse.

Me refiero a esta cualidad del proceso de creación de la obra de arquitectura, que a diferencia de otras artes figurativas, en las que el artista entra en contacto con la materia, dialoga con ella e incluso se deja influenciar por las formas que sugiere, en una única secuencia que va desde la idea original hasta alcanzar la culminación de la obra. Aquí nos encontramos con un proceso desarrollado en dos fases. Una primera de carácter abstracto, definido en

un espacio inmaterial, bien es verdad que con la ayuda de representaciones gráficas o modelos reducidos, que no pueden, en ningún caso, sustituir la relación con la realidad construida, fase en la que, ineludiblemente, deben quedar decididos los aspectos que determinan el concreto resultado final y que se cancela con la redacción del con-

junto de instrucciones que componen el proyecto. Y una segunda fase, en la que se traba contacto con la materia, pero donde no cabe otra actitud que la de realizar, lo más fielmente posible, lo descrito en ese conjunto de instrucciones formalizadas en el proyecto, y en todo caso verificar, de forma irreversible, el acierto o no de la solución propuesta.





VISTA AÉREA DEL CONJUNTO DE LOS EDIFICIOS. IGLESIA, CONVENTO Y SALA DE USOS MÚLTIPLES QUE SE DEMOLIÓ POSTERIORMENTE

# PROYECTO DE REHABILITACIÓN DEL ESPACIO CULTURAL TEATRO TEOBALDO POWER DE LA OROTAVA

JAVIER DÍAZ-LLANOS LA ROCHE Y VICENTE SAAVEDRA MARTÍNEZ

Esta introducción parece que anuncia que a continuación sigue un discurso. Nos apresuramos a decirles que no existe tal riesgo. Es conocida nuestra escasa afición y habilidad para los discursos.

Sin embargo, esta es una ocasión en la que parece indispensable decir unas palabras, que tienen un doble propósito:

En primer lugar, y el más importante, para expresar nuestro agradecimiento a los Señores Académicos que nos han propuesto y elegido para formar parte de esta prestigiosa Institución.

Agradecimiento, también, por la paciencia y comprensión que han tenido con nosotros durante todos los años, —que han sido muchos—, que hemos tardado en decidirnos sobre el procedimiento que deseábamos utilizar para nuestro ingreso.

A don José Luis Jiménez, nuestras sinceras gracias por sus amables palabras. Ustedes habrán podido comprobar que lo ciega una vieja amistad.

El segundo propósito de estas palabras es explicar brevemente en qué consiste el documento que entregamos a la Academia.

Los Estatutos de nuestra Academia admiten dos procedimientos a los académicos electos para hacer su ingreso: la lectura de un discurso o, en el caso de los artistas, la donación a la Academia de una obra original.

Nunca hemos sido demasiado partidarios de explicar a posteriori las bases teóricas de un trabajo, y menos en forma de discurso.

Pensamos que nuestras ideas sobre la arquitectura, el territorio y el medio ambiente están explícitas en las obras que hemos realizado en cuarenta y ocho años de trabajo en colaboración y que, suponemos, son el motivo por el que se nos ha propuesto como académicos.

El procedimiento alternativo previsto en los Estatutos para el ingreso, —la donación de una obra por el artista—, es sencillo en el caso de un músico, un pintor o un escultor, pero cuando se trata de un arquitecto, no está tan claro. Sin embargo, parece que la fórmula puede ser la donación de un proyecto. Esta solución no nos satisface plenamente, ya que consideramos que nuestro trabajo sólo está completo cuando terminamos la obra.

Un proyecto no es otra cosa que un conjunto de instrucciones dibujadas y escritas para que unos terceros puedan construir, bajo nuestra dirección, un edificio que hemos ideado. No es el edificio mismo, pero es verdad que es en el proyecto donde queda reflejada nuestra concepción de él.

En medio de estas indecisiones, recordamos un trabajo que habíamos hecho hace unos años, estrechamente relacionado con las Bellas Artes y la Cultura, cuya donación a la Real Academia nos pareció que podría ser una fórmula adecuada para nuestro ingreso.

Se trata de un proyecto de renovación de la Sala Teobaldo Power de La Orotava, que realizamos con mucha dedicación entre los años 1998 y 2002 por encargo del Cabildo y el Ayuntamiento de La Orotava.

Como tenemos la impresión de que la obra no se va a realizar, porque han cambiado las prioridades municipales, hemos pensado que nos gustaría que el proyecto estuviese depositado en esta Real Academia.

Pero antes de explicarles a ustedes en qué consiste nuestra propuesta de renovación, desearíamos invitarlos a reflexionar sobre la idea que está detrás de ella y la sustenta.

Pensamos que, en estos momentos en que las instituciones públicas están haciendo fuertes inversiones en equipamientos culturales, es imprescindible hacer una



FACHADA LATERAL. SE PUEDE VER QUE, DE HECHO, SON TRES FACHADAS DIFERENTES: LAS VIVIENDAS, LA SALA Y EL CUERPO DE VESTÍBULOS Y ESCALERA



INTERIOR ACTUAL DE LA SALA



FACHADAS DE LA IGLESIA Y DE LA SALA HACIA LA CALLE DEL CALVARIO

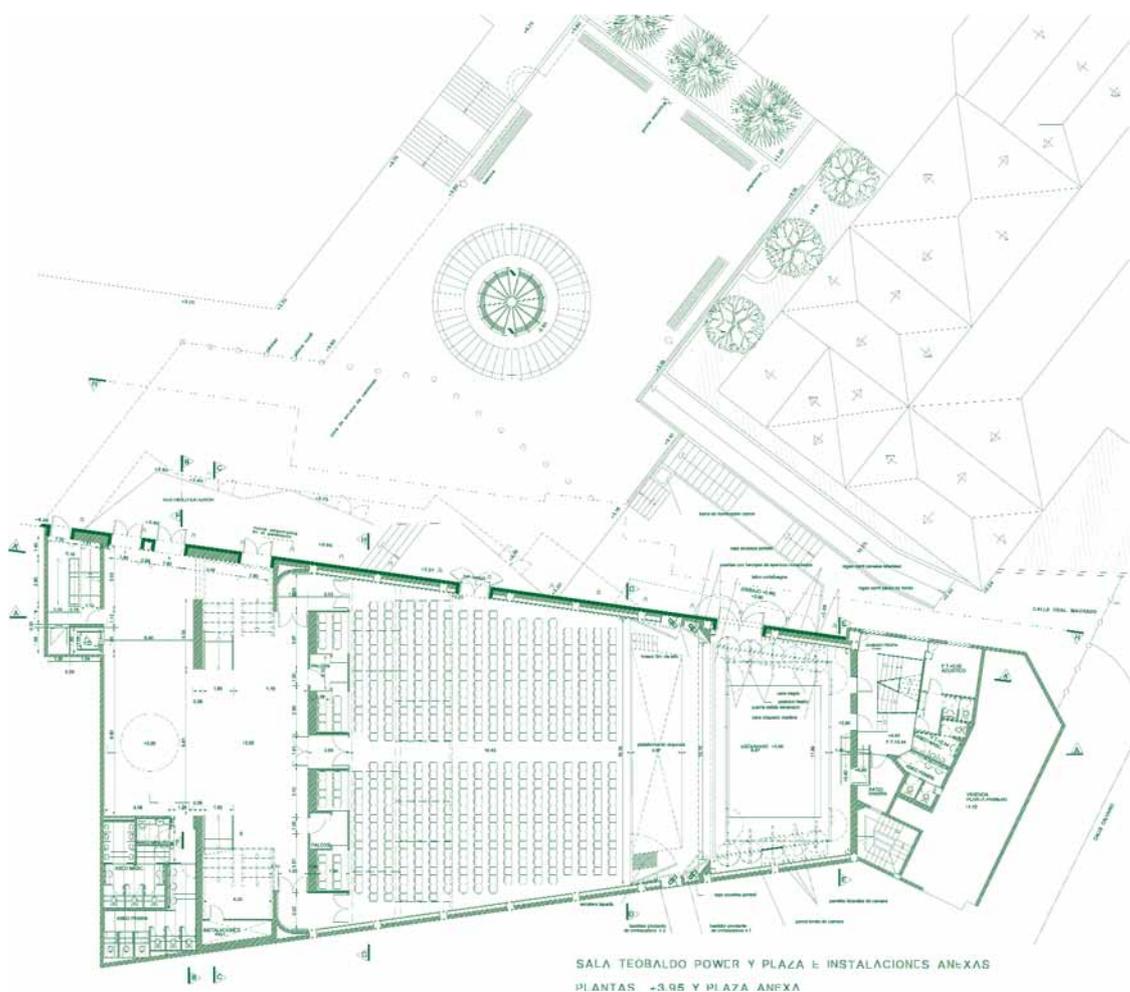
consideración sobre sí, en vez de construir nuevos edificios grandilocuentes e innecesariamente emblemáticos, no sería más correcto volver la vista sobre los edificios que existen en nuestro entorno, en el centro de nuestras ciudades, analizar sus potencialidades y, por medio de renovaciones y del aprovechamiento de los espacios públicos en los que están situados, conseguir que puedan llegar a tener el nivel más exigente como equipamiento cultural.

Nuestra propuesta para la Sala Teobaldo Power no corresponde a una edificación monumental y aislada en la periferia, sino a una actuación en un edificio entre medianeras, al que, con una inversión razonable, hemos comprobado que puede llevarse a un alto nivel como sala de conciertos y artes escénicas, —a pesar de la pequeña superficie de que se dispone—, sin tener que renunciar ni a

capacidad de audiencia, ni a condiciones acústicas, ni a la maquinaria escénica más moderna. Por supuesto, con un diseño arquitectónico absolutamente actual.

También pensamos que, en este caso, la propuesta tiene el interés adicional de crear un nuevo espacio público previo al edificio, que al tiempo que permite la utilización de su subsuelo para completar el programa de la sala, pone a ésta en valor y contribuye a enriquecer la trama urbana de La Orotava. Como ven, es un proyecto humilde y ambicioso a la vez.

A principios de los años 50, don José García Bartlet encargó al arquitecto don Enrique Marrero Regalado el proyecto de un edificio para «Cinematógrafo y viviendas», en un solar de su propiedad en La Orotava.



PLANTA

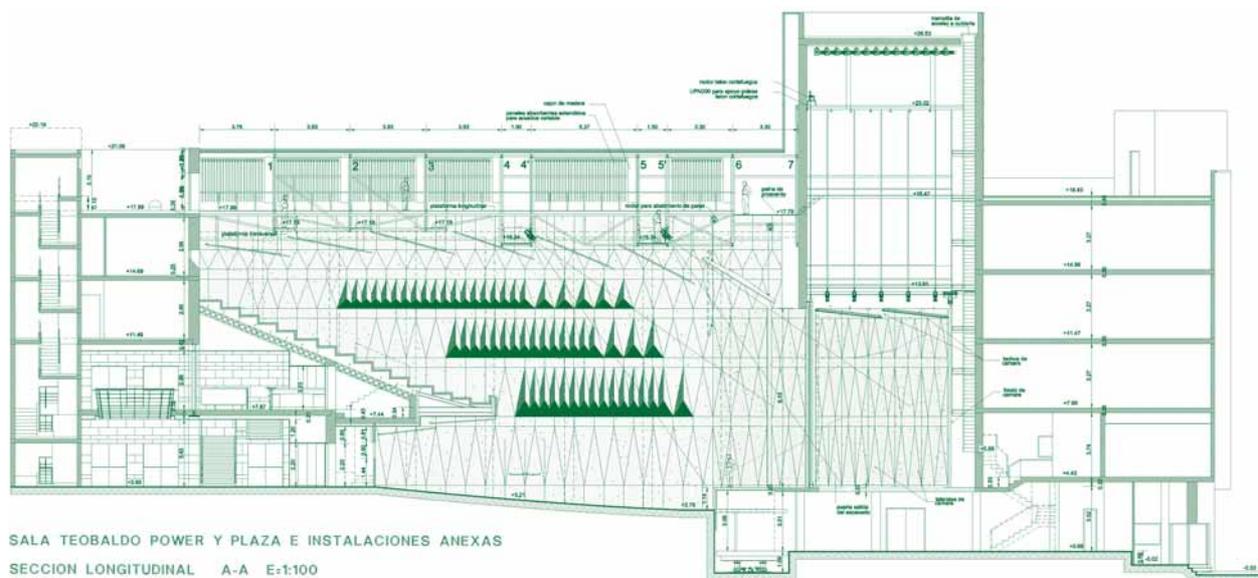
En el mes de mayo del año 1956 falleció el arquitecto Marrero Regalado, cuando la estructura del edificio estaba ya realizada, haciéndose cargo del desarrollo del proyecto su sobrino, el arquitecto don Félix Saenz Marrero. Esta es la razón por la cual el antiguo cine «Orotava» no figura entre las obras atribuidas a don Enrique Marrero Regalado.

El edificio fue inaugurado oficialmente el 16 de abril de 1957.

El año 1989 el Ayuntamiento de La Orotava adquirió el inmueble y ha venido desarrollando en él, hasta la fecha, una gran actividad cultural, de conciertos, teatro, conferencias, cine, festivales, congresos, etc.

En octubre de 1997, el Cabildo de Tenerife convocó un concurso para la «Redacción y dirección de las obras de renovación de la Sala Teobaldo Power» comprendidas en su Plan de Instalaciones Culturales, Deportivas y de Ocio, que nos fue adjudicado en febrero de 1998.

Después de conocer el programa de necesidades elaborado por el Ayuntamiento, nos dirigimos a él, para trasladarle, literalmente, *la ineludible necesidad de disponer de un Estudio Acústico de la Sala que recogiese el estado actual, así como de la contratación de técnicos especializados que nos asesorasen durante la ejecución del proyecto, para garantizar que no se empeoran las condiciones acús-*



SECCIÓN

*ticas de la Sala con la reforma, pues existe la opinión unánime de que actualmente esas condiciones son buenas.*

En abril de 1999 se presentó el estudio acústico solicitado, que incluía todos los resultados de las medidas realizadas en la sala en las condiciones actuales y cuyas conclusiones eran las siguientes:

La forma y dimensiones de la sala son adecuadas para una buena respuesta acústica, aunque existen aspectos claramente mejorables.

El volumen de la sala es pequeño para la capacidad de la misma. Ese volumen debería incrementarse lo máximo posible dado que existe espacio entre el techo actual y la cubierta. Para la capacidad actual de alrededor de 1.000 personas ese volumen no debería ser inferior a 6.000 m<sup>3</sup>.

La orientación de los paneles del techo respecto a la audiencia no es la más adecuada para ofrecer reflexiones hacia la misma. De hecho la energía sonora está excesivamente concentrada en la zona del anfiteatro.

El aislamiento acústico del recinto respecto al ruido exterior es relativamente pobre, por el hecho de tener co-

municación directa con la calle, aun cuando exista una doble puerta. Los niveles de ruido de fondo son excesivos, teniendo en cuenta que el valor óptimo es inferior a 28 decibelios.

No existe un cierre hermético de la caja de escena.

La absorción de las butacas de platea es excesivamente alta a los graves. Por el contrario, la absorción de las butacas del anfiteatro es prácticamente inexistente, al ser de madera.

Existen muchos espectadores situados debajo del voladizo del anfiteatro, lo que implica que las tres o cuatro últimas filas no participen de la volumetría de la sala sino, más bien, de la volumetría del espacio situado debajo del anfiteatro.

Finalmente, la sala, por su forma y por la posibilidad de incrementar su volumen, tiene opciones para ser una buena sala de conciertos, si, además, se corrigen los defectos de aislamiento, se mejoran los tratamientos interiores, se añaden reflectores y se modifican las butacas.

Al constatar la incoherencia entre el deseo de convertir el local actual en una buena sala de conciertos y

la carencia de los servicios más elementales detrás del escenario, se planteó al Ayuntamiento la posibilidad de utilizar el edificio de su propiedad de tres plantas existente al otro lado de la calle, para alojar estos servicios, uniéndolo por debajo de ésta con la parte baja del escenario.

La propuesta fue aceptada, y elaboramos una solución con ese punto de partida, pero, posteriormente, ante nuestra insatisfacción por la calidad urbana resultante, el Ayuntamiento decidió demoler aquel edificio creando una plaza delante de la futura sala y resolviendo bajo ella todas las dependencias necesarias para que

el edificio pudiese funcionar como auditorio de la zona Norte de la isla.

Por otro lado, el Ayuntamiento expresó, su deseo de que la sala pudiese funcionar también como teatro en condiciones técnicas aceptables. En consecuencia, se decidió dotarla de equipamiento escénico, para lo cual buscamos la colaboración de una empresa especializada.

La sala renovada debía contar con un completo sistema de iluminación, y con una buena instalación de aire acondicionado.

El proyecto de ejecución definitivo fue presentado al Cabildo y Ayuntamiento el 30 de abril de 2002.

# LA ESCULTURA: UNA REFLEXIÓN DESDE LOS TRATADOS ARTÍSTICOS

GERARDO FUENTES PÉREZ

El tema que he elegido para esta disertación es un tema que siempre me ha apasionado, y al que le he dedicado muchos años de mi vida como investigador. El título de la misma, *LA ESCULTURA: UNA REFLEXIÓN DESDE LOS TRATADOS ARTÍSTICOS*, no intenta abordar el complicado y sempiterno tema planteado entre los valores y las excelencias de la pintura y la escultura; ni siquiera la lucha de la pintura por demostrar su superioridad frente a la escultura; tampoco, la defensa a ultranza de la escultura por el simple hecho de contener la tridimensionalidad, una parcela ganada a la planitud, y por manifestar un acentuado protagonismo en momentos puntuales de la historia, pues a fin de cuenta ambas expresiones artísticas, pertenecientes al llamado «arte mayor», expresan un tiempo estático, tal y como lo define Lessing en su *Laocoonte*.

*Si el artista dispone sólo de un único momento de esta Naturaleza en constante transformación, y el pintor, en especial, sólo puede captar este momento desde un único punto de vista, y considerando que sus obras están hechas no sólo para ser vistas, sino para ser contempladas, despaciosa y repetidamente, es obvio que la elección del momento y del punto de vista correspondiente nunca será lo suficientemente fecundo<sup>1</sup>.*

No voy aquí a dilucidar este asunto que sólo le compete a la historia, pues ni siquiera me atrevo a explicar cuáles son las razones por las que una obra alcanza el grado de arte, ni tampoco penetrar en el contenido emocional que ella encierra y expresa, vertido en formas de valor estético, pero no oculto, sin embargo, mi deseo de conocer los entresijos de aquella disputa o *parangone* para comprender mejor la situación de la escultura, de sus valores intrínsecos y de su aceptación social; deseo

que también viene estimulado por las continuas visitas a los archivos, el contacto físico con el documento, su análisis y su interpretación, que nos permiten obtener resultados más ontológicos de la realidad artística, de la cultura y de la misma sociedad. Los documentos nos plantean toda una serie de interrogantes cuyas respuestas —cuando las hay—, se escalonan con el tiempo esperando ser interpretadas por nosotros según las diversas metodologías practicadas. El diálogo físico con la obra de arte, especialmente con la escultura, en la que es factible, aparte del sentido visual, el ejercicio del tacto, siempre me ha suscitado esa curiosidad de emprender el camino hacia el interior de la obra, fomentado posiblemente por la relación con los materiales escultóricos que tan familiares se hicieron durante mi estancia en la entonces llamada Escuela de Bellas Artes, hoy convertida en facultad universitaria, cuya sede ocupó este edificio donde hoy nos encontramos. Debo reconocer que el placer producido por el manejo de los materiales, la suave sensación del barro, de la áspera madera con sus tonalidades y texturas, o de la composición de la piedra y el esfuerzo de dominar y controlar las dimensiones fueron una dura batalla que a veces no era fácil de ganar. Adentrarme en ese excepcional y fantástico mundo de la construcción artística, del «arte por dentro», de la génesis, del pensamiento, del comportamiento de los artistas y de la sociedad, de los mensajes y de los procesos, ha sido una tarea harto difícil que siempre ha exigido un conocimiento de los medios técnicos, de los materiales, destrezas y habilidades. Las enseñanzas reci-

---

<sup>1</sup> LESSING, G. H.: *Laokoon oder ubre die Grenzen der Malerei und Poesie, Gesammelte Werke*, Berlín, 1955, p. 28 [citado también por BAUER, Hermann: *Historiografía del Arte*, ed. Taurus, Madrid, 1984, pp. 69-70].

biditas en aquella vieja escuela me sirvieron para comprender nuevas dimensiones de la obra de arte como resultado de todo un proceso constructivo; pero mi vocación era la de historiador del arte, a pesar de que allí había quedado impresa mi inclinación hacia el estudio de la escultura, el contacto con la volumetría y la tridimensionalidad. De tal manera que, tras cursar la licenciatura de Historia del Arte y al iniciar los cursos de doctorado en la Universidad de La Laguna, no dudé en la elección de mi futura tesis; la escultura se convertiría, por tanto, en el «leitmotiv» de mi trayectoria universitaria, no tanto desde la perspectiva formal sino de la estructural. Por eso, hoy sólo pretendo con estas palabras reflexionar en voz alta acerca de la escultura, de la escultura exenta, según la historiografía artística, a partir de la época moderna, especialmente a través de la lectura de los principales tratados artísticos o de otros documentos análogos, pues, como ya sabemos, la información escrita se volvió más abundante desde el Renacimiento, constituyendo el *tratado* el género privilegiado en sus diversas modalidades, en las que siempre prevalece el normativo y programático de las disciplinas artísticas. El tratado es una obra indispensable en la labor investigadora del historiador del arte, ya que en ella se descubren las reglas y mecanismos por los que el artista encaminaba su actividad creadora, una actividad que aparece sistematizada, incluyendo la propia experiencia estética. La idea que entonces se tenía del arte como actividad científica, surgida del conocimiento de normas y del esfuerzo intelectual, motivó la aparición de una extensa literatura artística a lo largo de las centurias siguientes, a veces difíciles de abordar por parte del historiador. A partir del Renacimiento, el panorama de las fuentes artísticas se volvió más complejo que en las etapas históricas anteriores, debido, entre muchas razones, a la eficacia de la imprenta, que dio a la luz no sólo los tratados científicos sobre la materia artística sino también una gran cantidad de textos literarios, hagiográficos, sermones, crónicas, etc., donde se pueden hallar datos y noticias acerca de la escultura.

También son fundamentales para la Historia del Arte los escritos que hablan de las fiestas, de las estrechas relaciones entre arte, poder y sociedad. Esta rica y nutrida información, especialmente la que corresponde a la época barroca, es doblemente importante para nosotros

por los escasísimos testimonios existentes en la actualidad, pues se trata de una manifestación de poca consistencia y de difícil estudio.

Los diarios de los artistas son fundamentales para conocer una realidad más personal, alejada del filtro de la interpretación del biógrafo; asimismo, los diarios de viajes comunican con frecuencia aspectos y situaciones sobre las Bellas Artes. Y relacionado con esa información más o menos privada del artista, cabe mencionar una fuente de capital importancia: la correspondencia epistolar, una documentación siempre perseguida por los historiadores y cuya consulta se convierte —si se halla en manos de particulares—, en una guerra sorda, en una espera infinita hasta que las puertas se dignen abrirse.

Para los que se hallan fuera de la esfera de la investigación artística e, incluso, para los propietarios de esa documentación, esta situación resulta casi imposible de ser entendida en toda su extensión, ignorando cuán valioso es este material epistolar para conocer las relaciones entre los artistas y los clientes. A manera de ejemplo, podemos citar las cartas de Tiziano y, especialmente, aquellas relacionadas con Felipe II en las que se especifica el número de obras, los importes y los traslados.

La documentación de carácter administrativo es otra fuente a tener en cuenta. Ya desde el siglo XVI contamos con numerosas ordenanzas pertenecientes a asociaciones gremiales que dictaminan determinadas condiciones profesionales. También constituyen fuentes importantes los protocolos notariales o los inventarios de bienes, sin perder de vista los testamentos. Los contratos entre artistas y clientes han supuesto un acercamiento a las condiciones de realización de la obra y a las exigencias formales e iconográficas. De esta manera, el panorama documental de la etapa moderna es amplio y variado, unido a las modificaciones experimentadas por el concepto de arte y a las de carácter histórico, canales por los cuales se fue articulando toda una teoría que ya preludiaba la nueva actitud intelectual y reflexiva de la creación artística, lejos ya de la habilidad artesanal y narrativa.

El tratado de arte era un *corpus* que sistematizaba la disciplina artística y la experiencia estética, estableciendo un lenguaje universal demostrable mediante métodos de carácter científico. Así, entre el hombre y el medio se establecieron postulados reglamentados, de tal modo que los primeros tratadistas del Renacimiento

[Alberti-Leonardo] ya reconocían que las artes eran parcelas de las ciencias, puesto que se apoyaban en el estudio de la naturaleza y, por tanto, había que abordarlas con criterios científicos debidos a la observación pura y al análisis. El artista se sometía a las leyes de la perspectiva, anatomía, fisonomía y de las proporciones. Pero tales principios necesitaban de un ámbito adecuado para desarrollar todo su pensamiento. Las academias constituyeron entonces el mejor vehículo aliado para tales fines, gracias a la aceptación de las nuevas ideas por parte de un público bastante amplio que supo asimilarlas y hacerlas cristalizar. El término «academia» es una recuperación del concepto griego que tuvo lugar en Florencia en el segundo tercio del siglo xv, debido entre otras razones a la actuación de eruditos helenos que pretendían conseguir la unificación de las iglesias griega y romana [1438-1439] y al interés de Cosme de Medici, que con ello quería plantear la idea de un círculo filosófico digno de tal hombre<sup>2</sup>.

Desde entonces, tanto la pintura como la escultura han gozado de una evidente consideración social y cultural suficientemente sólida, igual que la poesía. Por tanto, uno de los grandes géneros artísticos va a ser la escultura, que frente al carácter visual de la pintura, permite la percepción táctil y las sensaciones de volumen y peso. Siempre ha tenido pretensiones de perdurabilidad, asociada a la propaganda política y a la capacidad aleccionadora de la religión. Dependiendo de cada época y de los estilos imperantes, la escultura ha presentado resultados muy distintos, como es bien sabido, de acuerdo con las diversas modalidades [bulto redondo, relieve, etc.] y según los materiales empleados [piedra, metales, madera, barro, cera, yeso, marfil]. Debido a cuestiones puramente culturales y geográficas, estos materiales adquieren mayor o menor protagonismo y difusión, como ocurrió con el mármol en la civilización grecolatina o la madera policromada en el ámbito hispano del Barroco. A partir de aquí surgieron distintas formas de desarrollar el pensamiento artístico, principalmente en las ciudades italianas y, a la postre, en las del resto del continente europeo. Hacia mitad del siglo xviii se establece ya una línea divisoria entre el estamento gremial y el académico, que perduraría hasta la siguiente centuria, como se aprecia tras el pronunciamiento de la Academia de Roma cuando en 1750 manifestó que los gremios no tenían ya autoridad sobre los artistas; las artes eran

*de una vez por todas aceptadas como artes liberales*<sup>3</sup>. Se intentaba, pues, que las obras producidas fueran sometidas a los dictámenes de la Academia. Con esto se daba paso a una nueva época: la Ilustración.

Sin pretender adentrarnos en los entresijos históricos de estas academias, el esfuerzo por reglar el mecenazgo docente del arte daba sus frutos, haciéndose hincapié en la enseñanza y dominio del dibujo, actividad que impregnó el espíritu educativo hasta bien entrado el siglo xix.

El escritor alemán Sulzer, en su obra *Allgemeine Theorie der bildenden Künste*, afirma que la

*academia debe estar bien equipada con los objetos necesarios para el aprendizaje del dibujo. Éstos son básicamente, siempre que haya la suficiente variedad, los siguientes: libros de dibujo que muestren, en primer lugar, las partes separadas de las figuras, la forma y la proporción de las cabezas, de las narices, de las orejas, los labios, los ojos, etc., después, partes más grandes de figuras y figuras completas. La copia de ellas será la primera tarea de los principiantes; se continuará con dibujos de figuras tomadas de las más destacadas obras de arte, dibujos correctos de escultura clásica, figuras escogidas de los grandes maestros, de Rafael, de Miguel Ángel, los Carracci, etc. [...] Además del surtido de dibujos es necesario tener un surtido de modelos de yeso, que representan las obras más nobles de la Antigüedad y algunas obras más recientes, tanto en parte como en figuras completas y grupos...<sup>4</sup>.*

No es extraño que el dibujo constituyera la base de cualquier aprendizaje artístico, algo obvio si tenemos en cuenta que siempre ha constituido la preocupación máxima de la representación visual, donde la línea va más lejos: *divide el espacio bidimensional en planos y sugiere la tercera dimensión al separar la forma definida del plano soporte [...], la línea determina la relación espacial de los objetos*<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> PEVSNER, Nikolaus: *Las Academias de Arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982, p. 17.

<sup>3</sup> Idem: p. 86.

<sup>4</sup> SULZER: *Allgemeine Theorie der bildenden Künste*, Berlin, 1792, vol. 1, p. 12. Citado en PEVSNER, Nikolaus: *Las Academias de Arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982, p. 121.

<sup>5</sup> FREIXA, Mireia y otros: *Introducción a la Historia del Arte*, Ed. Barcanova, Barcelona, 1990, p. 174.

Ya Pausanias [siglo II a C.] y Plinio [23-79] hacen hincapié en la importancia del dibujo como elemento base, tanto para la escultura como para la pintura, independientemente del método empleado y del carácter artístico que a veces llega a adquirir. Creo que son muchos los testimonios que la historiografía artística nos ofrece acerca de este asunto tan trascendental en la comprensión de la obra de arte; opiniones y sentencias de los más aventajados artistas de todos los tiempos lo justifican. Basta recordar, a manera de ejemplo, las palabras de León Batista Alberti [1404-1472] en su tratado *Della statua*, publicado en Venecia en 1568, donde le otorga una especial atención al estudio y el cuidado de los contornos:

*Yo quisiera que en el dibujo sólo se buscara la exactitud del contorno, en lo cual es preciso ejercitarse con infinita diligencia y cuidado, pues nunca se podrá alabar una composición ni una buena inteligencia de las luces si falta el dibujo<sup>6</sup>.*

Dibujar a partir de dibujos, de modelos de yeso y del natural fueron las tres fases que se mantuvieron inalterables desde Leonardo da Vinci [1452-1519], Federico Zuccaro [1542-1609], Charles Le Brun [1619-1690] y los postulados neoclásicos. Si analizamos los diversos textos referidos sobre todo a la composición docente de las academias y escuelas de dibujo, observamos, a pesar de las excepciones, que el dibujo vino a ocupar más del 70% de las asignaturas impartidas. En el horario de la Academia de Berlín, referido al curso 1799-1800, ofrecido por Seeger<sup>7</sup>, nos percatamos que algo más del 55% se hallaba ocupado por las clases de dibujo en sus diversas vertientes [al natural, del modelado, de dibujos, etc.], destinándose el mejor espacio de luz solar, de 8-12 y de 14-19. El resto de las asignaturas estaba compuesto por el estudio de los paños, modelado, pintura y las relacionadas con la industria. Es lógico pensar que este planteamiento docente sólo podía ser impartido por aquellas academias que disponían de espacio físico adecuado y de los materiales didácticos. Sin embargo, para las llamadas escuelas filiales que aparecieron sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, y en años sucesivos, el dibujo seguía siendo la «asignatura obligatoria» en las enseñanzas artísticas; el estudiante debía dominar su técnica, sus recursos y posibilidades. Su obligatoriedad fue tal que las academias se

constituyeron en academias de dibujo. No hace falta dirigir nuestra mirada a la geografía europea para comprobar esta realidad; el caso de Canarias es evidente. En 1782 funcionó por iniciativa del deán don Jerónimo de Róo una *Escuela de Dibujo* en Las Palmas de Gran Canaria; también en esta misma ciudad, hubo una *Escuela Gratuita de Dibujo*, creada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1787. Algo más tarde, en 1810, se estableció la *Escuela de Dibujo* del Real Consulado del Mar y Tierra de Canarias, con sede en La Laguna, que tuvo como primer maestro al pintor Luis de la Cruz y Ríos. Y en 1810, la de Santa Cruz de La Palma, gracias a la intervención de Blas Ossavarry. No contamos con demasiadas noticias acerca del plan de estudios de estos centros, pero si nos atenemos a las informaciones facilitadas por el archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de ambas provincias canarias, el dibujo es una herramienta esencial en todo el aprendizaje artístico, pues no debemos olvidar la necesidad imperiosa que suponía la formación de grabadores. Prueba de ello es lo que manifiesta fray Antonio Hernández Bermejo [1760-1834] ante la Junta de la citada institución en el momento de presentarle una calcografía titulada *Ecce Rex Vester*, en cuanto que *no está con la perfección que debía porque ni sé dibujar ni he aprendido a manejar el buril*<sup>8</sup>. Estos grabadores no sólo se preparaban para llevar a cabo obras independientes, respondiendo a la demanda de una clientela, sino más bien para acceder al trabajo ofrecido por las imprentas. Los diseños, las viñetas, la propia publicidad, etc., suponían una de las soluciones para ejercer el trabajo artístico. Esta necesidad de garantizar la asignatura de dibujo se plasmó en los programas educativos del siglo XIX, de modo que en el período comprendido entre 1850 y 1855, esta Real Academia Provincial de

<sup>6</sup> ALBERTI, León Batista: *Della statua*, Venecia, Bartola, 1568. Texto tomado de la obra *Máquinas y herramientas de dibujo*, de Juan José Gómez Molina [coord.], Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 124.

<sup>7</sup> PEVSNER, Nikolaus: *Las Academias de Arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982, p. 107.

<sup>8</sup> FUENTES PÉREZ, Gerardo y FERRAZ LORENZO, Manuel: *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife y la imprenta: una eficaz manera de divulgar la cultura en La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Sus primeros pasos*, San Cristóbal de La Laguna, 2002, p. 256. El texto también aparece recogido en VIZCAYA CARPENTER, A.: *Catálogo bibliográfico de la primera imprenta canaria*, La Laguna, 1955.



TALLER DE ESCULTOR. Trabajo del mármol. Grabado calcográfico [París, 1781] Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid

Bellas Artes de Canarias, como se llamaba entonces, en la que impartió *Dibujo Lineal* nuestro célebre Fernando Estévez, mantuvo entre varias materias la *Geometría*, el *Dibujo* desde la figura y el *Dibujo aplicado*<sup>9</sup>.

De esta manera, el dibujo se hizo necesario en cualquier sistema de enseñanza, convirtiéndose a su vez en una expresión de necesidad social, pues educaba la mente, la ordenaba, permitía conocer las inclinaciones creativas del individuo y era un excelente medio para aprehender la realidad circundante. Todos los artistas, teóricos y pensadores reclaman la práctica del dibujo. Así, Alexander Dupuis, en su obra *De l'enseignement du dessin au point de vue industriel*, publicada en París en 1836, afirma que *el dibujo es el medio de todas las aptitudes, el instrumento de todas las industrias, el pasaporte de todas las profesiones, la estenografía del pensamiento*<sup>10</sup>. No hay que olvidar que en los proyectos de ley presentados a las Cortes [1838], en los artículos 14 y 15 aparecen definidas las escuelas especiales [Caminos, Canales y Puertos, Minas, Agricultura, Veterinaria, Náutica, Comercio, BELLAS ARTES, ARTES Y OFICIOS...], determinando el Gobierno las ciudades en las que se establecerían dichos centros de enseñanza<sup>11</sup>. Por eso no es extraño encontramos en aquel siglo XIX maestros y profesionales en las Bellas Artes que se ofrecían para impartir *lecciones de dibujo y pintura al óleo, yendo a las*

*casas de los que gusten dedicarse a este arte...*<sup>12</sup>. Y sin pretender ahondar en esta faceta artística, conviene recordar las palabras de Leonardo Da Vinci [1452-1519] en su *Tratado de la Pintura* [sección primera, II-IV]:

*El estudio de aquellos jóvenes que desean aprovechar en las ciencias imitadoras de todas las figuras de las cosas criadas por la naturaleza, debe ser el dibuxo ...hay muchos que tienen gran deseo y amor al dibuxo pero ninguna disposición; y esto se conoce en aquellos jóvenes á cuyos dibuxos les falta diligencia ...*<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> FUENTES PÉREZ, Gerardo: *Canarias: el clasicismo en la escultura*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1990, p. 304.

<sup>10</sup> Periódico *EL AVISADOR DE CANARIAS. PERIÓDICO DE ANUNCIOS E INTERESES MATERIALES*. Imprenta Isleña, Santa Cruz de Tenerife, núm. 8, 4 de enero de 1851.

<sup>11</sup> Periódico *El Atlante*, imprenta de Vicente Bonnet, Santa Cruz de Tenerife, núm. 188, 7 de julio de 1838.

<sup>12</sup> Periódico *La Aurora*. Seminario de Literatura y de Artes. Librería La Isleña, Santa Cruz de Tenerife, núm. 31, 2 de abril de 1848. Este artículo se refiere a las clases impartidas por don José Bello *discípulo de la Real Academia de S. Fernando de Madrid*.

<sup>13</sup> *EL TRATADO DE LA PINTURA POR LEONARDO DA VINCI, Y LOS TRES LIBROS QUE SOBRE EL MISMO ARTE ESCRIBIÓ LEÓN BAUTISTA ALBERTI*, traducción por Diego Antonio REJÓN DE SILVA, *Imprenta Real*, Madrid, 1784. Facsimil de dicha edición por la Ed. Altafulla, Barcelona, 1999, pp. 4-5.

Iguales argumentos los encontramos en todos los tratadistas y en aquellos escritos referentes al proceder artístico; Francisco Pacheco [1564-1654], desde la perspectiva teórica clásica, considera el dibujo como la forma sustancial de la pintura, arremetiendo sin piedad alguna contra aquellos pintores que prescindían del dibujo para efectuar sus obras, llamándoles *empastadores y marchantes, hijos bastardos de la pintura*, con la intención tal vez de confinarlos a las actividades puramente artesanales<sup>14</sup>.

Sin embargo, no todo fue así. La Academia francesa, siempre innovadora, procuró que el dibujo no se convirtiera en un elemento rutinario, penoso y aburrido. Alrededor de 1750, cuando François Boucher [1703-1770] se hallaba en pleno apogeo artístico, el ejercicio del óleo llegó a ocupar el principal interés de los docentes, proponiéndose la copia de los grandes lienzos expuestos en las más destacadas pinacotecas; la observación del natural fue otro propósito de los maestros, sobre todo para analizar viejos edificios y escenarios pintorescos. Como se puede comprobar, hay un programa más coherente y novedoso<sup>15</sup> que no excluye el estudio y dominio de la anatomía, una asignatura que siempre se ha asociado con la enseñanza de la escultura, una cuestión a la que tan familiarizados estaban los miembros de la sociedad florentina en el Renacimiento.

Los estudiantes de pintura también se vieron obligados a conocer en profundidad la anatomía humana. Alberti, al igual que todos los tratadistas, proponía el ejercicio de esta actividad desde diversos puntos de vista: la osteología [huesos], es decir, la estructura interna, y la miología [músculos], referida a la estructura externa. Leonardo Da Vinci [1452-1519], por ejemplo, insistía en el conocimiento directo del cuerpo humano, sobre todo a través de la disección de cadáveres, de los que tomaban múltiples dibujos que con el tiempo ilustrarían publicaciones sobre anatomía del hombre y de animales<sup>16</sup>. Esta actividad llegó a tal extremo que muchos artistas aprovecharon situaciones catastróficas, como epidemias, hambre, desastres naturales, etc., para tomar apuntes y ejecutar dibujos del natural; el pintor y grabador holandés Hendrick Goltzius [1558-1617] fue uno de ellos, y lo mismo hizo el pintor y arquitecto Ludovico Cigoli [1559-1613]. Surgieron, pues, tratados y numerosos escritos sobre anatomía, como el publicado en 1543 por Andrea

Vesalio [1514-1564], que lleva por título *De humanis corpori fabrica libri septem*. En él se dio a conocer por primera vez el interior del cuerpo humano y sus relaciones. La obra no sólo abre las puertas al conocimiento de la medicina sino que facilita al artista una cultura más amplia de la anatomía, ofreciendo espléndidos repertorios de ilustraciones realizadas por Juan Calksux [siglo xvi], cuya vigencia llegó hasta el siglo xviii. Para el caso español, debemos citar la obra de Juan de Arfe y Villafañe, *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*, que vio la luz en 1585. En ella se desvela la influencia sobre todo de Vesalio, y va a ser el único tratado sobre anatomía que se publique en nuestro país por mucho tiempo. Lo único que se hará en España será traducir obras extranjeras, como la de Lavater [1741-1801], *Elementos anatómicos de Osteología y Miología para el uso de los pintores y escultores*, gracias a la labor de Atanasio Echevarría y Galio en 1807.

No quisiera pasar por alto, en el aprendizaje del dibujo como conocimiento teórico, lo que supuso las conocidas *cartillas*, las *cartillas de dibujo*, que desde el siglo xvii constituyeron manuales para copiar, circulando por toda Europa sin apenas transformaciones, y cuya intención fue establecer un método pedagógico que ya se había planteado en la Italia renacentista, extendiéndose luego por toda Europa. Parece ser que en época de los Carracci funcionaba como sistema reglar. Sin embargo, con la obra de Fialetti [1573-1638] tiene lugar este tipo de publicaciones, que conoció un enorme éxito en el Seiscientos; uno de los primeros españoles en producir las fue Ribera [1591-1652], a tenor de las informaciones ofrecidas por Antonio Rodríguez Moñino [1910-1970]<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Ed. Cátedra, Madrid, 2001. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, p. 346.

<sup>15</sup> PEVSNER, Nikolaus: *op. cit.*, p. 125.

<sup>16</sup> Leonardo Da Vinci llegó a diseccionar más de 30 cadáveres, ejercicio en el que participó el profesor de Anatomía en la Universidad de Pavia, Marco Antonio della Torre [1481-1511], llevándose a cabo unos 779 dibujos de extraordinario interés para el conocimiento científico de entonces.

<sup>17</sup> RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Don José García Hidalgo. Estudio bibliográfico*. Madrid, 1965. También en BROWN, J.: *Julepe de Ribera grabador*. Valencia, 1989. Todo ello en: VEGA, Jesusa: *los inicios del artista. El dibujo base de las artes*, en *La formación del artista desde Leonardo a Picasso*, catálogo de exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 1989, p. 17.

También aparecen recomendadas por autores como José Martínez y Palomino [1600-1682], y por muchos más.

Pero independiente de esta concepción docente y pedagógica, la pintura siempre recibió una especial atención por parte de los profesionales del arte, de las academias y de las propias escuelas. Como dijimos al principio, no es cuestión de enfrentar la pintura y la escultura, pues si bien en el pasado constituyó todo un debate dialéctico, en la actualidad es un hecho ya superado, y en palabras del profesor Cristóbal Belda, se trata de una *inútil polémica*.

Parece ser que fue Cennino Cennini [ac. 1390], en su tratado *Il Libro dell'Arte*, una de las mejores y principales fuentes para conocer las técnicas empleadas en la pintura al temple, el que *situó la pintura en una posición ajena a la artesanía, de igual alcurnia y derechos que la poesía*<sup>18</sup>. Según comenta Hermann Bauer, fraseando a los viejos escritos y sentencias, la pintura es considerada *el segundo estadio hacia la sabiduría*, una manera de traducir la palabra «pintura» por «arte» o, al menos, de considerarla como la expresión más rotunda y completa, pues así lo defendieron muchos de los eruditos del pasado renacentista como, por ejemplo, Leonardo Da Vinci [1452-1519], que tanto insistió en el método empírico y que otorgó a la pintura un lugar privilegiado, logrando espacios más universales. La mayor parte de estos escritos sobre pintura persiguen, en cierto modo, la fundamentación de una teoría científica de la visión —el ojo, que aparece como apoyo del pensamiento pictórico— y de su propia representación<sup>19</sup>. Situación vivida y defendida asimismo por artistas tan célebres como Leon Battista Alberti [1404-1472] y Filippo Brunelleschi [1377-1446], que abogan por las prerrogativas de la pintura como imitación de la naturaleza. Afirma el primero que los pintores no deben conformarse con la fama y los halagos sino que deben esforzarse por estar a la altura de los dioses, ejercitando el estudio y la *virtus* personal.

Ante este «parangón», la escultura no pudo competir con la pintura, al menos hasta bien entrado el Barroco. Los tratados sobre pintura que se publicaron fueron numerosos, llegando a alcanzar el 60% de todos los tratados editados y que fueron decisivos en la formación del artista y de su conciencia histórica. Podríamos afirmar que estos tratados dedicados a la pintura, de-

pendiendo de las épocas, países y escuelas, sobrepasaron en algunas ocasiones el 60%, de los cuales un 10% comparte su existencia con la escultura y, muy puntualmente, con la arquitectura. Hay que mencionar, a manera de ejemplo, la obra de Giovanni Pietro Bellori [1616-1696] que lleva por título *La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, escogida de entre las bellezas naturales, superior a la naturaleza*, o bien el *Tratatto della pintura e scultura. Uso et abuso* de Gian Domenico Otonelli [h. 1652] y Pietro Berrettini da Cortona [1596-1669]. Incluso, en aquellas obras biográficas de artistas, como la archiconocida *Vidas* de Giorgio Vasari [1511-1574], o *La Vida* escrita por Benvenuto Cellini [1500-1571], el número de voces referidas a pintores es muy superior [70%] al de escultores. De las 133 voces del estudio de Vasari, cerca del 68% corresponden a pintores; un 17% a escultores, y el 15% restante a artistas que eran al mismo tiempo arquitectos, escultores y pintores. En el prefacio, Vasari intenta dar algunas razones para explicar la enorme diferencia numérica entre los diversos géneros, sin dar razones plausibles, pues de acuerdo con la opinión de muchos autores coetáneos y posteriores, el origen de las artes plásticas se halla en la misma decisión divina, recurriendo, como ya sabemos, al relato bíblico, sobre todo al Génesis. El modelo de estas explicaciones, muy simplistas e ingenuas desde la perspectiva actual, tienen su apoyo en el «Parangón» planteado por Leonardo Da Vinci [1452-1519], en el que cada uno defiende las excelencias del arte por medio de discursos complicados, tediosos y hasta cierto punto aburridos, donde los recursos dialécticos y académicos constituyen un *corpus* de pesada retórica.

Ante este elevado número de pintores, la actividad escultórica poco podía hacer. En la mayor parte de los tratados y de los repertorios historiográficos, la escultura ocupa un modesto segundo plano, cuyos argumentos argüidos en su defensa se veían casi siempre asfixiados por los teóricos de la pintura, a pesar de que algunos adoptaron una actitud más cauta, como Benedetto Varchi [1503-1565], que con sabiduría intentó conciliar las diversas expresiones artísticas. Aún así descubrimos en él una vela-

<sup>18</sup> BAUER, Hermann: *Historiografía del Arte*. Ed. Taurus, Madrid, 1984, p. 15.

<sup>19</sup> CALVO SERRALLER, F. y PORTÚS, J.: *Fuentes de la Historia del Arte II*. Ed. Historia 16, Madrid, 2001, p. 23.

da inclinación hacia la pintura. De todas formas, este hecho tan consustancial a la época moderna, obedece a múltiples causas, destacando aquellas que por razones estructurales frenaron su ascenso al escalafón artístico:

En primer lugar, ha tenido dificultades para lograr su independencia de la arquitectura.

La escultura no ha contado con una formulación sobre sus leyes de autonomía a lo largo de la historia.

Ha habido una falta de sensibilidad y preparación por parte del público para valorarla, pues de alguna manera éste se ha visto privado de uno de los sentidos más importantes: el tacto, aspecto que no cuenta la pintura al ser bidimensional, independientemente de la imaginación táctil que, dicho sea de paso, no ha tenido suficiente desarrollo en la concienciación de la sociedad. Cuando la percepción táctil *está claramente establecida y es conscientemente percibida por el espectador, entonces la escultura alcanza sus más altos y únicos valores estéticos*<sup>20</sup>.

La escultura estuvo sujeta generalmente a las relaciones entre el maestro y el alumno, cuyos comportamientos obedecían a los postulados gremiales.

La autoestima de la que han hecho gala los pintores, ganándose ciertas prebendas sociales y jurídicas, han ido en detrimento de la escultura.

La obra escultórica, por sus particularidades, ha dependido por más tiempo de las condiciones del taller.

La naturaleza de los materiales [piedra, madera, etc.] y su elevado precio han determinado la ejecución de la obra, por lo que siempre la utilización del barro, la cera o la escayola han permitido los modelos que luego serán trasladados al material definitivo.

Ya hemos mencionado con cierta insistencia el carácter técnico de la escultura para indicar la estructura de los trabajos del taller, de la composición laboral, de sus distintas actividades y ocupaciones, en el que el maestro se reservaba el último retoque de la obra, a diferencia de la pintura, que era una actividad más directa y personal entre el artista y los materiales, dejando atrás aquellos casos en los que la historia ha dejado constancia de la intervención de varios pintores en un mismo proyecto.

En realidad, lo que se buscaba en todo este maremagno de posturas era la jerarquización de las artes después de mucho discutir, de defender y de establecer divisiones entre las distintas materias que componían las ciencias.

En el extenso estudio preliminar que el mencionado profesor Belda Navarro realizó para la publicación de la obra de Benedetto Varchi [1503-1565], se afirma que la pugna entre ambos géneros artísticos *no se restringía a establecer los límites de la discusión, sino en valorar igualmente las razones que avalaban los argumentos y las cualidades que distinguían las artes*<sup>21</sup>, pues una de ellas fue precisamente el planteamiento que suponía el proceso constructivo de la obra, al que ya se ha aludido, argumento esgrimido muchas veces sin demasiada consideración y discreción por parte de los pintores que no dudaron en muchas ocasiones en actuar con mala fe, alardeando de conocer los autores clásicos, sus obras, sus frases y sus recursos compositivos.

