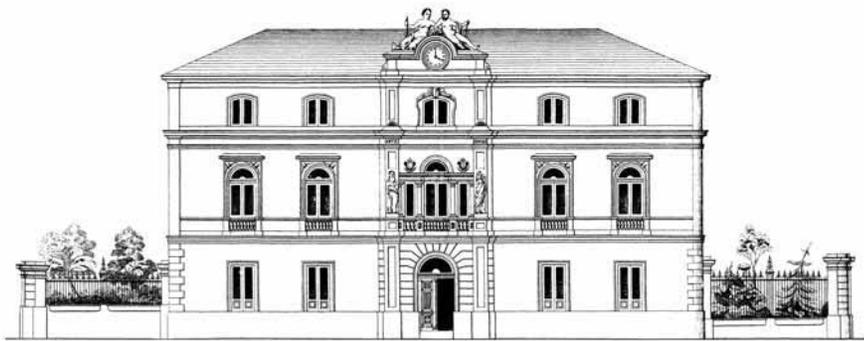


ANALES



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

NÚMERO 2



2009

ANALES

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

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL
ARCÁNGEL (Santa Cruz de Tenerife)

Anales : [2009] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de
San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Carlos Gaviño de Fran-
chy]. - 1ª ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de
Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2011

160 p. : il. col. ; 28 cm.

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

1. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Ar-
cángel (Santa Cruz de Tenerife)-Historia I. Gaviño de Franchy, Car-
los, ed. lit. II. Título

061.22(649.1):7

ANALES



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

ISLAS CANARIAS
MMIX

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2009

DIRECTOR

Eliseo Izquierdo Pérez

SECRETARIO

Lothar Siemens Hernández

CONSEJO DE REDACCIÓN

Rosario Álvarez Martínez
Fernando Castro Borrego
José Luis Jiménez Saavedra
María Isabel Nazco Hernández

CONSEJO EDITORIAL

Rosario Álvarez Martínez
José Luis Jiménez Saavedra
Gerardo Fuentes Pérez
Francisco González Afonso
Fernando Castro Borrego
María Isabel Nazco Hernández
Ana María Quesada Acosta

PATROCINA LA PRESENTE EDICIÓN

Ministerio de Educación
Gobierno de Canarias. Viceconsejería de Cultura
Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife

EDICIÓN AL CUIDADO DE

Carlos Gaviño de Franchy

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Josafat Páez Estévez

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Gráficas Sabater

Depósito Legal TF 603/2011

ISSN: 2174-1484

Plaza Ireneo González, 1 - bajo izquierda • Apartado de correos 10839 • 38002 Santa Cruz de Tenerife
Tfno./fax: 922 27 53 75 • e-mail: racanariabbaa@gmail.com

SUMARIO

EDITORIAL

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2009

TOMA DE POSESIÓN DE LA NUEVA PRESIDENTA,
DOCTORA ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

INGRESO DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y LAUDATIONES:

Don Juan López Salvador, numerario. Sección de Escultura

Laudatio, por el doctor Fernando Castro Borrego

Reflexiones sobre el proceso creativo: accidente y premeditación
(*Y un breve visita a la «Burbuja de la Gestión Cultural»*). por don Juan López Salvador

Don José González Hernández-Abad, numerario. Sección de Escultura

Laudatio, por la doctora Ana María Quesada Acosta

Don Luis Alemany Orella, numerario. Sección de Arquitectura
Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta, una meditación incompleta sobre su futuro,
por don Luis Alemany Orella.

Discurso de contestación, por don José Luis Jiménez Saavedra

Don Ernesto Valcárcel Manescau, numerario. Sección de Pintura
Los manuscritos uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística
y disertación sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de la interacción literatura-artes visuales

Discurso de contestación, por don Sebastián Matías Delgado Campos

Don Federico García Barba, numerario. Sección de Arquitectura
Confesiones de un arquitecto

Laudatio, por don Vicente Saavedra Martínez

Don Roberto Rodríguez Martínón, numerario. Sección de Escultura

Laudatio, por don Sebastián Matías Delgado Campos

Agradecimientos y reflexión, por don Roberto Rodríguez Martínón

APERTURA DEL CURSO ACADÉMICO 2009-2010

Estreno de *Himno a San Miguel Arcángel, patrono de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*

Autor: don Lothar Siemens Hernández

Cántico a San Miguel Arcángel, con sus aleluyas, para coro.

Nueva composición para la ceremonia de inauguración del curso de la Real Academia Canaria de Bellas Artes

Música: don Lothar Siemens. Texto latino: don Ismael Fernández de la Cuesta

Los patronos de los navegantes en el arte

Conferencia del académico invitado, doctor Salvador Andrés Ordax

ENTREGA DE LOS PREMIOS *MAGISTER* Y *EXCELLENS* 2009

Justificación de los galardones

Elogio de Pepe Dámaso, Premio Magister en Pintura, por el doctor Fernando Castro Borrego
Elogio de Santiago Palenzuela, Premio Excellens en Pintura, por don Ernesto Valcárcel Manescau

ARTÍCULOS

El espacio cultural El Tanque: proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural
Dulce Xerach Pérez López

En el centenario de Manuel González Méndez (1843-1909): Nuevas aportaciones en torno a su vida y obra
Víctor J. Hernández Correa y Manuel Poggio Capote

OBITUARIO

Juan José Martín González, por la doctora Carmen Fraga González

Junta de Gobierno de la Real Academia

Composición de la Real Academia

Publicaciones

ÍNDICE

EDITORIAL

El año 2009 marca en la vida de esta corporación, como hecho sobresaliente, el cambio de rumbo que suele generar siempre la culminación de un ciclo de actividad y el comienzo de otro con nuevos proyectos, nuevas ilusiones y renovados empeños. Tras los dos mandatos sucesivos en la presidencia de nuestra Real Academia, de cuatro años cada uno como máximo periodo de tiempo permitido por nuestros Estatutos, el anterior presidente hizo entrega del cargo a la nueva titular elegida por la asamblea académica convocada a ese sólo efecto, y al equipo que la acompañará en el gobierno de la institución en la nueva etapa.

La numeraria doña María del Rosario Álvarez Martínez sucede en la presidencia al académico supernumerario don Eliseo Izquierdo Pérez, que cesa al término de una etapa de actividad difícil y compleja pero también llena de retos y esperanzas, aunque tampoco faltaran incertidumbres, y de lucha por la supervivencia de la corporación hasta conseguir, en estrecha unión con su equipo directivo, la consolidación, esperemos que definitiva, de nuestra institución.

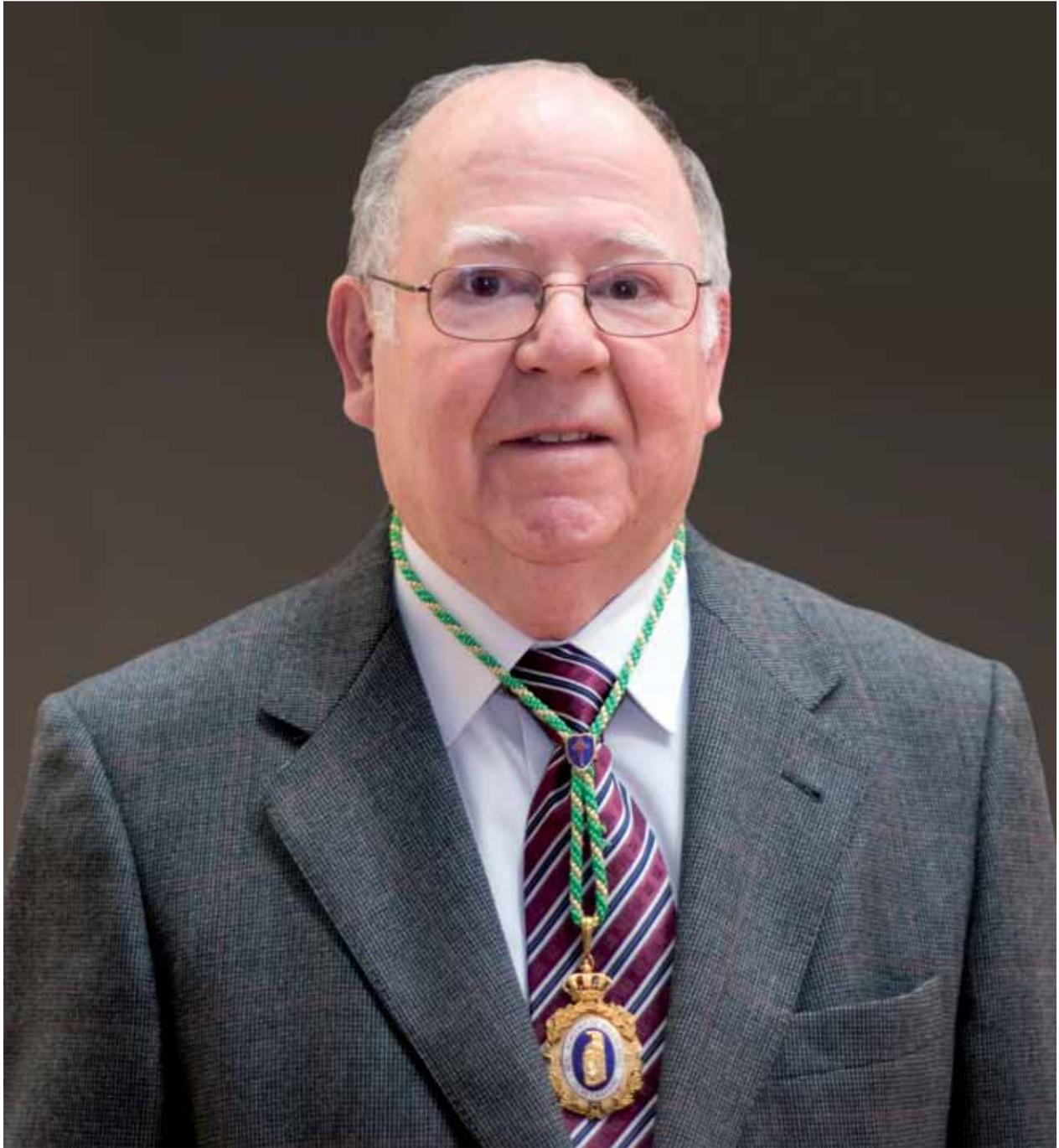
La doctora Álvarez Martínez une a su bien demostrado amor a la Academia Canaria de Bellas Artes reconocidas dotes de dirección, incuestionable capacidad de trabajo, entusiasmo bien probado en sus muchas actividades docentes y el respaldo de su prestigio y autoridad como musicóloga. Durante los dos anteriores mandatos ocupó la vicepresidencia de la junta de gobierno, desde cuyo puesto participó de manera muy eficaz en los trabajos de preparación, ordenación y apertura de la nueva sede oficial y en la reanudación de las actividades académicas.

Entre las primeras consecuciones del nuevo equipo dirigente hemos de señalar, por una parte, los trabajos para la actualización de los Estatutos y la redacción y aprobación de varios reglamentos de régimen interior, necesarios

no sólo para intensificar sino también para agilizar la vida académica. También ha estimulado la incorporación de los miembros electos que restaban aun por efectuar el ingreso preceptivo, cuyos discursos se recogen en estas páginas junto con los de contestación, y ha abierto las puertas a organismos y entidades vinculados al mundo de las artes y de la cultura que han solicitado nuestras salas para dar a conocer sus trabajos u ofrecer conciertos y recitales.

Nuestra Academia, a cuya iniciativa se debe el encuentro bianual de las corporaciones de la misma naturaleza del Estado español, estuvo representada por la presidenta y el vicepresidente en el congreso celebrado en esta ocasión en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en el que se abordaron y analizaron diversos temas relacionados con la plena adecuación de las Reales Academias al marco normativo actual y las funciones que específicamente les corresponden, así como las de carácter consultivo o en materia de patrimonio. Nos satisface constatar el acierto y la oportunidad de una idea que ha demostrado ser nudo eficaz de unión de afanes y de relaciones entre las Academias, por cuya intensificación seguimos apostando.

También a la Real Academia Canaria de Bellas Artes le ha afectado la situación de crisis económica que viene padeciendo, como toda Europa, nuestro país. No obstante, hemos logrado contar, un año más, con unos mínimos apoyos, muy mermados en este 2009, pero sin los que hubiera quedado totalmente paralizada la actividad académica: los del Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de Tenerife y CAJA-CANARIAS. A nuestra mayor gratitud a estos organismos e instituciones hemos de unir nuestra esperanza de que continúen prestando tales ayudas, pues sin bien siguen siendo insuficientes para atender las necesidades de la vida académica (personal, biblioteca, publicaciones, actos



Eliseo Izquierdo Pérez



Rosario Álvarez Martínez

académicos, salas de museo, etc), sin ellas no podríamos proseguir nuestras actividades.

Por último, mantenemos las reivindicaciones hasta ahora no alcanzadas, de varias de las cuales dejamos constancia en los ANALES del año anterior, fundamentalmente

la consolidación definitiva de los espacios necesarios para el pleno desarrollo de la vida académica en todas sus vertientes, en cuanto de esa forma podrá prestar esta Real Academia un mayor, más amplio y mejor servicio a la Comunidad Autónoma de Canarias.

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2009

El 12 de marzo se celebró la junta plenaria de renovación del cargo de presidente de la RACBA para el cuatrienio 2009-2012. Resultó elegida la doctora doña ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ, única candidata presentada a la elección, en sustitución de don ELISEO IZQUIERDO PÉREZ, por haber culminado éste su segundo y último mandato. La doctora Álvarez pronunció unas palabras, que más adelante se publican, en las que dio a conocer su programa de actuación, proponiendo también para formar la nueva Junta de Gobierno los nombres de seis académicos extraídos de las cuatro secciones de la corporación, con el fin de que todas participen en el órgano directivo. Como vicepresidente propuso al arquitecto don JOSÉ LUIS JIMÉNEZ SAAVEDRA, de Las Palmas de Gran Canaria. La nueva junta fue también aprobada por el Plenario y es la que figura tanto en el discurso de la nueva presidenta como en el apartado correspondiente de este volumen.

Del 1 al 4 de junio tuvo lugar en la Real Academia de San Fernando de Madrid el 5º encuentro o congreso de las Reales Academias de Bellas Artes de España, cuya iniciativa nos subrogamos con la celebración del primer encuentro celebrado en Tenerife en 1999. Nos hicieron llegar previamente los resúmenes de nueve ponencias, para que nuestra Academia enviara y leyera allí sus comentarios y aportaciones a las mismas. Los temas fueron:

1. *Las Reales Academias y el Estado.*
2. *Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico por las Reales Academias.*
3. *Las Academias de Bellas Artes y el lenguaje clásico de la Arquitectura.*
4. *Escultura: Academia y Taller.*
5. *De la Pintura sin etiquetas, de la emoción creadora.*

6. *La producción seriada del Grabado.*

7. *La Música en las Academias de Bellas Artes.*

8. *El Cine en las Academias, y*

9. *El movimiento académico europeo en el siglo XXI. Logros y arquetipos.*

Defendidas estas ponencias por prestigiosos especialistas, nuestra Academia, representada en dichas jornadas por la presidenta Rosario Álvarez y por el vicepresidente José Luis Jiménez Saavedra, fue de las más participativas, pues sometió a debate siete comunicaciones, no habiendo aportado ninguna a las ponencias de Cine y Grabado. La Academia de San Fernando publicará los textos y las aportaciones en un volumen de actas que oportunamente estará a disposición para su lectura y consulta en nuestra corporación.

El día 9 de junio hizo su ingreso en el salón de plenos de la Real Academia el escultor don JUAN LÓPEZ SALVADOR como académico de número, haciendo donación de una obra escultórica en hierro que lleva por título «Trampa de Lluvia». Las palabras laudatorias estuvieron a cargo del académico numerario doctor FERNANDO CASTRO BORREGO. A continuación el nuevo académico, además de mostrar su agradecimiento, expuso algunos puntos de vista sobre sus presupuestos artísticos.

Asimismo, el 15 de junio, en la sala de conferencias de la sede central de CajaCanarias, realizó el ingreso el escultor don JUAN JOSÉ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ-ABAD. El nuevo académico donó a la Corporación una escultura en hierro titulada «Portuario». El discurso laudatorio fue pronunciado por la académica de número doctora ANA MARÍA QUE-SADA ACOSTA, quien glosó ampliamente la vida y obra del escultor. A continuación tomó la palabra el nuevo académico para expresar su agradecimiento, he hizo además una reflexión sobre *Cosas que pasan con la escultura*. Don

José Abad renunciaría a su condición de académico, mediante comunicación escrita el 30 de septiembre, aduciendo no disponer de tiempo para involucrarse en las tareas de la Academia.

El 23 de junio, en sesión pública solemne celebrada en el «Salón Dorado» del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, la Real Academia recibió como académico numerario al arquitecto don LUIS ALEMANY ORELLA. Su conferencia de ingreso versó sobre *Intervenciones en el Patrimonio Arquitectónico: Vegueta, una meditación sobre su futuro*. La *laudatio* corrió a cargo del académico de número y vicepresidente de esta Corporación el arquitecto doctor don José Luis Jiménez Saavedra.

El 7 de julio, en sesión pública celebrada en el salón de plenos de la Academia, solemnizó su ingreso en la misma por la sección de Pintura el pintor y arquitecto don ERNESTO VALCÁRCEL MANESCAU. Hizo donación a la Academia de una colección de pinturas y dibujos (191 en total) formando un conjunto denominado «El elenco Silictiodes». Además de esta donación, pronunció un discurso bajo el título *Los manuscritos uacsenamianos*. Las palabras laudatorias fueron pronunciadas por el académico numerario don SEBASTIÁN MATÍAS DELGADO CAMPOS.

El 22 de septiembre, de conformidad con lo tratado en anteriores reuniones de la corporación, tuvo lugar una sesión plenaria de la Real Academia en la que se presentó la redacción definitiva de los Estatutos de la misma, así como seis reglamentos de régimen interior, culminando con la aprobación de los mismos. Entre los reglamentos figura el que regula a los académicos correspondientes, dándoles mayor participación a los «internos» o residentes en el Archipiélago. Asimismo, y en consonancia con el primer reglamento de distinciones en que se establecen los premios *Excellens* y *Magister*; a otorgar cada año, rotativamente, a sendas parejas de pintores, arquitectos, escultores o músicos no miembros numerarios de la Academia, el uno emergente ya con renombre y el otro como reconocimiento a la labor de una vida dedicada a su arte, la Junta de Gobierno, a la vista de las propuestas recibidas, dio a conocer su decisión final, este año aplicadas a pintores, siendo el premio *Excellens* para don SANTIAGO PALENZUELA y el *Magister* para don JOSÉ DÁMASO TRUJILLO (PEPE DÁMASO). También se aprobó el reglamento que regula las funciones del jefe de protocolo, cargo adjunto al secretario para el que

la Junta de Gobierno designó al constituirse a don CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA, ratificado por el Plenario.

El 15 de octubre se celebró, en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, el acto público solemne de la apertura del curso 2009-2010 de nuestra Real Academia. Con la participación desinteresada de la *Camerata Lacunensis* se estrenó el «Cántico a San Miguel Arcángel» para coro, compuesto por don LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ para ser interpretado al instalarse la Academia. Tras la lectura de la memoria y demás informes de rigor, pronunció la conferencia de honor, como invitado, el catedrático y académico de Valladolid don SALVADOR ANDRÉS ORDAX. Luego recibieron los premios de la Academia, consistentes en una escultura en pequeño formato realizada al efecto por don Juan López Salvador, los siguientes pintores: el *Excellens* don Santiago Palenzuela, cuya semblanza fue leída por don Ernesto Valcárcel Manescau, y el *Magister* don José Dámaso Trujillo, cuya alabanza corrió a cargo de don Fernando Castro Borrego. El señor Dámaso pronunció un improvisado discurso de agradecimiento en nombre de los premiados. Además del trofeo, ambos recibieron un diploma acreditativo y fueron obsequiados por el coro con sendos Corales personalizados, compuestos al efecto por don Lothar Siemens.

El 13 de noviembre, en sesión pública solemne celebrada en el salón de plenos de nuestra corporación, hizo su ingreso como numerario por la sección de Arquitectura, el arquitecto don FEDERICO GARCÍA BARBA. Su discurso versó sobre *Confesiones de un arquitecto*. Pronunció el de contestación el académico numerario doctor VICENTE SAAVEDRA MARTÍNEZ.

En el Plenario de la Real Academia celebrado el 24 de noviembre, tras leerse las propuestas recibidas y ajustadas a los requisitos que exigen los estatutos, fueron elegidos para completar las últimas vacantes de numerarios de la corporación, los siguientes señores:

Don FÉLIX JUAN BORDES CABALLERO, como numerario de Pintura.

Don LEOPOLDO EMPERADOR ALTZOLA, como numerario de Escultura.

Doña MARIBEL CORREA BRITO, como numeraria de Arquitectura.

A todos ellos se les comunicó que confirmaran por escrito su aceptación, como hicieron, y se les dio el plazo de un año para realizar en el transcurso del mismo el ingreso. Igualmente se sometieron a votación diversas propuestas para el nombramiento de académicos correspondientes, siendo elegidas las siguientes personalidades:

Doña YOLANDA AUYANET HERNÁNDEZ, cantante, Sicilia.

Don HUMBERTO ORÁN CURY, músico y gestor musical, Madrid.

Don MANUEL POGGIO CAPOTE, investigador de Arte, Santa Cruz de La Palma.

Doña MARÍA VICTORIA HERNÁNDEZ PÉREZ, investigadora, Los Llanos de Aridane [La Palma].

Doña ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ, profesora de Historia del Arte, Las Palmas de Gran Canaria.

Don ANTONIO GONZÁLEZ PADRÓN, investigador y cronista oficial de Telde, Gran Canaria.

Don JESÚS PÉREZ MORERA, profesor e investigador, Tenerife.

Don CARLOS RODRÍGUEZ MORALES, investigador, Tenerife.

A todos ellos se les comunicó el nombramiento, recabándoles su aceptación, y se invitó, a los que quisiesen, a realizar un acto de incorporación a la Academia similar al de ingreso de los numerarios, acto que, además de ser voluntario, no está sujeto a plazos.

Del 30 de noviembre al 4 de diciembre, en la sede de nuestra Real Academia impartió el curso «Introducción a la Ópera del siglo XX-XXI», el musicólogo, compositor, crítico y *doctor honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid, don TOMÁS MARCO ARAGÓN, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y correspondiente de ésta de San Miguel Arcángel. El curso tuvo una duración de 15 horas a lo largo de cinco días, y en él se matricularon 30 alumnos, tanto universitarios como del Conservatorio Superior de Música, así como público interesado en el tema.

El día 15 de diciembre, en el salón de plenos de esta Real Academia, efectuó su ingreso don ROBERTO RODRÍGUEZ MARTINÓN, como numerario por la sección de Escultura, aportando la obra titulada «Callao de Taganana» a nuestro fondo de arte. La *laudatio* corrió a cargo del académico de número don Sebastián Matías Delgado Campos.

El día 21 de diciembre, en colaboración con el Gobierno de Canarias, fue presentado en el Salón de Actos de esta Real Academia el tomo IV de la colección «Historia Cultural del Arte en Canarias», que lleva por título *Luces y sombras en el Siglo Ilustrado. La cultura canaria del setecientos*, del que son sus autores los doctores Clementina Calero Ruiz, Carlos J. Castro Brunetto y Carmen Milagros González Chávez. Intervinieron don CARLOS CASTRO BRUNETTO por los autores y don Fernando Castro Borrego como director de la colección, así como don MANUEL DE PAZ como presentador. Cerró el acto doña ARÁNZAZU GUTIÉRREZ, directora general de Patrimonio y Cooperación Cultural del Gobierno de Canarias, que presidió la mesa junto con la titular de la Real Academia.

A lo largo del curso 2008-2009, la Real Academia incrementó su patrimonio con una serie de esculturas, pinturas, grabados y serigrafías que forman parte de su acervo artístico, siendo las más recientes las ya mencionadas donadas por los académicos entrantes, a las que se suman este año el dibujo a plumilla donado por nuestro académico de Honor don CRISTINO DE VERA, una pintura del pintor y arquitecto don EMILIO MACHADO, donada por el académico doctor Lothar Siemens, sin olvidarnos de las importantes aportaciones musicales, como la del académico numerario y tesorero de nuestra Corporación don FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO, para cuyo ingreso, efectuado el 25 de marzo de 2008, compuso la partitura titulada «Fantasía Gageo» para bombardino, violonchelo y piano, ya publicada en el número 1 de estos ANALES.

Asimismo, se han ido incorporando a la Biblioteca de la Real Academia una serie de volúmenes, procedentes tanto de los propios miembros académicos como de particulares; ejemplo de ello son los 160 libros de arte donados por los herederos de doña ANGELINA HERNÁNDEZ MILLARES, o la gran mayoría de separatas y libros de quien fuera académico de Honor de esta institución el doctor JESÚS HERNÁNDEZ PERERA, cedidos por su viuda, la doctora MARÍA JOSEFA CORDERO.

Otra inestimable y muy valiosa aportación a la Real Academia es el conjunto de instrumentos musicales perteneciente a los siglos XVI-XIX, único en nuestra Comunidad Autónoma, donado por el académico de número don CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA.

En este año vio la luz el primer número de los ANALES, correspondiente a 2008, que ha sido coordinado y dirigido por el anterior presidente el excelentísimo señor don Eliseo Izquierdo, con el fin de cumplir uno de los compromisos de las Academias de Bellas Artes españolas y, por tanto, de la de San Miguel Arcángel, porque supone, además, alcanzar la plena regularización de sus actividades. Este proyecto pudo llevarse a cabo gracias a la generosa financiación especial de CajaCanarias, el Cabildo de Tenerife, y muy en especial la viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

La Real Academia de San Miguel Arcángel, al igual que en los cuatro años anteriores, promovió el V Ciclo del Órgano Histórico de Canarias (*Ars Organorum*) que se celebró en otoño en colaboración con CajaCanarias, patrocinadora y organizadora del mismo. Como en años anteriores, la Academia intervino a través de su ahora presidenta doña Rosario Álvarez Martínez en la programación y selección de

artistas, y especialmente en la revisión de los instrumentos restaurados por nuestros cabildos insulares y que fueron seleccionados para los distintos recitales en las islas, habiéndose afinado los de Tenerife y de La Palma por el organero alemán BARTELT IMMER, cuyos gastos fueron asumidos por nuestra Corporación. El Ciclo constó de once conciertos (cinco en Tenerife, cuatro en Gran Canaria y dos en La Palma), y en él participaron los organistas ESTEBAN ELIZONDO, ROBERTO FRESCO y RAÚL DEL TORO, con variados repertorios, tanto históricos como contemporáneos.

En cuanto a la tesorería, pese a los esfuerzos del nuevo equipo directivo que entró a principios de año, la Academia hubo de contentarse sólo con las flacas subvenciones ya consignadas para este año de las tres corporaciones tinerfeñas que tradicionalmente la apoyan. El Gobierno Autónomo aportó 10.656 € (unos 5.300 € menos que el año anterior), el Cabildo de Tenerife 10.500 €, y CajaCanarias 3.000 € (más 3.000 extraordinarios aplicables sólo a la edición del número 1 de los ANALES). Dispuso, pues, la Academia de sólo 24.156 € como presupuesto ordinario anual. Durante el año se recibieron avisos de nuevos recortes para el próximo, y la directiva se afanó en afianzar, con la antelación debida, nuevas fuentes de ingresos para 2010.

PALABRAS DE LA NUEVA PRESIDENTA DOÑA ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ DESPUÉS DE SU ELECCIÓN

12 de marzo de 2009

En primer lugar, deseo agradecer el apoyo mayoritario que he recibido para asumir la presidencia de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Alguien tenía que aceptar este obligado relevo, y lo único que lamento es que otros compañeros de la corporación no se hayan prestado también para ello, lo que nos hubiera hablado de una mayor vitalidad de esta institución. Mi primer propósito, por lo tanto, debe ser generar ilusión suficiente como para que esa vitalidad aflore y la próxima vez sean varios los que deseen tomar las riendas de esta corporación, porque en verdad nuestra Real Academia merece ser una entidad dinámica y de miembros dispuestos a *dar*, a *colaborar*, a *participar*, y no simplemente a *estar*.

Somos una Academia pobre, con un presupuesto de miseria, y además poco deseada: si no existiéramos, muy poquita gente lo lamentaría en estos momentos. Ni siquiera el ser una Corporación de Derecho Público, cuyos informes en materia de arte y patrimonio son vinculantes para las instituciones que nos rigen, interesa gran cosa a éstas. Por eso, una de nuestras primeras tareas ha de ser *hacernos valer*. Debemos realizar el mayor esfuerzo posible entre todos para *prestigiar* la Academia, hacer que se haga sentir en el cumplimiento de sus fines, dada su indudable utilidad, y asimismo lograr que la sociedad la quiera y se sienta orgullosa de sus tareas.

Sin medios ni sede, la Academia ha vivido muchas décadas en el ostracismo. La instalación finalmente en dependencias del Parque Viera y Clavijo primero, y luego, desde hace dos años, en dos salas de este noble edificio de la Plaza de Ireneo González, así como la reforma estatutaria llevada a cabo en el año 2000, han constituido un punto de arranque, dentro del cual la Academia, bajo la presidencia de don Eliseo Izquierdo, ha empezado una etapa tímidamente más dinámica. Habíamos llegado al

punto de que, hasta hace dos años, sólo había 12 numerarios de los 28 previstos en los estatutos. En el último año y medio, el presidente Izquierdo y su junta han reactivado la política de ingresos, y ahora somos ya 21, faltando aún 7 plazas por cubrir, siendo así que hay desde hace tiempo siete personas nominadas para ello a las cuales, una vez más, se les han cumplido los plazos sin que hayan mostrado interés por realizar su acto de ingreso. Esta situación tenemos que superarla. Hemos de hacer cumplir escrupulosamente los estatutos, y también invitar a nuevas personas a ingresar en la Academia en sustitución de aquellas, cuidando de que verdaderamente los nuevos miembros electos tengan interés en la Academia y en venir a colaborar, pues de lo contrario nos encontraremos al final con una corporación apática, siendo así que los tiempos actuales exigen otra cosa.

No se han puesto a la consideración de las señoras y los señores académicos diversas propuestas que han llegado a Secretaría, desde hace años, para ir configurando reglamentos de régimen interno que complementen y maticen lo que determinan los actuales estatutos, y esto hay que hacerlo. Pero también es preciso revisar los estatutos para corregir sus defectos y anacronismos y perfeccionar su articulado, confiriéndole un contenido más ambicioso. También pienso que en vez de cuatro secciones de siete académicos cada una (número de secciones que figuraba ya en los estatutos de 1913), deberíamos tener previstas cinco secciones de ocho académicos, o incluso seis de siete, esto es, un total de 40 a 42 numerarios, dando cabida a una nueva sección de artes cinéticas y también a otra de conservadores o vigilantes del patrimonio histórico artístico, representantes de todas las islas, lo cual se puede conseguir confiriéndoles más responsabilidad a los académicos correspondientes que residen en las Islas. Estos y otros muchos pormenores, de cara a unos estatutos actualiza-

dos, debemos discutirlo, sobre propuestas concretas, en una sesión extraordinaria, que no pienso convocar mientras no seamos capaces de garantizar la cobertura de las 28 plazas que los actuales estatutos tienen previstas, cosa que ya sabemos lo mucho que nos cuesta.

Es mi deseo que me sientan como presidenta de todos, tanto de los que me votaron como de los que no. Ya que somos pocos, apelo a la mayor tolerancia posible, a un *esfuerzo de concordia y de unión* para hacer crecer la Academia, y, en este sentido, quiero proponerles una junta de gobierno en la que me acompañen representantes de todas las secciones. Mi deseo era que fuesen dos por sección, pero los estatutos actuales sólo tienen previsto siete directivos (incluido el presidente). De esta manera mi propuesta es, por el momento, que me acompañen los siguientes académicos:

VICEPRESIDENTE: José L. Jiménez Saavedra. Arquitectura.
 SECRETARIO: Gerardo Fuentes Pérez. Escultura.
 TESORERO: Francisco González Afonso. Música.
 VOCAL 1.º: Fernando Castro Borrego. Pintura.
 VOCAL 2.º: Ana María Quesada Acosta. Escultura.
 VOCAL 3.º: María Isabel Nazco Hernández. Pintura.

Espero que estos compañeros de nuestra corporación me ayuden, en colaboración con los miembros de las respectivas secciones a las que pertenecen, para escoger y completar en el espacio de un año el cuerpo de numerarios, hasta llegar a los 28 que deben configurar el plenario de esta Academia.

Siendo así que esta Real Academia lo es de toda la Comunidad Autónoma Canaria, es importante que haya un peso importante de académicos de la provincia de Las

Palmas (entre un 30 y un 40%), especialmente por dos razones:

1.ª Porque debe ser significativa la presencia y representatividad de la Academia en las dos provincias, en aras de esa responsabilidad que abarca a todo nuestro Archipiélago.

2.ª Porque es importante recabar apoyos de las diferentes instituciones insulares, las de ambas provincias, las cuales deben contribuir al presupuesto de la Academia para poder afrontar los desplazamientos de sus miembros y cubrir económicamente los actos que se hagan en una y otra capital y en otras islas.

Estamos hablando ya de dinero. Decía al principio que esta es una institución pobre, y lo es. Tengo elaborado un programa mínimo de actuaciones que ayuden a la Academia a remontar el vuelo, pero para eso es preciso un mínimo presupuesto, y así, nuestro primer objetivo es que los académicos de cada isla visiten conmigo a Cabildos y Cajas de Ahorros para recabar ayudas anuales que nos ayuden y nos doten de los fondos necesarios para poder desarrollar nuestra labor, a cambio de nuestra colaboración, con informes, cursos especiales, etc. Tenemos argumentos para vender nuestra valía. Nuestro objetivo más modesto es alcanzar un presupuesto básico que oscile entre los cincuenta y los sesenta mil euros anuales, lo que tocaría de promedio a diez o doce mil euros por corporación (el Gobierno Autónomo, los dos Cabildos de las islas capitalinas y las dos Cajas canarias). No creo que esto sea mucho pedir, y sí creo que podemos esforzarnos para lograrlo.

Si se consiguiera alcanzar esta meta económica, podríamos poner en marcha un programa básico de actuaciones y mantenimiento, en verdad muy modesto, cuyo presupuesto se cifraría así:

Administrativo a media jornada y limpieza	10.000 €
Gastos de oficina (material, franqueos, teléfono, fungibles)	3.000 €
Viajes interinsulares y pemocitaciones de los académicos	7.000 €
Actos públicos (conferencias, exposiciones, conciertos, cursos)	10.000 €
Publicidad y propaganda	4.000 €
Gastos de representación	2.000 €
Adquisiciones	6.000 €
Publicación anual	8.000 €
TOTAL	50.000 €

En cuanto a la publicación anual, estando próximo a publicarse los ANALES de 2008 por iniciativa del presidente saliente, creo que debemos darle continuidad y consolidar un producto moderno que sea también fiel reflejo del acontecer artístico actual en nuestro entorno.

No me he referido a la posibilidad de generar recursos propios mediante cursos y talleres, lo cual deberíamos organizar por lo menos tres veces al año en ambas provincias (seis cursos).

En definitiva, no más palabras y sí más actuar. Someto a la aprobación de ustedes el conjunto de académicos que configuran la nueva Junta de Gobierno que les propongo,

así como el programa de futuro que les traigo, bien entendido que en la próxima junta general ordinaria se someterán al Plenario la memoria y cuentas del pasado y el presupuesto y acciones para este año, siendo entonces el momento de entrar en matizaciones.

Deseo sólo pedirles a todos ustedes un aplauso de adhesión para dos personas que, contra viento y marea (y no sin soslayar grandes escollos) han mantenido vivo el fuego de nuestra Real Academia de manera indesmayable durante las dos últimas décadas: al que fue nuestro secretario Sebastián Matías Delgado Campos, y a nuestro entusiasta presidente Eliseo Izquierdo Pérez. Muchas gracias.



Acantilado. 1984. Madera. 122 x 42 x 17 cm

LAUDATIO DE JUAN LÓPEZ SALVADOR

FERNANDO CASTRO BORREGO

El ingreso de un artista en la Academia debería registrarse, a mi juicio, por dos principios: la trayectoria y la cualidad; o dicho de otro modo: el trabajo y la excelencia. La trayectoria alude a cuestiones cuantitativas y cronológicas. Éstas son las tres preguntas que habría que formular: ¿cómo ha trabajado dicho artista, cuánto y desde cuándo? La primera pregunta es esencial, pero también las dos siguientes: cuánto, pues no puede ser poco, y desde cuándo, pues debe haber cierta perspectiva histórica para enjuiciar su obra. Tales interrogaciones se refieren al valor de su trayectoria creativa. Pero es obvio que estas dos últimas interrogaciones no bastan: puede haber trabajado mucho y desde mucho tiempo atrás, y sin embargo haberlo hecho mal o sin aportar nada. La obra ha de ser significativa. En la historia del arte abundan los ejemplos de artistas esforzados pero sin talento. Los historiadores del arte nos ocupamos también de la obra que éstos han dejado, pues forma parte de la producción visual de una época. Pero la Academia, desde que se institucionalizó en la Francia del siglo XVII como sistema destinado a estimular las dotes creativas de los artistas, premiaba la excelencia de la producción y no la cantidad o la perfección artesanal de la misma; de tal manera que tan importante como la labor creativa es la labor crítica que ha de evaluarla. Fueron famosos en el seno de la Academia francesa los debates de André Felibien o Roger de Piles, donde se razonaba todo, tanto las cuestiones estéticas como las técnicas, tanto las relativas al dibujo como las que enfatizaban la importancia creciente del colorido. Ayer como hoy, el ingreso en la Academia es el justo premio a la excelencia, y no hay excelencia sin crítica que la determine y justifique. En la institución hay que argumentar el ingreso de sus miembros esgrimiendo presupuestos conceptuales rigurosos, pues así



Acantilado. 1987. Madera, hierro, piedra. 2 [155 x 40 x 25 cm]



Disyunción. 1990. Madera. 36 x 60 x 40 cm

lo demanda la sociedad. El honor de pertenecer a la academia no es el fruto del capricho o el favoritismo de los artistas que ya forman parte de la misma y que se arrogan la función de jueces. Los juicios estéticos son el fundamento en el que se justifica la nominación como académicos de aquellos artistas que presentan una trayectoria rigurosa. La tarea de la crítica consiste precisamente en señalar por qué es rigurosa. Así pues, la excelencia es lo que confiere valor a la trayectoria de un artista. Y lejos de ser una prerrogativa de la crítica, la determinación de la excelencia es una obligación suya.

No siempre resulta fácil discriminar en un artista lo que es fruto del trabajo, meritorio pero estéril, de lo que ostenta un valor creativo singular. Determinar la potencia poética de las imágenes de un creador, en este caso de un artista plástico, es la tarea irrenunciable de la crítica. Así ha de ser si queremos restaurar el verdadero espíritu de la Academia, tarea tanto más necesaria en el mundo capitalista,

donde se confunde sistemáticamente valor con precio, verdad con simulacro. El trabajo sólo es una precondition. La Academia no tiene por qué premiar a un artista que ha trabajado mucho, sino a quien habiéndose esforzado, pues el trabajo no deja de ser un valor añadido, presenta méritos incuestionables sobre los que en la comunidad artística hay consenso. La Academia institucionaliza este consenso.

Pues bien, no sólo sostengo que en Juan López Salvador la excelencia viene precedida por el trabajo, sino también que en el campo de la crítica hay un consenso sobre el valor de su obra. El trabajo de un artista se desarrolla en el tiempo. Hay una cronología. Es lo que en la historia del arte se denomina «trayectoria de un artista». Me referiré primero a este concepto, antes de entrar en la verdadera tarea de dilucidación crítica de su obra.

Su producción se inicia en los años 80 del pasado siglo. Su primera exposición individual data de 1982, en el Ateneo de La Laguna. Y la primera vez que participó en una

muestra colectiva fue en 1985, *Límites de la expresión plástica*, colectiva comisariada por Carlos Eduardo Pinto, en cuyo catálogo escribieron algunos de los jóvenes críticos que colaboraban entonces en la revista que éste dirigía a principios de los años 80, *Artizar*. Pues bien, allí estaba Juan López Salvador con otro grupo de artistas que venían a tomar el relevo de la llamada Generación de los Setenta. Éstos eran Adrián Alemán, Carlos Matallana, Roberto R. Martínón, José Luis Pérez Navarro, Luis Palmero, Pepe Herrera, entre otros. No puede decirse que constituyeran un grupo organizado, era más bien una prolongación de las tendencias neofigurativas de la generación precedente. No es mi intención desgarnar los hitos principales de su trayectoria, basta con señalar su punto de arranque en el contexto artístico y cultural canario de las dos últimas décadas del siglo XX.

Frontera Sur, exposición organizada en 1987 por el Cabildo de Gran Canaria en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, contó con la participación de Juan López Salvador. En 1992 figura en la exposición colectiva *Desde el volcán*, organizada por mí y que, con el patrocinio del Gobierno de Canarias, se presentó en Nueva York, Washington y Caracas. En 1995 figura en otra exposición colectiva titulada *Desde los setenta*, que se celebró en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, siendo comisario Carlos Díaz Bertrana. Puede decirse que Juan López Salvador ha contado con el respaldo de distintos críticos que han acreditado la importancia de su obra escultórica. Me refiero a Carlos Eduardo Pinto, Antonio Zaya, Carlos Díaz Bertrana y yo mismo. Puede decirse, por consiguiente, que hay un consenso sobre el valor de su producción.

Ahora me gustaría entrar en el análisis de su producción escultórica. En primer lugar, yo destacaría dos aspectos: materiales y formas. De ambos surge una poética singular. En cuanto a los materiales, algo tan importante para un escultor, me parece que su gran aportación reside en el uso de la madera. Y aunque ha trabajado también con gran rigor el hierro, poliéster, plomo, etc, a mí me gustaría destacar la aportación que ha hecho a la técnica de la talla en madera. Mas no por razones técnicas, sino poéticas. Juan López Salvador pone la técnica al servicio de la poesía. Manipula la materia para que las imágenes produzcan en el espectador intensas y estimulantes asociaciones poéticas. No es un simple problema de técnica sino de riqueza y profundidad simbólicas.

Juan López Salvador trabaja la tea como nadie lo había hecho anteriormente en la escultura canaria. El pino canariense es, como se sabe, un endemismo de la vegetación de las Islas Canarias. Esta madera, *pinotea*, suscita inmediatamente asociaciones con nuestra arquitectura tradicional y con los bosques de *pinus canariensis*. El contenido vernáculo de estas imágenes remite a la naturaleza (el bosque) y a la cultura (las vigas que constituyen la estructura de las antiguas construcciones de la arquitectura tradicional canaria, tanto la religiosa como la doméstica). La cade-



Acantilado. 1989 (detalle). Madera, hierro, piedra. 2 [250 x 60 x 30 cm]

na de asociaciones es de una gran riqueza. Juan López Salvador ha conseguido reproducir las sensaciones que experimentamos en estas admirables construcciones que pertenecen a un estadio artesanal de la arquitectura, de las que aún se conservan algunos buenos ejemplos en las ciudades canarias, si bien bajo la permanente amenaza de la especulación inmobiliaria, de la incultura de sus propietarios, de la desidia de los políticos y de la complicidad de ciertos arquitectos que no hacen honor a su noble profesión. Quien no haya sentido la experiencia de contemplar los artesanados y suelos de estas viviendas puede gozar tal vez de estas piezas líneas de Juan López Salvador, pero se pierde algo de su significación genuina y de las emociones originarias que evoca la materia transmutada en forma por el talento del artista. Es como si alguien intentara comprender las arpilleras de Millares sin saber nada de las técnicas de enterramiento de los antiguos pobladores de las islas, técnicas en las que el artista grancanario se inspiró para realizar sus inquietantes homúnculos. Pues bien: las cualidades de peso, consistencia, textura, de esta madera resinosa, la tea, aparecen reflejadas en las piezas escultóricas que, con este material, realizó Juan López Salvador en los años ochenta y principios de los noventa del pasado siglo. Pero quizá lo más interesante es que el artista, al emplear esta clase de madera tan rica en referencias simbólicas, referencias que remiten a la cultura y la naturaleza de las Islas Canarias, desarrolló también una reflexión sobre su paisaje. Considero fascinante esta relación simbólica entre naturaleza y cultura que se da en las Islas desde que el hombre desforestó sus montes tras la Conquista, abandonando así la madera su ámbito natural y originario (el bosque) para pasar al ámbito de la cultura (la casa), y retornando finalmente a la naturaleza, aunque en un plano simbólico, al activar el artista una reflexión sobre el paisaje (volcanes y acantilados). Diríase que es un movimiento dialéctico en un sentido hegeliano. No ha habido en la historia de la escultura canaria nada equivalente. Las piedras de Plácido Fleitas, trabajadas en talla directa, remiten tan sólo a la naturaleza y, por un proceso de mimesis, sus formas evocan los rasgos étnicos de los habitantes de las islas, es decir, a su cultura agraria. Pero no hay en dichas piezas

una reflexión sobre el paisaje. En este sentido, sólo cabe citar como antecedentes ciertas referencias paisajísticas que hallamos en la escultura de Martín Chirino. Me refiero a sus *Mediterráneas*, pero ya por el título de esta serie sabemos que no contiene alusiones vernáculas.

El reino de las formas que Juan López Salvador evoca en estos paisajes escultóricos es, como acabo de señalar, de una gran riqueza simbólica. Nadie antes había captado el carácter fasciculado y estereométrico de los acantilados basálticos de las Islas Canarias. La forma simbólica del cráter encontró también una resolución original en las piezas que llevan este nombre en el catálogo de su producción escultórica. Esta investigación en la orografía canaria, también hay que decirlo, no está exenta de dramatismo. La serie titulada *Disyunciones* tiene un carácter más abstracto, como si el artista quisiera renunciar al valor melódico o lineal de la idea de paisaje. Siguiendo con la metáfora musical, podríamos decir que son piezas rítmicas. Quiero dejar claro que el interés de estas obras no reside únicamente en las alusiones simbólicas al paisaje canario o a su arquitectura vernácula, sino en el rigor constructivo de las mismas.

Prosiguió Juan López Salvador su investigación paisajística con la serie *Trampas de lluvia*. El título es, sin duda, poético, y de nuevo está cargado de referencias simbólicas al paisaje. Después vendrán las *Trampas de viento* y las *Trampas de pensamiento*. ¿Qué es la civilización sino un sistema de trampas que el hombre pone a la naturaleza para hacerla productiva? La ductilidad del agua de lluvia que resbala por la superficie del hierro constituye una trampa que proclama el poder de la imaginación del artista. Las relaciones entre la blandura del agua y del viento con la dureza del metal activa el impulso creativo del artista. Las sensaciones asociadas con la velocidad, el ritmo, la ley de la gravedad, aparecen asociadas en estas piezas admirables.

Por todo lo dicho, creo que la incorporación de Juan López Salvador a la Real Academia de San Miguel Arcángel, en la sección de Escultura, no sólo está justificada sino que es en sí misma un acto de justicia.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO CREATIVO: ACCIDENTE Y PREMEDITACIÓN. *UNA BREVE VISITA A LA* *«BURBUJA DE LA GESTIÓN CULTURAL»*

JUAN LÓPEZ SALVADOR

[1]

Me sentí profundamente honrado cuando se me comunicó que había sido propuesto para ingresar en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Y siento este honor acrecentado cuando hoy comparezco ante ustedes para ocupar una plaza como miembro numerario de esta Real Academia.

Como es natural, lo primero que quiero es expresar mi agradecimiento más profundo a los académicos en pleno y especialmente a aquellos que me propusieron: don Eliseo Izquierdo, bajo cuya presidencia fui propuesto, y doña María del Carmen Fraga; a ambos mi reconocimiento por su ingente trabajo de investigación y crítica y por toda una vida dedicada a la cultura, dedicación que, como sabemos, en un altísimo porcentaje es absolutamente desinteresada. Y a don Fernando Castro, maestro de historiadores y críticos de arte en Canarias, por su apoyo y por haberme presentado con su brillantez habitual. Asimismo, quiero darle la bienvenida a la nueva presidenta doña Rosario Álvarez, deseándole que bajo su dirección esta Real Academia sea cada vez más viva, enriquecedora e influyente.