Volviendo a Leonardo Da Vinci [1452-1519], y consultados nuevamente sus escritos, nos encontramos con el célebre comentario que dejó acerca de la escultura. Dice así:

*el escultor ha de realizar su obra con fatiga material, empleando un trabajo mecánico que le deja a cada paso bañado de sudor, cubierto de polvo, con el rostro sucio y enharinado por el polvo del mármol, como un picapedrero, cubierto así de esquirlas como copos de nieve, y sucia su habitación por cascotes y polvo de piedra.*

Se desprenden de este texto las intenciones de Leonardo como pintor, apoyándose en argumentos que son auténticas falacias. Sin embargo, hay que tener en cuenta la situación social y cultural del momento, donde los prejuicios visuales dominantes le conducen a una comprensión de la naturaleza desde el prisma científico. Es curioso cómo este texto, que define incluso las características de un taller, tal y como lo recogen muchos grabadores, sobre todo del siglo XVIII, mantiene un paralelismo con otros escritos más alejados en el tiempo; me refiero al «parangón» entre el oficio de escriba y de las demás artes en el antiguo Egipto, del que sale a flote, na-

<sup>20</sup> BORRAS GUALÍS, Gonzalo y otros: *Introducción general del Arte*. Ed. Istmo, Madrid, 1996, p. 142.

<sup>21</sup> BELDA NAVARRO, Cristóbal: *La contienda entre las artes y la preeminencia de la escultura*, en VARCHI, Benedetto: *Lección sobre la primacía de las artes*, bajo la dirección de José López Alvadalejo, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Consejo General de Arquitectura Técnica de España, Madrid, 1993, p. XIII.

turalmente, el primero. Se trata de la *Sátira de los oficios*, en la que un padre, llamado Khety, aconseja a su hijo, Pepi, que está a punto de ingresar en la «escuela de los libros». Es un bellissimo relato para convencer al joven de que el futuro se halla en el trabajo de la escritura:

*Quisiera conseguir que tú ames los libros más que a tu madre; pondré su belleza ante tus ojos. Ser escriba es la mayor de todas las profesiones, no hay nada comparable en el País ... He visto al herrero dedicado a su oficio, en la boca de su homo; sus dedos son como de cocodrilo y huele peor que los huevos de los peces. Cada carpintero que empuña la hachuela está más fatigado que el labrador; su campo es la madera y su azada es de cobre. Durante la noche, cuando queda liberado, trabaja aún, más allá de lo que sus brazos pueden hacer; durante la noche arde la candela. El tallista de piedras corta excelentemente con el cincel toda clase de piedras duras; pero cuando termina, cuidadoso de hacerlo bien, sus brazos han perecido, está agotado; si se sienta, al crepúsculo, sus rodillas y su columna están encorvadas ...*<sup>22</sup>

Como se puede deducir, existía un reconocimiento intelectual frente al manual. Podríamos citar algún que otro «parangón» de estas características perteneciente a la época de griegos y romanos, como el planteado por Luciano de Samosata, escritor brillante, que en el *Sueño* nos habla de ventajas y del prestigio social de la escultura, que en este caso, aparece encarnada en una mujer, respondiendo a una manera literaria y conceptual muy común entonces y que tendría mayor repercusión en la Edad Media.

Agnolo Bronzino [1503-1572], pintor de la corte de Cósimo I de Medici, el primer duque de Toscana, también arremetió contra la escultura más directamente que Vasari [1511-1574], planteando el reiterativo argumento de Leonardo Da Vinci [1452-1519] en cuanto que el esfuerzo físico *le quita la dignidad, porque cuanto las artes se hacen con más ejercicio de brazos o cuerpo, tanto más tienen de lo mecánico y, por consiguiente, son menos nobles*<sup>23</sup>. Y decimos que es un argumento muy reiterativo porque desde un principio ha sido el más utilizado por los pintores para enfrentarse una y otra vez con la escultura. Hasta el siglo XIX, las condiciones de trabajo de los escultores, especialmente la poca limpieza de sus talleres y el ruido impertinente de los

mazos, martillos y cinceles, han supuesto un problema en la lucha por conseguir el más alto nivel en la jerarquía de las artes. Una y otra vez surge este argumento como «espada de Damocles», como cualidad negativa que impide que la escultura alcance sus objetivos. Y no deja de ser sorprendente que a pesar de esta situación, fueron las estatuas de la Antigüedad clásica las que se convertían en paradigma de belleza y perfección artística, no sólo para los escultores sino para todos los artistas, que las copiaron y se sirvieron de ellas como fuente estética. Basta recordar a ese gran historiador del arte alemán, a Joham Joachim Winckelmann [1717-1768], que en 1755 publicó *Gedank über die Nachahmung der griechischen Werke* [sobre la imitación de las obras griegas] trabajo que contiene la tan conocida frase: «*Edle Einfalt und stille Grösse*» [«Noble sencillez y serena grandeza»], cuando la mayor parte de las esculturas sólo las había conocido a través de las copias, ya que las originales estaban por descubrir. Pensamos que tal vez por ello los escultores de cada momento han tenido que luchar por superar el complejo que estos paradigmas artísticos suponían para sus obras. Razones suficientes para pensar que el escultor ha tratado siempre de colocarse al mismo nivel de los demás artistas, concibiendo su creación más que como una obra mecánica fruto del esfuerzo físico, como una obra esencialmente intelectual basada en los mismos principios del *disegno* que en el resto de las artes, con la particularidad de que el *disegno* en la escultura se resuelve de una manera muy distinta al de la pintura. Por eso, cuando se habla de la pintura, la situación adquiere aspectos inverosímiles y poco fiables, aunque no dejan de tener sentido.

No ponemos en duda el valor documental de estos escritos en los que se plantean conceptos como los de mimesis, perspectivas, correcciones ópticas, belleza ideal, etc. Con respecto al primer concepto, conviene detenernos en un pasaje de Plinio el Viejo [23-79], perteneciente a su obra *Historia Natura*, capítulo xxxv, cuyos protagonistas son los pintores Zeuxis y Paráisos. Se dice que éste último *presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que los pájaros se acercaron a picotearlas*. El relato es muchísimo

<sup>22</sup> YARZA LUACES, Joaquín: *Fuentes de la Historia del Arte I*. Ed. Historia 16, Madrid, 1997, pp. 26-27.

<sup>23</sup> VARCHI, Benedetto: *op. cit.*, p. xvi.

más amplio, y en él se narra cómo cada uno defiende con ardor la capacidad pictórica alcanzada. Este tipo de argumento se mantuvo como recurso didáctico y persuasivo hasta bien entrado el siglo XIX. Ya el propio Benedetto Varchi [1502-1565], en su tratado, vuelve a insistir en lo mismo, y no deja de utilizarlo como código, y Benvenuto Cellini [1500-1571], Niccolò Tribolo [1500-1550] y Francesco da Sangallo [1484-1576] destacaban la eternidad de la escultura, que permitía alcanzar la fama.

Sin salir de nuestra geografía, contamos con un ejemplo bastante curioso referido a la labor pictórica del Padre Díaz [don Manuel Díaz Fernández], aquel palmero polifacético que en uno de sus viajes a Tenerife, posiblemente el de 1830, se había comprometido a ejecutar unas pinturas al fresco en casa de don Fernando Llerena, vecino de La Orotava. Cuenta Sebastián Padrón que cuando se hallaba en plena faena intentando resolver dos cisnes que bebían de un mismo surtidor

*y habiendo saltado de la mano el pincel al terminar el trabajo, tocó en el pico de una de aquellas aves; más, lejos de borrar sus líneas, observó [...] con satisfacción que aquel accidente casual acababa de hermosear su pintura, pues parecía que del pico del cisne saltaban como perlas las gotas de agua del chorro que en aquél se rasgaba...<sup>24</sup>.*

Con bastante acierto, Sebastián Padrón insiste en lo casual y no en la calidad artística, pues ya sabemos cuál era la condición pictórica del ilustre palmero.

Con todo esto, hay que reconocer que los tratados de pintura aportaron a la historiografía un cuerpo doctrinal, cuyos planteamientos inevitablemente abordaban conceptos tan sugestivos como los de belleza ideal, la inspiración en la naturaleza o el gusto. Esta actitud era el resultado de una reflexión globalizada sobre el origen y finalidad de las artes muy superior al del simple receptor llamado a solucionar problemas concretos e inmediatos, útiles sólo en los primeros momentos de formación de los artistas. Estos tratados de pintura fueron, desde luego, más ambiciosos que los de escultura por la amplitud de sus objetivos, puestos al servicio de muchos artistas, incluso de los que sólo podían encontrar en ellos los conocimientos comunes aplicables con carácter general a todas las artes. Los argumentos allí esgri-

midos dejan claro el carácter «universal» de la pintura, recurriendo a fórmulas esnobistas para conferirle una dimensión espiritual y, por ende, ponerlo al servicio de las clases medias y liberales. Citando una vez más a Leonardo, hay que señalar que para él el pintor era más intelectual que el escultor, según explicita:

*sentado ante su obra y a sus anchas, bien vestido, trabaja con ligeros pinceles mojados en colores delicados, se viste con todo el atildamiento que le place; tiene su habitación bellamente adornada con cuadros encantadores; se hace a menudo acompañar de música o de lecturas de obras bellas y variadas, escuchando con gran deleite, sin que le estorbe el ruido del martillo ni ninguna barahúnda<sup>25</sup>.*

Y más tarde añade que la pintura es más *difícil y perfecta*. Muy lejos queda esta afirmación de la que en su momento dio sobre la escultura. Y aunque es lógico pensar que en Leonardo revolotea la idea del carácter científico de la pintura, una disciplina que tiene como propósito el estudio y representación de la naturaleza, con todo lo que conlleva de experiencia visual, sobre todo en lo que se refiere a la perspectiva, razones no siempre secundadas por los artistas del pasado, tanto a la hora de exponer los fundamentos teóricos de su arte como de defender su propia dignidad.

La distinción entre la acción puramente especulativa y los resultados prácticos derivados de la misma fue igualmente una de las máximas atendidas por estos teóricos del arte. Las razones se repiten, se suceden, se vuelven a argumentar muchas veces sin demasiada novedad en las declaraciones de los pintores que siempre terminan recordando que *lo que importa es superar la naturaleza, en querer dar espíritu a una figura y hacerla parecer viva en plano*. Bien es verdad que el tratado italiano influyó notoriamente sobre los que se escribieron en el resto de Europa que, por cierto, no fueron abundantes, destacando sobremanera el libro de Alberto Durero [1471-1528] dentro del panorama cultural de la época. Sin embargo, algunos de estos artistas-teó-

<sup>24</sup> PADRÓN ACOSTA, Sebastián: *El escultor canario D. Fernando Estévez [1788-1854]*. Santa Cruz de Tenerife, 1943, p. 9.

<sup>25</sup> CALVO SERRALLER, Francisco y PORTUS, Javier: *op. cit.*, p. 24.

ricos no sólo escribieron sobre escultura sino que la defendieron abiertamente frente a sus detractores.

Un ejemplo de lo que serían las nuevas inquietudes que animaron la literatura sobre arte a partir de comienzos del siglo XVI lo ofrece *Sobre la escultura*, un tratado de Pomponio Gaurico [1480-1530] redactado en 1503 y publicado al año siguiente. El primer dato que llama poderosamente la atención es que su autor ya no es un artista que escribe sobre materias que le son profesionalmente afines [como Alberti o Leonardo] sino que se trata de un humanista que, además, se dirige a sus semejantes, lo que demuestra cómo ya se había creado en Italia la figura del «aficionado» al arte; se descubren, además, esas relaciones entre la obra de arte y su público, y una concepción del propio objeto artístico muy diferente a la que existía en el mundo anterior al Renacimiento. En este sentido, Gaurico fue una figura pionera pero no aislada, pues durante el resto del siglo se sucederían los escritos sobre arte redactados por personas que no se dedicaban profesionalmente a esta actividad. Pero este mismo hecho también es síntoma del desplazamiento de los intereses teóricos respecto al arte, ya que supone el abandono del interés primordial por cuestiones que implican a la vez una práctica y una reflexión de carácter «científico» [como las que se refieren a la visión, la perspectiva y las proporciones] por una especulación de carácter retórico que no precisa de conocimientos o experiencias. En el caso del tratado de Pomponio Gaurico [1480-1530] esto se hace evidente, por ejemplo, en el contraste que existe entre la torpeza al abordar los problemas técnicos relacionados con la escultura y la soltura con que maneja fuentes artísticas y literarias antiguas.

El tratado está redactado según la fórmula tradicional vigente, es decir, la utilización de diálogos entre interlocutores que permite adoptar un ritmo dialéctico con gran tradición en la literatura antigua, como ya hemos indicado más arriba. Generalmente, estos diálogos eran imaginarios o, al menos, extraídos de experiencias vividas por sus autores:

*Se acercó a mi casa Rafael Regio, el ilustre maestro de retórica griega y latina. Tras el intercambio de saludos, como es habitual entre amigos, pasamos a hablar de distintos temas, entre ellos la oratoria ciceroniana, cuya práctica habíamos abandonado tiempo atrás; decidimos entonces ejercitarnos de nuevo en ella [...]. Un día,*

*después de contemplar no sé qué figuras de bronce y mármol, empezamos a hablar sobre escultura*<sup>26</sup>.

El interés del tratado de Gaurico [1480-1530] radica, sobre todo, en la condición de su autor, en la distinta importancia que da a los problemas que aborda respecto a escritos anteriores y en lo que tiene de anuncio de lo que serán fórmulas de la literatura artística posterior. Podríamos destacar, entre todas las teorías planteadas, lo que comenta sobre la figura del artista, que trata de dos aspectos distintos: en primer lugar se refiere a los conocimientos y cualidades que cada escultor debe tener para llevar a cabo sus propósitos artísticos; en segundo lugar se ocupa del bagaje que tiene que adquirir de la propia escultura y de los escultores a lo largo de la historia. Es interesantísima la nómina que ofrece sobre artistas del momento, de los que aporta numerosos datos acerca de su vida, obra y demás circunstancias temporales, siguiendo los criterios descriptivos tradicionales. Pero Gaurico no afronta la escultura desde el ángulo exclusivamente descriptivo, sino que se pronuncia sobre un asunto que estará presente a lo largo de toda la literatura artística de los siglos siguientes. En uno de sus páginas expone:

*No puedo evitar preguntarme con extrañeza por qué nuestros escultores no pueden hacer por sí solos lo que antaño hicieron Fidias, Policleto, Lisipo, Cares, y recientemente Donatello. Sin duda, se debe a que carecen de los conocimientos teóricos y la erudición por los que aquéllos se distinguían, y también porque no poseen el ábaco de Donatello*<sup>27</sup>.

Otro de los grandes defensores de la escultura en el Renacimiento fue Torcuato Tasso [1544-1595], afirmando que era la expresión artística que mejor imitaba a la naturaleza y se acercaba a su realidad física: *mirad por todos lados la escultura y siempre participaréis más cosas del natural, y tocándolas, la hallaréis, cuando en la pintura no es así*<sup>28</sup>. Este comentario del maestro rena-

<sup>26</sup> GAURICO, Pomponio: *Sobre la escultura* [1504]. Ed. Chastel y Klein, Madrid, 1989.

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> VARCHI, Benedetto: *op. cit.*, p. xvii.

centista da la clave para entender una de las razones de la escultura, ya que con frecuencia resulta difícil separar y aislar nuestras reacciones visuales de las táctiles, y demasiadas veces incluso la vista ha sustituido al tacto en la experiencia estética, cuando en realidad la escultura es el arte de acariciar, palpar, tocar y manejar los objetos. Tocar es realmente la única manera por la que podemos tener una sensación directa de la forma tridimensional del objeto. Si la escultura tiene alguna particularidad específica, ésta es la de su preferencia por las sensaciones táctiles. Esto no quiere decir que se rechacen en absoluto, como tal vez pudiera entenderse, los valores estéticos de la escultura que está concebida visualmente. De lo que se trata es simplemente de introducir algo de claridad y distinción en un tema que tradicionalmente ha sido objeto de confusiones. Por ello resulta conveniente y necesario una cierta radicalización en el planteamiento, acentuando este carácter específico, aunque no único, de lo táctil. La sensibilidad escultórica es una sensibilidad táctil, frente a la pictórica, que es visual y mental. Recordemos otra vez las palabras de Tasso: *...y tocándolas, la hallaréis*, es decir, a través de lo táctil, del contacto directo con la obra, con la materia, podemos encontrarnos con la naturaleza. Ya Herbert Read<sup>29</sup> planteaba tres factores que deben estar integrados en un solo acto, a saber: 1] la sensación de la calidad táctil de las superficies; 2] la sensación de volumen, que sólo se da en relación con el espacio que dicho volumen ocupa; 3] la sensación de masa, íntimamente relacionada con el peso del objeto escultórico. Este hecho, que aparentemente resulta poco común y nada recomendable, debe ser beneficioso no sólo para cualquier espectador sino también para los propios historiadores del arte, pues se trataría de acercar la escultura al campo de la comprensión, y no mantenerla aislada tal y como hoy acontece. No cabe duda de que el tacto, practicado con cierta medida, corrección y cuidado, es un eficaz ejercicio en el aprendizaje de la historia de la escultura. Se le acaricia para experimentar la suavidad de las superficies, calidad que dependerá no sólo del material utilizado, sino del tratamiento dado a los planos o superficies externas. La propia naturaleza de los materiales empleados ofrece ya distintas calidades de dureza, compacidad, ductilidad, frialdad, impenetrabilidad, etc., que son transmitidas a través del contacto directo mediante el tacto. Es cierto que este factor puede

observarse en la pintura, ya que en el plano, la superficie es uno de los elementos del hecho pictórico. A nadie se escapan las calidades táctiles y texturales del soporte pictórico, bien sea papel, pergamino, tabla, lienzo, pastel, óleo. Sobre la superficie también puede acumularse pasta o cualquier otra materia susceptible al tacto.

Por otro lado, el volumen, la tridimensionalidad, no debe ser apreciado como una simple coherencia de los planos o de las superficies; ni siquiera relacionada, sino integral. En este sentido, la propia conciencia espacial y la concepción del espacio en cada época artística han incidido en la escultura, en cuanto que ésta es un objeto que ocupa un espacio mental y no sólo un lugar físico, lo que es evidente desde el punto de vista de la calidad sólida del objeto.

Cuando nos atrevemos a tocar y a percibir a través de las sensaciones táctiles, como ya apuntaba el maestro Tasso, descubrimos la masa y su correspondiente efecto de peso, que debe ser sentida por el escultor, cualquiera que sea el tamaño de la obra, y como expresa Henry Moore [1898-1986] *se identifica con el centro de gravedad, con la masa, con el peso*. Incluso todos tenemos conciencia diferenciada del peso de los distintos materiales utilizados en la escultura [el mármol, la madera...], que puede contribuir a suplir la imponderabilidad de la obra.

Sin embargo, en determinadas épocas y estilos se ha anulado la sensación de masa o de gravedad, perfectamente constatable en la época barroca, donde, por el dominio de la estructura visual de la creación artística, da la sensación de que las formas escultóricas se han liberado de la ley de la gravedad. Se ha hablado incluso de formas que vuelan y hasta se desvanecen, que llegan a ser impalpables. No se ha podido llegar más lejos en la negación de la gravedad escultórica.

Sólo, pues, cuando la sensación de la escultura es integral y reúne los factores mencionados de calidad táctil de las superficies, volumen y espacio, masa y peso, sólo entonces la escultura ha adquirido su completa independencia física y estética. Sólo entonces puede expresar aquellas cualidades que le son específicamente propias.

<sup>29</sup> READ, Herbert: *The art of sculpture*. En «Mellon Lectures», Washington, 1954.

Asimismo, Francesco da Sangallo [1484-1576] dio a conocer los rasgos esenciales de la escultura, convirtiéndose en un extraordinario defensor de la misma. Expone los distintos puntos de vista de la creación escultórica y plantea cómo se debe hacer el diseño previo. También, una revisión de las herramientas, de su eficacia y rendimiento, y de los materiales a utilizar; de igual manera, aboga por el apoyo institucional. Con bastante vehemencia acentúa el carácter perpetuo de la escultura y la *eterna fama* del escultor.

Otros fueron más contundentes con sus propuestas, como Tribolo [1500-1550], quien respondiendo a Vasari, asegura que la *escultura es la verdad* y la *pintura es la mentira*, fundamentos referidos siempre a la *naturaleza como fuente del arte*, principio que se mantiene en el espíritu de los tratados, como el de Quatremère de Quincy [1755-1849], que ensanchó el campo de lo que cabía extraer de la Naturaleza exterior como motivo artístico, retomado en Lessing y enriquecido por Burke al tratar de la naturaleza interior del hombre. Seguro de sí mismo se manifestó Cellini, cuya defensa se apoya en siete razones para demostrar que la escultura aventaja a la pintura, pues es *madre de todas las artes*. Razones que más tarde fueron refutadas por el español Francisco Pacheco [1564-1654] en su obra *El Arte de la Pintura*.

Y aquel Alberti, que exaltó y colocó la pintura en alto grado de consideración a través de su tratado, publicado en 1436, también escribió sobre la escultura bajo el título *De statua*, en torno a 1464. Esta obra no tiene el alcance de los demás tratados, pero va más allá en su formulación de la teoría de la imitación y afirma que la selección que el artista debe hacer ha de estar guiada por el deseo de expresar no sólo lo más bello sino también lo más normal y general. Así, deja constancia de ello en uno de los pasajes:

*Hemos escogido varios cuerpos considerados por los expertos como los más bellos y hemos tomado de cada uno de ellos las proporciones y medidas y, dejando aparte las medidas extremas que estaban bien por encima bien por debajo de un determinado límite, hemos escogido aquellas que la coincidencia, en muchos casos, designaba como medida proporcional<sup>30</sup>.*

Con el paso del tiempo, el tema de la relación entre el artista y la naturaleza sufrió también un profundo

cambio en los tratados, que ilustra la evolución radical que vivió la teoría del arte. Se sigue utilizando como guía la máxima aristotélica de que *el arte es imitación de la naturaleza*, pero se emplea el término *imitación* de una manera muy distinta. Federico Zuccaro [1542-1609] reflexiona profundamente sobre las implicaciones de esta frase, manifestando lo siguiente:

*la razón de que el Arte imite a la naturaleza es que el diseño interno artificial y el Arte mismo proceden a operar en la producción de las cosas artificiales al modo con que opera la misma naturaleza<sup>31</sup>.*

Esta definición no se establece de forma apriorística, sino que se basa en una reflexión previa sobre las fuentes de la inspiración artística, que cristaliza en la teoría sobre el «diseño interno» y el «diseño externo», es decir, sobre la «idea» y sobre la realización material de esta idea. Al igual que Zuccaro, muchos escritores formularon una teoría artística que hacía gran hincapié en los factores individuales que influyen en la creación y en la recepción de la obra de arte, también se preocuparon mucho en señalar que la pintura o la escultura eran actividades profundamente sometidas a reglas, y en recomendar el uso de estas reglas como medio de superar la crisis en la que, según ellos, habían caído las artes tras la muerte de Miguel Ángel, Rafael y Tiziano. Estas obras, con su voluntad normativa y sistemática, serían fundamentales para el desarrollo de la literatura artística del siglo XVII, y su huella se advierte en gran parte de los tratados que se publicaron en esa época en Europa, entre ellos los españoles.

En este sentido no resulta fácil adquirir una concepción doctrinal de la escultura a la manera de la pintura, independientemente de las pautas estilísticas impuestas en cada época e, incluso, de lo que significó el Concilio de Trento como causa del alejamiento de los ideales del Humanismo, y más concretamente en lo que se refiere a las artes plásticas. Se hizo especial hincapié en la definición del arte como una actividad cuya justificación última radicaba en su utilidad como instrumento religioso. Bien es verdad que los tratados de pintura se esfuer-

<sup>30</sup> ALBERTI, León Battista: *De Statua*. Ed. Callareta, Livorno, 1998, p. 48.

<sup>31</sup> ZUCCARO, Federico: *Scritti d'arte*. Ed. Heikamp, Florencia, 1961, p. 34.

zan por afianzar el carácter intelectual y científico de la actividad, aunque sin salirse de los caminos de la representación de la realidad, que obligaba, por tanto, al aprendiz a instruirse necesariamente en unas determinadas técnicas y disciplinas para conseguirlo. Sabemos que la pintura, incluso, pretendió sugerir la tridimensionalidad. De esta manera, los convencionalismos ópticos, geométricos, etc., a que ha debido recurrir el pintor, convierten su oficio en algo más conceptual que el del escultor. La manipulación directa con el material, su lucha con él para transformarlo en una forma real, perceptible al tacto y legible por el ojo, la falta de engaño, son otros tantos ingredientes que, diferenciando escultura de pintura, han llevado a algunos a concluir que existe una diferencia mental importante entre ambas.

También es cierto que la escultura se manifiesta en una presencia más perturbadora, perceptible por cualquiera con mayor o menor formación intelectual, con mayor o menor sensibilidad, que exige inicialmente poco esfuerzo, porque se impone sin esfuerzo mental alguno. Acaso por ello muchas culturas históricas han visto con mayor suspicacia la escultura que la pintura. El temor a caer en idolatría, adorando dioses falsos en vez del verdadero, ha llevado muchas veces a prohibir la realización de simulacros tridimensionales, en cierto modo escultóricos, mientras se era menos estrictos con la pintura, incluso la figurativa. En el mundo judío antiguo, entre los musulmanes, incluso en el cristiano Imperio Bizantino, se hace especialmente perceptible.

Antiguamente, escultura y pintura estuvieron instaladas en templos y palacios, en espacios amplios que acogían igualmente lo grande y lo pequeño, lo pesado y lo liviano. Hoy en día, el arte se ha convertido en un objeto de consumo, y el consumidor es con frecuencia propietario. Mientras la pintura es fácilmente transportable y encuentra sitio en casa, la escultura presenta problemas mayores de ubicación e, incluso, en los montajes de exposiciones y en otras muestras artísticas. La pintura se acomoda al espacio arquitectónico, a la geometría de los muros, ofreciendo desde los soportes y procedimientos técnicos escenas ficticias capaces de ser traducidos en términos literarios.

No vamos, naturalmente, a destacar todos aquellos parámetros formales que constituyen una obra pictórica, pues no sólo ofrece la perspectiva, que ha sido estudiada desde este punto de vista en la historia del arte por

Panofsky, sino también la línea, el color, etc.; pero sí quisiera resaltar la actuación relevante de la pintura como agente del cambio social. Ya sabemos que el trabajo pictórico, salvo excepciones, es directo, es decir, el autor maneja los materiales; la obra sale de sus manos. Recurre a los ayudantes para que le aparejen los lienzos, para que manchen ciertas zonas, pero la obra es diseñada y dibujada por él, sus pinceles son los que le dan fin y su huella es patente hasta en el sistema de pinceladas. La palabra autor le conviene más que a nadie. Basta recordar la filosofía de las academias de arte, de sus discípulos a la hora de aceptar, por ejemplo, la escultura policromada u otras manifestaciones artísticas.

El escultor, en cambio, se halla en un punto intermedio, aunque hay casos excepcionales como el de Miguel Ángel, que lo hacía todo, desde la elección del bloque de mármol en las canteras hasta el pulido final de las superficies de las obras. Esta teoría ha sido defendida desde siempre, convirtiéndose en un tópico, sumándose a todos los méritos artísticos alcanzados por este escultor, que lo han convertido en un «mito» insuperable. Ya sabemos que esto no fue así, pues estableciendo criterios matemáticos, las cuentas no encajan en lo que se refiere a la relación tiempo-obra. Pero no sustraigamos la parte romántica al anecdotario del gran maestro. En la Edad Media, dentro de la etapa gótica, sabemos que a veces en una escultura trabajaban dos personas al mismo tiempo. Una se encargaba de la cabeza, de las manos, etc., y la otra de las vestiduras. Y no se trata de una situación derivada exclusivamente del concepto artesanal medieval. Rudolf Wittkower nos explica cómo trabajaba el neoclásico Johan Gottfried Schadow [1764-1850]. Ya en un escrito teórico decía que es imposible que sólo un hombre lleve a cabo por completo una obra de mármol. Al menos, se requieren tres. Predicando con el ejemplo, a la hora de transportar el mármol en los retratos de las princesas Luisa y Federica de Prusia [1797], su ayudante se encargó de la parte de las telas, mientras él llevaba a cabo las cabezas<sup>32</sup>. Podemos continuar mencionando un ejemplo tras otro, pero creemos que el problema de la escultura no radica en cuestiones puramente formales, de técnicas, de principios, de soluciones y procedimientos, de «parangones», de quien

<sup>32</sup> WITTKOWER, R.: *La escultura: procesos y principios*. Ed. Alianza, Madrid, 1980, p. 257.

está más arriba o más abajo, sino más bien de cultura. Ya sabemos que nuestra educación artística —por razones evidentes— ha estado más vinculada al conocimiento, estudio y admiración de la pintura. La propia capacidad que siempre ha tenido para representar escenas, situaciones, historias, retratos, etc., ha sido amplísima. Un espectador puede captar de golpe todo un acontecimiento, puede contemplar muchos personajes a la vez en un corto espacio, un espacio ficticio pero recurrente. Una persona de a pie seguro que conoce o, al menos, ha oído hablar de Velázquez [1599-1660] y de *Las Meninas*, del Museo del Prado —precisamente por ser una pinacoteca—, de Murillo y sus innumerables *Inmaculadas*, pero tal vez no le resulte tan familiar la figura de Montañés [1568-1649], Pedro Roldán [1624-1699] o Fernando Estévez [1788-1854]. Otra cosa son las esculturas «hito», como *La Piedad* de Miguel Ángel [1475-1564], de obligada visita cuando entramos en la basílica de San Pedro del Vaticano [Roma]. La escultura, salvo el relieve, se halla más limitada. El artista se ve obligado a condensar, a comprimir el contenido en la tridimensionalidad que es la realidad. Afirma Sangallo, en una carta dirigida a Varchi, que aparece recogida en su Tratado, que el pintor tiene

*otro gusto grandísimo, que quando una obra no le satisface ni à la primera, ni à la segunda vez, tantas quantas quiere le hace renacer sobre su quadro, ò pared: esto es lo que ha consolado à muchísimos Pintores, y con esta esperanza, no una vez, pero muchas, han hecho, y buuelto à hacer sus obras, hasta que al fin se han satisfecho; y así hay obras cèlebres nacidas de la benigna propiedad, y naturaleza de este Arte, que puede hacer, y deshacer en breve tiempo*<sup>33</sup>.

El trabajo escultórico, en cambio, es irreversible, debido a los materiales empleados, como es el mármol, que se ha considerado la materia prima por excelencia, la preferida por los escultores y defendida por los tratadistas, pues volviendo a Sangallo, podemos leer:

*porque hablando de la Escultura, es necesario hablar del mármol, y no del bronce, ò otras materias, que son todas inferiores al mármol: y por esto digo, que es necesario proveer el mármol, el qual cuesta mucho dinero, y no se puede conseguir sin la ayuda, ò de una Republica, ò de un Príncipe...*<sup>34</sup>.

En este sentido ha tenido mucho que ver la religión católica, pues desde la liturgia ha creado todo un programa catequético, a veces ligado a la liturgia, en el que la escultura ha desempeñado un papel de primer orden, muy superior al de la pintura, especialmente durante la etapa barroca, siendo el caso hispano el más significativo, ya que entran en juego la luz y el color. Pues si bien la escultura alcanzó niveles hasta el momento impensables, perdió, sin embargo, capacidad comprensiva e intelectual en detrimento de lo presencial, sentimental y efectista. La escultura se convirtió en ese momento en uno de los principales ejes del movimiento litúrgico-escénico. La tridimensionalidad permitió ese diálogo directo entre el espectador y la escultura-imagen. Y se puede afirmar que fue entonces cuando la escultura «humanizó» la relación del hombre con la trascendencia, haciendo del teatro sacro una de las fuentes primordiales en la persecución de estos objetivos.

Ya hemos mencionado la luz y el color. Como sabemos, la luz en la realización pictórica es un elemento representado por el artista, mientras que en la escultura se trata más bien de un elemento natural, exterior, envolvente del objeto escultórico. La escultura vive, por tanto, en medio de la luz. Pero de la misma manera que, pese a ser la concreta de las artes, no puede confundirse con la mera realidad física, porque es una realidad artística, es decir, una creación plástica del escultor, la naturaleza de la luz en la escultura no puede tampoco confundirse con la luz física natural. Y ello es debido a que el escultor tiene siempre en cuenta esta luz natural para convertirla en un elemento estético de su obra. Lo que hace el escultor es contar con esta luz para someterla al dominio estético, y en tal sentido orienta los planos y superficies, dispone las concavidades y las convexidades, distribuye las masas y los volúmenes de forma que los factores atmosféricos y luminosos queden integrados en la escultura, absolutamente regulados por el artista. Existe pues, una relación entre el objeto escultórico y el espacio evolvente mediante la cual la luz y la atmósfera se transforman en elementos formales de la escultura. Esta relación estética entre espacio natural y

<sup>33</sup> VARCHI, Benedetto: *op. cit.*, p. 180.

<sup>34</sup> *Ibidem*: p. 183.



NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN [Los Realejos, Tenerife]. Antón María Maragliano [1664-1739].

la forma creada por el escultor constituye, por tanto, una dimensión propia de la escultura.

Por lo que respecta al color en relación a las formas escultóricas, es necesario hacer siempre una referencia inicial al grave error del Neoclasicismo en su interpretación de la escultura griega. En efecto, la estética neoclásica inicia la crisis en la representación escultórica contemporánea: el Neoclasicismo convirtió la «blancura» del mármol escultórico en un elemento estético fundamental, sin caer en la cuenta de que la blancura de los már-

moles clásicos era la simple consecuencia de la desaparición de la policromía original. La equivocación de Winckelmann vendría a condicionar en lo sucesivo la valoración y consideración estética del color en relación con la escultura y sería la causa del menosprecio crítico de la imaginería española durante toda una época de la historia del gusto. Estas calidades y cualidades pictóricas de la escultura marmórea podemos comprobarlas tal vez en una obra ejemplar y significativa; me refiero al *Éxtasis de Santa Teresa*, salida del taller de Lorenzo Bernini

[1598-1680], un maestro magistral *en el invento de numerosas soluciones para infundir energía al espacio*<sup>35</sup>. No tuvo inconveniente en utilizar la naturaleza de los materiales [mármoles, bronce, estuco, dorados, etc.] para conseguir valores propios de la pintura. Sin embargo, me gustaría detenerme en un hecho sumamente interesante en este ejemplo concreto; me refiero al carácter pictórico que le confirió a los mármoles con los que realizó todo el conjunto. No se discute el golpe de efecto ejercido por el contraste del blanco sobre la plasticidad de los restantes elementos, especialmente los dorados. Ambos personajes flotan, gravitan; el mármol parece haber perdido peso, volumen, y las formas se aligeran. Pero no por ello, ese mismo mármol deja de evocar el color. Ante los ojos del espectador, los distintos planos, los ángulos visuales, las sombras, la morbidez del material y otros tantos aspectos que conforman la realidad escultórica, proyectan la «memoria» del color. He aquí una de las grandezas y capacidades de la escultura.

Pero no podemos finalizar estas reflexiones, sin mencionar otro aspecto que considero esencial en la concepción escultórica: se ha dicho anteriormente que la escultura tiene más inconvenientes a la hora de organizar temas complejos, relatos, escenas, que la pintura. Es cierto, el carácter volumétrico exige, al menos, muchísimo espacio para ello cuando se trata de la escultura de bulto redondo, aunque algunos escultores, debido a las exigencias del momento, lograron conjuntos hasta cierto punto aparatosos que son auténticas composiciones teatrales; me refiero, entre otros, a Gregorio Fernández [1576-1636] o Antón María Maragliano [1664-1739], especialistas en el conocimiento y manejo de la madera policromada. En el caso de la escultura monumental o funeraria, la puesta en escena es similar, concebida a veces en un espacio real, como «la tumba de la archiduquesa María Cristina» [1805], de Antonio Canova [1757-1822], en la Augustinerkirche de Viena. Salvo estas excepciones, la escultura individual, única, separada de un conjunto, que ocupa el 60% de toda la producción, tiene que contener toda la carga simbólica, histórica, toda la experiencia humana. Se debe proyectar de forma magistral, hacerla sentir, moverla a la acción. No podemos reducirla sólo a los sentimientos, porque los sentimientos no alcanzan a comprenderla. La escultura irradia esplendor y nos hace respirar en otra esfera. Y no



AMOR Y PSIQUE. Museo del Louvre [París]. Antonio CANOVA [1757-1822]

estoy tan de acuerdo con esas frases ya estereotipadas que hacen referencia a la escultura en madera policromada barroca, que la limitan sólo a la estructura de la visión, porque no importa cómo son las cosas sino cómo se ven, no la estructura sino la apariencia, como si de un trampantojo se tratase. La escultura no puede ser reducida a esas puras anécdotas, pues creo que es

<sup>35</sup> Ed. Xarait, Madrid, 1977, p. 137.

algo más; exige una educación, una preparación y una sensibilidad para comprenderla. No es un elemento que decora nuestros retablos, nuestras ciudades, nuestros sepulcros o las salas de los museos. Tampoco se puede reducirla al componente visual, ni a los valores eternos del relieve, como afirmaba el escultor bávaro Adolf von Hildebrand [1847-1921]. La contemplación de una escultura no es otra cosa que una vivencia artística, no forzosamente ni exclusivamente receptiva sino también, en cierto modo, creativa, pues a parte de ser producción visual, es un auténtico detonante de nuevas ideas y reacciones en el espectador, que pueden llegar a emanciparse y a obrar en su mente por cuenta propia.

Y finalizo mi intervención reiterando mi agradecimiento a todos y a cada uno de los miembros que componen esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, y de una manera especial a una persona que siempre ha velado por mi dedicación universitaria, por mis investigaciones y orientaciones hacia el conocimiento de la escultura; me refiero a la catedrática de Historia del Arte doña Carmen Fraga González, académica de Número de esta ilustre institución, que se ha brindado a realizar el discurso de contestación en este acto.

# DISCURSO DE CONTESTACIÓN AL DE GERARDO FUENTES PÉREZ

CARMEN FRAGA

**A**sistimos hoy a la incorporación de un nuevo miembro en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, el doctor don Gerardo Fuentes Pérez, profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de La Laguna. Este dato invita a pensar que su propia actividad docente haya determinado la elección de su discurso de ingreso, pues afrontar, como ha hecho, el tema de *La escultura: una reflexión desde los tratados artísticos*, requiere un conocimiento en profundidad de las variadas teorías estéticas que la cultura europea ha ido desarrollando a lo largo de los siglos.

Cuando la amiga y vicepresidenta de esta Institución, Rosario Álvarez Martínez, recabó mi firma para la propuesta de Gerardo Fuentes como futuro miembro, no mostré dilación alguna en dar mi conformidad, aunque no se trataba, como pudiera sospecharse, de un discípulo al que hubiera dirigido su tesis doctoral o asesorado sobre sus posteriores investigaciones. No concurren tales circunstancias en mi decisión, es algo más próximo. Se trata simplemente de un antiguo alumno en las aulas universitarias al que mucho aprecio y estimo por sus valores personales, que afloran asimismo en sus publicaciones.

Pero a ello voy a añadir un dato biográfico que, por cercano, no quiero soslayar, para comprender mejor su talento. Me refiero a que ha visto la primera luz en Los Realejos y precisamente ese municipio tinerfeño fue también la cuna del afamado polígrafo don José Viera y Clavijo, figura esencial para comprender el desarrollo de la Ilustración en Canarias. Sobre él ha versado el nuevo académico en su artículo «Viera y Clavijo como fuente para el conocimiento de las técnicas artísticas», presentado en Las Palmas en el decimosexto *Coloquio de Historia Canario-Americana*.

El pensamiento de los ilustrados en estas islas fue todo un acicate para enfocar no sólo el estudio del pasa-

do, es decir, la Historia, sino también su presente, alentado por ideales que permitieran formar una sociedad culta, capaz de integrar un pensamiento político atractivo por su justicia, una economía próspera merced al fomento de un medio agrícola abierto a nuevos cultivos, una artesanía basada en la experiencia de los mayores, unas manifestaciones artísticas auspiciadas por el ejemplo innovador de Madrid y París...; es decir, todo un concepto de la vida reelorado por la idea del progreso, sin abandonar las enseñanzas del pasado.

Esa ideología, que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII, vio nacer la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Pienso que la impronta que dejó el pensamiento ilustrado en Canarias es la que permitiría afrontar en la centuria siguiente la creación aquí de la entidad académica. Nuestro archipiélago no contó durante el Setecientos con la Academia de Bellas Artes, pero los sectores sociales con mayor nivel cultural tuvieron un eficaz medio de aglutinar sus ideas: fue el de participar en las Sociedades Económicas de Amigos del País, instauradas en Las Palmas de Gran Canaria, San Sebastián de la Gomera, Santa Cruz de La Palma y La Laguna. El paradigma que ellas representaron lo captó Gerardo Fuentes cuando elaboró un trabajo titulado «La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife y la imprenta: una eficaz manera de divulgar la cultura». Fue incorporado a un libro acerca de los primeros pasos de dicha institución, y a través de sus páginas se comprobaba cómo el autor incide en el papel tan activo que desarrolló Viera y Clavijo, aunque estaba ya instalado en la Península Ibérica.

En calidad de miembro de la nivariense Sociedad Económica de Amigos del País, conozco sus Estatutos e historia, lo que me permite señalar ante ustedes, sin temor a equivocarme, que fue el peldaño previo para instaurar en

el siglo XIX la Real Academia de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife, ya convertida esta ciudad en capital de las islas. Dicha afirmación cobra fuerza cuando la analizamos a través de ejemplos concretos en el campo de la escultura. Para ello voy a elegir las figuras de José Rodríguez de la Oliva, María Viera y Clavijo y José Luján Pérez.

Cuando se investiga la biografía del pintor y escultor José Rodríguez de la Oliva es preliminar rastrear los fondos documentales que atesora la Real Sociedad Económica de Amigos del País, pues permite leer una biografía suya en forma de texto elegíaco tras su fallecimiento. La redactó Lope Antonio de la Guerra y Peña, hombre de ilustre cuna y miembro de esa ejemplar institución. Entre sus palabras relativas al homenajeado se incluye un párrafo donde alude a su propio padre y a José Rodríguez de la Oliva aún niño. Dice lo siguiente:

*...lo presentaron à D<sup>ñ</sup>. Lope de la Guerra, Poseedor de la antigua casa de este Apellido, varon instruido y virtuoso, dedicado á la Piedad, y á la Misericordia, y que se entretenía en el dibujo, en la Música, y en la Poesía. No sé qual sea mayor elogio, si el de D<sup>ñ</sup>. Lope de la Guerra: o si el de D<sup>ñ</sup>. Lope por haber puesto en la mano de D<sup>ñ</sup>. Joseph Rodi<sup>z</sup>. aquel Pincel, que lo ha hecho tan sobresaliente.*

Los comienzos del artista figuran así inmersos en el ambiente señorial de un docto mentor. Mucho tiempo después, cuando estaba a punto de cumplir ochenta y dos años, finalizó su vida rodeado por el hálito enaltecedor de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, a la que pertenecía y que proclama la valía de un hombre como él, dedicado a la escultura y la pintura cual medio de vida. Tal hecho no se hubiera producido unas décadas antes, pero el espíritu ilustrado lo había hecho factible en enero de 1778.

Durante la segunda mitad del Setecientos también vivió en la ciudad niverense la familia del mencionado José Viera y Clavijo, cuyo progenitor había sido nombrado escribano allí, aunque antes lo había sido de Los Realejos, donde nació el que sería excelente polígrafo de Canarias. Las amistades laguneras de este último pertenecieron a esos medios cultos de una sociedad señorial a la búsqueda de nuevos ideales en sus celebradas tertulias, marcadas por la influencia de una Europa ilustrada. Precisamente

en ese ámbito se formaría como escultora su hermana María Viera y Clavijo, quien haría su aprendizaje artístico con el antedicho Rodríguez de la Oliva, aunque también se manifestaría como poetisa.

Doña María no ejerció la escultura como profesión laboral sino como un medio de comunicación con sus coterráneos, algo enaltecedor si tenemos en cuenta las cortapisas sociales que envolvían a las mujeres de su tiempo. Es mediante una carta, enviada por el marqués de Villanueva del Prado en 1771 a José Viera y Clavijo, que sabemos de sendos retratos escultóricos llevados a cabo por su hermana, merecedores de elogios por parte del mismo Rodríguez de la Oliva. Sin duda ella se sintió halagada, pues compuso esos conocidos versos que dicen:

*Del célebre Rodríguez el pincel  
Excede en infinito mi buril  
En lienzo con primores obra él  
Yo trabajo sin arte en barro vil*

Es toda una conjunción de arte y poesía la que evidencia María Viera y Clavijo, pero es más profundo el análisis que puede extraerse de este caso particular, pues se trata de la expresión de un ambiente culto en el que florecen las líneas de pensamiento de lo que fue la Ilustración en suelo hispano, el *Aufklärung* germano, el *Iluminismo* en la Península Itálica, o las ideas de los *encyclopedistes* en Francia y los *lightmen* ingleses. Es decir, una intelectualidad europea, cuyas metafóricas luces llegan a estas islas, emergiendo del Atlántico a pesar de las distancias, y que vislumbran asimismo los artistas.

Luego don José, don Nicolás y doña María Viera y Clavijo transcurirán buena parte de sus vidas, hasta su muerte, en la isla de Gran Canaria. En Las Palmas, sede entonces de la única diócesis eclesiástica, desarrollarán nuevas amistades, pero entroncan otra vez con una institución que acoge al intelecto y el arte de la ciudad, la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Un hecho avala tal afirmación: tanto Diego Nicolás Eduardo, el clérigo traxista de las obras de conclusión de la catedral grancanaria, como José Viera y Clavijo fueron los impulsores de la Escuela de Dibujo establecida allí por la antedicha Real Sociedad. Se da la circunstancia, además, de que uno de los mejores escultores de Canarias, José Luján Pérez, llegó a ser director de esa mencionada escuela, donde los idea-

les neoclásicos debían prevalecer, teniendo en cuenta simplemente la cronología de la época.

Acerca de Luján Pérez, Fernando Estévez y tantos otros artífices de aquellas fechas, ha investigado Gerardo Fuentes en su espléndido libro sobre *Canarias: El clasicismo en la Escultura*, cuya primera parte dedica a dos capítulos, titulado uno «El proceso de la Ilustración en Canarias», el otro «Arte y Academia en Canarias», evidenciando así el transcurrir teórico que subyace entonces bajo las manifestaciones de la plástica en este archipiélago. Pensamos que simplemente con ese fundamental estudio se avala el nombramiento que estamos celebrando en este acto. El tema del gran Luján Pérez lo ha desarrollado en otros trabajos, mas no citaré sino el incluido, durante el pasado año, en el monumental volumen que bajo la dirección de doña María de los Reyes Hernández Socorro, catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Las Palmas, auspiciaron el Gobierno de Canarias, el Cabildo Insular de Gran Canaria y el Ayuntamiento de Guía.

Sin embargo, el nuevo académico no ha restringido su labor a un solo estilo ni a un solo autor. También ha sabido tratar diversos ámbitos del Arte en estas islas, de modo que ha escrito un libro sobre *Santo Domingo de Guzmán en la plástica canaria*. En las páginas de introducción de ese estudio escribí estas líneas: *El profesional que asume una investigación de esta índole ha de saber manejar las fuentes históricas en sus múltiples variantes, sean de tipo religioso, político, literario, estético... Cuando se lee el texto aquí presentado se halla la plasmación de esta norma*. Ahora, de nuevo reitero que Gerardo Fuentes sabe captar esos elementos ambientales y no sólo en esa sino también en otras publicaciones en forma de artículos, cual se colige de algunos ejemplos: «Aspectos artísticos de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Barlovento [La Palma]», incluido en las actas del *IV Coloquio de Historia Canario-Americana*; o el titulado «Iconografía de San Vicente diácono y mártir en el ámbito artístico de Canarias», incorporado al *Anuario del Instituto de Estudios Canarios* en 1989; o asimismo sus «Nuevas aportaciones sobre la

parroquia de Nuestra Señora de los Remedios. Yaiza. Lanzarote», editadas en Arrecife en 1997.

Como profesor de Historia del Arte en la Universidad de La Laguna se está decantando por asignaturas relacionadas con el Patrimonio Artístico y documental, así como la Historia de las técnicas artísticas. Tal circunstancia nos explica mejor que haya versado en un trabajo incluido en la *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna año 2004, sobre «La carpintería y otros oficios en la producción pictórica de Hernández de Quintana», pero también ha indagado sobre «Los jardines de Castro y la recuperación de un paraíso», en *Rincones del Atlántico*, 2003-4; sin duda la tinerfeña Rambla de Castro es un patrimonio natural marcado por el sello edénico.

Estoy convencida de que Gerardo Fuentes nos aportará en esta Real Academia todo un aire de comunicación y juventud, pues su mente no se aferra a encasillamientos o cuadrículas. Es una persona abierta a toda manifestación artística que enriquezca al ser humano, y para demostrarlo aludirá a sendos ejemplos, aunque sean marginales. En el año 2006 colaboró como asesor histórico en el musical «La Maja de Goya», presentado en el Teatro Nuevo Apolo en Madrid. Mas no entiendan que fue un mero inciso circunstancial, porque debemos tener en cuenta que el nuevo académico cada verano marcha a Francia, concretamente a las ciudades de Lyon y Limoux, para intervenir en cursos de teatro.