Considero que ocupar una plaza en esta Real Academia es un reconocimiento probablemente innecesario a mi trabajo y un voto de confianza ante la posibilidad de que pueda aportar algo a esta corporación. Haré un esfuerzo para cumplir, aunque sea mínimamente, sus expectativas. No me cabe la menor duda de que para mí la relación con ustedes, que poseen una valiosísima información en distintas disciplinas artísticas, será enormemente enriquecedora, y espero que, tras un tiempo prudencial de rodaje, yo mismo pueda hacer alguna aportación. En estos momentos de crisis, tanto financiera como de valores espirituales, me siento orgulloso de participar junto a otras personas de reconocido prestigio en actividades que no persiguen un

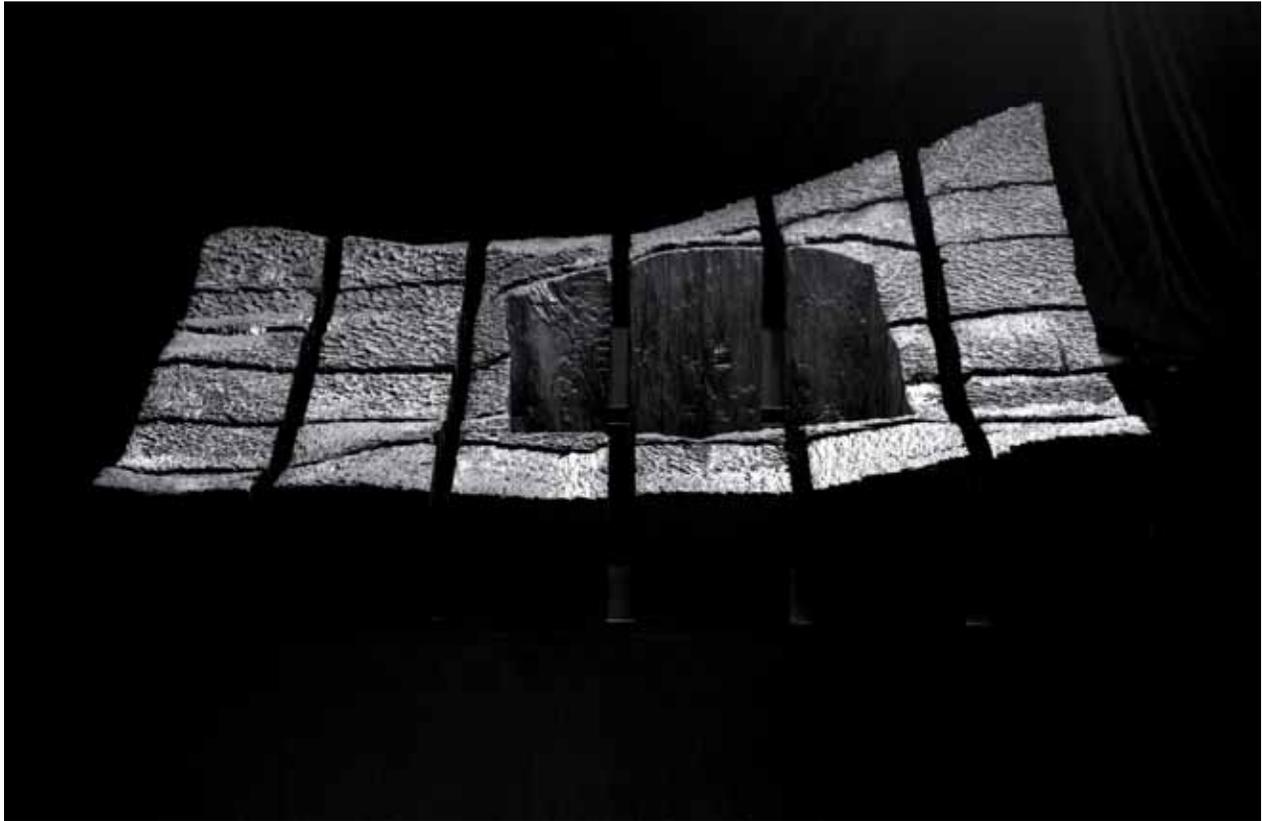
beneficio material e inmediato, y sí en la difusión de unos valores espirituales, estéticos y éticos que están muy disminuidos en nuestra sociedad, en la que cada persona debería hacer un esfuerzo por recuperarlos de su interior.

No puedo dejar de expresar mi reconocimiento a Efraín Pintos y Carlos Díaz-Bertrana, personas muy cercanas que han apoyado directa y generosamente mi trabajo; y también a mis amigos y familia, especialmente a mis hijos Iris y Gabriel, de los que seguramente, por mi profesión, no he disfrutado todo lo posible. Y naturalmente a mi esposa Concha Elena, sin cuya presencia, muy probablemente, mi obra no existiría.

[2]

Creo que es importante que haga algunas reflexiones desde el punto de vista del artista. Oímos cotidianamente reflexiones sobre el arte por parte de historiadores y críticos, pero es evidente que el inicio de todo es el proceso creativo.

Hace varios años, en una de sus crónicas, el escritor Mario Vargas Llosa relataba que había asistido a una conferencia del escultor Eduardo Chillida y había salido sorprendido por su elocuencia y claridad explicando la naturaleza de su trabajo, ya que hasta ese momento, los miembros de ese gremio a los que había escuchado se expresaban de forma bastante inconexa y hasta incoherente. Yo, que considero que pertenezco a la generalidad, intentaré compensar mi impericia verbal con mi brevedad. Alegaré, en nuestro descargo, que el noventa por ciento de nuestro tiempo lo pasamos sumergidos en una nube de polvo o de gases, bombardeados por esquirlas, ambientados por ruidos ensordecedores y naturalmente saltándonos las más elementales normas de seguridad en el manejo de máquinas y herramientas. Creo que este ambiente hostil



Cantera I. 1987. 108 x 100 x 100 cm

nos hace perder sensibilidad en el uso de algo tan sutil como son las palabras.

Hace ya muchos años me sentí seducido por el trabajo artesanal de la madera. Su diversidad y cualidades abrían un gran abanico de posibilidades de expresión. También era un material caro, pero en aquellos tiempos de frecuentes demoliciones, era muy corriente encontrar, entre los escombros, piezas muy aprovechables de madera de tea, con lo que ésta se convirtió en el material fundamental de mi trabajo. Estas maderas procedentes de derribos, aunque en su interior estaban sanas y vivas, exteriormente presentaban las huellas del paso del tiempo, con erosiones y astilladuras en las que, frecuentemente, veía una suerte de micro-paisajes.

El Silencio del Paisaje siempre me había emocionado y hasta obsesionado. Y en un cierto momento, me atraparón unas imágenes que compulsivamente me sentí obligado a representar. Ahora pienso que para desarrollar mi trabajo, intuí que debía remitirme a lo primario, que para mí

era el Volcán de donde surge el Paisaje. Y el Acantilado, cuyo vértigo han identificado muchas culturas como fuente de Conocimiento.

Quiero remitirme a las palabras del historiador y académico francés Marc Fumaroli, uno de los teóricos que con el tiempo he ido conociendo y que han dado forma de pensamiento a lo que para mí en principio sólo eran intuiciones. En una entrevista en el periódico *El País*, declara: «Considero que la imagen y por tanto la imaginación se encuentran en la base del conocimiento humano». Y más adelante: «...Y la idea de que ya no hay tradición nacional, tradición local, de que todo debe ser mestizo, un *collage*, una instalación, un vídeo, de que todo debe ser kitsch. La alta cultura, a lo largo de los siglos, ha estado unida a la tierra, al aire, a la misma luz de un lugar que permanece. El hombre necesita una cultura para adaptarse a la naturaleza. En un mundo completamente técnico como el nuestro, nuestra relación con la naturaleza casi ha desaparecido».



Cráter. 1985. 40 x 60 x 60 cm

[3]

En mi proceso, aprendí a imitar texturas erosionadas y aproveché lo que es el mayor defecto de la madera de tea en el trabajo de carpintería, su poca resistencia al impacto, para crear unas texturas que envolvían unos volúmenes que conformaban Paisajes, Acantilados, Cráteres, Canteras, Disyunciones, etc. La «figura humana», que en un principio estaba representada en mis trabajos, fue desapareciendo paulatinamente, dejando el paisaje con la pureza y el desgarró de la desolación. El ser humano ya no se ve representado, sino enfrentado como espectador.

En uno de sus libros, un personaje de John Le Carré comenta acerca de su trabajo: «NOSOTROS NO VIVIMOS EN LA REALIDAD, PERO LA VISITAMOS CON FRECUENCIA». Creo que existe un paralelismo entre el oficio de los espías y el de los artistas: ambos nos internamos en lo desconocido para buscar una información que consideramos valiosa y por la que vale la pena correr riesgos para poder llevarla hasta

casa, es decir, a la Realidad. Existe en alguna parte, una Fuente de Secretos de la que recogemos imágenes que, al representarlas, hacen que se diluya la frontera entre el Interior y el Exterior, produciendo una suerte de Meditación.

Ya que he introducido este paralelismo entre los artistas y los agentes secretos, no puedo dejar de mencionar a los que yo defino como «Agentes Dobles», los que aportan información falsa, representados, en el caso que nos ocupa, por personas con una gran vocación (¿ambición?) que los impulsa a exhibir productos de pobre factura y menor capacidad de emocionar. Y a aquellos otros que, aprovechando el tirón de los planteamientos conceptuales y la introducción en el arte de las nuevas tecnologías, producen en la plástica un efecto similar a lo que ocurrió cuando el saxofonista Ornette Coleman grabó hace 50 años su disco «Free Jazz» y, en palabras de su discípulo Steve Lacy: «... ejerció una influencia positiva porque liberó al jazz de la esclavitud del bebop, y negativa porque atrajo hacia el

jazz a muchos que, simplemente, no sabían tocar, amparados en la falsa apariencia del Todo Vale». Y vuelvo a remitirme a Marc Fumaroli cuando dice: «Y me he dado cuenta de que estamos sumidos en un régimen de imágenes, en principio feas, sin futuro, de una materia pobre, digital, que se emite en pantallas, que son efímeras. Y están por todos lados, nos asaltan desde que nos levantamos de la cama. Y esto condiciona nuestra imaginación, la constriñe.» [...] «Y creo que las imágenes comerciales que nos invaden, y sus hermanas gemelas, las que están en las galerías de lo que se denomina ‘arte contemporáneo’, no son en realidad arte: son mero producto de la técnica y el mercado. Imágenes artísticas hay muy pocas. Antes, tenían el poder de educar los sentidos y la sensibilidad. Y eran, cómo decir, más nutritivas desde el punto de vista artístico que el océano en el que nosotros estamos sumergidos». Esta situación, a mi entender, debilita el desarrollo de la auténtica creatividad, siembra confusión y contribuye al empobreci-

miento del espíritu social que debería hacer avanzar la civilización. Y todo esto, pienso que está impulsado y avalado por lo que yo denomino «Burbuja de la Gestión Cultural».

[4]

Al convertirse la cultura en un producto de consumo relativamente nuevo, dotado de sustanciosos presupuestos, ha atraído, como en cualquier otro sector económico, a multitud de promotores que pretenden asumir el papel de Superartistas y que los creadores ocupen un lugar de comparsas, simples artesanos para la realización física de sus grandes ideas. Naturalmente, en esta situación, a estos personajes les resulta más cómodo recurrir a artistas que carecen de unos criterios y un lenguaje afianzado, para poder moldearlos y adaptarlos a su imagen.

Entre estos promotores, algunos de ellos aparentan ser, sobre todo ante los responsables políticos encargados de



Disyunción. 1996. Madera. 72 x 80 x 60 cm



Acantilado. 1989. Madera. 450 x 500 x 60 cm

asignar presupuestos, personas intelectualmente cualificadas y con un cierto nivel de erudición, pero que enfrentados a sus intereses están condicionados por dos objetivos fundamentales: Dinero y Poder, siendo su estrategia ejercer de intermediarios ante cualquier ayuda que en principio debería ir destinada a la creación y difusión de la Cultura, negando incluso la existencia de cualquier manifestación artística que no vaya a aportarles beneficio personal. Y al parecer, el único mecanismo de evaluación y control que se ejerce para comprobar la aportación y repercusión de estos eventos «culturales» en la sociedad, es observar la autocomplacencia de los beneficiados.

[5]

Y volviendo a las reflexiones sobre mis experiencias personales a lo largo de estos años, aunque el grueso de mi trabajo ha estado centrado sobre todo en el paisaje, he hecho incursiones en muchos otros temas, tanto dentro de la figuración como de la abstracción. En algunas de estas series me he dado cuenta de que podrían tener un desarrollo prácticamente ilimitado, mientras que en otras me encontré en un callejón sin salida prácticamente desde sus inicios. Así me ha ocurrido en tantas esculturas individuales, que he iniciado teniendo una imagen y un



Trampa de Viento. 2002. Acero cortén. 1100 x 1000 x 250 cm

desarrollo en principio claro y definido, y que después de mucho trabajo y en muchos casos de recomenzar de nuevo, porque la idea me seguía pareciendo válida, al final no he conseguido llegar a materializarlas. Y aprendes que hay momentos en la vida de un artista en que los elementos que van a conformar la «obra» prácticamente saltan a tus manos, y el desarrollo se desliza con la naturalidad de una ráfaga de aire fresco. Y hay otros en que, tras arduos esfuerzos y recurrir a todos los trucos y elementos físicos de que dispones, llega un momento en que tienes que aceptar el fracaso. Y asumes que ambos procesos, el de éxito y el de fracaso, conforman tu trayectoria, y que para tu desarrollo ambos son igual de valiosos.

No sé si le ocurre a todos los artistas, pero yo a veces pienso que siempre represento la misma imagen, aunque tome formas muy diversas: un paisaje, un libro, un cubo, una pistola o una forma totalmente abstracta; siempre contiene unas claves de equilibrio y desequilibrio, de volu-

men y vacío, de contracción y expansión, que la dotan de una personalidad que, al menos yo, identifico como mi lenguaje.

Lo mismo pasa con los materiales. Actualmente, sin haber abandonado en absoluto la madera, me he concentrado especialmente en el trabajo del hierro, no sé si por necesidades expresivas o por el simple placer de dibujar en el aire. Por lo tanto, las series del Mar, como las de las Trampas de Lluvia, de Viento y de Pensamientos, transformadas en volúmenes, se convertirían en Paisajes, Disyunciones y Acantilados.

Para terminar, quiero recordar lo que escribí en una de las primeras memorias que hice para presentar un proyecto. Me preguntaba a mí mismo lo que intentaba conseguir que sintiera el observador ante mi obra, y la respuesta fue: «Algo similar a lo que siente el caminante cuando en una vuelta del sendero se encuentra con una visión inesperada que detiene sus pensamientos».

LAUDATIO DE JUAN JOSÉ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ-ABAD

ANA MARÍA QUESADA ACOSTA

Es para mí un gran honor comparecer ante ustedes para glosar la trayectoria artística de José Abad, en un acto que consolida su ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Por ello agradezco a los señores académicos y a la señora presidenta, así como al propio artífice, que depositaran su confianza en mí, ofreciéndome la oportunidad, por otra parte, de profundizar en una ingente producción que desde hace años viene suscitando mi interés y admiración. Sus innumerables exposiciones nacionales e internacionales y los diversos estudios que críticos e historiadores del Arte le han dedicado, evidencian un quehacer prolífico y dinámico que he intentado condensar en estas líneas, siempre con el temor de no dar cumplida cuenta de los múltiples matices que encierra cada una de sus etapas.

Juan José González Hernández-Abad, conocido en el ámbito artístico por José Abad, nace el 24 de septiembre de 1942 en La Laguna, histórica ciudad tinerfeña que marcará su formación humana y cultural. Siendo todavía un joven adolescente, alumno del instituto Cabrera Pinto, comienza a dar rienda suelta de forma autodidacta a sus inquietudes expresivas, canalizándolas posteriormente en una serie de dibujos de parcas tonalidades, unos de tradición expresionista y otros de impronta surrealista. Si bien este lenguaje marcará la línea formal de su producción venidera, no lo hará tanto la actividad artística elegida, pues una alergia a determinados productos tóxicos que conjuga en sus ensayos de abstracción matérica le lleva a abandonarla. Lejos de desanimarse, su inquieto espíritu artístico y su siempre despierta mirada le descubren, en plena convalecencia, las posibilidades expresivas de la escultura. En efecto, escudriñando un «callao» de los muchos que abundan en nuestras costas y aplicándole una mínima intervención, el joven Abad es capaz de percibir una dicción esque-

mática que cristalizará hacia 1958 en una *Cabeza* trabajada en madera, que aún conserva.

Así, cuando dos años después ingresa en la Universidad de La Laguna para emprender la licenciatura de Derecho, no duda en aprovechar su condición de alumno para acercarse al Departamento de Historia del Arte y devorar día a día cualquier tipo de publicación nacional o internacional que le permitiera conocer las disquisiciones de la vanguardia. Allí inicia su amistad con don Jesús Hernández Perera, pieza clave del aperturismo cultural que respira la institución en esos años; ambiente, por otra parte, que servirá de aliento a José Abad para introducirse en círculos literarios y teatrales, contactando con escritores como Alberto Pizarro, José Luis Pemas o Eugenio Padorno, ámbito asimismo en el que refuerza antiguos lazos de afecto con el pintor José Luis Fajardo. Juntos fomentan un amplio abanico de acciones culturales intencionadamente articulado en favor de la renovación plástica.

Son los años también en los que nuestro artista indaga en talleres artesanales, descubriendo técnicas, materiales y herramientas que confirman sus expectativas y que pasarán a configurar la base de un código expresivo que reelaborará a lo largo de su ya dilatada trayectoria. La temática figurativa, tratada desde una perspectiva personal, que muy poco tenía que ver con los dictados académicos, ocupa su atención en esos momentos, de los que resulta bien ilustrativa su obra denominada *Mujer* (1961), con la que participa en la II Exposición Regional de Pintura y Escultura, auspiciada por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, o las que un año después presenta en la III Exposición Regional de Bellas Artes, *Pensador y Exiliados*, obteniendo esta última el primer premio de escultura y con la que evidencia un interés por la representación de la corporeidad mediante un paradójico y alegórico vacío.



Tauromaquia. Hierro. 1962

Un efecto contrario buscará en sus *Tauromaquias*, serie en la que segmentos de chapa férrea, cercenada y ensamblada, interactúan con el espacio inmediato, convirtiéndose a la postre, la indagación de este maridaje, en una de las constantes más acusadas de su obra, como lo será también su interés por perpetuar en la materia la huella que imprimen las técnicas y utensilios con los que la transforma. Este conjunto de piezas, formó parte, en 1962, de una muestra que también daba a conocer el quehacer de José Luis Fajardo, y que tuvo por sede la sala de exposiciones temporales del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Con esta producción, José Abad se situaba dentro de la órbita de artistas canarios que ejercían una libre y singular figuración, y repararemos que lo hacía con una inusitada rapidez, tan sólo dos años después de iniciar una andadura artística que entonces ya se veía adornada por algún que otro galardón.

Sin embargo, su rápida inserción en el panorama artístico no ciega al joven artista, y consciente de la necesidad de formarse y ampliar horizontes marcha a Perugia, matriculándose en la Academia Pietro Vannucci, centro que estimulaba la libertad creativa del alumno, quien debía esfor-

zarse en el aprendizaje de técnicas, materiales e instrumentos. La estancia en Italia le sirve para conocer de cerca la Bienal de Venecia, donde toma el pulso de la escultura, percibiendo sus múltiples lenguajes. Allí conoce el devenir de la escultura inglesa, la obra de Anthony Caro y la de Germaine Richier, por citar algunos ejemplos, quienes a partir de ahora pasan a engrosar la nómina de sus grandes referentes, de la que ya formaban parte Gargallo, Alberto, Julio González, Giacometti o Henry Moore, entre otros. Iniciaba así una nueva etapa de instrucción que debe mucho a su espíritu autodidacta, a sus continuas indagaciones, contactos con artistas y visitas a bibliotecas.

A finales de ese año regresa a Tenerife, participando en la II Feria de Navidad con una producción elaborada a base de materiales de uso cotidiano, deudora en gran medida de la estética pop y claro reflejo de sus continuas investigaciones. Fruto de las mismas, si bien en una línea discursiva diferente, es la muestra que presenta en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna en 1963, bajo el título *15 monotipos sobre tela*, seleccionada posteriormente por Eduardo Westerdahl, junto a la de otros artistas canarios, para formar parte de la representación española que inte-

graría la exposición internacional itinerante del colectivo alemán Roter Reiter, que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz. La singularidad de esta serie, valorada notablemente por Westerdahl, radicaba en la utilización de antiguos retales sobre los que imprime reiteradas figuraciones esquemáticas, trazadas con grandes dosis de primitivismo. La estilización de la figura ocupará también su atención en otras obras que elabora a partir de una travesía de madera apollillada, propósito que comparte con la requisita de objetos usuales, que apenas modificados, convierte en piezas artísticas, inquietud por otra parte con la que demuestra la atracción que siente por el surrealismo y el neodadaísmo. Sirva como botón de muestra *Proyecto para un edificio imposible*, hallazgo férreo que entrega al estudio de arquitectura de Vicente Saavedra y Javier Díaz Llanos, iniciando con ellos una relación profesional que tendrá notables rendimientos y que convertirá a José Abad en uno de los primeros artífices canarios capaz de vincular su escultura a un proyecto arquitectónico, estableciendo un fluido diálogo entre las dos artes.

En esta etapa no se puede dejar de mencionar su vinculación a NUESTRO ARTE, colectivo integrado por varios artistas, intelectuales y críticos interesados en la plástica contemporánea, que sin contar con un manifiesto taxativo, y no exento de connotaciones subversivas, se aleja del radicalismo estético, buscando un compromiso con su tiempo, entendiendo éste como un espacio en el que conviven propuestas artísticas tan diferentes como el informalismo o la nueva figuración.

En julio de 1964, contando con ayuda económica del Ayuntamiento de La Laguna y del Cabildo Insular de Tenerife, marcha de la isla para seguir aprendiendo técnicas y formando su mirada. De nuevo Perugia, donde estudia cerámica y tratamiento del color a la escultura, y Venecia, con su célebre Bienal, constituyen escalas obligadas de un itinerario que completa con su paso por Basilea y Madrid, ciudad a la que a partir de entonces acudirá con bastante frecuencia, fomentando las relaciones con Martín Chirino y Manolo Millares.

En otoño regresa a casa imbuido de ideas y energía que se traducen en una incesante creatividad plástica, canalizada a través de la escultura y la expresión gráfica. De la primera son ejemplos a destacar dos piezas elaboradas a partir del ensamblaje de fragmentos de chatarra, originando con ellos formas perfectamente legibles: *Triciclo* y *Cabeza*,

ambas expuestas en el Primer Salón de Arte Experimental de Canarias, celebrado en el mes de noviembre. La citada en primer lugar pasará a integrar la muestra que con el título «Triciclo 64» tiene lugar en el vestíbulo del Paraninfo de la Universidad de La Laguna, con motivo de la representación a cargo de la compañía del Teatro Español Universitario de la obra homónima de Francisco Arrabal.

En cuanto a la expresión gráfica se refiere, señalar que la inicia de forma paralela a estas creaciones escultóricas, pues no en vano diseñó la portada del catálogo del mencionado Salón de Arte, experimentando con linóleo, técnica que dio título a una carpeta integrada por catorce grabados enriquecidos por textos de Carlos Pinto, Enrique Lite y Julio Tovar, además de poemas firmados por Eugenio Padorno, José Luis Pemas y Alberto Pizarro. Esa misma técnica será la base de una serie de expresivos y sensuales dibujos coloreados, tamaño cuartilla, en los que desarrolla sintéticos desnudos que dejan una vía abierta a la abstracción. Aún así, la figura seguirá siendo objeto de sus creaciones, aunque su espíritu inquieto le impone nuevos retos con los materiales. En cemento trabaja *Mujer*; *homenaje a*



Santocoronto. Hierro galvanizado. 1971
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Germaine Richier, que le merece en 1965 el Primer Premio en la VI Exposición Regional de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Paralelamente, la actividad de NUESTRO ARTE se intensifica, pasando a exponer en 1966 en la Casa de Colón, en Las Palmas de Gran Canaria, lo que le permite entrar en contacto con los artistas más vanguardistas de la isla, José Dámaso, Felo Monzón, Lola Massieu y Eduardo Gregorio. Especial impresión le causa este último artifice, quien, según declaraciones del propio Abad, es la persona que más le ha influido en su vida como escultor, sin olvidar las relaciones que continúa manteniendo con Martín Chirino y particularmente con Manolo Millares, a quien ya en esos años siente como íntimo amigo. Con ambos artistas participa en tertulias sobre planteamientos estéticos, convirtiéndose sus visitas a Madrid en indispensables, tanto como lo seguía siendo su obligada cita con la Bienal veneciana.

En el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife celebra en octubre del año siguiente, junto a José Luis Fajardo, la exposición «12 Armas para la Paz», título que expresa con contundencia sus reflexiones sobre la incoherencia de una política que preconizaba la armonía recurriendo a dictados belicistas. Desde el punto de vista estético, la serie se nos presenta con inusitada fuerza expresiva; son piezas integradas por hierros abandonados que conservan su textura. En esta misma línea temática trabajará algún tiempo más, sin que ello signifique un estancamiento de fórmulas. Siempre experimentando, José Abad culmina esta parte de su producción, que ahora se torna cada vez más abstracta, incorporando el color a la superficie metálica, cromatismo que subraya la aureola trágica de la escultura.

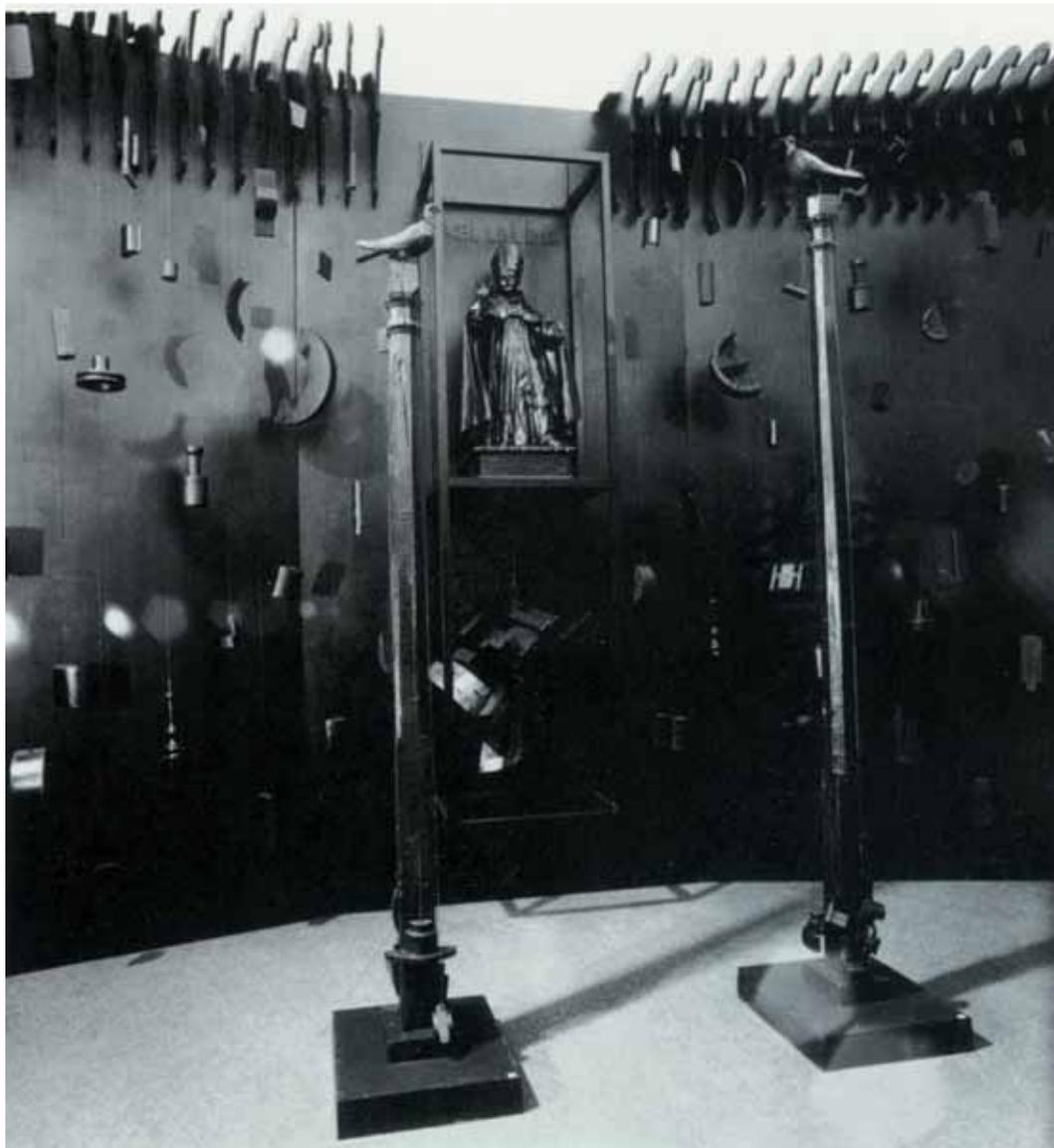
El color estará también presente en otras piezas que realiza paralelas en el tiempo y que responden a encargos privados o institucionales. Suponen sus primeras incursiones en el espacio abierto, ámbito en el que cobran una nueva dimensión, pese a perpetuar un lenguaje expresivo basado en la dualidad cromática, en la fuga de las líneas diagonales hacia el infinito y en las curvas envolventes de sus fraccionados tubos y codos. Con estas obras, entre las que traigo a colación *Armas para la Paz*, ubicada en una amplia plaza del Cardonal, José Abad lleva la abstracción al espacio público, dignificando el entorno construido. En otras ocasiones será la Naturaleza y no el marco urbano al que adapte la escultura, como ocurrió con el monumento que conmemora al ingeniero *Francisco Ortuño* en el mira-

dor que en La Esperanza (Tenerife) lleva su nombre. En esta pieza, el paisaje cobra fuerza como protagonista; no se trata sólo de un mero escenario sino de una parte fundamental del conjunto, con importancia similar a las piezas que lo integran; un tronco seco de sabina evita la fusión de dos planchas verticales de hierro, donde se lee la característica leyenda que acompaña a toda escultura conmemorativa.

La línea recta y la verticalidad cobran protagonismo en esta propuesta que acentúa de forma palmaria en su serie *Jaula para los deseos*, donde, a decir del gran historiador del Arte doctor Federico Castro Morales, autor de «José Abad» (Universidad Carlos III, Madrid, 2 tomos, 2000), excelente investigación que aún hoy en día continúa siendo la más completa que se ha realizado sobre el artista, y en la que me he basado en gran medida para elaborar este discurso, *Abad camina hacia la consideración sobre la función de la representación en la vida y el arte, recurriendo a la ironía de pretender asir los deseos como los sueños con una estructura paralelepípedica que acentúa su ortogonalidad con la retícula de sus caras, sumándose con su propuesta a los esfuerzos por capturar el infinito que se han ensayado a lo largo de los siglos desde los territorios de la razón y del arte*. Una de estas piezas formará parte de la «Exposición homenaje a Óscar Domínguez. Doce pintores y cuatro escultores».

Sus exposiciones continúan y, por si fuera poca la diversidad temática y formal que ofrece su producción en estos años, tal como he comentado, aún se puede mencionar otra variante que al menos estilísticamente no podemos desgajar. Me refiero a los encargos efectuados por comitentes religiosos, como lo fueron el polémico *Cristo* de la iglesia de la Cruz del Señor en Santa Cruz de Tenerife, y la magnífica reja que diseñó, entre otros ornamentos, para el Templo Ecuménico de Gran Canaria, en la que un módulo cuadrado, en el que se insertan segmentos tubulares, se multiplica bajo un arco apuntado.

José Abad cierra la década e inicia la de los setenta con sus primeras exposiciones en Madrid, domicilio de los Millares, Galería Skira, Galería Ramón Durán, exhibiendo nuevas estructuras metálicas que, partiendo de las anteriores, ahora se presentan más voluminosas, pintadas al duco de manera homogénea, desplegándose en el espacio, ya no como líneas sino como masas. Forman parte de la producción de esos años la serie *Láminas Forjadas*, en las que



Segunda versión del retablo de San Blas. Madera. 1978

superpone a un grueso bloque de hierro finas planchas seccionadas y dobladas, sugiriendo la estela definida por un cuerpo al deslizarse en el espacio, como lo son también otras obras formadas por módulos en los que el plano se contorsiona o el volumen invade el espacio, abandonando ahora la pintura al duco a favor del cromatismo natural de la materia, como ocurre en *Escultura* (1969), obra tan familiar para mí, que amablemente me saluda todos los días en el hall de acceso de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de La Laguna. Tras su paso por Madrid,

Abad siente el respaldo de galeristas y críticos peninsulares, un apoyo que se verá refrendado cuando el Museo de Bellas Artes de Bilbao le encarga una pieza de hierro que materializa en su *Santacoronto*.

Atraído por la relación entre volumen y espacio, que ha sido siempre uno de sus grandes intereses, recurre a la goma espuma, cortándola en sólidas secciones, emulando procedimientos utilizados en la forja del hierro. Son obras de reducido formato, pero como acertadamente expresó Eduardo Westerdahl, a tenor de la exposición



Camino de La Gería. Hierro. 1987. Apartahotel Los Fariones, Lanzarote

«Esculturas recientes José Abad», celebrada en la Sala Conca en diciembre de 1971, no dejaban de ser *pequeñas obras monumentales, podría decirse pequeñas obras de adelantado que dan soluciones a los nuevos problemas que plantea la escultura contemporánea*. Al año siguiente, sus piezas pasan al metal, conformando una serie trabajada en cobre que expone en la Galería Ramón Durán, entre ellas, *La bañera de Elisa* (1972) donde las formas

internas parecen luchar contra la opresión ejercida por los bordes del recipiente.

La muerte de su gran amigo Manolo Millares, en 1972, le lleva a planteamientos existencialistas, expresados primero en poesía *—Preguntas para Manolo Millares—* y luego en escultura, producto ahora de profundas disquisiciones sobre la naturaleza y forma de los materiales, ensamblajes de chatarras con los que expresa esencialidad y autenticidad.

dad, tal como se aprecia en su conocido *Reloj de la muerte*, obra con la que participa en la primera Exposición Internacional de Escultura en la Calle, celebrada a impulsos del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias en Santa Cruz de Tenerife. Hierros contraídos y chapas llenas de remaches procedentes del trágico accidente de Los Rodeos le sirven para retomar algunos planteamientos, sin dejar de indagar en otros nuevos. Recupera los prismas abiertos, pintados al duco en rojo, negro o blanco, colores evocados por la pintura de Millares, pero ahora profundiza en la gravedad de las formas que contienen, formas por otra parte que continúan sin desear constreñirse en la trama ortogonal y que en ocasiones requieren el uso de cadenas acentuando la fuerza simbólica y la verticalidad. Con una pieza de estructura afín, su desaparecida *Crucifixión*, expuesta en el Salón de Mayo, celebrado en 1974, en el Museo de Arte Moderno de París, José Abad inicia su andadura internacional, fecha en la que a su vez se encuentra inserto en múltiples proyectos a realizar en distintas islas. Algunos deben adaptarse a un espacio arquitectónico concreto, un nuevo reto para el escultor, que resuelve con fórmulas diferentes. Así, en el Hotel Red Crown de Playa del Inglés (Gran Canaria) concibe un mural prismático y semiembutido, un friso continuo a modo de altorrelieve, en el que no renuncia a sus ya características trazas rectilíneas ni a sus volumétricos prismas.

A la isla de La Palma marcha para satisfacer otro encargo muralista que resuelve en madera forrada de cobre y que iba destinado a la oficina principal de la Caja Insular de Ahorros, institución por otra parte, que decide organizar la muestra «José Abad esculturas y collages». Mientras permanece en la isla se siente atraído por las gaviotas y grajas que surcaban el cielo, delatando su carácter marítimo, y se plantea la posibilidad de incorporar aves a su escultura. Llegados a este punto habría que recordar que ya en su obra sobre papel había expresado interés por imágenes de animales tomadas de manuales de zoología e incluso de los *comics*. Su curiosidad sobre el efecto plástico que causaría el agregar aves en estado puro queda satisfecha en distintos murales y collages, con la incorporación de especies disecadas que generan como resultado un curioso ambiente enmarcado en arquitectura ficticia que virtualmente amplía el espacio con sugerentes perspectivas aéreas. Prueba de ello es el proyecto de decoración interior para la Bolera de Ten-Bel, complejo turístico ubicado en Las

Galletas (Tenerife). Similar intención se aprecia en sus *collages*, particularmente en los que realiza como «Homenaje mínimo a mi maestro Eduardo Gregorio y a su obra interminable», presentado en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, muestra que completa con un trabajo elaborado a partir de objetos encontrados -un banco, un tubo y una caja de embalaje, pintada de negro, donde se apoyan cuervos disecados.

El color negro cobra protagonismo en su obra hasta el punto de bañar sus objetos encontrados con alquitrán, idea que lleva a la práctica en la Exposición Regional que convoca el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en 1975, presentando distintas cajas de embalaje que agrupan en su interior botellas, vasos, libros, iluminados en algunas piezas mediante una bombilla teñida en el mismo tono. Esta práctica de claros débitos al surrealismo, arte pop y neodadaísmo evidencia su característico humor y a la vez sitúan al autor en el punto de partida de otra interesante etapa de su trayectoria, caracterizada por el ensamblaje y el *collage*.

Los primeros trabajos de este nuevo periodo reflejan la actitud reflexiva de José Abad ante su obra, revisando y recuperando aquellas piezas en las que se ha basado su progresión estética, dando a conocer a su vez nuevas indagaciones. Partiendo de esta premisa, organiza en 1975 la exposición titulada «Esculturas y collages de José Abad» en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, en Santa Cruz de Tenerife. En la planta superior de la sala expone parte de su producción anterior, mientras que en la inferior muestra la coexistencia de dos líneas de investigación, una supone la progresión de sus trabajos con aves disecadas de claras evocaciones surrealistas. La necesidad de indagar en esta experiencia y sentirse próximo a la materia le ponen en contacto con taxidermistas, que no sólo le descubren los entresijos de la práctica sino que además se prestan a disecar las especies en posturas sugeridas por el artista, que posteriormente las ubica íntegras o mutiladas sobre un soporte lignario, compartiendo protagonismo en ocasiones con otros objetos de diversa finalidad práctica.

La segunda línea de investigación manifiesta su interés hacia objetos cargados de vivencias, como la imaginería y el mobiliario religioso. En su entorno lagunero se encuentran sus referentes vitales, convirtiéndose por tanto en el ámbito más propicio para el hallazgo de nuevos elementos. Talleres de restauración, carpinterías y la iglesia de la

Concepción, sometida entonces a un proceso de rehabilitación, son visitados asiduamente por José Abad en búsqueda de fragmentos religiosos, imágenes o balaustres abandonados. No son chatarras en el sentido estricto de la palabra, pero en definitiva jugarán un papel similar al que éstas desempeñaron en su ensamblaje, sólo que ahora recicla materiales provistos de un significado cultural muy diferente, junto a otros moldes para fundición que habían caído igualmente en desuso.

Con ellos, y recurriendo a las jaulas, ofrece la pieza *San Blas*, formada por un doble prisma dispuesto en vertical y dividido en su interior por una plataforma que sirve de apoyo en su parte superior a la imagen sin manipular del santo, y de la que pende en su cara inferior una forma escultórica, [asume una] solución que evoca las piezas forjadas de años anteriores. Este es el eslabón inicial de una serie configurada por numerosos altares de similar formato y diversa proporción, en los que suspende aves, restos de imágenes religiosas e irreconocibles objetos, homogenizados íntegramente por el color negro. Las obras que presenta en otoño de ese mismo año en el Ateneo de La Laguna continúan en esa línea, enriqueciéndolas ahora con espejos que captan el contexto espacial, renovando por momentos la imagen del conjunto.

En la serie gráfica *Collages de José Abad y poemas de Alberto Pizarro*, los autores evidencian humor e ironía, rasgos que caracterizan su personalidad. Alteran espacios cronológicos, al añadir imágenes de un tiempo posterior al de las estampas del ochocientos, generando un discurso trasgresor consolidado por un pájaro que sobrevuela la representación, apropiándose del *passee-partout*.

La versatilidad comienza a ser una constante en su obra, pues a partir de ese momento será capaz de profundizar simultáneamente en diversas líneas de investigación, especialmente cuando aborda la escultura para espacios públicos, valorando el lugar como parte esencial del proyecto.

A finales de los setenta Abad alterna el trabajo del hierro con el de la madera, ensambla objetos reutilizados y realiza *collages* con absoluta libertad; y de forma muy especial, encuentra un campo de expresión prácticamente inagotable en la formación de estructuras lineales de gran complejidad, con las que rinde homenaje al barroco. Imaginación, ilusión y decoración se alían en una muestra celebrada en mayo de 1977 en la Casa de Colón. Topónimos canarios, Tamaimo, Tazacorte, Fasnía se convierten

en advocaciones titulares de nuevos retablos materializados con despojos religiosos y espejos montados con restos industriales donde se reflejan fugaces imágenes actuales, situando la mirada del espectador entre dos vacíos. Abad interpreta la vitalidad barroca, reelaborando los objetos; arma y desarma sus trabajos renovando sin límites el diseño barroco. Nuevas versiones de los retablos antes mencionados integran la exposición «Omaggio al Barocco», celebrada en la Galería Naviglio de Milán en 1978. Ahora los espejos se integran en el conjunto escultórico al tiempo que surgen las puertas, configuradas por módulos cuadrados de cristal convertidos en contenedores espaciales de objetos encontrados dispuestos de forma aleatoria, serie de la que resulta un buen exponente la *Puerta para que Alberto no pase*, exhibida en su «Homenaje al Barocco», muestra auspiciada por el Ministerio de Cultura y celebrada a finales de 1978 en el Palacio de Cristal de Madrid. Tanto Jesús Hernández Perera como Maud Westerdahl insinúan, en respectivos ensayos suscritos a tenor de la misma, la vinculación de Abad con algunas experiencias surrealistas, en particular su habilidad para referir aspectos complejos, criterio que comparte Kevin Power en su libro «Fragmentos y reflexiones sobre la obra de José Abad» editado por el Aula de Cultura del excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife en 1982, en el que estudia la producción del artista comprendida entre 1975 y el año de su edición. Este autor identifica la obra de Abad con el aspecto más general del surrealismo que recoge André Bretón en el '*Segundo Manifiesto*' (1930), donde insinúa que existe un punto a partir del cual «lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, dejen de ser percibidos como contradicciones».

Este libro, profusamente ilustrado, evoca la recreación espacial que Abad diseña para esta muestra integrada por piezas nuevas de gran tamaño, otras de formato inferior, que ya habían sido expuestas en la Galería Naviglio, y otras rehechas, entre éstas una tercera versión del *Retablo de San Blas*, en el que las referencias barrocas conviven con entes remotos, improntas de manos y contornos esquemáticos. Posteriormente incluirá en esta serie objetos de uso común, juegos de comedor, mesas y sillas organizadas por un entramado de varillas en el respaldo y un cristal en el asiento, que no puede reflejar la imagen del espectador porque múltiples objetos se aglutinan, transmitiendo diversas impresiones, seguridad e inseguridad, misterio, ingredientes sustan-



La Puerta de la isla de La Graciosa. Hierro. 1990

ciales del comportamiento humano, y en definitiva toda una reflexión sobre la existencia y sus mecanismos.

Pero la producción de estos años no se limita a estas muestras expuestas; sus opciones expresivas se diversifican en un amplio abanico en el que tienen cabida las joyas, una extensa producción gráfica y esculturas para espacios públicos. Dentro de este último apartado, *Objeto encontrado sin manipular* da título, sin artificios, a lo que en realidad constituye la esencia de este hito urbano situado en Ofra (Tenerife): un cigüeñal desarraigado del motor de un barco.

Reminiscencias barrocas, con esculturas que ya habían conformado elementos de obras previas, resurgen en el *Retablo de Adeje*, mural trabajado en madera y espejo que Abad adapta al marco arquitectónico del Aeropuerto Reina Sofía (Tenerife). Los visitantes discurren por la sala proporcionando a la pieza imágenes transitorias y fugaces, que a su vez originan un nuevo juego visual al reflejarse, junto a la escultura que los encierra, en el estanque de tintas oscuras que la precede.

Esta es la etapa también en la que su presencia en eventos internacionales se hace cada vez más asidua, reci-

biendo el respaldo de la crítica: Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (Chile) en la que obtiene la Mención de Escultura, Feria Internacional de Arte Contemporáneo (París). Emprende la fructífera década de los ochenta, asistiendo a distintas ediciones artísticas, Arco 82, Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Bienal de Venecia y Galería Mordó (1983), muestra con la que cierra su tributo al barroco. Iniciaba entonces una década marcada por una intensa actividad que se ramifica en tres vertientes plásticas autónomas, pero sin lugar a dudas perfectamente imbricadas en una común estrategia expresiva.

Para instituciones públicas y privadas hace trabajos ligeros, distintos murales con estructuras ortogonales que suponen una consideración personal de prácticas artesanales de carpintería. En efecto, uno de sus grandes valores radica en resaltar esa labor bajo una interpretación artística signada por la contemporaneidad y acorde con su propio concepto plástico. Sobre la trama reticular dispone estructuras y líneas diagonales formando construcciones similares a las que inserta en las esculturas destinadas a un área urbana, tal como refleja *En torno a Maso*, delimi-



Conversaciones con Manolo Millares. Hierro. 2003-2004. Exposición Esculturas en la calle. Málaga 2006

tada por un grupo de viviendas sociales en el Valle de San Lorenzo, en Arona (Tenerife).

Elementos parecidos configuran el *Homenaje a las víctimas del incendio de La Gomera* (1985), en las inmediaciones del Roque de Agando, monumento plenamente integrado en la naturaleza. En cierto modo insinúa el concepto de la escultura como puerta, noción desarrollada por Ábad

en otros proyectos destinados a ámbitos públicos y realizados en años posteriores, como *Puerta de Tárrega* (Lérida, 1986), concebida a modo de pórtico múltiple. La relación entre escultura y entorno se acentúa en *Juguetes de Erjos* (1987), conjunto situado en una avenida de Costa Teguise (Lanzarote), que insinúa la presencia de una familia formada por los progenitores y un niño. También deshechos de

fabricación industrial dispuestos a modo de totems abstractos y monolíticos conforman el proyecto *7 Islas*, que les invita a presenciar, cuando concluya el acto, en el exterior del edificio, con el que parecen dialogar en un intento de humanizar el entorno. Igualmente significativa es su *Puerta de la isla de la Graciosa*, realizada en acero cortén, aúna valores simbólicos y funcionales, señales marítimas que sirven de referencia a los barcos de los pescadores que transitan por la costa.

Con estos elementos de acentuada verticalidad consolida el carácter monumental de su lenguaje, pero también lo hace con otras piezas de menor formato que ofrecen versiones muy primitivas de la figura humana. Con ellas continúa indagando, recurriendo una vez más a la forja y al ensamblaje de piezas, derivando en esculturas de personajes con rasgos sintéticos propios de las máscaras, como hace en *Africana*. Otras se inspiran en la cultura griega, adoptando algunas un formato vertical, en el que acentúa los rasgos sexuales masculinos. Temática diferente ofrece, por citar otro ejemplo, en piezas con las que rinde homenaje a la música; en sus propias palabras se trata de evocaciones musicales del entorno, la música que siempre acompaña el discurrir de la vida.