Por consiguiente, en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes ingresa hoy por la Sección de Escultura una persona que sabe reflejar lo que toda teoría artística tiene como norte de su ideario, es decir: una filosofía que entienda al ser humano como individuo capaz de apreciar personalmente la belleza y comunicarla al medio social circundante. Estoy segura que él aportará todo su buen hacer para que, a través de esta docta institución, Canarias pueda ser conocida bajo el epígrafe de Islas Afortunadas, no ya únicamente por sus características naturales, sino por la personalidad abierta y plural de sus expresiones artísticas.



A la Vierge de Candelaria

ACHILLE SAINT-AULAIRE: *A la Virgen de Candelaria*. Litografía de Lemercier. Ca. 1830

# LA ESCULTURA EN EL ESPACIO URBANO DE CANARIAS

ANA QUESADA ACOSTA

Me resulta muy difícil expresar con palabras la profunda satisfacción que me produce ser recibida hoy en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, un honor que nunca pensé alcanzar y que sólo mencionarlo me provoca una emoción que no me es fácil contener. Por ello quiero dar mis más sinceras gracias tanto al pleno corporativo como a los señores académicos que apoyaron mi ingreso en esta noble institución, y es mi deseo corresponderles con dedicación y entusiasmo. Permítanme esta noche una mención especial a la ilustrísima académica doña Carmen Fraga González, a quien tanto debo profesionalmente, y a la que motivos de salud le han impedido pronunciar el discurso de contestación previsto. Vaya para ella mi más sincera gratitud y mis deseos de una rápida recuperación. No puedo menos que agradecer también al ilustrísimo académico don Gerardo Fuentes Pérez la rapidez y amabilidad con las que se ha prestado a officiar dicha disertación.

Me presento ante esta ilustre Academia con una disertación en la que he tratado de analizar la evolución experimentada por la escultura pública en Canarias, un género rico en matices y del que no sólo se pueden extraer conclusiones estilísticas sino también sociales, políticas y económicas. Supone una muestra de arte en la calle y ello la sitúa en el punto de mira y crítica de muchos espectadores, profanos y legos, sin olvidarnos de que estos conjuntos escultóricos constituyen innegables hitos urbanos y entre otras funciones contribuyen a ornamentar y humanizar la ciudad. Dadas las lógicas limitaciones de tiempo y el excesivo desarrollo que ha ido experimentando este género desde sus orígenes hasta la actualidad, me veo obligada a señalar generalidades que en algunos casos pueden, lógicamente, contener excepciones y, por idéntica razón los ejemplos que expondré serán tan sólo una exigua representación de una amplio abanico de realizaciones.

El hábito de incorporar esculturas públicas en Canarias tiene su origen en el siglo XVIII, por lo que la historia de este género es relativamente reciente si la comparamos con la tradición que disfrutaban otras manifestaciones artísticas. Correspondió a Santa Cruz de Tenerife iniciar tal práctica, tras una serie de acontecimientos históricos que dinamizaron su entramado urbano como fue, por citar un ejemplo, el desarrollo adquirido por su incipiente puerto a consecuencia de la erupción volcánica que arruinó el enclave comercial de Garachico.

Las primeras muestras escultóricas datadas en dicha centuria se nos revelan estrechamente vinculadas a la transformación que en esa época sufren dos importantes espacios públicos. Primero, la entonces denominada plaza de la pila, fronteriza al Castillo de San Cristóbal, que originada en el siglo XVI, ahora se consolida como un centro vital enmarcado por una serie de edificaciones representativas que ennoblecen y subrayan sus nuevas funciones ideológicas: la residencia de los Rodríguez Carta, la Comandancia General, etc.

El segundo será la Alameda de la Marina impulsada por el marqués de Branciforte y diseñada por el ingeniero Andrés Amat de Tortosa, quien siguiendo los dictados ilustrados le confiere un trazado dividido en cinco calles rodeadas de frondosa vegetación. Surgía así un espacio nuevo destinado al ocio de los ciudadanos, función bien diferente a la perfilada para el caso anterior, y será precisamente esa divergencia de caracteres la que determine la elección de dos modelos escultóricos de significado desigual, ambos encargados a Italia y trabajados en mármol de Carrara<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La formación de estos dos recintos, su evolución y las peculiaridades de cada uno han sido detenidamente estudiados por FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Plazas de Tenerife*, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Tenerife, 1973, pp. 27-38.

Para la Alameda se opta por representar alegorías de las estaciones, temática muy en boga en esa centuria, preferentemente ligada al marco festivo y lúdico de recintos ajardinados. Sin embargo, en el centro neurálgico de Santa Cruz se había colocado previamente un conjunto escultórico que a su inherente condición ornamental sumaba un propósito conmemorativo. Frente al carácter profano y desenfadado que transmitían las primeras a su recinto, el *Monumento al Triunfo de la Candelaria*, tanto desde el punto de vista temático como compositivo, vendría a reforzar la prestancia que paulatinamente iba ganando la ancestral explanada<sup>2</sup>. Sin embargo, hoy en día se nos muestra descontextualizado, dadas las sucesivas reformas a que ha sido sometida la plaza y su encuadre arquitectónico, antaño de acorde dicción estilística y de inferior altura, un entorno por otra parte que le aseguraba mayor perspectiva, al tiempo que refrendaba su función de punto de fuga, siguiendo por tanto las normas que entonces regían los principios urbanísticos.

El conjunto realizado en Italia y atribuido a Pascuale Bocciardo cae de lleno, a decir de don Jesús Hernández Perera, *dentro de la manera genovesa del último cuarto del siglo, continuadora del berninismo iniciado un siglo antes por Parodi*<sup>3</sup>. La inspiración berniniana se hace notar particularmente en la pirámide truncada que, a modo de obelisco, sirve de apoyo a la Virgen. En efecto, no hay que olvidar que este elemento de creación egipcia es recuperado por Bernini, haciéndolo formar parte de los monumentos conmemorativos, adquiriendo muchas veces ese significado por sí solo, al ser decorado con relieves históricos, banderas y victorias. En este caso, el obelisco arranca de un cuerpo ochavado con forma de pirámide truncada en el que se han tallado hojas de acanto y guimaldas, en cuyas esquinas se alzan cuatro menceyes en actitudes reverentes y ataviados con tamarcos, que evocan la aparición de la Virgen de Candelaria a los guanches, según cuenta la tradición religiosa. La parte inferior del conjunto estaba constituida por varios basamentos superpuestos donde se ubicaban cuatro *putti* cabalgando sobre delfines que aludían a las cuatro estaciones<sup>4</sup>.

Esta somera descripción pone de manifiesto la importancia que durante mucho tiempo los artistas le confirieron al pedestal. Su función era aislar el monumento del suelo, proclamando su autonomía y situando a su vez la figura en un plano más alto, lo que implica una situación de jerarquía o dominio sobre el espectador. Pero a su vez,

el pedestal permitía desarrollar, como en este caso, toda una iconografía complementaria tendente a reforzar el mensaje, un mensaje que se corrobora en las numerosas inscripciones que se despliegan a lo largo de cada uno de los lados del mismo.

Esta tipología que une escultura con soporte arquitectónico<sup>5</sup> constituye un claro antecedente de muchas de las obras realizadas en Europa y América durante el ochocientos, siglo que con bastante acierto ha sido calificado por algunos historiadores como la edad de oro del monumento público, particularmente del conmemorativo. No olvidemos que dicha centuria representa el resurgir de los ideales nacionales y regionales y por tanto el monumento pasa a protagonizar idéntico papel que la pintura de Historia. Los artistas investigan afanosamente los episodios que han protagonizado los personajes a conmemorar, revisan la documentación que les permita recrear lo más certeramente posible los acontecimientos y repasan minuciosamente las obras de arte, con objeto de plasmar la indumentaria retrospectiva, a la que conceden especial atención. Bajo ese proceder, los escultores decimonónicos legaron una ingente producción que deja patente una acusada complacencia en el detallismo, derivando en muchos casos hacia la mera anécdota<sup>6</sup>.

Sin embargo, en Canarias la escultura pública desarrollada durante buena parte del siglo XIX se nos muestra, en comparación con la europea y americana, mucho más comedida, sin duda porque ninguna de las islas gozaba de los ingresos económicos que contaban las ciudades en las que más arraigo tuvo el género y tampoco habían alcanzado idéntico desarrollo urbanístico que éstas. Aún así, el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria hacía llegar

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Esculturas Genovesas en Tenerife» en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid-Las Palmas, núm. 7, 1961, pp. 438-445.

<sup>4</sup> Una pormenorizada descripción de la configuración inicial de este monumento nos la ofrece POGGI Y BORSOTTO: *Guía Histórico-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1881, pp. 125-126.

<sup>5</sup> En este caso se incorpora como base de la imagen un obelisco, pero otros monumentos de similar tipología pueden presentar columnas, monolitos o pilastras.

<sup>6</sup> Sobre el tema, consultar MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El monumento conmemorativo en España*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1996 y REYERO MORCILLO, Carlos: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público 1820-1914*, ed. Cátedra, Madrid, 1999.

de Génova, en 1815, cuatro *Alegorías de las estaciones* para coronar los plintos de cantería azul que marcaban los vértices del desaparecido puente Verdugo, nexo de unión de los dos núcleos más importantes de la ciudad: Vegueta y Triana<sup>7</sup>. La temática y sus características formales sitúan al conjunto dentro de la órbita de un imaginario escultórico harto reiterado en muchas ciudades, cuya primordial finalidad radica en producir placer estético. Esa misma intención acompaña los símbolos escultóricos de *La primavera* y *El verano*, que en 1866, por iniciativa particular de Manuel García Calvera se instalan como ornamento de la romántica Alameda del Príncipe de Asturias [Santa Cruz de Tenerife], y *Las cuatro estaciones* que la corporación municipal de Icod de Los Vinos dispuso sobre la balaustrada de la escalinata de acceso a la plaza Luis de León y Huerta, aproximadamente veinte años después<sup>8</sup>.

En cuanto al género conmemorativo se refiere, esa primera mitad del siglo tan sólo nos trae lo que podemos considerar como pequeños escauceos. Proyectos de exaltación política se dieron en Las Palmas de Gran Canaria, uno en 1820, tras el levantamiento de Riego en Cabezas de San Juan, que inicia el Trienio Liberal y revaloriza la *Constitución de 1812*<sup>9</sup>, y otro a la *División Provincial*, cuando en 1852 se consigue por primera vez del Gobierno central la separación del archipiélago en dos distritos. En este segundo caso, la iniciativa y diseño, debidos al artista local Manuel Ponce de León, quedaron sin efecto antes de que transcurrieran los dos años que permaneció vigente el decreto<sup>10</sup>. El primero llegó a erigirse pero en 1823, con Fernando VII en el trono, la reacción de los absolutistas no se hace esperar y sogá en mano arremeten contra la alegoría de la libertad hasta hacerla desaparecer, hecho por otra parte, que no debió resultarles difícil si tenemos en cuenta que consistía en una figura trabajada en madera. Su base era un templete elaborado con piezas marmóreas que los vecinos se disputaron tras el asalto<sup>11</sup>.

El empleo de materiales tan deleznable como la madera<sup>12</sup>, en el ejemplo anterior, y el yeso, en ocasiones posteriores<sup>13</sup>, delata el escaso interés y, en consecuencia, presupuesto que Las Palmas de Gran Canaria destinó a lo que consideramos una tímida incursión en el género conmemorativo. Por otra parte, la ausencia de canteras marmóreas en la isla y la falta de escultores preparados para afrontar la retórica que este género exigía, justifican la concreción de efímeras propuestas.

Ya en las postrimerías del siglo, cuando los núcleos más importantes del archipiélago canario van reestructurando su red arterial en función de las preferencias urbanísticas vigentes, resurgen obras de intención perecedera, cumpliendo así una de las características de la escultura pública en cuanto a materiales se refiere: su continuo desafío a la intemperie. La economía mejora y en consecuencia favorece la importación de piezas realizadas en mármol, bronce e incluso hierro.

Además, es la primera vez que constatamos en documentos un debate sobre la relación privativa entre espacio urbano y escultura. Hasta entonces, las zonas destinadas a la actividad social de los ciudadanos eran escasas, por lo que, obviamente, resultaba muy fácil determinar el emplazamiento escultórico. Sin embargo, ahora que el entramado incorpora nuevos núcleos de articulación y sus correspondientes vías, se suscitan diversas opiniones acerca de la ubicación más correcta, aunque también es verdad que ello ocurre cuando el monumento está ya realizado, lo que demuestra la inexistencia aún de planteamientos previos

<sup>7</sup> HERRERA PIQUÉ, Alfredo: «Las Cuatro Estaciones», en Revista *Aguayro* Caja Insular de Ahorros de Canarias, núm. 122.

<sup>8</sup> GUTIÉRREZ LÓPEZ, E.: *Historia de la ciudad de Icod de Los Vinos en la isla de Tenerife*, Ed. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1941, pp. 50-55.

<sup>9</sup> DÉNIZ GREK, Domingo: *Resumen Histórico de las Islas Canarias*. Escritos mecanografiados existentes en la biblioteca de El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, t. II, pp. 200-202.

<sup>10</sup> HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes: *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, p. 725. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS [en adelante AH.P.L.P.]. Serie Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Sección Obras Públicas, leg. 2, exp. 16-2, año 1853.

<sup>11</sup> DÉNIZ GREK, Domingo: op. cit., t. II, p. 202.

<sup>12</sup> También la madera sirvió para elaborar en 1879 una escultura dedicada a Gran Canaria, eligiéndose como emplazamiento la Alameda trazada años antes. Fue esculpida por Rafael Bello O'Shanahan, autor nacido y formado en la isla que marchará posteriormente a perfeccionar sus estudios en Roma. Concibió la figura a manera de una corpulenta matrona, suscitando por ello el descontento de los ciudadanos.

<sup>13</sup> Rafael Bello fue autor también de la estatua que la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria erigió años antes al poeta Bartolomé Cairasco en la plazoleta que lleva su nombre. Le sirvió de base una fuente diseñada por el arquitecto municipal José Antonio López Echegarreta. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Plazas de Las Palmas» en *Actas del Coloquio de Historia Canario-Americana [1978]*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1980, t. I, p. 307. RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA, Miguel: *Los arquitectos del siglo XIX*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1978, pp. 44-48.

que facilitaran al escultor la adecuación de su obra en el entorno al que iba destinada. Así ocurrió con el *Monumento a Cristóbal Colón* que Las Palmas de Gran Canaria erigió en 1892 y con el que se sumaba, por otra parte, a la nómina de ciudades españolas que vieron en la escultura conmemorativa una forma de constatar, bajo sus ideales nacionalistas, el glorioso y universal pasado español<sup>14</sup>. Las alternativas propuestas para su emplazamiento fueron la plaza de la Democracia –hoy Hurtado de Mendoza–, en esos años en fase de regeneración; en segundo lugar, un tramo que unía la Alameda y la explanada de San Francisco que precedía al templo homónimo, elección defendida por la Real Sociedad Económica de Amigos del País; y tercera, la plaza de San Francisco propiamente dicha, opción defendida por el arquitecto municipal Laureano Arroyo. El debate queda zanjado por el Ayuntamiento a favor del criterio de Arroyo, quien con las siguientes palabras desvalorizó en un irónico informe el parecer de la institución cultural:

[...] sería verdaderamente absurdo e inconveniente desde el punto de vista estético acceder a lo pretendido por la Económica, puesto que a las estatuas o monumentos de buenas proporciones se les busca siempre horizontes o perspectivas, pero que a bustos erigidos sobre columnas no les conviene tales horizontes, sería ridículo, sin embargo le viene bien parterres y jardincillos donde se destaque la columna. De todo lo cual resulta que si se emplaza donde quiere la Económica, parecerá visto desde la calle de Triana una columna mingitoria [...]<sup>15</sup>.

Menos complicado resultó elegir el punto donde ubicar el monumento que Santa Cruz de La Palma levantó a *Manuel Díaz Hernández* en 1895; la plaza de España, centro neurálgico de la ciudad. Además de ser ésta la circunstancia determinante de su emplazamiento, no debemos olvidar que el nombre de este personaje está ligado a ese recinto, ya que supone la antesala de la iglesia de El Salvador, donde el homenajeado ejerció de párroco y donde por accidente encontró su muerte. En el pedestal, realizado según diseño de Ubaldo Bordanova –artista madrileño afincado en La Palma–, se distingue una lápida marmórea con símbolos que aluden a su vida sacerdotal, a sus cualidades humanas y a la afición, además de destreza, que demostró hacia distintas manifestaciones artísticas. La bronceínea estatua, de tamaño natural, se debe a la casa de

fundición catalana Federico Masriera, siguiendo un diseño del escultor del mismo origen, José Montserrat<sup>16</sup>.

Desprovista de connotaciones conmemorativas se nos muestra la monumental fuente marmórea de la Plaza Weyler, con la que Santa Cruz de Tenerife cierra su programa decorativo ochocentista. El conjunto escultórico de orientación neorenacentista se debe al italiano Achille Canessa y fue encargado como complemento del nuevo núcleo urbano surgido en torno a Capitanía General<sup>17</sup>.

El panorama económico que ofrecieron las islas en el transcurso de las primeras décadas del siglo XX continuó el ritmo ascendente de finales del Ochocientos. A pesar de que se vio amenazado durante la I Guerra Mundial, recupera su cauce cuando en 1918 se establece la paz. La exportación de productos agrícolas como el plátano, el tomate y la papa, junto al turismo, serán las fuentes más importantes de ingreso. Esta situación favoreció la culminación de las reformas urbanas emprendidas en la centuria pasada y la aparición de otras nuevas que seguían la misma línea, es decir, atender las necesidades de la ciudad, que con su incremento poblacional perdía terrenos rústicos y ganaba espacios edificables.

Sin embargo, la escultura pública que se desarrolla durante esos años, en líneas generales, porque siempre contamos con excepciones, no parece responder a la situación

<sup>14</sup> La figuración de Cristóbal Colón constituyó el icono más recurrido en la plástica para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América, hecho palpable en ciudades como Barcelona, Valladolid, Granada y Sevilla, entre otras. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *op. cit.*, p. 19.

<sup>15</sup> QUESADA ACOSTA, Ana María: *La escultura conmemorativa en Gran Canaria [1820-1994]*, Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1996, p. 62. A.M.L.P.G.C. Libro de Actas del año 1892, sesiones del 17 de julio y 25 de septiembre; A.H.P.L.P. Serie Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Sección Obras Públicas, leg. 7, exp. 209, año 1892. ANÓNIMO: «Suelos y noticias», *La Patria*, Las Palmas de Gran Canaria, 9-3-1892. «Ayuntamiento»; ANÓNIMO: «Suelos y noticias», *La Patria*, 21-6-1892 y «Suelos y noticias», *La Patria*, 21-6-1892.

<sup>16</sup> PAZ SÁNCHEZ, Manuel: *Historia de la Francmasonería en las islas Canarias [1739-1936]*, Edición del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1984, p. 114-121. PÉREZ MORERA, Jesús: «Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma/Año 1894/ Expediente para la erección de una estatua en memoria del venerable sacerdote don Manuel Díaz» en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*, Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 2001, t. II, pp. 344-345.

<sup>17</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *op. cit.*, pp. 480-481; FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Plazas de Tenerife, op. cit.*, p. 43-44. CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Ed. Confederación española de Cajas de Ahorro, Santa Cruz de Tenerife, 1978, t. III, pp. 308-314.

descrita. Los políticos de entonces, preocupados en otras cuestiones que desde su punto de vista eran más relevantes para la ciudad, van a desatender el aspecto ornamental de la misma. Sus proyectos urbanísticos no recogen la necesidad de incorporar estatuas para el simple deleite de los ciudadanos, como había ocurrido en el siglo anterior, de modo que la producción escultórica de esos años nos llegará acompañada de evidentes intenciones conmemorativas y casi siempre a impulsos de colectivos particulares o entidades culturales que, mediante suscripción pública y con escaso apoyo económico de las instituciones políticas, lograrán a duras penas la concreción de los homenajes.

Ello explica, por otra parte, que algunas tentativas tarden años en materializarse, a veces hasta una década, como ocurrió con los monumentos de Pérez Galdós, Fernando de León y Castillo y Hurtado de Mendoza, todos en Las Palmas de Gran Canaria. La escasez de medios justifica también que las obras, una vez terminadas por sus respectivos escultores en el plazo previsto, permanecieran en sus talleres a la espera de que sus comitentes dispusiesen del dinero necesario para trasladarlas a Canarias, donde de nuevo podían sufrir un largo abandono al que sólo se ponía fin una vez que, tras muchos llamamientos, se conseguía recaudar los fondos necesarios para financiar los gastos implícitos a su emplazamiento. Eso sí, a la hora de la inauguración, toda una fiesta para la ciudad, el aparato oficial siempre estaba presente, asumiendo un protagonismo del que pocas muestras había dado con anterioridad.

Los encargos más monumentales recayeron en artistas foráneos, cuyos nombres y trayectorias suponían un pretendido aval para los proyectos. Citemos como ejemplo a Victorio Macho [1887-1967] y Mariano Benlliure [1862-1947], que bajo supuestos estéticos bien diferentes trabajaban el género conmemorativo, satisfaciendo buena parte de la demanda peninsular. Menos fama disfrutó otro escultor, Enrique Cuartero, autor del conjunto escultórico que Santa Cruz de Tenerife erigió a la memoria del capitán de infantería *Diego Fernández* [1916], en la Rambla General Franco, y al que tan sólo se le atribuye otro busto —hoy desaparecido— que se dispuso en el Parque del Retiro<sup>48</sup>. Menos conocido aún nos resulta el escultor A. Neri, quien diseñó el monumento dedicado a *Hurtado de Mendoza* [1923] en la plaza homónima de Las Palmas de Gran Canaria y del que la documentación tan sólo desprende que poseía un taller en Serravezza di Carrara<sup>49</sup>. Para encar-

gos más sencillos se recurrirá a los artistas canarios, si bien para que eso ocurra debemos aguardar a los últimos años de la segunda década del siglo y primeros de la tercera, momento en el que varios jóvenes empiezan a dar muestras de su quehacer, tras superar su formación en las islas y algunos incluso en la Península o Europa: Jesús María Perdigón Salazar [1888-1970], Francisco Borges Salas [1901-1984] o Juan Márquez [1903-1980]. Esta disparidad de autores determinará la presencia en las islas de una producción desigual en calidad, estilo y materiales: piedra, bronce, mármol. Cada uno de ellos actuará bajo sus lógicas preferencias estéticas, aunque, eso sí, siempre limitados por las condiciones que impone el comitente.

Como hemos dicho, la intención conmemorativa prima en estas obras hasta el punto de que muchas de ellas siguen siendo encargadas sin saber exactamente dónde iban a ser colocadas. En la mayoría de los casos la elección de su emplazamiento se hará atendiendo a un criterio muy simple: la relación del homenajeado con un determinado lugar, sin importar si éste reunía o no las condiciones necesarias que requería la correcta lectura del monumento. Al respecto nos encontramos una notable excepción protagonizada por el conjunto dedicado a la memoria de *Benito Pérez Galdós* [1921], obra del escultor Victorio Macho, quien no dudó en trasladarse a Las Palmas de Gran Canaria para elegir personalmente el lugar, decantándose por una zona conocida como el martillo, en el viejo muelle de la ciudad. En palabras del escultor, *el monumento que se eleve en su país a don Benito ha de ser como un faro de la raza, cuyo frente de piedra, reflejando la luz del sol, alumbre y guíe. La estatua de Galdós ha de elevarse y ser vista como una esfinge y ha de mirar al mar*<sup>50</sup>. Allí fue colocado el conjunto, siguiendo las indi-

<sup>48</sup> CIORANESCU, Alejandro: *op. cit.*, p. 331; ANÓNIMO: «Homenaje a la memoria del capitán Fernández Ortega», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 7-8-1916, p. 1; ESQUERRO SOLANA, Alfredo: «La estatua de Santa Cruz» en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 8-4-1984, pp. 28-29.

<sup>49</sup> A.H.P.L.P. Serie Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Sección Obras Públicas, leg. 18, exp. sin número, año 1922. QUESADA ACOSTA, Ana María: *op. cit.*, pp. 88-95.

<sup>50</sup> NAVARRO RUIZ, Carlos: *Páginas históricas de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 1933, p. 325. La iniciativa de esta obra parte de la Sociedad Fomento y Turismo, presidida entonces por Carlos Ruiz Navarro. Para su realización se abrió una suscripción pública que tuvo incluso repercusión en los países latinoamericanos. QUESADA ACOSTA, Ana María: *op. cit.*, pp. 127.

caciones del autor; sin embargo, el paso del tiempo demostró que si bien Victorio Macho cuidó en exceso la necesaria relación entre espacio y obra, no fue tan consciente a la hora de atender la necesaria reciprocidad que debe existir también entre entorno urbano y material a emplear. Pasados los años, esta obra, configurada por un volumen arquitectónico ideado a modo de cripta, que servía de apoyo a la robusta figura sedente del novelista, termina sucumbiendo ante las especiales condiciones físicas del entorno. Realizado en piedra caliza no pudo soportar los embates del mar y la fuerte incidencia solar, y en los años sesenta el monumento es retirado con objeto de ser restaurado<sup>21</sup>, labor que nunca se pudo llevar a cabo, dado su avanzado grado de deterioro<sup>22</sup>.

Si la obra de Victorio Macho requería estudios previos a su ubicación, no menos los merecía la que Mariano Benlliure esculpió para inmortalizar a *Fernando León y Castillo* [1918-1928]<sup>23</sup>. Fiel a su estilo, este escultor concibe una obra de gustos decimonónicos en la que cuida con esmero todos los detalles. Está formada por un pedestal a manera de podium, del que surge el protagonista elegantemente ataviado, a la usanza de la época, reflejando su rostro las dotes de observación del artífice. En la cara frontal de los dos cuerpos laterales se observan sendos relieves bronceos, acompañados cada uno de ellos por una escultura femenina exenta. El plafón de la izquierda representa una escena desarrollada en las Cortes, en la que figura León y Castillo de pie, disertando ante la atenta mirada de los congresistas. En este caso, una de las estatuas femeninas se nos muestra con un manto, pero dejando la mayor parte de su cuerpo desnudo. Vemos en ella una alegoría de la plenitud de León y Castillo como político, símbolo de los momentos más brillantes de su vida. El relieve de la derecha plasma el sepelio del homenajeado, y, por ello, la escultura que le corresponde se cubre casi en su totalidad con un paño, actitud que se nos antoja señal de luto, o al menos, metáfora expresiva de la muerte. El monumento será ubicado, tras algunas dudas, pero sin grandes miramientos, en la calle León y Castillo, delante del hotel Santa Catalina, rodeado de una profusa vegetación entre la que quedó constreñido, y casi a ras del suelo, sin tener en cuenta que su prolija iconografía y carácter narrativo exigían mejores perspectivas. Pasados los años se estudia un nuevo enclave donde el conjunto adquiriese mayor relieve, eligiéndose a tal fin una ladera



MARIANO BENLLIURE: *Monumento a Fernando León y Castillo*. [1920-1928]. Las Palmas de Gran Canaria

colindante al Paseo de Chil. A su espalda, el arquitecto Miguel Martín Fernández de La Torre proyectó una construcción arqueada revestida de cantería azul, decorada a base de homacinas<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> ANÓNIMO: «La estatua de D. Benito» en *Diario de Las Palmas*, 9-3-1968. QUESADA ACOSTA, Ana María: *op. cit.*, p. 124.

<sup>22</sup> En el año 2005 la restauradora María Cárdenes Guerra realizó una notable intervención en la representación galdosiana, que hoy, totalmente descontextualizada, puede contemplarse en el interior de la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

<sup>23</sup> Estas fechas se corresponden con los primeros trámites y la inauguración de la obra. Una década hizo falta para ver culminada esta empresa que surge a impulsos del Cabildo Insular de Gran Canaria con ayuda de particulares, y para la que se llegó a proponer una suscripción popular. ANÓNIMO: «El monumento a D. Fernando», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 17-2-1922; NAVARRO NAVARRO, D.: «Un proyecto del monumento a D. Fernando de León y Castillo», *Diario de Las Palmas*, 14-8-1923; ANÓNIMO: «El monumento a León y Castillo», *Diario de Las Palmas*, 8-10-1926; ANÓNIMO: «Para el monumento a León y Castillo», Las Palmas de Gran Canaria, 25-4-1922. QUESADA ACOSTA, Ana María: *op.cit.*, pp. 96-110.

<sup>24</sup> ANÓNIMO: «Ha sido firmado el contrato de ejecución de las obras del monumento a D. Fernando de León y Castillo», *Diario de Las Palmas*, 3-8-1954, p. 1; ANÓNIMO: «La conmemoración de la gloriosa», *Diario de Las Palmas*, 18-7-1955, p. 7.

Ni que decir tiene que si estas obras de carácter monumental no despertaron en nuestros políticos la necesidad de crear, buscar o diseñar espacios adecuados para ellas, menos inquietud sintieron, en tal sentido, por otras de formato más pequeño que terminaron ubicándose sin barajar unos mínimos criterios. Me refiero a una tipología conmemorativa mucho más sencilla que los casos anteriormente citados y que consiste en un pedestal formado por un paralelepípedo sobre el que descansa el protagonista, un esquema a todas luces muy simple que responde a homenajes más modestos, generalmente condicionados por limitaciones económicas.

Curiosamente, esa tipología es introducida en Canarias por Victorio Macho en el homenaje que un grupo de intelectuales rindió a *Tomás Morales* [1922] en Las Palmas de Gran Canaria. A la sencillez del monumento se une la naturalidad con la que el escultor perpetuó la efigie del poeta, mostrándolo sonriente y con la cabeza ligeramente ladeada hacia la derecha, perdiendo así altivez y resultando por ello una figura cercana al espectador. Lo representa sin vestimenta alguna y prescinde de motivos accesorios, los que en palabras de su autor eran simples zarandajas de la escultura. Sin embargo, este esquema con el que Macho se distanciaba de la artificiosidad del género conmemorativo recibió muchas críticas. Una de ellas decía: *No parece sino uno de esos cajones de sorpresas en que al levantar la tapa asoman las cabezas de un muñeco negro o cualquier otra figura grotesca por el estilo*<sup>35</sup>. Sin embargo, paradojas del destino, esa composición —pedestal y busto—, será la que predominará en las décadas siguientes, provocando lo que el crítico Juan Rodríguez Doreste calificó como *pisapapeles*<sup>36</sup>.

El modelo introducido por Macho fue continuado por Borges Salas en dos monumentos situados en San Cristóbal de La Laguna. Uno fue encargado por estudiantes de la universidad y representa al vate *Tabares Barlett* [1922]<sup>37</sup>; el otro, dedicado al también poeta *Zerolo Herrera* [1926], surgió a instancias de un grupo de estudiantes del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Canarias<sup>38</sup>. Similar opción fue empleada por Jesús María Perdigón Salazar al conmemorar en el Realejo Alto, por iniciativa del Ayuntamiento, a *Viera y Clavijo* [1927]<sup>39</sup>. En este caso la simplificación del esquema se debe a una reforma posterior, ofreciéndonos actualmente una imagen más fresca y desenfadada de ese prototipo escultórico. El pedestal pier-

de su forma concisa y es interpretado con un simple montículo de piedras, donde no se registran datos sobre el personaje. Una irregular laja separada intencionadamente del conjunto revela el nombre del ilustrado<sup>39</sup>. También es obra suya la escultura que, con similar formato, rinde memoria a *Francisco Fajardo Hernández*, en Icod [1931]<sup>39</sup>.

Poco antes de que estallara la Guerra Civil, Santa Cruz de Tenerife emprende su primera obra monumental del siglo, un propósito que inmortalizaría a García Sanabria. Para su ubicación se barajaron varias zonas, entre ellas el litoral marítimo, pero voces discrepantes cuestionan la relación del personaje con el lugar y determinan la elección del parque que con tanto interés había impulsado el alcalde y que lleva su nombre. Se atendía, por tanto, al mismo criterio empleado hasta ahora en las obras de análogo significado y, sin embargo, en el proceso se introduce una gran novedad. Por primera vez en la historia de la escultura urbana, se convoca un concurso para el proyecto, del que resultará ganador el arquitecto Enrique Marrero Regalado. Su idea se basó en unificar soluciones arquitectónicas con alegorías escultóricas, dejando esta parte en manos de Borges Salas. El binomio arquitecto-escultor cristalizó en un colosal prisma configurado por una sucesión de piedras irregulares, surgiendo de sus lados sendos relieves con desnudos masculinos. Uno de ellos alegoriza el Trabajo y el otro el Porvenir, virtudes que caracterizaron al protagonista. El monumento está presidido por el símbo-

<sup>35</sup> MARTÍNEZ DE ESCOBAR, A.: «El busto del insigne poeta Tomás Morales», *El Defensor de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 19-8-1925.

<sup>36</sup> A. M.: «Tenemos una ciudad desmonumentalizada», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 12-4-1982, p. 2.

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ ACUÑA, Manuel: «El busto de Tabares Barlett», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 28-1-1922, p. 1; MANRIQUE, Domingo J.: «Ante la estatua de Tabares Barlett», *La Prensa*, 14-11-1922, p. 1.

<sup>38</sup> BENÍTEZ TOLEDO, José M.: «El poeta Zerolo», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 23-7-1992, p. 3; ANÓNIMO: «Los poetas regionales. Un merecido homenaje», *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, 10-12-1926, p. 2.

<sup>39</sup> ANÓNIMO: «El busto que se va a erigir a Viera y Clavijo en su pueblo natal», *La Prensa*, 12-7-1927, p. 1. ANÓNIMO: «Hablando con el escultor Jesús María Perdigón», *La Prensa*, 23-7-1927, p. 1; PÉREZ REYES, Carlos: *Escultura canaria contemporánea* [1918-1978], Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984, p. 83.

<sup>39</sup> En la década de los años ochenta coincidiendo con una serie de reformas que emprende el Ayuntamiento en sus plazas se introduce la novedad descrita. ANÓNIMO: «Plan para la remodelación de las plazas», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 4-12-1981, p. 4; ANÓNIMO: «Emplazamiento provisional del busto de Viera y Clavijo», *El Día*, 3-5-1989, p. 2.

<sup>39</sup> PÉREZ REYES, Carlos: *op.cit.*, p. 83.



MARRERO REGALADO Y BORGES SALAS: *Monumento a García Sanabria*, [1936]. Parque homónimo. Santa Cruz de Tenerife

lo de la Fecundidad, una figura femenina con evidentes signos de esteatopigia<sup>32</sup>.

Si en esta obra encontramos ya signos de una estética franquista —no han faltado quienes han visto en la figuración femenina una posible alusión a la *soñada e imposible fecundidad del Régimen*<sup>33</sup>— el proyecto del *Monumento a los Caídos* nació ya con la implícita idea de perpetuar la ideología del nuevo sistema político. La iniciativa fue impulsada por el Mando Económico de Canarias, financiada por suscripción pública y expuesta a concurso nacional. Se presentaron varios diseños, entre los que resultó seleccionado el firmado por el arquitecto Tomás Machado, dado que, según reza en la resolución, resolvía *mejor que cualquiera de los restantes el aspecto conmemorativo del Monumento siendo el más logrado clásicamente, tanto en sí como en relación a la plaza, y presentando análoga visión desde cualquier punto de vista*<sup>34</sup>. Se trata por tanto del proyecto más ambicioso de cuantos hasta ahora hemos comentado y con el que Santa Cruz resuelve una aspiración urbanística: la ocupación del solar resultante de la demolición del antiguo castillo de San Cristóbal, propósito que a su vez debemos contemplar dentro de la planificación del frente marítimo que en esos años se llevaba a cabo. El conjunto, recientemente remodelado por el proyecto de Herzog & Meuron, se concibe con una serie de elementos arquitectónicos de amplia escala, tales como la cruz y el hemicycle de columnatas, códigos lingüísticos de un mensaje que se refuerza con la presencia de un imaginario escultórico elaborado por tres artífices: Cejas Zaldívar, Reyes Barroso y Cid Gestí. El repertorio iconográfico incluye, a gran escala, los símbolos más usuales de la estética de los vencedores: la Victoria, soldados, la Patria y el Caído<sup>35</sup>.

La precaria economía y la ideología que caracterizan a los años de posguerra frenarán, como ocurrió en otras provincias, las actividades artísticas canarias y, por ende, la escultura urbana. Durante esos años nadie se plantea la necesidad de ornamentar la ciudad, bastante tenían con intentar la organización vial de los barrios que iban surgiendo, de modo que los pocos ejemplos que ahora germinan se conciben en plena concordancia con la realidad que se vivía. Todos llevan inherentes un sentir conmemorativo y se avienen al modelo más sencillo —pedestal y busto—, sin que dentro del mismo se observe alguna novedad digna de mención. Sirven de homenaje a célebres per-

sonajes isleños, pero también, por razones obvias, contribuirán a la exaltación de figuras vinculadas al poder. Ilustrativos en este último sentido son los retratos con los que Fuencaliente y Breña Baja [La Palma] inmortalizaron a Francisco García Escámez. En general, estas obras que responden a encargos de procedencia diferente, fueron realizadas por artífices isleños, unos más destacados que otros, de entre los que resaltamos a Plácido Fleitas [1915-1972], a quien se deben las efigies que en Las Palmas de Gran Canaria evocan a *Diego Mesa de León* [1957], *Viera y Clavijo* [1958] y *Alonso Quesada* [1955], pero a excepción de esta última, donde se aprecia una visión más progresista, ninguna de ellas deja entrever las disquisiciones que Fleitas planteaba en su habitual discurso artístico<sup>36</sup>.

Dentro de este pobre panorama destacamos la representación de la *Mater Ínsula* situada en la entrada del Puerto de la Luz [Las Palmas], en una de las explanadas que se configuran con la ampliación que en los años cincuenta, ganándose terrenos al mar, se lleva a cabo dentro del recinto portuario. Fue donada en 1956 por su escultor Juan

<sup>32</sup> FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Historia de El parque Municipal García Sanabria, de Santa Cruz de Tenerife», *Guía del parque municipal García Sanabria*, Ed. Patronato Insular de Turismo de Santa Cruz de Tenerife, 1978, t. I, p. 54; HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Arte», *Canarias*, Fundación Juan March, Ed. Noguer, Madrid, 1984, p. 329. IZQUIERDO, Eliseo: *Noticia de Francisco Borges Salas*, Ed. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1988, pp. 25-26; ANÓNIMO: «El emplazamiento y el sentido del monumento a García Sanabria», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 26-3-1936; ANÓNIMO: «El emplazamiento y el sentido del monumento a García Sanabria», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28-3-1936.

<sup>33</sup> CASTRO BORREGO, Fernando: «Las artes plásticas después de la Guerra Civil», *Historia del Arte en Canarias*, EDIRCA, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 267.

<sup>34</sup> MACHADO, Tomás: «Monumento a los Caídos en Santa Cruz de Tenerife», *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1953, núm. 140/141, agosto-septiembre, 1953, p. 94. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Las Plazas de Tenerife*, *op.cit.*, pp. 56-59; ANÓNIMO: «El monumento a los Caídos», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 20-9-1944. NAVARRO SEGURA, María Isabel: *La posguerra en el archipiélago*, Ed. Aula de Cultura de Tenerife, 1983, pp.290-293; PADRÓN ALBORNOZ, S.: «La cruz y la victoria», *La Tarde*, 1-4-1942.

<sup>35</sup> Esa misma línea de exaltación al Régimen sigue el *Monumento al Caudillo* [1964-1966] diseñado por Juan de Ávalos, en la Avenida de Anaga en su cruce con la Rambla General Franco. F. F.: «Declaraciones del Gobernador Civil sobre el Monumento al Caudillo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 2-12-1964; «Solemne entrega a la ciudad del monumento al Caudillo», *El Día*, 12-2-1966, p. 8; ANÓNIMO: «El monumento al Caudillo», *La Tarde*, 15-3-1966.

<sup>36</sup> QUESADA ACOSTA, Ana María: *op. cit.*, pp. 158-160, 152-154 y 141-145.

Márquez, como agradecimiento a la beca que treinta años antes le había concedido el Ayuntamiento para completar sus estudios en París<sup>37</sup>. Pero también es verdad que en esos momentos Márquez retoma la actividad escultórica que por unos años, a causa de problemas familiares, se había visto obligado a abandonar y lo hace con la clara intención de renovar la imagen escultórica de su ciudad natal. Es el primer escultor, al menos que me conste, que plantea al consistorio la necesidad de crear un programa de ornamentación para la ciudad, prestándose a colaborar con el arquitecto Secundino Suazo, autor del plano general de población y bajo cuyas trazas experimentaba la capital grancanaria una interesante transformación. En su opinión, la escultura debía ejercer un papel fundamental en este proceso, y así lo hizo saber en una entrevista concedida a *Diario de Las Palmas*. [...] *yo estimo que nuestros escultores tienen una gran misión que cumplir, hemosear la ciudad, llevar estatuas a muchos puntos de nuestra capital [...] deseo ver la ciudad con expresiones espirituales y artísticas en sus jardines [...]*<sup>38</sup>. Lamentablemente, la tentativa de Márquez encontró escaso eco, pero al menos nos deja este ejemplo del que deducimos que su intervención podría haber dado buenos frutos. Trabajada en piedra artificial representa un corpulento desnudo femenino sedente, que acoge entre sus brazos a un niño cubierto con una mantilla que cae por los lados de su cuerpo para arremolinarse bajo los pies de la madre y está resuelta, como expresó su autor, bajo fórmulas [...] *modernas, con rasgos y perfiles actuales, con acento y emoción isleña [...] canaria*<sup>39</sup>. En su concepción destaca como originalidad la ausencia del pedestal, colocada a ras del suelo, ya que lo que podíamos denominar su basamento no supera los diez centímetros de altura. Con esta solución, Márquez emula, con algo de retraso, algunas propuestas verificadas por escultores europeos años antes, que intentaban liberar al monumento de perspectivas tradicionales, eliminando las barreras que le distanciaban del espectador.

Los años cincuenta se cierran con la intervención escultórica que Alfredo Reyes Darías realiza en el municipio de Candelaria, gracias a la financiación de un acuerdo firmado por Unelco, Ayuntamiento, Cabildo Insular y otras instituciones. Me refiero al monumento denominado *Los Guanches de Candelaria*, realizado en piedra caliza<sup>40</sup> y que en 1993, dado su estado de deterioro, será sustituido por otro conjunto recreado por el escultor José Abad [1942]<sup>41</sup>.

En 1960 La Laguna incorpora a su entramado un par de obras conmemorativas que con el paso de los años se convirtieron en dos claros referentes urbanísticos. La primera, ubicada en la plaza de San Cristóbal, recrea una imagen de la *Milagrosa* [1929], obra curiosamente de temática religiosa, poco frecuente en las vías públicas. Con ella se materializaba una iniciativa impulsada muchos años antes por los Padres Paúles, que se vio truncada por la llegada de la República<sup>42</sup>. Mejor factura, ubicación y prestancia nos ofrece la segunda, que honra a uno de los personajes más queridos de La Laguna, su tierra natal: el *Padre Anchieta*. Desde 1955 había surgido la idea de perpetuar su nombre, y a tal fin, el alcalde Arbelo Padrón abrió un concurso que ganó el escultor español, afincado en Brasil, Emilio Fernández Cano. Sin embargo, su proyecto, constituido por un monolito decorado con alegorías y precedido por la figura de Anchieta, quedaría tan sólo en papel<sup>43</sup>. Cinco años después, con gran solemnidad, quedaba inaugurada la escultura actual, uno de los hitos urbanos más

<sup>37</sup> Mientras se encontraba en París recibió el encargo de realizar un monumento a Juan Melián Alvarado en Agüimes, por lo que la figura que arriba comentamos no supone su primera contribución a la ornamentación urbana. Este conjunto se ubica en la alameda de San Sebastián fronteriza a la iglesia, representando al protagonista de forma austera y semblante sumamente expresivo, que refleja su tenacidad. Huyendo de todo detalle superfluo y de cualquier tipo de belleza, refleja su excesiva corpulencia y ancha cara. QUESADA ACOSTA, Ana María: *op. cit.*, 110-114.

<sup>38</sup> JORGE RAMÍREZ, L.: «Juan Márquez y la escultura canaria», *Diario de Las Palmas*, 29-8-1980, suplemento. QUEVEDO, A.: «Juan Márquez y la escultura Canaria», *Diario de Las Palmas*, 29-8-1980, suplemento.

<sup>39</sup> JORGE RAMÍREZ, L.: *art. cit.*

<sup>40</sup> FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Plazas de Tenerife*, *op. cit.* pp. 59-60; PÉREZ REYES, Carlos: *op. cit.*, p. 705. ANÓNIMO: «Consagración de la Basílica de Candelaria», *La Tarde*, 26-1-1959, p. 1. E. O. I.: «Los guanches se caen», *El Día*, 14-9-1984.

<sup>41</sup> E. O. I.: «Candelaria contará con un nuevo monumento a los menceyes guanches», *Diario de Avisos*, 19-3-1992, p. 23. ANÓNIMO: «La Fundación Pro Menceyes Guanches comprobó la evolución de los trabajos», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 23-7-1993, pp. 34-35. GUTIÉRREZ, LUIS: «Cosas de José Abad» en *Diario de Avisos*, 1-5-1992, p. XV [planas de cultura]; CASTRO MORALES, Federico: *José Abad*, Universidad Carlos III, 2000, t. II, pp. 210-218.

<sup>42</sup> Esta imagen llega a Tenerife en 1929 pero los cambios políticos impidieron que fuera colocada en el mismo lugar en el que hoy se encuentra, donde fue inaugurada en octubre de 1960, coincidiendo con el III Aniversario del fallecimiento de San Vicente de Paúl y de María Luisa de Marillac. ANÓNIMO: «La Laguna: Bendición del Monumento a la Milagrosa», *El Día*, 11-10-1960.

<sup>43</sup> ANÓNIMO: «El monumento al Padre Anchieta en La Laguna», *La Tarde*, 10-5-1960, p. 1.



BRUNO GIORGI: *Monumento al Padre Anchieta* 1960. Rotonda del Brasil. La Laguna

destacados de Tenerife, ya que se situó sobre la rotonda Brasil, configurada expresamente para ella en la intersección de las carreteras que conducen a La Esperanza, Geneto y Avenida Trinidad. Sobre un pedestal, elaborado en la isla con granito de las canteras de Tijuca, se erige elegantemente, con cinco metros de altura, la broncea estatua del protagonista en actitud de caminante, apoyando su mano izquierda sobre un simbólico báculo mientras que con la derecha imparte bendiciones. Su autor fue Bruno Giorgi, renombrado artífice que debe su fama a las intervenciones ornamentales que realizó en Brasilia, quien concibe la obra de forma dinámica, rica en perspectivas y con ligeros matices expresionistas. Donado por el Gobierno brasileño, respondió a una petición suscrita por una

comisión pro-monumento<sup>44</sup> encabezada por Celso Cunha, a la sazón director de la Biblioteca Nacional del país sudamericano<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> CIORANESCU, Alejandro: *La Laguna- Guía Histórica y monumental*, La Laguna, 1965, p. 230; FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Plazas de Tenerife*, op. cit., p. 55. ANÓNIMO: «En agosto será inaugurado el monumento al Padre Anchieta», *El Día*, 18-7-1960. ALMADI: «Anchieta, en bronce, de Bruno Giorgi», *La Tarde*, 10-11-1960; ALEMÁN, Gilberto: «Ante la inauguración del monumento al Padre Anchieta», *El Día*, 24-11-1960, p. 3. ÁLVAREZ CRUZ, Luis: «Conversación al pie de una estatua», *El Día*, 25-11-1960, p. 3. ALMADI: «El cielo y el bronce», *La Tarde*, 28-11-1960, p. 1.

<sup>45</sup> CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: «Dos ejemplos de la brasilidad en la España de los sesenta» en CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier y SEGOVIA MARTÍN, Nuria: *Arte brasileño en España, pintura y fotografía*, Fundación Cultural Hispano-Brasileña, Madrid, 2008, p. 15.

Durante algunos años más las fórmulas empleadas en la escultura pública de las islas seguirán apegadas a pautas figurativas y algunos modelos se irán repitiendo de forma mimética<sup>46</sup>. Sin embargo, durante los últimos años de la década surgen propuestas que intencionadamente rompen con la tradición, incorporando el lenguaje abstracto en el entorno urbano. Ejemplo significativo, en tal sentido, es *Armas para la paz* [1967], perteneciente a la serie homónima realizada por el escultor José Abad, quien además se preocupa por dignificar con ella el espacio en el que se asienta, una amplia plazoleta de El Cardonal [Tenerife]. Con esta obra el escultor potencia códigos que ya integraban su discurso expresivo: líneas diagonales trazadas hacia el infinito y bicromía para subrayar la morfología de los elementos estructurales. En ella predominan, como ha señalado el Dr. Castro Morales, [...] *las formas cilíndricas frente a las que sugieren segmentos hemisféricos. La dualidad cromática persiste en las piezas suspendidas en el aire, que se anclan a unos elementos sustentantes de naturaleza constructiva que no ocultan su funcionalidad estructural y declaran su misión compartiendo el cromatismo con el envés de las planchas curvas*<sup>47</sup>.

En la nómina de artistas pioneros que incorporan la abstracción a la vía pública debemos incluir, obligatoriamente, a César Manrique [1919-1992], quien además nos ofrece una visión innovadora de un conjunto conmemorativo. Su paso por Madrid le hace superar planteamientos estéticos regionalistas, iniciando un proceso de investigación formal de la materia. Tras una estancia en Nueva York regresa a Lanzarote, ahondando de nuevo en la esencia insular y su problemática, que se convertirán ahora en el *leitmotiv* de una producción muy personal e imaginativa diversificada en varias líneas y expresiones artísticas. Por ello, cuando la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas le encarga el *Monumento a la Fecundidad* [1968], popularmente conocido como «monumento al campesino», no duda en aceptarlo. Era una de las primeras oportunidades que se le presentaba para plasmar, ni más ni menos que en un espacio público y a la vista de todo el mundo, sus nuevos derroteros. Sobre un montículo de piedra volcánica configura una escultura elaborada con amasijos de hierro, restos de barcos hundidos de desguace, que pinta en color blanco. Ni que decir tiene que esta interpretación abstracta de una obra conmemorativa, hoy curiosamente uno de los iconos lanzaroteños, fue duramente criticada

por la sociedad isleña, que no veía reflejada en el mismo el tan esperado homenaje a la tierra y a los que la trabajaban. Bajo idénticos supuestos realizó años después *Barlovento*, que rinde tributo de agradecimiento a los marineros, en un parque de Arrecife<sup>48</sup>.

Coetáneo a esas experiencias, y no menos polémico por motivos similares, fue el *Monumento a Benito Pérez Galdós* [1969], ejecutado por el aragonés Pablo Serrano [1910-1985], en Las Palmas de Gran Canaria. Las comparaciones con el de Victorio Macho no se hacen esperar y nadie parece entender por qué el escultor sustituía caprichosamente el cuerpo del novelista por una superposición de inmensos bloques geométricos e irregulares de los que surgía el rostro, las manos y el bastón del personaje. Ríos de tinta corrieron rechazando esta obra de inspiración cubista<sup>49</sup>, que traía consigo, a juicio de la población, otro gran inconveniente: la transformación completa de la plaza de La Feria. Ese fue el emplazamiento elegido por Pablo Serrano, ya que, según sus propias palabras, no veía a don Benito como un conquistador de mares, sino como un estudioso de los hombres y sus problemas, manifestando así su desacuerdo respecto a ubicar su obra en el mismo lugar que ocupaba la precedente. Serrano, preocupado por crear un ambiente propicio para su trabajo, concibe una especie de anfiteatro, cuya parte central, que

<sup>46</sup> Los siguientes ejemplos son ilustrativos al respecto: *Monumento a Juan Antonio Franchi Luzzardo* [1962], realizado por Vicente Pérez Fernández [1962], Puerto de la Cruz. HERNÁNDEZ PÉREZ, Melecio: «Dos señeras figuras: Luzzardo de Franchi y Pérez Trujillo», *El Día*, 1-5-1988, p. 12; *Monumento a Agustín Bethencourt y Molina* [1966], obra de Jesús María Perdigón Salazar, Puerto de la Cruz, ANÓNIMO: «Homenaje del Puerto de la Cruz a uno de sus más ilustres hijos», *El Día*, 27-1-1966, p. 1 y ANÓNIMO: «Busto del ingeniero don Agustín de Bethencourt», *El Día*, 22-1-1966, p. 1; *Monumento a Gregorio Chil y Naranjo* [1967], P. L. P.: «Perera concluye el busto de Chil y Naranjo, fundador del Museo Canario», *La Provincia*, 24-8-1967, p. 2 y QUESADA ACOSTA, Ana María: *op. cit.*, pp. 179-183.

<sup>47</sup> CASTRO MORALES, Federico: *op. cit.*, p. 54.

<sup>48</sup> PÉREZ REYES, Carlos: *op. cit.*, pp. 653-660. ACOSTA CRUZ, Agustín: «Aplaudimos lo del Museo al Campesino», *Diario de Las Palmas*, 9-9-1971, p. 27.

<sup>49</sup> La profesora Carmen Fraga González ha destacado el hecho de que Pablo Serrano, tanto en éste como en otros conjuntos conmemorativos, parecía trabajar sobre superficies dispuestas por un pintor cubista, ya que para sus bocetos preparaba unas maquetas en escayola a las que, posteriormente y poco a poco, aportaba volumen y corporeidad hasta que obtenía el resultado apetecido. Ver FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Las plazas de Las Palmas», *op. cit.*, p. 315.

tiene una altura aproximada de dos metros, hace las veces de pedestal. Esta forma le da un carácter cerrado e independiente que favorece la concentración de masas ante la efigie, en los días en que es objeto de homenaje. Fue ideada también para actos culturales de índole diversa. Este espacio se rodeó de varios parterres donde se plantó una variedad de flora autóctona. Para todo ello contó con la valiosa colaboración del arquitecto paisajista de origen uruguayo Leandro Silva. Las obras de remodelación del recinto fueron dirigidas por el arquitecto municipal Francisco Spínola<sup>50</sup>.

La abstracción escultórica iba haciéndose hueco en el escenario urbano, pese al desencanto que provocaba en el público más profano. En 1972 una providencial circunstancia favorecerá que en poco tiempo este lenguaje quedara definitivamente afincado en dos espacios públicos de Santa Cruz de Tenerife. En efecto, ese año se concluía la construcción del Colegio de Arquitectos de Canarias en la Rambla General Franco. Con la intención de enfatizar y humanizar la plaza lateral, dedicada al arquitecto Sartoris, que da acceso al edificio, se encarga a Martín Chirino una escultura cuyo emplazamiento exacto y características fueron decididos de forma conjunta por el escultor y varios arquitectos, tras estudiar el área disponible y su entorno. Esta era la primera vez que se incorporaba en un espacio vital y céntrico de Santa Cruz de Tenerife una escultura abstracta, *Lady Tenerife*, que además no abrigaba sentimientos conmemorativos, arriesgada apuesta que se agudizaba por su llamativo color rojo. El resultado de esta experiencia hace que uno de sus promotores, el arquitecto Vicente Saavedra, un año después, intercambiara opiniones con su colega Carlos Schwartz sobre la posibilidad de convocar una muestra de esculturas al aire libre, estableciendo un recorrido que partiría de la pieza diseñada por Chirino. En esa conversación se había gestado el que sin duda fue uno de los eventos artísticos más importantes del siglo xx en Canarias: la Primera Exposición Internacional de Arte en la Calle. La iniciativa, pese a lo utópica que parecía incluso para sus propios organizadores, tendrá una rápida acogida, siendo apoyada por la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos, por lo que no resultó excesivamente difícil conseguir las subvenciones y colaboración técnica necesaria<sup>51</sup>.

Cuatro afamadas personalidades de la cultura integraron el Comité de Honor: Joan Miró, José Luis Sert, Roland

Penrose y el incansable Eduardo Westerdahl. La nómina de artistas que participaron es considerablemente amplia, destacando entre los nacionales: Alfaro, Xavier Corberó, Jorge Jiménez Casas, Joan Miró, Ricardo Ugarte, José Abad José M<sup>a</sup> Subirach. La representación extranjera contó con figuras como Henry Moore, Eduardo Paolozzi, Mack Macken, Mario Ceroli, Arnaldo Pomodoro o Alexander Calder. La exposición se desarrolló a lo largo de seis meses y durante la misma se celebró un simposium, con idéntico título que la muestra, en el que participó un notable número de ponentes, destacando la disertación de Tomás Llorens, «Iniciación al debate». La mayoría de las piezas exhibidas pasaron a formar parte del patrimonio escultórico de la ciudad y otras pocas fueron devueltas a sus autores, si bien algunos artífices, conmovidos por el interés que los tinerfeños declaraban sentir por conservarlas, cedieron los derechos para que fuesen nuevamente fundidas<sup>52</sup>.

No cabe duda de que la presencia de todas esas obras escultóricas en dos puntos tan estratégicos de Santa Cruz, La Rambla y el parque García Sanabria, ocasionó un gran impacto visual que propició el debate entre los ciudadanos, nada acostumbrados a este tipo de eventos y por tanto inductos en los nuevos lenguajes, materiales e intereses de esa manifestación plástica. En definitiva, la capital tinerfeña se convierte de ese modo en escenario de una propuesta similar a la que habían desarrollado años antes otros escultores europeos en diversos lugares, pero no es menos cierto que pronto se convertirá en un referente importante para otras ciudades españolas, que desde entonces han venido potenciando exposiciones escultóricas con similar propósito: Palma de Mallorca, Pontevedra, Zaragoza, Oviedo, etcétera.

Transcurridos algo más de veinte años de esta muestra, concretamente en 1997, para conmemorar el quinto centenario de la Fundación de Santa Cruz, la Demarcación de Tenerife, Gomera y Hierro del Colegio de Arqui-

<sup>50</sup> GIL, O.: «El monumento a Pérez Galdós», *La Provincia*, 29-5-1969, p. 6. BERNARD, G.: «Galdós en la plaza de la Feria», revista *Sansofé*. Las Palmas de Gran Canaria, 31-1-1970, p. 3; G. L.: «Requien por la plaza de la Feria», *Sansofé*, 30-12-1969, pp. 10-11; «Leandro Silva», *Sansofé*, 7-2-1970, p. 5. QUESADA ACOSTA, Ana María: *op. cit.*, pp. 184-198.

<sup>51</sup> SAAVEDRA MARTÍNEZ, Vicente: «Historia de un acontecimiento», *1ª exposición internacional de escultura en la calle. Santa Cruz de Tenerife 1973*. Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 1996, pp. 11-23.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

tectos, repite la experiencia, con menos proyección, destacando la presencia de Jaume Plensa, quien instalaba en el tramo final de la Rambla General Franco, bajo la denominación *Islas*, un conjunto de 73 cajas de aluminio negro, metacrilato y neón, suspendidos de los árboles. Cada una de las cajas llevaba escrito el nombre de un artista universal, desde el siglo XIII hasta hoy: Da Vinci, Botticelli, Giotto, Gaudí<sup>53</sup>.

Al margen de esta innovadora exhibición, la escultura pública de los años setenta y ochenta continuó, en la mayoría de los casos, apegada a fórmulas figurativas y ligada al concepto conmemorativo. Estos nuevos homenajes se hacen cada vez más frecuentes, predominando los que son impulsados por corporaciones locales, aunque esporádicamente surjan algunos de tipo popular, con idénticas e inevitables suscripciones que años anteriores. Una nota que se hace palpable, desde el punto de vista temático, es la tendencia hacia la representación no sólo ya de figuras contemporáneas sino también aborígenes, así como la aparición de monumentos que recuerdan nuestra cultura, incluida la prehispánica. Estas obras eluden la individualidad, y dado el motivo que las induce, marcado por un fuerte carácter escénico, se conciben con mayor envergadura, como lo demuestra el *Monumento a las Actividades Canarias*, obra de Luis Montull, financiado por el Ayuntamiento de Las Palmas para celebrar el 500 aniversario de la fundación de la ciudad. Se sitúa en una rotonda creada como nudo de articulación de la prolongación que en esos años sufrió la Avenida Mesa y López, siendo su material la piedra rojiza de Tamadaba, con la que se pretende resaltar la idiosincrasia insular. Las figuras, concebidas dentro de la línea expresionista que caracteriza a su autor, desarrollan sobre un basamento de desigual altura, los trabajos que durante años sirvieron de sustento a los habitantes del archipiélago: pesca, agricultura, cerámica etc<sup>54</sup>.

Para conmemorar también la citada efeméride, el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria encarga a Manuel Bèthencourt el *Monumento Atis Tirma*, que exalta el último episodio de la conquista de la isla, que tuvo lugar en Ansite. Su material es el bronce y se encuentra inserto en un estanque de forma rectangular, de cuyo centro emerge un original basamento de aproximadamente seis metros de altura, constituido por basaltos de Tejeda que se superponen, adoptando una forma casi piramidal. Los huecos que han quedado entre ellas se han rellenado de tierra en

la que crece una vegetación autóctona, semejando de esta forma el escenario escarpado en el que se protagonizó la gesta. Destaca del conjunto la ingravidez de las figuras, particularmente la de Bentejuí, que tan sólo está sujeta al basalto saliente por un punto de su espalda, a efectos de ilustrar su lanzamiento al vacío, y la del que intenta saltar, ya que se encuentra totalmente en el aire, apoyando su cuerpo en el estrecho palo que le sirve para desplazarse. El conjunto ofrece unas marcadas connotaciones expresionistas que se avienen al hecho relatado; los rostros y los cuerpos contorsionados de los personajes se muestran cargados de una dramática y desesperada actitud, dentro, pues, de una línea muy característica de Bèthencourt, aunque en este caso haya prescindido de la excesiva simplificación con la que generalmente dota a sus figuras<sup>55</sup>.

Esas esculturas narrativas conviven con otras que mantienen su significado en la exaltación de personajes ilustres, preferentemente tratados de forma individual, aunque también encontramos ejemplos en los que el homenajeado se expone acompañado de aquellas personas que conformaron su entorno. Dentro de esta línea, incluimos los distintos monumentos que han perpetuado las relaciones de determinados municipios isleños con Venezuela, sin precedente temático en la historia de este género, y que nos llegan por donación del Gobierno del país sudamericano o previo convenio entre éste y la localidad receptora. Sin duda, responden a los lazos de unión que resurgen tras la nueva oleada de emigrantes canarios que se instalan en aquel país durante la dictadura. Unos se deben a artífices venezolanos y otros al escultor canario Juan Jaén, quien emigró y residió en ese país hasta su muerte, acaecida a mediados de este año. Monumentos suyos son los dedicados a *Francisco de Miranda* [1973], en el Puerto de la Cruz; a *Simón Bolívar*; a quien plasmó en dos ocasiones, una para Garachico [1970] y otra para Las

<sup>53</sup> «Santa Cruz contará a partir de hoy con una nueva escultura en la calle», *Diario de Avisos*, 3-4-1997, p. 23.

<sup>54</sup> ARROYO, M.: «Montull, piedra a piedra», *Canarias* 7, 1-4-1985, p. 53; QUESADA ACOSTA, Ana María: *op. cit.*, pp. 237-242.

<sup>55</sup> VERA SUÁREZ, J.: «La escultura de Atis Tirma ha sido terminada», *Diario de Las Palmas*, 3-1-1980, p. 8 y «El monumento del parque de San Telmo ya está aquí», *Diario de Las Palmas*, 3-1-1980, p. 8. QUESADA ACOSTA, Ana María: *op. cit.*, pp. 247-255. Sobre el autor consultar HERNÁNDEZ, María Candelaria: *Bethencourt*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1994.

Palmas de Gran Canaria [1982] y a *Juan Francisco de León* en Valverde, isla de El Hierro [1980]<sup>56</sup>.

Una postura muy diferente a las descritas es la protagonizada por José Abad, aportando una serie de obras con las que evidencia su preocupación por establecer una perfecta simbiosis entre escultura y naturaleza. Con ellas viene a corroborar, por otra parte, que a la hora de homenajear, la vía abstracta es igual de válida que la figurativa, conciliando lo que a ojos de muchos profanos parecía algo imposible: abstracción y conmemoración. Por encargo del Ministerio de Interior levantó en Roque de Agando su *Monumento a las Víctimas del Incendio de La Gomera* [1985]. Inserto en plena naturaleza, el conjunto nos muestra una estela de hierro en la que figuran inscritos los nombres de las personas que perdieron la vida en el accidente, solución con la que personaliza a las víctimas y satisface el anhelo de sus familiares. Esta pieza se encuentra inserta en un gran pórtico trapezoidal envolvente que incorpora el medioambiente al monumento. Vigas rectilíneas y segmentos prismáticos configuran un altar al pie de la estela metálica, reforzando la relación entre arte y entorno natural<sup>57</sup>. Similar sensación es la que transmite en el homenaje que años después realiza en La Graciosa a Ignacio Aldecoa, bajo el título *Parte de una historia* [1990-1991], basándose en el relato de un naufragio que el escritor sitúa en las costas de la isla. Realizada en hierro, sugiere una quilla de barco inscrita en una jaula cúbica de paredes transparentes, que se apoya sobre un módulo prismático blanco, en diálogo con la arquitectura doméstica y el entorno paisajístico<sup>58</sup>.

La relación entre escultura y naturaleza es también palmaria en la producción de Toni Gallardo, si bien concebida bajo postulados distintos. En su *Monumento al Atlante* [1985], mítico poblador de la legendaria Atlántida, concilia dos conceptos diametralmente opuestos: la creación y la destrucción, expresados en una figura abocetada, que precisamente permite elegir entre esas dos opciones, o lo que es más difícil, aceptarlas conjuntamente, pues con él simboliza *el nacimiento de unas islas y el hundimiento de un continente*<sup>59</sup>. Gallardo ejecutó esta obra poco después de regresar de Madrid, donde reside algunos años y donde promueve el conocido museo de esculturas al aire libre de Leganés. Preocupado siempre por la inserción de la escultura en un enclave público, será él personalmente quien elija la ubicación del conjunto, decantándose por la

zona del Rincón, Gran Canaria, un lugar hasta entonces totalmente abandonado, que ahora será dignificado, al establecer este artífice una singular conjunción entre los acantilados que conforman la costa y su recreación plástica, realizada ésta con sustrato volcánico. En la reforma intentó respetar elementos morfológicamente identificados con el medio, usando piedras del lugar y aprovechando viejas maderas, aunque no desdeñando la aportación de otros materiales, como las barandas de eucaliptos que en ningún momento llegan a romper la armonía. La ornamentación floral que acompaña al conjunto es consecuencia de la búsqueda del equilibrio paisajístico. Al respecto, resulta significativa la plantación de tabaibas, especie definitoria de la cobertura vegetal de la zona; sin embargo, este lugar no tiene un carácter exclusivamente ornamental y tampoco carece de un sentido funcional, puesto de manifiesto con la delimitación de varios pasillos que sirven a los pescadores para el acceso al mar, desde donde, por otra parte, se puede detener el transeúnte para contemplar una excelente panorámica.

A nadie se le esconde que desde los años noventa del pasado siglo hasta la actualidad la escultura pública ha experimentado un inusitado desarrollo, lo que nos puede hacer pensar que podemos encontrar ante una segunda edad de oro, al menos desde un punto de vista meramente cuantitativo. El número de esculturas que durante ese lapso temporal han pasado a ocupar el espacio urbano de Canarias supera con creces la cifra de obras realizadas a lo largo de casi tres siglos, fenómeno igualmente apreciable en otras muchas localidades de la Península, como Oviedo o Valladolid, por citar dos ejemplos.

Uno de los factores que ha propiciado tal desarrollo radica en las nuevas políticas que han surgido para el fomento de la creación plástica, tratando de ofrecer al artista y a su producción otros escenarios al margen del museo y mercados convencionales. Así, políticos, urbanis-

<sup>56</sup> QUESADA ACOSTA, Ana María: «Juan Jaén, un escultor entre Canarias y Venezuela», en *Actas del X Coloquio de Historia canario-americana [1992]*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 1031-1049.

<sup>57</sup> CASTRO MORALES, Federico: *op. cit.* pp. 170-176.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>59</sup> BALBUENA, J. M.: «El Atlante», nueve metros de lava y símbolos», *La Provincia*, 26-6-1986, p. 6. Sobre el autor ver GALLARDO, José Luis y BONNET, Juan Manuel: *Gallardo*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992.

tas y escultores han colaborado en las últimas décadas, potenciando diversas fórmulas de intervención escultórica, con la noble intención de hacer un poco más amable un espacio urbano, en muchos casos inhóspito por su desmesurado crecimiento. A ello se suman otros objetivos, algunos escasamente considerados en los años precedentes, tales como revitalizar un determinado punto, ilustrar al viandante, educar su mirada, proporcionar hitos referenciales, sin olvidar otros ya estimados y ahora, por tanto, reiterados, como expresar con ellas el grado cultural del municipio, demostrar sensibilidad artística, recuperar la memoria histórica, etcétera. Pero de todos estos argumentos hay uno que parece ser común a muchos de los propósitos desarrollados, que no es otro que el deseo de crear *un museo de arte al aire libre*, expresión textual que aparece repetida en muchas de las propuestas que hemos estudiado y que también parece ser la idea en la que más han profundizado otras comunidades<sup>60</sup>.

No menos importante resulta también el anhelo explícito de contar con esculturas que se conviertan en símbolos representativos de la ciudad, auténticos iconos, tal como ha ocurrido con la arquitectura contemporánea. Se trata de piezas elegidas básicamente por la reputación internacional de sus creadores y son concebidas como emblemas de identidad urbana que incluso en muchos casos se reproducen en formato inferior para convertirlas en logotipos de eventos o instituciones de claro matiz cultural. Ilustrativas de esta tendencia son dos obras de Martín Chirino. Una es la denominada *Lady Harimaguada*, concebida en 1996 como monumento emblemático para las vías de acceso y salida de Las Palmas de Gran Canaria, ciudad al sur de la isla, que en palabras del entonces alcalde José Manuel Soria era *...una criatura llamada a convertirse en elemento de una ciudad no sobrada de símbolos*<sup>61</sup>. Su monumental estructura, de doce toneladas de peso, elaborada en acero cortén pintado de blanco, no sólo cumplimentó con el paso del tiempo el objetivo de sus promotores, al convertirse en un elemento escultórico que ha dado prestigio a los alrededores, sino que también, una versión reducida de la misma, traspasa todos los años nuestras fronteras al elegirse por decisión de los organizadores en el galardón representativo del Certamen Internacional de Cine de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria<sup>62</sup>. La otra, *El Pensador*, simplificación formal de la obra homónima de Rodin, ubicada en el Campus de

Tafira de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, se convirtió a iniciativa del consejo de dicha institución en su anagrama<sup>63</sup>.

Respecto a los patrocinadores de estas iniciativas y las consiguientes fórmulas inversionistas, habría que señalar que hoy en día la suscripción pública ha ido desapareciendo, sustituyéndose por otros recursos que, sin dejar de lado la colaboración privada, buscan más en las empresas comerciales y en instituciones culturales o económicas la ayuda necesaria para materializar el proyecto. Aunque siguen existiendo iniciativas estimuladas por grupos sociales reducidos y humildes, que verifican encargos de pequeño formato a escultores escasamente conocidos, lo más frecuente en la actualidad es que el promotor sea la administración pública, decantándose en cada caso por modelos de financiación bien diferentes. Aunque esta circunstancia se da prácticamente en todas las islas, es en Gran Canaria, donde ahora detectamos más propuestas de ese tipo y en las que inicialmente me voy a centrar.

A principios de la década de los noventa, la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Las Palmas llevó a cabo una campaña para ornamentar escultóricamente la ciudad con presupuestos propios. En 1997 otra concejalía, la de Urbanismo, pone en marcha otro plan con idéntico fin. Este proyecto integrado en la Campaña de Mejora del Paisaje Urbano, que llevó por título «Comparte un amor», fue dotado con 25 millones de pesetas de su presupuesto, aunque tal iniciativa no descartaba la posibilidad de incrementar dicha cantidad mediante la colaboración de otros

<sup>60</sup> Titulares ilustrativos de dicha idea son TORRES, Dunia Esther: «El Ayuntamiento pone en marcha un plan escultórico para embellecer la ciudad», *La Provincia*, 15-8-1997, p. 9; ANÓNIMO: «Un museo al aire libre», *La Provincia*, 15-10-2001, p.44; TORRES, Dunia Esther: «Un museo escultórico al aire libre» en *La Provincia*, 7-2-1999, p. 33 y J. F.: «Un museo al aire libre», *La Provincia*, 30-10-2001, p. 37.

<sup>61</sup> JORGE MILLARES, M.: «La capital exhibirá un monumento de Chirino» en *La Provincia*, 2-2-1996, p. 13.

<sup>62</sup> Desde la primera edición del certamen se acuerda que dicha escultura fuera su símbolo, además de ilustrar todo el material publicitario; versiones reducidas de la misma, en oro y plata, serán respectivamente los galardones correspondientes a los dos primeros premios. L. P.: «Premios Lady Harimaguada de oro y plata», *La Provincia*, 30-11-1999, p. 28 y VAQUERO, N.: «La Lady Harimaguada se convertirá en la estatuilla del festival de cine de la capital», *La Provincia*, 23-10-1999, p. 14.

<sup>63</sup> SANTANA, A.: «La escultura de Chirino «El Pensador», protagonista del nuevo logo de la institución», *La Provincia*, 17-2-2004, p. 12; ZABALETA, A.: «El pensador da entrada al campus», *La Provincia*, 26-9-2002, p. 24.

patrocinadores, política que ya había llevado a cabo esporádicamente la Corporación. De hecho, este programa se iniciaba con un convenio firmado con la empresa Iniciativas y Promociones Canarias [Improcasa]<sup>64</sup>. Fruto del mismo fue la adquisición de la pieza *Circus Silenciós*, del artista catalán Pep Durán, destinada a ornamentar la comercial Avenida Mesa y López, zona de actuación preferente en el plan. Con ello se concretaba una de las líneas de actuación en la que se centraría la campaña, que no era otra que la obtención de obras de nuevos valores de proyección nacional, sin descartar, claro está, otras piezas escultóricas firmadas por autores de trascendencia internacional, destinándoles como emplazamiento otros espacios singulares de la ciudad<sup>65</sup>.

Producto de la misma campaña, por citar otro ejemplo, fue *La Portada*, cofinanciada en 1997 por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, para ornamentar la rotonda dedicada, precisamente, al colectivo que representa dicha institución, localizada en las inmediaciones de los túneles Julio Luengo. El nombre del monumento evoca la dimensión clásica de los pórticos, encuadrándose en el grupo de obras que su autor, Máximo Riol, llevó a cabo bajo el título «Serie del Románico»<sup>66</sup>.

Otro ayuntamiento, el de San Bartolomé de Tirajana, convocaba en 1994 el I Concurso de Esculturas en la Calle. En el transcurso del mismo, un jurado determinó las obras que pasarían a instalarse en distintos puntos del municipio turístico. Desde entonces y hasta la actualidad, la corporación, siguiendo ya sus propios criterios, viene determinando la selección y ubicación de conjuntos escultóricos, ratificando con ello las palabras que en 1998 pronunció su alcalde José Juan Santana Quintana: *Puesto que no disponemos de un museo de arte contemporáneo, no nos queda más remedio que sacar las esculturas a la calle*<sup>67</sup>. Entre las obras seleccionadas por este ayuntamiento exponemos *Las Dunas*, de Facundo Fierro, elaborada en 1999 en acero cortén. Se compone de doce elementos que se entrelazan, simulando las líneas de la hoja de la palmera o las ondas y perfiles del médano de Maspalomas, al que evoca con su denominación<sup>68</sup>.

Por su parte, el Ayuntamiento de Arucas impulsa en 1997 una iniciativa similar a las descritas, pero organizada con un sistema original que le permitiría hacerse cómodamente con varias piezas. La entidad convoca el Certamen Internacional de Escultura Ciudad de Arucas, con el fin de

adquirir dentro de ese marco una serie de obras cuyas dimensiones oscilaran entre 1,5 y 4 metros de altura, destinadas a revalorizar distintos espacios recientemente creados en el entramado urbano. En las bases se especifica que durante algunos meses las maquetas seleccionadas serían expuestas al público en el Museo Gourí y de ellas se elegirían cuatro, cuya adquisición debía ser financiada con aportaciones públicas y privadas, estas últimas procedentes de empresas y entidades radicadas en el municipio, así como de otras relacionadas con la ciudad. La singularidad de esta propuesta radica sobre todo en la organización de una suscripción pública, que daría derecho al donante a participar en la elección de las obras a ejecutar. Con el objeto de estimular la participación, las empresas que colaboraran tendrían una publicidad adicional en el catálogo y en distintos medios de comunicación<sup>69</sup>.

La iniciativa adquiere tal repercusión que Arucas recibe en poco tiempo un total de 137 maquetas, procedentes de distintas provincias españolas y diversos países, como Japón, Islandia, Argentina, etc. Cuarenta y siete de ellas superaron la primera selección y conformaron una exposición inaugurada el 17 de abril de 1998<sup>70</sup> y clausurada en julio del mismo año. Un jurado presidido por Martín Chirino procedió a ele-

<sup>64</sup> La importancia concedida por el Ayuntamiento a la escultura urbana durante los años que estudiamos y los respectivos convenios firmados por la institución para la adquisición de piezas ha sido estudiado por HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes [comisaria]: *Bienes Muebles del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Un patrimonio por descubrir*: Catálogo de exposición, Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 94-102.

<sup>65</sup> TORRES, Dunia Esther: «El Ayuntamiento pone ...», art. cit. y D.E.T.: «Circus Silenciós de Pep Durán, en la trasera del parque Santa Catalina», *La Provincia*, 2-9-1998, p. 13.

<sup>66</sup> ALLEN, J.: *La ruta del monumento. Máximo Riol. Obra escultórica 1986-2002*. Taller de Escultura Riol S.L., Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 96; TORRES, D. E.: «Urbanismo establece su propio plan de colocación de obras de arte en la ciudad», *La Provincia*, 4-6-1997, p. 12; «El Colegio de Aparejadores dona una escultura de Riol para la rotonda de Torre de Las Palmas», *La Provincia*, 24-1-1997.

<sup>67</sup> N. R.: «El Ayuntamiento mantiene la idea de llenar de esculturas las calles», *La Provincia*, 14-1-1999, p. 25.

<sup>68</sup> N. R.: «Una obra de Facundo Fierro sirve de entrada a las dunas», *La Provincia*, 20-1-1999, p. 29.

<sup>69</sup> RAMOS QUINTANA, R.: «El Ayuntamiento convoca un concurso para reparar 20 esculturas por la ciudad», *La Provincia*, 18-7-1997, p. 24; y «Arucas. Las calles de la ciudad se llenarán de esculturas elegidas por los vecinos», *La Provincia*, 17-9-1997, p. 24.

<sup>70</sup> M. C. y J. J. J.: «Arucas recibe 137 esculturas de todo el mundo», *La Provincia*, 17-4-1998, p. 25.

gir a las premiadas, obteniendo el primer galardón el artista grancañario Manuel Drago con la representación esquemática de una tabaiba, obra titulada *Mundo Real*<sup>71</sup>.

Aunque Telde tradicionalmente se ha caracterizado por potenciar la escultura pública, su trayectoria como comitente toma impulso cuando a finales de los años noventa se dispone a organizar los preparativos para conmemorar el 650 aniversario de la fundación de la ciudad y la creación del primer obispado de Canarias. Exactamente fueron veinte esculturas las que se encargaron para cumplimentar esta iniciativa que pretendía, a decir del entonces alcalde, resaltar los valores canarios y la solidaridad<sup>72</sup>. La corporación municipal de Agüimes es otra de las que ha centrado buena parte de su política urbanística en ornamentar la localidad con monumentos escultóricos, destinando para ello parte de los presupuestos de Urbanismo, Desarrollo local, así como los de las áreas de Jardines y Mantenimiento<sup>73</sup>.

Aparte de las corporaciones edilicias habría que incluir como nuevo promotor al Gobierno de Canarias y concretamente a la Consejería de Obras Públicas, cuya colaboración es patente en lo que respecta a la ubicación de las esculturas destinadas a humanizar las rotondas de la circunvalación de Las Palmas de Gran Canaria. Ese fue el caso de obras como *Doble Giro* de Manolo González o *Proyecto 1* de Juan Hidalgo<sup>74</sup>. Esta última, ubicada en la rotonda de Tenoya, de carácter sintético, debe mucho a la estela del minimalismo, especialmente a las aportaciones de Carl André. Se nos presenta como una estructura tubular, con más de 15 metros de altura, realizada en acero cortén y pintada en violeta, color recurrente en la trayectoria artística de este autor<sup>75</sup>.

En lo que respecta a Tenerife destaca una vez más la labor desarrollada por la Comisión de Esculturas de la Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro del Colegio Oficial de Arquitectos, que en el año 2000, por citar un ejemplo, se hace con una obra del escultor japonés Kan Yasuda, anteriormente expuesta en el parque de esculturas de Yorkshire, iniciativa de la fundación Henry Moore. Tras barajarse varias opciones para su emplazamiento se instala, atendiendo a sus proporciones y significado, en el muelle de Garachico. Consta de dos piezas geométricas cuadradas separadas por una decena de metros, dispuesta en llano para lograr el efecto visual de perspectiva que el autor había propuesto<sup>76</sup>.

Las corporaciones municipales también han puesto su grano de arena en la ornamentación urbana, si bien la mayoría lo han hecho sin trazarse programas globales, siguiendo actuaciones esporádicas y puntuales. El Ayuntamiento de Santa Cruz ha colaborado en muchas de las propuestas impulsadas por el Colegio de Arquitectos y además ha firmado convenios con algunas empresas privadas, como hizo con Toyota, entidad que dona la figura broncea de un *Campesino ataviado con manta* [1998]<sup>77</sup>. También la entidad política se ha ocupado por mantener su patrimonio

<sup>71</sup> El segundo premio lo obtiene Agustín Bolaños por su obra *Siroco*, el tercero recayó en la pieza denominada *Jambo*, firmada por Orlando Ruano, mientras que el accésit, fue otorgado a Juan Carlos Ahadalejo por la escultura *En la otra cara de la luna*. A parte de Martín Chirino, conformaron el jurado los siguientes miembros: Antonio Castellano, presidente de la Fundación Auditorio de Las Palmas de Gran Canaria y presidente del comité organizador del certamen; Miguel Arocha, entonces decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna; Jonathan Allen, crítico de Arte; Hilda Mauricio, directora insular de Cultura del Cabildo de Gran Canaria; Vicente Llorca, periodista; José Juan Ramírez, presidente de la Fundación César Manrique; Froilán Rodríguez, alcalde de Arucas y el artista grancañario Pepe Dámaso. RAMOS QUINTANA, R.: «Arucas. El Ayuntamiento amplía el plazo de la suscripción pro-esculturas», *La Provincia*, 18-4-1998, p. 24.

<sup>72</sup> QUINTANA, A.: «Telde cumple 650 años. La ciudad se embellece con 20 esculturas», *La Provincia*, 18-2-2001, p. 32. El presupuesto de este vasto programa ascendió a 250 millones de pesetas, encomendándose los proyectos a distintos artistas, sobresaliendo en la nómina, entre otros, Luis Arencibia, Máximo Riol, Agustín Ibarrola y Chano Navarro. Las esculturas de este municipio han sido estudiadas por NARANJA JIMÉNEZ, Pedro: *La escultura urbana en Telde*, Excmo. Ayuntamiento de Telde, Concejalía de Educación y Cultura, 2006.

<sup>73</sup> JIMÉNEZ, J. J.: «Agüimes ya es una villa de premio», *La Provincia*, 6-6-1998, p. 37. En pocos años, el patrimonio escultórico de este término ha superado la treintena de piezas, con obras entre otros artífices, de Ana Luisa Benítez, autora de la escultura *Camaval*, instalada en las inmediaciones de la plaza de Nuestra Señora del Rosario. Al respecto ver M. F.: «El casco de la villa estrenó la escultura dedicada a los antiguos disfraces», *La Provincia*, 28-2-2001, p. 34. Esta artista tiene también en ese mismo municipio otras piezas, como *La violonchelista*, *Pareja de enamorados*, *Burro con alforjas*, etc., ver LEÓN ACUÑA, M.: «Maestra de la belleza», *La Provincia*, 2-8-2004, p. 11. Por su parte Chano Navarro recrea *El salto del Pastor*, en una rotonda que da acceso a una urbanización construida recientemente en el Cruce de Arinaga. FERNÁNDEZ, A. J.: «Chano Navarro. Escultor», *La Provincia*, 12-8-2002, p. 18.

<sup>74</sup> OJEDA, A.: «Arte para el conductor», *La Provincia*, 31-3-2000, p. 16.

<sup>75</sup> M. S. A.: «El artista Juan Hidalgo culmina el montaje de su escultura pública en la rotonda de Tenoya», *La Provincia*, 30-3-2000, p. 25.

<sup>76</sup> ANÓNIMO: «Kan Yasuda: cerca, muy cerca», *Diario de Avisos*, 2-5-2000, suplemento vanguardia, p. 5.

<sup>77</sup> Esta escultura se encuentra ubicada en el paseo peatonal de la explanada de Candelaria. ANÓNIMO: «Una escultura para celebrar las bodas de plata de Toyota Canarias», *Diario de Avisos*, 25-4-1998, p. 1.

nio escultórico, financiando la recuperación de algunas piezas, tal como ocurrió en 2005, cuando hizo entrega a la empresa de Esculturas Bronzo de varias obras, entre ellas *Móvil* Eusebio Sempere<sup>78</sup>. Idéntica actitud había seguido el Cabildo Insular tinerfeño años antes, en convenio una vez más con el Colegio de Arquitectos, al proceder a la restauración de dieciséis obras de la I Exposición de Esculturas en la calle<sup>79</sup>.

El Consistorio de La Orotava se suma en 2003 a la lista de entidades políticas que intentan vincular la escultura a su desarrollo urbano. El primer paso radicó en elaborar un borrador detallando los lugares más idóneos del municipio para ubicar las piezas, así como los temas a desarrollar y los escultores con los que les gustaría contar. Su tentativa se desarrollaría a lo largo del periodo 2004-2006, coincidiendo con los dos últimos años de la celebración del lustro fundacional del municipio<sup>80</sup>. La Corporación de Arona quizá sea en este momento una de las pocas que esté actuando bajo un planteamiento previamente concebido, que tiene su origen en 2004. Ese año se le encarga a la doctora Carmen Rosa Pérez Barrios un informe que reflejara hechos históricos o señas de identidad de cada uno de los núcleos poblacionales que integran el municipio. La lista de escultores a considerar para concretar es amplia y de renombre: Giraldo, Martín Chirino, Manuel Bèthencourt, José Abad, Yamil Omar, Montull, María Belén Morales y Leandra Estévez, entre otros. El proyecto ya ha empezado a dar sus frutos en algunos ejemplos<sup>81</sup>.

En la isla de Lanzarote, varios ayuntamientos se han planteado la necesidad de incorporar esculturas en su entramado vial. Entre las iniciativas más llamativas destaca la que hace unos años emprendió la Consejería de Turismo del Gobierno de Canarias en colaboración con el Ayuntamiento de Arrecife. Un total de 12 esculturas formaron parte de una exposición celebrada en el Consistorio antes de que pasaran a ser ubicadas en distintos puntos de la capital: Rambla Medular, Paseo Marítimo y el Parque Temático. Los políticos vieron en esta intención un atractivo turístico para la isla y una forma de *trasladar los espacios expositivos a las zonas públicas*. La tendencia predominante fue la abstracta y entre los artistas destacaron Paco Curbelo, Andrés Allí, Pipo Hernández, Mariola Acosta, Luis Palmero y Paco Rosique<sup>82</sup>.

Fuerteventura celebra en Puerto del Rosario en 2001 el I Simposium Internacional de Escultura en Piedra y en

Directo y durante la celebración del mismo diversos escultores realizaron sus obras a la vista de los transeúntes. De este proyecto ha surgido el denominado Parque Escultórico de Puerto del Rosario, que integra piezas de diferentes autores y tendencias<sup>83</sup>.

Dejando a un lado el tema de patrocinio y centrándonos en la tipología, lenguaje y temática de las muestras escultóricas más actuales, habría que destacar una gran pluralidad de planteamientos, que testimonia el eclecticismo de la creación contemporánea y la coexistencia en una misma época de prácticas radicalmente diferentes. Con todo, la respuesta más común a la necesidad de ornamentar un entorno urbano parece seguir siendo, hoy en día, la de perpetuar a personajes o acontecimientos históricos relevantes, aunque actualmente el número de obras que disfraza ese sentido, o carece del mismo, va en aumento.

Una de las novedades que apreciamos en estos últimos años, en concreto en el género conmemorativo, es la relación tan cercana que adopta el conjunto escultórico respecto al espectador, hasta el punto de que el consabido pedestal se llega a eliminar. Sin embargo, esta práctica es más habitual en obras que honran a personajes anónimos o representaciones simbólicas resueltas bajo fórmulas figurativas, con las que se intenta resaltar a un colectivo, pese a que se nos muestren con representaciones individualizadas. Incluso la intención de acercar la escultura al espectador puede ser la causa de que carezcan de leyendas alusivas al personaje y justifique asimismo que algu-

<sup>78</sup> ANÓNIMO: «El Ayuntamiento termina la rehabilitación de otras tres esculturas ubicadas en varias calles», *La Opinión*, 2-8-2005, p. 2. y ANÓNIMO: «Tres esculturas de Santa Cruz vuelven a sus emplazamientos», *Diario de Avisos*, 2-8-2005, p. 72.

<sup>79</sup> Entre las piezas intervenidas se encontraban *Laberinto Homenaje a Borges* de Gustavo Tomer, *Monumento al Gato* de Óscar Domínguez, *Homenaje a las Islas Canarias* de Pablo Serrano y *Solidaridad* de Mark Macken. ANÓNIMO: «El Cabildo acometerá la restauración de 16 obras de la exposición de esculturas en la calle de 1973», *Diario de Avisos*, 17-10-1998, p. 21; ANÓNIMO: «El Cabildo concluye la restauración de las esculturas en la calle de Santa Cruz», *Diario de Avisos*, 7-6-2000, p. 73.

<sup>80</sup> DOMÍNGUEZ, Fran: «La Orotava. El Consistorio colocará esculturas en los principales espacios públicos», *Diario de Avisos*, 18-6-2003, p. 14.

<sup>81</sup> Informe debido a su autora, la doctora Carmen Rosa Pérez Barrios.

<sup>82</sup> HERRERO, Raquel: «Arrecife recibirá en sus calles doce esculturas de artistas canarios», *La Voz de Lanzarote*, 24-5-2007.

<sup>83</sup> Esta iniciativa ha sido ampliamente comentada por VERASTEGUI QUINTERO, Sergio: «Puerto del Rosario/Puerto Cabras una ciudad escultórica y escultural», *Aguayro*, número 224, julio 2001.

nas se nos presenten sin firmar, permaneciendo el autor, curiosamente, en el mayor de los anonimatos.

En este extremo nos encontramos con opciones que representan escenas interpretadas por individuos corrientes, realizadas a escalas naturales e integradas en el contexto cotidiano. Se caracterizan por la naturalidad de su puesta en escena, ofreciendo un talante que podemos calificar incluso de lúdico, en el que el transeúnte puede tocarlas y jugar con ellas. Representativa de esta línea es la pieza que ejecutó Guzmán Compañy Zamorano, localizada delante del Mercado de Nuestra Señora de África, en Santa Cruz de Tenerife, que sirve de homenaje a *La Lechera* [2001]<sup>84</sup> y que contribuyó a engrosar la relación de esculturas sobre personajes populares impulsada por el Ayuntamiento<sup>85</sup>. Esa misma intención aflora en *El Pescador* [2003], debida a Chano Navarro y situada en la Avenida de la playa Las Canteras, mostrándonos la figura agachada junto a los enseres de la pesca<sup>86</sup>.

Esta tendencia comparte protagonismo en el escenario urbano con un elevado número de obras que ofrecen un carácter narrativo de gestas o acontecimientos de la cultura prehispanica y de costumbres canarias. Su sentido escénico ha propiciado conjuntos de gran envergadura que invaden amplios espacios urbanos, sin esconder una supuesta finalidad didáctica. La temática iniciada en los años setenta del pasado siglo al calor del nacionalismo insular se ha convertido hoy en una de las más demandadas, no quedando ya prácticamente ninguna actividad que no se haya exaltado. Así, muchos de los temas, como las labores de la tierra y el mar, se repiten recurriendo a un lenguaje figurativo cuyas formas resultan ya hartamente reiteradas, conformando un conjunto escultórico muy denso y de desigual calidad artística. Nos sirven como ejemplos de esta tendencia regionalista los siguientes monumentos: *Los alfombristas* [Javier Ganivet, La Orotava, Tenerife, 1997]<sup>87</sup>, *Los viejos bailadores* [Borges Linares, Gáldar, Gran Canaria, 2000]<sup>88</sup>, *Las pescadoras* [Miguel Tomás Cabrera, Las Chafiras, San Miguel, Tenerife, 2001]<sup>89</sup>, *Mujer Isleña* [Luis Montull, Telde, Gran Canaria, 2002]<sup>90</sup>, *Los Verseadores* [Manuel Pereda, Tijarafe, La Palma, 24-5-2003]<sup>91</sup> y *Los Pinocheros* [Dácil Travieso, La Esperanza, Tenerife, 2006]<sup>92</sup>.

Respecto al emplazamiento de estas esculturas se aprecia que, siguiendo la tradición, las plazas, avenidas, calles y jardines, tanto de las zonas antiguas de los núcleos urba-

nos, como las de nuevo trazado, son los puntos preferentes. Máxime en este último caso, en el que la escultura, en muchas ocasiones, aparece contemplada como complemento estrictamente necesario en los respectivos proyectos. Se han desarrollado también en zonas del centro de la ciudad que recientemente han sufrido alguna programación urbanística y arquitectónica y en las que se han delimitado amplias zonas de desahogo, áreas en las que generalmente se asientan entidades oficiales, financieras o culturales, representadas por una arquitectura de notables dimensiones que dialoga con ejemplos escultóricos de análogo desarrollo, que rompen la tensión del entorno. Ese es el caso de *Sueño de los Continentes*, de Martín Chirino [1992], localizada en la plaza Europa, delante del edificio de Hacienda, Santa Cruz de Tenerife<sup>93</sup>.

Pero sin lugar a dudas, el espacio que hoy en día parece ser el preferido de los promotores es la rotonda, elemento que se ha introducido en muchos de los ejes viarios como nudo articulador del tráfico. Para su ornamentación se ha destinado en diversas ocasiones la variante escultórica que exalta la temática insular, dado que su superficie

<sup>84</sup> ANÓNIMO: «Santa Cruz rinde homenaje a las lecheras con una escultura frente al Mercado», *Diario de Avisos*, 31-7-2001, p. 6.

<sup>85</sup> En diciembre de 2000 el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife inauguraba en la plaza de Santo Domingo un conjunto escultórico dedicado a *Las Aguadoras* realizado por Medín Martín. ANÓNIMO: «Inaugurada la primera escultura que rinde homenaje a las aguadoras de Santa Cruz», *Diario de Avisos*, 14-12-2000, p. 7. Seis años después la misma entidad impulsa el homenaje a *La Lavandera* en el barrio de Los Lavaderos realizada por Raquel Plans. Para concretar esta iniciativa la entidad abrió un concurso y expuso las maquetas en la sala de Arte Los Lavaderos con el objeto de que los vecinos eligieran el modelo a perpetuar. ANÓNIMO: «Escultura a las lavanderas», *Diario de Avisos*, 30-7-2006, p. 4 y P. D.: «La Lavandera: una escultura de la historia y complicidad entre madres e hijas», *Diario de Avisos*, 19-10-2006, p. 8.

<sup>86</sup> MORERA, Rafael G.: «Esculturas», *La Provincia*, 15-4-2003, p. 8

<sup>87</sup> ANÓNIMO: «La Orotava homenajea a los alfombristas con un monumento dedicado a ellos», *Diario de Avisos*, 25-5-1997, p. 1.

<sup>88</sup> CEDRÉS MACHÍN, Fernanda y QUESADA ACOSTA, Ana María: *Borges Linares, versatilidad artística*, ediciones Anroart, 2006, p. 161

<sup>89</sup> ZAMORA, Simón: «Un homenaje a la tradición», *Diario de Avisos*, 16-12-2001, p. 22.

<sup>90</sup> FERNÁNDEZ, A. J.: «Una escultura de 11 metros de alto y casi 200.000 kilos recordará a la mujer isleña», *La Provincia*, 7-3-2002, p. 27

<sup>91</sup> ANÓNIMO: «Tijarafe rinde homenaje a los Verseadores, con una escultura de Manuel Pereda», *Diario de Avisos*, 24-5-2003, p. 18.

<sup>92</sup> ANÓNIMO: «El Ayuntamiento rinde un emotivo homenaje a los pinocheros del municipio», *La Opinión*, 26-3-2006.

<sup>93</sup> GUTIÉRREZ HERREROS, Luis: «Chirino: el sueño de los Continentes», *Diario de Avisos*, 6-12-1991, [planas de cultura] pp. VIII y IX.



JUAN ANTONIO GIRALDO: *La sabina*. [2002]. Túneles Julio Luengo. Las Palmas de Gran Canaria

permite la recreación de la escenografía que conlleva. Sin embargo, también sobresalen otras esculturas, generalmente de orden monumental, realizadas en muchos casos por artistas de renombre, que acentúan la verticalidad y la escala, y que pretenden convertirse en elementos de ordenación y significación urbana, en unas áreas que carecen de planificación histórica o con unos mínimos puntos de referencia. Su intención consiste en procurar que la atención se dirija progresivamente, a partir de la obra, a la organización del entorno<sup>94</sup>.

La circunvalación de Las Palmas de Gran Canaria y sus numerosas rotondas se ajustan a lo comentado anteriormente, de modo que en ellas surgen interesantes piezas. En el núcleo articulador de La Ballena sobresale *Do-*

*ble Giro* de Manolo González. Su realización fue auspiciada por la Consejería de Obras Públicas del Gobierno de Canarias, que financió las obras necesarias para su emplazamiento, ya que el escultor donó su trabajo como también lo hicieron Gregorio González, Juan Hidalgo y Miguel Navarro<sup>95</sup>. Este último es el autor de *Argos [el vigía]*, figura totémica concebida en una línea próxima al arte pop, que

<sup>94</sup> Este fenómeno también se da en otras localidades españolas. Al respecto ver: SOBRINO MANZANARES, María L.: *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Ed. Electa, 1999.

<sup>95</sup> OJEDA, A.: «Arte para el conductor», *La Provincia*, 31-3-2000, p. 16 y ANÓNIMO: «Nueva escultura en la circunvalación» *La Provincia*, 25-2-2001, p. 12.



MARÍA BELÉN MORALES: *Mariposas a Óscar*. 2007. Tacoronte

revela el característico humor del artista valenciano, quien la define como un gigantesco soldadito de plomo que vigila la Ciudad Alta, a la par que actúa como faro, ya que desde su ubicación se presiente la proximidad del mar<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> M. S. A. /A. O.: «Miguel Navarro es el autor de la obra que se levanta en la rotonda de La Ballena», *La Provincia*, 19-3-2000, p. 16 y «Miguel Navarro. Arte y humor», *La Provincia*, 25-3-2000, pp. 40 y 41.