Paralelamente, y en respuesta a encargos privados ligados al sector turístico, José Abad plantea en 1987 una experiencia singular: la incorporación en hoteles de elementos plásticos a modo de formas estructurales de la arquitectura. Estas actuaciones no sólo le han permitido ampliar su ya de por sí dilatado catálogo, sino también el de la propia escultura contemporánea. En el hall del hotel Green Beach (Mogán, Gran Canaria), escultura y pilar se funden, práctica que repite con fórmulas más rotundas, acompañadas de un profundo estudio espacial, en su *Camino a la Geria*, en el Aparthotel Los Fariones (Lanzarote, 1987). Aquí interactúa en la arquitectura, implicándose en la génesis estructural, para concluir estableciendo un complejo diálogo entre la forma básica y las distorsiones que plantean un grupo de sólidas unidades de hierro dispuestas asimétricamente y que desfigurán la simplicidad de los órdenes arquitectónicos. En el Hotel Paradise Sur, ubicado en la urbanización de Playa Taurito (Gran Canaria), nos ofrece un espacio poblado de volúmenes escultóricos, pero lleno también de zonas en las que el visitante puede deambular y en consecuencia sentirse implicado con las diferentes posibilidades que le ofrece.

La producción de Abad en las dos últimas décadas resulta realmente abrumadora. La riqueza conceptual y de planteamiento de esta producción más cercana en el tiempo exigiría, desde mi punto de vista, una atención mayor de la que por motivos de tiempo puedo ofrecer. El escultor continúa creando ya en plena madurez piezas nuevas, cuando no reinventando su larga y fecunda trayectoria. Las exposiciones se suceden con motivos diferentes, «Entre Islas / Millares Abad, 1991», le ofrece la oportunidad de compartir las salas del Centro Cultural Contemporáneo Pelaires de Palma de Mallorca, con piezas de su gran amigo Manolo Millares, estableciéndose un afortunado diálogo entre sus poéticas individuales, plática que restablece años después con dos obras monumentales: *Puerta para Manolo Millares* y *Conversación con Manolo Millares*, tercera versión, producto del reciclaje de obras anteriores.

Sus referencias a Óscar Domínguez serán constantes en estas décadas, como *Óscar de paseo por Tacoronte*. La implicación artística y personal de Abad con Domínguez es tal, que se considera, como escribió en una ocasión, *uno de los trescientos dieciocho sobrinos del tío Óscar*, y por ello no duda en hacerle un regalo con motivo del centenario de su nacimiento en 2006: *La amante de Óscar* número XVIII, concebida años antes, que le entrega en un lugar soñado, un sobrio claustro del palacio episcopal de Málaga. Formaba parte de una exposición diversificada en dos espacios más, el Ateneo y las calles de la ciudad. En ella evoca de nuevo a *Shengor*, como ya hiciera años antes en la exposición al «Oeste de África», presentada en Madrid y Cuenca, piezas que entonces y ahora condensan los sentimientos a través de una expresión primaria, en un escueto lenguaje que refleja interés antropológico y admiración por la cultura y sabiduría africana. Son figuras elementales, deliberadamente esquemáticas, en las que el sexo deja de ser el tabú impuesto por supuestas culturas civilizadas.

El cuidado del entorno sigue estando presente en cada uno de los memoriales que erige, nuevos espacios, nuevos hitos y nuevos retos. En colaboración con Ildefonso Aguiar levanta *El Monumento a la Vela Latina* (1997-1999) en una rotonda de Arrecife. Módulos de acero cortén insinúan la presencia de dos embarcaciones, originando un pórtico que, como había hecho en otras piezas anteriores, le ha permitido asociar paisaje y escultura. En la misma isla y de nuevo con Aguiar culmina en 2007 *Iluminario*, interviniendo de forma conjunta en la transformación de una explanada de

algo más de 100 metros de diámetro que forma parte de la avenida que bordea la playa de Los Pocillos. La necesidad de iluminar este espacio, concebido como escenario de potenciales eventos, le sugiere la proyección de un elevado faro de aproximadamente treinta metros de altura, al que le sirven de contrapunto otras piezas escultóricas, de dicción minimalista, coloreadas en blanco, que proyectan su sombra sobre una superficie recubierta de mosaicos, diseño ésta de Aguiar.

En tierras peninsulares ha dejado también la impronta de este quehacer, primero en la sierra madrileña, en el Campus de Colmenarejo de la Universidad Carlos III, donde se alza el homenaje a la *Institución Libre Enseñanza* y más recientemente en Cuenca, donde rinde tributo al *Labrador*. Dos muestras más de un lenguaje que evidencia decididamente su personalidad escultórica, alejándose de las reiteradas figuraciones insularistas de índole conmemorativo que tanto abundan en la actualidad y exaltando en consecuencia valores desde el compromiso de la modernidad.

* * *

El recorrido que he realizado sobre la obra de José Abad desvela una prolífica labor. Pero no ha sido menos ingente y sí igual de sugestivo el trabajo que ha desplegado en el campo de las joyas y en la obra sobre papel y collage, soporte en el que indaga ofreciéndonos en ocasiones reinterpretaciones de sus propias esculturas. Leer es para Abad un hábito existencial, lo que justifica la relación que establece entre plástica y escritura. De 1975 datan los libros de artistas que crea para *Sr. Roland Penrose y Eduardo Paolozzi*, y desde esa fecha son innumerables las creaciones; sirvan de ejemplo sus *Apuntes de Historia*, la *Colección de collages de Aena* o la que exhibió junto a joyas y piezas escultó-

ricas en la muestra que, bajo el título «José Abad du timbre a la sculpture», clausuraba en febrero de este mismo año en el Museo La Poste del parisino barrio de Montparnasse. En complicidad con el contenido de la institución, basado en la historia del correo, Abad estampa a modo de guiño, un homenaje a Picasso, en el espacio limitado de un sello, compartiendo protagonismo la efigie del pintor malagueño con misteriosas e indescifrables grafologías, códigos que juxtapone en explícita fusión.

* * *

José Abad, académico correspondiente desde 2003 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ingresa hoy como numerario en la Real Academia Canaria, y lo hace tan sólo dos días antes de marchar a la ciudad francesa de Alés para exhibir sus creaciones. Pero no me cabe la menor duda de que volverá, como ha hecho en otras tantas idas y venidas, y lo hará para encerrarse en su taller, en La Laguna, ámbito vital y de creación continua desde el que puede superar, como ya ha demostrado, las barreras geográficas.

Estoy segura que su capacidad de trabajo y su espíritu inconformista le llevarán a seguir creando, a reinventar y reciclar, con plena libertad, sus monumentales obras, independientemente del formato que tengan. Pero también sé que su talante de hombre comprometido ofrecerá buenas muestras en esta Academia que hoy le recibe orgullosa, por sus sobrados méritos en la escultura. Reciba el nuevo académico numerario, ilustrísimo señor don José González Hernández-Abad, nuestra cordial y amplia felicitación y con ella nuestra grata expectativa por la ilusionante labor que desde esta Academia deseamos todos que desarrolle a favor de la misma y de la sociedad canaria.

INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO. VEGUETA: UNA MEDITACIÓN INCOMPLETA SOBRE SU FUTURO

LUIS ALEMANY ORELLA

Voy a comenzar citando un texto de Paul Valéry sobre la arquitectura:

Mi primer amor fue la arquitectura. La formación del espacio según los sólidos, la imaginación de las estructuras, de las altitudes sostenidas, de los esfuerzos que se inmovilizan entre sí, el arte de abrir un pasadizo o poner una capa de piedras, el de pasar de un lado a otro en una construcción, la embriaguez de la tectónica, de las relaciones sensibles... Todo ello me ha dominado. Primero, lo pintoresco; más tarde me deshice de ello para amar lo orgánico. No se aún expresar lo que me gustaba en las construcciones. Me parece que encontraba en ellas, de manera confusa, la idea de actos nobles, de máquinas, de movimientos sobrehumanos y anclados en lo real. Los materiales han estado en movimiento hasta una determinada posición en la que se han estorbado. Nada me impresiona más que la maestría y lo arbitrario, y hasta el abuso de poder. Cuando esta libertad se impone a lo que no es libre, lo penetra y se mide con las leyes.

Es verdad. Hay algo instintivo en la fascinación por la arquitectura, una ilusión infantil de dar orden al mundo, una *nostalgia*, un *deseo de simetría*, como dejó escrito Jaime Gil de Biedma; sólo más tarde descubrimos la llamada de su contrario, el afán por desafiar ese orden. Aunque esa es otra historia.

Un amor, en cualquier caso, es algo más que un flechazo. Permitanme presumir de los 41 años de oficio, de convivencia constante en pareja con la arquitectura. Los mismos años que han pasado desde que llegué a esta ciudad. Y eso que, cuando desembarqué en Las Palmas de Gran Canaria, en 1968, los presagios eran malos; alguien o algo llamado burocracia había decidido ese viaje por mí, obligándome, de paso, a renunciar a una beca para cursar dos años en "Il Restauro" de la UNESCO y en la Escuela de Arquitectura de Roma. No pudo ser y, ahora que lo pienso, está bien que no fuera. Me quedé para siempre en esta

Isla. Sé que fui un inmigrante privilegiado. En seguida me nombraron arquitecto colaborador de la dirección general de Bellas Artes para Canarias e intervine, además de en Gran Canaria, en las otras Islas.

Participé con los colegas que por entonces nos empeñábamos en crear la Escuela de Arquitectura de Las Palmas. Pronto comencé a dar clases de historia y me hice cargo de la subdirección varios años. Para entonces, yo ya estaba decidido a vivir una larga, apasionada e ininterrumpida historia de amor con esta ciudad y las Islas. Otra historia de amor, paralela a la de la arquitectura.

La primera persona a la que visité fue a José Miguel Alzola, delegado provincial de Bellas Artes y, durante muchos años, mi guía y amigo. A su lado, Juan Rodríguez Doreste y el resto de la incipiente Comisión Vegueta: Alfonso de Armas, Diego Cambreleng, Joaquín Blanco, Enrique Spínola... aparecen en mi recuerdo. Entre todos comenzamos a reunirnos de forma regular, para informar proyectos e iniciar los trámites de declaración de Monumentos Históricos y la de Conjunto para Vegueta y Triana...

También fui directivo de El Museo Canario (me aseguraron que era el primer miembro de la junta de origen continental, como dirían los ingleses), e hice mis pinitos arqueológicos junto al conservador Pepe Naranjo. Levantamos los planos de la Cueva Pintada de Gáldar, ampliamos su delimitación conocida y la cubrimos provisionalmente. Además, llamamos la atención sobre los Túmulos de la Guancha, el Cenobio de Valerón, el Castillo de Guanapay en Lanzarote y otros. Pepito, que además era fotógrafo, tenía fobias declaradas con determinados expertos, y su venganza era refinada. Les hacía interminables reportajes, posando junto a descubrimientos recientes. Pero no ponía película en su cámara. Perdónenme si hago este recuento de aventuras para reivindicar el trabajo de una época, sin duda mal dotada de medios, pero que, ya en la

década de los 60, bajo la batuta de Alzola, consiguió, poco a poco, detener el proceso de deterioro físico (y no sólo físico) de la ciudad histórica.

Estos fueron algunos de sus logros, de los que también presumo personalmente. Creo que es de justicia mencionar antes a Florentino Pérez Embid y a mi maestro Fernando Chueca, que desde la dirección general de Bellas Artes en Madrid nos ayudaron muy especialmente. Juntos, Alzola y yo obtuvimos la declaración de varios edificios como monumentos nacionales, y la de conjunto histórico artístico nacional para Vegueta, en 1973. La declaración de Triana, tardó unos años más... Se redactó, por encargo de la dirección general de Bellas Artes, un primer documento, previo a la declaración de Vegueta, un plan urgente de protección, que coloquialmente se llamó «Miniplan». Más tarde, el Ayuntamiento nos encargó a Faustino García Márquez y a mí un «Plan Especial de Protección y Reforma Interior», PEPRI, para Triana y Vegueta, que, después de muchas vicisitudes, se aprobó en 1985 y ha estado vigente hasta 2002.

Antes de entrar en unas reflexiones sobre el patrimonio y el futuro de Vegueta, intentaré exponerles la variedad de situaciones que se presentan en las intervenciones rehabilitadoras de edificios y lugares. Parto de algunas obras mías, entre más de cuarenta en las que intervenido, a las que recurro con una pizca de pudor y con una constatación de extrañeza:

- El Patio de los Naranjos, la Sala Capitular y la Sacristía de la Catedral.
- EL Colegio de Abogados de Las Palmas.
- La Plaza de Santa Ana y la restauración de sus fachadas.
- La iglesia de Tunte (Tirajana, Gran Canaria)
- Torre y Casco de Teguiise (Lanzarote)
- Rectorado de la ULPGC en el antiguo Hospital Militar.
- Club Victoria.
- Casa de la Condesa, en San Fernando de Maspalomas
- Iglesia de San Agustín.
- Iglesia de San José.
- La Caixa de La Laguna

- Notarios.
- Archivo Histórico Provincial.
- Ampliaciones del CAAM

Al cabo de estas experiencias, he desarrollado un sentido crítico de lo que el patrimonio arquitectónico significa para una sociedad como la de esta ciudad y estas islas, y que básicamente determina la funcionalidad futura. Y también que la rehabilitación es, en toda su dimensión, arquitectura. Los centros históricos, suelen ser de dos tipos: los *dinámicos*, situados en el centro de la geografía urbana, que mantienen las sedes institucionales como señas de identificación de la ciudad, la cual generalmente se extiende a partir del centro como mancha de aceite, y los *estáticos e involucionistas*, situados periféricamente y que, al surgir nuevos centros y periferias, pasan a ser una parte de las mismas. Apenas se producen en ellos actuaciones, mientras la edificación se deteriora gradualmente, al tiempo que la población emigra a otra parte de la ciudad.

La pregunta es: ¿Qué hacer con esos centros que no sirven a su función original? Hay dos posturas generalizadas en el debate:

La primera, historicista, considera que el centro histórico es fundamentalmente una ciudad-museo; un monumento que solo admite contenidos éticamente concordantes con su pasado, con un rechazo estetizante hacia las nuevas arquitecturas y tecnologías, no por su composición intrínseca, sino con respecto a su secuencia con el paisaje urbano. La ciudad museo es el marco, «otro modo de vida» en el que hay que obviar las deficiencias en dotaciones y servicios. Y también es una parte metafísicamente aislada de la ciudad que hay que resolver desde y en sí misma. Esta primera postura defiende normas positivas y restrictivas que obliguen a la conservación estricta de toda la zona.

La segunda posición plantea que el patrimonio arquitectónico es un hecho urbano que debe desbordar la exclusividad de consideraciones puramente históricas, culturales y escenográficas. No sólo es la fachada de sus casas. De acuerdo con esta visión, el debate sobre los centros históricos tiene que ver con la felicidad de los ciudadanos, como dirían en Atenas, y no con la fidelidad histórica. Por decirlo de otra forma, tiene que ver con Aristóteles más que con Platón. Con la política, en el buen sentido, más que con la cultura. Y por ello, es preciso individualizar las leyes

y hacerlas flexibles de cara a la introducción de nuevos contenidos.

Hace unos segundos utilicé la palabra «cultura» como una idea lejana y abstracta. Y quizá no sea justo hacerlo así, ya que la cultura, como intuyó Paul Valéry, es algo real e intemporal, como *poner una capa de piedra... o bien que los materiales están en movimiento, hasta que se estorban...* y que también tiene que ver con la felicidad. ¡Qué mayor felicidad cultural que tener en el centro histórico un edificio de Oiza y otro de Alejandro de la Sota, aunque haya que haber perdido un poco de historia!

En realidad, el concepto de cultura histórica, visto desde la arquitectura, es complejo, hecho de estilos, formas de conocimiento y necesidades físicas en su mayor parte hoy periclitadas; leyes, costumbres, hábitos, recuerdos, técnicas y materiales constructivos de su momento, ahora inexistentes, y relaciones con el territorio que se han ido conformando a través del tiempo. Y el respeto que nos impone el tiempo hace que, a menudo, consideremos la cultura sin ese sentido crítico al que antes me refería. La arquitectura debe ser cultural, sí, pero de un modo selectivo. Debe recuperar y conservar adecuadamente todo lo que es intrínseco y merecedor de transmisión.

Y aquí nos encontramos de nuevo con la palabra «conservación». Al respecto, Kevin Lynch dice que *la conservación es el mantenimiento en el presente de recursos que serán importantes en el futuro*. Y, antes, Nietzsche fue aún más lejos: *necesitamos la historia para la vida y la acción, no para apartarnos cómodamente de ellas... Tan solo cuando la historia está al servicio de la vida, queremos servir a la historia*. Hay que reconocer que esta postura no es compartida por una gran parte de la sociedad que, con todo el derecho, profesa una opinión beligerantemente «historicista».

No se me oculta que conciliar la necesidad de reactivación de un área central en decadencia y la de preservar su riqueza histórica, exige un equilibrio muy difícil. Una triple necesidad: económica, social y cultural. Porque la preservación no es conciliable con la congelación, de la misma forma que no se preserva una especie animal disecándola.

Las Leyes y la fijación de objetivos deberán ser concordantes con lo que le escribió Einstein a Corbusier sobre el Modulor: *es un instrumento para facilitar el bien y dificultar el mal*.

Hablemos en concreto.

Vegueta es el origen de nuestra ciudad de Las Palmas y el enclave donde ésta se desarrolla y organiza durante el primer siglo de su existencia. Una vez que la expansión cruza el Guinguada y se extiende hacia el norte, la ciudad permanece estable hasta las tres últimas décadas del siglo XIX, con la creación del Puerto de la Luz. Vegueta, entonces, va dejando de ser el centro urbano, que se desplaza, en un proceso que va colmatando amplias zonas de la ciudad baja: primero el Puerto, luego Ciudad Jardín, Arenales y, desde la mitad del siglo XX, la expansión turística en torno a Las Canteras y luego Cidelmar. Esta pérdida de su carácter se agudizó considerablemente con la cubrición y motorización del Guinguada, que trajo consigo no sólo el cambio paisajístico sino también la separación rotunda de las dos partes del centro histórico y la disfuncionalidad de parte de la actividad, sobretodo de Vegueta (mercado, teatro, negocios, comercio).

Todas las grandes ciudades que hoy hallan asiento en el pasado tienen o han tenido planteado el mismo problema de adaptación de su centro tradicional a las necesidades actuales y futuras. En el caso de Las Palmas existe una diferencia notoria, y es que el desarrollo actual de sus actividades mercantiles, administrativas, de ocio y residenciales, no está polarizado en Vegueta, que tampoco ha sido atravesada por colectores importantes de tráfico. Por eso, los problemas de hacinamiento, uso inadecuado del suelo y circulación desbordada, se plantean sin apenas virulencia. En cambio, los problemas de Vegueta son otros.

Decíamos ya, hace más de treinta años, en el avance de planeamiento del PEPRI, que los objetivos propuestos (que luego no se atendieron), debían ser los siguientes:

- A nivel ciudad, recuperar el significado de la zona, como elemento ordenador y polarizador del conjunto urbano, más necesario aún en nuestro caso, dada la acefalia capitalina.
- Detener el proceso de degradación y despoblación, abriendo nuevos cauces, sin entrar en conflicto con el objetivo conservador del carácter y contenido del patrimonio existente, que sólo podrá lograrse en la medida en que dicho objetivo pueda ser transformado en rentable.

- Impulsar una mejora de las condiciones de vida urbana. Y reutilizar el patrimonio edificatorio usado, degradado por vejez y abandono o simplemente por falta de condiciones para desempeñar el uso para el que fue construido. No hay que olvidar que en el espacio que ocupa un caserón de antes, cuyo uso es imposible recuperar, caben hoy muchos estudios, viviendas-apartamentos u hoteles pequeños, residencias de estudiantes o despachos profesionales. Los equipamientos y servicios vendrán a continuación como necesidad natural.

Y dado que ese parece un hábito deseable, necesario y económico, sólo nos queda decidir qué tipo de control se desea ejercer, con qué función lo queremos emplear y qué zonas y edificios valiosos han de ser objeto de esa protección.

Ahora nos encontramos, creo, en un momento adecuado para afrontar ese reto, que deberá partir de las instituciones públicas, de tal forma que proporcione los medios adecuados para que la iniciativa privada pueda incorporarse al proceso. Y digo que creo que es un momento adecuado porque concurren una serie de circunstancias prometedoras:

El «descubrimiento» relativamente reciente de Vegueta por una gran parte de la sociedad, como lugar de ocio nocturno que se inunda los fines de semana, en torno a bares, terrazas y plazas. Y la consolidación de romerías y fiestas que se van haciendo habituales. Es un fenómeno nuevo y creo que muy positivo. Yo recuerdo haber vivido algo similar en el Trastevere de Roma, siendo alcalde Giulio Carlo Argán, donde la implantación municipal de conciertos y fiestas populares en verano hizo reencontrarse a los romanos con la zona y, a partir de ello, volvió la vida estable y el aumento del comercio y el turismo.

La desaparición de la carretera del centro, barrera de separación con Triana, el Teatro, la zona del hotel Madrid y del Gabinete Literario y, en definitiva, con la ciudad y la ejecución del soberbio proyecto de Busquet que proporcionarán al Centro una nueva dimensión

El próximo traslado de todos los juzgados dispersos al nuevo palacio de Justicia (parece que se prevé una asistencia de más de dos mil ciudadanos diarios) va a proporcionar una mutación de actividades, accesos desde la Avenida y

San Cristóbal, equipamientos y despachos de profesionales del derecho (nuevos y abandonados), que es necesario canalizar «a priori». Sólo esto justifica una nueva planificación.

La tramitación en curso para la declaración de Vegueta como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Pienso que, además de recoger lo que es, cómo es y cómo se ha gestado Vegueta (cuyo trabajo ha elaborado Alfredo Herrera Piqué), debe ser ocasión propicia para pensar lo que se pretende para el futuro: su preservación y revitalización.

El inicio de la revitalización del eje Espíritu Santo - Castillo y Ramón y Cajal, hasta la plaza de San Juan en los «riscos», con la restauración de edificios en la calle Castillo (fundación Mapfre-Guanarteme y otros); el aparcamiento previsto en el Plan General; El nuevo edificio de la Universidad. El Rectorado y Paraninfo, este último con casi diaria utilización y asistencia muy abundante (cuyo acceso vertical a Ramón y Cajal es muy fácil). Y el remate de la ya decidida rehabilitación del Hospital de San Martín por el Cabildo, que, previos los ajustes viarios necesarios, podría llegar hasta la plaza de San Juan, proporcionando en su zona libre una plaza con equipamientos para el barrio. Esto, que ya está en gran parte realizado y por otra parte decidido, es también un aliciente importante para la recuperación actualizada de la zona.

Creo que debemos abogar por la recuperación integral de Nuestra Ciudad Histórica.

Vegueta tiene que volver a no estar lejos y a ser seña de identidad en una ciudad que en los últimos decenios se ha ido desestructurando cada vez más. Y no sólo para una centralidad funcional, sino para la de su representatividad y valores identificadorios. Aquí vale la anécdota de un torero, Rafael El Gallo, que cuando le preguntaron por qué no iba más a Bilbao, dijo que porque estaba muy lejos... Claro, Sevilla está muy lejos... No, contestó, Sevilla está donde tiene que estar, lo que está lejos es Bilbao.

«Aquí somos nosotros, es nuestra sociedad la que está todavía demasiado lejos de Vegueta, de la recuperación de sus valores y de su significación estructural dentro del conjunto de la ciudad.»

Y para terminar, soñemos. Si se termina de definir y llevar a cabo la actuación antes reseñada del eje Espíritu Santo - San Martín y San Juan (sólo como ejemplo que se puede aplicar al resto del conjunto histórico), junto con el

nuevo Guiniguada y la remodelación de los jardines de Juan de Quesada como espacio verde y de conexión, y si las edificaciones antiguas de Castillo, Ramón y Cajal y, algún día, los Riscos se transforman en residencias y comercios; y si soñamos más aún que se acerca la Plaza de Santo Domingo a Espíritu Santo y Santa Ana, a través del jardín privado de Castillo número 3, y se utiliza el internado de San Antonio para un edificio nuevo con máxima potenciación de actividades urbanas, alineando la manzana 39 con la calle Toledo..., muy posiblemente no sólo revitalizaríamos Vegueta sino la ciudad entera, logrando una

zona «estrella» que irradiaría actividad y alternativas a todo el conjunto urbano.

Quiero acabar este acto, tan importante para mí, agradeciendo profundamente mi elección como académico numerario de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Hay momentos en la vida, y este es para mí uno de ellos, en los que se necesita creer que ha servido para algo el quehacer de tantos años. O, por lo menos, el cariño, que se ha puesto en ello.

Dice Borges que *sólo hay una cosa que no hay. Es el olvido.*

DISCURSO DE CONTESTACIÓN AL DE DON LUIS ALEMANY ORELLA

JOSÉ LUIS JIMÉNEZ SAAVEDRA

Excelentísima señora presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, ilustrísimo señor presidente del Gabinete Literario, ilustrísimos señoras y señores académicos, señoras y señores: Asistimos hoy al acto solemne de ingreso como académico de número del arquitecto don Luis Alemany Orella.

Dentro del protocolo generalmente adoptado por las Reales Academias para la celebración de los actos solemnes de recepción de los miembros electos, y así también lo recogen nuestros Estatutos, es necesario que al discurso de ingreso del recipiendario, la Academia conteste con otro, dictado por un académico de número que lo hace en nombre de la Corporación.

Por el gran prestigio acumulado por el nuevo académico en el campo de la restauración y conservación del patrimonio edificado, fruto de una brillante trayectoria profesional, es para mí un honor haber sido elegido para pronunciar este discurso de contestación, por lo que es obligado comenzar esta intervención manifestando mi profundo agradecimiento, tanto al académico que hoy realiza su ingreso, por haberme propuesto para ello, como a la excelentísima señora presidenta por aceptar dicha designación en nombre de la Academia.

* * *

Para situar en sus justos términos el valor del trabajo realizado y los méritos obtenidos por un autor determinado, cuando de arte se trata, no siempre es suficiente la enumeración y descripción, por minuciosa que ésta sea, de las obras realizadas, sino que, a veces, es imprescindible dar cuenta de las circunstancias que caracterizan el escenario en el que estas obras se producen, poniendo de manifiesto las dificultades, sobre todo las de orden conceptual o

metodológico a las que se han enfrentado en su proceso de creación.

Por esta razón, y porque estamos reflexionando acerca de la restauración y conservación del patrimonio edificado, es preciso poner de manifiesto la perplejidad que produce el hecho de que una actividad mayoritariamente desempeñada por arquitectos, y cuyas técnicas y contenidos se concretan en el ámbito arquitectónico, exhiben, en su desarrollo disciplinar, un profundo divorcio con lo que podríamos denominar la «actividad proyectual estándar» de esta disciplina.

No es sólo la separación radical de los medios de difusión de las obras que responden a uno u otro contenido (libros y revistas), ni la total distinción entre los foros mediante los cuales se comparten y transmiten los conocimientos adquiridos (congresos y exposiciones), por no mencionar el diferente grado de popularidad que alcanzan los más conspicuos autores que frecuentan ambas prácticas disciplinares; lo que causa asombro es la propia identificación de algunos de sus protagonistas, con esa postura antagónica, que por reiteración y costumbre se nos presenta casi como un hecho natural, haciéndonos creer, a veces con excesiva ligereza, que estamos ante dos actividades independientes, cuando no contrapuestas.

El interrogante que se plantea es, si más allá de las lógicas diferencias derivadas de la finalidad restauradora de la intervención o del conocimiento necesario de algunas técnicas específicas (circunstancias que, dicho sea de paso, también aparecen en otras modalidades del quehacer del arquitecto, sin que por ello se transmita la sensación de exclusión disciplinar) no se comparte una unidad conceptual y metodológica cuyo reconocimiento permitiría considerar estas obras, no ya como excelentes trabajos de conservación del patrimonio, como actualmente se las ve, sino

como auténticas y originales obras de arte en el escenario de la arquitectura contemporánea.

Resulta palmario el rechazo de la tradición en el seno del Movimiento Moderno, rechazo producido, según el arquitecto y crítico inglés Alan Colquhoun, por la adopción por parte de gran número de los protagonistas de dicho movimiento de una concepción hegeliana de la historia, cuyas consecuencias se concretan, por un lado, en la necesidad de crear un estilo arquitectónico unificado que reflejase su época, al igual que los anteriores reflejaron las suyas, y por otro, en la creencia de que el arquitecto era una especie de vidente, excepcionalmente dotado del poder de discernir el espíritu de su época y sus formas simbólicas.

Es lógico deducir que ese rechazo hacia las arquitecturas de épocas anteriores, nacido de la necesidad de autoafirmación pero también de los excesos cometidos por el Eclecticismo precedente, ha tenido mucho que ver con la valoración negativa que, desde los intérpretes del Movimiento Moderno, se genera hacia toda obra que se expresara en un estilo distinto, entre ellas las de restauración, que necesariamente deben afrontar la presencia de lenguajes históricamente superados.

Esta valoración negativa está en el origen de lo que, en palabras del arquitecto Javier Rivera Blanco, provocó una escisión en dos bloques de los profesionales de este mundo, de manera que uno de ellos renunció y despreció la historia, mientras que el otro, reducido y acomplejado, se refugió en los monumentos y en los formalismos, pero ambos enfrentados, o mejor dicho, sin relaciones ni vínculos, ignorándose mutuamente.

Identificar esa radical ruptura con la historia adoptada por el Movimiento Moderno como la causa exclusiva de la separación entre estas dos formas de ejercer el oficio de arquitecto, es injusto y, a mi juicio, carente de certeza, pues si escudriñamos atentamente en el proceso de formación del concepto y métodos de la restauración de edificios, descubrimos un antagonismo simétrico en la necesidad de ocultar tras un discurso normativo lo que en la práctica resulta evidente, que es la naturaleza proyectual e intervencionista de la mayor parte de las operaciones restauradoras.

En 1794, la Convención Nacional de la II República de Francia inaugura oficialmente una nueva actitud hacia el patrimonio, en respuesta a los desmanes provocados tras

la Revolución, ya que, con anterioridad a dicha fecha, no puede hablarse de una auténtica preocupación por los edificios heredados de etapas precedentes, con la salvedad de las actuaciones realizadas por Valadier sobre escasos monumentos de la cultura romana.

Desde entonces hasta nuestros días, a excepción de la actitud extrema de John Ruskin y su reiteración en la idea de que a los monumentos se les debía dejar morir dignamente, ya que toda restauración, a su juicio, era falsificación y destrucción del mismo, el desarrollo dialéctico que conduce a la formación del concepto de 'conservación del patrimonio edificado', en una oscilación permanente entre la prevalencia de la restauración estilística o de la histórica, pone en evidencia la superación crítica de cada etapa respecto a la precedente por lo que ésta tenía de actividad mixtificadora e intervencionista sobre el monumento. En definitiva, el reconocimiento soterrado de la imposibilidad de recuperar lo irrecuperable.

Viollet Le Duc y su restauración estilística, enunciada en 1854, no se contentaba con reconstruir materialmente el monumento, sino que procedía a corregir sus defectos de estilo y a eliminar toda imperfección o elementos añadidos que pudieran contaminar su pureza estilística, en una clara acción proyectual, mientras que al mismo tiempo reclamaba la autonomía de la actividad restauradora y su diferenciación del proyecto de arquitectura nueva.

Contra los excesos y arbitrariedades de la restauración estilística se levanta, alrededor de 1895, la corriente encabezada por *Luca Beltrami* y su concepto de restauración histórica, fundamentada en la reconstrucción del estado original del monumento a partir de la consideración del edificio como documento histórico, donde sus diferentes fases de ejecución deben ser reconocidas y respetadas, todo ello basado en la información aportada por la historiografía, grabados, archivos, etc.

Los fracasos derivados de lo que debía constituir la fortaleza de este método, la fidelidad de la reconstrucción histórica, consecuencia de una investigación deficiente, o la ligereza en el uso de materiales constructivos inadecuados pero que permitieran al monumento la posibilidad de *ser como era*, condujo casi de forma natural a la restauración moderna de Camillo Boito.

Frente a las concepciones utópicas de los métodos anteriores, que confían en devolver al monumento la con-

figuración original, Boito introduce dos conceptos novedosos: el primero se refiere a que cada restauración implica una intervención innovadora que no procede del mimetismo estilístico ni de la fidelidad historicista, donde la profesionalidad y capacidad crítica del arquitecto tiene una función decisiva en una práctica que se presume tanto arqueológica como proyectual; y el segundo, que la finalidad de esta operación va dirigida a *recuperar un edificio de una cultura muerta para cumplir una necesidad contemporánea*. No obstante, la introducción de estos conceptos, con lo que suponen de reconocimiento al carácter proyectual de la intervención, no le impide seguir reclamando la autonomía disciplinar de la restauración de monumentos frente a la actividad *normal* del arquitecto.

A partir de los años treinta se formulan nuevos caminos, como la restauración científica de Giovannoni o la restauración crítica de Brandi, que representan un reforzamiento de las propuestas de Boito y la renuncia a la primitiva idea de una restauración «transparente». En este sentido, se insiste en evitar el intervencionismo gratuito, respetar los añadidos acumulados a través de la evolución histórica del monumento y rechazar los mimetismos, diferenciando claramente las nuevas intervenciones. Esta forma de entender la actividad restauradora va ligada a la extensión del campo de actuación, desde la individualidad del monumento a sus entornos urbanos, primero, y a los conjuntos históricos, después, como respuesta coherente a la importancia concedida a la condición ambiental frente a las puramente estilísticas.

Llegado a este punto de inflexión, me siento obligado a introducir un paréntesis en la línea argumental derivada de la naturaleza de este discurso, donde se ha tratado de evitar cualquier referencia concreta a las obras y sus autores y a hacer una excepción, dirigiendo la mirada sobre un ejemplo paradigmático de restauración científica que tenemos próximo en el tiempo y el espacio, y que se refiere al magnífico trabajo desarrollado por el insigne arquitecto, miembro de esta Academia, el ilustrísimo señor don Salvador Fábregas Gil en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

La cuestión que se nos propone es la de si, dadas estas circunstancias, sigue siendo vigente insistir en este antagonismo disciplinar o si, por el contrario, ha llegado la hora de reconocer los vínculos conceptuales y metodológicos que identifican ambas prácticas.

Ya Hegel, en su «Estética», cuando establece su particular clasificación de las artes en base a su mayor o menor capacidad para expresar el Absoluto, el Espíritu que constituye el centro de toda su construcción filosófica indica la analogía existente entre el sistema de información que enlaza la imaginación del artista y la del espectador, y cuya naturaleza es puramente simbólica con la estructura de comunicación lingüística, al afirmar sobre la obra de arte que *es un lenguaje que, aunque enteramente mudo, habla al espíritu*.

Con Barthes, la semiología de los años cincuenta se encarga de acuñar, mediante la aplicación extensiva de la lingüística estructural de Saussure, los conceptos de *significante*, *significado*, *sintagma*, *sistema*, etc, y extender su aplicación al análisis de los procesos de comunicación de toda índole, entre ellos los relativos a las manifestaciones artísticas.

Eugenio Trías, en el despliegue de su ontología del límite, va más allá al señalar el carácter fronterizo de la Música y la Arquitectura, para diferenciarlas de las artes apofánticas, la escultura, la pintura y las artes del signo. Con esta distinción, Trías quiere poner en evidencia la naturaleza simbólica de estas dos formas de expresión artística, donde el símbolo constituye el elemento de conexión entre el mundo, la esfera del acontecer, con el círculo hermético, el lugar de lo sagrado.

Entender la Arquitectura como sistema de comunicación, que se construye como relación de dos términos, *significante* y *significado*, uno de los cuales, como consecuencia de su naturaleza simbólica, hunde sus raíces en el círculo hermético, lugar de lo sagrado o del inconsciente, según se prefiera, nos permite aproximarnos a la idea de que cualquier intervención disciplinar, sea cual sea su finalidad, obra nueva o rehabilitación, no puede escapar a esa exigencia proyectual de la que siempre surge una realidad transformada.

Si a este entendimiento de la tarea del arquitecto añadimos que, como consecuencia del incremento de la urbanización desplegada en los dos últimos siglos, la ciudad ha sufrido una modificación cuantitativa y cualitativa extraordinaria que la convierte en crisol gigantesco de cambios funcionales y culturales y, en consecuencia, de significado, cuya influencia se extiende más allá del ámbito territorial específico, y en donde aparecen nuevos contenidos, como el de «Monumento» (codificado en 1903 por Alois Riegl),

hemos de admitir que las transformaciones que sufren las obras de arquitectura del pasado comienzan incluso antes de que les afecte ninguna intervención directa sobre su realidad material.

En este contexto, imaginar que la relación del arquitecto con la obra de rehabilitación puede ser análoga a la que establece el restaurador con la escultura o la pintura, carece de verosimilitud, no ya porque el escenario cultural desde el que se contempla la obra de arte altera su significado, cuestión que también padecen todas las formas de expresión artística, sino porque, quizá por su carácter fronterizo, o por aquella cualidad de proximidad al mundo material que Hegel le asignaba, la obra de restauración realizada sobre el significante, sobre la presencia física del edificio, implica una transformación de su significado, y esto confiere a toda actuación restauradora un carácter proyectual que en poco se distingue de otras acciones análogas.

* * *

La línea argumental del discurso alcanza su justificación lógica cuando se le considera como una aproximación al punto desde el que se puede abordar de forma adecuada la personalidad de Luis Alemany Orella.

Nacido en el año 1941, arquitecto, es titulado en 1968 por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, y profesor durante doce años de las asignaturas de Historia del Arte y de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria.

Arquitecto de la dirección general de Bellas Artes para el archipiélago canario desde 1968 hasta 1978; miembro de la comisión Vegueta-Triana del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria desde su creación, y actualmente miembro de la comisión de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, en representación del colegio oficial de Arquitectos de Canarias. Colaborador con artículos y trabajos relativos a la arquitectura canaria en publicaciones de ámbito nacional (revistas *Hogar y Arquitectura* e *Historia de la Arquitectura Española*).

Como se deduce de esta relación apresurada de su biografía, Luis Alemany ha destinado gran parte de su tiempo y de sus energías al mundo de la arquitectura, y dentro de éste, con una especial dedicación, al conocimiento, difusión y conservación del patrimonio histórico edificado.

Autor de numerosas obras, que el discurso pronunciado ha puesto en evidencia, llama la atención no sólo la heterogeneidad de los trabajos de restauración aludidos sino cómo esa heterogeneidad ha sido el motivo para desarrollar intensas y precisas metodologías adecuadas al análisis y tratamiento de cada uno de los diferentes tipos de intervención.

Sin embargo, lo que desearía resaltar por encima de todo es que, desde un comienzo, el autor comprendió de forma clarividente el carácter proyectual que lleva implícito el oficio de restaurador, y con una maestría e inteligencia extraordinarias ha impregnado toda su obra de este principio, huyendo de falsos mimetismos que hacen aparecer viejo lo nuevo, o, lo que es peor, reduciendo las edificaciones preexistentes a patéticos vestigios, caricaturizados por la importancia cuantitativa de las modificaciones o ampliaciones añadidas.

Su obra se caracteriza por una lectura objetiva del edificio existente, de la que se deduce tanto el alcance de las exigencias restauradoras como la medida de la capacidad del mismo para soportar nuevas funciones, sin que en el momento de proponer alternativas, esa capacidad sea nunca superada.

La intervención se guía por la idea de eliminar todos aquellos añadidos que perturban la percepción de la estructura espacial original, dejando al descubierto los sistemas constructivos, consolidación de los elementos que comprometan la estabilidad de la edificación, asignación de las funciones programadas y adecuación de los espacios mediante la implantación de los elementos de partición y de adecuación ambiental, claramente diferenciados en sus soluciones constructivas de lo existente con carácter previo.

La función proyectual está presente en todas y cada una de las decisiones que se toman en todas las diferentes fases de la intervención, y el resultado es una obra en la que la estructura espacial original es perfectamente legible, al igual que los sistemas constructivos que la materializan, identificando en su integridad al edificio preexistente, mientras que de forma simultánea nos encontramos ante una propuesta que se nos antoja diferente, tanto en el orden funcional como en los significados que transmite.

En todo su trabajo podríamos descubrir representado el proceso descrito. Sin embargo, por razones de proximidad, ya que he tenido el privilegio de vivir desde el comien-

zo la rehabilitación del edificio donde actualmente se localiza la sede institucional de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, desearía terminar esta intervención refiriéndome a esta construcción, como ejemplo paradigmático de las argumentaciones precedentes.

Entre 1918 y 1925 se construye un inmueble destinado a albergar el antiguo Instituto de Segunda Enseñanza según proyecto de Enrique Cañas y ubicado en el extremo oeste del barrio de Vegueta, en el límite de la finca Matagatos. Posteriormente, tras la guerra civil española, el edificio es utilizado para instalar en él el Hospital Militar de la provincia, circunstancia por la que se producen los primeros añadidos a la configuración original. En el año 1994, el Ayuntamiento de la ciudad adquiere la propiedad e inmediatamente la transfiere a la Universidad de Las Palmas, con el compromiso de que fuera utilizado para albergar la sede de los órganos rectores de la institución universitaria.

La obra de rehabilitación realizada por Luis Alemany, como consecuencia de un concurso restringido en el que participaron ocho notables especialistas en este tipo de intervenciones, conservó íntegramente la organización general de los espacios, los sistemas de enlace entre secciones y plantas, los elementos estructurales y el tratamiento ornamental de los paramentos interiores y exteriores, eliminando la tabiquería añadida para hacer compatible la primitiva configuración con el uso hospitalario.

La intervención proyectual se centró en la subdivisión de espacios mediante particiones realizadas en estructura

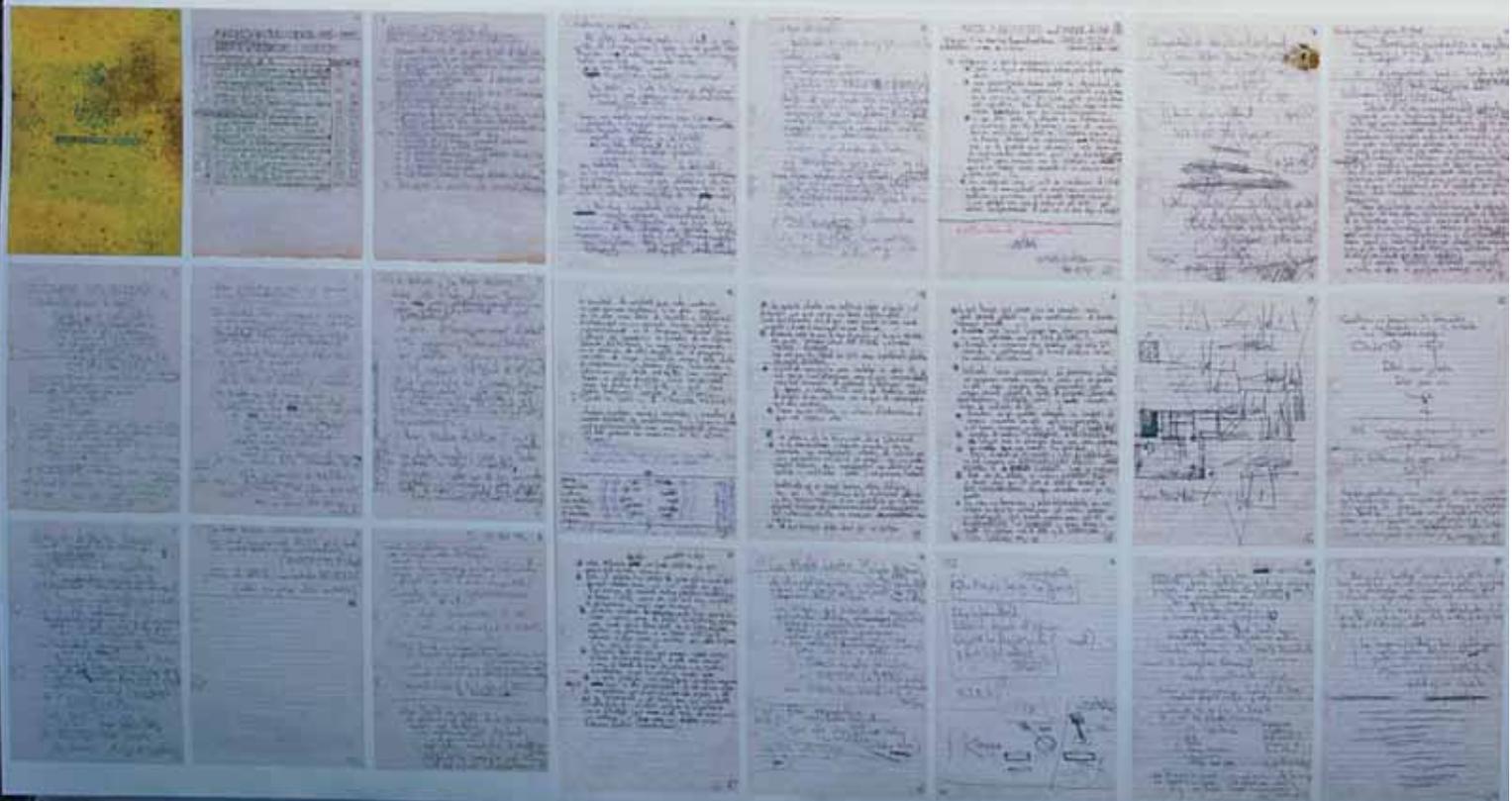
metálica, panel de madera y cristal, materiales rotundamente distintos de los que constituían el edificio preexistente, dotación de las instalaciones básicas de carácter técnico y, fundamentalmente, en una acertada asignación de funciones, atendiendo al programa a desarrollar con absoluto respeto a la distribución espacial del inmueble.

El trabajo se completó con una precisa restauración del vestíbulo central y la recuperación de algunos episodios del pavimento original de baldosín hidráulico y de algunos techos de madera en la Biblioteca y Sala de Juntas.

El resultado de esta operación es una obra en que la eficacia funcional y la moderna concepción formal de los espacios conviven de manera armónica con el edificio preexistente, cuya realidad material y estética sigue siendo totalmente perceptible. En definitiva, una muestra tangible de aquella vieja afirmación de Boito de que la restauración tiene como finalidad *recuperar un edificio de una cultura muerta para cumplir una necesidad contemporánea*.

Por los aciertos plasmados en esta actuación, que no son más que reiteraciones de aquellos que enriquecen las obras que le precedieron, y de aquellas que vieron la luz en los años posteriores, Luis Alemany Orella se hace merecedor de integrarse como miembro de esta Real Academia Canaria de Bellas artes de San Miguel Arcángel, la cual le acoge con júbilo y con la esperanza de contar con su compromiso de seguir aportando el esfuerzo necesario en beneficio de esta sociedad canaria, a la que los miembros de esta Academia prestamos nuestro servicio.

DETALLE DE LA INSTALACIÓN *El jardín caligráfico*.
Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Coac.
Santa Cruz de Tenerife. 2003



LOS MANUSCRITOS UACSENAMIANOS.

INTRODUCCIÓN A LA VERTIENTE MANUSCRITA DE MI ACTIVIDAD CREATIVO-ARTÍSTICA Y DISERTACIÓN SOBRE ALGUNOS FENÓMENOS, ANÉCTODAS Y PRECURSORES DE LA INTERACCIÓN LITERATURA-ARTES VISUALES

ERNESTO VALCÁRCEL MANESCAU

Excelentísima presidenta de la Academia, ilustrísimos académicos, señoras y señores:

No quisiera extenderme en agradecimientos para no ocupar con ello el valioso tiempo que abarca este acto, por lo que, simple y brevemente, manifiesto que ha sido para mí una grata y estimulante sorpresa, además de un gran honor, el que se me haya brindado la oportunidad de pasar a formar parte de esta Real Academia, junto al resto de compañeros electos, que en esta ocasión son todos ellos queridos amigos desde hace varias décadas, al igual que alguno de los actuales numerarios de entre los que, sin duda, sería don Fernando Castro el testigo más próximo a mi propia evolución, ya que, al igual que ocurre con el también ya académico numerario don Juan López Salvador, nos conocemos desde hace años, antes incluso de que cualquiera de los tres supiera que nos íbamos a dedicar a estas cosas. Razón ésta, precisamente, por la que estimé más apropiado solicitar el «discurso de contestación» al no por más neutral menos estimado y admirado compañero don Sebastián Matías Delgado, con quién tuve la suerte y el placer de coincidir, a su paso por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas, hace ya la «frioleira» de 40 años, y a quien, a través de sus aportaciones teóricas y mediáticas, he seguido desde entonces con la curiosidad y avidez características de quienes valoramos la apabullante información histórica y documental para cuyo acopio y exposición él se encuentra tan obviamente dotado. Por lo que me pareció la persona más objetiva para solicitarle hacerse cargo de esta «recepción», a lo que muy amablemente asintió, resultando de ello una inmerecida *laudatio*, que aun sin conocer su contenido agradezco encarecidamente, así como la cordialidad en todo momento dispensada, no sólo por él, sino por el resto de académicos numerarios con los que, hasta el momento, he tenido el placer de contactar. Sólo queda añadir, a este respecto,

mi intención de llegar a ser merecedor de tan honorífico nombramiento y, por supuesto, mi disposición a cumplir y contribuir con todo aquello que humildemente pueda y que se espere o solicite de mí.