Juan Antonio Giraldo fue el escultor elegido para realizar *La Sabina*, a insertar en *un jardín más para ser visto que para ser visitado*, trazado por los arquitectos Flora Pescador, Ángel Casas y Vicente Miravalle. Se distingue sobre una ladera de la Minilla, que se extiende desde los túneles Julio Luengo hasta la rotonda del Hospital Negrín. Se trata de un conjunto artístico planteado con el fin de humanizar ese sector dotándolo de una coherencia paisajística, restando de ese modo la imagen de tensión que expresa esa red de carreteras y su consiguiente tráfico. Se complementa con un gran mural de azulejos diseñado por García Álvarez<sup>97</sup>.

Con intención similar encargó la Consejería de Obras Públicas del Gobierno de Canarias a Facundo Fierro su monumental obra *Raíces*, que corona el cruce de Capote en Breña Alta [La Palma]. El conjunto formado por cuatro piezas escultóricas integradas en la circulación vial, alcanza los 16 metros de altura y presenta una estructura hueca pero de apariencia maciza que cambia de forma según la perspectiva desde donde se observe<sup>98</sup>.

Por otro lado, Canarias también ha sido partícipe de una tendencia muy en boga en nuestros días: la incursión temporal de la escultura en el espacio urbano, fenómeno caracterizado por su gran impacto social, ya que modifica momentáneamente el entorno con actuaciones en zonas puntuales y de especial significado para la ciudad. Con esa intención surgió en 2004 el proyecto denominado «Gran Can», impulsado por el Ayuntamiento de Las Palmas, que insertó en distintas vías y edificios más de sesenta representaciones del dogo canario, de dos metros de altura y fabricadas en fibra de vidrio en Filipinas. La ornamentación de estas piezas, corrió a cargo de alumnos de la Escuela de Arte y Oficios de Las Palmas de Gran Canaria y de artistas de reconocida fama: Pablo Losa, Fernando Álamo, que debieron conjugar, en algunos casos, su idea plástica con el logotipo de la empresa comercial que respectivamente las patrocinaba<sup>99</sup>. Una idea lúdica, concebida con carácter efímero, que ya contaba con exitosos precedentes en otros lugares, tales como los osos de Berlín, los leones de Jerusalén y las vacas de Bilbao. Los llamativos canes sorprenden a la población fomentándose distintas opiniones y provocando una sorpresa que no debió de ser mayor a la que sintieron, a juzgar por las críticas periodísticas, los ciudadanos del siglo XIX, cuando de la noche a la mañana descubren la presencia de ocho canes en la plaza Santa Ana. Paradojas del destino, hoy en día estas figuras, denostadas

en el pasado, constituyen un icono de la ciudad, y precisamente es ese significado el que las convierte en objeto preferente de esta experiencia artística que los transformará en nuevos símbolos descontextualizados y efímeros.

Concluyo este rápido recorrido a través de la escultura pública ilustrándoles el último monumento, al menos que me conste, que se ha inaugurado en Canarias y con el que Tacoronte, en el pasado mes de septiembre, ha rendido homenaje al artista Oscar Domínguez: *Mariposas a Óscar*. Obra de María Belén Morales, viene a corroborar la pluralidad de lenguajes que hoy adopta este género y ratifica a la artista en su personal trayectoria vanguardista, en la que ya existían, por otra parte, notables aportaciones al entorno urbano. Recordemos su monumento a *Félix Rodríguez de la Fuente* [1984], en el parque La Granja de Santa Cruz de Tenerife, que, elaborado en acero cortén y configurado por una serie de volúmenes curvos, sugiere al espectador el vuelo de las aves<sup>100</sup>. Para la misma ciudad, en madera y acero cortén, demostrando así su habilidad en el tratamiento de distintos materiales, realizaba en 1998 el monumento a *Los Presos del penal de Fyffes*, constituido por varias piezas geométricas de acentuados perfiles<sup>101</sup>. Ahora con *Mariposas a Óscar* continúa una línea de investigación iniciada en los últimos años, en la que movimiento, inestabilidad, planos divergentes y puntos de vista diferentes, constituyen algunas de sus características más sobresalientes<sup>102</sup>.

En definitiva, largo camino ha recorrido la escultura pública en Canarias y extenso trecho, espero, que aún le quede por recorrer.

[15 de octubre de 2008]

<sup>97</sup> RAMÍREZ LEÓN, A: «El jardín artístico de La Minilla, a la entrada norte de la ciudad, estará terminado en un año», *La Provincia*, 15-5-2002, p. 16 y «Un jardín de postal», *La Provincia*, 22-11-2002, p. 14.

<sup>98</sup> SANZ, D: «El sábado se abre el cruce de Capote con la presencia de Facundo Fierro», *Diario de Avisos*, 30-1-2003, p. 18.

<sup>99</sup> BALBÁS PEÑA, J: «Alumnos y artistas pintan 60 esculturas gigantes de perros para decorar la capital», *La Provincia*, 11-8-2005, p. 34.

<sup>100</sup> ANÓNIMO: «Nueva escultura para Santa Cruz», *Diario de Avisos*, 24-5-1984; R. S.: «Mañana será inaugurado el monumento a Félix Rodríguez de la Fuente», *Diario de Avisos*, 26-5-1984, p. 6; MORROS, Pedro: «En alas al viento», *El Día*, 6-6-1984.

<sup>101</sup> ANÓNIMO: «La artista María Belén Morales realizará una escultura para recordar a los presos de Fyffes», *Diario de Avisos*, 30-10-1998, p. 25 y VV.AA: *María Belén Morales. Núcleos*, Gobierno de Canarias, 2004.

<sup>102</sup> Sobre esta etapa de su obra puede consultarse MARTÍN MARTÍN, Fernando: *María Belén Morales*, catálogo de exposición celebrada en Córdoba, 1993. Al margen de contribuir con las aportaciones plásticas.



# DISCURSO DE CONTESTACIÓN AL DE ANA MARÍA QUESADA ACOSTA

GERARDO FUENTES PÉREZ

Es para mí un honor y una satisfacción contestar a la propuesta que en su día esta noble e ilustre Institución, a la que me honra pertenecer, elevara a la consideración de todos sus miembros para que la doctora doña Ana María Quesada Acosta entrase a formar parte de la misma. Y no es fácil ser objetivo en la recepción de una persona con la que mantengo unos estrechos lazos de amistad, a la que siempre he manifestado un especial cariño y admiración. Establecer los linderos entre lo personal y lo profesional es para mí un verdadero compromiso, porque desde que la conocí por primera vez frente a la Catedral de Santa Ana de la capital grancanaria, descubrí en ella esa manera de ser especial, ese carácter tan peculiar que te permite sin dificultad mostrarle afecto. Y ya en la Universidad de La Laguna, en el departamento de Historia del Arte, donde actualmente es profesora titular, ha dado muestras de su consagración a la investigación, ante cualquier proyecto o estudio artístico en sus múltiples aspectos. Sin embargo, como universitario, como responsable de esta bienvenida, es mi deber poner de manifiesto su trayectoria profesional e investigadora, sus cualidades y capacidades, especialmente sobre escultura, *leitmotiv* de su incorporación a esta Real Academia de Bellas Artes, un apartado que la doctora Quesada conoce muy bien. Espero sinceramente no traicionar mi objetividad al expresar los conocimientos que de ella tengo, sobre todo del apartado dedicado al arte de la tridimensionalidad.

Es un hecho natural que cuando comenzamos a trazar nuestro perfil investigador, partamos siempre de nuestro medio más cercano, de nuestra experiencia adquirida desde la infancia, de lo que hemos visto, admirado y querido. Ana María no es una excepción. Su nacimiento en Las Palmas de Gran Canaria ha sido determinante en el momento de elegir temas y proyectos de investigación. No cabe duda de que durante sus estudios de bachillerato fue

descubriendo no sólo las distintas realidades artísticas, sobre todo las contenidas en el barrio de Végueta de aquella ciudad, en su catedral, iglesias y museos, en los interiores de sus vetustas casonas, sino también el arte del volumen, deteniéndose en la apreciación de las masas, de los materiales. Y sin darse cuenta, la escultura comenzó a ocupar un espacio privilegiado en el ámbito del estudio y, posteriormente, de la investigación universitaria. Diversos títulos confirman esta preferencia y dedicación: *La escultura conmemorativa en Gran Canaria [1820-1994]*, un excelente trabajo que en 1987 presentó en la Universidad de La Laguna como Memoria de Licenciatura; su propia tesis doctoral [*Proyectos urbanísticos y arquitectónicos del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria durante el siglo XIX*], que aborda, asimismo, la ornamentación escultórica de la citada ciudad.

La relación de títulos publicados por la doctora Quesada es considerable, la mayor parte de los mismos centrados en la escultura o relacionados con ella. No vamos aquí a mencionar cada uno de ellos, pero quisiera manifestar que Ana María, si bien se ha centrado en la escultura conmemorativa de los siglos XIX y XX, ha extendido su mirada a otros escultores pertenecientes a etapas y estilos artísticos diferentes, pues quién de los que nos ocupamos del estudio e investigación de la escultura, dentro y fuera de Canarias, no hemos tenido la tentación de escudriñar en la obra de Luján Pérez, por ejemplo, o en la de Rodríguez de la Oliva o en la atenuada producción de Fernando Estévez, maestros que han sabido contener toda la trayectoria y el pensamiento de la estatuaría insular. Así, el título *Luján y Estévez en Lanzarote*, un interesante trabajo publicado por el Gobierno de Canarias, lo pone de manifiesto; o *La escuela de Luján Pérez*, por ejemplo. Y es que estos precedentes es un ventajoso punto de partida cuyo intento es abordar la globalidad de una estética que,

de una manera u otra, se ha dejado sentir en las creaciones posteriores.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que es para todos nosotros una garantía contar con una de las mejores expertas en la escultura contemporánea de Canarias, cuyos trabajos no sólo se reducen al ámbito insular sino que han trascendido sus fronteras. Su estancia en Marruecos le ha permitido encontrarse con la labor desarrollada por escultores canarios en aquel país. La Universidad de Ibnou Zohr, de Agadir, ha dado a conocer estos trabajos de la profesora Quesada en distintas publicaciones, y sus continuas intervenciones en diversos encuentros entre Marruecos y el Archipiélago significan nuevas y mayores exigencias como mujer de ciencia. Creo que es interesante destacar la importancia que estos contactos con el exterior significan para el investigador, pues se trata de ir descubriendo las dimensiones nacionales e internacionales de nuestros artistas, especialmente —y en este caso, como es natural— de los escultores, que ya desde el siglo XVIII parecía perfilarse como una necesidad fundamental en la búsqueda de nuevos horizontes que les permitiera equipararse al arte que entonces se desarrollaba en Europa. Y aunque seguimos indagando incesantemente en los «supuestos» viajes de Luján y Estévez a la Península, lo que importa en este momento es que ya se planteaba en los sectores artísticos la posibilidad de conectar con el exterior: Canarias era consciente de los nuevos postulados que circulaban por el continente. Y si en aquel siglo XVIII no fue tan posible por razones que ya todos conocemos, el siglo XIX conoce las primeras oleadas de futuros artistas que abandonaron la geografía insular para estudiar y formarse en centros nacionales e internacionales [Madrid, Londres, París, Roma, etc.], y no hablemos de la centuria posterior, que Ana María ha estudiado cuidadosamente. Debido a esos contactos con otras realidades artísticas que permitieron una renovación de las formas, de las soluciones y de los materiales empleados, lejos ya de los ecos académicos. Y esos mismos traslados, cada vez más frecuentes, siempre han despertado en el espíritu inquieto de Ana María la obligada búsqueda de aquellos artistas desperdigados por el mundo, consultando archivos y localizando su obra en países como México, Venezuela, Argentina, Chile, entre otros. En estas tierras americanas, aparte de las obligadas visitas a los archivos y organismos pertinentes, ha dado a conocer, a través de

conferencias y charlas, la trayectoria artística, las innovaciones, las rupturas y encuentro con otras manifestaciones de los escultores canarios. Descubrir la producción de Juan Jaén en Brasil y Venezuela le obligó a publicar algunos artículos y ensayos, aportando nuevos datos, nuevas obras y propuestas del citado artista, sobre todo en Caracas, donde desempeñó tareas docentes. Precisamente, en el X Coloquio de Historia Canario-americana, presentó un meticuloso trabajo que lleva por título «Juan Jaén, un escultor entre Canarias y Venezuela», pues algunas de sus obras en solar canario fueron planteadas y ejecutadas en aquella capital americana: *Busto de Miranda* que se encuentra en el Puerto de la Cruz, o el *Busto de Andrés Bello* que forma parte de la ornamentación de los jardines del Campus Central de la Universidad de La Laguna, entre las más conocidas; como igual hiciera unos años antes Eduardo Gregorio, que fue profesor de cerámica en la Escuela de Arte de Maracay y director artístico de la fábrica de cerámica de Carabobo.

Gracias a la solidez de su formación y a su incansable búsqueda de artistas fuera de Canarias, la doctora Quesada asoma su mirada crítica e investigadora por la geografía chilena donde sigue la huella de Borges Linares, hombre polifacético que demostró, asimismo, ser un extraordinario pintor: Ana María recorre la Patagonia recopilando repertorios en los que incluye las interesantes pinturas murales que en aquellas lejanas tierras del continente americano este artista canario había dejado, independientemente de sus trabajos en Canarias, sobre todo en las islas orientales, un tema que Ana María presentó en las IV Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, celebrado en 1989. Y más recientemente, compartiendo la autoría con la profesora Cedrés Machín, el Excelentísimo Ayuntamiento de Gáldar publicó un valioso trabajo sobre el citado escultor, que lleva por título *Borges Linares, versatilidad artística*, que supone un paso más en la trayectoria de este artista canario. Muchos de estos escultores fallecieron lejos de su isla natal, y otros, en cambio, después de una azarosa andadura, especialmente en los años 50 del pasado siglo, volvieron a la tierra, donde abrieron taller propio o desarrollaron su tarea artística en escuelas, academias o centros especializados. Recordar, al menos, los nombres de Antonio Torres, Juan Ismael, Pedro González, Tony Gallardo, etc. que desplegaron una fecunda actividad artística en la República de Venezuela.

Sin embargo, en todos estos trabajos, la profesora Quesada no se ocupa sólo de la localización de cada una de las obras por ella catalogadas, sino que irrumpe con seguridad y madurez profesional en el ámbito de las técnicas artísticas, pues reconoce que el mayor número de esculturas hasta ahora clasificadas se encuentran en espacios públicos, abiertos, factor éste que determina la elección de los materiales por parte del artista, el conocimiento y dominio del espacio, las perspectivas, las volumetrías y otros tantos planteamientos que inciden en el proceso creativo. Estudiar la escultura conmemorativa es a su vez estudiar la ciudad, su evolución, sus necesidades, sus ampliaciones y programas políticos, sociales, culturales. No es extraño, pues, que la profesora Quesada Acosta haya abarcado también, por una cuestión de comprensión histórica, el estudio de las ciudades o de aspectos muy concretos de las mismas. Títulos como *Las transformaciones urbanas en las islas Canarias. Siglos XIX-XX, Artífices de la arquitectura del Ochocientos en el Ayuntamiento de Santa María de Guía [Gran Canaria], El nuevo litoral de Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria. Hitos arquitectónicos y urbanísticos. El Ayuntamiento como mecenas en Gran Canaria durante el siglo XIX*, ponen de relieve esta otra dimensión; podríamos seguir mencionando títulos de trabajos en los que la ciudad, los inmuebles y la escultura se entrelazan para explicar nuevas realidades. Sólo son unos ejemplos para comprender la dimensión investigadora de la doctora Quesada, que ha sido consciente de las dificultades y los logros de una estatua conmemorativa-monumental en las dos capitales canarias, principalmente, pues si bien no alcanzaron la relevancia de las grandes ciudades españolas, en las que conviven las representaciones estrictamente nacionales con las locales, han sido capaces de convertirse en orgullo del ciudadano, en auténticos emblemas y referencias históricas, como el conjunto procedente de Génova, el monolito de la Candelaria, erigido en la plaza de su mismo

nombre de la capital tinerfeña, o las diversas representaciones de nuestro célebre escritor Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria. En otras ocasiones, esas esculturas han quedado ensambladas ya con la historia del lugar, como sucede con los monumentales guanches de la Villa de Candelaria, un trabajo de José Abad. Citar la amplísima nómina de trabajos de Ana María, sus numerosas intervenciones en congresos nacionales e internacionales, sus conferencias, charlas y participaciones en proyectos de investigación, exposiciones, inventarios y catalogación es hartamente difícil. He tenido la suerte de haber compartido con ella la catalogación de los bienes muebles de ambas diócesis canarias; una labor aparentemente tediosa pero gratificante en todos los sentidos, que nos permitió penetrar en ese mundo casi inaccesible para muchos, en el conocimiento de esas obras de arte que constituye muchas veces la trastienda de las catedrales, iglesias, ermitas, organismos oficiales, etc. Aquí hemos compartido juntos el placer por la escultura, por la volumetría, el color, los materiales, las dimensiones, la satisfacción de contar con la autoría, pero también con lo más nefasto para el historiador: el vacío de datos, la ausencia de toda referencia. Hemos aprendido mucho.

Por eso, la incorporación de Ana María a esta Real Academia supone una pieza fundamental en la articulación de todas sus facetas y actividades, pues me alegro de poder decir, a este respecto, que reúne todas las condiciones personales, intelectuales e investigadoras para que el apartado de la escultura siga enriqueciéndose con nuevos datos, enfoques, realidades y especializaciones. Quiero expresar, en nombre de todos los que formamos parte de esta Corporación, la más sincera y profunda felicitación. Que Ana María, con su peculiar carácter, simpatía, talento, disciplina científica y conocimientos en escultura nos abra nuevas vías, vías más amplias, por las que acerquemos al maravilloso mundo de la tridimensionalidad.



# INTERPRETACIÓN HISTÓRICA Y PRAXIS MODERNA DE LA MÚSICA ANTIGUA EN CANARIAS

CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA

Nunca imaginé, ni por asomo, con anterioridad al domingo 15 de noviembre de 2007, después del concierto que ofreció Natalia Valentín al fortepiano con las *Bagatelas* de Beethoven en el Patio de los Cipreses del ex-convento de San Agustín, dentro del *VI Festival de Música Antigua de La Laguna*, que un año después me encontraría aquí pronunciando el discurso de ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Fue aquel día cuando la doctora doña Rosario Álvarez Martínez se acercó a mí para comunicarme que ella misma, don Lothar Siemens y don Eliseo Izquierdo me propondrían para ingresar en esta Corporación.

Aún con los ojos húmedos por el estremecimiento de aquel momento, quiero transmitirles a todas y todos, ilustres señoras y señores académicos, mi más sincero y profundo agradecimiento por tal honor. Con el conocimiento de la responsabilidad de esta elección, prometo y espero poder devolver con creces tanta confianza y demostrar con el tiempo que mi labor de divulgación, fomento y educación de la música culta en Canarias se ha podido cumplir con su apoyo.

El análisis de mis intervenciones en los últimos cuatro lustros en Canarias, con más de doscientas cincuenta actuaciones, refleja la misión que he asumido y que intentaré exponer de manera clara, a la altura de la ocasión, como discurso de ingreso en esta Real Academia. No es fácil resumir lo que acumula, maneja o encierra la educación de un hombre. El conjunto de experiencias, técnicas, aprendizajes, normas y procedimientos va armando el conocimiento. Y qué difícil es transmitirlo en pocas palabras. Si la pedagogía me acompaña, espero poder esbozarlo.

Se trata, pues, de una aproximación a la interpretación de la música antigua y la praxis moderna como herencia del movimiento orientado a la búsqueda del momento de la creación de la obra, con el máximo respeto al autor, a

su época, tradición y costumbres. Dicho de otra manera, lo que pretendemos es un acercamiento a la historia y desarrollo de la interpretación musical en la Europa de post-guerra y la aplicación de las investigaciones, métodos, herramientas, publicaciones y últimos descubrimientos en el campo de la musicología en Canarias hacia finales del siglo XX, para acercar e implantar tales corrientes de interpretación con criterios históricos e instrumentos de época, rescatando el vasto patrimonio musical y su interpretación adecuada, e introducir, actualizar y enriquecer las programaciones culturales de nuestra Comunidad Autónoma, colocándolas al nivel del resto de Europa.

¿Por qué la defensa de la interpretación de la música antigua con criterios históricos? Sabiendo que la música es un universal antropológico que todos los pueblos tuvieron, tienen y tendrán, sugiero la siguiente incitación: Si quisiéramos acercarnos, estudiar, incluso escuchar la música de cualquier pueblo antiguo de la cual no conociéramos nada, las primeras preguntas que nos asaltarían serían: ¿Dónde la buscaríamos? ¿Dónde y cómo estaría escrita? ¿Cuál sería su soporte? ¿Qué instrumentos utilizarían? ¿Qué lenguaje? ¿Cómo sonaría? ¿Cómo la transmitirían? Les aseguro que sólo indagando en la historia podríamos empezar a obtener respuestas. Y es que el entorno histórico, geográfico y social del momento de la creación artística es inseparable de ella misma; incluso en el proceso de composición de la música está la génesis de su interpretación, y esas huellas la acompañarán para siempre.

Para un músico de 2008 que descubra una obra de 1950 será fácil interpretarla y hacerla sonar; y más allá de que su interpretación agrade, sea clara y transmita lo que el

---

<sup>1</sup> URI GOLOMB: «Claves para la interpretación de la música barroca», *Revista Goldberg* núm. 51, Pamplona, 2008, pp. 56-67, ISSN 1886-1903.

intérprete cree que debe comunicar, aún poniendo en duda si era o no la idea del compositor en 1950, seguro que estará ajustada a una tradición que en 58 años poco ha cambiado en nomenclatura, gusto, instrumentos, estilo y forma. Pero si la obra que encuentra es de 1550, en un papel amarillento carcomido por las polillas, cuyas notas acaso no entiende, con mutilaciones, sin barras de compás, sin claves conocidas, cuya lectura ignora, ¿cómo lo haría si ya se ha perdido esa tradición? La primera tentación es trasladarla a un formato que le permita interpretarla, pero entonces todo se complica, y de qué forma. La cantidad de variables que tiene que controlar es enorme y sólo será la historia y sus disciplinas técnicas lo que le permitirá aproximarse al momento del acto creador, tratando de restablecer de nuevo aquella tradición y de comportarse como lo harían los propios creadores y músicos intérpretes coetáneos.

Por consiguiente, es importante que se entienda que el proceso de interpretación coherente y consciente de la música antigua está estrechamente ligado al restablecimiento de la tradición perdida, modificada a través de los siglos, para así obtener una interpretación lo más ajustada posible al momento de la creación, a su esencia, a su auténtica realidad artística e histórica enmarcada geográficamente en la sociedad para la que fue creada, con sus instrumentos, sonoridades, tímbrica, estilo, forma y gusto, desechando la tentación de interpretarla sin estos criterios historicistas. No se busca reconstruir el momento del estreno, lo que sería imposible, sino el acercamiento a la génesis de cada obra en cada época.

Guerras, catástrofes, enfermedades, hambrunas, exolios, sumado todo a la vorágine museística del XIX por el afán de acopiar y trasladar a las grandes urbes obras de arte, han dispersado y perdido para siempre buena parte del vasto legado, y con ello mucho de la tradición artística. Pero lo encontrado, y ahora preservado e investigado como nunca antes, debe ser transmitido a las próximas generaciones con el mayor cuidado y mimo posible. Es ahí donde renace, sobre todo para la música, la interpretación con criterios históricos.

Es por ello que, a pesar de nuestra lejanía respecto de los centros de difusión de la música realizada con criterios históricos, debemos ceñimos a la línea de investigación, cuidado, divulgación y vigilancia de las artes en el momento de su creación, no sólo por el rescate de la tradición y por respeto al autor y su tiempo —que jamás conocieron nuestros

instrumentos, formas y estilos—, sino por todo lo que ha aportado y seguirá aportando la investigación de la historia de la música antigua occidental. Es nuestro deber el contacto escrupuloso con la obra y su compositor; el empeño por desvelar la interpretación pretendida o probable, manteniendo la música viva, expresiva y conmovedora.

Siempre han existido mutilaciones, robos, copias, adaptaciones de obras de todas las épocas, transcritas con buenas intenciones, pero mal documentadas, fuera de contexto y transformadas, pero es necesario colocarlas en su sitio y acercarlas sin más a las nuevas generaciones, indagando en el cómo, cuándo, porqué y dónde se crearon. Aferramos a las investigaciones científicas, lo que redundará en las interpretaciones históricamente informadas, garantizará una gran red de información que permitirá reparar errores del pasado y trasmitirá el lenguaje musical de cada momento para siempre, manteniendo el espíritu de la música latente, y a su vez permitirá el descubrimiento de más y más patrimonio y acervo musical. Y para ello, la nueva conciencia científica investigadora en las artes generada después de la Segunda Guerra Mundial, unida a las nuevas técnicas y tecnologías, está aportando nuevos resultados que ayudarán a entender cada vez mejor el arte, sus creadores, sus obras y sus orígenes.

Ahora bien, ¿qué está sucediendo con toda esta información?; ¿cómo dar forma a este *corpus* sin dar entrada a la contaminación, las tergiversaciones o las mezclas? La respuesta creemos que es ésta: siendo escrupulosos en la interpretación con criterios históricos, respetando de forma efectiva y coherente la musicología aplicada. Cierta confusión en los elementos descubiertos recientemente ha acarreado problemas de interpretación. Y para ilustrar esto, permítanme citar a Mari Carmen Gómez Muntané, quien, en sus *Noticias de Goldberg* [26/07/2006], nos ayudará a entender lo que la avalancha de la moda de la música antigua nos ha traído:

*En músicas anteriores al Clasicismo no es ni mucho menos infrecuente el uso de instrumentos extemporáneos, o incluso pertenecientes a obras culturales, por parte de sus actuales intérpretes. En el repertorio del Renacimiento temprano vemos, por ejemplo, cómo se utiliza con profusión la viola de gamba, cuya aparición se sitúa no obstante a fines del siglo XV, mientras en el de la Edad Media la presencia del laúd es casi inevitable, cuando en realidad no parece que se utilizase en la interpretación*

del repertorio culto occidental hasta el primer tercio del siglo xv, salvo excepción. El motivo de utilizar estos instrumentos y no otros más apropiados, como sería una 'lira da braccio' en el primer caso y un arpa en el segundo, se supone que debe ser el mismo por el que se utiliza un piano gran cola para interpretar repertorio del periodo clásico, motivo que no es otro que el de potenciar —relativamente— su sonoridad y sentido musical. Ahora bien, y aquí vienen los problemas: mientras que cualquier persona con una mediana cultura musical es capaz de distinguir entre una interpretación con instrumentos originales y otra que no lo es cuando se trata de una sonata clásica para teclado, es rara la persona que sabe argumentar en pro o en contra de que el repertorio no sacro del Cancionero de Montecassino, que es de la época de Alfonso el Magnánimo [†1456], se acompañe con una viola de gamba o que las canciones trovadorescas se canten al son del laúd, por citar un par de casos.

No es de extrañar que, en la aldea global en la que vivimos, con el eclecticismo que nos invade y la falsa documentación rápidamente distribuida por las redes informáticas, mezclado con la verdad y la documentación más cuidada que nunca, sucedan episodios conflictivos cuando se habla de conciertos de música antigua con criterios historicistas y se sigan levantando ampollas entre los no conocedores de la historia, el arte y la realidad que van unidos inseparablemente a ellas, incluso con los más famosos programadores, auditorios y escenarios del mundo. Para muestra, estos dos botones: el 6 de octubre de 2003, en el Royal Opera House Covent Garden de Londres tuvo lugar la primera representación en tiempos modernos del *Orlando* de Händel con la Orchestra of the Age of the Enlightenment, dirigida por Harry Bicket, estreno absoluto después de 270 años. Y aquí, en Tenerife, tuvimos que esperar hasta el 3 de octubre de 2008 para disfrutar, dentro del Festival de Ópera de Tenerife, de la representación de *Dido y Eneas* de H. Purcell, con el maravilloso New London Consort, dirigido por Phillipe Pickett, en el Teatro Guimerá.

#### ADENTRÉMONOS UN POCO EN LOS INICIOS DE LA INTERPRETACIÓN HISTORICISTA MODERNA

La intuición, en los intérpretes de música antigua, llevada a cabo incluso por grandes compositores e intérpretes durante diversas épocas hasta el primer tercio del siglo

xix sin explorar las fuentes primarias, ha hecho un flaco favor a la recuperación de la música antigua, a su génesis y a su correcta interpretación. Más allá del mérito de rescatar obras antiguas emblemáticas y despertar las conciencias acerca del vasto acervo musical oculto en Europa, y con la excusa de la cercanía de las generaciones de la época próxima pasada para manipularlas y adaptarlas —pensemos en los movimientos de la *Musikvereine*, *Musik-feste* o *Liederfeste*, unidos a los *dilettanti* del xix, recuperando para el orgullo germánico y bajo la excusa del nacionalismo las obras de Bach y Händel [sólo cito aquí a la más temprana de esas asociaciones, la *Singakademie* de Berlín, fundada en 1787 por Carl Friederich Fasch, mentor *a posteriori* de Mendelssohn]—, se acercaron al sonido del larguísimo periodo medieval, o del riquísimo Renacimiento, o del ornamentado Barroco desde el Clasicismo o incluso desde el Romanticismo en el que estaban inmersos.

Imaginemos la temprana Academy of Ancient Music de Londres, fundada en 1726, que se atrevió el 24 de abril de 1746 con una velada cuyo programa incluyó música vocal de Palestrina y Victoria —ciento cincuenta años después—, mezclada con Pepusch, Byrd y Händel; sin olvidar, por ejemplo, que la misma catedral londinense de Westminster celebró en 1784 el 25<sup>o</sup> aniversario del entierro de Händel y el centenario de su nacimiento —que por error se databa en 1684—, en el que se reunieron 261 cantantes, 229 músicos y tres directores para la interpretación del *Mesías*, estableciendo el gigantesco estilo de interpretación que prevaleció durante todo el siglo y medio siguiente y consumió la transformación de dicho *Mesías*, de un sublime «entretenimiento musical», como Händel había anunciado sus conciertos de Dublín de 1743, en un tótem religioso patriótico<sup>2</sup>.

Qué decir de las actualizaciones de música anterior defendidas y puestas en escena, y que aún conviven entre nosotros, como los arreglos de obras de J. S. Bach y G. F. Händel realizados por W. A. Mozart<sup>3</sup>, J. Haydn, L. Beethoven y muchos otros, auspiciados por el barón Gottfried van

<sup>2</sup> STEINBERG, M.: *Guía de las obras maestras corales*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, pp. 159-172.

<sup>3</sup> ANDERSON, E.: *The letters of Mozart and his Family*, Londres, 1938, pp. 1192-1194.

<sup>4</sup> A quien Beethoven dedicó su primera *Sinfonía*.

Swieten [1733-1803]<sup>4</sup> en sus conciertos privados de 1780, interviniendo incluso en las líneas melódicas, armonía, tonalidad y en los adornos. Al margen de la riqueza que a todos los compositores legara tal labor, esta actualización de la música perjudicó, contaminó y modificó el pensamiento sobre las obras del pasado<sup>5</sup>. Y aún hoy pesa sobre las interpretaciones con criterios históricos y no ayuda a esclarecer el entorno, el momento de creación, su sentido, su destino, su génesis<sup>6</sup>.

El mundo hispano no se escapa a esta realidad. Los fondos musicales de catedrales, iglesias y monasterios españoles e hispanoamericanos, y los archivos y colecciones privadas, están llenos de obras desfiguradas, mal copiadas o mutiladas, que durante los siglos XVII, XVIII, XIX, e incluso hasta bien entrado el XX, han alterado la realidad de la música antigua. Si a todo ello sumamos la soberbia de algunos grandes compositores y musicógrafos de antaño con ciertos directores modernos de orquesta de fama mundial y sendos soportes sonoros que son de dominio público, es evidente que hay un gran conjunto de obras que esclarecer, a las que dar una lectura coherente y poner en escena correctamente; y esto, aún siendo una difícil y ardua tarea, no es imposible. Creo que la investigación, el rigor, la musicología y la interpretación con criterios históricos terminarán poniendo cada cosa en su lugar.

En las últimas publicaciones al respecto se cita, y con toda justicia, a François-Joseph Fétis<sup>7</sup> como responsable de los inicios de la interpretación historicista moderna, por los conciertos históricos y su *revue musicale* del Conservatorio de París, de 1832, con los que defiende el arraigo al estilo de las interpretaciones de obras del pasado inmediato. Así comienza la preocupación y el movimiento por la autenticidad y el momento de la creación, sin trasplantarla a modos y costumbres nuevos. Todo lo contrario de lo que Mendelssohn hiciera tres años antes en su *revival* de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, introduciendo cortes, re-instrumentaciones, reasignación de partes vocales e instrumentales, exigiendo dinámicas y modificando los tiempos, adaptándolo todo a los gustos de su época, cambiando la tradición, convención y costumbres en las que J. S. Bach vivió, creó y trabajó.

Afortunadamente, hay una numerosa bibliografía reciente que facilita la tarea de indagar en la historia de la interpretación de la Música con criterios históricos y sus diferentes corrientes en Inglaterra,<sup>8</sup> Francia y Alemania, a

la que se van sumando los estudios de Italia y España y, poco a poco, Portugal e Hispanoamérica. Enunciaré aquí lo que para muchos ha sido la manifestación más clara a principios del siglo XX y quizás la primera y verdadera piedra de la recuperación de la música con respeto al compositor y su época. En la búsqueda de la fidelidad al original, Arnold Dometsch [1858-1940] publicó *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* en Londres, en 1915, y sentenció: *Ya no podemos permitir que nadie se interponga entre nosotros y el compositor*. En una conferencia, el 1 junio de ese mismo año, en San Francisco, Camille Saint-Saëns [1835-1921]<sup>9</sup>, consciente de la nueva corriente y comprometido como presidente de la *Société des Instrumens Anciens*, creada en 1901, enunció ya ideas sobre el estilo, instrumentos y técnicas en aras de las interpretaciones con criterios históricos.

Hay que sumar el impulso de Charles Bordes [1863-1909], que fundó *Les chanteurs de St Gervais* [1890] y la *Schola Cantorum de París* [1894], y de Henri Casadesus [1879-1947] que fundó la *Société des Instrumens Anciens* [1901], junto con la *Deutsche Vereinigung für alte Musik* [1920], *Pro Musica Antiqua de Bruselas* [1933] de Safford Cape [1906-1973], la *Schola Cantorum Basiliensis* de Paul Sacher [1906-1999]<sup>10</sup> y *Ars Musicae de Barcelona* de Emilio Pujol, hacia 1930, que son, entre muchas otras entidades y sociedades, la base de la interpretación historicista moderna; sin olvidar el inicio de la musicología europea y la preocupación por los estudios profundos de la historia humana, ligados a las técnicas artísticas, que nunca antes habían sido campo de análisis.

Recomiendo a los lectores más avezados y a aquellas personas involucradas que deseen hacer pesquisas sobre

<sup>4</sup> Brahms, testigo, intérprete y manipulador de las primeras ediciones completas de Bach, Händel, Palestrina, Lassus, Schütz y Couperin así como de las de Mozart, Schubert, Beethoven y Schumann editadas por Karl Franz Friedrich Chrysander [1826-1901].

<sup>6</sup> BROWN, H. M.: *Pedantry or Liberation?*, N. Kenyon Ed, *Authenticity and Early Music*, Londres, 1988, p. 30.

<sup>7</sup> LAWSON, Colin y STOWEL, Robin: *La interpretación de la música*. Alianza editorial. Madrid. 2005, p. 18.

<sup>8</sup> Sugiero indagar en la historia de la *Academy of Ancient Music* y/o el *Concert of Ancient Music* de Londres de finales del XVIII.

<sup>9</sup> SAINT SAËNS, Camille: *The execution of classical Works: notably those of the older masters*, *Musical Times*, 138, 1997, pp. 31-35.

<sup>10</sup> COLIN LAWSON y ROBIN STOWEL: *La interpretación de la música*, op. cit p. 22.

lo que ocurría en la España de la época, visiten la página web de la Sociedad Española de Musicología y lean el artículo de Lothar Siemens «Los inicios de la musicología en España». No obstante, me permitirán detenerme aquí para destacar la preocupación y fiebre musicológica que estaba desatada y que promovió en los congresos de la Sociedad Internacional de Musicología de Lieja, en 1930, de Cambridge, en 1933, y de Barcelona, en 1936<sup>11</sup> —este último organizado por Higinio Anglés [1888-1989]—, el estudio y desarrollo de temas de música antigua, canto gregoriano y órgano, demostrando una preocupación europea sobre los problemas de la incipiente musicología y sus relaciones con la música antigua y su interpretación.

Hemos de citar al guitarrista Emilio Pujol, que había comenzado a editar e interpretar transcripciones de vihuela para guitarra desde finales de 1920, realizando una copia de la vihuela<sup>12</sup> descubierta en el Museo *Jacquemart André* de París, y que grabó por primera vez en 1933 música para vihuela, en la que se incluyeron tres de las pavañas de Luis Milán, convirtiéndose así en uno de los registros pioneros de la historia de la música con criterios históricos, con *L'Anthologie Sonore*, bajo la dirección del distinguido musicólogo alemán Curt Sachs.

No debo dejar de mencionar aquí, aunque sea sólo de forma muy breve, a los artifices europeos de las interpretaciones con criterios históricos de la postguerra, algunos de los cuales aun se prolongan hasta nuestros días, como Dart, Munrow, Deller, Leonhardt, Wenzinger, Hamoncourt<sup>13</sup> y su *aufführungspraxis*, Gardiner, Hogwood, Norrington, Pinnock y, en estas últimas décadas, Hurray, Williams, Goodman, Schröder, Biondi, Rifkin y las obras publicadas por algunos de ellos mismos y, Dreyfus, Kerman, Keyon, Brown, Sadie, Kivy, Taruskin y Sherman, sin olvidar las aportaciones de las editoriales de Cambridge University Press, Yale, Oxford, Michigan, Cardiff y sus tempranos departamentos de estudios de música antigua, y los homólogos franceses, italianos, holandeses, y por supuesto las españolas Sedem, CSIC, Instituto Fernando El Católico, más las portuguesas e hispanoamericanas que se van sumando poco a poco.

Un concentrado esfuerzo español es el de los herederos de los primeros musicógrafos y musicólogos, como Eslava, Saldoni, Barbieri, Cotarelo, Pedrell y Mitjana, que, como motores ibéricos, arrancaron con Anglés, Casares, Subirá, Querol, Pujol, Rubio, López-Calo, Siemens, Álvarez,

Calahorra o Bonastre, y les han aportado en los últimos veinte años del siglo pasado a López Banzo, Jordi Savall, Carles Magraner, Pep Cabré, a sus *ensembles* y muchos otros, las herramientas adecuadas para poner en escena el patrimonio musical hispano —a veces quizá no muy acertadamente—, en el lugar internacional que se merece.

#### LOS INSTRUMENTOS COMO HERRAMIENTAS PARA LA RECUPERACIÓN Y EL ACERCAMIENTO A LAS SONORIDADES

Cada época tuvo unos instrumentos específicos. La forma de agruparlos y la técnica al tañerlos, unido a la voz cantada, conformaban la tradición del momento. Thurston Dart escribe:

*El compositor del pasado concebía sus obras en términos de los sonidos de su tiempo, tal como lo hace un compositor del siglo XX, y si queremos hacer justicia a la música antigua debemos dedicar nuestros mejores esfuerzos a descubrir qué sonoridades eran aquellas<sup>14</sup>.*

Las investigaciones y descubrimientos en el ámbito de la fabricación de instrumentos antiguos, las colecciones públicas<sup>15</sup> y privadas de instrumentos de época, los órganos restaurados, los cientos de talleres de rehabilitación y de nueva factura de instrumentos basados en originales, contrastados con iconografía y demostrada artesanía, unido a las numerosas escuelas, academias, departamentos de música de las universidades repartidas por toda Europa y América y conservatorios que preparan, año tras

<sup>11</sup> UNGER, Max: *Internationaler Kongress für Musikwissenschaft in Barcelona*, *Allgemeine Musikzeitung* 63, 1936, p. 323.

<sup>12</sup> GRIFFITHS, John: *Los dos Renacimientos de la vihuela*, Revista *Goldberg* núm. 33, Navarra, 1997, pp. 34-44.

<sup>13</sup> Más de sesenta años del movimiento de la *Aufführungs-Praxis* capitaneado entre muchos otros por el propio Nikolaus Hamoncourt desde Viena, le otorgan un lugar privilegiado por defender las interpretaciones con criterios históricamente informados. Recomiendo la lectura de sus ensayos y publicaciones así como la escucha de sus grabaciones y puestas en escena recientes.

<sup>14</sup> THURSTON Dart: *La interpretación de la música*, Machado Libros, Madrid, 2002, p. 47.

<sup>15</sup> Recomiendo especialmente las londinenses del V&A Museum, del *Royal School of Music* y la berlinesa de su Filarmónica, *Sammlung alter Musikinstrumente*.

año, a los nuevos músicos, cantantes y directores en la tradición y con criterios historicistas, para tañer estos instrumentos y el canto en estilo, ya no tienen freno. Por fin, esta avalancha de medios desterrará los tópicos más sonados de nuestros auditorios en torno a la música antigua y su forma de interpretarse.

La suficiente cantidad de instrumentos de los siglos XIV a XIX conservados en diversos museos y colecciones privadas, junto a sus réplicas, sumados a los estudios de las fuentes iconográficas, archivos históricos musicales, notariales, judiciales, inquisitoriales y de toda índole, con las fuentes literarias, los tratados prácticos y teóricos, las ediciones y manuscritos originales y nuevas publicaciones contrastadas que redundan en la articulación, el estilo, la inflexión melódica, la acentuación, los *tempi* y las alteraciones rítmicas, la ornamentación, improvisación en estilo, el acompañamiento, el diapasón, los temperamentos, la práctica vocal e interpretación del texto —sólo, corales y recitativos— escenario, acústica y programa, orgánico y equilibrio sonoro, acercándonos definitivamente a la timbrica, textura, dinámica y gusto del creador y su tiempo, son magníficas herramientas para la recuperación e interpretación de la música antigua con criterios historicistas.

Pensemos por un momento en la sala, el oyente y el equilibrio sonoro de las orquestas de la primera mitad del siglo XVIII, la proporción de potencia controlada, los timbres específicos y pocas veces sonando todos juntos, es decir en *tutti*, cuya afinación está directamente relacionada con la capacidad de la tensión soportable por los violines barrocos de puente bajo, cuerdas de tripa y arco pequeño; es decir, el convenido actual de  $La_3=415\text{Hz}$ , unido a una o dos violas con las mismas características y un continuo de clavicémbalo —italiano, alemán, francés o flamenco, dependiendo del compositor y su entorno de dos registros de 8' y uno 4'— chelo y contrabajo, al que se le une una tiorba y un órgano positivo —de dos o tres registros de flautas, quizás de madera o incluso de estaño—, dos oboes —sin apenas llaves— y dos flautas traveseras y tal vez timbales y trompetas naturales donde todos se doblan entre sí, y comparémoslo con las obras del siglo XIX que empiezan a incluir partes obligadas para los instrumentos de viento, las cuerdas de acero, la evolución de los instrumentos, la estandarización del diapasón de afinación en  $La_3=440\text{Hz}$ , sumadas a las condiciones acústicas de las actuales salas de concierto, el número de asistentes y la conta-

minación por ruido a la que estamos sometidos. No, ni aún reduciendo el número de instrumentistas de la actual orquesta moderna, conseguiríamos jamás acercarnos al sonido barroco, entre otras cosas, y me permitirán citar a Hamoncourt, porque *es que los instrumentos no están contruidos para esa mixtura sonora en registros sino para cumplir aquella función que desempeña en la orquesta sinfónica clásica y, sobre todo en el romanticismo*. Traslademos esta propuesta a los *ensembles* vocales y de ministriles del XVII para las capillas hispánicas, o a las reuniones de cantantes en torno a un laúd o vihuela y tal vez una flauta de pico para los villancicos y madrigales del XVI, o la agrupaciones vocales con instrumentos medievales de las primeras misas polifónicas del XIV, o a los monjes de los monasterios con su órgano y campanas de 1080 para los cantos mozárabes, por ejemplo.

A pesar del discurso de la falta de soporte sonoro<sup>46</sup> de la música antigua, es hoy innegable lo que los instrumentos, sus tratados, técnicas, iconografía, investigaciones y las interdisciplinas desarrolladas en las investigaciones, han aportado a la interpretación con criterios historicistas. Ya nadie quiere escuchar sino como anécdota las grabaciones de Wanda Landowska con su *pseudo-clavicémbalo*, o *L'Incoronazione di Popea* dirigida por Karajan con instrumentos modernos, entre muchas otras aberraciones.

Por lo tanto, cantar a solo o a coro y/o en *ripieno* o concertadamente, con estos instrumentos recuperados y sus técnicas, haciendo música del XII al XIX, ya no es una tentación llevada por una intuición no documentada<sup>47</sup> sino

<sup>46</sup> VIVES, Joan: *Criterios históricos o la Revitalización de una estética de la interpretación*, consultado en 22/04/2008 <http://www.terra.es/personal/joanvips/historic.htm>.

<sup>47</sup> Las agrupaciones corales europeas del siglo XIX y su reflejo en los coros españoles del tiempo de Clavé ya están en desuso para la praxis histórica. Desde Viena con Hamoncourt, sumando Basilea, el CSIC, la SEDEM y cientos de centros de investigación y desarrollo de la música antigua en toda Europa, ya no tienen cabida las masas corales para interpretar la música desde el siglo XIV hasta finales del XVIII. Y para muestra un botón; en Alemania y en Londres: las obras más relevantes de J. S. Bach y Händel se están llevando a cabo con grupos vocales de 1, 2 o tres cantantes por cuerda, es decir *ensembles* de 4/8/12 voces. Me ratifico aquí con una reseña reciente de Joshua Rifkin extraída de GOLOMB, Uri: *Claves para la interpretación de la música barroca*, Revista *Goldberg*, núm. 52, Pamplona, 2008, pp. 28, que sostiene documentalmente que la música coral de Bach fue escrita en su mayor parte para *consorts* de voces solistas; y la apoyan reiteradamente en sus conciertos y grabaciones nada menos que Parrot, McCreesh y Kuijken.

una interpretación histórica basada en la convención y las normas de la tradición. Una vez escuchado o trabajado con un *ensemble* así, jamás se podrá volver atrás<sup>48</sup>.

En ese sentido, las investigaciones más recientes<sup>49</sup>, unidas a los medios aplicados en nuestra comunidad, han hecho posible que estemos aquí hoy. El método, aplicación y desarrollo de las interpretaciones históricas en Canarias tenía que empezar de esta forma.

Acopiar instrumentos de continuo fue la empresa que acometimos en el año 1999, en principio para abaratar los costos de producción de las primeras intervenciones en el panorama programático de las Islas con programas de música antigua con criterios historicistas, pues debido a la lejanía de nuestro emplazamiento y los altos costes de alquiler, seguro y traslado que significaba una mínima presentación, rápidamente asumimos la responsabilidad de adquirir estos instrumentos, para compartir con los alumnos canarios más aventajados y sensibles a estos repertorios la aventura de consagrar buena parte de nuestros días a la puesta en escena de músicas antiguas con instrumentos y criterios historicistas. Así llegaron el clavicémbalo italiano de un registro de 8 pies, y un *consort* de violas da gamba, el primer archilaúd y las primeras flautas dulces. Después vendría la lucha por hacer entender a los defensores de las viejas costumbres la necesidad de emular lo que ya había percibido en numerosas ocasiones en Varsovia, Florencia, París, Venecia, Londres, Frankfurt y tantas otras ciudades, y que aquí seguía dormitando, so pena de algunos conatos de otros grupos sin continuación que se fueron apagando en el camino.

Los primeros escauceos fueron duros y difíciles, pero seguí aumentando la colección con órganos positivos, arpas dobles barrocas, tiorba, violines, violas, chelos y contrabajo barrocos, a los que sumé el juego de sacabuches, bajón, cometas, chirimías y orlos, convencido de la necesidad de mostrar el repertorio del XVI al XVIII con criterios historicistas como nunca antes se había hecho en Canarias, recordando, insisto, algunas empresas fugaces.

Debo reconocer el especial empuje que nos han aportado las obras<sup>50</sup> repuestas tras las transcripciones cedidas por Lothar Siemens, Rosario Álvarez, María Salud Álvarez y sus conexiones con otras editoriales españolas que, junto a mis amigos musicólogos, musicógrafos, intérpretes y directores de nuestro país y de Holanda, Italia, Inglaterra, Alemania o Polonia, han enviado sus descubrimientos, aportando

vitalidad al proyecto con cada intervención, ayudando en nuestro crecimiento y verificándose en el público creciente que nos acompaña en cada nueva puesta en escena.

Ha habido importantes puntos de inflexión. Desde aquellos primeros años en que la aportación dineraria para los proyectos mensuales, que iban desde conciertos líricos monográficos hasta óperas barrocas con bajo presupuesto, salían de mis peculios personales, pasando por la suspensión del aporte económico hacia el verano del 2002 que propició el manifiesto e impulsó el cambio de actitud de nuestra producción en servicios culturales para el Excmo. Ayuntamiento de La Laguna en la figura de don Fernando Clavijo, entonces presidente del Organismo Autónomo de Música de dicha corporación, que creyó ciegamente en nuestra labor y dio el impulso definitivo al proyecto, pues permitió que entráramos en circuitos cerrados, como el *Festival de Música Sacra* de La Laguna, así como la creación del *Festival de Música Antigua* de La Laguna, y permitió la creación de los conciertos sacros extraordinarios en el Santuario del Cristo lagunero, los conciertos extraordinarios de Navidad y decenas de participaciones en numerosos puntos de la población, que calaron rápidamente en ella, fidelizando nuevos públicos y consolidando todas nuestras propuestas. Al mismo tiempo el espaldarazo de Gonzalo Angulo desde Gran Canaria y Dulce Xerach en Tenerife para la producción de la primera ópera barroca hecha en Canarias, *Venus y Adonis* de Blow, que no dudaron en apoyar para el Teatro Guimerá en mayo del 2001.

Me permitirán que, como agradecimiento público, esboce aquí a los patrocinadores que han confiado en AIM-CARIA: los Cabildos de Gran Canaria, Tenerife, La Palma y Fuerteventura, la Fundación de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, la Sociedad de Promoción de Las Palmas, el OAC del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de

<sup>48</sup> Sugiero que en tal sentido el lector indague en los tratados recuperados. Cito solamente uno por la cercanía a mi labor de programación en la música polifónica-policoral en Canarias, que ayuda a esclarecer la relación de las voces y los instrumentos: CERONE, Pedro, *El Mellopeo y Maestro*, vol. I y II, Nápoles, 1613, rehabilitado por EZQUERRO, Antonio Esteban Ed., CSIC, Barcelona, 2007.

<sup>49</sup> SIEMENS, Lothar. «Martín de Silos [1564-1618] un destacado ministril y maestro de capilla aragonés en la catedral canaria de Santa Ana», *Revista Nassarre*, Zaragoza 2007, pp. 109-126.

<sup>50</sup> ÁLVAREZ, Rosario y SIEMENS, Lothar. *La música en la Sociedad Canaria a través de la Historia. I. Desde el período aborigen hasta 1600. El Museo Canario y Cosimte*, Madrid, 2005.

Tenerife, el Excmo. Ayuntamiento de La Laguna, el Ilmo. Ayuntamiento de Los Realejos, la Fundación MAPFRE-Guanarteme, el Aula de Música de la Universidad de La Laguna, la embajada de España en Berlín, el consulado español en Hannover, el gobierno de Jalisco, México, *Mosaico Cultural* de La Antigua, Guatemala, CENART de Ciudad de México, el programa *Canarias Crea* de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias y el Ministerio de Cultura de España.

La recuperación del patrimonio musical con criterios de interpretación histórica en Canarias estaba todavía por hacerse hacia 1990, de manera que aplicando los conocimientos adquiridos en tantas latitudes y fruto de esa visión artístico-empresarial, y en mi obsesión por la vigilancia de la producción, la administración y la venta, comencé por dividir el trabajo, ceñirme a una franja de la historia de la música, buscar aliados, músicos, cantantes y docentes que quisieran emprender conmigo este difícil camino. Así surgieron todos los *ensembles* de AIMCARIA, buen ejemplo de música hecha en Canarias con criterios historicistas y que ya ha conseguido repercusión internacional. Los instrumentos de época, los trabajos de recuperación de partituras, la indumentaria de la época diseñada por Juan de la Cruz y otros, el asesoramiento de músicos pedagogos e intérpretes entrenados en las mejores escuelas europeas, unido al reforzamiento de nuestros músicos, de la mano de colegas de Sevilla, Santiago de Compostela, Madrid, Barcelona y Gijón forjados en estas lides, han dado como resultado una excelente mezcla profesional que atrae y conquista a nuevos públicos canarios.

Nadie sospechaba hace unos años que el Encuentro Coral de Guía de Isora solicitaría nuestros servicios culturales para reponer villancicos del siglo XVI con instrumentos de época, que se repondrían misas de polifonistas del siglo XVI en el convento de San Miguel de las Victorias y Real Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna con canto llano e instrumentos, o que los oficios de las horas canónicas compuestos en la catedral de Santa Ana de Las Palmas en el siglo XVII serían interpretados en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de La Laguna y se llevarían a México y a Guatemala con doble coro y ministriles, o que la Cueva de los Verdes de Lanzarote albergaría un programa de música hispana del XVII, con interpretación histórica, o que esté consolidado el *Festival de Música Antigua* en La Laguna. Y todo lo que está creciendo alrededor.

Para finalizar este discurso me gustaría cimbrar sus pensamientos con la cita que en la síntesis histórica de la música culta en Canarias abre la publicación de Rosario Álvarez para la *Exposición bibliográfica y documental*, donde reza:

*El desarrollo de la música culta en Canarias ha sido similar al de la Península, salvando determinadas singularidades que la caracterizan, al ser un territorio fragmentado y convertirse, por su situación geográfica, en encrucijada de caminos entre Europa y América. Músicos, instrumentos y partituras viajaron siempre de un lugar a otro, trayendo novedades o transmitiendo la cultura heredada, de tal manera que implantaron en las islas infraestructuras, usos, formas de interpretación y de creación típicas del continente.*

Creo fielmente que el haber recalado aquí con mi pensamiento de empresario, ingeniero, músico y hombre inquieto del siglo XXI y con el bagaje que me dejaron los escauceos como tenor lírico, amparado por tantos amigos y con la confianza en el método que dan la disciplina, la constancia, el rigor y el consenso, me ha permitido y seguirá permitiendo aportar una visión de la música antigua fiel al compositor; que para algunos es singular, pero yo creo primordial, plural y justa. Que nadie se sienta desplazado, invadido o trasladado, muy al contrario: se ha abierto el abanico de posibilidades; basta encontrar su posición y defenderla. El reto es mantener la dinámica y crecer hacia otros repertorios y programaciones, explorando nuevas capas de las interpretaciones con criterios históricos.

Sin escenarios, público fiel, programaciones equilibradas y gestores avezados, no habrá futuro, de manera que para terminar me gustaría plantear algunas sugerencias, y es que el agotamiento de los recursos que proveía una orquesta tradicional estable, hace tiempo que es palpable. La rutina semanal de la orquestas de temporada con director titular en toda Europa y América, están en el punto de mira de las interpretaciones con criterios históricamente informados<sup>21</sup>. El mecanismo de preparar cada

<sup>21</sup> Como la reciente grabación en CDs de la casa ARCHIV de los *Conciertos para violín y Sinfonías* Nº 29, 33, 35, 38 y 41 de W. A. Mozart con la *Orquesta Mozart* de instrumentos de época y *Carmignola* en el violín bajo la dirección de Abbado, para la que el crítico del periódico *The Daily Telegraph* escribe: *Abbado es uno de esos raros directores que parecen volverse más jóvenes y curiosos con la edad, al tiempo que su manera de hacer música adquiere una profundidad cada vez mayor.*

semana un programa que debe presentarse el viernes y/o el sábado, sea cual sea el repertorio o ensalada de repertorio y el director que lo dirija, ya no es suficiente frente a la vorágine y extensión de las cuidadas y divulgadas versiones con criterios historicistas a través de los medios, entre otros muchos factores.

Es por ello que la revisión del repertorio de género sinfónico del XIX y principios del XX es programado con más frecuencia en toda Europa con directores que vienen de las interpretaciones con criterios históricos, incluso con directores convencionales excepcionales que se educan y beben de esta corriente.

Encadenando todos los acontecimientos y explorando sin miedo entre los recursos de las músicas anteriores con interpretaciones históricas, los programadores tienen todo por hacer. Las nuevas generaciones de oyentes están llegando y sus oídos vienen mejor preparados, por la difusión masiva a través de los CDs, DVDs, *youtube* y demás soportes informáticos. No es una advertencia, sino un consejo: o abrimos el espectro de programaciones de música de canon clásico a las interpretaciones con criterios históricos y los repertorios infrecuentes —y no me valen los argumentos de crisis para esconder las deficiencias educacionales y culturales de los programadores, gobernantes y marchantes—, o nos encontraremos con el aburrimiento del auditorio y la fidelidad a sus butacas se perderá para siempre y con él la investigación, la musicología y el rescate del acervo musical aún oculto, perdido o por contrastar.

La responsabilidad heredada de la musicología aplicada será, pues, de los divulgadores, programadores y compañías discográficas, que seguirán teniendo un papel muy importante en las interpretaciones con criterios historicistas y su divulgación.

Por otro lado, creo que no debemos cesar en la conversión del músico en historiador e investigador, y de ahí, en el músico como artista total, dejando atrás al músico técnico aislado del humanismo que conlleva el arte. Desde las instituciones educacionales artísticas canarias debemos apostar por el equilibrio encontrado entre humanismo y técnica, ya explorado en La Haya, Basilea, Barcelona<sup>22</sup>, Toulouse, París y Londres.

Una orquesta barroca estable, una orquesta de cámara clásica en condiciones, un ciclo de música de cámara barroca, clásica y contemporánea y, de una vez por todas, el circuito canario de música clásica, son ya una inminente necesidad para cubrir las parcelas que el Festival de Música de Canarias, la OST y la OFGC no podrán hacer nunca, pues sus sistemas burocráticos de funcionariado no les permite tal versatilidad.

La viabilidad del proyecto pasa por abaratar costos de contratación mediante proyectos puntuales, frecuentes y patrocinados por una unión coherente de empresas públicas y privadas, con un compromiso político de ayuda, fomento y respaldo, a través de conciertos escolares y familiares por todo el archipiélago canario, para ir creando las próximas generaciones de públicos e intérpretes acostumbrados a las interpretaciones adecuadas a cada repertorio y conjunto.

Al final, cuando seamos capaces de diferenciar y entender las interpretaciones con criterios históricos de las composiciones antiguas, recuperada la historia, la génesis, la tradición y apaciguadas las tentaciones, las reinterpretaciones modernas de composiciones antiguas ya no crearán más polémica y habremos ganado la batalla. Convivir con esta realidad será tan sencillo como poner cada cosa en su lugar. El orden tan ansiado.

---

<sup>22</sup> ESMUC, Escola Superior de Música de Catalunya, donde se imparten las especialidades instrumentales que se incluyen en el ámbito de la música antigua y se orientan hacia la interpretación del repertorio occidental desde el siglo XVI hasta el principio del XIX.



# DISCURSO DE CONTESTACIÓN AL DE CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

Representa para esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, y especialmente para mí, un alto honor y una especial satisfacción solemnizar aquí y ahora la incorporación a la misma del ilustrísimo señor don Conrado Álvarez Fariña, una personalidad a la que, por la singular labor pública que ha venido desarrollando entre nosotros desde hace años, considero como un referente fundamental que ha contribuido considerablemente al mejor conocimiento y a la difusión en nuestro entorno insular de los repertorios musicales históricos de carácter culto, actividad que ha sabido además proyectar más allá de nuestras fronteras.

De la música se ha dicho que es un lenguaje universal, y nada más lejos de la realidad. La música es un «universal antropológico», es decir, una expresión consustancial a todos los humanos, pero no uniforme, sino que adopta y ha adoptado lenguajes muy diferentes a lo ancho del espacio y a lo largo del tiempo. Y estos, por tanto, no sólo aparecen limitados con características particulares en cada cultura, sino que también son susceptibles de cambios. Las diferentes músicas de las culturas exóticas se articulan bajo presupuestos muy diferentes unos de otros, por lo cual, sin conocer ni estudiar estos lenguajes, no son fácilmente comprensibles más allá de los ámbitos en que habitan quienes los practican. A los europeos occidentales, de manera engañosa y por incomprensión, nos suenan monótonas y poco variadas las músicas de los chinos, de los árabes, de los indios, de los habitantes del África Negra, etc, culturas en que, además, la música obedece a factores de tradicionalidad y de apego funcional a ritos y costumbres que la hacen poco proclive a una evolución rápida.

Algo muy distinto acontece con la música de nuestra cultura occidental, una cultura que fue capaz de dar un paso más ambicioso al desarrollar una ESCRITURA MUSICAL susceptible de generar resultados combinatorios siempre

nuevos y cambiantes, que pronto la llevaron a saltar de la funcionalidad cultural a las esferas del ARTE. Porque nuestra música, desde que existe la escritura musical entre nosotros, ha ido enriqueciéndose de acuerdo con las exigencias de nuestro sentido estético, que huye del inmovilismo y exige cada vez más audacias y nuevas conquistas. Frente a lo que practican las culturas extraeuropeas, la historia de la música occidental es la de un fenómeno expansivo y altamente cambiante, como si fuera una hermosa planta que crece y crece y cada vez que florece nos muestra flores nuevas y distintas, y en eso se diferencia radicalmente de las músicas tradicionales de las culturas que, hasta hace poco, fueron musicalmente ágrafas.

Esta variabilidad en el tiempo, unida a las diferentes sensibilidades que cohabitan en nuestro espacio cultural, nos ofrece una historia muy compleja, cuya comprensión, cuando ahondamos en épocas en las que no existía la posibilidad de fijar el sonido real en grabaciones [cosa que sólo existe desde hace poco más de cien años], nos deja desnudos ante una escritura notada que, si bien ha sido sumamente útil para transmitir la esencia del pensamiento musical desde la Edad Media hasta hoy, arrastra muchas imperfecciones y carencias informativas, impidiéndonos ahondar en el verdadero sentir estético de épocas pasadas. Cuando Hernando de Cabezón publicó las obras de su padre, el gran organista de la época de Carlos V y Felipe II Antonio de Cabezón, nos dice que lo que nos ha podido ofrecer en notación cifrada son sólo las migajas que caían al suelo desde el mantel de su padre; esto es, que la notación que nos ofrece es el esqueleto de una música sobre la cual el gran Cabezón adornaba e improvisaba, convirtiéndola en un resultado mucho más abigarrado y esplendoroso con respecto a la mera lectura de las cifras que su hijo nos ofrece y edita. Porque había aspectos de la interpretación musical, de tipo variable cada vez que se

interpretaba una pieza, que convertían ésta en un ser vivo y cambiante de por sí. Los estudios de la malograda musicóloga y recordada amiga nuestra María Ester Sala sobre las maneras de la ornamentación y los glosados de Cabezón comenzaron a arrojar una luz sobre lo que tenían que hacer los organistas y teclistas frente a aquellas partituras. Y esta licencia de expansividad al interpretar es un rasgo característico de la música de tecla, que llegó hasta el mismo Mozart, por ejemplo, de quien se dice que interpretaba él mismo sus conciertos de piano enriqueciendo sobremedida lo que había escrito en notas, para conferirles así un desarrollo ornamental virtuosístico de una ampulosidad y fantasía admirables.

Así pues, muchos han sido los especialistas que, por necesidad y rigor, han ahondado y ahondan en los misterios de la interpretación de nuestra música culta de carácter histórico, aplicando criterios distintos para cada época, un tema sobre el que acabamos de escuchar muy sabias reflexiones, emanadas del estudio y de una vasta e intensa confrontación con la práctica musical por parte de nuestro beneficiario don Conrado Álvarez Fariña. Una música que se nos hace más difícil de asumir cuanto más alejada está en el tiempo de nosotros. Mucho debatimos los musicólogos sobre cómo sonaría la música en cada país y en cada época, lo cual también se complica sabiendo que las diferentes técnicas vocales empleadas entonces nada tienen que ver con las actuales, pues respondían a otros ideales sonoros. Y así, lo más que podemos decir los musicólogos con absoluta honestidad y certeza es que no sabemos cómo sonaban aquellas músicas, aunque también, oyendo propuestas de audaces intérpretes que llegan a creerse en posesión de la verdad, sí somos capaces ya de discernir entre lo que pudiera ser y lo que no puede ser. Difícil será traspasar la frontera de esta incertidumbre, quedándonos sólo el consuelo de contar con versiones plausibles, avaladas por la BELLEZA que le confieren a la música antigua ciertos especialistas tocados de un arte personal privilegiado. Porque debe quedar bien claro que los criterios de comprensión y reproducción, que en cierto momento parecieron definitivos, han sido siempre cuestionados en cadena, de manera sucesiva, hasta hoy, y los que piensen que lo que hoy «se lleva» en materia de interpretación es lo definitivo, sufrirán sin duda en breve tiempo un gran desengaño cuando presencien aún en vida el arribo de sus credos, al ser estos suplantados

por nuevas maneras de entender la música antigua. Cincuenta años de expectación y mis estudios musicológicos aplicados a este campo concreto me avalan para afirmar lo que acabo de decir.

Con este preámbulo y reflexión, y sin querer abundar más en ello por no cansarles, he querido contribuir a que se comprenda la importancia de la labor de Conrado Álvarez entre nosotros, experimentando y trasladando a la práctica las elucubraciones teóricas sobre estos temas a partir de ediciones musicológicas que revierten diplomáticamente la nuda realidad de las fuentes a la notación musical moderna, para, basándose luego en las informaciones de los antiguos tratadistas de la música, en los testimonios escritos e iconográficos de quienes en su época la oían y vivían, en las posibilidades sonoras de los instrumentos de época, ofreceremos resultados tan artísticos como plausibles. Y esto es doblemente admirable tratándose de una personalidad cuya formación estaba encaminada hacia la técnica ingenieril, que dejó de lado para entregarse al apasionante tema que nos ocupa.

\* \* \*

Hijo de emigrantes canarios, breñusco el padre y güimarrera la madre, Conrado Álvarez Fariña nace en Caracas el 26 de noviembre de 1963. Transcurren sus primeros años entre los estudios de primaria, la pintura, la natación y las rondallas del colegio agustiniano *Fray Luis de León* y la de la *Hermandad Gallega* de Caracas. La predisposición hacia la música observada por sus directores sugiere rápidamente a sus padres una educación más intensa, y en tal sentido comienza a recibir clases particulares del profesor Raúl Amor. Prosigue años más tarde en el conservatorio Juan José Landaeta, por poco tiempo.

Continúa su formación de bachiller en un entorno rico de culturas y mestizaje, que propicia y alimenta su innata cualidad de observación y de rápido asimilar, abonando su imaginación y aportando disciplina, rigor, responsabilidad y mucha cultura general. Prosigue sus estudios académicos superiores en la Universidad Católica *Andrés Bello* y en el Instituto Universitario de Tecnología Industrial de Caracas, compartiendo su tiempo con el negocio familiar y su taimada pero continua educación en lo moral, lo cívico y lo cultural.

Canarias —tantas veces visitada desde niño, en la adolescencia y aún de adulto—, resuena en su memoria, en sus sueños, en sus olores, en su melancolía, en su alegría, y decide partir dejando atrás todo y a todos. Como puerto de entrada y de salida se establece en Tenerife y comienza la libertad en la creación y distribución de su tiempo en aras de la música, su gran pasión dormitada durante la Universidad. A las pocas semanas de su llegada, ingresa en la coral *María Auxiliadora* de Arafo, y a los pocos meses lo encontramos en la *Coral Universitaria* de La Laguna, a la cual su educación empresarial y de ingeniero lo impulsa a dar forma jurídica dentro del ámbito universitario, creando la *Asociación Cultural Coral Universitaria de La Laguna*, en defensa de la música y para facilitar el patrocinio de las entidades públicas canarias y fomentar con estructuras adecuadas la labor coral que hasta entonces atesoraba la *Coral Universitaria*, y que a partir de ese momento comenzó un período de crecimiento y expansión en sus repertorios, escenarios, públicos y fronteras.

Su capacidad de creación bulle hacia 1993 y, en la necesidad de divulgar repertorios antiguos con una formación más versátil, funda la *Camerata Lacunensis*, junto a José Jaime Martín Hernández, María del Canto Salgado y Juan Ignacio Oliva Cruz, dándole rápidamente voz en el contexto cultural universitario y canario con la creación de la *Asociación Camerata Lacunensis*, otorgándole carácter democrático y de asamblea a todos y cada uno de los activos componentes del *ensemble*, incluyendo sus directores. Aún hoy sigue vocalizando y mejorando la técnica de respiración y dicción a sus componentes, así como asesorando a la junta directiva, interconectándoles, además, con los repertorios y espacios más adecuados para su desarrollo y crecimiento.

En todo este febril período continúa sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Tenerife, ingresa en la *Escola d'Òpera* de Barcelona e insiste en su intención de convertirse en tenor *Lírico Spinto*, debido al apoyo de sus profesores, Jersy Artysz, Joan Ferrer y Vicente Sardinero, entre otros. Cursos de especialización lo llevan a Madrid, Valencia, Verona y estancias en Londres, Nueva York, París, Roma y Milán, y le permiten empaparse de repertorios y escenarios muy diversos. Viajando continuamente durante este lustro, comparte títulos de ópera y zarzuela con los coros de los festivales canarios, cursos, algunos recitales y concursos, despierta su interés en los repertorios infrecuentes con instrumentos de época durante las largas tar-

des de invierno en la Academia *Chopin* de Varsovia, donde comienza a fraguarse la idea del *Taller de Intérpretes Canarios de Ópera*.

En diciembre de 1999 funda, patrocina y es mecenas de la asociación que impulsará a los jóvenes de la lírica canaria de entonces a estudiar, interpretar y fomentar la ópera de cámara en el archipiélago, junto a Augusto Brito y Cristina Calvo, con el apoyo incondicional de las Aulas de Canto del Conservatorio Superior de Música de Tenerife, llevando a cabo un concierto cada último martes de mes en pos de la lírica y sus celebérrimas clasificaciones: clasicismo, romanticismo, *chansons*, canción española, oratorio, ópera barroca y contemporánea.

Ese mismo año comienza su colección privada de instrumentos facsímiles históricos, para desempeñar con aproximación, rigor y criterios historicistas la música culta del alto renacimiento y todo el barroco, con la esperanza de estimular a los nuevos públicos canarios a sumarse a la corriente europea del gusto por el vasto acervo musical perdido. Surge entonces la necesidad de información, adecuación, estudio y profundización en las técnicas de interpretación antiguas y comienza su periplo por lecturas, cursos, archivos, bibliotecas y librerías para adquirir partituras, facsímiles, tratados, estudios y sobre todo para acercarse a la nueva forma de hacer música antigua y que aún no había llegado a Canarias. Crea entonces los *ensembles*: *il Groppolo Spagnuolo* [SATB], *Calpul Múrice* [ATTB], *Capilla Nivariense* [CATTTB y bajón], *Ministriles de Nivaria* [cometa, sacabuches, bajón y órgano], *Aires de Hesperia* [violines y continuo], *La Floresta* [SSST] y *La Regencia* [conjunto instrumental barroco], dentro de lo que hoy conocemos como *Colectivo ARIA*. El gusto descubierto por el creciente público canario en estos espléndidos repertorios le lleva a fundar AIMCARIA, la Asociación de Iniciativas Musicales del Colectivo *ARIA*, que desde 2005 ordena, planifica y coordina todos los *ensembles* y las interacciones con las entidades canarias culturales, en el afán de conseguir mayor presencia en los espacios y programaciones culturales del archipiélago.

Como gestor cultural comprometido y abierto a las nuevas tendencias, se ha granjeado un puesto merecido de asesor independiente dentro de los ayuntamientos y cabildos de las islas, como programador de conciertos extraordinarios, ciclos y festivales de música antigua, sacra y profana, así como algunas intervenciones específicas en el área de la música contemporánea.

Ha impartido conferencias en ese ámbito y compartido mesas redondas con gestores y organizadores de cursos: Fundación Pedro García Cabrera, Ateneo de La Laguna, Asociación *Giovanni Bardi*, Asociación *Reyes Bartlet*. Además, es poseedor de un extenso *dossier* de intervenciones y entrevistas en prensa y televisión, reconociendo su labor divulgativa, así como de locuciones en radio. Bajo su coordinación y producción, pueden contarse numerosas grabaciones en CD de *Coral Universitaria*, *Camerata Lacunensis* y los ensambles del *Colectivo ARIA*, así como colaboraciones con el Proyecto *RALS* que, ya con casi 50 CDs, documenta la creación musical de carácter culto generada en Canarias desde el siglo XVI hasta el XXI.

Muchas son las ideas aún por desarrollar que bullen en la cabeza de Conrado Álvarez Fariña, y plenas mantiene sus facultades para ejecutarlas. El memorándum de actividades desarrolladas a lo largo de su vida de gestor es impresionante, y se adjunta a este documento para que quede como referencia de su pujanza personal hasta el día de su ingreso en esta Real Academia, donde esperamos que su actividad florezca con el apoyo de todos y también en pro de nuestra ilustre institución. Es por ello que en nombre de todos los compañeros académicos le doy la bienvenida, con la seguridad de que su contribución a las tareas de nuestra casa nos conferirá un enriquecimiento cultural muy notable y de primer orden. Bienvenido sea.

# EL METAL COMO ELEMENTO PICTÓRICO

MARÍA ISABEL NAZCO HERNÁNDEZ

Un discurso de ingreso en una corporación como la que hoy me acoge, creo que debe centrarse, desde el punto de vista académico, en la exposición de un tema relacionado con la labor investigadora conectada con nuestra dedicación artística, que en este caso será sólo una recopilación y algún comentario sucinto de las experiencias personales en el ámbito del tratamiento de los metales.

Con demasiada frecuencia se suele caer en la tentación de limitar la labor investigadora, al menos en el campo de las Bellas Artes, a una mera revisión histórica, o a un análisis pormenorizado de los hechos más relevantes acaecidos en la Historia del Arte. Pero la Historia del Arte y sus métodos de investigación histórica no constituyen, desde nuestro punto de vista, el objeto formal de las Bellas Artes, ni siquiera justificándolo por su frecuente uso.

Para construir este discurso he tomado como base y punto de partida el estudio y análisis de ciertos materiales y técnicas de trabajo experimentados en mi obra a lo largo de mi trayectoria artística, que puedan contribuir a abrir caminos nuevos en el campo de las Bellas Artes. Tales técnicas de trabajo no constituyen un fin en sí mismas. Son y han tenido razón de ser por y para el arte. Dicho de otra manera: en mi obra personal han sido el vehículo que me a permitido expresar las vivencias interiores que en mi evolución creativa he ido experimentando.

El estudio de estas técnicas y métodos de trabajo constituyen, por tanto, el objeto de esta disertación académica. Por ello se hace necesario extraerlas del resultado final, producto de su utilización, que es precisamente mi obra personal. Sin embargo, dada la íntima conexión existente entre ambas, cuando considere imprescindible la mención de mi obra artística, acudiré a la valoración crítica que sobre la misma se ha hecho.

Debo precisar que, para valorar el resultado de esa labor investigadora, se hace imprescindible complementar la exposición de nuestro trabajo con referencias a las diferentes perspectivas sobre la presencia del metal en el arte, incidiendo en los aspectos culturales, los antecedentes conceptuales y artísticos y el clima de expresión estética contemporánea a mi obra.

Es precisamente a Wasili Kandinsky<sup>1</sup> a quien le debemos los estudios más sagaces sobre estos temas que nos ocupan:

*El deseo de escapar—ha escrito— del elemento material y de la limitación que se deriva en las exigencias de la composición debían conducir a renunciar al empleo de una sola superficie [...] lo que entiende por superficie ideal dentro del espacio en tres dimensiones, la delgadez o el grosor de la línea, la posición de la forma con relación a la superficie, la sección de una forma por otra y tantos ejemplos que muestran la extensión que se puede imponer al espacio por medio del dibujo.*

Nathan Knobler<sup>2</sup>, después de recordar a los cubistas como los iniciadores de una obra en la que se producía la similitud entre pintura y relieve, asegura que la separación entre ambas se ha hecho cada vez más vaga desde el comienzo de la década de 1950 y agrega:

*podría decirse que muchos artistas contemporáneos parecen trabajar en una combinación de pintura y escultura...*

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, W.: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Ed. Labor, Barcelona, 1986.

<sup>2</sup> KNOBLER, N.: *El diálogo visual*, Ed. Aguilar, Madrid, 1970.



CUERPO B. Bronce. 1981. 125 x 88 cm

Dentro de la crisis de la modernidad que se produce entre finales de 1950 y los inicios de 1960, Rosalind Kraus<sup>3</sup> detalla cómo la lógica de la escultura moderna condujo en los 60 a su propia deconstrucción y a la del orden moderno de las artes basadas en el orden de la ilustración, de disciplinas diferenciadas y autónomas. Argumenta que hoy la escultura existe sólo como un término en un «campo expandido» de formas, todas derivadas estructuralmente, y concluye que todo ello constituye la ruptura premodernista.

En el marco de la primera exposición individual de Sol Witt, en mayo de 1965, cuenta Phyllis Tuchman<sup>4</sup> que se expusieron algunas formas grandes e incómodas que, según el propio artista, no se podían considerar ni como pinturas ni como esculturas. Con motivo de dicha muestra, Anne Hoene escribía en la revista *Arts*: *uno se siente tentado de inventar palabras como «Escultopintura» o como «Relieve post-pictórico» para describir estos trabajos*, tanto el alumi-

nio como el acero ofrecen efectos ópticos. Concluye Tuchman: *lo que parecía inerte cobra actividad*.

Lamberto Pignotti, del florentino Grupo 70, incluido en la corriente visiva y pop de la poesía tecnológica, explicaba: *la pintura desapareció, y permaneció el pintor. El pintor va a incomodar a los materiales menos armonizables*.

Como vemos, la existencia de un trabajo artístico distinto al que comúnmente conocemos en escultura, pintura o relieve, es evidente.

Son, por tanto, varias las argumentaciones, y los términos: «Escultura en relieve», «Escultopintura», «Relieve post-

<sup>3</sup> KRAUSS, R.: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Ed., Madrid, 1996.

<sup>4</sup> TUCHMAN, P.: *Reflexiones sobre Minimal Art*, Fundación Juan March, 1981.

pictórico», «Escultura en superficie», «Otra dimensión», todos en general válidos hasta tanto los teóricos del arte contemporáneo lleguen a un acuerdo sobre algún nombre en particular. He considerado como título propio para el tema el de «Nueva dimensión de la materia», queriendo dar a entender, por una parte, que el trabajo en un campo artístico distinto del pictórico no ha supuesto el abandono de los planteamientos pictóricos [pintor sin paleta, dice Rivera; en mi caso, cambio del lienzo por la lámina de metal y del óleo por los ácidos] y, por otra parte, porque la materia ocupa un lugar preferente, tanto si es orgánica como metálica —a la que en particular me refiero— empleada en una nueva dimensión, que no es ni estrictamente la tridimensional escultórica exenta ni tampoco la bidimensional pictórica en una única superficie.

Comenzaré, por tanto, explicando cómo llegué a plantearme este proceso técnico y artístico.

Hacia 1968 me situé en un campo imprevisible, que rompió mi equilibrio de tradición figurativa y me llevó a elegir un lenguaje más libre. Empecé a cuestionarme la propia *pintura de caballete*, intentando desprenderme del plano frontal de la mimesis y del ilusionismo, para acercarme a otra realidad. Esto suponía y propiciaba cambios cualitativos, tanto en el tema como en las técnicas, en la sensibilidad visual, en las intencionalidades y en otros aspectos importantes de la producción artística.

Comencé por explorar la materia, y con esta realidad primaria percibía las formas como algo vivo. Quería trabajar en algo más íntimo, más humano. Deseaba salir del *estudio*, del medio contemplativo, y relacionarme más con el ambiente circundante, con la naturaleza *exterior*, para así conocer y vivir otras emociones plásticas; pues la naturaleza por sí misma no me interesaba mucho, hasta me molestaba, quería negarla, al igual que su colorido intenso.

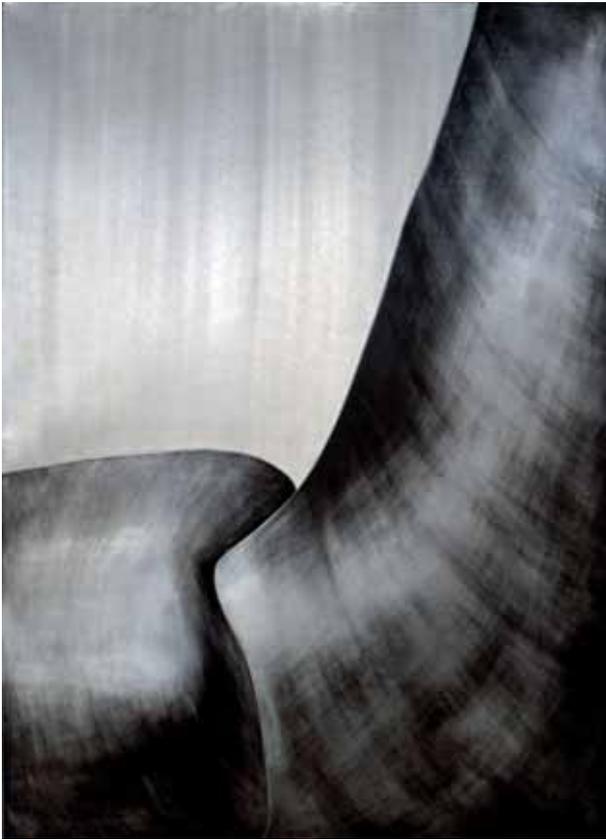
Me dediqué a observar la naturaleza *urbana*, a fijarme en los lugares y objetos más pobres, en estado ruinoso, sintiendo una atracción especial por los efectos que el mar ejerce sobre las distintas materias: latas, objetos metálicos inservibles, despojos, detritus, y las manchas de grasa de petróleo y de alquitrán que dejan los barcos en las playas, en las piedras... Encontré un cementerio de chatarra, situado en una explanada de la dársena pesquera, fuera del Balneario de Santa Cruz. Eran máquinas y fragmentos que pertenecieron a viejas locomotoras y a algunos de los antiguos tranvías que circularon en la isla.



CUERPO V. Aluminio. 1977. 99 x 75 cm

Aquella montaña de chatarra, de desechos, estaba dispuesta en lotes desguazados, abandonada cerca del mar, exhibiendo texturas erosionadas y con tonos incontables de óxidos desvaídos o ennegrecidos. En ese universo, la materia estaba dignificada por encima de sus propias determinaciones y cualidades, tenía entidad específica, era un lenguaje inagotable. Fue el punto de partida, lo que me motivó y lo que me indujo a elaborar una nueva forma de trabajo, más abierta a un experimentalismo elemental.

Desarrollé entonces mi obra dentro de un lirismo masivo; hacía bocetos, fotografías, fotocollages, que estructuraba con las piezas que me interesaban. Al principio utilicé el lienzo, pero éste no me satisfacía. Quería lograr las cualidades de las chatarras, hacer sensible su textura, sus fragmentaciones, su color. De ahí que decidiera trabajar directamente sobre planchas de metal, para identificarme más con la materia y con el universo que me descubrió una nueva belleza plástica.



CUERPO A. Aluminio. 1976. 100 x 80 cm  
Premio de honor «Miguel Tarquis».  
Excelentísimo Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife

Aquel cementerio de *máquinas silenciosas* con vestigios de naturaleza humana e industrial que ocupaban por sí mismas un espacio y un tiempo, era un mundo de objetos liberados de sus exclusivas determinaciones de utilidad y de consumo que ahora se desplegaban ante mí en su riqueza ambigua y estética.

Fue Filippo Marinetti<sup>5</sup> quien proclamó el nacimiento de una nueva belleza, al punto de considerar superior la belleza dinámica de la máquina a la eterna de los museos. En su *Manifiesto futurista* de 1909 declaraba: *Un automóvil de carrera, con su carrocería decorada de gordos tubos como serpientes de aliento explosivo, un coche rugiendo que parece correr sobre metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.*

Después de la máquina histórica de Marinetti apareció la esperanza irónica de las máquinas solteras de Marcel Duchamp. La máquina de Francis Picabia, creada con una

especie de vida latente con sugerencias eróticas, no acabó de funcionar. Y nuestro Óscar Domínguez también se vinculó a Dadá con la utilización del desperdicio, en su obra titulada *El calculador*.

Por su parte, Kurt Schwitters decía en el período de 1914-1918: *Consideré las máquinas como abstracciones del espíritu humano. Desde entonces amo la combinación de pintura abstracta y máquina como obra total.* Con Schwitters lo que se ve consagrado es el detritus, el despojo, lo que ya ha servido y se encuentra en estado ruinoso. ¿Será lo que queda aún de este calor humano en estos detritus lo que lo inspira? Arqueólogo del presente, sus atenciones van instintivamente hacia los vestigios más frágiles y más despreciados: billetes de autobús, etiquetas, tapas de latas de conservas, fragmentos de prospectos, letras, etc. Lo que le atrae de manera irresistible de estos humildes testimonios de la modernidad son los tonos inciertos, como huidizos. Le guía una sensibilidad visual de rara fineza, tanto en la elección como en la composición. A excepción de Marcel Duchamp, nadie como él logró asumir esta dialéctica de la destrucción y de la creación, fundamento de toda la actividad Dadá<sup>6</sup>.

En el tiempo al que venimos refiriéndonos, vivíamos, como testimonio de nuestro momento histórico, una doble situación, a nivel nacional y a nivel internacional. Por una parte, el dominio de la ciencia, de la exploración del espacio y de la tecnología. Por otra, en nuestro país atravesábamos por un momento especial, durante el cual perseguimos una actitud contestataria, fortalecida por los ecos del Mayo francés.

Ante ese mundo fuertemente impresionable que nos desbordaba en todos los aspectos, el artista no podía permanecer indiferente y seguir pintando inocentemente, respetando los valores tradicionales de ornamento, aceptando una cómoda postura de rechazo y volviendo la espalda a todas las imágenes que recibía y le mostraban las conquistas espaciales contempladas a través de los medios de comunicación, que nos presentaban las primeras aventuras del hombre en la Luna como si se tratara de la cosa más natural.

<sup>5</sup> Filippo Marinetti [1876-1944]. En 1909 publicó un manifiesto en *Le Figaro*, que dio origen al Futurismo.

<sup>6</sup> PIERRE, José: *Le Futurisme et le Dadaïsme*. París, 1967.



*CUERPOS.* Cobre y bronce. 1979. 125 x 90 cm

Por otro lado, existía una inquietud sensibilizada, un compromiso testimonial de reacción contra lo establecido, actitud que pretendí manifestar mediante el arte de la pintura, con toda la tradición del pintor, sin caer en la trampa de una crítica fácil. No quería utilizar la imagen del hombre, con exclamaciones y gestos violentos, pero sí me proponía, con brusquedad y de forma rotunda, manifestar esa posición de inconformismo, de malestar, y expresar mis preocupaciones, con la materia y con su provocadora presencia.

Mi actitud fue la de asumir voluntariamente la contradicción que se daba, e incluirla en mi planteamiento a la hora de trabajar. Esta misma aventura técnica me llevó

hacia una de sus posibles expresiones, en busca de la belleza tradicional pero con materiales inéditos. Así nació mi etapa de metales recortados y pulimentados.

Al intentar racionalizar lo que han sido estos años de evolución personal y artística, técnica y de contenidos, siento la incapacidad para transmitirles a ustedes con precisión los logros y los fracasos. Por eso prefiero recurrir —salvando pudores obvios— a lo que se ha dicho por alguien que consideré siempre muy cualificado. Más allá de lo que supongan de elogio a mi persona y a mi obra, encuentro en esas palabras la exactitud que yo no sería capaz de conseguir.

Eduardo Westerdahl escribe:

*...Y nos encontramos al fin con su obra presente con su poética de la sensualidad, más que del erotismo, que respiran los que fueron adustos materiales, duros y al parecer inflexibles, logrando que su serie humana presente una poética, consecuente con sus primeras QUIMERAS, pero esta vez cargada en sus fragmentos alusivos —piernas, vientres, muslos, torsos, nalgas— de una ensoñación voluptuosa: explicación o clave, a nuestro entender; de su andadura plástica, en el camino de una obra total absolutamente nueva, personal o distinta.*

*Es así como Nazco se nos viene escapando de las manos entre abstracciones y concreciones, entre experimentos y fidelidades, entre construcciones y expresionismos, entre libertades y rigores...<sup>7</sup>*

Carlos Areán añade:

*...trabajar en metal sobre metal no es hoy una novedad, pero sí lo es romper los equilibrios y amontonar las placas superpuestas en aludes casi informales. Los fondos de base, en aluminio o en cobre oxidado, son levemente areniscos, y es la propia oxidación la que provoca el color<sup>8</sup>.*

Daniel Giralt Miracle ha venido a decir:

*El cuerpo humano es para ella como una grandiosa macroforma en constante mutación, descuartizable, que en sus distintas posiciones musculares es capaz de ofrecernos una idea plástica nueva casi desconocida en lo que a arquetipos anatómicos hace referencia<sup>9</sup>.*

Y Maud Westerdhal<sup>10</sup> dice:

*Estos cuerpos, o partes de cuerpos, que revela Maribel Nazco, no admiten explicaciones, ignoran la anatomía y rechazan referencias concretas; su presencia es solamente imaginaria o poética...*

*Es extraña la elección de un material tan frío como el metal para expresar la dulzura reluciente; pero es verdad que a ninguna pintura se le podía sacar estos brillos vivos o apagados, esta gama de sombras graduadas que parecen envolver los cuerpos en un silencioso bienestar; en una tibia desnudez sensual...*

*Ahí está la paradoja ... duro metal, duro trabajo manual con sierras, ácidos, sopletes y pulidoras al servi-*

*cio de un lujo que nuestro tiempo va olvidando: el de unas palabras en vía de desaparición, descanso, reposo, calma, el lento compás de la respiración en el sueño y la propia existencia en el presente y fuera del tiempo.*

El metal laminado no sólo constituye un progreso técnico en el trabajo plástico sino que pone a disposición del artista una materia de propiedades y posibilidades insospechadas, que en mi caso me dio la oportunidad de experimentar y elaborar nuevos procedimientos de expresión sobre este soporte.

En la antigüedad se había pintado sobre hierro, latón, estaño, plata, oro y cobre, como señalan Giorgio Vasari, León Batista Alberti y Leonardo da Vinci. En fechas más cercanas, nos encontramos con Alexander Archipenko, en el siglo XX, que pintaba sobre tiras móviles de metal; Joan Miró, que empleó temple sobre cobre; Eudaldo Serra, que empleaba limaduras de hierro mezcladas con cemento, formando gruesos impactos; Alberto Burri, quien, para unir las planchas de hierro, aplicaba la soldadura, a la vez que el calor quemaba y coloreaba el metal; Antoni Clavé aplicaba pinturas acrílicas a las planchas; y Salvador Soria aprovechaba las oxidaciones como color.

Nuestro deseo se orientó a aportar una obra diferente. Nos planteamos otro horizonte: apoderarnos del dominio del metal, cambiar la paleta tradicional y usar los ácidos en lugar de los pigmentos. En este contexto es en el que sitúo mi obra, de la que desconozco antecedentes estrictamente iguales; lo que no quiere significar una valoración superior, sino mi particular investigación y aportación a las técnicas y estéticas artísticas.

En mi obra no he querido ocultar el metal cubriéndolo con pintura, por lo que el esfuerzo lo he dirigido a sacarle partido a las propiedades de esta materia, a sus brillos característicos, a los tonos que se pueden corregir mediante procedimientos químicos y con el pulimento de las superficies. Me interesaba que en la obra creada se advirtie-

<sup>7</sup> WESTERDAHL, E.; *M. Nazco*, Colección Artistas Españoles Contemporáneos, núm. 134, Ed. Servicio de Publicaciones del M<sup>o</sup> de Educación y Ciencia, Victoria, 1977.

<sup>8</sup> AREÁN, C.; *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15/12/74.

<sup>9</sup> GIRALT-MIRACLE, D.; Prefacio a la exposición en la Galería de arte Sarrió, Barcelona, 1975.

<sup>10</sup> WESTERDAHL, Maud: «Cuerpos y silencios». Texto en el catálogo de la exposición de Maribel Nazco. Sala Botticelli, Las Palmas, 1978.



*COLLAGE. Hierro y soldadura. 1971. 98 x 80 cm*

ra la presencia del metal con expresividad propia, presentarlo en sí mismo como suficientemente representativo del acto creador. Por otra parte, descubrí en la elaboración de este espacio matérico una lucha que, partiendo del inconsciente, servía para comunicarme por medio de una reacción frente a los códigos establecidos.

En este punto quiero destacar la importancia que en nuestra labor tuvo el equipo de artesanos con quienes trabajé, en especial don Wenceslao Yanes González, por su inestimable colaboración.

El artesano mantiene un equilibrio impuesto por el oficio; no se arriesga a dar saltos inesperados o a agredir los materiales como debe de hacer el artista [no por arbitra-

riedad, sino por obligada imaginación]. Con esta cooperación pueden llegar a desarrollarse unos planteamientos, tanto en lo técnico como en lo conceptual, que se sitúan en la confluencia de la técnica y el arte.

Después de transcurridos dieciocho años de investigación en este campo, puedo hablar de las experimentaciones a las que he sometido los metales, sin condicionarme por su historia. He seguido estos procesos, más por curiosidad que por los conocimientos químicos, con fracasos y aciertos, y quiero decirles que la obra plástica que he sacado a la luz ha perdurado sin que se haya alterado su superficie, e incluso, en algunos casos, como por ejemplo en el latón y el cobre, el paso del tiempo ha mejorado su coloración.

En los primeros cuadros, los de 1968, pintaba directamente sobre los propios metales, al principio con óleo, aunque sin resultado satisfactorio; luego, aplicando sal común y ácido clorhídrico a la plancha de cinc, para provocar la corrosión y conseguir los colores ocres, cosa que logré, si bien más lentamente de lo que esperaba. Los cuadros de esta primera fase, sin protección alguna, ni tan siquiera barnizados, expuestos a los ataques atmosféricos aunque conservados en interiores, se mantienen en perfectas condiciones.

El siguiente paso fue la utilización de la soldadura de estaño para unir las diferentes piezas metálicas, a modo de *collage*. No resultó difícil, porque no me preocupó la perfección. Las irregularidades que dejaban las líneas de plomo ofrecían un interés que no quise modificar o eliminar.

En la serie de los años setenta me preocuparon las superficies metálicas químicamente limpias, sin oxidaciones. Utilicé la plancha de aluminio brillante. Me atraían sus grises azulados, donde el espacio y la luz formaban infinitos juegos de combinaciones ópticas. Con esta materia pulida quería acercarme a las fronteras entre la ciencia y el arte.

Hacia 1972 comencé a mezclar diversos metales, formando *puzzles* y creando contrastes, que iban desde las láminas rugosas de hierro hasta el fulgente del cobre o el latón, empleando como base la chapa de cinc. La soldadura adquiere ahora mayor importancia, y de hecho dedico tiempo y atención a estudiarla, para su adecuación a las características de cada metal. Si, por ejemplo, aplicamos mucha llama en el cinc, se pueden formar bolsas indeseables, o puede llegar a perforarse. En cambio, el cobre necesita más calor, por ser un buen conductor térmico. El latón responde bien con llama normal.

Esta obra se ha comportado bien frente a los fenómenos ambientales y el resultado plástico es una fiesta de colores, con sus brillos especiales rodeados con las costuras irregulares del plomo. Así, a partir de un material frío, que se consigue dominar, se obtiene un resultado que hasta puede ser suntuoso.

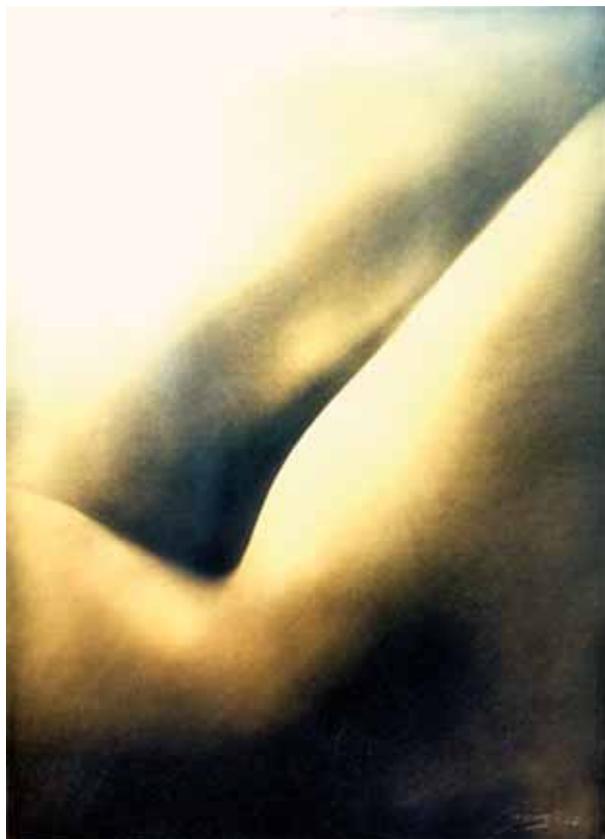
Desde el año 74 hasta el 79 investigué y trabajé exclusivamente el aluminio y el duraluminio, hasta conocer lo más ampliamente que me fue posible los aspectos estéticos que se relacionan con las propiedades físico-químicas de sus superficies. Traté de obtener unos acabados *oxida-*



*EVASIONES*. Acero y bronce. 1981. 100 x 80 cm

*dos*, con fórmulas estables, y controlar las disoluciones que iba empleando. La búsqueda del color la dirigí a lograr tonos negros intensos y de plata vieja. Pretendía conseguir, mediante fricción con tela de esmeril, una gradación de grises lo más variada posible, muy difícil de lograr en el duraluminio, por la resistencia de la materia y la coloración tan intensa que dejaba la oxidación.

La puesta a punto de las técnicas desarrolladas en este periodo resultó laboriosa y comprometida, pues, con frecuencia, no lograba acertar con el procedimiento químico adecuado que, en el tratamiento de la superficie, era muy importante. De hecho, se necesitó mucha habilidad para controlar el mordiente con el que se atacaba. Experimenté un proceso de gratas o escobillas, con una rueda de veinte centímetros de diámetro, dotada de una escobilla de alambre de acero, que dejaba marcas sobre marcas en la superficie. Como segundo procedimiento, utilicé una lijadora plana excéntrica, con lija de esmeril, que permitió



SIN TÍTULO. Bronce. 1982. 100 x 73 cm

alcanzar mejores resultados. Otro problema fue conseguir la disolución adecuada para el tratamiento químico de la pieza. En este punto he de decirles que tuve un acierto importante: a partir de una disolución acuosa de sulfato de cobre, cloruro férrico y ácido clorhídrico, usada habitualmente para el ennegrecimiento del cadmio por inmersión a alta temperatura, conseguí, eliminando el sulfato de cobre, otra disolución aplicable a la superficie mediante brocha. Así obtuve unos resultados excelentes, ya que permitía colorear el duraluminio en tonos negro pizarra, con gran adherencia y estabilidad, lo que supuso un avance decisivo aunque agotador.