Por otro lado -y con ello entramos ya en materia- también agradezco que este ingreso se efectúe precisamente a través de la Sección de Pintura, que es en realidad la que, con cierta propiedad, podría corresponderme, pues aunque es conocido mi ejercicio como arquitecto desde hace casi 30 años; mi vinculación a la docencia en la Facultad de BB.AA. con igual antigüedad; incluso mis incursiones desde hace dos décadas en el ámbito teórico de las Bellas Artes (a través de comisariados, ponencias y todo tipo de textos y publicaciones, siempre relacionadas con las Artes Plásticas), admito y agradezco poder explicar que es [mi preferencia] la actividad creativo-artística, en este ámbito hoy denominado -espero que ya de forma irreductible- Artes Visuales, entre las que su vertiente y carácter específicamente «pictórico» ha ocupado mi mayor atención e interés desde 1969 (en el que comienzo a exponer, hace justo 40 años) y que, por tanto, constituye el eje o centro de gravedad en torno al que gira u orbita el conjunto de esta aparente dispersión profesional mía. Así pues, espero matizar expresamente que, lejos de pretender emular el prototipo renacentista, que hasta aquel entonces -como en el caso de Leonardo- atendía e incluso era capaz de abarcar la mayor parte del conocimiento de su época, se trata aquí, por el contrario, y como no podía ser de otra manera, de una simple curiosidad e interés, que en el mejor de los casos podría llegar a ser considerada como una 'especialidad', forma más habitual de subsistir y evolucionar profesionalmente en el presente. Especialidad, en todo caso, como hemos definido, en el ámbito genérico y específico de las Artes Plásticas o Visuales, dentro del cual sí reconozco que me han interesado e interesan todas las vertientes

descritas y ejercidas, digamos, si no simultáneamente, sí al menos con periodicidad constante y de forma voluntaria y consecuente, pues siempre he declinado cualquier ocasión surgida de dedicarme en exclusividad a una sola de ellas y en condiciones económicas mejores que las que corresponden a esta especie de pluriempleo que, por supuesto, no obedece a un afán crematístico ni lucrativo, sino vocacional. De hecho, es al revés: podría decir que sería mejor negocio dedicarse a tiempo completo a una sola de estas actividades que a todas ellas. No en vano hay un refrán que advierte que «el que mucho abarca, poco aprieta». Y aunque, tal como cabe esperar, la arquitectura ha sido la mejor remunerada de todas (y digo «ha sido», porque, evidentemente, ahora mismo no lo es), también es cierto que es la que conlleva una mayor responsabilidad civil, tan intensa como preocupante y, por tanto, ocupante de la mayor parte del bien máspreciado, que para mi es, sin duda, el tiempo: ese demoledor ingrediente cuatridimensional que cuanto más se aprende a vivir, menos nos queda.

Así que pasemos, sin más dilación, a la lectura de lo que he titulado genéricamente «Los manuscritos Uacsenamianos», que contendrá una «disertación sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de la interacción Literatura-Artes Visuales» en general y la «presentación o introducción a la vertiente manuscrita de mi propia actividad creativo-artística» en particular.

* * *

Si he creído oportuna -y espero que apropiada- la elección de este tema, es por cuanto en él confluyen, con especial relevancia y nitidez, tanto el carácter teórico como el práctico de toda actividad creativo-artística -que, en este caso, nos remite específicamente al ámbito de las artes plásticas o visuales- por las razones que, con la mayor brevedad de la que sea capaz y para que no resulte demasiado soporífera mi intervención, paso a exponer a continuación:

Se trata de una vertiente de mi trabajo plástico, pictórico o creativo que comienza a fraguarse prácticamente desde el origen de mi actividad en este ámbito y que se mantiene y prolonga de forma recurrente hasta el presente, incorporándose como un complemento a todas mis exposiciones individuales, y consistente en una serie de manuscritos ilustrados en los que, disciplinada, paciente y

ordenadamente, van acumulándose (siempre en formato Din-A4, lo que contribuirá a esta ordenación-acumulación) no sólo aquellos temas y datos relativos a cada exposición, sino también todo tipo de proyectos, reflexiones, listas, cartas, relatos y poesías, amén de todo tipo de prácticas y experimentos gráficos, plásticos o pictóricos; de tal forma que podríamos decir que, al igual que la «caja negra» en un avión o el «cuaderno de Bitácora» en un barco, estos manuscritos constituirían, metafóricamente, la «caja negra» o el «cuaderno de bitácora» de mi propia existencia.

Esta costumbre, u otras similares a ésta, de acumular diarios, cuadernos y todo tipo de documentación heterogénea que a la larga acaban constituyendo un incuestionable registro o archivo autobiográfico, cuando no un estimable testimonio documental de una época y de una forma de vivir y de pensar y que podemos además detectar en multitud de personajes a lo largo de la historia, posee, sin embargo, en este caso, la peculiaridad de que, a partir de un determinado momento, yo decido incorporarlo a una exposición de artes plásticas, no como un documento literario ni autobiográfico -que, por supuesto, también lo es- sino como un complemento gráfico, plástico o visual y, en consecuencia, eminentemente estético.

Y, por supuesto, existen varias razones que justifican esta decisión, de entre las que sería más apropiado comenzar por una de índole personal, en la que relato un paradójico, anecdótico e incluso jocoso fenómeno al que, en repetidas ocasiones, me he referido como «la recuperación de mi siniestra destreza», que describo a continuación.

La cuestión es que yo soy zurdo de nacimiento y, como a todos los zurdos de mi época (y de ésta hacia atrás, ya que en la actualidad este prejuicio se encuentra prácticamente erradicado), no me quedó más remedio que aprender a escribir con la mano derecha, haciéndose sin embargo «la vista gorda» respecto a mi zurdo progreso en otras actividades consideradas menos serias o intransigibles, como el dibujo o el manejo de utensilios deportivos, como podría ser, por ejemplo, una raqueta. Nadie me impidió nunca ser zurdo en este tipo de pasatiempos lúdicos, sin mucha repercusión social o protocolaria. Ahora bien: escribir, utilizar cubiertos en la mesa y otras muchas cuestiones, digamos, más expuestas al «qué dirán», había que hacerlas «como Dios manda» que, supuestamente, es como lo hacen los diestros. Lo que, en la mayoría de los casos, daba igual (manejar cubiertos o decidir si se debe conducir por



DETALLE DE LA INSTALACIÓN *El jardín caligráfico*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Coac. Santa Cruz de Tenerife. 2003

la derecha o por la izquierda son convencionalismos protocolarios que no suponen ninguna adaptación traumática para nadie). Y además, es lógico y más funcional que se adopten criterios basados en escrutinios que contemplan las costumbres de las mayorías estadísticas. Respecto a lo cual, los zurdos constituimos, aproximadamente, un 10% de los mortales. Proporción esta, por demás, asombrosamente estable a lo largo del tiempo y del espacio; por lo que, mientras no se abuse en la discriminación, los zurdos nos sentimos cómodamente adaptados, e incluso encantados con nuestra peculiar rareza, en el fondo no exenta de ciertas ventajas, especialmente en el ámbito deportivo. En conclusión: a decir verdad, yo no conservo ningún recuerdo traumático de aquel prejuicio social o educacional (bien al contrario, se puede decir que, gracias a él, una gran parte de los zurdos somos ambidiestros para muchas cosas); pero sí recuerdo claramente (y aquí está el pero) ser consciente de poseer una destreza en mi mano izquierda (la

siniestra) que además de estar desperdiciando, superaba incluso, en ciertas actividades, como el dibujo, a la que la mayoría de mis compañeros diestros parecían poseer con la derecha. De modo que nada pudo evitar que, a medida que mi emancipación y autonomía pensante y decisoria fueron naturalmente desarrollándose, yo fuera, espontáneamente, retomando mi mano izquierda (mi siniestra destreza) para todas aquellas cosas que consideraba oportunas y convenientes. Pues, por ejemplo, escribir -que ya era entonces una costumbre muy arraigada en mí- por fin con la mano izquierda, fue inevitablemente propiciando, no solo el incremento de esta actividad, generando progresivamente un auténtico *corpus manuscrito*, sino además y sobre todo, dotando a esas páginas de un ingrediente plástico o estético, que las convertía en un material perfectamente apropiado -incluso recomendable- como materia expositiva o como una vertiente más de mi actividad pictórica.



DETALLE DE LA INSTALACIÓN *El jardín caligráfico*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Coac. Santa Cruz de Tenerife. 2003

Huelga decir que, a partir de entonces -mediados de los 70- no volveré a escribir con la mano derecha (con la que, inevitablemente, me sale una caligrafía mucho menos nítida y expresiva que con la izquierda), salvo en aquellas raras ocasiones en las que, a modo de demostración circense, escribo simultáneamente con las dos. Muchos zurdos pueden hacer eso sin dificultad.

Por demás, esta ambivalencia o, si se prefiere, transmutación de la MATERIA LITERARIA o MANUSCRITA en MATERIA PLÁSTICA o ESTÉTICA encuentra, además de la mencionada anécdota personal, otras razones de peso para que se produzca este fenómeno de interacción literatura-artes visuales. Y es que un número considerable de personas (por ejemplo, gran parte de bibliófilos -que es un término estrechamente vinculado al fenómeno que intento describir- podría secundar este comentario) percibimos mucha mayor, más rica y versátil expresividad a través del legado manuscrito de artistas de la talla de Leonardo Da Vinci o

Marcel Duchamp que a través de su propia obra pictórica o plástica.

Por supuesto, estoy exagerando un poco. Alguien podría incluso considerar herejía o anatema esta aseveración que solo pretende enfatizar el carácter artístico que atribuyo a determinados formatos manuscritos. De hecho, ambas vertientes, la pictórica o artística y la teórica o manuscrita, son consustanciales, complementarias e indivisibles en el proceso creativo de Da Vinci y Duchamp. Así como en el mío propio y en el de muchos otros creadores de cualquier tiempo y lugar. Pero si mantengo que, sin sus legados manuscritos (supongamos que se hubieran perdido) Da Vinci y M. Duchamp no pasarían de ser meros artistas destacados de su época, lo que, por supuesto, no es poco. Pero es que, en realidad, son mucho más que eso.

Duchamp, gracias principalmente a su bagaje teórico, a sus disquisiciones dialécticas y, en definitiva, a sus *boîtes*, a las que van a parar todos sus escritos (especialmente a

las *Boîte Verte* y *Boîte Blanche*), además de reproducciones facsímiles en miniatura de sus obras más relevantes (*Boîte-en-valise*), es considerado el artista más influyente del siglo XX. Y Leonardo (que, por cierto, de todos es sabido que no solo era zurdo, sino que además escribía al revés: de derecha a izquierda y con caligrafía invertida, solo legible al reflejarse en un espejo, dotando así a estos textos de un rudimentario encriptado que entorpecía el acceso a curiosos y profanos, incrementando a cambio su carácter seductor y misterioso) Leonardo es pues, gracias a este anonadante legado manuscrito, considerado por muchos como el máximo exponente del intelecto humano. (Record éste quizá algo peliagudo para adjudicar con propiedad a alguien, pero para el cual, Leonardo sería sin duda, y para el más exigente de los criterios, al menos un obvio candidato).

Desde luego que la aportación teórica y literaria de los propios artistas plásticos es abundantísima y de lo más variopinta (nunca mejor dicho). Desde encomiables testimonios de una insigne experiencia y de una época, como los recogidos por Eugène Delacroix en sus *Diarios*, hasta las densas obras completas de Salvador Dalí, pasando por toda una pléyade de memorables artistas que, durante la eclosión de las vanguardias históricas, redactan y publican sus propias teorías, como: el «Arte Abstracto» de Kandinsky; el «No Objetivismo» de Rodchenko; el «Neoplasticismo» de Mondrian; el «Suprematismo» de Malievich; el «Constructivismo» de Tatlin, además de un magno *corpus* documental acumulado por dadaístas, surrealistas, neorrealistas, conceptualistas, etc. etc... La lista sería interminable.

Pero mi intención es orientar esta disertación sobre la interacción literatura-artes visuales, hacia la modalidad que con mayor propiedad reproduce la expresividad, la personalidad y el testimonio de sus autores, que sin duda sería la modalidad manuscrita. Máxime cuando, como en el caso de Da Vinci y Duchamp, estos documentos constituyen la materia prima que nutre la vertiente más divulgativa e intimista de sus elogiados talentos a través de muy cuidadas y artísticas reproducciones facsímiles de dichos códices.

La comercialización, siempre en lujosas ediciones muy limitadas, que nunca llegan al millar de ejemplares, de códices Vincianos (de entre las que es obligado citar la de la Editorial Giunti Barbèra de Florencia); así como las siete series (A,B,C,D,E,F,G) de la *Boîte-en-valise* editadas entre 1941-1968 por Marcel Duchamp, que reúnen un total de 331

ejemplares; o la *Caja Verde*, confeccionada en 1934, con una tirada de 300 ejemplares, entre otras raras y cuidadas ediciones similares, alcanzan en el mercado -pese a tratarse de facsímiles- cifras millonarias, a las que nunca podrá aspirar; ni remotamente, cualquier edición sobre sus obras pictóricas.

No es sorprendente este valor alcanzado por las *Boîtes*, ya que, aún tratándose de simples copias o reproducciones fotográficas que, en ocasiones (como la *Boîte-en-valise*), ni siquiera respetan la escala original, fueron, sin embargo, ediciones con un ingenioso y artesanal carácter objetual, acometidas y firmadas por el propio autor. Pero sí llama la atención que los facsímiles de los manuscritos Vincianos, que no comienzan a editarse hasta cuatro siglos después del fallecimiento de su autor, vean la luz con un precio de salida de hasta 3,500.000 Pts. (21.000 €); que fue, por ejemplo, el valor inicial en España del *Códice Atlántico, della Biblioteca Ambrosiana di Milano* -el más voluminoso de los Vincianos- en la mencionada edición de Giunti Barbèra de Florencia.

Estos antecedentes nos ayudarán a interpretar el carácter eminentemente artístico, objetual, incluso fetichista, que atribuyo a la interacción literatura-arte, específicamente en su modalidad facsimilar de trabajos manuscritos efectuados por los propios artistas. Y pese a que existe, de hecho, todo un género al que denominamos 'Libros de Artista', yo he preferido limitarme aquí a los antecesores citados, que son además precursores de dicho género: Da Vinci y Duchamp; quienes junto a Fernando Pessoa, constituirían mi «Santísima Trinidad» particular. Y concluyo así estas citas referenciales o antecesoras del fenómeno de interacción que nos ocupa, con el genial poeta y dramaturgo portugués, creador de los *heterónimos* que configurarían su autodenominado «Drama en gentes»: una constelación que hoy brilla con luz propia en el firmamento literario.

Fernando Antonio Nogueira Pessoa (recuerden que los portugueses anteponen el apellido materno), cuyo denominado y mítico «Baúl de los inéditos» -un incalculable tesoro bibliofílico, en el que se acumulan multitud de manuscritos inéditos del autor- constituye un claro ejemplo del carácter objetual, fetichista e incluso paradójicamente *retiniano* que pretendo señalar en el formato manuscrito, como testimonio -podríamos tildar de- «más *aurático*» de un autor; recurriendo aquí al oportuno término, acuñado por Walter Benjamin, con el que este filósofo alemán alu-



DETALLE DE LA INSTALACIÓN *El jardín caligráfico*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Coac. Santa Cruz de Tenerife. 2003

día a cierto poder expresivo, incluso energético, que presuntamente poseen los objetos o productos artísticos o creativos directamente manipulados, manoseados y consecuentemente, según él, impregnados del propio autor. Desde esta óptica, una fotografía o un facsímil no poseerán carácter *aurático*, pues el producto llega al público directamente desde un laboratorio fotográfico o desde una imprenta; sin mediación directa ni contacto físico alguno con su autor/creador. El término, que por supuesto no posee ninguna credibilidad ni verosimilitud científica, adquiere sin embargo un efectivo y potente valor metafórico para remitirnos a ciertas cualidades inefables, fenomenológicamente ligadas al *hecho artístico* y al *acto creador*.

Merece también un breve comentario el carácter «paradójicamente *retiniano*» que atribuyo al «Arca dos inéditos» pessoana, como referente ejemplar de la interacción literatura-artes visuales. Y digo «paradójicamente» porque utilizo el término *retiniano*, acuñado por Marcel Duchamp,

desprovisto del carácter peyorativo que habitualmente le adjudica mi admirado maestro.

La paradoja surge de mi anatémica disensión con la deidad duchampiana; disensión, no con lo que él pretende denunciar, sino con el hecho de que, para esta denuncia, elija precisamente un término alusivo a la retina, sin la cual, ni siquiera podrían existir las artes visuales.

Muy brevemente, para quien desconozca el término: Duchamp acusaba de *retiniano* el criterio exclusivamente visual con que un profano, incluso muchos presuntos iniciados, seleccionan sus preferencias estéticas, cuando en realidad es nuestro cerebro, nuestra «materia gris», nuestra actividad neuronal, nuestros conceptos y esquemas de valores, los mecanismos determinantes de la calidad de nuestros gustos, apetencias y pasatiempos. Y, aún estando relativamente de acuerdo con esto, mi disensión o discusión surge de que no es más *retiniano* el banal criterio que lleva a un profano a elegir un cuadro tradicional y bucó-



DETALLE DE LA INSTALACIÓN *El jardín caligráfico*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Coac. Santa Cruz de Tenerife. 2003

lico que haga juego con el tresillo, que lo que lleva al mismísimo Marcel Duchamp a elegir determinado, objeto encontrado para reconvertirlo en un *Ready Made*, transmutando así cualquier desecho que él elija, en un objeto artístico. O cuando elije una determinada puerta, en la que se fija en uno de sus viajes estivales a Cadaqués, para cerrar y concluir con ella, su más dilatada y enigmática instalación (*Étant donnés*, 1948-1966) que, contradictoriamente (otra de las características de Duchamp), resulta ser la obra más retiniana de la historia, pues de no colocar sendos ojos en los dos orificios estratégicamente perforados por él en dicha puerta, obligándonos con ello a adoptar la posición y actitud de un *voyeur*; no podríamos conocer lo que se encierra en su interior. Así pues, nada halaga a nuestra retina (sea cual fuere: la de Duchamp o la de un profano) que previamente no haya sido destilado por nuestro cerebro o nuestros esquemas de valores. Mi conclusión es, por tanto, que cada cual tiene -en lo relativo a las preferencias estéti-

cas- la retina que se merece; aquella que se ha ocupado de adiestrar, de educar, de alimentar. Justificando así mi cismática pero oportuna utilización del término (retiniano), para remitirme al carácter eminentemente estético y visual que complementa al obvio valor del contenido del mencionado «Baúl de los inéditos» pessoano. Destacando así tanto el valor que otorgo al CONTINENTE (un viejo baúl rebosante de paquetes) como al CONTENIDO (en este caso, los seductores y prometedores textos inéditos de Fernando Pessoa).

Con estos tres casi míticos y legendarios precursores (L.D.V; M.D. y F.P), considero más que cubierto mi trinitario débito y dilección a los referentes incuestionables en el tema que nos ocupa. Pero no quisiera concluir estas referencias sin citar también (por afortunada indicación de nuestro ilustre académico don Vicente Saavedra, a quien, espontáneamente, le vino a la cabeza, como obvio ejemplo del tema de esta charla, cuando, hace pocas semanas, tuve ocasión de comentarlo con él) a nuestro insigne Manuel



DETALLE DE LA INSTALACIÓN *El jardín caligráfico*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Coac. Santa Cruz de Tenerife. 2003

Millares, cuyas diversas series de dibujos, mayoritariamente surgidos en las postrimerías de su corta pero fecunda existencia, alusivos a anotaciones y cuadernos de campaña de imaginarias expediciones arqueológicas y existenciales, constituyen un claro elogio del carácter estético que atribuyo a determinados formatos manuscritos. Máxime cuando, en este caso, las citadas obras reproducen -cual mediúmnicas escrituras automáticas- palpitantes signos caligráficos carentes incluso de significado literal alguno, pero pletóricos de expresividad puramente visual y retiniana.

Como última causa y razón justificativa de esta peculiar característica interactiva entre las artes plásticas o visuales y determinados formatos, soportes y documentos literarios, es obligado citar la existencia -y su estimable demanda- de un considerable sector de bibliófilos y coleccionistas, cuyos gustos y apetencias posibilitan el surgimiento y evolución de este singular fenómeno. Ya adelanté al principio la relación que podemos apreciar entre éste y la bibliofilia; relación fácilmente comprensible si tenemos en cuenta que lo que

siente un bibliófilo al visitar una buena biblioteca -aún cuando no pudiera tocar ni llevarse ningún libro- es un placer que se nutre de la misma sustancia que el que siente un amante de las artes plásticas ante un buena exposición -aún cuando no pueda tocar ni llevarse ningún cuadro. Y aunque no quería citar más referentes, creo que sería una grave falta si no mencionara -por su relevante condición de bibliófilo y porque es uno de los artistas que más han hecho disfrutar, tanto a mi retina como a mi materia gris- al no menos insigne Antoni Tàpies. Que, no en vano, es el artista conocido con mayor número de publicaciones, ediciones y catálogos propios. El simple título de su libro *Tàpies. Escritura material*, denota el carácter objetual y fetichista que, tanto él como yo, atribuimos al libro como objeto artístico. Si bien las ediciones de Tàpies se corresponden más propiamente con el denominado género de «Libros de Artista» que con la edición facsimilar de manuscritos, en la que, de forma muy explícita, se concibe así el facsimil como un trabajo artístico, además de literario.

Y también, como referente visual o retiniano incuestionable para cualquier bibliófilo, es obligado citar, los gigantes, cautivadores y bellísimos libros de plomo aproximadamente unos 200 realizados por el artista alemán Anselm Kiefer en su famosa y espectacular instalación «The High Priestess Zweistromland», de unos 4x9xim.

* * *

Y, para concluir, solo queda remitirme aquí a ciertos aspectos y datos anecdóticos, aún no mencionados, de mi propia aportación y experiencia personal a tal respecto, que estaría ejemplificada y representada por los citados y auto-denominados «Manuscritos Uacsenamianos».

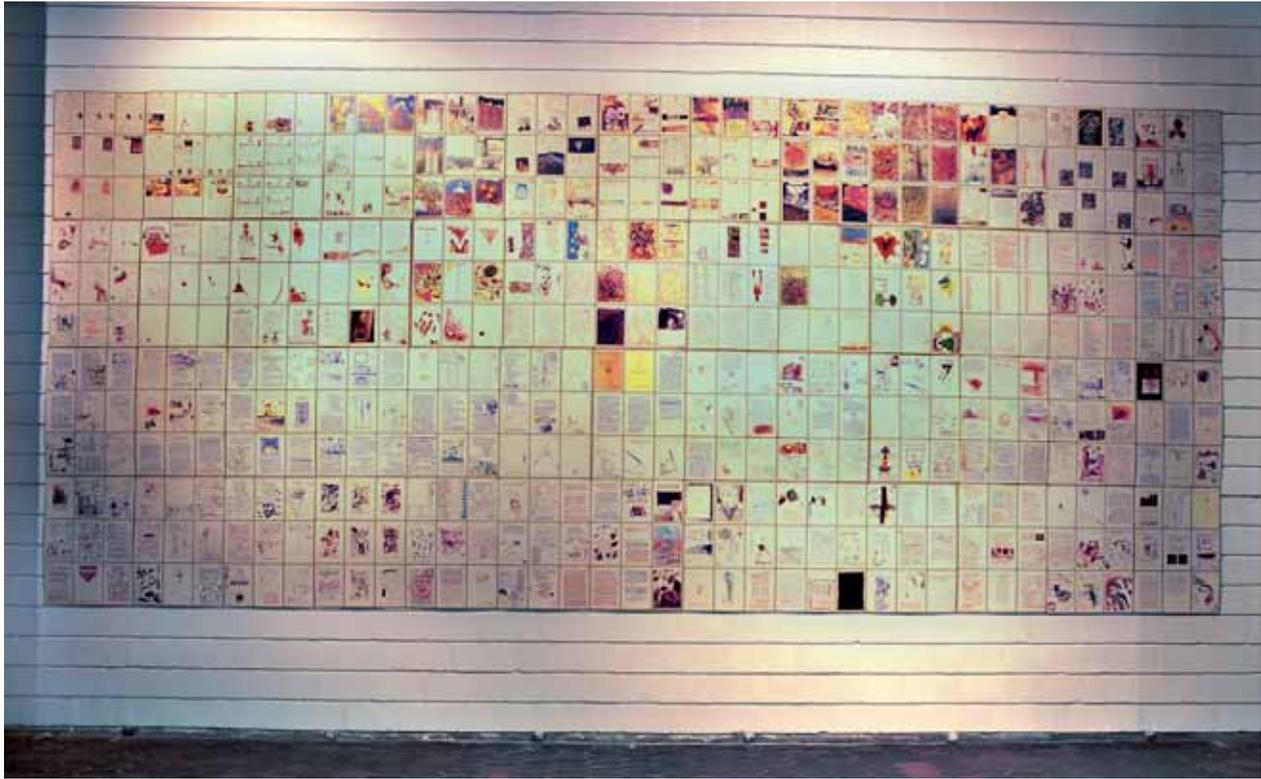
Ya insinué con anterioridad cómo mi familiarización con esta costumbre de verter con fruición y espontaneidad mis más diversas sensaciones, vivencias, estudios y reflexiones sobre papeles, generalmente de un mismo formato, y posteriormente recopilarlos en sobres, cuadernos o carpetas, se remonta a muy temprana edad; si bien, no será hasta mediados de los 70 -y, en buena medida debido a la anecdótica recuperación de mi zurda caligrafía- cuando, además de proliferar, van a adquirir el ingrediente estético que propiciará su inclusión complementaria en casi todas mis exposiciones, acumulando este ya *magno corpus* manuscrito, con un orden y constancia, que cabría tildar de maniática y ritualista; y que, con crípticos y eufónicos títulos, van acotando los sucesivos capítulos de mi experiencia y de mi existencia.

Así pues, y por aquella misma época, tan intensa y prolija en hallazgos e iniciativas, va a surgir -de otra remota y arraigada costumbre que me lleva a inventar o a bautizar diversos linajes de seudónimos, heterónimos y *alter egos*- el dilecto *Vicente Fidel Uacsenam*. Un idealizado e imaginario maestro y precursor al que, como licencia literaria, me permito atribuir todas aquellas teorías, descubrimientos y aportaciones que, por mera discreción, verosimilitud y/o articulación narrativa, no resultaría apropiado ni procedente auto-adjudicarse uno a sí mismo. La peculiar sonoridad o eufonía del nombre de este personaje me lleva a ubicar su procedencia y nacionalidad en Buenos Aires, Argentina, en donde, estratégicamente, lo hago coincidir con Marcel Duchamp durante la esporádica residencia de este último en dicha capital, en donde permanecerá nueve meses, entre 1918-1919, y con quien, siempre que convenga a mis argumentaciones, mantendrá «de tú a tú» conversaciones, discusiones y vivencias varias.

En cuanto a de dónde, cómo y por qué surge precisamente este nombre, es oportuno aclarar que, al decidirlo, he querido dejar abierta -aunque oculta- la posibilidad de demostrar su relación, semejanza o correspondencia conmigo mismo. Para ello recurrí a un documento tan inaccesible como prescindible hoy -aunque legítimo, registrado y vigente- cual es mi partida de bautismo, según la cual, y siguiendo la costumbre de la época de registrar en ella más nombres de los que constan en el DNI, a mí me pusieron -obviamente, aprovechando mi indefensión-: Ernesto José Nicolás *Vicente Fidel* Antonio. De ahí pues el *V. F.* de mi heterónimo. Y en cuanto al apellido, *Uacsenam*, procede sencillamente de la pronunciación o escritura invertida de mi apellido materno, que es Manescau.

Pese a que en la catalogación o índice general de estos manuscritos, los propiamente *uacsenamianos* serían, exclusivamente, los surgidos durante la década de los 80, he considerado apropiado, dada mi simpatía por el personaje y el carácter singular, anecdótico y eufónico de su nombre, aplicarlo por extensión y como denominación genérica, a la totalidad de la auténtica *Summa Codicológica* acumulada hasta el presente. Por demás, el carácter plástico y estético que les atribuyo y que ha constituido el tema central de esta disertación, queda manifiesto no solo en su selecta incorporación complementaria a la mayoría de mis exposiciones individuales (23 en total), sino, muy especialmente, en dos de ellas -casualmente ambas en el C.O.A.C de Tenerife, tituladas: «El Elenco Silictiode» (1994) y «El Jardín Caligráfico» (2003)- en las que la totalidad del material que las compone procede íntegramente de sus páginas. La primera de ellas, consistente en una instalación efectuada con seis ejemplares facsímiles, de 191 láminas c/u. seleccionadas con un criterio eminentemente iconográfico, de entre las más de tres mil páginas de que, hasta entonces, constaban los citados manuscritos, da nombre a la colección donada a esta Real Academia, que es uno de los seis ejemplares facsímiles mencionados. Cada lámina se encuentra firmada, numerada y sellada en el reverso, con el *ex-libris* de la *Biblioteca Uacsenamiana*, fuente de la que proceden.

En cuanto a la segunda exposición citada: «El Jardín Caligráfico», se instala con más de mil páginas reproducidas facsimilamente de los originales mencionados, y consiste en una metáfora o un símil que establezco entre un jardín y mi actividad creativo-artística durante el período comprendido entre 1995 y 2003, en el que se incrementará sensiblemente mi incursión en el ámbito teórico de las



DETALLE DE LA INSTALACIÓN *El jardín caligráfico*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Coac. Santa Cruz de Tenerife. 2003

artes visuales, a través de diversos comisariados, presentaciones, conferencias, ponencias y otras actividades teóricas, críticas o historicistas, pero siempre aclarando que mi posicionamiento, mi óptica y mis criterios se corresponden más con los de un pintor o recreador plástico, que con los de un historiador o un crítico de arte.

En la evolución de estos manuscritos puede detectarse, claramente, cómo la abundancia ilustrativa, colorística y experimental de la fase inicial (la propiamente Uacsenamiana, surgida a lo largo de los 80), va derivando paulatinamente hacia una austeridad iconográfica, y un incremento del contenido literario y caligráfico. Esto es debido al hecho de que, a partir de la década de los 90, la gran mayoría de los textos registrados están destinados a su publicación. En la exposición de «El Jardín Caligráfico», dichas publicaciones se incorporan como objetos artísticos a la instalación, representando los frutos del jardín; mientras una franja de aproximadamente 40m de largo por 1m de alto, compuesta por más de 500 páginas reproducidas facsimilamente de dos manuscritos realizados entre 1995-2003, representan el manto edafológico del que surgen flo-

res (representadas por 64 fragmentos Din-A4) y árboles (representados por grandes murales de metacrilato, el mayor de los cuales supera los 8x1,25m).

Hubiera sido de lo más oportuno organizar, con motivo de este acto, una exposición que recogiera el conjunto de manuscritos reproducidos y expuestos hasta el momento. Y, de hecho, en ello me encontraba, cuando se nos comunicó el efectivo *ultimátum* que ha motivado esta avalancha de nuevos académicos numerarios. Por lo que abandoné esta iniciativa tan ambiciosa (ya que la exposición resultante será de magnitud gigantesca el día que se organice, espero y deseo que, en las futuras instalaciones de esta Real Academia), decidiendo a cambio efectuar esta proyección con la que he intentado ilustrar, al menos rudimentariamente, este discurso.

Una vez concluido lo cual, solo me queda agradecer vuestra asistencia, vuestra atención y, sobre todo, vuestra paciencia.

La Orotava; 9 de mayo de 2009

ERNESTO VALCÁRCEL EN LA ACADEMIA DE Bellas Artes

SEBASTIÁN MATÍAS DELGADO CAMPOS

Ernesto Valcárcel ingresa hoy como académico de número en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y lo hace adscrito a la Sección de Pintura. Parece lo más lógico que fuera un miembro de esta Sección quien contestara a la alocución con la que nos ha deleitado, realizara el alegato laudatorio y le diera la bienvenida al seno de nuestra institución. Sin embargo, él ha querido que sea el modesto miembro de la sección de Arquitectura que les habla el que coniera con este honroso cometido, con lo que, sin duda, sale cualitativamente perdiendo ante la imposibilidad de que este circunstancial orador sea capaz de estar a la altura de su disciplina y a la que sus muchos méritos le hacen acreedor.

Claro está que Ernesto Valcárcel es colega en el menester de construir, pero es un arquitecto que pinta o, por mejor decir, un pintor que construye espacios, como pretendo justificar ante ustedes más adelante. Y no es sólo eso, es también profesor, crítico, literato, generador, impulsor y propulsor de múltiples actividades artísticas y no sé cuántas cosas más, siempre con el común denominador de girar incansablemente en torno al arte. Y aunque siempre he rechazado simplificar la compleja realidad que somos con definiciones, acotaciones o etiquetas, lo más sencillo, pero certero, es afirmar que Ernesto Valcárcel es esencialmente un artista, en la mejor y más generosa dimensión de esta palabra/idea, y lo es por aptitud (aguda percepción, fina sensibilidad, capacidad técnica y sólida formación intelectual) y por actitud (inquietud rebelde e inconformista, atrevida especulación, fidelidad a su compromiso personal y decidida voluntad creativa e innovadora).

Estoy seguro de que, después de escuchar el sorprendente parlamento que hoy ha pronunciado ante nosotros, habrán podido apreciar, con claridad, que Ernesto Valcárcel es artista de talento, seriedad y madurez y que, tras el ropaje una veces barroco, casi gongoriano y otras en apariencia

sencillo (que no simple) de su obra (que a algunos hasta podría parecerles epidérmico, banal, frívolo o intrascendente), se esconde la solidez de su pensamiento y de sus planteamientos, que nutre a sus manifestaciones de un significativo sentido estético e intelectual, para gozo de aquéllos que, esforzándose en adentrarse en sus contenidos, alcancen a encontrar la consistente densidad de sus mensajes.

Me interesa decir aquí que no creo en ese mito tan común que supone que el artista es un ser tocado de una gracia superior que recibe el don de la inspiración y la manifiesta a los demás; a decir verdad, no creo en la inspiración sino en el trabajo, como ya se ha dicho, el artista no nace, sino que se hace

No conozco una sola verdadera obra de arte que no sea el producto de un notable esfuerzo personal para conseguirla. Ni el Quijote, ni Las Meninas, ni el Escorial, ni las esculturas de Alonso Berruguete, ni la monumental aportación a la polifonía de Tomás Luis de Victoria, son obras que puedan explicarse a partir de la inspiración. Todas son, en primer lugar, fruto de su tiempo, pero también es necesario decir que sus autores las buscaron, las trabajaron y fueron capaces de obtener los tan altos resultados que desafiaban al tiempo.

Con esto quiero decir que Ernesto Valcárcel no es casualmente un artista, sino voluntariamente un artista, un verdadero trabajador del arte, un tenaz buscador de sensaciones y de emociones y un intencionado mensajero del intelecto.

Muchos y muy sesudos críticos se han ocupado de forma muy elogiosa de las distintas etapas y los diversos modos de su siempre original quehacer artístico y, junto a ellos, mi ignorancia me hace sentirme en inferioridad. Por tanto, y como dicen que la ignorancia es atrevida, aún a riesgo de pasarme en mi atrevimiento, voy a centrar mi

intervención en la reflexión que su discurso y su obra han provocado en mí, que es finalmente lo que, según creo, debe ser la pretensión de cualquier mensaje artístico.

Quiero ir más allá de esa recuperación, también para el arte, de su «siniestra destreza» que le lleva, como a Leonardo, a escribir las palabras en sentido inverso, pues mientras que un diestro, al escribir de izquierda a derecha, va dejando al descubierto su escritura, un zurdo, al hacerlo en igual sentido, la va cubriendo con la mano, por lo que lo más natural, en este caso, sería hacerlo de derecha a izquierda como los árabes. Ernesto Valcárcel escribe de izquierda a derecha invirtiendo el orden de las letras y obteniendo así nuevas, sorprendentes y originales palabras, como esa que adjetiva sus manuscritos, sacada, como ya ha explicado, de su segundo apellido (nos ha dicho que Pessoa, como los portugueses, antepone el apellido materno) y que igual podía haber sido LECRACA Vianos si hubiera utilizado el primero.

Pero esta actitud no debe ser entendida como un simple juego, por divertido que pudiera resultar, porque, en realidad, nos está indicando que su arte (¿el arte?) no debe ser leído sólo de forma directa, diríamos «ortodoxa», sino también invirtiendo y trastocando nuestros esquemas previos, «rompiendo moldes», como ahora se dice, y abriéndonos a toda experiencia nueva.

Y es para mí muy significativo que haya recurrido a Marcel Duchamp, el tercer miembro de su

«santísima trinidad» particular, que: *acusaba de retiniano el criterio exclusivamente visual,....cuando en realidad es nuestro cerebro, nuestra «materia gris», nuestra actividad neuronal, nuestros conceptos y esquemas de valores, los mecanismos determinantes de la calidad de nuestros gustos, apetencias y pasatiempos, a lo que Valcárcel añade, como antes hemos oído: Mi conclusión es que cada cual tiene -en lo relativo a las preferencias estéticas- la retina que se merece, aquella que se ha ocupado de adiestrar, de educar, de alimentar.*

Pues bien, un repaso «retiniano» a su obra, entendido este término en la más profunda dimensión expresada por el artista, me lleva a opinar que Ernesto Valcárcel es un creador de espacios (cosa por demás muy coherente con su otra ocupación de arquitecto), y para fundamentar mi opinión me permitirán ustedes una breve disquisición sobre el concepto de espacio, que resulta, por otro lado, indispensable

para un arquitecto. En un estadio elemental de entendimiento del espacio se considera que éste es el lugar en que pueden estar las cosas. Esto es admitir que tanto las cosas como el espacio son realidades diferenciadas que pueden no estar relacionadas, porque no se necesitan mutuamente, tanto que incluso es posible (como los matemáticos) hablar del espacio vacío. Avanzando un poco más en su entendimiento, llegamos a decir que el espacio es lo que hace posible que las cosas estén, pues no es posible la existencia de las cosas si no están en alguna parte, lo que establece entre las cosas y el espacio una relación necesaria que supone una dependencia de aquéllas respecto de éste.

Si subimos otro peldaño en este ejercicio de entendimiento, podemos llegar a afirmar que el espacio, en sí mismo, no existe, sino que es el resultado de la interacción de las cosas al estar. No cabe decir nada del espacio vacío, son las cosas las que al estar de una forma u otra, generan un espacio u otro. Si en este contenedor que nos alberga cambiamos, por ejemplo, la posición de los muebles, o el color de las paredes o del suelo, abro o cierro las ventanas, enciendo o apago la luz, o simplemente cambio la posición de los cuadros o esculturas que lo adoman, obtenemos cada vez un espacio distinto, lo que demuestra que éste es una consecuencia de las cosas.

Pero aún cabe hacer más observaciones: dentro de este contenedor en que nos encontramos no percibe el mismo espacio una persona que se halle en el fondo de la sala que el que está aquí ante este atril; y aún más, dos personas distintas situadas en el fondo tienen distinta percepción del espacio, viven espacios diferentes, aún cuando estén en situación similar. Ello quiere decir que el espacio es una creación de nuestro pensamiento, una realidad conceptual a partir de nuestras sensaciones y nuestra memoria, es decir, nuestra experiencia, y por tanto algo verdaderamente subjetivo, personal e intransferible.

Ahora parece que encajan a la perfección las afirmaciones de Duchamp y de Valcárcel que antes les cité, y ahora puedo sustentar parte de esa mi opinión de que nuestro nuevo académico es un creador de espacios.

Basta seguir la evolución de su obra (que se proyecta a mi espalda), desde la esculto-pintura (la pintura en tres dimensiones con la inevitable referencia a nuestro querido Manolo Millares), pasando por la plena pintura bidimensional, hasta la pintura arquitectónica, pues sus cada vez más cuidados montajes son engendradores de espa-

cios arquitectónicos, para confirmarlo. Y un ejemplo muy claro es ese «Jardín Caligráfico», realizado precisamente en la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos, en donde los miles de folios que cubrían las paredes, no sólo constituían un contundente discurso plástico, sino que conformaban un espacio arquitectónico original que envolvía de forma casi opresiva y alienante al espectador; que sumergido en él, se enfrentaba a preguntas tales como: y esto ¿porqué y para qué?

La relación entre la literatura y las llamadas artes plásticas se establece a través de la escritura, que puede ser, y de hecho es, un objeto estético. Esto es algo conocido desde antiguo, basta con reparar en el uso que de su sinuosa caligrafía como elemento decorativo hicieron los árabes o en el indudable valor plástico de la escritura cuneiforme de los asirios y más aún de la jeroglífica de los egipcios, que pasa de los signos a la pura representación formal. Pero también de la representación o traducción plástica de un texto, como en el teatro o en el cine. E incluso las partituras musicales, con su tan sugestivo lenguaje de signos, son evidentes objetos estéticos, hasta el punto de que, en algunas obras modernas, la estructura formal sigue pautas de composición puramente visuales; y no digamos del valor plástico y estético que se evidencia en la ejecución de cualquier obra, bien sea de danza o en la simple materialización de un concierto (intérpretes, solistas o directores), por la coherencia profunda entre música y movimiento. Esto viene a echar por tierra esa división, tan convencional como inconsistente, de las bellas artes, que considera a unas plásticas y a otras no.

Pero volvamos al «Jardín Caligráfico». Los miles de folios que cubrían las paredes no estaban en blanco, ni llenos de signos sin sentido, ni con impersonal escritura mecánica o electrónica; eran reproducción fiel de manuscritos del artista a lo largo de su ya extensa e intensa trayectoria; son concreción plástica de su pensamiento y, en algún modo, el testimonio de su secuencia intelectual. La escritura caligráfica es profundamente personal (no hay dos personas que escriban de igual forma), hasta el punto de que, de la lectura de sus rasgos, se ha construido la ciencia grafológica. Así que en estos folios se contiene, por simple análisis estético, el carácter de su autor (basta con reparar en su firma), en el que inevitablemente está implícita su inquietud plástica. Digamos que, a través de la forma, el autor se nos muestra en una de sus dimensiones más auténticas.

Pero el mensaje no queda ahí, porque en esos textos (que el autor supone que nadie va a tener la paciencia de leer) se contiene su posición frente al fenómeno artístico y sus logros y fracasos (y en este último aspecto, este Jardín Caligráfico viene a ser como su particular Muro de las Lamentaciones) habidos en la búsqueda de una forma de expresión que sirva para transmitir su mensaje y, por ello, deviene en un enorme ejercicio de honestidad. Es una auténtica confesión, que a nadie más que a él importa, una catarsis personal necesaria.

Él mismo ha dicho, a propósito de estos textos, que *su ejecución originariamente manuscrita se transmuta aquí en epidérmica textura espacio-temporal, secreción del pensamiento...* ¿No es ésta una clara confirmación de que el espacio es un ente intelectual, una creación temporal del pensamiento?

Así que, además del mensaje plástico, esta muestra contiene un mensaje extrasensorial, y porque no existen solamente las cosas tangibles, los objetos, sino que también existen las sensaciones, las emociones y los sentimientos, Valcárcel crea de esta manera espacios intelectuales trascendentes entre él y el espectador, tensiones y climas emocionales en el tiempo, pues tampoco se entiende el espacio sino cambiando. Y todo esto supone una aportación de indudable valor artístico.

Basta con leer los títulos eminentemente literarios, a veces rayanos en el esoterismo, de muchas de sus obras y exposiciones para confirmar que no se trata sólo de enviarnos mensajes plásticos:

Materia, Rito y Alquimia
Los Espacios inaccesibles
Secuencias de un Ámbito Onírico
La Mitología Nintra
Las Ubioláptidas
El fragmento como célula plástica
Trans-Iconicum xii (grabados)
Ilustración de una breve Historia del Arte:
Político
El Oscurantismo
El intruso escatológico
Secreciones telúricas desde el subtropical macaronésico
El producto sublime
Esto
Caos y equilibrio

Clave evalc

El elenco silitoide

Fragmentarium

El Jardín Caligráfico

El propio artista aclara, a propósito de este último:

nunca se me había resistido tanto la elección del título -generalmente metafórico- de una exposición personal, siendo esta elección una de las fases más satisfactorias y jubilosas del proceso habitual, puesto que este título suele surgir de un proceso natural, cuando la totalidad de las obras se encuentran terminadas o a punto de concluir. Es el último tramo de un largo y sinuoso camino.

Por lo dicho, creo poder reafirmarme en que Ernesto Valcárcel, maestro en la utilización casi obsesiva de la metáfora, es un creador de espacios, un creador de espacios artísticos, un especulador de lo que él mismo llama «el producto sublime» en su doble dimensión plástica e intelectual. Él mismo lo expresa así:

La única actividad humana capaz de transmutar la materia en un producto sublime es la actividad artística, pues la única utilidad de este producto estriba en activar nuestra emotividad e imaginación a través de nuestros sentidos, estimulando así una de las fuentes esenciales del pensamiento y consecuentemente de la comunicación, de la teorización, y de la asimilación, perfeccionamiento y purificación de la experiencia.

Ernesto Valcárcel se nos muestra, por tanto, como un artista dotado de una fuerte carga conceptual, y su arte, inevitablemente, es buen testimonio de ello. Juzguen ustedes con cuánta propiedad se le ha llamado para formar parte de nuestra Academia, en el sentido más platónico del término.

Debería terminar aquí, pero caigo en la cuenta de que he omitido ese aspecto tan engoroso, el de desgranar su

extenso y meritorio currículo. No voy a hacerlo con detenimiento, es realmente innecesario; sólo apuntaré abreviadamente:

- que nuestro artista empezó a pintar ya desde edad temprana, en plenos estudios secundarios;
- que nunca abandonó esta actividad durante sus estudios superiores de Arquitectura, por los que sin embargo sacrificó exposiciones en Madrid y Nueva York;
- que ha sido ganador de un buen número de premios en las exposiciones regionales de pintura y escultura;
- que ha realizado numerosas exposiciones individuales y ha participado en gran cantidad de colectivas;
- que ha expuesto, además de en nuestra región, en Madrid, Barcelona, Vitoria, Murcia, Lisboa, Viena y Nueva York;
- que ha simultaneado este quehacer con el ejercicio de la Arquitectura, siendo autor de un buen número de trabajos, siempre excelentes, como habrán podido comprobar ustedes en la proyección que me acompaña del Centro de Desarrollo Turístico Costa Adeje;
- que desde 1981, en que concluyó esta carrera, es profesor de la Facultad de Bellas Artes;
- que ha sido presidente de la sección de Pintura/Escultura del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, organizador y comisario de diversas exposiciones y comentarista y teórico de Arte, y que, por si todo esto fuera poco, es persona cordial y de extraordinaria calidad humana.

Así pues, Ernesto Valcárcel ingresa en nuestra Institución, y ello, más que un acto de reconocimiento, lo es de justicia interesada, porque la Academia, al honrarlo, se honra con su concurso, de cuya profesionalidad y juventud esperamos todos lo mejor. Yo le doy, muy sinceramente, mi más cordial bienvenida y solicito para él, el aplauso más sentido y merecido.

CONFESIONES DE UN ARQUITECTO

FEDERICO GARCÍA BARBA

Excelentísima señora presidenta de la Academia, ilustrísimos académicos, autoridades, amigos, señoras y señores:

En primer lugar, dedico este reconocimiento a mi familia. A mi mujer, Ani, que me ha acompañado todos estos años ofreciéndome su consejo; a mis hijos, Catalina y Federico, que han escuchado mis alegatos de dudas y certezas; y, sobre todo, a mi madre, sin cuyo apoyo incondicional no hubiera hecho muchas cosas en mi vida.