A partir de 1979 abandoné definitivamente el aluminio y el duraluminio, que había explorado durante cuatro años, y comencé una nueva etapa, marcada por el trabajo del latón, tratado ahora con otros procedimientos químicos, de resultados más complejos. El método era, en síntesis, el mismo. Pero, aunque las superficies las atacaba

con la misma pulidora excéntrica manual, al aplicar un abrasivo de tela de esmeril más fino que el usado en las etapas anteriores, conseguía un mordiente más uniforme. La disolución empleada estaba compuesta por carbonato de cobre y amoníaco, que producían un baño azul extremadamente intenso. La coloración por inmersión de las piezas en este baño resultaba de un negro reluciente. Entonces procedía a las degradaciones mediante fricción, para las que empleaba, en vez de la lija, piedra pómez muy tamizada, consiguiendo de esta manera tonos dorados muy variados, que en el latón adquieren aspectos más satinados y se abren a nuevas posibilidades expresivas.

Uno de los problemas que me hizo modificar la técnica de trabajo fue las aristas que dejaban los cortes de la caladora en los límites de las piezas; una dificultad que obvié trabajando la plancha completa, sin cortes, apoyándome exclusivamente en la fricción de la lámina, la luz, las sombras y los colores, como en una pintura normal. Es la línea de investigación que pretendo continuar en el futuro con otros materiales, como el hierro, utilizando la soldadura y en diferentes planos, arriesgándome a la búsqueda de la tercera dimensión, o bien volviendo a los *collages* más imperfectos del principio, más primitivos y elementales.

El trabajo en este campo del arte no ha supuesto, sin embargo, el abandono de mis planteamientos y conceptos sobre la pintura, alternando la obra metálica con los lienzos, teniendo siempre en cuenta que la obra en metal y sus problemas técnicos se diferencia de la *otra* pintura. De hecho, lo que ha cambiado no han sido los colores, las formas, el dibujo, la luz. Lo que ha cambiado ha sido la superficie, sustituyendo la tela por la lámina de metal, y el empleo de pigmentos, que han sido reemplazados por los ácidos.

Aun cuando se trata de un trabajo con materiales metálicos, sigo considerando esta actividad artística como una técnica pictórica experimental. Sólo que aquí las pinturas se convierten en ácidos, oxidaciones y disoluciones, con los que busco la plasticidad, los efectos de la luz, las sombras, el color, y en las formas, la nitidez de su contorno. La estética no la planteo en la obra metálica como un fin sino como un medio de expresión. Es la estética de la violencia como necesidad vital, expresión íntima de conciencia arraigada. Lo que permanece en la obra es un cúmulo de sugerencias visuales y mentales.



# DISCURSO DE CONTESTACIÓN AL DE MARÍA ISABEL NAZCO HERNÁNDEZ

ELISEO IZQUIERDO PÉREZ

**H**a querido doña María Isabel Nazco Hernández, mi admirada amiga Maribel Nazco, que sea yo quien pronuncie el discurso de contestación al que ella acaba de desarrollar muy brillantemente ante este ilustre cuerpo académico, cumpliendo así el ritual con el que se recibe en el seno de la Real Academia a quienes han sido elegidos para formar parte de la Corporación, en razón de méritos contrastados.

En sus orígenes, el ceremonial del ingreso en las Academias imponía al recipiendario [entonces no tenían cabida las recipiendarias] la exposición y defensa, ante el pleno de la Corporación en la que se aprestaba a entrar, de una tesis sobre alguna cuestión directamente relacionada con su actividad intelectual, científica o artística, y, finalizada ésta, correspondía a un miembro numerario iniciar el debate, contestándole de manera que se suscitase la controversia de ideas y opiniones y se planteara la discusión. Pero el transcurso de los años se ha encargado de ir transformando y actualizando, muy oportuna y sustancialmente las cosas, colocándolas en su justo lugar, de manera que aquellas largas y en ocasiones tediosas disputas, provocadas a veces para sólo matar el tiempo, se han convertido en un grato parlamento, orientado a poner de relieve los méritos que han respaldado la elección del nuevo académico, en este caso, de la nueva académica, y transmitirle la felicitación y la bienvenida de sus dignos componentes. De ahí que esta noche yo me sienta feliz, y lo digo con palabras colmadas de afecto, al poder transmitirle públicamente a la doctora doña María Isabel Nazco Hernández los parabienes más efusivos de todos los ilustres compañeros, de los que soy su voz en este instante, y los míos también, y exponer ante ustedes, señoras y señores, algunos de los rasgos sobresalientes de la biografía de quien desde ahora pasa a formar parte de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

La decisión suya para que asumiera este cometido tan gratificante creo que tiene que ver básicamente con una larga relación de amistad. Y mi aceptación, debo confesarlo, con la admiración que me produjo siempre la obra plástica de Maribel Nazco; admiración que no se limitó en ningún caso a la del mero contemplador, sino que me llevó, en más de una ocasión, a manifestarla en comentarios de prensa, que no críticas, escritos a vuela pluma, como impone el trabajo periodístico, en el desaparecido rotativo tinerfeño *La Tarde*, del que era por entonces redactor jefe del área de Cultura.

Confieso que siempre me sorprendió, y hasta me asombraba un tanto —aunque sé que no solamente a mí— la calidad de maneras de Maribel Nazco, su exquisita cordialidad humana, en abierto contraste con su rotundo y hasta rabiioso temperamento artístico; esa personal manera suya tan suave, tan amable, tan palmera diría yo, de conectar con las personas y saber relacionarse, en clara disparidad con la potencia expresiva de su obra y, sobre todo, su apenas disimulado desafío a normas que a muchos seguían pareciendo sacrosantas y ella, precisamente, entendió muy pronto que había que superar o desterrar.

Cuando en 1963 surge en Tenerife el grupo *Nuestro Arte* como inesperada floración en el secarral artístico de aquellos años, Maribel Nazco era aun un nombre de mujer sin historia y sin eco en el panorama de la pintura insular, terminando de hacerse todavía en las aulas de la Escuela que aquí, en este viejo caserón santacrucero donde volvemos a encontrar, se resistía a morir por consunción, como les había ocurrido a tantas otras empresas de arte que sucumbieron sin remedio en los siglos XIX y XX en nuestras islas. *Nuestro Arte* apareció en un momento crucial, en el momento justo de las rebeldías pugnano para manifestarse para romper cercos de monotonía, para oxigenar el panorama artístico insular fuertemente enrareci-

do, para la tarea necesaria de desarmar cómodas maneras pactadas de hacer arte a la medida de una burguesía narcotizada por el sistema político y social imperante; una burguesía a la que cualquier tipo de subversión, artística o no y del cariz que fuese, le producía sarpullido.

Para Maribel Nazco coincidió ese momento —el año 1963— con la finalización de sus estudios en Tenerife, que iba a revalidar inmediatamente en Madrid. Quedaba libre de ataduras académicas al uso, pero atrapada por las incertidumbres y la desazón que sacuden el espíritu de quienes intuyen, pero aun no han vislumbrado del todo, el camino que quisieran seguir.

Maribel Nazco nos ha expuesto esta tarde, como creo que nadie lo hubiese hecho con tanta claridad y propiedad, cuál ha sido desde entonces el nada fácil itinerario de su arte desde el instante de lucidez artística en que se vio empujada a rebelarse, a romper amarras y emprender, con la seguridad que da toda convicción asumida, un camino que no fuera como el de una noria, sino de abierto y duro avance, hasta encontrar y asimilar bien un lenguaje plástico personal; es el momento en el que la pintura de Maribel comienza a encrespase, buscando *las formas en lucha* a que se ha referido Carlos Areán.

Cuando aun bullía con fuerza la gran caldera del sesenta y ocho europeo, Maribel Nazco se embarca en la aventura, si así se quiere, de un nuevo expresionismo. El hombre, medida de todas las cosas, dejando de serlo. Ahora, fragmentos descamados, ojos, brazos, pies, cabezas, manos, creciendo dislocados en incontenible frenesí. Una antropología del vacío, de la nada interior, del espanto. No una elegía sino un alarido de desesperanza. Una oda huegada, en un tiempo de rabias sociales, políticas e ideológicas ya contenibles, cuando, por el necesario rechazo que provoca el hastío, había que ponerlo todo —y se estaba empezando a poner— patas arriba. El arte, también. La pintura de Maribel se compendia, en esta etapa conflictiva de su ruta apenas iniciada, en «Homo 70», una fase temprana pero decisiva de su arte, que venía a ser una radiografía invertida del ser humano descoyuntado espiritualmente. Esta obra, todavía sobre lienzo, denota ya en sus ricas y complejas texturas, en las que se advierte con claridad la furia del pincel embriagando los acrílicos, una ya inequívoca voluntad de quebrantamiento, de ruptura.

Coincido con Giral-Miracle en que *la vida y la obra de Maribel Nazco son auténticamente volcánicas, [...] por la*

*potencia e imprevisión de todas sus erupciones*; una conflictividad interna que se manifiesta pronto en el abandono de tics heredados, de viejos cordajes, de una forma insatisfactoria de hacer arte, para embarcarse en una nueva y nada tranquila odisea.

El discurso que hoy ha traído Maribel Nazco a conocimiento de todos nosotros es, precisamente, concreción diáfana de la acaso más dilatada de esas erupciones anímicas, la historia no exenta de dramatismo de una experiencia plástica más que simplemente pictórica, que nuestra artista necesitó para, no ya contarla sino sobre todo para vivirla e imprimirla, con huella perdurable, en la materia que se propuso dominar y domeñar, hasta que conquistó su nueva, original forma de expresión artística.

Prescindo de cualquier glosa sobre este periodo fundamental del arte de Maribel Nazco por el que acaba de llevarnos, pues nadie podría superarla, menos aun yo, y hacerlo con tanta claridad y de manera tan ajustada como ella lo ha hecho por el entramado de afanes, descorazonamientos, sumisiones, corajes, reinicios, desalientos, entusiasmos, explosiones de júbilo o de rabia, hasta acercarse a la meta de ambiciones y de sueños que un artista fragua con pasión y sabe que nunca podrá coronar plenamente.

Sólo quiero subrayar, aunque de forma muy somera, un par de sugerencias, al hilo de su discurso, que me parecen esenciales, pues explican bien la poética y la casuística de Maribel Nazco, sus ambiciones y sus consecuciones artísticas. Una es la confirmación de su radical apuesta por un lenguaje plástico propio, diferente, buscado y logrado en la raíz misma del acto creador. No es que la paleta, o los pinceles o la materia cromática, llámese ésta óleo, acrílico o cualquier otro medio al uso, le sirvieran o dejaran ya de servirle como vehículos de expresión.

La propuesta y su finalidad eran bien distintas. Porque, en las láminas metálicas con las que decidió enfrentarse Maribel Nazco, primero desde la intuición, luego con un pertinaz esfuerzo de alumbramiento, nuestra artista rescata un universo de color que permanecía latente, congelado, por así decirlo, bajo la epidermis del hierro, del acero, el cinc o el cobre, pero ofreciéndose en todas sus potencialidades expresivas a quien atinara, como Nazco lo ha hecho, a desentrañar toda su recóndita riqueza y belleza. El empeño de nuestra artista se ha cifrado, a lo largo del amplísimo periodo de actividad creadora objeto de la reflexión que acaba de ofrecernos, en la lucha, tan tenaz como

agónica, para desvelar y sacar a luz todo ese mágico mundo cromático escondido, liberándolo de su radical potencialidad ciega, un nuevo alfabeto de signos intactos, que acaso sólo una artista como ella podía recuperar y articular. Es, acaso, el rasgo que mejor define la singularidad de su arte. Porque el metal, en la obra de Maribel Nazco, no se limita al papel tradicional, pasivo, de apoyo, de sustentáculo de la obra plástica, como ha venido ocurriendo con el lienzo, la madera, u otros elementos inertes, incluso la propia materia metálica; no queda limitado a la función secundaria de mero soporte, de base para que descansa o gravite sobre ella la producción artística, sino que es en sí mismo fuente de cromatismos insospechados —como desvela Maribel Nazco—, esperando ser liberados y traídos a plenitud; un hontanar de colores, de gamas casi misteriosas, que Maribel Nazco ha hecho aflorar con tanta fuerza y audacia como delicadeza, en una pertinaz tarea dolorosa de flagelación de la dura materia, mediante ácidos, frotamientos, fricciones, en lucha para desvelar las calidades deseadas que permanecían ocultas, escondidas, encerradas celosamente en la propia materia, esperando la mano y el talento liberadores, en este caso, los de la artista dueña de sus claves secretas.

La otra nota que me parece fundamental en Maribel Nazco es la reivindicación del arte como oficio, como una aventura de creación que reclama empeño total, esfuerzo sostenido, investigación permanente, que sea fruto de una curiosidad intelectual que no duerme y de un afán de remozamiento desde la innovación, desde la indagación y, asimismo, desde la inconformidad y la disconformidad. Pero también desde la humildad. Maribel ha sabido aludir a su relación con los artesanos del metal, al aprendizaje práctico del manejo de los materiales, al empleo de viejas y nuevas tecnologías, a su especial olfato para atisbar y sugerir soluciones y fórmulas, y a la modestia con que asume el artesano las limitaciones de su campo de trabajo, de la que sin embargo tanto puede aprender todo artista con suficiente coraje como para reconocer y aceptar las innegables bondades de su actividad habitual.

Ha sido la suya, por tanto, una lección excelente, esclarecedora, que yo le agradezco en nombre de la Real Academia, y por la que le felicito muy sinceramente.

Debo referirme ahora, también con suma brevedad, para no dilatar esta sesión académica, a sabiendas, además, de que todos conocemos bien su trayectoria huma-

na y artística y la importancia de la misma, a la otra faceta fundamental de la biografía de doña María Isabel Nazco Hernández: la de su actividad profesoral y pedagógica. La profesora Nazco accedió a la docencia superior inmediatamente después de haber obtenido la licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, en junio de 1980. Con anterioridad había estado vinculada a la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Al recibir el título de doctora, con la calificación *apta cum laude*, en octubre de 1986, continuó como docente en la Facultad de la que provenía. Fue profesora titular en ella, desde febrero de 1989, y, a partir de septiembre de ese año, catedrática de Procedimientos y Técnicas pictóricas.

En la actualidad es catedrática emérita. Ha ocupado, entre otros puestos de responsabilidad académica, el vicedecanato de Extensión Universitaria de su Facultad, la dirección del Departamento de Bellas Artes y el decanato; dos mandatos como decana, entre 1996 y 2004, en los que dejó patente su talante integrador, su preocupación por el alumnado y por sus compañeros de claustro, y la lucha indomitable que mantuvo para conseguir el necesario remozamiento de las instalaciones de la Facultad, en condiciones cada vez más deplorables; esfuerzos de renovación que comienzan ahora a cristalizar y dar los primeros frutos. A todos los cargos a los que he aludido de manera rapidísima hemos de sumar los desempeñados como miembro del claustro universitario, de diversas comisiones y en varios consejos universitarios, los proyectos de investigación que ha realizado, los cursos y seminarios impartidos en todo este tiempo de permanencia fiel en nuestra Universidad, que sería prolijo enumerar. Tampoco podemos olvidar, y al menos citarla, su tarea investigadora, centrada principalmente en el campo del metal sometido al arte, sobre las aleaciones, la utilización de ácidos y colorantes, las resinas sintéticas y la utilización de los acrílicos en la plástica artística, desde la dirección del laboratorio de Química de la mencionada Facultad. Tampoco podría omitir una referencia a la veintena de muestras individuales de su arte, acogidas siempre con el favor de la crítica y el fervor del público, desde 1969 hasta 2002, y su participación en cerca de un centenar de exposiciones colectivas. Su producción artística fue tema de la memoria de licenciatura de Celestino Hernández Sánchez, en 1982. Su obra se encuentra expuesta en una quincena de museos y colecciones de arte españoles. Y mucho más, de lo que continuaríamos hablan-

do con el mayor agrado largo tiempo. Pero he de ser yo mismo quien, muy a mi pesar, ponga límite a esta intervención.

Sólo quiero decir, como conclusión, que doña María Isabel Nazco Hernández, palmera de nacimiento –vino a este mundo en Los Llanos de Aridane–, es una persona amable, sencilla, batalladora, con gran capacidad de trabajo, amiga de sus amigos, inteligente y decidida, y artista de

cuerpo entero. La Real Academia Canaria de Bellas Artes se congratula de que hoy ingrese en su seno y espera de ella, habida cuenta todos los atributos que la distinguen y su inequívoco compromiso con el arte de nuestro tiempo, una tarea fecunda y enriquecedora en esta Institución, que todos estamos obligados a defender y engrandecer. Bienvenida, Maribel a esta casa, que es tuya.

# CRÓNICA ACADÉMICA



**E**l año 2008 marca un hito en la vida de nuestra Corporación. Después de larga etapa de forzada inactividad, que arranca de 2005, al no disponer desde entonces de dependencias propias para desarrollar el trabajo académico, sobre todo después de la inundación del edificio del Parque Cultural «Viera y Clavijo» en enero de 2006, que obligó al inmediato desalojo y, por otra parte, a que las obras de acondicionamiento de los locales que como alternativa nos ofreció el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife se demoraron bastante más de lo previsto, la Academia no pudo reanudar con normalidad sus funciones hasta el mes de marzo del presente año 2008.

Pero antes, la Junta de Gobierno hubo de afrontar la recuperación y recolocación del patrimonio artístico y documental y de los enseres almacenados en diferentes lugares de la capital tinerfeña que se habían logrado salvar de lo que se calificó de grave naufragio; pues el agua acumulada, por imprevisión ajena, en la cubierta del indicado edificio, con motivo de las intensas lluvias caídas el 31 de enero del citado año, provocó numerosos daños, algunos irreparables, en material e instrumental de secretaría y administración, biblioteca y en diversas obras de arte.

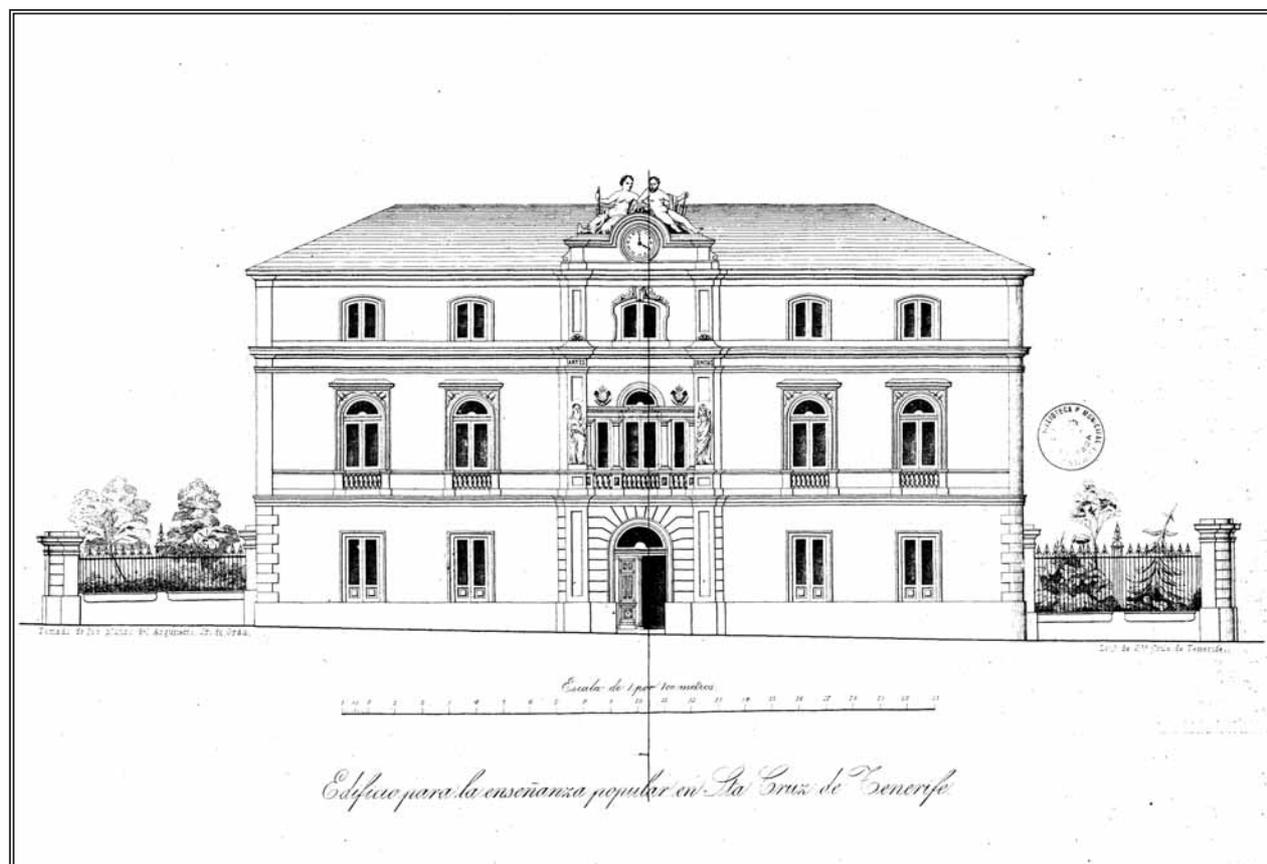
Por otra parte, fue preciso completar, con fondos propios, la rehabilitación y cierre de una de las salas cedidas en el edificio «Bernabé Rodríguez», donde estuvieron instaladas la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y la Escuela Superior de Bellas Artes; la construcción de armarios para depósito de publicaciones, material de oficina, etc., y la decoración de las nuevas dependencias. Destacamos aquí la contribución de la Caja General de Ahorros de Canarias, CajaCanarias, que asumió el coste de construcción y colocación de un mueble de doble altura con pasillo intermedio, en madera de sapeli, para los fondos de la Biblioteca, además de la dotación del salón de

sesiones con setenta butacas, proyector aéreo y pantalla y atril de conferenciante, además de un ordenador, fotocopidora y mobiliario de oficina para administración y secretaría. La Academia ha reconocido esta relevante aportación de CajaCanarias a través de su Obra Social y Cultural con la colocación de una placa de agradecimiento, junto al acceso al salón de sesiones.

#### INAUGURACIÓN DE LA NUEVA SEDE

La inauguración de las nuevas dependencias tuvo lugar el 17 de marzo con una sesión pública solemne, que se celebró bajo la presidencia del titular de la Corporación, señor Izquierdo Pérez, con la excelentísima señora Consejera de Educación y Cultura del Gobierno de Canarias, doña Milagros Luis Brito. En su discurso, el presidente, después de referirse a las vicisitudes que habían condicionado largo tiempo la vida académica, mostró la alegría y la emoción de la Corporación al volver a reanudarla y hacerlo en uno de los edificios históricos de Santa Cruz de Tenerife donde ya estuvo alojada durante años. Retomar al que fue santuario de arte y de docencia en el que se forjaron importantes levas de artistas insulares —dijo— es motivo de especial alegría. Destacó luego la misión de servicio de la Academia a la comunidad canaria y el compromiso humano con el arte y con la sociedad de quienes la componen, en tareas totalmente altruistas. Finalizó agradeciendo la intervención de cuantos participaron en la solución del grave problema que se le había presentado de forma inesperada a la Real Academia, en particular al Gobierno Autónomo de Canarias, al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, al Cabildo Insular de Tenerife y a CajaCanarias.

El académico numerario de la Real de Santa María de la Arixaca de Murcia y vocal de la Junta de Gobierno de la



MANUEL DE ORAA: *Edificio para la enseñanza popular en Santa Cruz de Tenerife*. [Sede actual de la Real Academia]. Litografía. 1883

Sociedad Española de Musicología, ilustrísimo señor don Álvaro Zaldívar Gracia, pronunció a continuación la lección inaugural bajo el título *Investigar sobre el arte / investigar desde el arte*, que se reproduce en otro lugar de la presente publicación. Al discurso del doctor Zaldívar siguió un recital del pianista José Luis Castillo, que interpretó obras de Scriabin, Albéniz y Olallo Morales. Tanto al comienzo como al cierre de la sesión, los ministriles de la Academia interpretaron, respectivamente, el *Pasaclaustro de ingreso* compuesto por el académico señor Siemens Hernández, y el *Gaudeamus*. Luego se ofreció a los asistentes una copa de excelente vino canario.

#### INGRESO DE MIEMBROS NUMERARIOS

Entre los meses de marzo y diciembre del presente año se incorporaron a la Real Academia como miembros

de Número nueve académicos electos. El primero en hacerlo fue el compositor don Francisco González Afonso, el 25 de marzo, quien optó, al amparo de nuestros Estatutos, por ofrecer a la Academia la obra *Fantasia Gagec sobre la Salve Regina gregoriana*, para fliscorno, tuba wagneriana y piano, escrita expresamente con este motivo, que fue interpretada por los artistas Aitor Acosta Llanos [fliscorno], Inés González Aguiar [tuba] y Sofía Unsworth [piano]. El recipiendario explicó el proceso de configuración de su trabajo y tuvo palabras de gratitud para los señores académicos que lo propusieron y a la Corporación que lo eligió. Hizo la *laudatio* del nuevo miembro la vicepresidenta de la Real Academia doña Rosario Álvarez Martínez.

El día veintiocho de abril fueron recibidos los académicos electos don Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla, escultor, y don Guillermo García-Alcalde Fernández, crítico musical y compositor, en una sesión solemne conjunta



VILLANUEVA Y LAISECA: *Insignia de la Real Academia.* [Anverso]



VILLANUEVA Y LAISECA: *Insignia de la Real Academia.* [Reverso]

celebrada en el Salón Dorado del ilustrísimo Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, amablemente cedido a este fin por la prestigiosa sociedad. Después de la interpretación del *Pasaclaustro de ingreso* mientras se instalaba la Mesa, el académico numerario señor Siemens Hernández pronunció la *laudatio* del escultor Giraldo, quien, a continuación, hizo entrega a la Real Academia del bronce de su autoría *Retrato de Don Quijote*, que pasa a enriquecer el Fondo de Arte de la Corporación. Seguidamente, el señor García-Alcalde Fernández pronunció el discurso de ingreso bajo el título *Wagner en el siglo XXI*. Le contestó la numeraria profesora Álvarez Martínez. La sesión concluyó con el *Gaudeamus*. El ilustrísimo Gabinete Literario tuvo la deferencia de ofrecer un refrigerio a las autoridades y numerosos invitados.

Los doctores arquitectos don Javier Díaz-Llanos La Roche y don Vicente Saavedra Martínez ingresaron en

una sesión pública solemne celebrada el 22 de mayo, y lo hicieron mediante la exposición y donación del estudio conjunto *Proyecto no ejecutado de remodelación de la Sala Teobaldo Power de la villa de La Orotava*, cuyo proceso de realización y características explicaron, valiéndose para ello de la proyección de numerosas ilustraciones. Pronunció el discurso laudatorio de los dos nuevos académicos el doctor arquitecto y miembro numerario don José Luis Jiménez Saavedra.

En junio tuvo lugar la incorporación del académico electo don Gerardo Fuentes Pérez, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. La solemne ceremonia se celebró el día veinticuatro y, en el curso de la misma, el nuevo académico pronunció el discurso de ingreso, que versó sobre el tema *La escultura: una reflexión desde los tratados artísticos*, ilustrado con una amplia selección de proyecciones. Le contestó en nombre de la Real

Academia la numeraria doña Carmen Fraga González.

Doña Ana Quesada Acosta, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, académica electa por la sección de Escultura, fue recibida en el curso de la solemne sesión pública celebrada por la Corporación el 15 de octubre, que se hizo coincidir con la de apertura del curso académico. Después de la lectura de la Memoria reglamentaria, por el académico secretario general accidental señor González Afonso, la recipiendaria pronunció el discurso *La escultura en el espacio urbano de Canarias*, con proyecciones. Le contestó en nombre de la Academia el numerario don Gerardo Fuentes Pérez, al no haberlo podido hacer la profesora Fraga González, por enfermedad. Los profesores José Luis Gómez Ríos [violín] y Javier Laso Rovira [piano] interpretaron la *Sonata en re menor para violín y piano* del que fue miembro ilustre de la Real Academia, don Manuel Bonnín Guerín [Santa Cruz de Tenerife, 1898-1993].

El 5 de noviembre tuvo lugar en la sala de Cámara del Auditorio de Tenerife la sesión pública de recepción como miembro de Número del músico y gestor musical don Conrado Álvarez Fariña, que pronunció el discurso preceptivo bajo el título *Interpretación histórica y praxis moderna de la música antigua en Canarias*, al que contestó en nombre de la Corporación el Numerario don Lothar Siemens Hernández. Luego, por iniciativa de diversos artistas amigos del nuevo académico, fue ofrecido un *Ágape musical*, en el que tomaron parte Alberto Omar Walls, Arnau Rodón, Camerata Lacunensis, Il Groppolo Spagnuolo, Jordi Domenech, Natalia Valentín, Stefano Demichelli y Yolanda Auyanet, durante el cual se tocaron instrumentos de los siglos XVII, XVIII y XIX. Las cerca de doscientas personas que asistieron a la solemne sesión disfrutaron con un espectáculo de extraordinaria calidad artística y gran dinamismo, que por su amplitud y complejidad no fue posible realizar en nuestra sede.

Por último, el 10 de diciembre ingresó la pintora doña María Isabel Nazco Hernández, catedrática emérita de la Universidad de La Laguna. Maribel Nazco, como se le conoce ampliamente en los círculos de arte, pronunció su discurso *El metal como elemento pictórico*, al que respondió, en nombre de la Real Academia, el supernumerario señor Izquierdo Pérez. La soprano María del Carmen Acosta, acompañada al piano por Sofía Unsworth, ofreció un excelente recital de *lieder* de Richard Strauss.

En todas las sesiones intervinieron los ministriles de la Real Academia, quienes, además del *Pasaclaustro de ingreso*, interpretaron también una breve pieza musical escrita asimismo por el doctor Siemens Hernández para el momento solemne de la imposición de la medalla corporativa y la entrega del título a los nuevos académicos por el presidente de la Corporación.

Los discursos de ingreso y de contestación de los nuevos académicos se recogen en las páginas de la presente publicación.

### RECITALES Y CONCIERTOS

Además de las audiciones musicales que se hicieron coincidir con varias de las sesiones públicas reseñadas, se han celebrado estas otras:

El 16 de mayo tuvo lugar un concierto de música de cámara, dentro del programa Promoción de la Música Contemporánea de Canarias «Islas Sonoras» que auspicia la Viceconsejería de Cultura del Gobierno Autónomo. Fueron interpretadas obras de los compositores canarios actuales Francisco González, Juan Manuel Ruiz, Raquel Cristóbal y Laura Vega por los profesores José Luis Castillo, Adriana Ilieva, Sergio Marrero y Carlos Rivero.

Para presentar públicamente el pianoforte «Frères Systemans» [c. 1840] donado a la Academia por don Guzmán Llarena Codesido, hijo de la propietaria que fue del mismo, la señora doña Eulalia Codesido, tras su restauración por el maestro ebanista don Domingo Álvarez y por los técnicos señores Bartelt Immer y Olivier Fadini, dado el estado en que se encontraba el mueble, ofreció un concierto extraordinario la pianofortista Natalia Valentín, profesora de su especialidad en el Conservatorio de Vigneux-sur-Seine, Essone, Francia, el día 6 de noviembre, con obras de Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Chopin. La académica señora Álvarez Martínez, catedrática de Musicología de la ULL, que llevó la dirección de los trabajos de restauración, explicó las características del instrumento recuperado y los problemas que supuso su fiel rehabilitación, y luego glosó la personalidad artística de la concertista venezolana, su amplio palmarés de éxitos y de premios y las peculiaridades de su estilo.

Bajo el título *Un paseo por el Mediterráneo*, con música española, francesa, italiana y griega para clarinete y

piano, dieron un concierto el 18 de noviembre, en el salón de sesiones y audiciones de nuestra sede, los intérpretes Cristo Barrios [clarinete] y Esther Ropón [piano], con obras de F. Poulenc, V. Ténidis, X. Motsalvatge, G. Caccini y M. de Falla, promovido por la sección de Música. Por otra parte, la Academia participó en la grabación de un CD para la colección RALS de autores e intérpretes canarios, con la intervención del mencionado clarinetista tinerfeño.

La Real Academia organizó con CajaCanarias las IV Jornadas de Órgano Histórico de Canarias *Ars Organorum*, bajo la dirección de la doctora Álvarez Martínez, su promotora, en las que colaboraron las dos diócesis del Archipiélago. Desde el 20 al 31 de octubre se sucedieron un total de once conciertos en diversos templos de las islas de Tenerife, Gran Canaria y La Palma, con instrumentos restaurados dentro de los programas de recuperación de los mismos, emprendidos desde hace ya varios años por los cabildos insulares de las citadas islas. Intervinieron en esta ocasión los organistas Michal Novenko, Juan María Pedrero Encabo y Juan de la Rubia, este último con la soprano Marisol Boullosa. *Ars Organorum* comenzó en 2005, por iniciativa de la Academia, con la doble finalidad de impulsar la conservación de los órganos históricos más importantes y singulares de los siglos XVII al XX que se conservan en las iglesias de Canarias y para estimular y favorecer su práctica, que de cierto tiempo a esta parte ha ido decayendo, como forma eficaz de contribuir a mantener viva e incrementar la afición por este tipo de música.

#### EXPOSICIÓN SØRENSEN

Entre julio y septiembre de 2008, la Academia organizó, con el patrocinio del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, la participación del CAAM de Las Palmas de Gran Canaria y la colaboración del Gobierno de Canarias, una muestra con amplia selección de obra plástica del artista danés Arne Haugen Sørensen, miembro de la Academia de Bellas Artes de su país natal, bajo el título *Petite mort · Grand mort*, en las salas restauradas del antiguo convento de Santo Domingo de la ciudad universitaria. Con este motivo se editó por los servicios de Cultura del mencionado ayuntamiento, con el apoyo de las demás instituciones citadas, un espléndido catálogo. La exposición tuvo amplio eco en los medios de comunicación del archipiélago. El acto de clausura se llevó a cabo con una

mesa redonda, en la que intervinieron el profesor de Historia del Arte de la Universidad Carlos III de Madrid y coordinador general del CAAM, don Federico Castro Morales; el catedrático de la Universidad de La Laguna don Nilo Palenzuela, el pintor Sørensen y el presidente de la Real Academia don Eliseo Izquierdo.

#### NUESTRO PATRIMONIO ARTÍSTICO

Últimamente, el Fondo de Arte de la Real Academia se ha visto enriquecido con varias valiosas piezas de arte. Además del busto en bronce *Retrato de Don Quijote* del escultor manchego radicado en Gran Canaria don Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla, al que se hizo ya referencia, destaca la incorporación del tríptico *El regreso del Hijo Pródigo* de la serie «Pequeños altares de viaje», como recuerdo de la muestra de su arte que, por iniciativa de la Academia, colgó el pintor danés Sørensen en San Cristóbal de La Laguna.

La pintora doña Maribel Nazco Hernández, académica numeraria, ofreció a la Academia la obra original en metal *Cuerpo*, realizada en aluminio tratado con ácidos y materiales abrasivos para obtener calidades negro pizarra en contraste con la tonalidad natural del soporte metálico. Es una pieza de 90 x 70 centímetros, fechada en 1976, y corresponde a una serie de creaciones de la artista caracterizadas por su sugerente sensualidad. También es de esta prestigiosa pintora el retrato del excelentísimo señor don Pedro Suárez Hernández, presidente que fue de la Real Academia hasta su fallecimiento en 1983, que sus hijos, los hermanos Suárez Naveiras, entregaron a la Corporación, en un gesto de generosidad que les honra y la Academia les agradece vivamente. Asimismo, la empresa Litografía Romero, S. A., donó a la Corporación una copia del retrato al óleo del excelentísimo señor don Ángel Romero Mateos, que fue también Presidente de la Academia, pintado por la artista tinerfeña Eva Fernández.

La académica correspondiente señora Vicki Penfold ofreció el busto en bronce de Su Majestad el Rey don Juan Carlos I, Presidente nato de las Reales Academias de España. La obra pasó a ocupar el lugar de honor en el estrado de la sala de sesiones de la Corporación. La señora Penfold, polaca nacionalizada inglesa, lleva en la isla de Tenerife más de cuarenta años, donde, a sus noventa y uno cumplidos, continúa desarrollando su actividad como



MARIBEL NAZCO: *Pedro Suárez Hernández*

escultora, pintora y grabadora. Se encuentra vinculada a nuestra Corporación desde 1986, cuando, conforme a la tradición de la Academia de contar siempre con al menos un artista extranjero establecido en las islas, la eligió miembro correspondiente, de los que es en la actualidad el más antiguo. Suyo es también el retrato al óleo del anterior Presidente de la Real Academia y miembro de Honor, don Pedro González y González

Quede también constancia del agradecimiento de la Institución a la señora doña Catalina Sánchez Quesada por la donación de la caricatura a línea del maestro don Santiago Sabina, fundador y director de la Orquesta de Cámara de Canarias [que después de su muerte fue transfor-

mada en Orquesta Sinfónica de Tenerife], realizada por su esposo, el que fue notable caricaturista tinerfeño José Morales Clavijo [Santa Cruz de Tenerife, 1910–Tacoronte, 1978].

#### OBITUARIO

#### EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

El fallecimiento en Sevilla, el 7 de febrero de 2008, del excelentísimo señor don Antonio de la Banda y Vargas, Académico Correspondiente y gran amigo y valedor de nuestra Corporación, fue recibido con el más hondo pesar. El ilustre profesor, antes de impartir docencia como catedrático de Historia del Arte en la Universidad Hispalense lo hizo en la de La Laguna, donde contribuyó a formar un excelente plantel de discípulos y discípulas. Al propio tiempo, su innata curiosidad intelectual y su amor a todas las expresiones artísticas le llevaron a interesarse y profundizar en el conocimiento del arte canario, lo que se tradujo en la publicación de varias valiosas monografías. El entusiasmo que mostró ante la propuesta de celebración en el archipiélago, en 1999, de la Primera Reunión de las Reales Academias de Bellas Artes de España, las atinadas sugerencias que nos hizo para lograr la mayor efectividad y los mejores resultados del congreso y la brillantez de su ponencia, estrecharon lazos de compañerismo, de amistad y de afecto que ya era sólidos y, para la Real Academia Canaria, motivos además de mucha satisfacción y reconocimiento. Sentía por estas tierras y por todo lo canario un afecto entrañable. En el IV Congreso, celebrado bajo su presidencia, en la ciudad de Sevilla, nos confesó a los académicos canarios que una de sus mayores ilusiones era volver a Tenerife y en Santa Cruz tomarse plácidamente un café en la terraza del Atlántico, contemplando el mar; el trajín del puerto, el paso tranquilo de las gentes, sintiéndose envuelto por el aire isleño. No le fue posible. Ya entonces, su salud estaba seriamente minada. Y pocos días después de haber recibido la Medalla de Oro de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, reconocimiento a su grande y dilatada labor en pro de la Institución que presidió durante muchos años, murió en paz. Su memoria se mantendrá viva entre nosotros.

JUNTA DE GOBIERNO  
DE LA REAL ACADEMIA

AÑO 2008

PRESIDENTE

Excelentísimo señor don Eliseo Izquierdo Pérez

VICEPRESIDENTA

Ilustrísima señora doña Rosario Álvarez Martínez

SECRETARIO GENERAL ACCTAL

Ilustrísimo señor don Francisco González Afonso

TESORERO

Ilustrísimo señor don Manuel Martín Bèthencourt

BIBLIOTECARIA

Ilustrísima señora doña Josefa Izquierdo Hernández

CONSERVADOR

Ilustrísimo señor don Fernando Castro Borrego

ARCHIVERO Y VOCAL DE RELACIONES PÚBLICAS

Ilustrísimo señor don José Luis Jiménez Saavedra

# COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

## AÑO 2008

### ACADÉMICOS DE HONOR

Excelentísimo señor don Martín Chirino López

AÑO DE ELECCIÓN: 2001

Excelentísimo señor don Pedro González González

AÑO DE ELECCIÓN: 2001

Excelentísima señora doña María Orán Cury

AÑO DE ELECCIÓN: 2001

Excelentísima señora doña  
María Rosa Alonso Rodríguez

AÑO DE ELECCIÓN: 2005

Excelentísimo señor don Cristino de Vera Reyes

AÑO DE ELECCIÓN: 2005

### ACADÉMICOS NUMERARIOS Y SUPERNUMERARIOS

Excelentísimo señor don Eliseo Izquierdo Pérez\*

AÑO DE ELECCIÓN: 1972

SECCIÓN: Escultura

Ilustrísimo señor don Lothar Siemens Hernández

AÑO DE ELECCIÓN: 1984

SECCIÓN: Música

Ilustrísimo señor don  
Sebastián Matías Delgado Campos

AÑO DE ELECCIÓN: 1985

SECCIÓN: Arquitectura

Ilustrísima señora doña  
María del Carmen Fraga González

AÑO DE ELECCIÓN: 1985

SECCIÓN: Escultura

Ilustrísima señora doña Rosario Álvarez Martínez

AÑO DE ELECCIÓN: 1985

SECCIÓN: Música

Ilustrísimo señor don Manuel Martín Bèthencourt

AÑO DE ELECCIÓN: 1986

SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado

Excelentísimo señor don Manuel Bèthencourt Santana\*

AÑO DE ELECCIÓN: 1988

SECCIÓN: Escultura

Ilustrísima señora doña María del Carmen Cruz Simó

AÑO DE ELECCIÓN: 1992

SECCIÓN: Música

Ilustrísimo señor don Salvador Fábregas Gil\*

AÑO DE ELECCIÓN: 1992

SECCIÓN: Arquitectura

Excelentísimo señor don Luis Cobiella Cuevas\*

AÑO DE ELECCIÓN: 1993

SECCIÓN: Música

Ilustrísimo señor don Fernando Castro Borrego

AÑO DE ELECCIÓN: 1994

SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado

Ilustrísimo señor don Gonzalo González González

AÑO DE ELECCIÓN: 1996

SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado

Ilustrísima señora doña María Belén Morales Gómez\*

AÑO DE ELECCIÓN: 1998

SECCIÓN: Escultura

Ilustrísimo señor don Armando Alfonso López\*

AÑO DE ELECCIÓN: 2002

SECCIÓN: Música

Excelentísimo señor don Juan José Falcón Sanabria

AÑO DE ELECCIÓN: 2002

SECCIÓN: Música

Ilustrísima señora doña Josefa Izquierdo Hernández

AÑO DE ELECCIÓN: 2004

SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado

Ilustrísimo señor don Juan José Gil Socorro

AÑO DE ELECCIÓN: 2004

SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado

Ilustrísimo señor don José Luis Jiménez Saavedra

AÑO DE ELECCIÓN: 2004

SECCIÓN: Arquitectura

Ilustrísimo señor don Francisco González Afonso

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Música

Ilustrísimo señor don Guillermo García-Alcalde  
Fernández

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Música

Ilustrísimo señor don Juan Antonio Giraldo  
Fernández-Sevilla

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Escultura

Ilustrísimo señor don Javier Díaz-Llanos La Roche

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Arquitectura

Ilustrísimo señor don Vicente Saavedra Martínez

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Arquitectura

Ilustrísimo señor don Gerardo Fuentes Pérez

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Escultura

Ilustrísima señora doña Ana María Quesada Acosta

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Escultura

Ilustrísimo señor don Conrado Álvarez Fariña

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Música

Ilustrísima señora doña  
María Isabel Nazco Hernández

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado

\* Conforme determinan los artículos 4 y 28 de los Estatutos vigentes, los Señores Académicos Numerarios pasan automáticamente a Supernumerarios al cumplir setenta y cinco años, para liberar la plaza, pero siguen manteniendo todos los derechos y prerrogativas.

#### ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Señora doña Viky Penfold

AÑO DE ELECCIÓN: 1986

SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado

Señor don Juan Hidalgo Codorniu

AÑO DE ELECCIÓN: 1986

SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado

Excelentísimo señor don  
José Miguel Alzola González

AÑO DE ELECCIÓN: 1988

SECCIÓN: Escultura

- Excelentísimo señor don Juan Bordes Caballero  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Escultura
- Señor don Matías Díaz Padrón  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Pintura
- Excelentísimo señor don  
Ismael Fernández de la Cuesta González  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Música
- Señor don Graziano Gasparini  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Arquitectura
- Señor don Guillermo González Hernández  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Música
- Señor don Luis Alberto Hernández Plasencia  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado
- Excelentísimo señor don Agustín León Ara  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Música
- Excelentísimo señor don Simón Marchán Fiz  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Arquitectura
- Excelentísimo señor don Juan José Martín González  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Escultura
- Excelentísimo señor don Pedro Navascués Palacio  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Arquitectura
- Señor don Enrique Nuere Matauco  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Arquitectura
- Señor don Víctor Pérez Escolano  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Arquitectura
- Señor don Rafael Ramos Ramírez  
AÑO DE ELECCIÓN: 1988  
SECCIÓN: Música
- Señor don Carlos Reyes Pérez  
AÑO DE ELECCIÓN: 1991  
SECCIÓN: Escultura
- Señor don Jesús Ortiz Fernández  
AÑO DE ELECCIÓN: 1992  
SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado
- Señor don Carlos Cruz de Castro  
AÑO DE ELECCIÓN: 2001  
SECCIÓN: Música
- Señor don Rubens Henríquez Hernández  
AÑO DE ELECCIÓN: 2001  
SECCIÓN: Arquitectura
- Excelentísimo señor don Tomás Marco Aragón  
AÑO DE ELECCIÓN: 2001  
SECCIÓN: Música
- Señor don Antonio Tomás Sanmartín  
AÑO DE ELECCIÓN: 2001  
SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado
- Excelentísimo señor don Víctor Nieto Alcaide  
AÑO DE ELECCIÓN: 2003  
SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado
- Señora doña María Luisa Bajo Segura  
AÑO DE ELECCIÓN: 2004  
SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado
- Señora doña Felicia Chatelain Santisteban  
AÑO DE ELECCIÓN: 2004  
SECCIÓN: Arquitectura

Señora doña Rosario Cerdeña Ruiz

AÑO DE ELECCIÓN: 2005

SECCIÓN: Escultura

Señor don Antonio Félix Martín Hormiga

AÑO DE ELECCIÓN: 2005

SECCIÓN: Pintura, Dibujo y Grabado

Señora doña María Salud Álvarez Martínez

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Música

Señor don Fernando Bautista Vizcaíno

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Música

Señor don Gustavo Díaz Jerez

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Música

Señor don Benigno Díaz Rodríguez

AÑO DE ELECCIÓN: 2008

SECCIÓN: Música



## PUBLICACIONES RECIBIDAS

Queremos destacar, en primer lugar, por su importancia y número, los libros, monografías, álbumes y textos de arte originales de su esposo, donados por la doctora doña María Josefa Cordero Ovejero, viuda del Excmo. señor don Jesús Hernández Perera [La Orotava, 1924–Madrid, 1997], que fue Académico de Honor. Una vez se hayan catalogado, ocuparán espacio propio en la Biblioteca, como Legado viuda del Dr. Hernández Perera.

Se han recibido durante el año 2008 las siguientes publicaciones:

### DONACIÓN DE LA SEÑORA VIUDA DEL PROFESOR HERNÁNDEZ PERERA:

- AAVV: *Homenaje a Elias Serra Rafols*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1970.
- AAVV: *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Departamento de Historia del Arte II [Moderno], Facultad de Geografía e Historia/Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- ARES ESPADA, Salvador, L.: *La escultura románica*. [La Catedral de Santiago de Compostela], [s.l.], [s.d.]
- ARRÚE UGARTE, María Begoña: *Platería riojana [1500-1665]*. Biblioteca de Estudios Riojanos, núm. 92, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1993.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *Datos para la historia de la escultura sevillana del siglo XIX*. Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1981.
- : *Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XX*. Separata del artículo publicado en el libro *Homenaje al profesor Doctor Hernández Díaz*. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982.
- : *Una página Gaditana en la biografía de Sabino Medina*. Gades, Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras de Cádiz, núm. 7, Cádiz, 1981.
- BETHENCOURT MASSIEU, Antonio de: «Valoración de los estudios eclesiásticos en Canarias durante el siglo XVII». *Almogaren*, 13 [94], pags. 65-94, Centro Teológico de las Palmas, [s.d.]
- BOMBÍN QUINTANA, Jesús: *Los arquitectos de la Catedral de Las Palmas, Homenaje a Jesús Hernández Perera*. Servicio Insular de Cultura/ Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: *El Gótico*. [La Catedral de Santiago de Compostela], [s.l.], [s.d.]
- : «Las colaboraciones periodísticas de Don Emilio Alarcos». Separata de *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos y Llorach, III*. Universidad de Oviedo, 1978.
- CALATAYUD FERNÁNDEZ, E. y GONZÁLEZ BLANCO, A.: «La bóveda de la sacristía de la Catedral de Calahorra». *Revista Berceo*, núm. 108-109, enero-diciembre 1985. Instituto de Estudios Riojanos, 1985.
- CARNERO, A.; DUQUE, D. y SCHWARTZ, C. [edts.]: *1ª Exposición Internacional de Escultura en la Calle, Santa Cruz de Tenerife 1973*. Cabildo de Tenerife, Tenerife, 1996.
- CASASECA CASASECA, Antonio: «Rodrigo Gil de Hontañón. Algunas precisiones bibliográficas». Separata de *Salamanca*, Revista Provincial de Estudios, núm. 14, octubre-diciembre, 1984.
- Chirino: *Fernández Alba: Millares: Proyectos de arquitectura, esculturas y pinturas recientes* [Catálogo de la exposición organizada por el Museo Municipal de Bellas Artes, enero-febrero de 1967]. Museo Municipal de Bellas Artes, Tenerife, 1967. [3 ejemplares].