En segundo lugar, quisiera expresar mi sincero agradecimiento a los miembros de la sección de Arquitectura de esta Academia que me honran al haberme propuesto. Y también agradecer a todos ustedes que estén aquí, esta tarde, acompañándonos en este momento de tanta trascendencia para mí.

Aprovecharé este acto para contarles en primer lugar algunas experiencias, luego expresarles mis convicciones en arquitectura y, con ello, introducir algunas obras personales. Finalmente, formular un pequeño epílogo a modo de confesión.

* * *

El día en que me comunicaron mi elección como miembro de esta Real Academia, me di cuenta que habían transcurrido más de treinta años desde que terminé mis estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. La mayor parte de mi vida se desplegó en ese instante y, de alguna manera, pude recordar hechos que podrían haber motivado este reconocimiento.

Quisiera relatarles algunas de estas anécdotas, como ejemplo de cuáles son los caminos que llevan a una persona a trabajar en el complejo mundo del arte. Y, en particular, en la arquitectura, que se desarrolla en un lugar y una sociedad concreta.

Hacer edificios es también una forma de construir un relato. Una narración que nos atañe directamente a los arquitectos, unos individuos que hemos empleado una parte sustancial de nuestra vida en ese esfuerzo de imaginar espacios y construirlos. Una obra de arquitectura condensa una vasta multitud de experiencias acumuladas a lo largo de los años.

MIS PRIMERAS LECTURAS ARTÍSTICAS

El azar es siempre un componente esencial de los acontecimientos que influyen en las contingencias personales. La elección de los estudios de arquitectura no tuvo para mí un soporte racional, como supongo que les ha ocurrido, ocurre y ocurrirá a muchos jóvenes en ese momento trascendental en que van a empezar sus estudios universitarios. Rememorado ahora ese episodio, a través de las brumas del tiempo y cuando han transcurrido ya varias décadas, está claro que es algo confuso en mi memoria y que, lógicamente, idealizo.

En mi caso, algunas experiencias infantiles en el juego, junto con una visión romántica sobre el papel social que representaban los arquitectos, fueron argumentos que me llevaron a intentar ejercer esta actividad. Según me decían, mis capacidades se orientaban primero hacia la expresión escrita, y a la visión espacial luego. En consecuencia, algún profesor del último curso del bachillerato aconsejó como lo mejor para mí que optara a estudios de letras como la historia, la literatura, etc, cosa que no hice. Al contrario, decidí iniciar mis estudios de arquitectura en la vecina isla de Gran Canaria.

A comienzos de la década de los 70 del siglo XX, la ciudad de Las Palmas era una urbe vibrante y cosmopolita que experimentaba un fuerte desarrollo ligado a la llegada



Casa en Los Laureles, Tacoronte. Tenerife. Federico García Barba, arquitecto. 1986. Foto: Jorge Nerea.

de numerosos visitantes europeos. Contaba con magníficas playas de arena rubia, llenas de bañistas y paseantes. También acababan de terminarse edificios de una gran factura constructiva y formal, como el Hotel Concorde o el de la torre de Don Juan, junto al puerto de la ciudad, y que habían sido realizados por arquitectos cuyos nombres empezaron a sonarnos entonces, como Salvador Fábregas o Pedro Massieu.

En esos años, se impartían por primera vez enseñanzas universitarias en la ciudad. En mi especialidad, era en un centro que funcionaba como filial de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Las materias del primer año de carrera se dividían entre asignaturas dedicadas al aprendizaje del dibujo y otras orientadas a un conocimiento más científico. Recuerdo la enseñanza del álgebra como una disciplina abstrusa impartida por un voluntarioso ingeniero. Algo similar ocurría con la práctica del dibujo, orientada principalmente a la copia al carboncillo de estatuas clásicas.

Nuestra actividad habitual consistía en asistir a las clases que se impartían en la prestada sede universitaria de la calle de Tomás Morales, espacio que compartíamos con los ingenieros industriales. Con ello intentábamos asimilar una enseñanza que no comprendíamos todavía cómo nos prepararíamos para hacer edificios.

En ese contexto adolescente, de compañeros de estudio y diversión, casi todas las semanas dábamos un paseo por los alrededores de la maravillosa playa de Las Canteras; en aquella época en plena efervescencia constructiva. Fue así como un día, en un kiosco de prensa del próximo Parque de Santa Catalina repleto de publicaciones, descubrí una enigmática revista en la que se presentaba la foto solarizada de una cara sobre un fondo verde.

Hojeando el interior de ese ejemplar comprendí que contenía información relevante sobre el objetivo de nuestro afán, la arquitectura. Se denominaba «Nueva Forma» y estaba dedicada a un señor de Madrid llamado Antonio

Fernández Alba. En ella se presentaban una serie de brillantes dibujos de edificios, junto a comentarios explicativos. Este fue mi primer contacto con la arquitectura como expresión artística, una publicación que hojeé entonces con detenimiento, intentando comprender lo que allí se recogía.

Recuerdo la lectura de una crítica de Santiago Amón, titulada *La arquitectura de Fernández Alba y el estructuralismo*. Un denso artículo repleto de términos difíciles, como aquellos que se referían al empirismo nórdico que se suponía caracterizaba entonces a la arquitectura madrileña. Allí se soltaban frases misteriosas, como aquellas preguntas retóricas que enunciaba Amón: *¿Es, quizá, paradójica la renuncia al formalismo en pro de la sustantividad formal? O aquella otra: ¿Parecerá, acaso, redundante hablar de una arquitectura de edificios?*

Lo cierto es que a partir de entonces acudía con asiduidad a aquel kiosco del parque, ansiando conseguir algún número de aquella revista, que escrutaba voluntariosamente y que, con el tiempo, se fue haciendo más y más familiar. Allí vi por primera vez reproducciones de la obra de Mondriaan, leí textos de Joyce, y referencias a tantos y tantos arquitectos españoles y europeos de la última hora, junto con innumerables referencias literarias, musicales y de otras artes.

Había en «Nueva Forma» un poso de conocimiento esotérico que había que entender necesariamente guiado por chamanes como el propio Amón o el inefable Juan Daniel Fullaondo, y que me sirvió como primera vía para comprender de qué iba aquello de la arquitectura.

En Las Palmas existían unas pocas bibliotecas públicas que apenas contaban con libros de arquitectura, algo que era habitual en una ciudad de provincias que estaba saliendo de los oscuros años de la posguerra. Las librerías eran escasas y las artes no eran una de las especialidades de referencia. Sobresalían Larra y Quesada, situadas en el antiguo barrio de Triana; pequeños espacios intelectuales que tenían una escogida y primorosa selección de ediciones de arquitectura. Allí adquirí algunos primeros libros que me dieron las claves para la comprensión de la arquitectura y el arte contemporáneos. Señalaría expresamente algunos, escritos por autores italianos como Dorfles y Zevi.

Por su impulso didáctico y su claridad expositiva, los libros de Dorfles fueron para mí una primera guía. En «Últi-

mas tendencias del arte»², se explicaban las estrategias estéticas de tantos y tantos artistas europeos y americanos de la segunda mitad del siglo xx. También, en su «Arquitectura moderna»³, Gillo Dorfles hacía un somero repaso por los orígenes del Movimiento Moderno para luego introducir a los grandes maestros de la arquitectura del siglo xx. Muchos terriblemente olvidados hoy, como los alemanes Erich Mendelsohn y Walter Gropius.

La otra obra relevante que leí entonces, fue «Saber ver la arquitectura»⁴, de Bruno Zevi. De acuerdo a lo expresado allí, comprendí que realmente no se puede opinar verdaderamente de un edificio sin haberlo visitado. Que las imágenes son un sucedáneo que no permiten percibir las profundas cualidades de la arquitectura. Llevan siempre implícito un falseamiento de la realidad, un enmascaramiento estético que dificulta su comprensión real.

UN PERIPLO A TRAVÉS DE CENTROEUROPA

Dice Claudio Magris: *Cada cual atraviesa un lugar con un ritmo particular. Unos van deprisa, otros remolonean. El paisaje es estratificación de tierra y de historia. No es solo naturaleza y arquitectura, golfos, bosques y casas, senderos de hierba y de piedra; es también y sobre todo sociedad, personas, gestos, costumbres, prejuicios, pasiones, alimento*.⁵

Algo parecido a una de esas narraciones personales ligadas a la cultura que Magris recopila en «El infinito viajar»⁶, es lo que pretendo ahora transmitirles sobre un periplo que hice por el centro de Europa. A veces algunos lugares te hablan con intensidad y claridad, exponiéndote algo que te resulta inesperado. Puede ser el resultado de la poesía, esa construcción intelectual que nos une a aquellos que nos han precedido. Ese fue un recorrido de juventud

¹ AMÓN, Santiago. «La arquitectura de Fernández Alba y el estructuralismo». En revista *Nueva Forma*, número 56. Madrid, 1976 (pg.4)

² DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte*. Editorial Labor. Barcelona, 1969

³ DORFLES, Gillo. *Arquitectura Moderna*. Editorial Seix Barral. Barcelona 1967

⁴ ZEVÍ, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Editorial Poseidon. Buenos Aires, 1951

⁵ MACRIS, Claudio. *El infinito viajar*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2008. p. 19

que hice en la soledad de mis pensamientos, para visitar algunas obras de Le Corbusier en ese territorio ambiguo de frontera situado al este de Francia, junto a Suiza y Alemania. Mi historia comienza en verano en la pequeña ciudad de Lausanne, frente al lago de Lemán, a la que había acudido con un amigo a visitar a su hermana.

Una mañana temprano, cargado con mi mochila, abandoné la seguridad de la estancia que me acogía para adentrarme en un territorio del que desconocía casi todo: el idioma, las costumbres, los lugares. Por no conocer, ni sabía donde se encontraban aquellos edificios de los que había visto unas fotos impactantes en color, presentadas en un pequeño libro de Vittorio Franchetti Pardo, dedicado a la divulgación popular de la obra del arquitecto Le Corbusier⁷ y publicado en 1967. Lo que sí sabía a mis diecinueve años es que en las cercanías de la próxima ciudad de Lyon se había construido el convento de La Tourette por encargo de unos monjes dominicos, escasos años atrás.

Así que me planté en el punto de información de la estación Perrache de Lyon después de un pequeño viaje en tren desde las orillas del lago suizo. Allí traté de indagar sobre las localizaciones de aquellas obras de Le Corbusier que más me sonaban, La Tourette y Ronchamp. Después de múltiples conversaciones con otros viajeros y consultas en guías impresas, supimos finalmente que el enigmático convento se encontraba en un pequeño pueblecito a las afueras, llamado Eveux, al que se podía acceder en tren en dirección a Roanne. También me informaron amablemente sobre el camino para llegar a la capilla de Ronchamp, situada más al norte, cerca de Belfort, casi en Alemania. Así que después del almuerzo me dispuse a coger mi transporte, llegando a mi primer destino hacia el atardecer.

Al día siguiente, con la luz del amanecer, que se presentó pronto sobre unas montañas próximas, me dispuse a recorrer el corto trayecto hasta La Tourette. Por un camino rural de tierra me adentré en un pequeño bosquecillo. Casi enseguida vislumbré la silueta del monasterio, coronada por su campanario de hormigón. Allí me encontré cruzando uno de esos característicos portales de hormigón que señalan la entrada a los edificios de Le Corbusier. En ese momento, los monjes desayunaban en el refectorio, pero muy amablemente me dejaron circular por su interior sin problemas. Al recorrer los pasillos del claustro en U, entré emocionado en la famosa capilla cúbica sobre basamento en cruz y cubierta piramidal.

Una de las cosas que más me impresionaron del convento fue aquella relación tan extraordinaria de los espacios con el paisaje, una visión enmarcada por ventanas de hormigón ritmadas casi musicalmente. Años más tarde sabría que el músico griego Yannis Xenakis contribuyó a su diseño cuando colaboraba con el arquitecto como ingeniero. La iglesia me pareció un espacio ceremonial muy adecuado al carácter monacal de sus usuarios, una caja de hormigón monumental de una austeridad espartana, en la que apenas se recurría a elementos figurativos; su mobiliario se reducía a los bancos y el altar.

Sin embargo, la pieza que mayor impacto me causó fue la capilla semienterrada, junto a la iglesia en la que cada mañana los monjes celebraban su primera misa, bajo los lucernarios de colores puros, rojos, amarillos y azules. En general, el edificio de hormigones descamados, con apenas una docena de años entonces, tenía un impacto sorprendente y se insertaba con sabiduría en el lugar. Su lenguaje era de una gran sobriedad, expresando así, poéticamente y de una manera magistral, la visión del mundo que tenía la propia congregación.

Hoy, esta obra se encuentra prácticamente abandonada. Una situación complicada que demanda una intervención pública para lograr la recuperación de este interesante monumento de la arquitectura francesa.

De vuelta a Lyon me encaminé hacia mi segundo lugar de destino, la capilla de Ronchamp, para lo que seguí una ruta hacia el norte atravesando las tierras del Franco Condado, vecinas al macizo del Jura.

Allí, llegué nuevamente al caer la tarde, y al día siguiente me dirigí hacia la famosísima capilla. Subiendo por una cuesta, iba acompañado por otros peregrinos de la arquitectura, venidos de lugares cercanos y lejanos. Para mí, aquel era un edificio de Le Corbusier que se presentaba enigmático en las fotografías y que entendí de manera más evidente en el lugar.

Frente al racionalismo cubista del grueso de la obra del arquitecto, allí, en aquella colina, se había desplegado toda una sinfonía de lienzos curvos punteados por curiosas ventanas en nicho. Todo ello rematado por una enorme cubierta que asemejaba una gran cáscara de molusco. El

⁷ FRANCHETTI PARDO, Vittorio. *Le Corbusier*. Editorial Toray. Barcelona, 1967.



Sede de la empresa Teidagua, La Laguna. Tenerife. Federico García Barba y María Nieves Febles Benítez, arquitectos. 1997. Foto: Jorge Nerea.

contrapunto de las torres y del campanario parecía rematar aquella composición extraña de una forma sutil.

En lo alto había una explanada sobre la que se situaba el edificio rodeado de una masa boscosa junto a la que se disponía un graderío. Ello configuraba un lugar que permitía contemplar descansadamente las barrocas formas de la capilla proyectadas al exterior. La disposición de los lienzos de muro funcionaba como una especie de embudo, atrayendo tanto a los visitantes como a la propia energía visual del paisaje circundante, y estableciendo con ello una potente relación con las ondulaciones de la campiña lejana.

Es curioso que Le Corbusier, siendo no creyente, pusiera un empeño extraordinario en esta obra religiosa. Como señala William Curtis en «Ideas y formas»⁸, el arquitecto solía ver la naturaleza y el orden arquitectónico como manifestaciones de una presencia espiritual vagamente definida.

Esta capilla ha sido estudiada y descrita por numerosos autores contemporáneos, y a ellos me remito para su interpretación. No obstante, un aspecto que me resultó muy curioso fue que en cualquier rincón del edificio se encuentran referencias a los mitos primigenios y, expresamente, a aquellos específicamente relacionados con la liturgia católica. Cada elemento arquitectónico tenía su razón profunda, remitiendo a enigmas que se alcanzan con dificultad, interpretados por un reconocido agnóstico. Mi explicación sobre esta peculiaridad radicaría en las propias dudas de Le Corbusier sobre la trascendencia y lo sagrado. La arquitectura y el arte como expresión de una dificultad para entender la fe. Un proceso mental que conduce a un pensamiento irracional.

⁸ CURTIS, William. *Le Corbusier. Ideas y forma*. Editorial Blume. Madrid, 1988

Transcurridos tantos años, es difícil entender los azarosos sucesos e intrincados caminos que llevan a la formación intelectual de las personas. Probablemente, en mi caso ha sido una cuestión de contexto, voluntad y suerte. Como le podría ocurrir a cualquiera.

RETAGUARDIA CRÍTICA

En los primeros años 80, frente al encandilamiento generalizado que significó el movimiento postmoderno, surgiría la propuesta de un regionalismo crítico que, a mi entender, introducía una lógica racional superior. Consistía en una posible estrategia de integración entre el lugar concreto y la cultura global. Parecía también un camino apropiado para el desarrollo de la arquitectura en un ámbito periférico como el que puede representar el archipiélago canario en el contexto internacional.

La primera referencia a aquellas nuevas ideas la encontré en un pequeño texto titulado «El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural», de Kenneth Framptom, publicado en 1985⁹. En esa reflexión se exponía el carácter renovador que supone la confrontación dialéctica entre tradiciones locales y modernidad universal. Aquel texto exponía los elementos constitutivos de un posible movimiento a través del recurso a determinados grupos regionales y personalidades cualificadas de la arquitectura del momento.

En él aparecían citadas las obras de arquitectos como Jom Utzon o Louis Kahn, precursores de aquel llamado regionalismo crítico. El caso peculiar de Alvar Aalto se presentaba también como un claro precedente de esa posición de una arquitectura que, sin renunciar a la contemporaneidad, se ligaba a un territorio concreto. Tras aquellos se ordenaban otros trabajos de algunos arquitectos más recientes, como Mario Botta y Alvaro Siza. Obras significativas y brillantes explicadas sutilmente en su relación con una cultura local específica: el de la Suiza italiana, en el caso del primero, y la zona alrededor de Oporto en el segundo.

Decía Framptom: *si hay un principio que resuma fácilmente al regionalismo crítico es el del compromiso con el lugar antes que con el espacio*¹⁰. Apoyándose a su vez en Hannah Arendt, el autor valoraba aquí el lugar como una forma de resistencia frente a una unificación universal

indiscriminada; como la encarnación de una cultura en un sitio geográfico determinado; ello, frente al universalismo del concepto espacio impuesto por la globalización cultural imperante.

De acuerdo con ello, el llamado regionalismo crítico no pretendería recuperar las tradiciones locales como una evocación formal simplista, tal como pudo considerarse tanto por los historicismos de carácter romántico como por el más reciente postmodernismo. Por el contrario, tomaría como eje de sus propuestas una reinterpretación analítica de lo vernáculo, examinando sus fundamentos espontáneos relacionados con una sabiduría ancestral. Entre ellos, señalaría la coherencia de las construcciones populares con la topografía, su adecuación al clima, el aprovechamiento visual del paisaje, etc.

En mi opinión, la obra de Mies van der Rohe también podría equipararse con este específico discurso arquitectónico. Según el filósofo Félix Duque¹¹, este arquitecto siempre persiguió la superación, tanto del folclore como de la técnica y la moda, mediante la extracción de la más profunda componente artística. Algo que, paradójicamente, existiría en sí mismo. Según sus palabras, *cuando la tecnología alcanza su plenitud, trasciende hasta hacerse arquitectura*¹². Y retomando al origen, también señala: *Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirla aquello que debiera ser exclusivamente: construcción.*

De acuerdo tanto con el discreto planteamiento del regionalismo de Framptom como con la ambiciosa persecución de lo esencial en Van der Rohe, creo que una práctica arquitectónica adecuada para estos momentos de incertidumbre podría situarse en una especie de retaguardia crítica. Una posición alejada del fragor de las obras rutilantes, casi un espacio de sosiego para la meditación sobre el trabajo personal, entre el encuentro con lo auténtico en las realidades próximas y la avalancha de imágenes procedente del exterior.

⁹ FRAMPTON, Kenneth. «El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural» Revista *A&V Arquitectura y Vivienda*, número 3, Madrid, 1985

¹⁰ *Op. cit.*

¹¹ DUQUE, Félix. *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Abada Editores. Madrid 2008

¹² *Op. cit.* P. 158



Hospital de Nuestra Señora de los Dolores, La Laguna. Tenerife.
Federico García Barba y Cristina G. Vázquez de Parga, arquitectos. 2003. Foto: José Ramón Oller.

Después de varias decenas de años, en que se ha perseguido sin cesar el vanguardismo en todos los estamentos de la arquitectura, considero esa retaguardia crítica como una reacción adecuada frente a la falsa escena de las estrellas impuesta desde el consumo mediático internacional.

CASAS CANARIAS

¿En qué consiste el arte adaptado a un sitio concreto? ¿Cómo hacer propuestas que respondan adecuadamente al espíritu del lugar y también al carácter de tu época? Son preguntas que muchos se hacen y, en mi caso, me obsesionaron durante bastantes años.

Porque la arquitectura, entendida como actividad cultural, tiene una responsabilidad que va más allá de la mera construcción de edificios y, en algunos casos, se transforma en la representación física de una específica manera de comprender el mundo, de la forma en que tus contemporáneos habitan un lugar concreto del planeta.

Cuando empecé a trabajar como arquitecto, hace ya unos cuantos años, había una cosa que me intrigaba y casi me acosaba. Consistía en una constante demanda relativa a una supuesta arquitectura canaria. Así, con denominación de origen.

Eran años, allá a comienzos de la década de los 80, en los que se dedicaba un notable esfuerzo intelectual a desentrañar la propia identidad; un reflujo romántico tardío con resabios políticos excluyentes muy útil para la construcción de nuevos espacios de poder. Era en un tiempo y un lugar en que se estaba definiendo el sistema cuasi federal de las autonomías que ha caracterizado a este país durante las últimas décadas.

Pero la cuestión principal para nosotros, los que comenzábamos una carrera profesional en Canarias, era determinar en qué consistía aquello de las casas canarias. ¿Cuáles eran los elementos con los que se componía esa abstracción de lo canario en arquitectura? Algo que surgía como un concepto formal y constructivo indeterminado, pero irrefutable en la mente de nuestros interlocutores.

Para esta representación demandada, algunos recurrían a los ejemplos de la arquitectura popular de raíces campesinas. Otros señalaban algunos elementos explícitos, morfológicos y constructivos, como fundamentos espaciales de aquella supuesta expresión canaria. Por ejemplo, las galerías y balcones abiertos al paisaje. Casi siempre se identificaban las carpinterías de madera, las tejas y los muros de piedra enfoscados a la cal como los modos constructivos característicos de aquella condición. Algo que los historiadores canarios enmarcarían como una herencia deri-



Capilla del monasterio de La Tourette en Evieux. Francia. Le Corbusier, arquitecto. 1958. Foto: b1qfeet, Flickr.

vada de lo mudéjar y transmutada luego en peculiar; debido a sucesivos baños estilísticos, procedentes de la Europa continental; una expresión cultural ligada a un remoto pasado árabe, recibida desde el suroeste de la península ibérica.

Valorada con objetividad, la arquitectura popular y culta desarrollada en Canarias forma parte de un longevo proceso colectivo, integrado en la expansión de la civilización europea hacia el Atlántico, con sus posteriores ramificaciones por el Caribe y América del Sur. Ejemplos construidos similares a la arquitectura de Canarias los podemos detectar, con pequeñas y casi imperceptibles diferencias, tanto en el sur de Andalucía, el Alentejo y Madeira, como en Cuba, Santo Domingo, Colombia e incluso Perú.

Sin embargo, el resultado de esa etiqueta, la arquitectura canaria a la que se referían mis contemporáneos, se caracterizaba por una baja calidad estilística, una mezcla de pastiche formal y sistemas constructivos modestos

basados en el cemento. Un inventado escenario de lo cotidiano que reflejaba una nostalgia por un pasado idealizado. Su traslación expresa a la arquitectura turística fue la culminación de un pensamiento artístico muy mal entendido, reflejo de un déficit cultural muy importante. En los espacios vacacionales de las islas se aprovecharía esta pulsión formal para consolidar una inenarrable especie de disneylandia del folklore local.

Lo que se imponía como el canon de lo canario era, en realidad, una tergiversación inconsecuente de algunos elementos estilísticos extraviados de aquella cultura popular para su empleo masivo en la decoración exterior de todo tipo de edificaciones. En realidad, la recreación de un escenario idílico que enmascaraba unas apetencias especulativas desaforadas y una arquitectura de bajísima calidad formal y constructiva.

En contraposición a ello, pensé que un camino alternativo para integrar aquella demanda expresiva -potente-

mente asumida por las elites locales- en la realización de obras actuales debía volver a analizar los orígenes de aquella arquitectura popular. Con los años, tuve ocasión de visitar en profundidad las islas orientales y ver todavía ejemplos auténticos en Lanzarote y, sobre todo, en Fuerteventura. Recorrer los núcleos urbanos fundacionales en los que se asentaron aquellos normandos que llegaron a estas islas a comienzos del siglo xv. Enclaves que, más tarde, acogerían todo el aluvión de castellanos, portugueses, genoveses, etc. que, con sus bagajes culturales respectivos, han tenido una influencia decisiva en la concreción de la historia de la arquitectura canaria.

En Fuerteventura, en los años 80, aún pude analizar restos de aquellos edificios campesinos de una altísima austeridad constructiva. Por no tener, no tenían ni madera para las cubiertas y carpinterías. Un material que tenía que importarse desde otras islas. Las escuetas casas del Valle de Santa Inés, con sus muros de argamasa, piedra y techumbres de paja soportadas con troncos de palmera, ejemplificarían para mí una primera manera de hacer el espacio construido aquí. Unos recursos escasísimos que dictaminarían una arquitectura altamente pobre y escueta. La simplicidad era un corolario necesario que se reflejaba en unos volúmenes prismáticos de pequeño tamaño bajo cubiertas a dos aguas.

En la isla occidental de La Gomera, siguiendo los caminos de la colonización, se podía rastrear la evolución posterior de esa forma de construir que tanto ha caracterizado al paisaje canario; allí, ya con una mayor disponibilidad material. Algo que se debe a la presencia de importantes masas boscosas, piedras basálticas más duras y arcillas ricas en hierro.

Los tipos edificatorios siguieron conservando aquel carácter primigenio y arquetípico, aunque empiezan ya a combinarse y agregarse, formando estructuras ligeramente más complejas. La influencia cultural del estilo mudéjar establecería una impronta formal que se reflejaría en el mimo con el que se ejecutaban las tracerías de algunas cubiertas de madera y, sobre todo, en la carpintería de puertas y ventanas.

La aparición en las islas de los núcleos poblacionales más densamente organizados, algunos puertos de mar, como Las Palmas, Santa Cruz de la Palma, San Sebastián de la Gomera y Garachico y otros interiores, como Betancuria y La Laguna, definiría una nueva forma de hacer la

ciudad y las arquitecturas asociadas. Se producen allí unas formas más urbanas, ricas y complejas en sus tipologías de ordenación espacial.

Para mí, lo más interesante de todo esto era la forma en que las arquitecturas populares y cultas habían ido construyendo un cuerpo de modelos organizativos y espaciales, rurales y urbanos. Toda una vasta experiencia de organización del espacio que constituye un precedente muy interesante de adaptación al medio geográfico local. Un conjunto de formalizaciones que compone un repertorio espacial, fruto de una experiencia de siglos, caracterizado por un enraizamiento claro al lugar, una buena respuesta al clima, al paisaje y a la disponibilidad local de materiales. En suma, ideas y bases para una arquitectura realmente sostenible y poco consumidora de recursos externos. Una práctica que poco tiene que ver con los formalismos y remedos estilísticos contemporáneos.

ARQUITECTURAS PERSONALES Y LUGAR

De todas estas reflexiones surgiría una ambición imperiosa para hacer un prototipo de arquitectura que integrase aquel conjunto de pensamientos. Recuerdo que, en aquellos tiempos, a mediados de los años 80, quería a toda costa construir una obra de arquitectura. Sin dinero, sin apoyo, sin siquiera solar concreto, me embarqué a preparar el proyecto de mi casa familiar, aquella en la que he vivido más de treinta años ya. Esa casa se basaría en la interpretación del sitio, Tacoronte. Un topónimo aborigen que hace referencia a un lugar entre montañas. Ese trabajo incluyó el análisis del lugar y sus precedentes construidos, al igual que elementos de la cultura arquitectónica contemporánea.

En confrontación a aquella visión reductiva de la arquitectura popular, impuesta en el imaginario canario, al afrontar ese proyecto me planteé una reflexión sobre determinados prototipos tipológicos, relacionados con las casas campesinas del norte de Tenerife. La idea era evaluar las posibilidades de hacer un proyecto contemporáneo recuperando determinadas concepciones espaciales destiladas por la cultura tradicional inherente al sitio.

Uno de los sistemas de organización residencial que observé allí consistía repetidamente en la construcción de varios prismas rectangulares paralelos, bajo cubierta de

tejas a cuatro aguas. Con esa idea organizativa en mente, el proyecto partió de una composición del edificio como dos cajones rectangulares casi independientes. Esa pensada simplicidad volumétrica, permitió su construcción en dos fases separadas temporalmente, que abarcaron un período de casi cinco años.

Esa reflexión sobre las preexistencias existentes, junto al empleo de patrones y recursos necesariamente modernos, me permitió realizar una obra que presentaría matices diferenciales sólo asimilables a aquel lugar; una maniobra proyectual a la que he recurrido reiteradamente, como veremos a continuación.

Años más tarde, a comienzos de la década de los noventa, tuve la oportunidad de ampliar esta estrategia de confrontación con las ideas de organización popular del espacio. Fue con motivo del encargo de dos pequeños centros culturales en diferentes caseríos tradicionales de la isla que me llevaron a considerar de nuevo la inserción de arquitectura contemporánea en el espacio rural.

Uno de ellos se situó en el húmedo y escarpado valle de Taganana, en el que la acumulación paulatina de edificaciones, el abancalamiento agrícola y los sistemas de accesibilidad y riego han dado origen a un lugar de una indudable belleza, un paisaje muy peculiar. El edificio social propuesto allí recupera materiales y elementos constructivos característicos para integrarse sutilmente en el lugar.

Una alternativa diferente es la que se orquestó para el pequeño centro cultural de Teguedite, un escaso enclave de viviendas situado en un entorno árido. El emplazamiento del proyecto se distinguía básicamente por un conjunto de huertas y cuyo sistema de cultivo se caracteriza por el enarenado, una técnica que consiste en la cubrición del terreno con jable o árido triturado de puzolana. El nuevo edificio dialoga allí sobre la base de los materiales disponibles y de las simples volumetrías vecinas.

Todo ese conjunto de elementos de carácter heterogéneo que señalo, topográficos, funcionales, climáticos, constructivos, etc, intervinieron en la definición de cada uno de estos proyectos, siempre con el objetivo de lograr una inserción específica de los edificios en el paisaje de su lugar. Con la reelaboración de componentes locales hacia una versión un poco más culta de la tecnología popular, intentaría una diferenciación y el refuerzo, por tanto, del carácter didáctico de la arquitectura pública. Se apostaba con ello por la

conservación de la diversidad cultural frente a ciertos extrañamientos y uniformismos irreflexivos.

Un caso diferente de inserción de nueva arquitectura en entornos tradicionales se produjo cuando se nos propuso afrontar la ampliación de un edificio antiguo localizado en el casco histórico de La Laguna. Se trataba de la reutilización de una antigua casona señorial como sede de la empresa municipal de aguas de la ciudad. La naturaleza del encargo quedó condicionada, además, por la necesidad de conjugar la reestructuración de un edificio residencial para usos administrativos, con las estrictas condiciones de protección establecidas por el planeamiento vigente.

El proyecto de intervención se planteó desde el respeto a las pautas tipológicas tradicionales ligadas al sitio. La reforma del edificio que se propuso trataba de rematar el crecimiento, hasta entonces realizado en la edificación, siguiendo los procesos formales y volumétricos detectados allí.

La intervención se planteó rehabilitando los espacios existentes, la conservación del vacío ajardinado interior y el añadido de un nuevo volumen que definiera una nueva fachada posterior, que permitiera así un acceso más desahogado para los usuarios de las oficinas. El nuevo edificio se abre espacialmente al patio interior mediante una gran cristalera. Con ello se integra en el conjunto una incidencia directa de la luz en el interior.

La actuación en la parte más antigua buscó corregir los desfueros realizados en una desafortunada ampliación ejecutada a comienzos del siglo xx. La nave más próxima a la fachada se restauró a la manera tradicional, introduciendo una tercera planta en su parte trasera y devolviendo la escalera a su posición primitiva. En este caso, se trabajaron las nuevas cubiertas para dotar a la estrecha crujía central de una luminosidad y singularidad espacial de la que carecía.

En el año 2000, ganamos el concurso para la realización de un pequeño museo en El Sauzal. Ahí volvería a usar, por última vez hasta la fecha, esa forma de proyectar en el respeto a lo vernáculo que me ha acompañado a lo largo de los años. En este caso, se trataba de acondicionar la casa natal de sor María de Jesús, conocida como la Sierva de Dios, personaje del siglo xvii en proceso de beatificación, profundamente venerada por los tinerfeños y cuyo cuerpo incorrupto se encuentra depositado en el convento de Santa Catalina de Siena de la ciudad de La Laguna.

El encargo suponía la habilitación de espacios expositivos que permitieran la presentación a los visitantes de los rasgos más sobresalientes de la vida y obra de la llamada Sierva de Dios. Al mismo tiempo, se tenía que organizar la visita a la casa natal, lo que suponía la restauración del edificio original para albergar mobiliario y enseres que reflejaran también el característico modo de vida rural de Tenerife en los siglos pasados.

El proyecto respondió a esos requerimientos básicos, dividiendo la intervención en dos actuaciones diferenciadas. La primera resolvía las necesidades informativas mediante la construcción de un nuevo pabellón que contendría toda la documentación sobre la vida y obra de sor María de Jesús. La segunda se plantearía como la reconstrucción estricta de los espacios que originalmente constituirían aquel pequeño entorno doméstico.

Destacaría algunos tics personales ya consolidados en el diálogo con la arquitectura vernácula. Es el caso del respeto radical a unas formas y maneras populares que podrían considerarse muy humildes. Un trato escrupuloso al intentar la recuperación de la esencia de aquellos simples espacios y, también, la utilización de los pobres y austeros elementos constructivos tradicionales. Como materiales estilísticos con los que escribir la nueva arquitectura, añadiría: el análisis de las condiciones del sitio, para extraer sus mejores posibilidades; la investigación sobre nuevas combinaciones espaciales; y los recursos materiales del lugar, las piedras locales, la madera y las técnicas tradicionales. Todos ellos usados generalmente de una manera heterodoxa.

UN REALISMO AUSTERO EN LA ARQUITECTURA DE CANARIAS

En la década de los 50 del siglo XX empezó a utilizarse el apelativo 'brutalista' para referirse a un tipo específico de arquitectura: aquella que se caracterizó por el uso de los materiales en su estado más primario, la exhibición descarnada de los elementos estructurales y la conformación de espacios ordenados y simples. Todo partiría de aquel trabajo titulado «El brutalismo en arquitectura, ética o estética», que publicó el crítico británico Reiner Banham¹³.

La primera obra que Banham presentaría allí con ese adjetivo, surgiría en continuidad con la experiencia americana de Mies van der Rohe. Fue la Escuela Secundaria

construida en Hunstanton, Gran Bretaña, en 1954, por el matrimonio de arquitectos, Allison y Peter Smithson; una obra con la que los Smithson adquirirían el estatus de adalides del nuevo movimiento.

Se trataba de un edificio en el que se expondrían claramente los recursos expresivos de aquel lenguaje formal. Entre ellos se destacaría la ausencia de recubrimientos y acabados, la racionalización extrema de la estructura y el cerramiento, la exhibición casi dramática de las instalaciones, etc. Se podría añadir también, una organización clasicista, heredera de Schinkel y Palladio.

El brutalismo, considerado como una experiencia estética, se planteó incluso como una apuesta ética que representaría el esfuerzo de las elites para la mejora de las condiciones de vida de las grandes masas pertenecientes a la clase trabajadora europea. Una arquitectura sencilla basada en la ausencia de decoración, que permitiera dotar con vivienda asequible y equipamientos dignos a los millones de trabajadores, cuyos antepasados habrían sufrido una deplorable realidad durante las primeras etapas de la era industrial.

En España, en la década de los 60 se vivieron años en los que se producía un despegue económico singular, después de una durísima posguerra. Como consecuencia, en algunos círculos de la cultura española se discutía y valoraba la necesidad de adoptar una postura arquitectónica prudente. Respecto a una posible arquitectura realista, Oriol Bohigas¹⁴ comentaba que se entendía como tal la sinceridad absoluta en el aspecto constructivo, el respeto a aquellas formas tradicionales que no es aconsejable cambiar, que pueden entrar válidamente dentro de nuestro ámbito cultural, y el respeto por las preexistencias ambientales.

En Canarias, aquellos planteamientos tuvieron seguidores muy concretos, sobre todo en la isla de Tenerife. Un monográfico de la revista madrileña *Arquitectura*¹⁵ levantaba acta de este hecho en 1974. Acababa de terminarse la sede del Colegio de Arquitectos, una obra coral liderada

¹³ BANHAM, Reiner. *El brutalismo en arquitectura. ¿Ética o estética?*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1967.

¹⁴ BOHIGAS, Oriol. «Cap a una arquitectura realista». En revista *Serra d'Or*, número 5 mayo. Barcelona, 1962.

¹⁵ *Monográfico dedicado a Canarias*. Revista *Arquitectura* número 181, 182 y 183. Madrid, 1973.

por Vicente Saavedra y Javier Díaz Llanos, en la que participaron otros técnicos locales y que se presentó en esa publicación. También, ese número de la revista incluía otras obras, tanto de aquellos arquitectos como de Rubens Henríquez, Luís Cabrera y Juan Julio Fernández.

Años más tarde, en 1987, tendría ocasión de indagar con más profundidad en la obra de Saavedra y Díaz Llanos. Fue con motivo de una presentación, que titulé «La poética artesanal del hormigón»⁶, en la que reflexionaba sobre la consecución de una expresión arquitectónica contemporánea plenamente adaptada a las capacidades de Canarias. Y es que el hormigón, especialmente trabajado de una manera poco elaborada, era un material que se podía emplear con unas mínimas condiciones de expresividad muy adecuadas a las condiciones tecnológicas de este Archipiélago.

Con la llegada a Canarias de aquel grupo de arquitectos reseñados por la revista madrileña, formados en las dos escuelas de arquitectura nacionales de Madrid y Barcelona, se plasmaría un rechazo frontal a la actitud estilística considerada como oficial; aquella que recuperaría superficialmente los valores de una supuesta arquitectura colonial y folclórica, que Sebastián Matías Delgado ha bautizado como «barroco colonial» en un artículo esclarecedor⁷.

La arquitectura de aquellos seguidores canarios del brutalismo ha ido adquiriendo un mayor valor con los años. Determinadas obras se han convertido en referencia a una época que se extiende dos décadas y que concluía a finales de los años 70. La sede del Colegio de Arquitectos, las agrupaciones turísticas de Ten Bel, la Universidad Laboral, obras todas del equipo de Saavedra y Díaz Llanos; las 4 casas en el Camino Largo, el grupo de viviendas escalonadas de Ifara y la hoy desfigurada piscina municipal de Santa Cruz, en el caso de Rubens Henríquez, constituyen a mi entender obras fundamentales en la arquitectura desarrollada en Canarias durante la segunda mitad del siglo xx.

Años más tarde se incorporarían a esta idea austera del realismo otros arquitectos, como aquel equipo llamado La Solana; es decir, José Ángel y José Domínguez, Francisco Artengo y Carlos Schwartz. Algunas obras suyas están claramente inspiradas en los conceptos espaciales y de estilo de sus predecesores. Con el tiempo evolucionaron hacia una versión más neoclásica de aquellos conceptos formales, como en el gran mercado de abastos de Mercatenerife o la propia sede de la Caja de Ahorros de Canarias.

Todo este planteamiento acabaría oscureciéndose con la eclosión de otras modas arquitectónicas abrazadas por las generaciones más jóvenes. La difusión de las ideas transgresoras y renovadoras de gentes como Robert Venturi⁸ y Aldo Rossi⁹ acabaría transformando radicalmente el panorama de la arquitectura hecha aquí en Canarias. No obstante, al cabo de los años algunos terminaríamos recuperando aquel hilo conductor tan valioso del realismo austero que se iniciaría con las ideas de Banham, asumidas localmente por los arquitectos citados.

UNA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA PERSONAL

Uno de los elementos que condiciona la evolución disciplinar de un arquitecto es la influencia de los maestros que le interesaron, un universo sobre el que basar el despliegue de recursos personales. Cuando se madura se superan aquellas tácticas que constituyeron un referente inevitable y otros recursos estilísticos aprendidos para llevar a un ámbito más complejo la propia experiencia.

En mi caso personal, los esfuerzos por comprender el paisaje y las tradiciones locales se han ido enraizando poco a poco en un lenguaje más ligado a la arquitectura heredera del movimiento moderno. Sería una deriva hacia un mayor internacionalismo, que es, curiosamente, uno de los factores que determinan la especificidad cultural de esta región. Es decir: el carácter de Canarias como tierra de paso en la que se hibridan distintas sensibilidades y que configuran a esta sociedad como un espacio tremendamente cosmopolita. Entendería el internacionalismo como la voluntad de reconocer receptivamente las aportaciones culturales venidas del exterior; como un impulso favorable a la incorporación de aquellas ideas que contribuyen a un desarrollo autocentrado de la sociedad específica.

⁶ GARCÍA BARBA, Federico. «La poética artesanal del hormigón. La arquitectura de Saavedra y Díaz Llanos.» En revista *Basa* número 12. Santa Cruz de Tenerife, 1989.

⁷ DELGADO CAMPOS, Sebastián Matías. «Arquitectura de la posguerra en Tenerife.» En revista *Arquitectura* número 199. Madrid, 1976.

⁸ VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1972.

⁹ ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

Desde esa óptica, el racionalismo y la austeridad en lo arquitectónico son recursos de nuestros mayores que habría asumido también mi generación. Además, en mi actitud personal adquiere un papel esencial la comprensión paisajística de los lugares, el orden lógico de la composición y el uso de materiales básicos.

Una obra en la que ya apliqué más claramente ese racionalismo austero fue una pequeña nave para una industria láctea, realizada en el Poris de Abona y construida a finales de los años 80. Allí desarrollé un experimento en la perforación de los muros, para definir un edificio humilde en su intento de diálogo con el paisaje desolado del sur de la isla. Una obra que sería celebrada hasta extremos inconcebibles para mí. Obtuvo una Mención Oraá de Arquitectura Canaria en 1991, fue publicada en las revistas *ON Diseño*²⁰, *Basa* y también en *Arquitectos*, revista del Consejo Superior de la Arquitectura Española, de la cual fue portada.

Un edificio más reciente dentro de esta línea expresiva fue un conjunto de 40 viviendas sociales que diseñé en 1993, en Santa Cruz de Tenerife. Este grupo residencial se planteó dentro del proceso de rehabilitación urbana de Santa Clara. Se tenía un objetivo: mejorar las condiciones de vida de un grupo de familias en un barrio muy deteriorado. Por ello, el proyecto respondía a una distribución convencional y la aplicación de materiales muy baratos. Podría encuadrarse dentro de una visión de la vivienda pública como de un realismo exacerbado, sin grandes concesiones a frivolidades. La expresividad formal de la obra se confió a las fachadas, grandes láminas protectoras que utilizan materiales muy duraderos, en respuesta al nulo mantenimiento constructivo previsible. La única concesión de estilo se enmarca en una objetualidad muy contundente, casi escultórica.

En 1998, mi estudio ganó el concurso nacional convocado para la construcción de la nueva sede del ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana, en la isla de Gran Canaria. Sobre la llanura de Maspalomas y con el fondo de la ladera colindante, se planteó situar un nuevo hito edificado que tenía la voluntad de implantarse allí como un referente urbano significativo. El edificio se componía mediante dos sistemas volumétricos diferentes: uno, interior, formado por varios prismas de oficinas en vidrio y piedra, engarzados alrededor de un gran atrio, y otro, exterior, constituido por un entramado de lamas metálicas que pro-

porcionaría el control sobre el fuerte soleamiento del lugar. Con este recurso último se definiría finalmente una escala monumental para el edificio. Desgraciadamente, problemas presupuestarios y el cambio continuo de responsables políticos en ese municipio han descartado reiteradamente su construcción a lo largo de los años.

En 2001 nos eligieron como responsables para construir un centro para la atención de personas mayores con problemas sanitarios serios, y se presentó una nueva oportunidad para hacer una arquitectura realmente adaptada a las necesidades sociales y culturales. El Hospital de Dolores fue un esfuerzo proyectual para lograr un equipamiento muy funcional y que apuesta por un lenguaje plenamente contemporáneo. Aquí se confió a una espacialidad dinámica adaptada al lugar; se huyó de la ortogonalidad para garantizar unos lugares amables a través de formas curvas, en que los interiores casi se fundieran con el entorno.

Una última obra que he realizado entre innumerables avatares y enormes dificultades es la que se refiere al nuevo centro deportivo del barrio de La Higuera, en la periferia del área metropolitana principal de Tenerife. El programa requerido era bastante complejo: espacios para las especialidades de canchas cubiertas, junto a un ámbito destinado a varias piscinas y un gimnasio de mantenimiento. Se pretendió realizar un edificio muy compacto, tanto para abaratar costes como para garantizar una alta eficiencia energética; ello sin menoscabo de una buena ventilación e iluminación. Una especie de lámpara pública en un barrio infradotado.

LA TAREA DEL ARQUITECTO

Quisiera acabar este acto confesándoles otra anécdota curiosa que me ocurrió un día de una manera que me cogió desprevenido.

En aquel momento, hace más de un lustro, mi hija, que está aquí acompañándonos, iniciaba su carrera de arquitectura. Uno de sus profesores les pidió a ella y sus discípulos que expresaran por escrito qué era para ellos la arquitectura. Y ella, a su vez, me traspasó esa demanda llamándome por teléfono.

²⁰ 100212 FGB Academia-Publicación-Disc INGRESO



Puente de Salginotobel. Suiza. Robert Maillart, ingeniero. 1930. Foto: Mattschoenholz, Flickr.

¡Qué pregunta tan compleja! Después de unos cuantos días, esto fue lo que le contesté: ¿Cuál es la razón de ser de la arquitectura? ¿Cuál es su motivo? Una posible respuesta sería: La tarea del arquitecto es la construcción de la morada del hombre. La forma es contingente, la idea es trascendente.

La arquitectura trata de la gravedad, lucha contra ella. Define los pequeños o grandes espacios donde se produce la vida íntima o colectiva. Busca evitar la constricción de los elementos naturales para que se transformen en medios para el placer estético.

Adriano construyó el Panteón y quiso que el agua y el sol marcaran el interior, señalando el paso de los días y las estaciones. Pretendía con ello expresar el mundo en su uni-

dad cambiante: orden y caos. El azar como medida de nuestra temporalidad. La luz adjetiva los espacios que la arquitectura define: tenebrosos cuando se inhibe su presencia; esplendentes cuando inunda y acentúa las formas. Por eso, la luz es una herramienta fundamental.

Pero ¿cómo se hace la arquitectura? ¿Cuáles son sus hechos?

La escritura de la arquitectura tiene sus palabras y sus reglas que definen, finalmente, unos textos concretos. Esto tiene que ver con las cosas que se construyen y cómo. La manera como se articulan los materiales que se pueden emplear. Algo muy complejo que se concreta con dificultad, experiencia y, sobre todo, un gran conocimiento sobre las técnicas.

Lo sorprendente es cuando también surge la poesía. Ese momento en que alguien siente ese cosquilleo, esa falta de aliento que se produce en determinados lugares o dentro de algunos edificios. En ese instante es cuando realmente se ha tenido un encuentro con la Arquitectura.

Decía Le Corbusier: *las piedras yacen inertes en las canteras, el drama es fruto de la pasión*.

La arquitectura trata de presentar el escenario para el ser ahí. Tarea sumamente difícil aquella de expresar espacialmente el espíritu de una época cuando tantos quieren creer que siempre sabrán hacerlo mejor que tú.

FINAL

Y éstas son un conjunto de peripecias y reflexiones que constituyen ya una versión subjetiva de lo que he podido hacer en arquitectura a lo largo de estos años. Una enumeración que tiene ya el carácter mítico asimilable a todo recuerdo. He de reconocerles que realmente considero sugestivos solo algunos pocos hechos. En definitiva, desde mi perspectiva no soy capaz de valorar de una forma concluyente el resultado de mis esfuerzos como arquitecto.

No obstante, he hecho el trabajo de identificar qué podría interesar, escudriñando en aquellas experiencias que he ido atesorando a lo largo de los años. Espero que haya valido la pena. Por lo menos para mí, así ha sido.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÓN, Santiago: «La arquitectura de Fernández Alba y el estructuralismo». Revista *Nueva Forma*, número 56. Madrid, 1976.
- BANHAM, Reiner: *El brutalismo en arquitectura. ¿Ética o estética?* Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1967.
- BOHIGAS, Oriol: «Cap a una arquitectura realista». Revista *Serra d'Or*, número 5. Barcelona, 1962.
- CURTIS, William: *Le Corbusier. Ideas y forma*. Editorial Blume. Madrid, 1988.
- DELGADO CAMPOS, Sebastián Matías: «Arquitectura de la posguerra en Tenerife». Revista *Arquitectura*, número 199. Madrid, 1976.
- DORFLES, Gillo: *Arquitectura moderna*. Editorial Seix y Barral. Barcelona, 1967.
- DORFLES, Gillo: *Últimas tendencias del arte*. Editorial Labor. Barcelona, 1969.
- DUQUE, Félix: *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo y ciudad*. Abada Editores. Madrid, 2008.
- FRAMPTON, Kenneth: «El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural». Revista *A&V Arquitectura y Vivienda*, número 3. Madrid, 1985.
- FRANCHETTI PARDO, Vittorio: *Le Corbusier*. Editorial Torray. Barcelona, 1967.
- GARCÍA BARBA, Federico: «La poética artesanal del hormigón. La arquitectura de Saavedra y Díaz Llanos». Revista *Basa*, número 12. Santa Cruz de Tenerife, 1989.
- «El diálogo con el horizonte». Revista *ON Diseño*, número 181. Barcelona 1997.
- MAGRIS, Claudio: *El infinito viajar*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2008.
- ROSSI, Aldo: *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976.
- VENTURI, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1972.
- Zevi, Bruno: *Saber ver la arquitectura*. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1951.

LAUDATIO DE FEDERICO GARCÍA BARBA

VICENTE SAAVEDRA MARTÍNEZ

Muchos de ustedes se sorprenderán de verme en este estrado, sabiendo que tardé algo más de diez años en hacerlo por voluntad propia, con motivo de mi ingreso como miembro numerario en esta Real Academia. La razón es que no voy a hablar de méritos míos, sino de los de un colega y amigo, al cual no pude negarme cuando me pidió que hiciera su presentación y no pretendo hacer otra cosa que decir unas breves palabras para cumplir este cometido.

No es fácil reconocer exactamente las razones por las que un joven decide iniciar los estudios de arquitectura, pues es imposible hacerse una idea de en qué consiste esta profesión, teniendo en cuenta que, durante el bachillerato, se estudia de forma somera la historia de la arquitectura universal con unos simples dibujos, algunas fotografías y unos textos muy resumidos.

En la mayoría de los casos que conozco, se eligen estos estudios porque, teniendo una cierta facilidad para el dibujo y las matemáticas, la familia y los amigos se empeñaban en repetirme que «tu tenías que ser arquitecto». Lo cierto es que en las escuelas de Arquitectura [al menos las que yo conocí] no se aprendía mucho o casi nada de «en qué consiste la profesión una vez terminada la carrera».

Mirando hacia atrás, reconoces que adelantabas mucho más con la información que encontrabas por tu cuenta en la biblioteca, o cambiando impresiones con compañeros o, también, con lo que te llamaba la atención o descubrías en los viajes que hacías durante las vacaciones. Algunos estudiantes tenían la fortuna de integrarse como delineantes en algún estudio de arquitectura de prestigio reconocido, mientras proseguía su formación académica.

Es sorprendente comprobar que los que hoy son considerados unos buenos arquitectos ya destacaban durante los años de Escuela, antes de haber recibido las enseñanzas de sus profesores o catedráticos.

En fechas pasadas me comentaba Federico lo mucho que le había impresionado durante un viaje de juventud, cuando descubrió el enorme interés de unas obras de Le Corbusier, especialmente el convento de La Tourette y la capilla de Ronchamp, ambas en el SE de Francia. Debo confesar que yo también aprendí en esos mismos «libros», pues en mi viaje final de carrera quedé igualmente impresionado cuando visité por primera vez esa capilla de Nuestra Señora de la Altura en Ronchamp, a la que he vuelto otras dos veces y he podido percibir, mejor que en cualquier otra construcción, la emoción y sentimientos que puede transmitir la buena arquitectura a través de su contemplación exterior con todos sus detalles y, especialmente, al acceder a su mágico espacio interior.

Según me contó Federico García Barba, antes de acabar el bachillerato dudó entre Ciencias y Letras para elegir estudios universitarios. Afortunadamente escogió ciencias y por ello hoy estamos analizando las razones por las que merece formar parte de esta Real Academia de Bellas Artes.

Inició sus estudios de arquitectura en Las Palmas de Gran Canaria en 1969, continuando en la escuela técnica superior de Arquitectura de Barcelona desde 1973, donde obtiene en junio de 1977, con 24 años, el título de arquitecto en la especialidad de Urbanismo.

Intento hacer un breve resumen de su andadura profesional, indicando lo más sobresaliente, aunque omita muchas de las variadas actividades que ha llevado a cabo durante estos 32 años de profesión.

Sabemos que los primeros tiempos en que se ejerce como arquitecto son en realidad los de auténtica formación. Es una época en la que empiezas a analizar profundamente qué te interesa de lo que has conocido y comienzas a realizar pruebas sin estar seguro de nada. Te planteas lo que deben ser los principios que rijan tu trabajo, mar-

cando prioridades, desechando soluciones fáciles e inmediatas, imponiéndote sistemas de análisis de los problemas, equivocándote con frecuencia y aprendiendo a reconocer tus propios errores. Descubres que las horas de dedicación continuada sobre el trabajo que estás realizando mejoran cualquier idea que se te haya podido ocurrir, por brillante que te pudiera parecer en principio.

En este país, un arquitecto recién terminada su carrera podría proyectar y construir hasta un rascacielos, con independencia de sus conocimientos y su falta de experiencia.

El camino emprendido por el nuevo académico en sus primeros años de profesión fue muy distinto, y a mi juicio el correcto, pues los pasó colaborando en Estudios de compañeros que ya tenían más experiencia y eligiendo bien los arquitectos con los que estaba seguro que mejoraría su formación.

Ya desde los primeros momentos manifiesta inquietudes que iban más allá de la propia arquitectura, interesándose por el arte contemporáneo en todas sus manifestaciones y colaborando en la organización de exposiciones, conferencias y diferentes publicaciones. De hecho, mi primer encuentro con Federico se había producido durante el año 1972, formando parte del equipo que organizó en Santa Cruz de Tenerife la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle.

Sus primeros trabajos relacionados con Urbanismo los realizó entre los años 1981 y 1985, integrado en el equipo redactor del nuevo Plan General de Ordenación Urbana de Santa Cruz y, posteriormente, como técnico del Servicio de Urbanismo y Planes Insulares del Cabildo de Tenerife.

La primera obra de arquitectura que realizó como único responsable, se produjo el año 1983, en que proyectó y construyó su propia casa en Tacoronte, mereciendo ya con este trabajo su primera mención ORAA, que como ustedes saben, es el premio establecido por el Colegio de Arquitectos desde 1982 para distinguir a los profesionales sobresalientes por su labor realizada en estas islas.

Si analizamos esta pequeña casa, después de 25 años de construida, se puede comprobar que los conceptos contemplados en su proceso de elaboración del proyecto y ejecución de la obra se continúan manteniendo en todos y cada uno de sus trabajos posteriores, sin necesidad de recurrir a soluciones sofisticadas formales o constructivas, tan al uso en estos tiempos.

Entre los años 91 y 2005, obtuvo otras cuatro menciones del citado Premio Oraa, lo cual da idea de la alta cualificación de sus obras construidas. Estas fueron:

Una nave industrial para productos lácteos en Arico

La sede de la Empresa Municipal de Aguas de La Laguna

La casa-museo de la Sierva de Dios en el Sauzal

Y el centro socio sanitario Nuestra Señora de los Dolores en La Laguna.

Comenté anteriormente que Federico dudó entre Ciencias y Letras para decidir su camino. Habrán comprobado ustedes escuchándolo, la facilidad que tiene para expresar lo que piensa y lo claras que tiene sus ideas.

Como datos importantes de su andadura en el campo de las letras, debo comentar que ha sido responsable durante varios años de la publicación de la revista BASA, que es el principal órgano de expresión de los arquitectos canarios, de la que fue director durante cinco años, consiguiendo que esta publicación llegase a adquirir difusión internacional.

La labor de «crítica de la arquitectura» la ejercen aceptablemente en España muy pocas personas —la mayoría arquitectos— debido a la dificultad de conocer en profundidad los diferentes factores y aspectos de los que se compone esa actividad y la variedad de problemas que se derivan directamente de la técnica y manera de ejecutar una obra hasta su terminación. Además de todo esto, es necesario tener un amplio conocimiento e información de todo lo que se realiza en el mundo de la arquitectura y el urbanismo, y disponer del criterio suficiente para poderlo comentar y criticar. Pues bien, nuestro compañero ha demostrado con creces, que reúne todos esos requisitos para ser considerado un BUEN CRÍTICO DE ARQUITECTURA.

Como comprobación, basta decir que desde 2007 realiza semanalmente un artículo con temas profesionales para su blog «Islas y Territorio», del que ya se han publicado más de 100 y, actualmente, cuenta por encima de 12.000 lectores mensuales.

Para terminar esta relación resumida de méritos, habría que mencionar los diversos concursos de arquitectura y urbanismo en que ha sido premiado, colaborando con diferentes arquitectos y que solamente enumero:

Dos parques en Santa Cruz de Tenerife, el de Ofra y el Parque de las Indias

La rehabilitación de la «Casa de los Coroneles» en Fuerteventura.

Las nuevas oficinas municipales de San Bartolomé de Tirajana en Gran Canaria

Y en temas urbanísticos:

La ordenación del acceso al Puerto de Santa Cruz de La Palma.

Y la reordenación del paseo de Colón en el Puerto de La Cruz.

Entre los años 1991 y 2003 ha colaborado con el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, impartiendo clases y conferencias, tanto en Canarias como en Sudamérica. Y actualmente, colabora en la coordinación de la revisión del P. G. de O. de la ciudad de La Laguna.

Como colofón del breve apunte sobre las preocupaciones profesionales de este arquitecto, diré que su obra ha adquirido la madurez suficiente para ser considerado un buen urbanista, magnífico arquitecto y excepcional crítico de arquitectura.

Estoy convencido, por tanto, de que su incorporación a esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel va a suponer para Federico García Barba otro reto más para demostrar su interés y pasión por todas las Bellas Artes, colaborando y aportando nuevas iniciativas para el desarrollo de la actividad que se ha propuesto nuestra Academia, por lo cual creo que debemos felicitarlos todos por su merecido ingreso como miembro numerario.



ROBERTO MARTINÓN: s/t, piedra de Taganana y geropegia, 37,5 x 41,5 x 13 cm

AGRADECIMIENTOS Y REFLEXIÓN

ROBERTO RODRÍGUEZ MARTINÓN

Señora presidenta, señoras y señores académicos, compañeros todos:

Es para mí una enorme satisfacción que la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel quiera distinguirme como miembro numerario de esta ilustre institución.

En primer lugar, quiero agradecer a todos los que han hecho posible este ingreso, y en especial, a doña María Belén Morales, a doña Carmen Fraga y don Eliseo Izquierdo, por haberme propuesto. No quiero olvidar agradecer a don Sebastián Matías Delgado por ofrecerse desinteresadamente a pronunciar la *Laudatio* de mi ingreso.

Todos sabemos que tras un hombre siempre hay una gran mujer. En mi caso, en particular, son dos: mi madre, la cual me ha dado todo su apoyo y ánimo en mi vida artística, y mi mujer, Esther, por saber compartir su vida con un escultor, una tarea nada fácil.

Muchísimas gracias a todos por compartir conmigo este señalado día.

Es indudable que Canarias, su paisaje y su particular idiosincrasia, generan un genuino modo de visión y emoción artística, una particular forma de entender las relaciones del hombre y del medio natural. En ella encontramos soluciones y formas únicas en el mundo que la hacen conformar singulares paradojas. Es obvio que, desde la perspectiva artística, tal cúmulo de singularidades se deben percibir.

Como escultor emocionalmente vinculado a las islas, no podía dejar de sustraerme a semejantes fórmulas de entender mi peculiar método de expresión estética; Canarias, asume en mi concepto del arte una idea matriz, génesis de mi norma plástica. Ello es evidente, en primer lugar, en la afinidad electiva que se observa a la hora de seleccionar el material con el cual desarrollo mi obra, en su mayoría el basalto, la piedra volcánica que distingue por

encima de cualquier otra el componente telúrico de las islas Canarias. Encuentro en ella el elemento natural bajo el cual mis preocupaciones estéticas hallan perfecto acomodo. He procurado, con el perfeccionamiento técnico que dan los años, dotar al basalto de una gran versatilidad, que se manifiesta en su plenitud ante las variaciones de formas que se pueden contemplar en mi trayectoria artística.

Mis primeras esculturas traducían un apego dogmático hacia las formas orgánicas, y no era difícil detectar una mayor amplitud de motivaciones: incorporación de aristas y planos. Tallo la piedra y de sus entrañas saco las formas, y la forma se hace cortante, áspera o pulida, con una suavidad que invita a tocarlas. Buscando los límites del material pétreo, he llegado a la contradicción y la alternancia de los opuestos. Mi escultura siempre –si exceptuamos los relieves– ha sido realizada para ser rodeada, para ser vista por su infinidad de ángulos.

Una de las claves de la interpretación de mi obra, que considero fundamental para su entendimiento, es este juego de opuestos, esa dicotomía ansiosamente buscada entre los planos internos y las irregularidades caprichosas de la piedra. Otra de las claves se centra en el empleo intrínseco del color. Efectivamente, el cromatismo es uno de los fundamentos que definen con mayor precisión estas piezas. El negro recubriendo todo el aspecto geométrico, en contraposición con su cromatismo primigenio, aquel que el devenir de los siglos ha consolidado.

Esta contradicción define mi obra actual, centrada en la búsqueda de armonía de elementos en apariencia opuestos. Por un lado, el ánimo de desvelar los caracteres sensuales que derivan del basalto, en oposición con los elementos geométricos. En otras palabras, la vocación fría que emana de la pura geometría puesta en el mismo plano de la calidez que surge de la materia, planteando un juego sutil y complejo a la vez.



ROBERTO MARTÍN: *Aspa II*,
basalto, 61 x 17,5 x 20 cm

ROBERTO MARTINÓN EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

SEBASTIÁN MATÍAS DELAGADO CAMPOS

La Real Academia Canaria de Bellas Artes recibe hoy como miembro de número al escultor don Roberto Rodríguez Martín, quien me ha distinguido con la responsabilidad de realizar, en este solemne acto, su *laudatio*. Heme aquí, y no por primera vez, en la situación de que, siendo miembro de la sección de Arquitectura, a la que estoy adscrito en razón de mi profesión, debo resaltar los relevantes méritos que se acumulan en el quehacer, y que justifican el ingreso en nuestra corporación, de un artista escultor que, lógicamente, se integrará en la sección de Escultura. Sin embargo, he de confesar que no dudé ni un momento en aceptar su amable invitación por varias razones:

En primer lugar, porque no podía desairar a quien tan inmerecidamente me había elegido.

En segundo lugar, porque aunque nuestro conocimiento personal (que no el de su obra) es reciente, creo que puedo afirmar que se ha establecido entre ambos una cierta sintonía que, al menos por lo que a mí respecta, se basa no sólo en la calidad de su obra artística, sino también en la humana.

En tercer lugar, porque también es cierto que aceptar este cometido forma parte de mis obligaciones académicas

Y, en último lugar, porque desde que tomé contacto con el mundo de la Historia del Arte, a los 13 años, allá por los lejanos días del curso 1955-56, he sentido siempre un enorme interés, casi diría debilidad, por la escultura.

Una vez aceptado tan honroso cometido, me embarga la enorme inquietud de no saber ni poder estar a la altura de la formidable calidad y contenido de su obra, con tan insignificante bagaje como es el mío. Así que decidí, ya que esta ocasión me la brinda, someterme (y ahora someterles) a una mínima reflexión sobre la escultura, para encuadrar adecuadamente la obra de nuestro artista. Y, al hacerlo, la

primera pregunta que me asaltó fue la del porqué de esta disciplina que nació en el Neolítico como una necesaria manifestación del hombre sedentario.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua, con la lógica simplicidad inherente a todo diccionario, dice que *escultura es el arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto*. Esta definición, que a nuestros ojos resulta tan insuficiente y hasta ingenua, atina sin embargo en su origen: la escultura persigue *hacer* artísticamente *figuras de bulto*. Es decir, la aparición de la escultura es la conquista de la tercera dimensión en el arte de representar, hasta entonces reducido a las dos que le brindaba la pintura. Este salto no se produce, como sabemos, bruscamente, pues ya, frecuentemente, las pinturas paleolíticas aprovechaban (como decía un antiguo profesor en bachillerato) los salientes o protuberancias de las rocas para conseguir la sensación de relieve que su elemental técnica en una representación plana no le permitía lograr satisfactoriamente.

Así es cómo la escultura, en los primeros momentos, se entrega a la representación de figuras preferentemente zoomórficas (personas y animales), que son las que tienen capacidad de moverse, como en un deseo de inmovilizarlas para la contemplación o para su perennidad. Es el primer intento de conquistar la forma, quizá con fines mágicos o lúdicos.

Enseguida aparece la idealización: figuras de reyes o jefes con atributos extraños (cuernos, etc.), o de animales fantásticos (toros alados, esfinges, etc.), lo que implica que la escultura se convierte en un instrumento al servicio de una ideología del poder. Llama la atención observar el contraste entre el extraordinario dominio en la representación de las cabezas (por ejemplo, en los antiguos artes egipcio, mesopotámico o persa), en las que se quiere concretar la personalidad o el poder del retratado, y la evidente simpli-

ficación en la representación de los cuerpos realizada de forma convencional, lo que acentúa su carácter instrumental. Es también el momento en que aparece el bajorrelieve, hasta tal punto con carácter documental, que llega a servir de escritura.

El mundo de los griegos introduce, con la necesidad de representar a sus dioses antropomórficos, atletas y guerreros, una nueva conquista de la idealización: la búsqueda de la belleza de la forma, mediante el establecimiento de cánones de proporción, y ello sin abandonar el retrato, ahora totalmente humanizado, realista y desprovisto de toda simbología. Aportación importante es el desarrollo de los grupos de figuras en tímpanos de frontones y de los relieves en secuencia continua, especialmente en frisos, lo que liga la escultura al relato y al movimiento. Quizá es éste de los griegos el primer momento en que, a través de la búsqueda de la perfección, los escultores adquieren verdadera conciencia de artistas.

A los romanos, la escultura les interesó sobre todo, y de nuevo, con fines instrumentales, y por eso no les importó copiar modelos griegos e, incluso, el retrato de los personajes se realiza con frecuencia colocando las cabezas de los representados sobre cuerpos de taller previamente realizados. Los relieves de los arcos de triunfo, las columnas conmemorativas, etc., son testimonio del más grande interés histórico y evidencian una gran maestría, pero su finalidad no era artística, sino documental.

Esta utilización de la escultura como memento personal e histórico ha hecho fortuna a lo largo de la historia posterior. Nuestras ciudades suelen estar colmadas de bustos y estatuas personales y ecuestres, en destacados emplazamientos urbanos, sin que, en ocasiones, tengan el menor interés artístico.

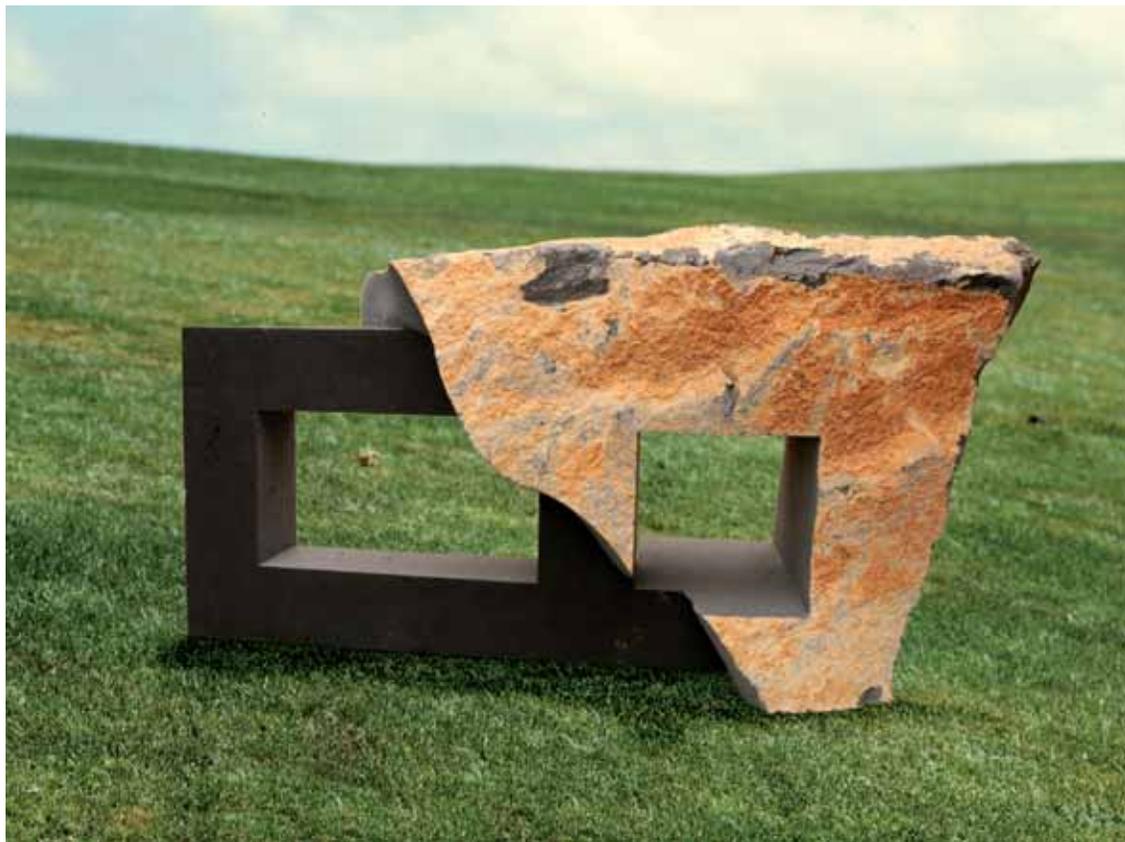
En el arte cristiano, la escultura va a evolucionar desde el simbolismo expresionista del arte paleocristiano, bizantino y medieval hasta el más acentuado realismo del barroco, en un proceso paralelo al desarrollo del pensamiento, del sentimiento y de la práctica religiosa. En realidad, en gran parte de este periodo, la escultura es un instrumento plástico al servicio de la difusión de los temas bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, en el que el escultor se ve precisado a imaginar y dar forma a infinitos personajes y situaciones, de manera que el protagonismo es del fondo (los temas) sobre la forma.

Una aportación excepcional se le deberá al humanismo renacentista, que rescata los ideales de belleza y los aplica no sólo a las representaciones bíblicas (relieves en puertas, David, Moisés, Cristo, etc.), sino también a las profanas (Perseo, Mercurio etc.) y a las de personajes significados (estatuas ecuestres de Coloneo y Gattamelata, retratos de los Medicis, etc.). La iconoclastia luterana y reformista aborta lo que pudo ser una tendencia humanística generalizada y dejó el terreno libre al contrarreformismo dogmático y beligerante, que utiliza sobre todo el barroco como lenguaje y a la escultura realista como vehículo de intensificación y expansión religiosa. Ahora, la forma ha pasado a dominar claramente al fondo y la escultura sale a la calle a provocar el fervor de los creyentes.

De la mano de la Ilustración, la escultura vuelve de nuevo sus ojos al mundo greco-latino y a su interés por la belleza. Los artistas dejan ahora de estar al servicio de la nobleza y, aunque seguirán teniendo encargos oficiales, conquistan su independencia para plantearse libremente sus temas, apartando prácticamente los religiosos en beneficio de los profanos. Sin embargo, estos van a ser cada vez más anecdóticos y se terminará cayendo en un preciosismo formal durante la mayor parte del siglo XIX.

Va a ser el siglo XX el que traiga la revolución (que ya se había iniciado a finales del anterior) a la escultura, con la liberación de todas las normas y tradiciones históricas, objetivos, temas, materiales, formas, intenciones, ubicaciones, etc. La universalidad de los materiales y de los temas va a dar como resultado nuevas formas estáticas, dinámicas, luminosas y hasta sonoras. Los nuevos emplazamientos van a suponer nuevos desafíos para la originalidad de los artistas, y la aparición de la abstracción, en su diversidad de formulaciones sucesivas, va a suponer también un gran desafío para su comprensión y aceptación por el gran público, que ha de situarse frente a la obra de arte con un nuevo y más reflexivo talante, que requerirá un mayor esfuerzo para comprenderla y asimilarla, y que deberá entender, por primera vez, la absoluta relatividad del mensaje artístico, que es sólo válido para cada individuo.

La escultura, que partió de una búsqueda formal con fines instrumentales y, como tal, para ser un arte al servicio del poder, en mayor o menor grado, se halla ahora liberada de cualquier atadura conceptual o ideológica, sumida en un imparable proceso de búsqueda de cualquier experiencia estética y emocional sin que, en su acracia, puedan

ROBERTO MARTINÓN: *Ventum*, basalto, 90 x 175 x 66 cm

detectarse objetivos precisos que la conduzcan a no sé qué nuevos puertos y situándose, en ocasiones, al borde mismo de la descomposición. Es el tiempo de la innovación, de la investigación, de la experimentación de toda forma, de todos los materiales, de todas las intenciones, y de todos los efectos y situaciones; es el triunfo definitivo de la aventura creativa y de la total libertad del artista.

¿Quién sería ahora capaz de definir la Escultura? Si tuviéramos que hacerlo, nos hallaríamos ante un imposible, pues ahora, como nunca antes, estamos ante una manifestación real de un fenómeno, de algo que es tan complejo y conexo que no se deja encerrar dentro de los límites de una definición; de aquí la ingenuidad del diccionario, con la que comenzamos. Y porque la especulación artística pura nunca había sido tan intensa, tan profunda, tan atrevida (casi diría, osada) y tan rabiosamente innovadora, nunca la evolución había sido tan rápida, ni tan diversa, ni tan fecunda en resultados. Y a pesar de esa vorágine evolutiva ha sido posible el que, en medio de ella y bajo su

paraguas enriquecedor, hayan surgido y sigan surgiendo, como nunca antes, creadores, maestros que han encontrado su propio lenguaje y se han afanado en profundizar en él con resultados más o menos espectaculares, y tan valiosos como los de cualquier momento histórico anterior; y también, cómo no, la aparición de los falsarios que, bajo un pretendido ropaje de modernidad, no hacen otra cosa que evidenciar su inconsistencia.

Llegado a este punto, que me parecía previo a hablarles de Roberto Martínón, me permitirán un inciso para rendir aquí mi personal testimonio de admiración hacia la escultura española, que no ha gozado del reconocimiento universal que se merece, seguramente por su excesiva vinculación con el arte religioso. Porque, dentro de nuestra historia artística, la pintura con sus grandes nombres: El Greco, Ribera, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Goya, Picasso, Gris, Dalí, Miró, etc., ha copado con preferencia el interés general, dejando semio olvidados, salvo para los estudiosos, a los otros artistas plásticos.



ROBERTO MARTINÓN: *Agua*, basalto, 4 metros de alto
Parque de Salud Alto. La Laguna. Tenerife

Así, de entre los arquitectos sólo suena el nombre de Gaudí, y pocos conocen con cierto detalle a artistas tan eminentes como Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Andrés de Vandelvira, Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva, Silvestre Pérez, Antonio Palacios, Doménech i Montaner, Puig y Cadafalch, Jujol, Secundino Zuazo, Fernando García Mercadal, Luis Blanco Soler, Rafael Bergamín, Luis Gutiérrez Soto, Carlos Amiches, Modesto López Otero, Casto Fernández Shaw, Sixto Illescas, José Luis Sert, José Antonio Coderch, etc, por nombrar sólo un ramillete de los más significados.

Y asimismo, resulta igualmente injusto ignorar a nuestros grandes escultores, como aquellos que también trabajaron magistralmente en mármol: Felipe Vigamy, Diego de Siloe, Bartolomé Ordóñez; Damián Forment, Gabriel Joly, etc, o en toda la inmensa producción religiosa en madera (bautizada como imaginería y quizá por ello poco estimada), que abarca el asombroso esplendor de los inmensos retablos y la obra de artistas como Alonso Berruguete (nuestro Greco escultórico y, en mi opinión, grande entre los grandes), Juan de Juni, Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, Alonso Cano, Pedro de Mena, Pedro Roldán, Francisco Ruiz Gijón, José Sánchez Barba, Pedro Duque Comejo, Francisco Salzillo, etc; o en la posterior, ya dentro de los moldes clásicos y de nuevo en materiales no lígneos, con los Álvarez, Vallmitjana, Bellver, Querol, Mogrovejo, Inuria, Llimona, Hugué, Clará, Julio Antonio, Mateo Hernández, Victorio Macho, Emiliano Barral y Mariano Benlliure, etc.

Afortunadamente, el siglo xx, con los ingredientes que antes señalé, ha venido a llamar poderosamente la atención sobre nuestros escultores, en cuya nómina hemos de registrar artistas tales como Pablo Gargallo, Julio González, Alberto Sánchez, Angel Ferrant, Jorge Oteiza, Pablo Serrano, Eduardo Chillida y hasta Picasso y Miró, amén de una copiosa lista entre los que cito a Gabino, Sempere, Alfaro, Mendiburu, Bastarrechea, Corberó, nuestro académico de Honor Martín Chirino, Sobrino, Tomer, Subirachs, etc.

No han tenido mejor suerte los escultores canarios, salvo algún caso aislado. Del periodo dominado por la escultura religiosa en madera, pocos, salvo los iniciados, conocen la obra de Antonio de Orbarán, Lorenzo de Campos, Francisco Alonso de la Raya, Cristóbal Osorio Melgarejo, Lázaro González, Bernardo Manuel de Silva, Alonso de Ortega, Miguel Lorenzo Villanueva, Sebastián Fernández, Marcos Guillén, José Rodríguez de la Oliva, José Luján Pérez (que es la excepción, también por su categoría artística), Fernando Estévez o Aurelio Carmona, etc, por citar sólo los más calificados.

Más conocidos por nosotros, sólo en razón de nuestra contemporaneidad, son Francisco Borges, Manolo Ramos, Eduardo Gregorio, Juan Jaén, Juan Márquez, Enrique Cejas, Abraham Cárdenes, Plácido Fleitas, Tony Gallardo y nuestros académicos María Belén Morales, Manuel Bethencourt, Pepe Abad, Juan Bordes, Juan Antonio Giraldo, Juan López



ILDEFONSO AGUILAR, MARÍA BELÉN MORALES, ROBERTO MARTINÓN y JOSÉ ABAD, ante *Dicotomía Dos*. Puerto del Carmen. Lanzarote

Salvador, Leopoldo Emperador y quien se incorpora hoy a nuestra Institución, Roberto Martínón.

Estas amplias, pero incompletas (porque serían si no interminables) relaciones (y pido excusas por las omisiones), muestran, siquiera sea a vuelapluma, la fecundidad del arte escultórico español y, en particular, del que se ha producido en Canarias. Anida entre nuestras gentes el convencimiento de que cualitativamente los maestros que trabajaron en Canarias están muy por debajo de los grandes maestros nacionales, y es de justicia reconocerlo si nos movemos dentro del periodo dominado por la escultura religiosa, salvo excepciones tales como Luján o Estévez, pero no está nada claro que esto pudiera decirse de los contemporáneos que, sin embargo, han padecido la falta de difusión y proyección a nivel exterior que la muy estimable calidad de sus obras merecería (salvo muy contadas excepciones).

* * *

Con este bagaje, que quizá les haya resultado excesivo, y quién sabe si innecesario, me atrevo a situarme frente al testimonio de nuestro nuevo académico, Roberto Martínón. Y lo hago efectuando inicialmente un breve repaso a su peripecia vital, que nos muestra que nació en Madrid, hace 51 años, de padre madrileño y madre lanzaroteña. Su infancia y adolescencia transcurren entre Lanzarote y Las Palmas, lugar este último donde realizó sus estudios de bachillerato en el Instituto Tomás Morales, y en donde a los 12 años ya estudiaba 2º año de solfeo y 1º de piano y más tarde asistió a la academia de jazz de Luis Vecchio.

Esta formación musical, aunque elemental, será determinante en su vida, por cuanto aún hoy sigue siendo un intérprete y hasta compositor autodidacta, al piano de su teclado, en soledad o bien formando parte de un pequeño

grupo que se reúne sólo para hacer música, periódicamente. Y me atrevo a decir que la influencia musical no es ajena a su obra: ¿acaso no pueden detectarse en ella rastros de la pureza improvisadora de los temas propios del jazz, de su desarrollo a través de variaciones y del sentido del ritmo?

En 1977, a los 19 años, se traslada a Tenerife con el fin de estudiar, en la Universidad de La Laguna, Ciencias en la especialidad de Biología, materia en la cual había obtenido previamente excelentes clasificaciones. Pero quiso el destino que se instalara en el Barrio de Coromoto, en las cercanías de un maestro alfarero, cuya actividad le interesó de tal forma, que comenzó a modelar en barro pequeñas figuras que luego vendía, sin que, incluso, mediara cocción alguna.

Roberto Martinón concluyó entonces que lo que a él le llamaba no era realmente la Biología sino la Escultura y, en una decisión valiente, no comprendida por su familia, se matricula en la Facultad de Bellas Artes, donde cursó el primer año. De esta experiencia recuerda que le interesó el dibujo artístico, que impartía nuestra compañera en la Academia Maribel Nazco, no así el lineal, que consideró una muestra de la rigidez académica; y recuerda igualmente a profesores como el malogrado Enrique Lite (que fue miembro electo de nuestra Academia y a cuyo ingreso como numerario se interpuso la muerte) y a Miguel Ángel Lomana, que impartía Historia del Arte. Pero Roberto Martinón no estaba satisfecho con las enseñanzas de la facultad, que le parecían más destinadas a la reproducción que a la creación, y abandona sus estudios en ella.

En 1978 se traslada a Barcelona, en cuya Facultad de Bellas Artes de San Jordi realiza diversos trabajos escultóricos en piedra y, a continuación, en un periplo que dura hasta 1980 y que lo pondrá en conocimiento de la más reciente modernidad, vive estancias diversas en Londres, Lyon, París, Milán y, ya en Italia, termina afincándose en Pietra Santa (Carrara), donde entabla contacto con los escultores del mármol.

Mientras todo esto ocurría, Roberto Martinón no estuvo ocioso, pues ya en 1978, mientras estudiaba en La Laguna, participa por primera vez en una exposición colectiva que, bajo el título de «Libertad de Expresión», fue itinerante por toda la isla de Tenerife; y en los años 80 y 81, en pleno periplo europeo, repite participación en sendas colectivas realizadas en las salas Magenta, de Santa Cruz de Tenerife, y El Teatrillo, de La Laguna.

1984 marca, con mayor propiedad, el comienzo de su aventura escultórica, pues en este año, además de participar en una colectiva titulada «Panorámica del Arte Canario», en La Lonja de Mallorca, realiza su primera exposición individual en la Casa de Colón de Las Palmas. A partir de aquí sus comparecencias se suceden con regularidad anual.

Así, en 1985 participa en dos colectivas: «Límites de Expresión Plástica en Canarias» (Colegio de Arquitectos en Santa Cruz de Tenerife y Castillo de La Luz, en Las Palmas), e «INVECAN» (Feria del Atlántico de Las Palmas); y realiza su 2ª exposición individual, esta vez en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife; en 1986, participa en la colectiva «Escultura Ibérica Contemporánea», en la Bienal de Zamora; y lleva a cabo sendas exposiciones individuales en las salas de arte y cultura de CajaCanarias, en La Laguna y en el Puerto de la Cruz, y en 1987 se le encuentra en dos colectivas «Anaga, Figura 10» (Colegio de Arquitectos en Santa Cruz de Tenerife) y «Escultores Canarios de los 80», en la sala de arte y cultura de CajaCanarias en La Laguna; así como en una nueva individual en la Casa de Colón de Las Palmas, amén de la realización de dos murales en sendos locales comerciales de Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas.

En esta época se inicia su actividad en obras de gran formato, que el escultor realizará siempre en basalto, a saber: *El Martirio de San Marcial* (1986) en Playa Blanca (Lanzarote) y, en el año siguiente, *El paseante*, en el Hotel Escorial de Playa del Inglés, de Gran Canaria, *Pincelada de Olas*, mural en Santa Cruz de Tenerife, y *Lanzamotracia*, en Costa Teguisse (Lanzarote)

Se abre ahora un paréntesis en su producción, motivado por una estancia de siete meses en Madrid, en 1988, en los que mantiene un estrecho contacto con Francisco Barón en su taller de fundición en bronce, lo que le procura el necesario conocimiento de esta técnica.

En 1989, experimenta con la olivina en sus diversos colores: roja, gris, marrón y verde, y en el 90 realiza un múltiple en hierro fundido, por encargo del Colegio de Arquitectos en Las Palmas; un mueble en madera de mongoi y piedra basáltica; y un *Homenaje*, en bronce. Estas realizaciones muestran que el artista se halla en plena experimentación con diversos materiales, lo que se corrobora en la exposición individual del año siguiente, en la ermita de san Antonio Abad, de Las Palmas, en la que incluso



ROBERTO MARTINÓN: *Alcaraván*, acero y piedra puzolánica, 5,45 metros de alto. Playa de San Juan. Guía de Isora. Tenerife

juega con la confrontación, en una misma obra, de materiales distintos, y en su participación en la colectiva «Encuentro», en Tomaren (Lanzarote).

En otra colectiva, «De Todo Corazón», celebrada el año 94 en la Sala de Los Lavaderos de Santa Cruz de Tenerife, el artista parece ya inclinarse decididamente por la utiliza-

ción de la piedra basáltica, lo que se confirma plenamente al año siguiente, en su participación en la colectiva «Oximoron», del Castillo de La Luz en Las Palmas y, especialmente, en su individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Garachico. Este mismo año realiza la maqueta de una obra que titula *Muelle*, no realizada.



ROBERTO MARTINÓN: S/t, piedra de Taganana, 34 x 18 x 34 cm propiedad de la Academia.

A partir de este año, que se me antoja decisivo en la obra del artista por su plena identificación con el material basalto, éste va a ser prácticamente una constante en su obra, hasta hoy, como muestra en las sucesivas exposiciones colectivas de los años 97, en Las Palmas y Granadilla; del 2000, 2002 y 2008 en Tenerife; y en las individuales del 96 y 98 de Las Palmas y 97, en Tenerife.

En este último periodo, proyecta en el 99 una escalera en basalto, obra no llevada a cabo, y realiza en bronce un múltiple y varias pequeñas piezas. Pero sobre todo es el momento de volver a las obras de gran formato y carácter público, terreno que ya hemos visto cultivó con éxito en los años 86 y 87. Ahora, con la excepción de *Alcaraván* (de 5,45 m. de altura, en hierro y piedra) para Playa de San Juan en Tenerife, y *Samotracia* (de 3,30 m. en titanio) para la plaza del ingeniero Arrate en Santa Cruz de Tenerife, realizadas ambas en el 2001 y que por sus grandes dimensiones

demandaban la utilización de otros materiales, todas las demás, como entonces, estarán realizadas en basalto: *Imán*, en 1997, para la Fundación Hemot-Huber, en Tenerife; *Dikho*, en 1999, para el Parlamento de Canarias; *Clave de Sol*, en 2002, para el Hotel Sol-Meliá Volcán, y *Dicotomías*, en 1993, para Playa de los Pocillos, ambas en Lanzarote; *Agua*, en 2006, para el Parque del Barrio de Salud Alto, en Santa Cruz de Tenerife; y finalmente, por el momento, *Potala*, en 2007, para el Parque Islas Canarias, también en Lanzarote.

Dadas las naturales dificultades que se derivan no sólo de la consecución de materiales sino de su laborioso proceso de elaboración, la obra realizada en estos 30 años es en verdad considerable, y habla por sí sola de su vocación y de la entrega a su tarea creadora, de su actividad escultórica que nunca ha simultaneado con ninguna otra.

En todo este proceso seguido por el escultor me parece distinguir tres periodos sucesivos:

Un primer periodo, hasta su viaje a Madrid, en el que el artista parece embarcado en la *búsqueda de la forma*, intentando la consecución de nuevas expresiones formales de la belleza o, si se quiere, de la belleza en las nuevas formas.

Un segundo periodo, que va hasta 1995, en el que el artista se entrega a la *experimentación con diversos materiales para explorar sus posibilidades formales*, mezclándolos e incluso contrastándolos en una misma obra; y un tercer periodo, en el que, decantado por un material, la piedra basáltica, se entrega al ejercicio de explotar al máximo las posibilidades del mismo, haciéndolo sujeto de un insospechado potencial expresivo y volcando sobre él toda una inmensa poética personal que deviene en un resultado sorprendente para el espectador, por lo imprevisto, pero cuya coherencia intelectual y belleza formal configuran un todo perfecto. Roberto Martínón llega a conseguir una *perfecta conjunción entre el material, el fondo* (es decir, la idea) *y la forma*, que es, según entiendo, lo más y verdaderamente emocionante (y el arte a lo más que puede aspirar es a emocionar) para un espectador inteligente.

Para corroborarlo, he dejado expresamente para el final el comentar la última y más reciente exposición del artista que, por serlo, entiendo que refleja la madurez conceptual y formal alcanzada. Ha tenido lugar este mismo año en la

Galería Mácula, bajo el título de «Ventun» que, como dice el propio artista, tiene la doble intención de referirse al viento y a la ventana

Fiel a su título, la exposición, integrada toda ella por piezas de basalto, muestra dos grupos de obras: uno integrado por aquellas que adoptan formas insólitas cual aleos producidos por el viento, en ocasiones en prodigiosa situación de equilibrio (en escultura, la piedra nunca se llevó bien con el movimiento, más propio de materiales que podían ahuecarse como la madera o el bronce); y el otro, por piezas en las que predomina la existencia de uno o más marcos a modo de ventanas. En ambos casos el artista nos muestra una doble cara, la del aspecto natural y la del elaborado, en un ejercicio de dicotomía firmemente sostenido en su obra desde 1995, que pretende mostrar, en todo momento, las dos realidades de un mismo material, las dos bellezas: la natural y la adquirida por la mano del hombre, por el refinamiento y la sensibilidad artística de su entendimiento del mismo.

Pero esta intervención es más palmaria en el caso de las ventanas. Aquí se introduce la geometría, que sólo se da en el medio natural, en los cristales, pero no en la materia amorfa, y que es señal inequívoca de la intervención humana; una intervención intencionada, estructurada, ordenada, reglada, que provoca muchos interrogantes en el espectador. Para los arquitectos, una ventana es un hueco practicado en un elemento de cerramiento, que sirve para asomarse al exterior, pero también para que por él penetre la luz y el aire, es decir, sirve para asomarnos, iluminarnos y ventilarnos, de ahí que su nombre derive del viento que pasa a través de ella. Por eso, en esta exposición de Roberto Martínón el protagonista es el viento, bien provocando el movimiento formal de los objetos, o bien dando sentido en negativo a la forma ventana, pues aún cuando no se pueda ver y sí sentir, no existiría ventana sin viento.

Pero no es menos cierto que la ventana es una necesidad que surge de dentro a fuera. Es el que está en el interior el que siente la necesidad de ver lo que ocurre fuera y de tener luz y ventilación hacia dentro. La ventana es, por tanto, el marco por el que percibimos el mundo exterior; el fielato entre lo privado y lo público, entre lo íntimo y lo externo, entre nuestro pensamiento y la realidad. En este sentido, me parece oportuno recordar algunos párrafos que vierte Ortega y Gasset en su «Meditación del marco», en los que, aún cuando se refiera al marco de las pinturas, dice:



ROBERTO MARTINÓN: S/t, piedra de Taganana, 34 x 18 x 34 cm

Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca, es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital... Es más: la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético. De aquí que el cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos extraartísticos que le rodean, pierda garbo y sugestión. Hace falta que la pared real concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeo, nos encontremos en el territorio ideal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco.

... Tiene, pues, el marco algo de ventana, como la ventana mucho de marco. Los lienzos pintados son agujeros de idealidad perforados en la nuda realidad de las paredes, boquetes de inverosimilitud a que nos asomamos por la ventana benéfica del marco. Por otra parte, un rincón de ciudad o paisaje, visto a través del recuadro de la ventana parece desintegrarse de la realidad y adquirir una extraña palpación de ideal...

¡Cuántas ideas, en estos párrafos, aplicables a las ventanas de Roberto Martínón!

Pero sus ventanas van más allá, porque no son huecos practicados en ningún paramento, sino en el propio aire. El viento, en este caso, no es el que pasa a través de sus ventanas, sino el que las conforma. Sus ventanas parece que enmarcan la percepción de un trozo de realidad, aislándola del resto, pero lo que son verdaderamente es el sujeto artístico a contemplar. Es decir, Roberto Martínón le ha dado la vuelta a las reflexiones orteguianas: aquí el viento es el marco, y la ventana el objeto estético a disfrutar. Aquí, aquella reflexión poética de Machado de «no hay camino, se hace camino al andar» se transmuta: no es el viento el que hace posible la ventana, sino la ventana la que hace posible el viento, y no un viento físico, claro está, sino intelectual, sensorial, emocional, omnipresente, infinito..., no se sabe si sentido o soñado.

En cierta ocasión, una maestra preguntó a sus discípulos: ¿qué es una red?. Y el más despabilado contestó: muchos agujeros atados con hilo. Este alumno entendía, aún cuando sólo fuera intuitivamente, la íntima y esencial relación entre hilo y agujeros. Roberto Martínón lo ha traducido artísticamente en el duo ventana-viento. La ventana es aquí el entramado que hace posible nuestras emociones; más aún, es la emoción misma.

He aquí la finura y delicadeza de su mensaje artístico, que es, como ya he dicho, relativo a cada espectador. Con tal reflexión me resulta fácil entender el mimo con que el escultor realiza su obra y cuida su acabado, en un material que, como el basalto, no es precisamente cómodo para su elaboración. Roberto Martínón, no obstante, se aferra a él con el firme convencimiento de que es el que su tierra le ofrece, y a él se entrega hasta domeñarlo, hasta dotarlo de intención, y ello sin perder nunca la textura, el color y las caprichosas formas en que puede presentársenos. He aquí un valor añadido al sugerente diálogo entre el aspecto natural y el trabajado.

* * *

Espero que estas modestas disquisiciones hayan servido para ponerles en situación de comprender y valorar la obra y el arte de Roberto Martínón, este artista prácticamente autodidacta, infatigable, concienzudo, tenaz y sutil, alejado de modas y camarillas, que, en una decisión tan valiente como arriesgada, decidió un día dejar otros caminos seguramente más fáciles y estables, para vivir decidida y consecuentemente su vocación por y para el arte de «realizar figuras de bulto», en nuestro tiempo.

Siempre me produce una especie de rebeldía el tener que caer, por imperativo del procedimiento, en esa injusticia que es el encerrar toda una ejecutoria vital en unas pocas líneas hilvanadas, además, con la subjetividad y el poco conocimiento de quien no es un experto en escultura, ni conoce suficientemente la profundidad de sus inquietudes y reflexiones estéticas. Pero, en realidad, tampoco importa demasiado, porque la apreciación del arte es personal e intransferible, y lo que les he expuesto es el resultado de mi propia experiencia de su obra y persona, que no tiene por qué ser compartido por los demás. Con toda seguridad ustedes, con mejor y más autorizado criterio que el mío, serán capaces de apreciar y de gozar de la serena quietud formal y la honda inquietud artística de su obra, su reconfortante y placentero placer estético y su denso contenido.