- CIORANESCU, Alexandre: *Le Serdar Gheorghe Saul et sa Po-  
lémique avec J. I. L. Carra*, Societate Academica Roma-  
na, Roma, 1966.
- Diario de Tenerife: Extraordinario, 1797-25 de julio-1897*.  
Litografía Romero, Santa Cruz de Tenerife.
- DÍAS, Pedro: «Alabastros medievales ingleses em Portugal».  
Separata de *Biblos*, LV; Facultad de Letras, Universidad  
e Coimbra, Portugal, [s.d.]
- Exposición Antológica Picasso* [Catálogo de la exposición  
celebrada en la Casa de Colón, Las Palmas de Gran  
Canaria, enero-febrero de 1966]. Casa de Colón, Cabildo  
Insular de Gran Canaria, 1966.
- Exposición *El mar en la acuarela* [Catálogo de la exposi-  
ción organizada por el Círculo de Bellas Artes de Santa  
Cruz de Tenerife, mayo de 1968]. Círculo de Bellas  
Artes de Santa Cruz de Tenerife, Tenerife, 1968.
- Exposición Iconográfica de la Virgen de Candelaria* [Catá-  
logo de la exposición organizada por el Círculo de Bel-  
las Artes de Santa Cruz de Tenerife, enero-febrero de  
1963]. Círculo de Bellas Artes Santa Cruz de Tenerife,  
Cabildo Insular de Tenerife, 1963.
- FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Nueva Relación de pinturas me-  
xicanas en Canarias*, t. I. Cabildo Insular de Gran Ca-  
naria, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio [dir.]: *Variá Velazqueña: Home-  
naje a Velázquez en el III centenario de su muerte: Es-  
tudio sobre Velázquez y su obra*, t. I, Ministerio de Edu-  
cación Nacional, Dirección General de Bellas Artes,  
Madrid, 1960.
- : *Variá Velazqueña: Homenaje a Velázquez en el III cen-  
tenario de su muerte: Elogios poéticos-textos y comen-  
tarios críticos-documentos-cronología-láminas e índice*.  
Volumen II, Ministerio de Educación Nacional, Direc-  
ción General de Bellas Artes, Madrid, 1960.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Domingo: *Personas en la vida de Cana-  
rias*, t. I. Santa Cruz de Tenerife, 1987.
- GARCÍA PENA, Carlos: «Algunas intervenciones del siglo XVII  
en la Iglesia prioral de El Puerto de Santa María». *Ana-  
les de Historia del Arte*, núm. 5, servicio de Publica-  
ciones, Universidad Complutense, Madrid, 1995.
- GOYA: *Revista de Arte*, núm. 19. Madrid, 1957.
- GOYA: *Revista de Arte*, Número extraordinario [julio-diciem-  
bre 1961] núm. 43, 44, 45. Madrid, 1961.
- Memorias Académicas de la Real Academia de Medicina y  
Cirugía de Sevilla*. Sevilla, 1986.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: «Estudios de Iconografía sagrada».  
Separata de *Anales de la Universidad Hispalense*. Vol.  
XXVII, Sevilla, 1967.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *1ª Exposición del Mueble de  
Artesanía* [Catálogo de la exposición celebrada en la  
sociedad Cultural «Liceo Taoro», La Orotava, del 6 al 16  
de abril de 1969]. Ministerio de Información y Turismo/  
Cabildo Insular de Tenerife/ Ayuntamiento de La Villa  
de La Orotava, Santa Cruz de Tenerife, 1969.
- : *III Centenario de la Parroquia de San Juan Bautista*.  
1681-1981. La Laguna, 1981.
- : «Antonio Sánchez González, pintor adornista y conspi-  
rador». Patronato de la «Casa de Colón», *Anuario de Es-  
tudios Atlánticos*, núm. 3, Madrid. Las Palmas, 1957.
- : «Bartolomé Bassante y el «Maestro del Anuncio a los Pas-  
tores». Separata del *Archivo Español del Arte*, tomo XXX,  
núm. 119, Instituto Diego Velázquez/CSIC, Madrid, [1957]
- : «Camón Aznar, ante la escultura española contemporá-  
nea». Separata del *Boletín del Museo e Instituto «Ca-  
món Aznar»*, XLII [5-10], 1990.
- : *El modernismo de ultramar*. Actas del Simposio Nacio-  
nal de Historia del Arte, Málaga-Melilla, 1980.
- : *Escultores Florentinos en España*. Instituto Diego Ve-  
lázquez del CSIC, Madrid, 1957.
- : *Exposición de Restauraciones* [Catálogo de la exposi-  
ción celebrada en la Casa de Colón, Las Palmas de  
Gran Canaria, marzo de 1971]. Cabildo Insular de Gran  
Canaria, Gran Canaria, 1971.
- : *Iconografía de La Candelaria* [Catálogo de la exposición  
celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz  
de Tenerife, del 21 de enero al 2 de febrero de 1963].  
Excmo. Cabildo Insular de Tenerife. Círculo de Bellas  
Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1963.
- : *La pintura española y el reloj*. Biblioteca literaria del  
relojero, VI. Roberto Carbonell, S.A., Madrid, 1958.
- : *Restauraciones en Tenerife 1969* [Catálogo de la expo-  
sición celebrada en el Salón de Exposiciones del Pala-  
cio Insular, diciembre de 1969]. Cabildo Insular de Gran  
Canaria, Gran Canaria, 1969.
- : *Restauraciones en Tenerife 1969* [Catálogo de la exposi-  
ción celebrada en el Salón de Exposiciones del Palacio

- Insular, diciembre de 1969]. Aula de Cultura del Cabil-  
do Insular de Tenerife, Tenerife, 1969.
- : *Veinticinco Pintores Canarios* [Catálogo de la exposición  
celebrada en el Banco de Santander en Santa Cruz de  
Tenerife, diciembre de 1979]. Banco de Santander, Santa  
Cruz de Tenerife, 1979.
- : «Las Artes industriales españolas de la época románi-  
ca». Revista *Goya*, nums. 43-45, Madrid, 1961.
- : «Las primeras pilas bautismales en Canarias». *Almoga-  
ren*, 9 [92], pp. 191-212, Centro Teológico de Las Palmas,  
[s.d.]
- : «Velázquez y las joyas». Separata del *Archivo Español  
del Arte*, tomo XXXIII, núm. 130-131, Instituto Diego Ve-  
lázquez/ CSIC, Madrid, [1960]
- : «Ventura Rodríguez y la fachada de la Catedral de La  
Laguna». Revista *Las Ciencias*, Madrid, año XXIII, núm.  
4. Madrid, 1958.
- : *Martín de Vidales* [Catálogo de la exposición celebrada en  
el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, mayo de  
1966]. Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, 1966.
- LLANOS TORRIGLIA, Félix de: *Isabel Clara Eugenia I La novia  
de Europa [Homenaje a la Memoria de Felipe II]*, vol.  
III. Serie D, Editorial Voluntad, S. A., Madrid, 1928.
- MORALES PADRÓN, Francisco: *Universidad y sociedad en Ibe-  
roamérica*. Atlántida, Revista de Pensamiento Actual,  
vol. VII, núm. 39, mayo-junio 1969.
- MORALES Y MARÍN, José Luis: *El pintor Pedro Orrente fami-  
liar del Santo Oficio*. Aula Universitaria, Madrid, 1977.
- MORALES Y MORALES, Alfonso: *El primer centenario del ca-  
ble telegráfico*. Facultad de Geografía e Historia de la  
Universidad de La Laguna, La Laguna, 1988.
- NASARRE. Revista *Aragonesa de Musicología*, núm. 22. Ins-  
titución «Fernando el Católico». Excma. Diputación de  
Zaragoza, Zaragoza, 2006.
- ORTIZ JUÁREZ, Dionisio: «La cúpula de la capilla Real de la  
Catedral de Córdoba. Posible obra almohade». Sepa-  
rata del *Boletín de la Asociación Española de Orien-  
talistas*, Madrid, [1982]
- PANIAGUA PÉREZ, Jesús: *Las pinturas épicas sobre Don Cris-  
tóbal Vaca de Castro en Granada. El reino de granada  
y el Nuevo Mundo*, V Congreso Internacional de Histo-  
ria de América, Diputación Provincial de Granada, Gra-  
nada, 1994.
- RATTI-KAMÉTE, Richard: «Cuentos de Grimm: Ejercicios de  
lectura alemana». Biblioteca *Ratti*, t. 5, Barcelona, 1930  
[2ª edición].
- RAYÓN, Fernando y SAMPEDRO, José Luis: *Las joyas de las  
reinas de España. La desconocida historia de las alha-  
jas reales*. Planeta, Barcelona, 2004.
- ROSA OLIVERA, Leopoldo de: *El siglo de la conquista*. Cabil-  
do Insular de Tenerife, Tenerife, 1978.
- Roter Reiter: Exposición colectiva de arte actual* [Catálogo  
de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes,  
Santa Cruz de Tenerife, del 17 al 31 de mayo de 1963].  
Círculo de Bellas Artes, Tenerife, 1963.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Diego Nicolás Eduardo, archi-  
tecto de la Catedral de Las Palmas*. Patronato de la  
Casa de Colón. Anuario de Estudios Atlánticos, núm.  
39, Madrid. Las Palmas, 1993.
- SANZ SERRANO, María Jesús: *La Orfebrería en la América  
Española*. Universidad Hispanoamericana de Santa  
María de la Rábida, [s.l.], [s.d.]
- Silos y su época*. [Catálogo de la exposición celebrada en  
el Monasterio de Silos, julio-septiembre de 1973; y en el  
Palacio de Velásquez, Madrid, noviembre-diciembre de  
1973]. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego: *Renacimiento y Manierismo en  
Europa*, núm. 27. Historia 16, Madrid, 1989.
- SUREDA CARRIÓN, Nuria: *Interpretación de las Fuentes anti-  
guas: Importancia de la evolución Geográfico-histórica*.  
Separata del XIII Congreso Nacional de Arqueología.  
[Huelva, 1973]
- : *La Bética en época de Augusto*. Symposium de  
Ciudades Augusteas. Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Zaragoza, 29 de septiembre-2 de  
octubre, 1976.

## ENTRADA DE PUBLICACIONES 2007-2008

## A

AAVV: 160 aniversario Instituto Canarias Cabrera Pinto:  
1846-2006: 160 años de enseñanza secundaria en Cana-  
rias [Catálogo de la exposición celebrada en el I.E.S. Cana-  
rias Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna, 2006].

- Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna/ Concejalía de Cultura, San Cristóbal de La Laguna, 2006.
- : *Elizabeth Friend: 25 años exponiendo* [Catálogo de la exposición organizada por La Caja General de Ahorros de Canarias, San Cristóbal de La Laguna, del 17 de febrero al 5 de marzo de 2005]. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005.
- : *Enrique Portero. Penélope* [Catálogo de la exposición organizada por La Caja General de Ahorros de Canarias, San Cristóbal de La Laguna, del 16 de enero de 2005 al 13 de enero de 2006]. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005.
- : *Éxodo hacia el sur. Óscar Domínguez y el automatismo absoluto 1938-1942* [Catálogo de la exposición celebrada en el Instituto Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna, del 29 de septiembre al 10 de diciembre de 2006]. Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo Insular de Tenerife/ Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2006.
- : *La obra de Óscar Domínguez en las colecciones privadas canarias*, [Catálogo de la exposición celebrada en el Antiguo Convento de Santo Domingo, San Cristóbal de La Laguna, del 21 de diciembre de 2006 al 21 de febrero de 2007]. [Comisarios, Fernando Castro Borrego, Eliseo G. Izquierdo]. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Concejalía de Cultura, San Cristóbal de La Laguna, 2006.
- : *Luis Alberto Hernández: Por el cauce del Romanticismo Barroco. Retrospectiva [1970-2007]* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias Obra Social y Cultural, Santa Cruz de Tenerife, del 2 al 27 de octubre de 2007]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2007.
- : *Paisajes de Encuentro. Laboratorio de Fuerteventura. I Biental de Canarias de Arquitectura, Arte y Paisaje*. Gobierno de Canarias, Tenerife, 2007.
- : *Present Tense* [Catálogo de la exposición organizada en la Sala San Antonio Abad del Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 29 de octubre de 2008 al 25 de enero de 2009]. Cabildo de Gran Canaria. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- : *Román Hernández: Poética de la razón* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias Obra Social y Cultural, Santa Cruz de Tenerife, marzo y abril de 2005]. Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005.
- : *Travesía* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno y Casa África, Las Palmas de Gran Canaria, del 17 de octubre de 2008 al 4 de enero de 2009]. Cabildo de Gran Canaria. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- : *Una espada atravesará tu alma. La Virgen Dolorosa: Arte y devoción en La Laguna*. Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2006.
- : *Victoria, tú reinarás. La cruz en la iconografía y en la historia de La Laguna*. Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2007.
- Academia, primer y segundo trimestre de 2005, números 100-101*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2006.
- Al-Mulk*. Anuario de Estudios Arabistas. Real Academia de Córdoba, Instituto de Estudios Califales. 2006, núm. 6. Real Academia de Córdoba, Córdoba, 2006.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud: *José de Nebra [1702-1768]: Obra Selecta: Música Litúrgica: I. Misas: Misa «In Viam Pacis» a 8 voces, oboes, violines, viola y bajo continuo*. Institución «Fernando el Católico». Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1998.
- : *José de Nebra [1702-1768]: Obra Selecta: Música Litúrgica: I. Misas: Misa «Laudate Nomen Domini» a 8 voces, oboes, violines, viola y bajo continuo*. Institución «Fernando el Católico». Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1998.
- : *Libretos literarios de las obras dramático-musicales de José de Nebra [1702-1768]*. Institución «Fernando el Católico». Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2007.
- Ana Lilia Martín: Fragmentos íntimos* [Catálogo de la exposición organizada por la Galería de arte Magda Lázaro, Santa Cruz de Tenerife, abril de 2002]. Galería Magda Lázaro. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2002.
- Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*. Volumen 14, Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, Cádiz, 1996.

*Anales de la Real Academia de Doctores de España*. Volumen 11, núm. 2, Noviembre. Real Academia de Doctores de España/ Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2008.

*Anales de la Real Academia de Doctores de España*. Volumen 12, núm. 1, Mayo. Real Academia de Doctores de España/ Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2008.

*Anales de la Real Academia de Doctores de España*. Volumen 12, núm. 2, Diciembre. Real Academia de Doctores de España/ Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 2007.

*Anuario 2007*. Instituto de España, Madrid, 2007.

*Anuario 2008*. Instituto de España, Madrid, 2008.

*Anuario*. Real Academia de Extremadura de las letras y las Artes. Trujillo, 2008. [2 ejemplares].

*Archivo de Arte Valenciano, año LXXX*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1998.

*Archivo de Arte Valenciano, año LXXXVIII*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2007.

## B

BASTIAN, Céline y HENKE, Kathrin: *Joseph Beuys: Dibujos Drawings* [Catálogo de la exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones de Madrid y Heiner Bastian, celebrada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid, del 23 de octubre al 1 de diciembre de 1985]. Fundación Caja de Pensiones de Madrid, 1985.

BASTISTINI, Matilde: *Astrología, magia, alquimia*. Electa, Barcelona, 2005.

*Belenes de Fernando Marmolejo* [Catálogo de la exposición celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, del 4 al 18 de diciembre de 2007]. Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2007.

BETHENCOURT FERNÁNDEZ, Abelardo: *El Sistema de Posicionamiento Global [GPS]: en torno a la navegación*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de Número. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2003.

BLANCO, Pilar y FUENTES, Gerardo: *Abiertos a lo absoluto* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro de Estudios Teológicos, San Cristóbal de La Laguna, abril

de 2001]. Centro de Estudios Teológicos, San Cristóbal de La Laguna, 2001.

*Boletín de Bellas Artes xxxv*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2007.

*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Primer y segundo semestre de 2005, números 100-101, Madrid, 2007.

*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Primer y segundo semestre de 2006, números 102-103, Madrid, 2007.

*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Primer y segundo semestre de 2007, números 104-105, Madrid, 2007.

*Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. Enero-julio de 2008, número 154, 2008.

*Boletín de Noticias del Museo Canario*. Número 19, primer cuatrimestre. Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

*Boletín de Noticias del Museo Canario*. Número 20, segundo cuatrimestre. Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

*Boletín número 153 de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. Julio- Diciembre 2007, Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, Córdoba, 2007.

*Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, núm. 39, Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción, Valladolid, 2004.

BONET ARMENGOL, Jordi: *El templo expiatorio de la Sagrada Familia: Su continuación según el Proyecto de Gaudí*. Instituto de España, Madrid, 2007.

BONET CORREA, Antonio [ed.]: *IV Centenario de El Quijote*. Instituto de España, Madrid, 2006.

BREWER-CARIAS, Allan R.: *La ciudad ordenada*. Critería Editorial, C. A. Caracas, 2006.

BROWNE, D. J.: *Cartas desde las Islas Canarias*. CajaCanarias/Ayuntamiento de Icod de los Vinos/Centro de la Cultura Popular Canaria, 2005.

*Butlletí xx*. Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi, Barcelona, 2006.

## C

CABAL, Antidio: *Barranco*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

- CABRERA, Roberto: *Román Hernández, Ana Lilia Martín: Esculturas* [Catálogo de la exposición organizada por IberCaja Obra social y Cultural, Valencia, del 4 de octubre al 10 de noviembre de 2001]. Obra Social y Cultural de IberCaja, Zaragoza, 2001.
- CABRERA NAVARRO, Blas: *Buscando la materia oscura del universo en forma de partículas elementales débiles*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de Honor. Academia de Ciencias e Ingeniería de Lanzarote, Lanzarote, 2003.
- CABRERA PINTO, Javier: *En Torno a lo fundamental: Naturaleza, Dios, Hombre*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico Correspondiente en Lanzarote. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, 2006.
- CABRERA RAMÍREZ, José E.: *D. Blas Cabrera Topham y sus hijos*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de Número. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2003.
- CALAVERA RUIZ, José: *Cálculos y conceptos en la historia del hormigón armado*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de Honor. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2003.
- CAMPO URBANO, Salustiano del [coord.]: *Revisión de Pascual Madoz*. Instituto de España, Madrid, 2008.
- CARRASCO JUAN, Juan Antonio: *Lanzarote: características geoestratégicas*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico Correspondiente en Madrid. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2005.
- CASTRO BORREGO, F.; GONZÁLEZ CHÁVEZ, C. y DÍAZ, J. A.: *Tabernáculo* [Catálogo de la exposición organizada por el Excmo. Ayuntamiento de Güímar, celebrada en la Fonda Medina, Güímar, diciembre de 2007]. Excmo. Ayuntamiento de Güímar/Caja Canarias Obra Social y Cultural, Güímar, 2007.
- CASTRO SAN LUIS, Joaquín: *Luz y color en el Puerto de la Cruz* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, Puerto de la Cruz, del 20 de diciembre de 2005 al 20 de enero de 2006]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005.
- CHÁSALES ANGOSTO, María: *Bases celulares y moleculares de la regeneración hepática*. Instituto de España, Madrid, 2008.
- Chema Rodríguez [Catálogo de la exposición organizada por la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, marzo-abril de 2008]. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid, 2007.
- COELLO, Dimas: *Burbuja*. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007.
- : *Achamán*. Corona del Sur, Málaga, 2006.
- CORUJO RODRÍGUEZ, Silvano: *Sistemas de información centrados en red*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de Número. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2003.
- CORZO SÁNCHEZ, Ramón: *IV Congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España*. Separata del Boletín de Bellas Artes núm. XXXIV [2006] Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2006.
- Crónica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, XXII, del 14 de enero al 10 de marzo*. Madrid, 2008.

## D

- DÍAZ, N. y LEÓN, F.: *Pajazzadas para Salomé*. Ayuntamiento de Tías, Lanzarote, 1999.
- DÍAZ, Nino: *3 Piezas para orquesta. Orquesta*. [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *6 Piezas de puzzle. Cualquier instrumento*. [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2007.
- : *8 Pajazzadas. Dos clarinetes*. [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Aging Sorrow. Voz y contrabajo* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Concierto para un fin de siglo. Guitarra, orquesta de cuerda y percusión*. [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Cuando te conocí. Cuarteto de saxofones*. [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Cuarteto de cuerda núm. 1. Cuarteto de cuerda*. [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Díaleg. Clarinete bajo y cinta*. [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.

- : *Fantasia sobre un tema de d'amor. Flauta, clarinete bajo, saxofones [alto y barítono].* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2006.
- : *Fresa y miel. Tenor y piano.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *La ausencia de futuro. Orquesta.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2007.
- : *Noiabr. Flauta, clarinete, saxofón tenor, violín, violonchelo y piano.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2006.
- : *Octubre. Clarinete bajo y banda.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005. [2 ejemplares].
- : *Petra. Piano y orquesta de cuerda.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2007.
- : *Rewejumu. Für violine und violoncell.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2007.
- : *Saxofonía. Alto Saxophone.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Sechs. Flauta, clarinete, piano, percusión, violín y violonchelo.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2006.
- : *Selene. Piano y cinta.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Tanko-Bushi, marimba.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Triangles, quinteto de metal.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Xiuxiueig a Mompou, piano.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2005.
- : *Xiuxiueig a Mompou, piano.* [partitura] Periferia Sheet Music, Barcelona, 2007.
- DÍAZ, Rafael-José: *Román Hernández: De Humani Corporis Fabrica MCMXCIV-MCMXCVIII* [Catálogo de la exposición celebrada en la Sala Eduardo Westerdahl, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, del 15 de enero al 2 de febrero de 1999]. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2002.
- DÍAZ, Rafael-José; NAVARRO SANTOS, Marianela: *Orihuela-Román: Para que un mundo aparezca* [Catálogo de la exposición celebrada en el Centro de Arte la Recova, Santa Cruz de Tenerife, del 5 al 29 de octubre de 2006]. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2006.
- DÍAZ RIJO, Manuel: *Lanzarote y el vino.* Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de Número. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2008.
- DOMÍNGUEZ, Óscar: *Los dos que se cruzan.* Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna/ Concejalía de Cultura, San Cristóbal de La Laguna, 2006.

## E

- Estatutos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.* [Estudio sobre la Corporación por Enrique Roméu Palazuelos, conde de Barbate, y facsímil de Estatutos originales [1777]. San Cristóbal de La Laguna, 2006.
- Exposición de obras seleccionadas para el XLVI Concurso Internacional de Dibujo 2008.* Fundación Ynglada-Guillot, Barcelona, 2008.
- Exposición de Obras seleccionadas para el XLV concurso Internacional de Dibujo, 2007* [Del 5 al 28 de julio] Fundación Ynglada-Guillot, Barcelona, 2007.

## F

- Femenino Singular: Formas de expresión cultural* [Catálogo de la exposición organizada por la Escuela de Arte Fernando Estévez, Santa Cruz de Tenerife, del 8 de marzo al 5 de abril de 2002]. Dirección General de Promoción Educativa del Gobierno de Canarias/ Área de Cultura del Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2002.
- FERRER PERDOMO, José: *Semblanza de Juan Oliveros: Carpintero-Imaginero.* Discurso leído en el acto de su recepción como académico de Número. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2008.
- FREIXA I SERRA, Mireia: *En el decurs del Discurs. Una aproximació a la història del pensament estètic a l'Acedàmia de Belles Arts [1856-1904].* Discurso de ingreso, Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2007.
- Fundació Lluís Domènech i Montaner.* Barcelona, 2007.

## G

- GARCÍA BRAÑA, Celestino: *A moderna fragua de Vulcano.* Discurso de ingreso. Real Academia Galega de Belas Artes Nosa Señora do Rosario, A Coruña, 2006.

- GARCÍA CABRERA, Pedro: *Antología Poética*. CajaCanarias Obra Social y Cultural/Ayuntamiento de Vallehermoso. Centro de la Cultura Popular Canaria, Arafo, 2005.
- : *El poeta y su palabra*. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005.
- GARCÍA RUIZ, José Antonio: *El Jardín de Cristal* [Catálogo de la exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, del 14 de febrero al 15 de marzo de 2008]. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2008.
- GIORGI, Rosa: *Ángeles y demonios*. Barcelona, Electa, 2004.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel: *La Generació dels «grafiste»*. [Discurso de ingreso del académico Electo en el Salón de actos de la Academia el día 7 de octubre de 2007. Discurso de contestación del académico Numerario Ilmo. Sr. Joseph Clapés] Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi, Barcelona, 2007.
- GOMBRICH, E. H.: *La Historia del Arte*. Phaidon, Barcelona, 2008.
- GÓMEZ GÓMEZ, M.; GONZÁLEZ ZALACAÍN, R. y BELLO LEÓN, J.: *Siempre que la Ysla esté abastecida. La Población de Tenerife en el siglo XVI a través de las Tazmías*. Ayuntamiento de San Miguel de Abona, 2008.
- GONZÁLEZ, A. y LILI MARTÍN, A.: *Caminos del cuerpo* [Catálogo de la exposición organizada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y la Galería de Arte Stunt, San Cristóbal de La Laguna, del 13 de abril al 5 de mayo de 2007]. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias/Galería de Arte Stunt, San Cristóbal de La Laguna, 2007.
- GONZÁLEZ CHÁVEZ, Carmen Milagros: *El Diseño de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife en la etapa contemporánea*. Estudios y Ensayos, 38, Universidad de La Laguna, Tenerife, 2007.
- GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco [coord.]: *La Ciencia en la España Ilustrada*. Instituto de España. Madrid, 2007.
- GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco: *Jorge Juan y su Asamblea Amistosa Literaria*. Instituto de España, Madrid, 2005.
- GONZÁLEZ REDONDO, Francisco A.: *Un modelo para la delimitación teórica, estructuración histórica y organización docente de las disciplinas científicas: el caso de la Matemática*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de Número. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2003.
- GONZÁLEZ VALLE, Enrique: *Las estructuras de hormigón: debilidades y fortalezas*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico Correspondiente en Madrid. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2006.
- GUERRA LEÓN, Antonio: *El cabrero. Cuentos de nuestra tierra*. CajaCanarias/ Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna/ Centro de la Cultura Popular Canaria, Arafo, 2005.
- Guía de Arquitectura Contemporánea: Tenerife 1962-1998*. Cabildo Insular de Tenerife, 1999.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio: *Emeterio: El mar inverosímil*. Ediciones La Palma. Ayuntamiento de Icod de los Vinos/ CajaCanarias, Madrid, 2005.
- GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Pedro Ramón [coord.]: *Victoria, tú reinarás: La Cruz en la iconografía y en la historia de La Laguna*. Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2007.

## H

- HARO MANZANO, Manuel: *Coplas inolvidables*. CajaCanarias Obra Social y Cultural/ Centro de la Cultura Popular Canaria, 2005.
- HERNÁNDEZ, Celestino: *Ana Lilia Martín: Expresiones para un inventario* [Catálogo de la exposición organizada por la Sala de Arte de la Caja General de Ahorros de Canarias, San Cristóbal de La Laguna, del 19 de diciembre de 1997 al 16 de enero de 1998]. Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, La Laguna, 2007.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Isidro: *Román Hernández: Escenografías de la desnudez* [Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, del 16 de enero al 16 de febrero de 2004]. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife/ Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2003.

## I

- IMPELLUSO, Lucía: *La naturaleza y sus símbolos: Plantas, flores y animales*. Electa, Barcelona, 2003.

## L

- La Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría: Su historia, su organización y su estado en el año 2006*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2006.
- LAHORA ARÁN, Carlos: *El ecosistema agrario lanzaroteño*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico Correspondiente en Lanzarote. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2005.
- LÁZARO, Magda: *Toño Cámara* [Catálogo de la exposición organizada por la Galería de Arte Magda Lázaro, Santa Cruz de Tenerife, diciembre de 2005]. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias/ Galería de Arte de Magda Lázaro, Santa Cruz de Tenerife, 2005.
- LEÓN ARBELO, Eva Rosa de [coord.]: *Historia del Arte, Literatura, Lengua, Prehistoria, Arqueología*. VIII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura, tomo II. Del 22 al 25 de septiembre. Cabildo Insular de Lanzarote/ Cabildo Insular de Fuerteventura, Arecife, 1999.
- LEÓN BARRERO, I.; RAMÍREZ, P. y PAREJA LÓPEZ, E.: *José Antonio García Ruíz: El jardín de Cristal*. [Catálogo de la exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, del 14 de febrero al 15 de marzo de 2008]. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 2008.
- Luces de Cultura, número 1* [mayo-junio 2008], Ministerio de Cultura, Madrid, 2008.
- Luces de Cultura, número 2* [julio-agosto 2008], Ministerio de Cultura, Madrid, 2008.
- Luis Alberto Hernández. *Por el Cauce del Romanticismo Barroco. Retrospectiva [1970-2007]* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, del 2 al 27 de octubre de 2007]. Cajacanarias, Tenerife, 2007.
- LVI *Exposición de Otoño. Del 5 al 25 de noviembre de 2007*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.
- de Ahorros de Canarias, San Cristóbal de La Laguna, del 14 al 29 de enero de 2005]. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2004.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española*. Siglo XVIII. Alianza Música, Madrid, 1993.
- MARTÍNEZ, Marcos: *La Mitología. Todo sobre Canarias*. CajaCanarias Obra Social y Cultural/ Centro de la Cultura Popular Canaria, Arafo, 2005.
- MARTÍNEZ-IZQUIERDO, Ernest: *Norte-Sur*. Discurso de Ingreso. Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, Barcelona, 2007.
- MAYOR ZARAGOZA, Federico: *Lectura, Sociedad Civil, Ciudadanía Global*. Instituto de España, Madrid, 2008.
- MEDEROS, Alfredo: *República y represión franquista en La Palma*. CajaCanarias Obra Social y Cultural/ Cabildo de La Palma/ Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 2005.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Discursos de Ingreso en las Reales Academias Española, de la Historia, de Ciencias Morales y Políticas y de Bellas Artes. En el 150 aniversario de su nacimiento*. Instituto de España, Madrid, 2008.
- MOLAS RIBALTA, Pere: *Pasado, presente y futuro de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Instituto de España, Madrid, 2008.
- MONTESINOS, José: *Román Hernández: Secretissima Scienza* [Catálogo de la exposición organizada por la Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia [FCOHC], celebrada en el ex-convento de Santo Domingo, La Orotava, del 14 al 28 de abril de 2004]. Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava/ Área de Educación, Cultura, Juventud y Deportes, San Cristóbal de La Laguna, 2004.
- MORA, Jorge: *Román Hernández: Instantes* [Catálogo de la Exposición organizada por CajaCanarias Obra Social y Cultural, celebrada en la Sala de Arte de CajaCanarias, Las Palmas de Gran Canaria, del 3 de noviembre al 3 de diciembre de 2006]. Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, San Cristóbal de La Laguna, 2006.

## M

- MACCANTI, Arturo: *Helor*. CajaCanarias Obra Social y Cultural, Santa Cruz de Tenerife, 2005.
- MARTÍN, Clement y ESTÉVEZ, Tomás: *Huir. Acercarse* [Catálogo de la exposición organizada por la Caja General

## N

- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *Catálogo Documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas*

*Artes de San Fernando 1744-1752*. Archivo-Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2007.

NAVARRO MEDEROS, Juan Francisco: *Los Aborígenes. Todo sobre Canarias*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

## O

OLIVERAS BAGUÉS, Joan: *Un elogi de la joia. Omamentació i llenguatge de comunicació*. Discurso de ingreso. Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, Barcelona, 2007.

OMAR WALLS, Alberto y MENDOZA TORRES, Juan José: *Pastorale. Manolo Yanes* [Catálogo de la exposición organizada por la Galería de Arte Magda Lázaro, Santa Cruz de Tenerife, abril-mayo de 2006]. Galería Mazda Lázaro/ Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, San Cristóbal de La Laguna, 2006.

## P

PABLOS, José Luis: *Memoria del Sáhara: La Lucha de un pueblo por su independencia* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias Obra Social y Cultural, y celebrada en la Antigua Sala de Arte de La Laguna, del 3 de mayo al 14 de junio de 2005]. CajaCanarias Servicio de Publicaciones, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

PÉREZ LUZARDO, José Manuel: *Materiales, colores y elementos arquitectónicos de la obra de César Manrique*. Acto de nombramiento como Académico de Honor a título póstumo de César Manrique. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2006.

PÉREZ ORTIZ, Juan Vicente: *La medición del tiempo y los relojes de sol*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico Correspondiente en Alicante, Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2006.

PIRET CEVALLOS, César: *Estado actual de la Astronomía: Reflexiones de un aficionado*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico Correspondiente. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2008.

PIZARRO MORENO, Manuel: *Las ofertas públicas de adquisición de valores*. Instituto de España, Madrid, 2008.

PLANS, Raquel y R-MEJÍA, Máyel: *Raquel Plans. Colinas de cebolla* [Catálogo de la Exposición organizada por la Caja General de Ahorros de Canarias, San Cristóbal de La Laguna, del 16 de diciembre de 2005 al 13 de enero de 2006]. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

## R

REYES BETANCORT, Jorge Alfredo: *Entre aulagas, matos y tabaibas*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de Número. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2008.

*Revista de la Academia Canaria de Ciencias*. 2007 Volumen XIX, núms. 3-4, 2008.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco: *Las Lenguas de Europa en sus diferencias y su unidad*. Instituto de España, Madrid, 2008.

Román Hernández: *Innata Ratio* [Catálogo de la Exposición organizada por el Ilustre Ayuntamiento de Santa Úrsula y CajaCanarias, celebrada en la Sala de Arte y Cultura de Santa Úrsula, octubre 1997]. Concejalía de Cultura del Ilustre Ayuntamiento de Santa Úrsula/ CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 1997.

## S

SÁNCHEZ, Antonio y SERRA, Valeria: *Gloría Díaz: Velajes II* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, San Cristóbal de La Laguna, del 1 al 23 de abril de 2005]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

SÁNCHEZ-ÓRTIZ, Emilio: *Diario de la peste*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

SAURAS VIÑUALES, Javier: *La enseñanza del Arte [Tradición, academicismo, magisterio y modernidad formativa]*. [Discurso de Ingreso como Académico de Número el día 12 de diciembre de 2006. Discurso de contestación del Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis Excmo. Sr. José Pascual de Quinto y de los Ríos] Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 2007.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Antonio Oliva Torres, compositor tinerfeño del siglo XVIII [ca. 1758 - †post 1793]*. Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 2008.

## T

*Temas de Estética y Arte XXI*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 2007.

TERRÓN, Esther: *Ana Lilia Martín: En la soledad del cuerpo* [Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, del 11 de junio al 11 de julio de 2004]. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife/Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2004.

TRADIGO, Alfredo: *Iconos y santos de Oriente*. Electa, Barcelona, 2004.

TRUJILLO JACINTO DEL CASTILLO, Dominga: *El exilio de Blas Cabrera*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académica de Número. Academia de Ciencias e Ingenierías de Lanzarote, Lanzarote, 2003.

## V

VILLA, Rocío de la y CABRERA, Roberto: *Román Hernández: Confesiones para la ironía y la razón* [Catálogo de la exposición celebrada en la Galería de Arte Mácula, Santa Cruz de Tenerife, del 13 de octubre al 4 de noviembre de 2000]. Viceconsejería de Cultura y Deportes/ Gobierno de Canarias/ Galería de Arte Mácula, Santa Cruz de Tenerife, 2000.

## DONACIÓN CAAM. 2008

AAVV.: *À rebours: La rebelión informalista 1939-1968* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999]. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM/ MNCARS, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

—: *Ábalos & herreros. grand tour*. [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, mayo-julio de 2005]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

—: *Ágata Ruiz de la Prada 1981-2002* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 21 de mayo al 21 de julio de 2002]. CAAM/ Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.

—: *Alejandro Reino. Los dinteles de la muerte* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 30 de noviembre al 28 de enero de 2007]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

—: *Arne Haugen Sørensen. Petite Mort Grande Mort* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, abril-junio de 2008] CAAM/ Casa de Colón/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

—: *Amulf Rainer/ Dieter Roth. Mezclarse y separarse* [Catálogo de la exposición organizada por la Dirección de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, en colaboración con la Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg y el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria]. Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2006.

—: *Arte Internacional en las colecciones canarias* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 16 de febrero al 31 de marzo de 1990]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

—: *Con Divergencias. Aproximación a la reciente escena artística en Canarias* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 14 de septiembre al 28 de noviembre de 1999]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

—: *Eduardo Gregorio. Retrospectiva* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 20 de febrero al 15 de abril de 2001]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

—: *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 30 de junio al 21 de agosto de 2005]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

—: *El hombre en función del paisaje* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte

- Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, enero-marzo de 2000]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, 2000.
- : *Encuentro entre dos colecciones. Fundação de Serralves-Fundación «La Caixa»* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 18 de noviembre de 2004 al 9 de enero de 2005]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.
  - : *Georg Baselitz en la colección Hess* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 11 de febrero al 3 de abril de 2003]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
  - : *Jon Mikel Euba, Iñaki Garmendia, Anri Sala. Imágenes del otro lado.* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, julio-octubre de 2007]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, 2007.
  - : *Joseph Conrad. El corazón de las tinieblas* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 20 de enero al 21 de marzo de 2004]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.
  - : *Joseph Resnau. Compromiso y cultura* [Catálogo de la exposición organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, julio y septiembre de 2008]. Universitat de València/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valencia, 2008.
  - : *La conquista de la ubicuidad* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, octubre de 2003 a enero de 2004]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
  - : *La Costilla Maldita.* [Catálogo exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, enero-marzo de 2005]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.
  - : *Las tentaciones de San Antonio* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 21 de enero al 23 de marzo de 2003]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.
  - : *Luis Pérez-Minguez. No me olvides.* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, marzo-abril de 2008]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
  - : *Mesoamérica. Oscilaciones y artificios* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 6 de agosto al 11 de octubre de 2002]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
  - : *Millares. Luto de oriente y occidente* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, marzo-abril de 2004]. CAAM/ Ministerio de Asuntos Exteriores, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.
  - : *Néstor Torrens. La cámara doblada* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, abril-junio de 2006]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
  - : *Olvida quién soy/ Erase me from who I am* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 23 de febrero al 30 de abril de 2006]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
  - : *Óscar Domínguez. Antológica 1926-1957* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, con carácter itinerante, Las Palmas de Gran Canaria, 1996]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.
  - : *Signos* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, marzo-mayo de 2000]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
  - : *Travesía* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno y Casa África, Las Palmas de Gran Canaria, del 17 de octubre de 2008 al 4 de enero de 2009]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
  - : *¡Viva la muerte!* [Catálogo de la Exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 18 de abril al 29 de junio de 2008]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
  - : *Walter Marchetti. Música visible* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Mo-

- derno, Las Palmas de Gran Canaria, del 27 de abril al 6 de junio de 2004]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.
- : *Weather Report. Cambio Climático y Artes Visuales*. [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria/ Cabildo de Lanzarote, 2007.
- ALLEN, Jonathan: *Gilberto y Jorge & José Ruiz* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, noviembre-diciembre de 2000]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- ANGULO GONZÁLEZ, Gonzalo y GONZÁLEZ, Franck: *La colección* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2002]. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- Atlántica. Internacional Revista de las Artes*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Invierno 2000, núm. 25. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Verano 2001, núm. 29. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Otoño 2001, núm. 30. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Invierno 2002, núm. 31. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Primavera 2002, núm. 32. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Otoño 2002, núm. 33. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Verano 2003, núm. 35. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Otoño 2003, núm. 36. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Invierno 2004, núm. 37. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Verano 2004, núm. 38. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Invierno 2005, núm. 40. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno, núms. 41-42. Cabildo de Gran Canaria. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Verano 2006, núm. 43. Cabildo de Gran Canaria. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- Atlántica. Revista de arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno, núm. 44. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2007.
- Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento*. Centro Atlántico de Arte Moderno, núm. 45. Cabildo de Gran Canaria/ CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- CABRERA KŃALLINSKY, Andrea [coord.]: *Sáenz de Oiza. Centro Atlántico de Arte Moderno*. CAAM/ Colegio de Arquitectos de Canarias, Madrid, 2002.
- CAMARERO, Christian; DAVÓ, Daniel y MARTÍN, José Andrés: *Dokoupil. Cuadros de vela [1989-2002]* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 8 de abril al 5 de mayo de 2003, y por el Instituto Oscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, celebrada en el I.E.S. de Canarias Cabrera Pinto, San Cristóbal de La Laguna, del 6 de junio al 27 de julio de 2003]. CAAM/ IODAAC, Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- CARDENAS, Bloum; KREMPPEL, Ulrich y PARDEY, Andrés: *Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely. L'art et l'amour* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 13 de abril al 24 de junio del 2007]. CAAM/ Bancaja, Las Palmas de Gran Canaria, 2007.
- CARRILLO, Ramiro: *Marrero & Padrón*. [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, mayo-julio de 2001]. CAAM/Cabildo de Gran Canaria, 2001.

- COURT, Cristina: *Déniz & Luzardo* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, marzo-abril de 2002]. CAAM, Cabildo de Gran Canaria, 2002.
- GAGO VAQUERO, José Luis: *Manuel de la Peña Suárez. Estructuralismo y experimentación en la arquitectura de los 60* [Catálogo de la Exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, octubre 2007-enero 2008]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco: *Flores & Zenquer* [Catálogo de la Exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, mayo-junio de 2002]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, 2002.
- GONZÁLEZ, Franck: *El paisaje mirado. Iconos comunitarios* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, noviembre-diciembre de 2001]. CAAM, Cabildo de Gran Canaria, 2001.
- : *Felo Monzón. Escritos de arte*. Centro Atlántico de Arte Moderno/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- : *Hernández & Matos* [Catálogo de exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, enero-marzo de 2002]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, 2002.
- : *Radio de Acción en torno a la performance en Canarias 1964-2000* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, enero-marzo de 2001]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Gran Canaria, 2001.
- HERNÁNDEZ, Eduvigis: *Acosta & Pérez y Joel* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, marzo-mayo de 2001]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- José María Sicilia. Enrique Morente. Juan Goytisolo. Las mil y una noches* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, noviembre de 2005-enero de 2006]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.
- MOLLÁ, Ángel: *Esto no es una fotografía* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre-noviembre de 2002]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- SADARANGANI, Gopi: *Gámez & Hernández* [Catálogo de exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, octubre-noviembre de 2001], CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- Shirin Neshat. La última palabra* [Catálogo de la Exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, mayo-julio de 2006]. CAAM/ Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- SPIES, Werner y VASARELY, Michèle-Catherine: *Vasarely* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, del 31 de mayo al 16 de julio de 2000]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- ZAYA, Octavio; DOCTOR RONCERO, Rafael y HANSEN, Frederikke: *Carmela García* [Catálogo de la exposición organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, con carácter itinerante, 2005]. Vicenconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias/ CAAM/ Cabildo de Lanzarote/ MIAC/ Cabildo de Fuerteventura/ Centro de Arte Juan Ismael, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

#### DONACIÓN DE CAJACANARIAS.

- AAVV.: *Exposición Creadoras del siglo xx* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, del 19 de junio al 30 de agosto de 2008]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- : *Goya. El esplendor del Grabado* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, del 2 de octubre al 20 de diciembre de 2008]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- : *Proyecto Enciende África* [Catálogo]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- : *Seleccionados del Premio de Artes Plásticas Manolo Millares* [Catálogo de la Exposición organizada por CajaCanarias, y celebrada en el Espacio Cultural de CajaCanarias Rafael Daranas, Santa Cruz de La

- Palma, del 8 de septiembre al 11 de octubre del 2008]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- BELTRÁ, Ana: *Entropía estética* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, celebrada en la Sala de Arte «María Rosa Alonso», San Cristóbal de La Laguna, del 10 de septiembre al 11 de octubre de 2008]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- DÁMASO, José: *El grito. José Dámaso* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, con carácter itinerante, 2008]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- DELGADO, Vicky: *Vicky Delgado. Mobile* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias y celebrada en la Sala Juan Cas, San Cristóbal de la Laguna, desde el 9 de octubre hasta el 8 de noviembre de 2008]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- ORIHUELA, Francisco: *Francisco Orihuela. Seno de Última Esperanza* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, celebrada en la Sala María Rosa Alonso, San Cristóbal de La Laguna, del 16 de octubre al 22 de noviembre de 2008]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- PITTI, Hugo: *Hugo Pitti. Pinturas* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, celebrada en la Sala de Arte Juan Cas, San Cristóbal de La Laguna, del 8 al 29 de mayo de 2008] CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- MARTÍN, Julia María: *Julia María Martín. A-morfologías* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, del 9 de septiembre al 4 de octubre de 2008]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- VALLEJO, Fernando: *Fernando Vallejo. De nuevo Vermeer* [Catálogo de la exposición organizada por CajaCanarias, y celebrada en la Sala de Arte de CajaCanarias María Rosa Alonso, San Cristóbal de la Laguna, del 4 de diciembre de 2008 al 5 de enero de 2009]. CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.



## PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

- S./A.: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez [1788–1854]*. 1988. [agotado].
- S./A.: *Manuel Bethencourt. Antología*. Catálogo. 1988. [agotado].
- IZQUIERDO, E.: *Vicki Penfold. Veinticinco años en Tenerife*. Catálogo. 1989. [agotado].
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de ingreso, y el de contestación de Lola de la Torre. 1989.
- DE LA TORRE CHAMPSAUR, L.: *Semblanza del barítono Néstor de la Torre*. Discurso de ingreso y el de contestación de Eliseo Izquierdo Pérez. 1989.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: *Manuel Bonnín Guerin, una vida para la música*. Discurso de ingreso y el de contestación de María del Carmen Fraga González, 1989.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Catálogo. 1991. [agotado].
- IZQUIERDO PÉREZ, E.: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik*. En colaboración con Alianza Francesa de Santa Cruz de Tenerife. 1991. [agotado].
- FÁBREGAS GIL, S.: *Trazas para la terminación del Lado Norte de la Catedral de Las Palmas*. Discurso de ingreso. 1991. [agotado].
- IZQUIERDO, E.: *Jesús Ortiz*. Catálogo. 1992.
- IZQUIERDO PÉREZ, E. y CASTRO BORREGO, F.: *Pedro González: El mar es como...* Catálogo. 1994.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, P.: *Gonzalo González. Dibujos*. Catálogo. 1996.
- GONZÁLEZ, P.; ORTEGA ABRAHAM, L.; IZQUIERDO, E.: *Martín Bèthencourt*. Catálogo. 1997.
- GONZÁLEZ, P.; CASTRO, F.; IZQUIERDO, E.: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias [A La Laguna en su V centenario]* Catálogo. 1997.
- CASTRO, F. e IZQUIERDO, E.: *Luis Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Catálogo. 1998.
- GONZÁLEZ, P., FRAGA GONZÁLEZ, M. C., IZQUIERDO, E.: *María Belén Morales*. Catálogo. 1998.
- S./A.: *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes*. Directorio. 1999.
- AAVV.: *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias. MCMXCIX*. 1999.
- IZQUIERDO, E.; BÈTHENCOURT SANTANA, M.; BAJO SEGURA, M. L.: *Manuel Bèthencourt Santana. El fin del principio*. Catálogo. 2001.
- FALCÓN SANABRIA, J. J.: *Mi pensamiento musical frente a su marco histórico [1968–2002]* Discurso de ingreso y el de contestación de Lothar Siemens Hernández. 2002.
- JIMÉNEZ SAAVEDRA, J. L.: *Geometría y ciudad*. Discurso de ingreso y el de contestación de Salvador Fábregas Gil. 2004.
- AAVV.: *Juan José Gil: Del tiempo, el espacio y la luz*. Catálogo. 2004.
- NIETO ALCAIDE, V.: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso y el de contestación de Fernando Castro Borrego. 2005.

Las publicaciones relacionadas se han editado con el apoyo económico de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de Tenerife, Cabildo Insular de Gran Canaria, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna y Caja General de Ahorros de Canarias, CajaCanarias.



# ÍNDICE

SUMARIO.....	7
EDITORIAL .....	9
LUIS COBIELLA CUEVAS. <i>Antilogía del leitmotiv Renuncia</i> .....	13
FERNANDO CASTRO BORREGO. <i>D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido</i> .....	23
DOMINGO PÉREZ MINIK. <i>Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos</i> .....	39
MARÍA DEL CARMEN FRAGA GONZÁLEZ. <i>La ermita que no llegó a desaparecer. San José de Los Llanos</i> .....	43
ÁLVARO ZALDÍVAR GRACIA. <i>Investigar desde el arte</i> .....	57
ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ. <i>Laudatio del compositor Francisco González Afonso</i> .....	65
FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO. <i>Palabras de agradecimiento. Partitura de GAGEC</i> .....	71
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ. <i>Laudatio del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla</i> .....	109
GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ. <i>Wagner en el siglo XXI</i> .....	115
ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ. <i>Discurso de contestación</i> .....	121
JOSE LUIS JIMÉNEZ SAAVEDRA. <i>Laudatio de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez</i> .....	125
J. DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y V. SAAVEDRA MARTINEZ. <i>Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava</i> .....	133
GERARDO FUENTES PÉREZ. <i>La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos</i> .....	139
MARÍA DEL CARMEN FRAGA GONZÁLEZ. <i>Discurso de contestación</i> .....	157
ANA QUESADA ACOSTA. <i>La escultura en el espacio urbano de Canarias</i> .....	161
GERARDO FUENTES PÉREZ. <i>Discurso de contestación</i> .....	185
CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA. <i>Interpretación histórica y praxis moderna de la música antigua en Canarias</i> .....	189
LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ. <i>Discurso de contestación</i> .....	199
MARÍA ISABEL NAZCO HERNÁNDEZ. <i>El metal como elemento pictórico</i> .....	203
ELISEO IZQUIERDO PÉREZ. <i>Discurso de contestación</i> .....	213
CRÓNICA ACADÉMICA .....	217
JUNTA DE GOBIERNO .....	225
COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA .....	226
PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y LIBROS RECIBIDOS .....	231
PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA .....	247
ÍNDICE .....	249



El volumen  
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2008,  
se acabó de imprimir  
en los talleres de Gráficas Sabater  
de Santa Cruz de Tenerife  
el 29 de septiembre de 2009