Creo que la Real Academia Canaria de Bellas Artes, al incorporar hoy entre sus miembros de número a Roberto Martínón, incrementa muy acertadamente la nómina de sus mejores artistas escultores. Nos prestigia su presencia y esperamos de él su muy cualificada aportación estética y personal. En nombre propio, le agradezco su testimonio vital, le felicito por su nueva condición académica y le doy la bienvenida, al tiempo que solicito de ustedes, junto a la benevolencia por haber soportado este excesivo parlamento, que le premiemos con el más sincero y caluroso aplauso.

EL CÁNTICO A SAN MIGUEL ARCÁNGEL PARA CORO, NUEVA COMPOSICIÓN PARA LAS CEREMONIAS DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

Tiene nuestra Real Academia la particularidad de poseer música propia para sus actos protocolarios.

En 2002 se estrenaron sus tres «pasaclaustros» de ministriles (dos oboes, un clarinete y un fagot): el «Pasaclaustro de entrada» que acompaña la procesión e instalación de la Academia al principio de cada acto; el «Pasaclaustro breve» que se toca mientras es conducido el recipiendario a la mesa presidencial y recibe sus atributos de nuevo académico, y un «*Gaudeamus* glosado» para concluir el acto. Para ello cuenta la Academia con sendos grupos de jóvenes músicos colaboradores, los «Ministriles de la Real Academia», uno en Santa Cruz de Tenerife y otro en Las Palmas de Gran Canaria, que han actuado en los actos académicos, siempre con gran profesionalidad. Hasta ahora, sólo quien estas líneas suscribe ha realizado la composición de estas músicas protocolarias, si bien los compositores que integran la sección de música de la Real Academia están invitados también a presentar otras propuestas distintas con tales fines.

Para el 15 de octubre de 2009 se decidió que la ceremonia de apertura del curso 2009/2010, por ser de estructura diferente a las de recepción de académicos, fuera solemnizada, no con música de ministriles sino de coro. Nuevamente el autor de estas líneas compuso la música correspondiente, que fue estrenada y felizmente interpretada ese día por la *Camerata Lacunensis* en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

Al ser un acto de otro sesgo, en el que se iban a otorgar por vez primera los premios de la Academia a los pintores José Dámaso Trujillo (en reconocimiento a la labor de una vida) y Santiago Palenzuela (talentoso artista más joven que se consolida), opté por componerles un breve coral clásico con texto alusivo a sus premios y en el que pudiera introducirse el nombre de cada uno, es decir, un coral

único en cuanto a la música, pero que cada vez se canta con texto modificado, personalizado.

En cambio, para la ceremonia de entrada e instalación de la Real Academia compuse un «Cántico a San Miguel Arcángel» para coro a cuatro voces mixtas, en consideración a ser San Miguel el patrono de la corporación. Es una pieza bastante más dilatada que los corales, y si bien no es nada complicada en su efecto, sí es de elaboración más compleja. Me inspiró la estructura del canto aleuyático que se entona tras el gradual gregoriano de la misa solemne en la festividad de San Miguel Arcángel (29 de septiembre). La música gregoriana no me cautivó, aunque aproveché algunos de sus intervalos iniciales, y el texto tampoco me pareció adecuado, pues se invoca en él al Arcángel, sin duda metafóricamente, para que nos proteja en la batalla y evite que perezcamos en el tremendo juicio final. De esta manera, le pedí a nuestro académico correspondiente en Madrid y gran musicólogo Ismael Fernández de la Cuesta, académico numerario de la de San Fernando, gregorianista insigne, gran liturgista y latinista de pro, que nos compusiera libremente en latín un texto más adecuado, no tan terrible, sino muy breve y sencillo, cuyo espíritu discutimos de manera pormenorizada. El resultado que finalmente nos ofreció nuestro ilustre colega fue el siguiente:

*Alleluia, alleluia, alleluia.
Sancte Michael Archangele,
defende nos contra nequitiam
et omnes insidias latentis inimici,
ut nos Academici
iuste et pie vivamus.
Alleluia, alleluia, alleluia.*

La traducción, en sentido lato y profundo, es la siguiente:

Aleluya, aleluya, aleluya.

Oh San Miguel Arcángel:

Defiéndenos contra la indolencia

y contra todas las trampas de la burocracia,

para que nosotros los académicos

podamos vivir cumpliendo justamente con nuestros deberes.

Aleluya, aleluya, aleluya.

Esto es lo que se quiere expresar, con extrema finura, en el texto latino de nuestro insigne colega Ismael Fernández de la Cuesta.

El objeto de esta breve introducción, a petición del director de los ANALES de la RACBA, es servir de justificación a la edición de la partitura de nuestro «Cántico a San Miguel Arcángel», pieza que abunda en consonancias dentro de un discurso que incide en sugerentes pinceladas modales, dentro de un juego coral que alterna homofonías con discretos contrapuntos. Es obra pensada como invocación amable al patrono de nuestra Real Academia, para obtener su gracia al ser interpretada, siempre que se pueda disponer de un excelente coro (cual lo es la *Camerata Lacunensis*), como inicio de nuestros actos más solemnes. Es obvio que podrá en el futuro sustituirse o alternarse con propuestas de otros académicos de la sección de música, cuando las haya y convenga.

Cántico a San Miguel Arcángel

Para la entrada de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en el acto de inicio de cada curso

L. SIEMENS

♩ = 50

SOPRANO
Al - le - lu - ia, al - le - lu

CONTRALTO
Al - le - lu - ia, al - le - lu

TENOR
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

BAJO
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

13
ia, al - le - lu - ia. al -
ia, al - Al - le - lu - ia, al -
Al - le - lu - ia,
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

27 **FIN** Más despacio
le - lu - ia. San - cte Mi - cha - el. Ar - chan - ge - le. de - fen - de nos con - tra ne - qui - ti - am et
le - lu - ia. San - cte Mi - cha - el. de - fen - de nos con - tra ne - qui - ti - am et
- ia, al - le lu - ia. San - cte Mi - cha - el. de - fen - de nos con - tra ne - qui - ti - am et
- ia, al - lu - ia. San - cte Mi - cha - el. de - fen - de nos con - tra ne - qui - ti - am et

36

o-mnes in - si - di - as la - ten - tis i - ni - mi - ci, ut iu - ste et pi - e vi - va - mus, San - cte Mi - cha -
 o-mnes in - si - di - as la - ten - tis i - ni - mi - ci, ut iu - ste et pi - e vi - va - mus, San - cte Mi cha -
 o-mnes in - si - di - as la ten - tis in - i - mi - ci, ut iu - ste et pi - e vi - va - mus, San - cte Mi - cha -
 o-mnes in - si - di - as la ten - tis i - ni - mi - ci, ut iu - ste et pi - e vi - va - mus, San - cte Mi - cha -

42

el, ut iu - ste, ut iu - ste, ut iu - ste et pi - e vi - va - - - mus____ D.C. al FIN
 el Ar - chan - ge - le, ut iu - ste, ut iu - ste et pi - e vi - va - - - mus____
 el Ar - chan - ge - le, ut iu - ste, ut iu - ste et pi - e vi - va - - - mus____
 el, ut iu - ste, ut iu - ste et pi - e vi - va - - - mus____

Las Palmas de Gran Canaria, 10 de abril de 2009

LOS PATRONOS DE LOS NAVEGANTES EN EL ARTE

SALVADOR ANDRÉS ORDAX*

Deseo agradecer, en primer lugar, la invitación a intervenir en esta cátedra de la *Real Academia Canaria de San Miguel Arcángel*, institución hace diez años sesquicentenario, pues fue creada por Real Decreto de Isabel II en 1849. Este solemne acto inaugural del Curso de la Academia me trae a la memoria los selectos amigos canarios que he tenido a lo largo del tiempo, tanto en torno a las actividades profesionales, dedicado al patrimonio y la historia del arte, como los compañeros de los ya lejanos estudios universitarios en el Colegio que había sido fundado por el Cardenal Mendoza en Valladolid bajo el título de Santa Cruz, pocos meses antes de que lo fuera esta capital tinerfeña, el 3 de mayo de 1494 con el mismo nombre.

A la hora de precisar el tema de mi intervención consideré obligado hacerlo sobre un asunto próximo a tan selecta audiencia, mas para no caer en temeridad lo abordaré desde mi óptica profesional y la dedicación cultural de mis estudios. Si algo caracteriza a las circunstancias y esencias de Canarias es su íntima vinculación con el mar, con la vida marinera, con la navegación, actividad que comporta extraordinarios riesgos que el hombre conjuraba recurriendo a la ayuda sobrenatural, al patronato religioso, determinando unas manifestaciones plásticas específicas. Por ello disertaré sobre la iconografía artística de los protectores de los hombres del mar.

Desde hace poco más de un siglo se ha identificado esa protección con la Virgen de Carmen, cuya festividad marca el calendario de esta ciudad de Santa Cruz de Tenerife. No entro sobre los argumentos de su patrocinio marinero en el medioevo levantino, pero, alentada por los carmelitas, su difusión fue mayor en el siglo XVIII, considerando entre sus impulsores iniciales al marqués de la Victoria, que, tras conocerlo en Italia, lo difundió en Cádiz y San Fernando. Mas esta devoción y patrocinio alcanzó sustancial genera-

lización cuando, por real orden de 28 de junio de 1901, fue designada patrona del ejército de la Marina.

VARIEDAD DE PROTECTORES EN LA MAR

Pero veremos que la protección de los navegantes es mucho más amplia, y por ello sus representaciones iconográficas.

Como abordamos este asunto desde las manifestaciones artísticas, recordamos una miniatura de 1520, realizada en un Libro de Horas flamenco¹, que representa al puerto de La Coruña el día 20 de mayo, cuando el rey Carlos I de España, que había sido elegido como emperador, se disponía a embarcar para dirigirse a su patria natal, Gante, desde donde seguiría hacia Aquisgrán para recibir las distinciones imperiales. En esa miniatura y el texto que ilustra no figura la Virgen del Carmen, sino otros muchos protectores. La miniatura fue realizada en un taller de Gante, por mano de la miniaturista flamenca Clara de Keyser, hermana del promotor del libro, sin duda siguiendo lo indicado en el texto. Ilustrando el inicio de la Hora «Ad Matutinas» (f.º 7r), invoca a los patronos de los navegantes, pues el autor Robert de Keyser pone en boca de Carlos unas oraciones convencionales y paráfrasis de otras adaptadas al emperador electo, que así solicitaba el auxilio divino ante los peligros extraordinarios del mar.

* Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid y de la de Bellas Artes de Extremadura.

¹ ANDRÉS ORDAX, Salvador y ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel: «El texto del libro y su iconografía artística». En *Liber officiorum ad usum regis Caroli...* Ms. Escorial vitr. 13. (Ms. Escorialensis, vitr. 13). Patrimonio Nacional y Ed. Testimonio. Madrid, 2000, pp. 27-140.



Carlos I embarca en el puerto de La Coruña el 20 de mayo 1520, en *Liber Officiorum* flamenco (Ms. Escorialensis, vitr. 13)

Aún no ha subido el pasaje al barco, sobre el que hay unos personajes: Jesucristo, que bendice, Santiago el Mayor patrono de España y antiguo protector de Carlomagno, y San Nicolás de Bari. También pide Carlos I la ayuda de San Livino, patrono de sus paisanos de Gante. Las banderas ondean por el viento, aludiendo en el texto a que «el Espíritu Santo sopla (Et Sanctus flauit Spiritus, «Nexus Patris et Filii» (f.º 8v). No podía faltar la ayuda de la Virgen, que en la miniatura está representada por una estrella, la «stella maris», alegoría mariana muy frecuente desde que en el siglo VI compusiera Venancio Fortunato el himno «Ave, maris Stella», reiterada en el manuscrito como «María, Stella maris, dirigite nos in patriam» (f.º 8v). Y no olvida a otros santos, como Juan y Andrés, e incluso a todos los santos, para que con Jesús le lleve a buen puerto: «Pretibus et meritis beate Marie uirginis, et Ioannis, Andree, Jacobi, Nicolai, Liuini, et omnium sanctorum perduxit nos, Jesus ad portum nostrum cum gaudio» (f.º 10v).

No era nueva la solicitud de ayuda sobrenatural, pues ya en la antigüedad clásica el hombre del mar la impetraba, siendo preferidos en época romana los Dióscuros Cástor y Pólux, citados en los Hechos de los Apóstoles (28.11) por San Lucas como patronos de los navegantes en el viaje que realizaron desde Malta a Roma: «Al cabo de tres meses nos embarcamos en un navío que había permanecido en la isla durante el invierno; era un barco alejandrino que llevaba la insignia de los Dióscoros Cástor y Pólux».

A lo largo del medievo el cristianismo buscó la ayuda celestial, bien directamente o por la intermediación de María y personas inmediatas a Cristo, aunque paulatinamente se dirigió a algunos santos preferentes, llegando incluso a la especialización de algunos de ellos para determinadas actividades o dolencias específicas. Así, la principal intercesora sería su Madre, la Virgen María, a la que vemos en la escena de la «Deesis» bizantina mediando a favor de los hombres ante Cristo Juez, acompañada de san

Juan (el bautista o el evangelista). Después continuaría la serie de intercesores, los «auxiliadores», siendo tan variado su número y su carácter que en ocasiones forman grupo, como los «Cinco santos privilegiados» (Jorge, Cristóbal, Blas, Egidio y Dionisio), a los que se reconocía una especial capacidad intercesora, o incluso en número de catorce, como los «Vierzehnheiligen» (Los Catorce Santos) venerados en Ratisbona como los «Vierzehn Nothelfer» (Catorce Intercesores).

Tal diversidad de mediadores fue seriamente criticada en el Renacimiento por algunos intelectuales, argumentando que en el fondo no eran sino un relevo de las advocaciones paganas, como dice en 1537 Alfonso de Valdés en el *Diálogo entre Lactancio y el Arcediano*: «Mirad cómo havemos repartido entre nuestros santos los officios que tenían los dioses de los gentiles. En lugar del dios Mars, han sucedido Santiago y Sanct Jorge; en lugar de Neptuno, Sanct Elmo; en lugar de Baco, Sanct Martín; en lugar de Eolo, Sancta Bárbola; en lugar de Venus, la Madalena. El cargo de Esculapio havemos repartido entre muchos: Sanct Cosme y Sanct Damián tienen cargo de las enfermedades comunes; Sanct Roque y Sanct Sebastián, de la pestilencia; Sancta Lucía, de los ojos; Sancta Polonia, de los dientes; Sancta Agueda, de las tetas; y por otra parte, Sanct Antonio y Sanct'Aloy, de las bestias; Sanct Simón y Judas, de los falsos testimonios; Sanct Blas, de los que esternudan. No sé yo de qué sirven estas invenciones y este repartir de officios sino para que del todo parezcamos gentiles y quitemos a Jesu Cristo el amor que en Él solo devríamos tener, vezándonos a pedir a otros lo que a la verdad Él solo nos puede dar»².

Cita específicamente Valdés que el pagano Neptuno había sido sustituido en la protección de los marineros por Sanct Elmo, venerado sobre todo en el Mediterráneo.

AMPARO DE CRISTO Y SU PRIMERA INTERCESORA

Pero la realidad es más compleja, ya que los hombres de la mar imploraban el amparo de Cristo y de su madre, primera intercesora, bajo matizadas advocaciones, como recordamos en ejemplos del litoral atlántico peninsular. Tal es el caso de *Jesús dos Mareantes*, que tiene una notable capilla en la iglesia matriz de Santa María Maior de Viana do Castelo. Y en la iglesia matriz de la también marinera



Virgen de los mareantes, con San Telmo, obra de Alejo Fernández, Sala de la Audiencia, Reales Alcázares de Sevilla

Vila do Conde se veneraba a *Nosa Sñra. de Boa Viagen*, a la cual está dedicada una composición votiva³ en azulejería para proteger una travesía hasta Angola en 1622. En Vigo es buena referencia la *Virgen de la Guía*, en Sevilla se rezará a la Virgen del Buen Aire (Colegio San Telmo), y en Lisboa pintarán la Virgen de Porto Seguro. Algo parecido se refleja en Canarias, cuya toponimia o ermitas muestran las advocaciones reflejándolas en el arte.

Recordamos por su calidad artística la pintura de la Virgen de los mareantes, obra de Alejo Fernández, consignada en la *Memoria de las casas y aposentos y edificios de la Contratación* de 1536, en la capilla y la sala de audiencias en: «la Sala donde se hace la Audiencia, que está todo pintada, y en ella un retablo de Nuestra Señora; y a los lados están pintados en el dicho retablo San Juan y Santiago y San Sebastián y San Telmo, y una reja de palo delante de la Capilla, y una pila de agua bendita de barro vidriada, y una Cruz grande, y en ella un Crucifijo pintado». Nos interesa esa especie de tríptico cuya composición central representa a la «Virgen de los Mareantes», teniendo distintos barcos fluviales y marítimos (naos, carabelas, galeras), bajo cuyo manto están genuflexos varios hombres, interpretados como Fernando el Católico, Juan Rodríguez de Fonseca y Sancho de Matienzo a la izquierda; mientras que a la derecha está Cristóbal Colón con otros dos que se cree

² VALDÉS, Alfonso de: *Diálogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el año de MDXXXVII. A gloria de Dios y bien universal de la República Christiana*. Introducción, edición y notas por José M. Montesinos. Clásicos Castellanos, 89. Madrid, 1928, pp. 206-207.

³ ANDRÉS ORDAX, Salvador: *La expresión artística de los «Exvotos» y los «cuadros de Santuarios»*. «Religiosidad popular. Actas del Simposium» (II). San Lorenzo del Escorial, 1997, pp. 25-26.



Vista de San Sebastián de la Gomera,
donde se localizaba la ermita de san Telmo

fueran pilotos mayores de la Casa de la Contratación. Las cuatro tablas laterales representan a *San Sebastián* (titular de la primera fundación de Alonso de Ojeda en Tierra Firme), *Santiago* (patrono de España con que se nombró a la isla de Jamaica), *San Telmo* (patrono de los navegantes) y *San Juan Evangelista* (con que se llamó a la isla de Puerto Rico).

SANTOS ESPECÍFICOS INVOCADOS POR LOS NAVEGANTES

También invocaban los navegantes a otros santos cuya hagiografía describe pasajes portentosos relacionados con la navegación por mar o río. Así, se recordará especialmente al apóstol San Pedro (recordemos la procesión por el mar en La Gomera), a los franciscanos⁴ San Pedro de Alcántara y San Pedro Regalado, los dominicos San Raimundo de Peñafort y San Jacinto (destacados en la sillería de Aveiro), y otros que caminaron sobre las aguas.

Pero también surge una serie de patronos especializados en la protección de los navegantes, aparte de otras virtudes, cual sucede con santa Clara, santa Bárbara, san Erasmo o san Nicolás. Incluso recientemente se han designado nuevos patronos, como es el caso de san Francisco de Paula, cuyo santuario genovés, denominado *Santuario dei marinai*, tiene un gran número de exvotos marítimos, que se acrecentó tras la declaración como patrono de los marineros por parte del papa Pío XII. Entre todos vamos a recordar aquí a san Erasmo, san Nicolás, san Vicente y san Telmo.

San Erasmo.

Uno de los más famosos, sobre todo en el Mediterráneo, era el obispo san Erasmo, también invocado contra las enfermedades de estómago en relación sin duda con el martirio en el que le sacaron las vísceras con un tórculo. Ese padecimiento queda reflejado en la pintura *Martirio de san Erasmo* (1629), por Nicolás Poussin (1594-1676), que se había trasladado a Roma en 1624, pintado para un altar del crucero derecho, donde estaban las reliquias del santo. En primer término está el mártir, que se había negado a adorar a Hércules, cuya estatua es señalada por un sacerdote pagano en la plaza pública sugerida por la clásica arquitectura, donde se ha ordenado el martirio por un ecuestre militar. Tumbado san Erasmo, le extraen las entrañas mediante un cabestrante marinero, siendo recompensado por unos ángeles con la palma y corona martiriales.

San Erasmo fue un obispo de Formia, mártir, venerado en Campania y Lazio. En el año 842, tras ser destruida la ciudad de Formia por los musulmanes, sus reliquias fueron trasladadas a la cercana Gaeta, donde fue declarado patrono. En 1106 el papa Pascual II consagró la catedral de Gaeta dedicada a la Virgen y a san Erasmo. Avanzado el medioevo fue invocado contra las epidemias y como protector de los navegantes. Es patrono de varias localidades italianas, Bassiano, Formia, Jerzu, Piedimonte Massicano, Nápoles, Santeramo in Colle, y sobre todo Gaeta. En Nápoles se le dedicó, quizás en el siglo X, una capilla de san Erasmo, nombre con el que desde mediado el siglo XIV se designó asimismo al castillo que dominaba sobre la ciudad y el puerto. Su nombre y el del castillo evolucionó en la denominación desde san Erasmo, Sant'Eramo, y Sant'Ermo hasta Sant'Elmo.

Le veneraban los navegantes del Mediterráneo, y se le dedicó alguna ermita y colegios de navegantes, como en las costas de la corona de Aragón con especial atención en Mallorca. Testimonio de ello son unos azulejos (Museo de la Reales Atarazanas, Barcelona) fechados en el 22 de octubre de 1772: «Colegio Real de St. Erasmo ó St. Helmo vulgo San Telmo, obispo y Mártir, y de Nuestra Señora de los Dolores».

⁴ Andrés Ordax, Salvador: *Iconografía, temas y obras de arte San Pedro de Alcántara y su tiempo*. Cáceres, 1990. Andrés Ordax, Salvador: *Iconografía de San Pedro de Alcántara*. Ávila, 2003. Andrés Ordax, Salvador: *Iconografía de San Pedro Regalado*. Valladolid, 1991, pp. 80-85.



Fuegos de San Telmo fantasía surrealista del coruñés Urbano Lugrís, 1947

No extraña ver representado al obispo San Erasmo en un sencillo azulejo conservado en el palacio de Viso del Marqués, promovido por el almirante don Álvaro de Bazán, victorioso en la batalla de Lepanto.

Aunque hoy fuera de contexto, es interesante la pintura del obispo san Erasmo o Telmo adquirida por el Museo de San Telmo de san Sebastián.

San Nicolás

San Nicolás de Bari, llamado así por el lugar del mediodía italiano donde reposan sus restos, era objeto de devoción por los navegantes, en especial por quienes recorrían el Mediterráneo próximo a Bari, cual es el caso de los que iban a los Santos Lugares. En algunos lugares denominaban en el medievo como «pedum divi Nicolai»⁵ («pies de San Nicolás») a las luces que aparecen al final de una tempestad marítima.⁶

Pero la relación de san Nicolás con los navegantes se extendió en el medievo también a toda la cristiandad, como algunas obras medievales burgalesas –tan alejadas de las costas marítimas. Es el caso del baldaquino gótico erigido en el siglo xv en el santuario de san Juan de Ortega, protegido por el santo de Bari cuando regresaba en el siglo xii de una peregrinación a los Santos Lugares, o el retablo mayor de la iglesia de san Nicolás, de Burgos, obra de inicios del siglo xvi por los Colonia, patrocinado por la familia Polanco, comerciantes, con escenas marineras asistidas por san Nicolás.

⁵ Lo recoge FLÓREZ, Henríque: *España Sagrada*. Tomo xxiii..., p. 157, de la Saxonia ilustrada de Fabricio (p. 807) hablando del año 1476.

⁶ También eran llamadas aquellas luces fuegos de Santa Elena, San Nicolás, San Telmo o Santa Clara.



Câmara de Lobos (Madeira) , con la *Capela do Corpo Santo* y la Inmaculada

Y también se encomendaron a San Nicolás en ocasiones los marineros portugueses, como refleja la poética alusión de Camoens: «Esta passada logo o leve leme / encomendado ao sacro Nicolao, / para onde o mar na costa brada, e geme / a proa inclina de huna, e de outra nao»⁷.

Es interesante la pintura de san Nicolás salvando a un barco, que está en el banco del Tríptico de Perugia (Museo Galería Nacional de Umbría), obra de Fra Angélico en 1437, que representa al mar agitado que amenaza con su naufragio, conjurado por la imagen luminosa de San Nicolás al que veneran los navegantes.

San Vicente

Otro Santo relacionado con los navegantes es san Vicente, que a veces es representado con una carabela, cuyas proa y popa son sobrevoladas por sendos cuervos.

Su devoción e iconografía están vinculadas a varios lugares, como Aragón, donde vivió y predicó como diácono de San Valero, o en Valencia, donde sufrió martirio, siendo

expuesto su cadáver para que fuera devorado por las alimañas, pero unos cuervos defendieron su integridad, en vista de lo cual se recurrió a arrojarlo al mar para que fuera víctima de los animales marinos; mas milagrosamente se salva. Asimismo en Portugal, pues una piadosa tradición explica la presencia de su cuerpo en Lisboa por el deseo de sustraerlo de la profanación en Valencia, por lo que habría sido transportado en un barco hasta el mediodía portugués, y de allí remitido a la catedral lisboeta. Recordamos que el extremo meridional de la costa portuguesa es el cabo de San Vicente, en cuyos acantilados, junto al faro, hoy día podemos ver numerosos cuervos que evocan la memoria del santo en las gentes cultivadas.

Patrón de Lisboa, de la monarquía lusa y de los navegantes, debemos recordar una temprana obra artística

⁷ CAMOENS, Luis de: *Os Lusíadas*. Lisboa, 1597, V. 74. ANDRÉS ORDAX, Salvador.



Capela do Corpo Santo de Funchal. Pinturas sobre episodios del santo

dedicada a san Vicente, los *Panéis da Veneração* o *Políptico de São Vicente da Fora* (Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa), fechado c. 1470-1480, obra de Nuno Gonçalves, el gran pintor de cámara de Alfonso V, considerado poco más tarde por Francisco de Holanda en su obra *De pintura antigua* como «águila» de la pintura, pues «pintou na Sé de Lisboa o altar de S. Vicente». Desde el punto de vista artístico es obra que se aleja del goticismo vigente entonces fuera de Italia, predominando la importancia de la figura humana, con gran realismo, y construcción espacial organizada por las figuras y un fondo oscuro. Ideológicamente es una combinación de obra sagrada y obra laica, con cierto sentido de exaltación patriótica, por la proyección marinera ultramarina.

Merece recordar que en la portada occidental del monasterio de los Jerónimos de Belén⁸, de cuidada iconografía asociada a la regia familia de don Manuel I, está san Vicente con una carabela en las manos, por su condición de patrono de Lisboa.

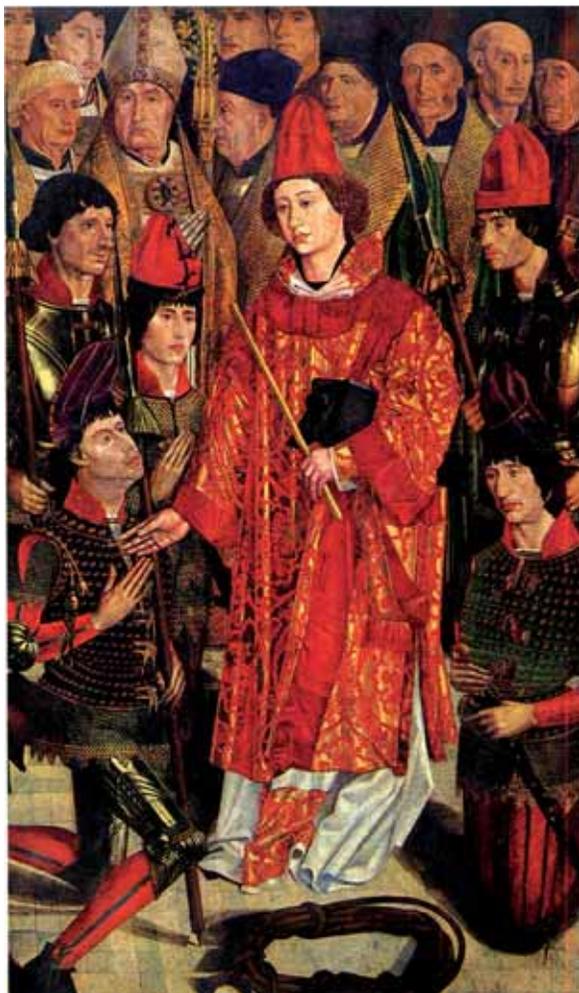
Su imagen sintética con carabela en la mano protegiendo sus restos unos cuervos tiene buena referencia en la bella composición portuguesa pintada c. 1515 por Vicente Gil y Manuel Vicente, conservada en el museo regional Rainha Dona Leonor, de Beja.

Otras representaciones figuran en capillas y ermitas, como en la «Capella do Corpo Santo» en Leça de Palmeira, con sencilla imagen popular del santo diácono asimismo con embarcación y gran cuervo en las manos.

El dominico San Telmo

Pero en las costas atlánticas de la península ibérica y archipiélagos alcanzó preferente difusión como protector de los navegantes un fraile dominico que murió en Tuy, el beato Pedro González. Nacido en Frómista (Palencia) en el

⁸ DIAS, Pedro: *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*. Coimbra, 1993, p. 163.



Panéis da Veneração o Político de São Vicente da Fora (Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa), c. 1470-1480, de Nuño Gonçalves

siglo XIII, tras una vanidosa vida en Palencia, donde muy joven alcanzó el cargo de deán de la catedral, ingresó en el convento palentino de la recientemente creada orden de los dominicos, y desarrolló una actividad notable asistiendo a los ejércitos de Fernando III en Sevilla y después a la extensión de su orden en el NE peninsular, llegándole la muerte en Tuy, donde sería venerado por las gentes marineras, que visitaban el sepulcro de su «corpo santo», y le invocaban en momentos de peligro en la mar. Concedores de la invocación celestial que en el Mediterráneo se hacía al obispo Sant'Elmo, acabaron denominando al dominico como San Pedro González Telmo, o simplemente como San Telmo. Y en las costas portuguesas prefirieron denominarle como «Corpo Santo».

Como San Telmo y «Corpo Santo» se le dedicarían cofradías marineras, capillas y ermitas en las costas españolas y portuguesas, y también en América. Lógicamente, los dominicos se interesaron por su difusión, como vemos en el área de influencia de sus conventos.

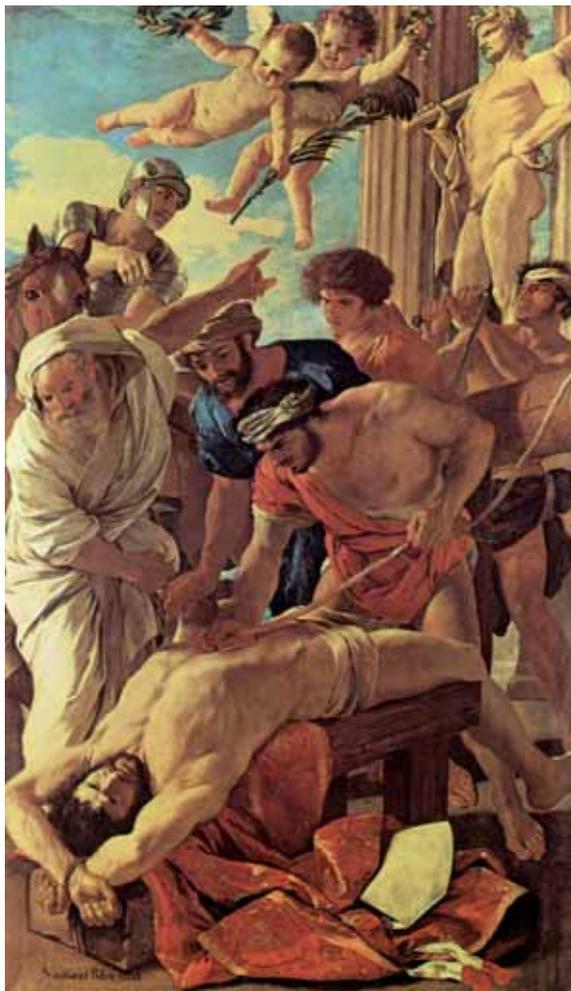
De modo específico nos interesa recordar aquí la presencia de obras artísticas en los archipiélagos atlánticos, Canarias, Azores y Madeira.

Las relaciones portuguesas y gallegas con Canarias explican aquí la devoción a San Telmo, de la que queda el testimonio elocuente en topónimos, ermitas y santuarios, con imágenes, pinturas o exvotos y la memoria de las cofradías y organizaciones de mareantes que tenían a san Telmo como especial patrono tutelar⁹.

Las asociaciones gremiales de mareantes fomentarían la devoción hacia este protector dominico, siendo elocuentes las ermitas dedicadas y las representaciones de san Telmo, casi siempre sencillas imágenes, a veces de vestir. Es el caso de la de Santa Cruz de Tenerife, en el barrio del Cabo, citada ya en 1494. Según la tradición esta ermita se erigió en el lugar en que Alonso Fernández de Lugo alzó la Cruz de la Conquista, celebrándose la primera misa el día de la festividad de la Invenición de la Santa Cruz de 1494, el día 3 de mayo.

La antigua de Santa Cruz de la Palma (hoy de Nuestra Señora de la Luz), tuvo una imagen sustituida por otra en el retablo de 1717, con otras imágenes y exvotos. También es espectacular la ermita de san Telmo del Puerto de la Estaca (Valverde, El Hierro), o la del Puerto de Sardina del Norte (Gáldar, Gran Canaria). En localización espectacular, batida por el oleaje está la ermita de san Telmo en Puerto de la Cruz (Tenerife), con imagen del santo, que cuenta con una larga tradición marinera. Es muy conocida la Ermita de san Telmo (actualmente parroquia de san Bernardo) en Las Palmas de Gran Canaria, con imagen y exvoto mariner, en la que destaca un lienzo que representa al santo, sentado en sillón frailer, bendiciendo a un genuflexo Fernando III el

⁹ MORÍN JIMÉNEZ, Constanza: «San Telmo protector de los mareantes canarios en sus viajes a América». *IX Coloquio de Historia Canario-Americana* (1990). Las Palmas, 1993. Tomo II, pp. 1137-1153. Agradecemos las atenciones dispensadas hace ya mucho tiempo en nuestros estudios por varios colegas, entre los que ahora recordamos a Juan Sebastián López García, Margarita Rodríguez González, María de los Reyes Hernández Socorro, Alberto Darias Príncipe y Rosario Álvarez.



Martirio de san Erasmo (1629), por Nicolás Poussin (1594-1676)

santo. En lugar eminente estaba la desaparecida ermita de san Telmo, en San Sebastián de la Gomera, de la cual se conserva parte de la imagen del titular, una cabeza del santo, custodiada en la iglesia de la Asunción.

Los mareantes de los archipiélagos portugueses también tuvieron gran devoción a san Telmo, al que denominaban «Corpo Santo», como hemos indicado. Es que, junto a san Vicente, era el más venerado por los mareantes portugueses¹⁰, los cuales tenían numerosas cofradías y capillas en las costas de la península dedicadas al «Corpo Santo» (Massarelos, Vila do Conde, Setúbal, etc).

Como es lógico, la devoción se mantiene en los puertos portugueses de los archipiélagos, como se puede apreciar en las Azores, que tenían una especial importancia marítima.

La devoción de los mareantes de Azores al *Corpo Santo* movía a que fuera titular de su asociación religiosa, laboral o gremial. Con frecuencia, la capilla da lugar a la denominación del barrio o la calle donde ésta se asentaba, como sucede en Santa Cruz da Graciosa, en la isla Graciosa, o en la denominada Playa do Corpo Santo en Vila Franca do Campo, en la isla de San Miguel, con el dominante «Forte do Corpo Santo».

En la isla de São Miguel hay varios testimonios, como la ermita del Corpo Santo en la feligresía de san Sebastião en Ponta Delgada, y una capilla en Vila Franca do Campo da nombre a la Playa do Corpo Santo.

En la Isla Terceira es llamativa la Capela do Corpo Santo en Angra do Heroísmo, que da nombre a un barrio pesquero. En la iglesia matriz de Ribeira Grande hay constancia del culto marinero en un par de sencillas imágenes del santo¹¹.

Y en la Isla de Faial (Azores) recordamos que su iglesia de san Francisco tiene una colateral *Capela de san Pedro Gonçalves*.

Conocemos mejor la iconografía y difusión de la memoria del Corpo Santo en el archipiélago de Madeira, donde también se asocia a algunas cofradías¹², y las capillas que erigieron para su devoción, o por la misma toponimia.

Algunas capillas cofradieras tenían la advocación de sus devociones marianas (de Guadalupe, del Monte, del Rosario, del Carmen, etc.), pero otras tenían a santos propios

¹⁰ ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Um patrono para los navegantes portugueses: «O Corpo Santo»*. Congreso Internacional «Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI» (Lisboa, marzo de 1998), tomo V. El área Atlántica. Portugal y Flandes. Madrid, 1998, pp. 123-144.

¹¹ MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira: *A escultura nos Açores*. Região Autónoma dos Açores. Direcção Regional dos Assuntos Culturais. Vila da Maia, 1983, pág. 167. Agradezco una consulta con el Dr. José Manuel Tedim, de la Universidade Portucalense, en el lejano año 1994.

¹² VERÍSSIMO, Nelson: «A Confraria do Corpo Santo no Séc. XVIII». Revista *Ilhenha*. Funchal, número 10, Jan.-Jun, 1992, pp. 116-124, que se refiere a varias Cofradías de Madeira, en las localidades de Funchal, Cámara de Lobos, Calheta, Ponta do Sol y Santa Cruz. Agradezco las atenciones reiteradas por el Dr. Nelson Veríssimo y don Maurício Faria. Vid. la ficha de Funchal en el «Inventário do Património Arquitectónico», redactada por Rui Carita 1999.



*Alegoría de la Virgen como protectora de los navegantes, acompañada por san Telmo, por Domingo Martínez en 1723.
Colegio de San Telmo de Sevilla*

de los intercesores de los navegantes, como san Pedro Apóstol y el Corpo Santo. A este santo, fray Pedro Gonçalves Telmo, se dedicaban tres cofradías en sendas poblaciones meridionales, en Funchal, Calheta y Câmara de Lobos.

La Cofradía del Corpo Santo en Calheta (Isla de Madeira), conocida al menos desde el siglo XVIII, tuvo una Capela do Corpo Santo, en la orilla de la Ribeira, pero tras su destrucción por una riada pasó a establecerse en la «igreja matriz do Espírito Santo», donde está una imagen del santo del XVIII, de madera policromada, con barba corta, con barco sin velas en la mano izquierda, y la derecha levantada.

Mayor interés artístico tiene la población de Câmara de Lobos, cuya confraria do Corpo Santo existía mucho antes del año 1691, fecha en que desearon regularizar su funcionamiento, y mencionan «a imagem do Corpo Santo o Glorioso Santo Frei Pedro Gonsalves adevogado dos mariantes e pescadores», y se instalan en la antigua «Capela

de Nossa Senhora da Conceição», que restauraron, manteniendo también el antiguo culto a la Inmaculada. Ahora nos interesa la serie de pinturas con pasajes de la hagiografía del Corpo Santo y, en la parte superior, con temas marianos que culminan con la representación de la Inmaculada Concepción en el centro del techo casetonado.

Pero el mayor repertorio de los temas del Corpo Santo se encuentra en su capilla de Funchal, la capital de Madeira, que ya existía a fines del siglo XV, pues en 1497 se menciona la *Capela do Corpo Santo*.

La fábrica de la Capilla responde a modelos sencillos, asociables a lo que genéricamente es la arquitectura popular, o bien la arquitectura que otras veces se denomina de «Capillas marineras», que en realidad no son, obviamente, sino la arquitectura sencilla popular de las zonas costeras.

La confraria do Corpo Santo de Funchal conserva una vara de plata de XVIII, con el santo dominico en su remate.



Francisco Angelico, 1437. *San Nicolás salvando un barco*, en el banco del Tríptico de Perugia. Museo Galería Nacional de Umbria

Más que la imagen policromada del Corpo Santo, del XVIII, destacan algunas pinturas que ilustran el muro y el techo de la capilla mayor, repertorio iconográfico extraordinario y relativamente temprano. Suponemos que su iconografía sería trasunto de algunos de los repertorios propios de la orden de Santo Domingo, que incluyen a los santos más notables, quizás los escritos debidos a la pluma del dominico portugués frey Diogo do Rosario³³, algunos de los cuales realizó a instancias de su correligionario fray Bartolomeu dos Mártires, que fuera arzobispo de Braga, donde había gran devoción al santo protector de los navegantes.

En los muros laterales está el asunto de san Telmo joven que cae del caballo, como san Pablo, y su ingreso en la austera vida dominica, tópico milagro de los peces, que aparecen para alimentar a los trabajadores de un puente, al santo acompañando las huestes de Fernando III en Sevilla, el santo rechazando las deshonestidades de una

mujer, algunos portentos como cuando sana a endemoniados, lisiados, mudos y sordos, leprosos, ciegos, el tópico milagro del barco que naufragaba, que es asistido por el santo con sus cirios. Y también se representa al otro santo protector de los portugueses, san Vicente. En el techo, con los característicos casetos portugueses se disponen otras pinturas, con otros milagros en vida del santo, su tránsito y otros portentos.

Colegios de san Telmo

El ascendiente hispano del san Telmo dominico determinó que en la península se crease algún centro de formación de navegantes, con la titulación de Colegio de San

³³ Por ejemplo la *Historia das vidas & feitos heroicos & obras insignes dos sanctos: com muitos semões & praticas spirituaes que seruem a muitas festas do anno / reuistas & cotejadas cõ os seus originaes...* Braga, em casa de Antonio de Maris, 1567.



Ermita de san Telmo en Puerto de la Cruz, Tenerife

Telmo. Ha desaparecido el de Málaga, pero se conserva bien el edificio del Real Colegio de San Telmo en Sevilla, creado en el siglo XVI con antecedentes en la Universidad de Mareantes que, tras dilatadas gestiones, fue aprobada en 1569. Tras pasos intermedios, se convertiría en 1788 en Colegio de Marinos o Seminario de Náutica, estando dotado su edificio con una rica iconografía del santo. La fachada fue iniciada en 1724 según proyecto de Leonardo de Figueroa, y finalizada en 1734 por Matías de Figueroa. En la homacina-transparente muestra una escultura de san Telmo, con dos velas y barco, obra de Pedro Duque Comejo, realizada en los años 1731-3. Plásticamente, destacamos la capilla con pinturas en su ábside, donde se desarrolla una amplia *Alegoría de la Virgen como protectora*

de los navegantes, acompañada por san Telmo y santo Domingo, más otros santos y ángeles, conjunto de pinturas debidas al pintor barroco Domingo Martínez en 1723.

DISOLUCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA CONVENCIONAL:

SERT Y LUGRÍS

Para concluir estas breves referencias panorámicas, puesto que hablamos en una Real Academia ante artistas e historiadores del Arte, queremos advertir que la dimensión tradicional de la iconografía religiosa se ha disuelto con frecuencia en el arte contemporáneo, que es fruto de unas coordenadas culturales y religiosas distintas.

En un ejemplo vemos que a san Telmo se le trata con la épica de los hombres esforzados del mar a los que él protege. Me refiero a los amplios paneles realizados por José María Sert y Badía (1874-1945), famoso muralista con obras destacadas en la catedral de Vic, en edificios oficiales y casas nobles en España, Francia, Italia, Estados Unidos o Ginebra, donde desarrolló alegorías en la sala del Consejo del palacio de la Sociedad de Naciones en los años 1935-1936. Por estas fechas se encargó a Sert la ilustración de la iglesia del convento desamortizado de los dominicos de la ciudad marinera de San Sebastián, fundado en el siglo XVI bajo la advocación de san Telmo. Era la época en que algunos edificios desamortizados se aprovechaban como contenedor de actividades culturales, y este fue el caso donostiarra, pues pasó a propiedad municipal en 1928, siendo destinado a Museo. Afortunadamente desarrolló Sert unos amplios paneles con su iconografía, en 1934, disponiendo una escenografía curiosa, con una gestualidad épica. Colocó en el centro a San Sebastián, sobre el árbol seco, siendo martirizado por los arqueros que le disparan. Abajo está San Telmo, en pie y con largo báculo, que como protector de los marinos está ayudando a alcanzar una de las cuatro embarcaciones que piden su ayuda.

Otro ejemplo posterior es el de la fantasía surrealista de Lugrís¹⁴ (1908-1973), coruñés de cultivada familia que vive su juventud en el ambiente madrileño de Lorca y Alberti, pero ligado al ambiente gallego de su padre el poeta Manuel Lugrís, presidente de la Real Academia Galega, pasando después a la asimilación de influencias dispares contemporáneas, de las que va a progresar hacia una sensibilidad surrealista, con simplificación de las formas y delicadeza en el tratamiento de elementos de la sensibilidad marinera, como muestra en los *Fuegos de San Telmo*, de 1947, con los que simplifica su referencia a la cultura de la mar y el santo protector.



Alegoría de San Telmo (Museo de San Telmo, San Sebastián)
por José María Sert y Badía, 1934

¹⁴ MONTERROSO MONTERO, Juan M. y LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: *Lugrís. Viaxe ao mundo de Ulyses Fingal*

Coral para los premiados de la RACBA

L. SIEMENS

Hoy la Re - al A - ca - de - mi - a de Be - llas Ar - tes ca - na - ri - a

5 en la pin - tu - ra la glo - ria de * * * * * pro - cla - ma.
de Ar - qui - tec - tu - ra la pal - ma a * * * * * le o - tor - ga.

La 2ª vez, duplicar los valores (resultan dos compases).

Las Palmas de Gran Canaria, 5 de abril de 2009

Letra: Hoy la Real Academia de Bellas Artes Canaria. en [de] la Pintura la gloria [la palma] (en Arquitectura, en _ escultura, en _ la música...). La palma para los nóveles, La Gloria para los veteranos. de [a] Fulano Lano proclama [le otorga]

INSTITUCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LOS PREMIOS ANUALES *MAGISTER Y EXCELLENS* QUE OTORGA LA RACBA

La Real Academia Canaria de Bellas Artes, a tenor de la propuesta de su presidenta en su discurso de toma de posesión, decidió en 2009 otorgar, en principio, dos distinciones anuales con motivo del acto inaugural de cada curso académico, que se celebra en la primera quincena del mes de octubre. Dichas distinciones, que han sido objeto de un reglamento que aquí se extrae, se otorgan, por rotación, cada año a dos creadores que sean objeto de atención por una de las secciones de la Academia, habiéndose decidido comenzar en 2009 por pintores, y seguir en 2010 con arquitectos, luego con escultores y finalmente con músicos, para luego, si no se ha acrecentado el número de secciones de la Academia, volver a comenzar la rueda. Estos premios no podrán otorgarse a miembros que sean ya académicos numerarios ni supernumerarios de la RACBA, y se justifican así:

1. Premio *Magister* a un creador canario de prestigio, por la labor desarrollada mediante una obra significativa a lo largo de toda una vida dedicado a su arte. Está pensado para artistas cuya edad no baje, aproximadamente, de los 75 años.
2. Premio «*Excellens*» a un creador canario emergente y ya consolidado, con no menos de diez exposiciones, proyectos, estrenos o conciertos públicos que, habiendo mostrado continuidad vocacional en su dedicación, denote una notable capacidad técnica en su arte, unida a una marcada personalidad y originalidad. Está pensado para creadores en torno a los 35-40 años de edad, no mucho más.

Los candidatos, de acuerdo con el reglamento aprobado, deberán ser propuestos a la junta de gobierno de la RACBA de manera individual por los miembros del plenario de la Real Academia durante el segundo trimestre de cada

año, y es dicha junta, en la que están representadas todas las secciones de la Corporación, la que delibera y vota resolviendo, sólo en base a los nombres propuestos, la resolución definitiva. Esta propuesta de la junta de gobierno es sometida luego, razonadamente y para su visto bueno, a la consideración del plenario que se celebre con anterioridad al inicio del curso académico.

Antes de dar a conocer públicamente la resolución definitiva de la corporación (lo cual se efectuará en la segunda quincena de septiembre de cada año), la presidencia contactará con los designados para comunicarles lo acordado y confirmar su aceptación y su asistencia al acto público en que recibirán sus distinciones, pues de no poder asistir alguno de ellos personalmente, quedará excluido, pasando el premio al siguiente de su clase que haya sido más propuesto.

Dichas distinciones, puramente honoríficas, se materializan en la entrega pública de una pequeña escultura-trofeo especial de la RACBA realizada, según acuerdo de la junta de gobierno, por el escultor académico don Juan López Salvador, de la que cada año se sacarán las copias en bronce correspondientes. Llevará una base de madera, a la que se le adosará una placa de plata con el nombre del premiado, la categoría del premio y el año en que se le otorgó, junto al nombre de la RACBA. Asimismo, cada premiado recibirá con la estatuilla un diploma acreditativo del premio.

La entrega de dichas distinciones se hará en el acto público de inauguración del curso académico, tras la intervención del conferenciante invitado, y tendrá como máximo tres tiempos: Loa breve y justificativa del galardonado, que pronunciará un académico de su especialidad designado por la corporación para ello; entonación de un coral laudatorio por el coro invitado (optativo por decisión de la junta de gobierno), y entrega de estatuilla y diploma. El pre-

miado podrá a continuación, si lo desea, dirigirse de palabra o como intérprete musical a la concurrencia.

Los nombres de los galardonados de cada año serán publicados en un apartado específico de la página web de la Academia (www.racba.es) y, eventualmente, grabados en una tabla confeccionada al efecto que se exhibirá en un lugar bien visible dentro de las instalaciones de la corporación.

Realizados los trámites arriba descritos, y computados y justipreciados los nombres de pintores propuestos para

2009 por los miembros de la Academia, la junta de gobierno decidió que fueran distinguidos los siguientes artistas: para el premio *Magister*, don José Dámaso Trujillo, más conocido artísticamente como *Pepe Dámaso*; y para el premio *Excellens*, don Santiago Palenzuela, cuyas loas se encargaron, respectivamente, a los señores académicos don Fernando Castro Borrego y don Ernesto Valcárcel Manescau; loas que a continuación se publican.

PEPE DÁMASO, PREMIO *MAGISTER* DE PINTURA 2009

FERNANDO CASTRO BORREGO

Dos son las razones por las que, a mi juicio, el pintor Pepe Dámaso (*Agaete, Gran Canaria, 1933) merece el premio *Magister*, concedido por la Academia de San Miguel Arcángel en su primera edición. Intentaré enumerar dichas razones:

En primer lugar destacaré la riqueza de sus programas iconográficos, presididos por el vínculo simbólico entre el Deseo y la Muerte. Y en segundo lugar, cabe citar la relación entre las artes, que a su vez desglosaremos en dos capítulos: pintura y poesía, por una parte, y pintura cine, por otra. En estos dos apartados, la obra de Pepe Dámaso ostenta un valor de originalidad indiscutible.

En la historia del arte canario del siglo xx Pepe Dámaso es, sin duda, un artista difícil de encuadrar. Su actividad se desarrolla en un largo periodo de tiempo que abarca casi seis décadas, desde principios de los años cincuenta. En sus inicios no perteneció a ningún grupo o tendencia organizada. Se mantuvo distanciado de la actividad de la Escuela Luján Pérez, reconstituida en la posguerra; aunque, como veremos, siempre estuvo interesado en el rescate de la cultura prehispánica, tema que, como se sabe, fue cultivado por dicha Escuela en Gran Canaria desde los años treinta. Tampoco participó a principios de los años sesenta en el grupo Espacio, nacido en Gran Canaria bajo el impulso de Felo Monzón y Lola Massieu, ni en el grupo Nuestro Arte, fundado en Tenerife por el pintor Pedro González y un grupo de artistas y críticos que gravitaban en torno al Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz.

Pepe Dámaso ha sido siempre un individualista, *ma non troppo*, pues resulta forzoso referirse a la relación de amistad y colaboración que mantuvo con el artista lanzaroteño César Manrique, feliz contingencia de su vida que le marcaría. Se conocieron en 1954. El encuentro se produjo en Madrid, durante la exposición que celebró Manrique ese año en la Galería Clan. *El día de la inauguración* –dice

Manrique– *surgió un extraño visitante*¹. Este fue el comienzo de una larga amistad.

No es habitual que se dé esta relación entre artistas, ni en Canarias ni en ningún otro escenario artístico. Si bien hay que aclarar que Dámaso, siendo mucho más joven que Manrique, no fue discípulo de éste. Había entre ellos tantos puntos de confluencia como de divergencia. Les unía el amor a la vida y cierta complicidad o sintonía por el hecho de que ambos sufrieron en sus carnes los estigmas de una sociedad homófona, como era la española en tiempos del franquismo. Esta afinidad ha sido señalada por los hermanos Antonio y Octavio Zaya, críticos que en los años setenta y ochenta del pasado siglo estuvieron muy cerca, tanto de Dámaso como de Manrique, participando en aquella magnífica empresa cultural que fue «El Almacén» de Lanzarote, uno de cuyos fundadores fue el propio Pepe Dámaso. Como digo, los hermanos Zaya han explicado muy bien las diferencias que en el terreno de la expresión de la sexualidad había entre Manrique y Dámaso. El primero era pudoroso y creía que la sexualidad pertenece al ámbito de la vida privada; el segundo era, y es, beligerante en la defensa de la libre manifestación de la libido. Ambos fueron perseguidos por ello, pero más Dámaso que Manrique. Y aunque es verdad que en el terreno del análisis estético del hecho artístico esta faceta de la personalidad del sujeto creador no deja de ser secundaria, me refiero a la sexualidad, tampoco ha de ser soslayada o ignorada por un prurito moralista.

El papel del artista ha cambiado en la posmodernidad, desbordando los límites de la propia disciplina artística y proyectándose en el terreno ideológico de las identidades.

¹ C. M. «Introducción», en el libro *Dámaso*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

César asumió este cambio de rol, al pasar del ámbito del arte al de la política en su defensa del medio ambiente, y Pepe Dámaso en su denodada lucha contra la homofobia. En este sentido, Dámaso ha jugado un papel similar al de Lola Massieu, a quien se la recuerda no solo por su actividad como pintora sino también por la lucha que libró en defensa de los derechos de las mujeres. Tanto Lola como Pepe se comprometieron en esta batalla por la libertad, y lo hicieron desde la praxis artística, así como desde su condición de ciudadanos libres en una sociedad que, como la de la España franquista, había abolido la libertad de expresión. El arte constituye, hoy más que nunca, un vehículo para transmitir ideas y para defender posiciones ante el mundo, sin que las mismas hayan de entrar en contradicción con la práctica artística. En este sentido hay que señalar que la mentalidad posmoderna, caracterizada por la transversalidad, se expresa no sólo en el ámbito reducido y especializado de los círculos artísticos, sino también en los canales de difusión de la cultura de masas, prensa escrita, radio, televisión, etc. En este sentido, Dámaso comparte con Manrique una extraordinaria capacidad de influencia mediática.

Dicho esto, algunos piensan todavía que a Dámaso la proximidad de César Manrique le ha hecho mucho daño, dada la grandeza incuestionable de la figura del primero. Yo no lo creo. Dámaso nunca ha renegado de esta relación de amistad. Ni en vida de Manrique ni tras la muerte trágica de éste, a pesar de que ambos, por circunstancias que no vienen al caso relatar, estaban distanciados entonces. *Peccata minuta* en una gran amistad que llenó de sentido la existencia de ambos. Y estoy totalmente seguro de que, si existe vida tras la muerte, ambos volverán a ser amigos. Como dije antes, no fue una relación de maestro a discípulo, sino de amigos que compartieron muchas vivencias, sueños e ilusiones bajo el sol radiante de Lanzarote, y de otras partes del planeta, pues hicieron muchos viajes juntos.

Manrique era un pintor abstracto y Dámaso, salvo alguna incursión en el terreno de la abstracción, era y es un pintor figurativo. Esta diferencia entre abstracción y figuración revela diferencias profundas en el modo de concebir la relación entre el arte y la vida. Sin embargo, también hay afinidades, como la presencia de la muerte en la obra de ambos. En el primero, dicha idea de la muerte es concebida en un plano cósmico. Manrique creía que la extinción de la vida no es sino la transformación de la materia; de tal modo que el sufrimiento que padece el hombre en este

mundo deviene un espejismo. Para Dámaso, en cambio, la muerte sí existe, y nada hay más real que el sufrimiento. Aunque en otro plano vuelvan a coincidir, al concebir ambos la muerte en relación dialéctica con la vida. Estas dos categorías son indisociables en las obras de estos dos creadores. Como vitalistas, abominan de la idea cristiana de la muerte. Pero, mientras Manrique proyectaba esta vivencia en un plano cósmico, Dámaso, en cambio, sólo está interesado en el plano antropológico. Le interesa el hombre y no el cosmos. El cuerpo y no la energía cósmica en la que se disuelve la subjetividad, como creía Manrique.

La relación entre el cine y la pintura se halla brillantemente plasmada en las películas de 16 milímetros que Dámaso grabó, sobre todo *La Umbría* (1975) y *Réquiem por un absurdo* (1980), y *La Rama* (1988). Estos cortometrajes remiten al lenguaje del *free cinema* francés. Sobre todo, a Jean-Luc Godard, cuyo experimentalismo admiraba Dámaso. También cabe citar la influencia del cine neorealista italiano de posguerra: el Rossellini de *Stromboli*, y el Visconti de *La terra trema* y *Rocco y sus hermanos*. En los detalles surrealizantes de las imágenes se ve la huella del Fellini de *Giuletta degli Spiriti*. También se sintió atraído por la cinematografía del brasileño Glauber Rocha. Pero el cine Dámaso no es autónomo. Se trata de un herramienta para expresar en imágenes experiencias que él no podía expresar en su pintura.

Lo mismo cabe decir de su relación con la poesía. Uno de los grandes temas de la historia de la pintura occidental es la relación entre pintores y poetas. Del famoso lema formulado por el poeta romano Horacio *ut pictura poesis*, Dámaso ha propuesto sugerentes interpretaciones, de las que cabe citar el decorado para la representación de *Oí crecer a las palomas*, del poeta Manuel Padorno (1956), el homenaje a García Lorca, en *La muerte puso un huevo en la herida*, y la adaptación del poema dramático *La Umbría*, de Alonso Quesada, del que brindó una versión cinematográfica y pictórica en su serie homónima. La relación con el poeta portugués Pessoa pertenece también a esta órbita de intereses. Andrés Sánchez Robayna ha destacado esta importante dimensión iconográfica de la obra de Pepe Dámaso². No podemos olvidar que esta inclinación por las

² Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, «José Dámaso y *Las lágrimas de Eros*», *El Día*, 16 de enero de 1977.

relaciones entre la poesía y el arte le viene a Pepe Dámaso por su afinidad con los presupuestos estéticos del surrealismo, único estilo de la vanguardia que no tuvo en cuenta la necesidad de que la pintura se liberase de las referencias simbólicas, desarrollando en su obsesiva indagación del mundo de los sueños una concepción de la pintura basada en el poder profético de las imágenes. En este sentido, no deja de ser sorprendente que Dámaso, artista caracterizado por su exuberancia iconográfica, haya realizado una exposición iconoclasta. El gran grafómano guarda silencio. Me refiero a la «Exposición sin cuadros» (1963). La sala del Ateneo de Madrid se inauguró con las paredes vacías. La significación conceptual de esta muestra ha sido destacada por Cruz de Castro y Alfonso de la Torre.

La defensa del arte negro es otra de las aportaciones indiscutibles al arte canario que Pepe Dámaso realizó. Mucho antes de que el CAAM llevase a cabo sus exposiciones sobre África, y mucho antes de que se fundase La Casa de África, organismo estatal que se ocupa de las relaciones diplomáticas y culturales con el continente cercano y que tiene su sede en la ciudad de Las Palmas, Dámaso vio en el arte africano valores estéticos a los que el arte canario debía prestar atención. Viajó a Senegal, exponiendo su obra en la embajada de España en Dakar, con motivo del I Festival Mundial de Artes Negras. Y en 1966 realizó una exposición sobre máscaras negras en la Modern Art Gallery de Las Palmas, declarando que su obra reflejaba *la lucha y la tragedia del mundo negro*.³

El núcleo de su mundo poético lo constituye la relación entre el amor y la muerte. Eros y Thanatos es, como se sabe, uno de los grandes temas de la iconografía artística desde la antigüedad hasta nuestros días. Para Eduardo Westerdahl, Dámaso era *el pintor ceremonial de la muerte*.⁴ Ya nos hemos referido al enfoque vitalista que informa estas realizaciones. Pero quisiera destacar algunas cosas que la crítica ha pasado por alto. Suele decirse que la obra erótica de Dámaso cae bajo la influencia de la concepción del erotismo de Georges Bataille, autor próximo al surrealismo que escribió una obra de referencia en este campo, «Las lágrimas de Eros». Esta influencia habría que matizarla. Hay en el erotismo de Bataille un lado cruel que no se da en Dámaso, cuya obra está penetrada, a mi juicio, por la idea de la piedad, categoría que se halla ausente en el universo convulsivo y escatológico de Bataille. Lo digo porque la obra central de la poética de Dámaso sobre la muer-

te, su serie *Juanita* (1962), responde a un impulso de profunda empatía hacia el sufrimiento humano. Algo que también se manifiesta en otra de sus mejores series *Sexo quemado*, donde el mundo aborigen aparece bajo una mirada piadosa. La piedad es un sentimiento cristiano; pero Dámaso reinterpreta esta idea desde una perspectiva antropológica, que no es otra que la del amor. Estas lágrimas de *Eros* que derraman los personajes de Dámaso, estas calaveras enjoradas y cubiertas de encajes, no son sino manifestaciones de la piedad, es decir, de la empatía del artista con el dolor humano. Están más cerca de las lágrimas perladas de las vírgenes del barroco que de las que vierten los maniqués atormentados del surrealismo. Hay un poema de Domingo Rivero que expresa muy bien este sentimiento, es el soneto *Yo a mi cuerpo*, al que Dámaso, buen lector de poesía, rindió un homenaje. Siempre se ha dicho que hay un trasfondo cristológico en la poesía de Rivero, y yo no descarto que también lo haya en la pintura de Dámaso, aunque soterrado. Cuando en 1998 realizó en La Habana su exposición «Dámaso a Cuba», escribió en el catálogo un texto titulado *Crucifixión o Cristo de las cacatúas*, en el que recoge un recuerdo de la infancia. En compañía de unos amigos había sacado en procesión un crucifijo de metal que había en su casa. Como el cuerpo del crucificado perdió un brazo, pues debió de caérseles al suelo, él sintió una sensación morbosa de terror que se le quedó grabada para siempre. *Y lo curioso es que –dice Dámaso– ese sentido de la muerte que apareció más tarde y que ha definido en parte mi obra viene de ese origen infantil*. La influencia de la cultura popular mexicana en estas imágenes de la muerte fue señalada por Eduardo Westerdahl en un artículo esclarecedor, donde tras recordar que Dámaso había realizado un viaje a México, dicho crítico relacionó estas imágenes con *los cráneos o vasos aztecas y con las cabezas de muerto realizadas en azúcar*.⁵

³ Pedro GONZÁLEZ SOSA, «Pepe Dámaso, en plena actividad artística», *El Eco de Canarias*, 23 de noviembre de 1966.

⁴ Eduardo WESTERDAHL, «Dámaso, pintor ceremonial de la muerte», *El Día*, 8 de febrero de 1977.

⁵ Eduardo WESTERDAHL, «Dámaso, pintor ceremonial de la muerte», *El Día*, 8 de febrero de 1977.

Pero, ¿quién era Juanita? Era una mujer de Agaete, pueblo natal de Dámaso, por la que él sentía una gran piedad. Y a su muerte, que coincidió con la de su madre, realizó una exposición en la que reivindicaba esta figura, tan frecuente en los pueblos de Canarias, medio bruja y adivina. *Ferviente homenaje a la memoria de un personaje magista*, escribiría Wester Dahl en 1969, comentando esta obra de Dámaso. Era una anciana que había sido estigmatizada por el pueblo, que le atribuía poderes mágicos, como Mararía, el personaje que da nombre a la novela del llorador Rafael Arozarena. *Fue perseguida de una manera bíblica y cruel* –escribió después César Manrique–. Juanita era un ser sensible del que Dámaso se apiadó. Con los encajes que coleccionaba y que le regaló antes de morir, el artista hizo una obra cargada de emoción y de recuerdos. El arqueólogo y crítico Sebastián Jiménez Sánchez relacionó estas imágenes vindicativas con el olvido en que habían caído *las momias canarias indígenas*⁶. Pero Pepe Dámaso quiso darle también una dimensión universal a esta serie. *Mis mujeres, decía, pueden ser de cualquier parte del mundo donde haya angustia. Están ahí con sus gestos de compasión, de tristeza o de cansancio; tal vez de fatiga, de llanto o de amargura*⁷. Era además una obra moderna, pues nadie en Canarias antes de Dámaso había reinterpretado el lenguaje de collage a partir de las aportaciones de Robert Rauschenberg, como la crítica ha reconocido.

La piedad, como sentimiento de empatía, preside también su reinterpretación de la obra de Óscar Domínguez. No ha habido ningún artista canario que haya experimentado como Pepe Dámaso un sentimiento tan intenso de afinidad con el pintor surrealista tinerfeño. Afinidad en la manera de tratar la relación entre el deseo y la muerte. Piedad por su desgraciada vida. Todavía recuerdo la jaula que diseñó en el pabellón de Canarias de la Expo Sevilla, en la que reinterpretaba en tres dimensiones *El cazador*, uno de los cuadros más significativos de la etapa surrealista de Óscar Domínguez. Dámaso tuvo la intuición de que Domínguez había querido reflejar en dicha obra la compleja relación dialéctica que hay entre el deseo y la muerte; ese juego en que el cazador es cazado, víctima de la misma fuerza que desata.

Piedad e identidad presiden su reinterpretación del pasado aborigen. Puede rastrearse esta temática desde «Sexo quemado» hasta «Héroes atlánticos», serie iniciada en 1984. En estas obras se refleja el interés de Dámaso por el pasado aborigen de las islas, interés que cultivó desde los años cincuenta, cuando mantuvo una fructífera relación intelectual con Sebastián Jiménez Sánchez, arqueólogo y crítico de arte que fue conservador del Museo Canario de Las Palmas, y que poco antes de conocer a Dámaso había sido el mentor de Manrique en la prensa gran Canaria, proporcionándole motivos iconográficos para algunas de sus obras figurativas, como los murales del Parador de Turismo de Arrecife. Pues bien, Jiménez Sánchez también escribió algunos textos sobre Dámaso. Luego, Dámaso contaría en esta tarea de reinterpretación del pasado arqueológico de las Islas con el asesoramiento iconográfico de Celso Martín de Guzmán, arqueólogo y humanista que le proporcionó las claves para elaborar su serie «Héroes atlánticos», donde el artista intentó rescatar del olvido las gestas heroicas de siete grandes caudillos guanches. No nos olvidemos que la memoria de Fernando Guanarteme, el último príncipe del pueblo guanche, está ligada al pueblo natal de Dámaso, Agaete. La muerte preside también el programa iconográfico de esta serie monumental, bajo la influencia del «Poema de la Tierra» de Néstor Martín Fernández de la Torre, artista de cuya tradición se reclama Dámaso heredero, y también Manrique.

Creo que estas son razones suficientes para que Pepe Dámaso reciba hoy este premio que concede la Academia de San Miguel.

⁶ Sebastián JIMÉNEZ SÁNCHEZ: «Pepe Dámaso y su exposición de abstractos, bodegones y cabezas femeninas», *Falange*, 7 de mayo de 1962.

⁷ Pepe Dámaso: Entrevista de Pedro González Sosa: «El pintor Pepe Dámaso ante una nueva exposición», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de abril de 1962.

SANTIAGO PALENZUELA, PREMIO *EXELLENS* DE PINTURA 2009

ERNESTO VALCÁRCEL MANESCAU

La proliferación de arte y artistas canarios en el transcurso de los «90», especialmente en el último lustro del milenio (del 95 al 2000), que es la generación entre la que se otorga el presente premio de pintura a un artista joven aunque reconocido y consolidado (es decir, entre artistas que rondan los 40, poco más o menos), es un hecho que se ha puesto de manifiesto en la programación durante los últimos 15-20 años de las salas de arte gubernamentales, institucionales, privadas y museísticas más relevantes del archipiélago, que se ha recogido oportuna y generosamente por toda la crítica especializada; si bien, también hay que decir que las artes en general (música, plástica, teatro, cine o danza) y las artes plásticas o visuales en particular -que son las que nos ocupan- tampoco gozan de publicación y divulgación mediática que las protejan y promuevan, ni cuentan, por tanto, con el interés y atención popular, que normalmente y mayoritariamente se limita a actividades menos intelectuales (como los carnavales, el fútbol y el folclore), contando no obstante este sector, con un público minoritario, recurrente, que podríamos tildar de iniciado e incluso elitista, que de momento llena al menos todos los eventos e inauguraciones y mantiene el interés público justo y suficiente para que nuestra creatividad y nuestra cultura regional contemporánea evolucione y se incremente, sin prisas pero sin pausas, en cantidad y en calidad. En definitiva, que si nuestras manifestaciones y productos artísticos contemporáneos no son suficientemente conocidos fuera de las islas, no es porque no exista la cantera o materia prima que los genera, sino porque, de momento, no hemos dado con un sistema eficaz para presentar y exportar la valiosa substancia artística e intelectual de nuestros creadores, lo cual, nos guste o no, vamos a tener que aprender a hacerlo, puesto que arte y cultura son parte de los ingredientes esenciales que determinan la identidad de un país y su competitividad y presencia activa en el vertigi-

noso y babélico mundo contemporáneo. De hecho hay que decir también que esto se está intentando, a través de recientes y ambiciosos proyectos culturales, como el Septenio, la Bienal, el Tea..., de los que esperemos que, en breve plazo, comiencen a verse los resultados.

Así pues, de entre este nutrido y en mi opinión valiosísimo elenco de jóvenes artistas contemporáneos surgidos en Canarias, cuya producción podríamos presentar con la cabeza muy alta en cualquier foro cultural europeo o mundial (y de hecho, muchos lo están haciendo por su cuenta y riesgo y con muy halagüeñas perspectivas, mediante una nueva y reciente emigración de artistas regionales mayoritariamente a Madrid y Berlín, a través de donde, algunos, comienzan a entrar en cierta dinámica internacional), muchos, como venía diciendo, serían incuestionables merecedores de este premio que, aunque exclusivamente honorífico, supone el reconocimiento público y solemne a una labor incipiente pero rigurosa, seria y prolija, que a corto plazo y máxime en sus inicios, resulta desde el punto de vista crematístico, poco menos que suicida, mientras que a la larga, generalmente, cuando el autor ya esté «criando malvas», puede llegar a alcanzar un escandaloso valor económico (si Óscar Domínguez o Van Gogh levantaran la cabeza...), y que, otorgado por la institución más pertinente y prestigiosa que en materia de artes plásticas corresponde a esta Real Academia de Bellas Artes, supone para el galardonado, además del consabido enriquecimiento curricular, la confirmación de una trayectoria afortunada y el precoz o temprano aval a su trabajo por parte de la entidad a la que, en la materia que nos ocupa, corresponde la última palabra. Algo, pues, que muchos no consiguen a lo largo de toda una vida y muy pocos en sus inicios.

La razón de que se eligiera a Santiago Palenzuela (*Santa Cruz de Tenerife, 1967) para esta ocasión es porque, al tratarse de un premio específico para un pintor (y

estando previstos otros para un escultor, un arquitecto y un músico), resulta muy notoria la lealtad y persistencia de Santiago Palenzuela a este medio y a este soporte; máxime cuando la literal invasión actual de las nuevas tecnologías hace cada vez más difícil que alguien afronte la creatividad artística valiéndose exclusivamente de puros y duros recursos exclusivamente pictóricos. De hecho, incluso las incursiones escultóricas y tridimensionales de Palenzuela (porque, lo que sí es casi imposible en la actualidad, es encontrar un artista que se exprese en una sola especialidad, vertiente o género artístico), como decía, incluso sus esculturas, están mayoritariamente realizadas en óleo sobre lienzo, puesto que el autor confecciona la estructura, el armazón o el chasis de estos bustos, con trozos de lienzo que posteriormente pinta con una muy generosa cantidad de óleo.

Desde su paso por la Facultad de BB. AA. de la Universidad de La Laguna, y haciendo gala de ese peculiar don innato (es decir, el que al menos no se adquiere con estudio alguno) y que muy pocos, además de poseerlo logran desarrollar con la espontaneidad, pericia y efectividad características de un genuino artista, las obras de Santiago Palenzuela destacan tanto por su virtuoso dominio del oficio como por sus planteamientos y recursos conceptuales, adquiriendo desde sus primeras apariciones públicas, como pintor, ya brillantemente licenciado, un notorio y precoz reconocimiento por parte de la crítica especializada, tanto de Tenerife como de las Palmas. Pronto se suceden las exposiciones individuales, su participación en las colectivas más destacadas de la última década, las adquisiciones de sus obras por parte de los centros de arte y las colecciones más relevantes de las islas y, consiguientemente, su general reconocimiento como uno de los protagonistas incuestionables de las nuevas artes emergentes canarias.

Dedicado en exclusiva, y con intensidad, disciplina e inspiración, a la actividad creativo-artística, sus obras se desarrollan en cuatro vertientes o géneros plásticos diferentes que describo a continuación:

En primer lugar, y como su producción de mayor envergadura, están sus pinturas, generalmente de gran formato y generosamente rebosantes de óleo sobre lienzo, que con muy peculiar y reconocible técnica, estilo y paleta de acertadas connotaciones regionales, recrean, simple pero magistralmente, el interior del estudio del pintor. Dicho así podría parecer una temática monótona y poco imaginati-

va, cuando en realidad es todo lo contrario. Cualquier habitáculo que le ha servido de estudio desde que se licenció en BB. AA. a mediados de los 80, aparece en sus obras poblado de matices, situaciones y seres diversos que denotan la soberbia visión de un artista capaz de ilustrar la vida entera en el interior de cuatro paredes cualesquiera.

En segundo lugar, hay que citar sus retratos, que lejos de constituir una mera y recurrente fórmula de obtener encargos y beneficios (lo que, sin duda también le reporta) devienen en realidad en género de culto (como podrían considerarse, por ejemplo, los retratos de Modigliani), al insuflarles, diríase que como mágico efecto de ese don al que me he referido, el genuino talante y el alma del retratado, y como resultado de ello, siempre he dicho que sus retratos se parecen más a sus modelos que estos mismos reflejados en un espejo. Incluso me atrevo a afirmar que Palenzuela es, como poco, uno de los mejores retratistas que ha dado el arte regional canario. Y digo «como poco» pues, en mi opinión, es, con diferencia, el mejor.

En tercer lugar, tenemos sus esculturas, de las que ya hemos hablado y de las que podríamos también decir que son, en realidad, pinturas en 3D que, generalmente, reproducen bustos de personajes históricos regionales (como «Sombrita» el boxeador, o los pintores Óscar Domínguez, Juan Ismael o Picasso) Y también recurre, de vez en cuando, a dar forma a monstruosas bestias que denotan obvias connotaciones nacionalistas.

Y en cuarto lugar, creo que es obligado citar también, como eventual pasatiempo del artista, sus geniales e ingeniosísimas caricaturas, género en el que ha llegado a obtener, en sus inicios públicos como pintor, algún que otro premio de carácter internacional.

Actualmente, Palenzuela reside la mayor parte de año en Madrid y es artífice –y no sólo, en mi opinión– de uno de los legados artísticos más sólidos y relevantes del nuevo arte contemporáneo regional canario. Por todo ello, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel le ha considerado un digno e incuestionable merecedor de este premio *Excellens* a la labor de un joven pero destacado artista regional, en la sección o especialidad de Pintura.

Muchas felicidades a él y muchas gracias a todos por vuestra asistencia y atención.

EL ESPACIO CULTURAL *EL TANQUE*

EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN DE CONTENEDOR DE PETRÓLEO A EQUIPAMIENTO CULTURAL

DULCE XERACH PÉREZ LÓPEZ

UN ESPACIO CULTURAL DE CARÁCTER INDUSTRIAL

La historia de este equipamiento cultural (que ha generado una representación simbólica ligada a la recuperación de una parte de la ciudad, antes ocupada por la Refinería de Cepsa de Santa Cruz de Tenerife, y a la vez se ha convertido en expresión industrial de unas circunstancias históricas precisas de la isla) no comenzó el día de su apertura al público, sino mucho antes.

A finales de los años veinte, coincidiendo con el crack de 1929, se inicia la instalación de la refinería de petróleo de la Compañía Cepsa en Santa Cruz de Tenerife. El alcalde de aquel entonces, Santiago García Sanabria, deseaba convertir la población en una gran ciudad, la que debería ser con el paso del tiempo capital del Archipiélago. El edil dio todas las facilidades para su establecimiento, insistiendo en que se situase en las afueras, alejada del centro histórico y junto al litoral, sobre una superficie, en principio, de cien mil metros cuadrados. Esta instalación sería uno de los símbolos de progreso y del futuro e incipiente desarrollo económico de la capital tinerfeña.

El 1 de noviembre de 1930 llega el primer cargamento de crudo de la historia de la factoría, a bordo del petrolero «Oleander», comenzando así la crónica no sólo de un complejo industrial, sino también de una metamorfosis, los primeros pasos de una metrópoli. También llegaron por esa época las vanguardias históricas a nuestra isla y se quedaron entre nosotros, gracias a un reducido pero muy activo grupo de artistas e intelectuales.

Setenta años después, la ciudad sitia la parapetada Refinería, vislumbrándose un paraje industrial en el espacio urbano, creando así una simbiosis paisajística entre urbe e industria; en definitiva, un paisaje unido indisolublemente a la historia de la capital en el siglo XX (sirvan como testimonio seis de aquellos grandes cilindros metálicos que

habían invadido el espacio de la capital tinerfeña, formando parte de ella). De esta manera, y debido al crecimiento que la ciudad estaba experimentando, el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife suscribió un convenio urbanístico con la Compañía Española de Petróleos, Cepsa, el 28 de abril de 1989, en el que se acordó la cesión a la ciudad de una parte importante de los terrenos de la Refinería en el barrio de Cabo-Llanos, además de aceptar la ordenación prevista por el Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) para cumplir sus objetivos: el desarrollo urbanístico, viario y comercial del polígono Cepsa-Disa era fundamental para el crecimiento de Santa Cruz hacia el Suroeste, y el acuerdo supuso la incorporación al patrimonio urbano de la ciudad de más de 368.000 metros cuadrados de nuevas zonas residenciales, administrativas y de servicios.

Este histórico acuerdo se ralentiza a partir del año 1989 hasta su «resurgir» a mediados de 1996, a partir del anuncio de la recalificación del suelo, debido al paulatino desmantelamiento de una de las zonas más extensas de la Refinería en el citado barrio santacrucero, hacia donde la ciudad podía expandirse. A finales de 1995 sólo quedaban en pie dos tanques como el que nos ocupa, distinguidos con los números 68 y 69. Pronto se demolió el 68 y sólo se preservó el tanque 69. Y así comenzó la historia de este espacio cultural: un día de diciembre de 1995. La refinería de Santa Cruz se estaba desmantelando para dar paso a la expansión de la ciudad hacia el sur y hacia el mar.

En esos momentos, el Cabildo de Tenerife carecía de un recinto propio para la celebración de actividades culturales y estaba buscando un espacio cultural alternativo. En una visita casual a la Refinería quedamos sobrecogidos por las magníficas condiciones (espaciales, lumínicas y sonoras) que este antiguo contenedor de combustible –a punto de su desmantelación y consiguiente desaparición–, ofrecía

para ser transformado en un espacio cultural. A partir de entonces, se empezó a tomar conciencia de la importancia del sitio que acabábamos de descubrir. Aquella *catedral* de finales del siglo XX con estética de *blade runner*, con las paredes llenas de restos de crudo, oscura pero con entradas de luz desde el oxidado techo de metal, esos sonidos que cualquier pisada o ligero movimiento creaba, impresionó profundamente desde el principio y sigue impresionando ahora. Creo que es imposible describir en su totalidad esa belleza industrial tan austera, esa capacidad de los buenos ingenieros para hacer con formas bellas herramientas útiles.

El entonces presidente del Cabildo Insular, Adán Martín, ingeniero industrial de profesión, conocía la belleza de esos tanques en su interior, lo cual facilitó que entendiera desde el primer momento la idea de convertirlo en un espacio cultural.

Las impresionantes catedrales románicas, góticas, barrocas, etc. del pasado son emblemas de la riqueza o importancia de las ciudades, pero hoy día la cultura ha suplantado a la religión como signo más obvio del éxito y de la importancia de los lugares. En los últimos treinta años ha recorrido el mundo entero una tendencia: la construcción de museos e instalaciones culturales de primer orden, erigidas como símbolos de los lugares en los que se emplazan, ubicándose la arquitectura, en compañía de otras disciplinas artísticas, a la cabeza de esta renovación cultural en cuanto a riqueza, innovación, creatividad y representatividad.

Un claro ejemplo de lo expuesto lo constituye la isla de Tenerife. En efecto, en los últimos 20 años se han construido su Auditorio Insular, el Centro de Arte Contemporáneo y la Biblioteca Insular, con la intervención de arquitectos del «star sistem» del momento, como es el caso de Calatrava o Herzog & de Meuron. Pero, además, se ha contado con la cantera de arquitectos locales de gran calidad, entre los que destacan Artengo, Menis y Pastrana, que ejecutaron otro de los edificios simbólicos de la Isla, la presidencia del Gobierno, y que enfatizamos porque fueron los responsables de la rehabilitación del espacio cultural «El Tanque», si bien es cierto que debemos subrayar que el autor intelectual del proyecto y el director de la obra ha sido Fernando Menis.

En este caso, se trataba de un espacio que ya estaba ahí, existía desde hacía décadas, formaba parte de nuestro paisaje urbano como materialización de nuestro pasado

industrial. En consecuencia, solo hubo que redescubrirlo, abrirlo al público y, a partir de ese momento, la ciudadanía demandó su permanencia, en contra de los intereses económicos e inmobiliarios que han pesado sobre el solar en el que, como equipamiento cultural, se ubica desde 1995 hasta casi la actualidad.

A lo largo de la historia, la rehabilitación de edificios para uso cultural ha sufrido muchos desaciertos. Esa es una de las razones por las que la UNESCO y el ICOM potenciaron el establecimiento de los siguientes criterios de rehabilitación:

1. Valor documental del lugar donde se halla ubicado el edificio. Es decir, su posibilidad de vinculación con una célebre personalidad o un acontecimiento histórico.
2. Valor de representatividad respecto de una época o de una sociedad determinada.
3. Valor estético del edificio histórico, no sólo en sí mismo considerado, sino también en cuanto a la posibilidad de presentar en un marco atractivo las colecciones [las acciones] de un museo [o instalación].

Estos tres criterios se dan en el espacio cultural «EL Tanque» y me atrevo a afirmar que es un ejemplo referencial la magistral readaptación de un espacio industrial como equipamiento cultural, con una intervención austera y estéticamente impecable que toma conciencia de la misión del arquitecto como activo intérprete del patrimonio y asume la voluntad de convertirse, por medio de esa intervención arquitectónica, en un auténtico centro de proyección sobre su entorno social.

La obra de adaptación del tanque para su apertura al público –que tuvo un (irrisorio) coste de 19 millones de las antiguas pesetas; esto es, poco más de ciento diez mil euros– supuso ofertar en nuestro contexto social y cultural un espacio muy diferente a lo habitual, tanto en su concepción, como en su tamaño. En este sentido, hemos de resaltar que todas las ideas artísticas desarrolladas en el tanque han cambiado la actitud inicial del creador así como del espectador. Unos y otros intervienen activamente en el proceso dentro de la máxima libertad; individual. En el Tanque el espectador, además de no sentirse encorsetado, puede moverse como desee, con absoluta libertad, es más: puede llegar a formar parte del discurso expositivo.

Así pues, el tanque dejó de ser un paraje de chatarra industrial y, por sus propios valores como patrimonio industrial, se ha recuperado y convertido en espacio cultural. Constituye un ejemplo más de reconversión industrial, como el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, la sala de exposiciones e instalaciones del Tinglado 2 de Tarragona, el posterior Matadero de Madrid, el Centro de Arte Le Magasin de Grenoble, la ampliación de la Tate Gallery a la Tate Modern (una antigua fábrica de electricidad), o el museo Gaseómetro de Oberhausen, con tantas similitudes espaciales, funcionales, estructurales y tipológicas con El Tanque.

Físicamente, es una gran extensión limitada que lo convierte en un caso ideal de espacialidad de estructura interna, que facilita la clara orientación de los visitantes en el interior; aunque paradójicamente parezca un desmesurado laberinto de pilares (50) –tramoya escenográfica-. Así, en el interior se crea una atmósfera particular, tensa a la vez que serena; eso sí, siempre misteriosa y perturbadora. Al exterior irradia majestuosidad y omnipotencia, despertando curiosidad y desasosiego en el espectador.

En el Espacio Cultural «El Tanque» se consigue hacer compatible *la forma con las performances, lo efectivo con lo afectivo y la razón con la imaginación*. Y fue puesto en marcha a finales de un siglo que había nacido con ruidosas toneladas de producción industrial, con turbinas, altos hornos o producciones en cadena, y que fue dando paso poco a poco a la silenciosa Internet, a las comunicaciones de vértigo, a los complejos y distantes satélites espaciales; en definitiva, a este mundo actual marcado por la globalización. En este contexto, «El Tanque» se formaliza como ejemplo del patrimonio material de una época y una actividad económica en un tejido social que no podemos ni nos conviene olvidar.

TITULARIDAD

La titularidad del Espacio Cultural «El Tanque» comenzó siendo del Cabildo de Tenerife. Pasó luego al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (propietario del suelo), y posteriormente al Gobierno de Canarias.

TIPOLOGÍA

Podemos decir que se trata de un equipamiento cultural polivalente, que mezcla espacios para las artes visuales



EL TANQUE. Interior

con espacios escénicos y musicales, siendo a la vez, en sí mismo (como elemento del patrimonio histórico industrial de la isla) un centro de interpretación del patrimonio.

FUNCIÓN PREFERENTE DEL EQUIPAMIENTO Y FUNCIONES SECUNDARIAS

La creación y puesta en marcha de un espacio cultural tan singular como éste, entronca directamente con los discursos artísticos que se estaban produciendo a finales del siglo xx, donde el eclecticismo jugaba un papel fundamental.

La exploración de una nueva vía para llegar al espectador, apoyada en muchos casos en la interacción de diferentes disciplinas artísticas, encontró un marco adecuado en un espacio con las características estructurales de éste, cuya finalidad inicial no es la que tiene en la actualidad, y que par-



EL TANQUE. Exterior

ticipa de esa mezcla o *búsqueda de un nuevo lenguaje que llegue a un ser humano nuevo* (Carlos Belda: *Documento interno de trabajo. Expediente oficial de la propuesta O2 Espacio y Acción*. Area de Cultura, Cabildo Insular de Tenerife). Esto marcó decididamente la línea de acción en el espacio cultural «El Tanque» en sus primeros años de funcionamiento, derivando en los más recientes hacia una línea expositiva que ha dejado de mezclar disciplinas artísticas con la frecuencia que el espacio permite.

El tanque debía convertirse en un lugar de encuentro; de encuentro de distintas disciplinas artísticas, de encuentro de distintos discursos ideológicos y, cómo no, de encuentro entre distintas culturas o percepciones de la realidad. El Tanque apostó inicialmente, y debería seguir en la misma línea, por el mestizaje, en el amplio sentido de la palabra. Y esa fue su idea fundacional programática.

Partiendo de la singularidad del espacio, las propuestas artísticas se comprometían a ser específicas, inspiradas en él, o a realizar adaptaciones de obras ya creadas, que al entrar en contacto con las características estructurales de

El Tanque pudieran desarrollarse y hallar puntos de conexión con el espectador de manera diferente e innovadora a la resultante en otros equipamientos culturales.

La mezcla de música y reverberación, de cine y realidad, de plástica y movimiento, así como cualquier otra confluencia de lenguajes artísticos, otorgaban singularidad a la programación, y ello permitió convertir este espacio no sólo en un lugar de experimentación para los artistas, sino de intercambio de ideas, en una vía de conexión de sus creadores, su público y la ciudad con lo más avanzado del arte contemporáneo mundial. Así fue el comienzo de este espacio cultural de carácter industrial.

PROGRAMACIÓN

Quisiera distinguir claramente entre la «primera programación» o programación fundacional y la programación última (año 2009), porque son radicalmente diferentes. Ambas podemos considerarlas totalmente adecuadas para el Espacio Cultural «El Tanque», si bien es cierto que evalua-

mos la primera programación como más ambiciosa y creativa (aun contando con los escasos recursos económicos de entonces).

LA APERTURA DEL ESPACIO INDUSTRIAL AL PÚBLICO,
EL CAMBIO DE USO Y PRIMER AÑO LLENO DE CULTURA
EN LUGAR DE PETRÓLEO

El primer día que se abrió al público, en julio de 1997, se inauguró vacío. El objetivo era directo: dar a conocer el espacio en sí mismo, un tanque de crudo sin crudo.

El Cabildo insular de Tenerife (primera titularidad pública de este espacio después de su cesión por la compañía de petróleos CEPESA), en su nota de prensa, daba ya idea de los objetivos culturales perseguidos por este equipamiento:

La idea de acondicionar un antiguo depósito de petróleo como espacio cultural reúne dos requisitos importantes: su originalidad y su bajo coste. Al vaciarlo de petróleo descubrimos en su interior un espacio sin igual, donde uno pierde la noción del espacio, el sonido o la luz. Y decidimos aprovecharlo. [...] Mención aparte merece la singular acústica del tanque. Con una reverberación de sonido de 17 segundos, la única música que admite esta superficie es de carácter experimental, pensada exclusivamente para este espacio. [...] El Tanque no se concibe como una sala de exposiciones tradicional. El Cabildo de Tenerife tiene intención de ponerlo a disposición de artistas dispuestos a romper moldes y a realizar los más sorprendentes y vanguardistas montajes culturales.

(Gabinete de prensa del Cabildo Insular de Tenerife, 11 de julio de 1997, nota de prensa de presentación del Espacio Cultural «El Tanque»).

Como hemos indicado anteriormente, el 17 de julio de 1997 se abre por primera vez al público el Espacio Cultural «El Tanque», y el día 24 se cumple definitivamente el objetivo: convertir un antiguo tanque de refino de crudo en un recinto cultural. Para ello, se acoge la instalación creada por el inglés Andrew Herman «*iiiLos ingleses, los ingleses!!!*».

Por tanto, la primera actividad propiamente cultural comenzó con una instalación que, se inauguró la noche del 24 de julio, y una acción (a modo de performance) que duró toda la madrugada del 25: «*iiiLos ingleses, los ingleses!!!*». Contenía una enorme carga simbólica, pues, en clave de humor, conmemoraba el bicentenario de la derrota del

contraalmirante británico Horacio Nelson en su ataque a la Isla de Tenerife en 1797.

La segunda actividad se tituló «*Días de Radio en Tenerife*». Se trataba de una video-instalación que formaba parte de un proyecto más amplio dedicado a los cien años de historia de la radio en la isla de Tenerife.

A pesar de que el espacio cultural «El Tanque» no disponía en esos momentos de asignación presupuestaria en el área insular de Cultura del Cabildo, responsable de su gestión, se encargó –iniciando con esto su *función de fomento a la creación cultural contemporánea*– a un equipo amplio de personas, dirigidas por Carlos Belda y vinculadas a la danza y al teatro, el espectáculo «*O2 Espacio y Acción*», que fue un rotundo éxito.

La programación continuó con «*Nueve Campanas para un Tanque*» (la primera pieza musical compuesta para el espacio) de Matthias Kaul; con un espectáculo audiovisual llamado «*Indigentes*»; un concierto de Patricia Kraus y Daniel Assante; un espectáculo de danza contemporánea de la compañía Danat Danza: «*La japonesa o la imposible llegada a Dédalos*»; teatro a cargo de la compañía Q-Teatro: «*Nous in perfecta armonía*»; una *Muestra Internacional de Video Independiente*, y el concierto «*El Silencio de las Sirenas*», obra escrita también para El Tanque por Fernando Palacios.

Se realizó el encargo de varias obras de artes específicas para el Espacio, como la composición musical «*Tanque 69*», iniciándose así una línea que otorgaba al tanque *otra función: la de investigación*, que podemos sumar a la versatilidad de este espacio cultural. Con ello se contribuía al desarrollo del sector; al encontrar los artistas y creadores facilidades para nuevas creaciones difíciles, de plasmar en otros equipamientos culturales de la isla.

La diferencia más relevante entre el primer año de programación (1997/98) y la llevada a cabo en el año 2009 es la reducción de la investigación y la apuesta por la creación contemporánea (ad hoc) y la focalización de la práctica totalidad de las actividades de esta última anualidad en las artes plásticas.

En 2009 la programación en «El Tanque» 69 fue la siguiente:

Exposición *Territorio del paisaje*. Diciembre-febrero. 11 Bial de Canarias de Arte, Arquitectura y Paisaje,

Seminario *El paisaje a través de los sentidos*. Abril.



EL TANQUE. Interior

Festival y Exposición *Keroxen*, de Néstor Torrens. Julio-agosto.

Exposición *Universo electrónico*. Septiembre-octubre.

Exposición *Indagaciones y miradas en la colección Ordóñez Falcón de Fotografía*. Noviembre.

Exposición *Jerusalem de Jaume Plensa*. Diciembre 2009-febrero 2010.

FINANCIACIÓN

En este caso, no interesa tanto el presupuesto económico como las fuentes de ingresos que se obtienen (administración pública, sector privado, mixto, etc). En este sentido, hemos de destacar que El Tanque no dispuso de una asignación específica en los presupuestos generales de las diferentes entidades que fueron asumiendo la titularidad del espacio, incluyéndose los presupuestos destinados a artes plásticas y visuales de cada anualidad presupuestaria, primero del Cabildo Insular de Tenerife y posteriormente del Gobierno de Canarias.

La precariedad del espacio por motivos urbanísticos, hasta el día de hoy, ha conllevado numerosos inconvenientes para la consolidación de un presupuesto propio, y es una de las razones que ha movido a la Asociación de Amigos del Espacio Cultural El Tanque a defender su declaración como Bien de Interés Cultural. Al mismo tiempo, ello ha determinado que se contacte con diferentes organismos públicos, con el objeto de conseguir y consolidar su correcto mantenimiento y su desarrollo como espacio cultural de alto valor patrimonial.

ACCESIBILIDAD

El Espacio se encuentra en la zona de expansión de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, junto al Auditorio Insular y al Intercambiador, de Transportes Públicos de Tenerife (con paradas de guaguas y de tranvía). En cuanto a su accesibilidad arquitectónica, ésta es total, con un sistema de rampas diseñado al efecto. El entorno inmediato es algo hostil, tal y como hemos señalado en el punto anterior.

Sus horarios de visita son amplios, cerrando los lunes y permaneciendo abierto el resto de la semana.

FUENTES

Memoria del Cabildo Insular de Tenerife, 1995-2000. Ed. Cabildo de Tenerife

Memoria de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias 2009. (Marta Alonso, del equipo redactor de la Memoria).

Gabinete de Prensa de «Canarias Cultura en Red».

Diario de Avisos, www.diariodeavisos.com

Blog de Dulce Xerach, dulcexerach.blogspot.com

La Opinión de Tenerife, www.laopinion.es

Documentos sobre conservación del patrimonio de ICOMOS/UNESCO. www.icomos.org



MANUEL GONZÁLEZ MÉNDEZ

EN EL CENTENARIO DE MANUEL GONZÁLEZ MÉNDEZ [1843-1909]: NUEVAS APORTACIONES EN TORNO A SU VIDA Y OBRA

VÍCTOR J. HERNÁNDEZ CORREA Y MANUEL POGGIO CAPOTE

Vuelan los que tienen alas, no los que atesoran muchas plumas!
Manuel González Méndez, 1900.

INTRODUCCIÓN

Al cumplirse el 9 de septiembre de 2009 el centenario del fallecimiento del pintor palmero Manuel González Méndez (1843-1909), parece propicio volver sobre el hombre, la obra y su repercusión como el primer artista de proyección universal dentro del panorama canario secular. Con González Méndez, el nombre del archipiélago comienza a adquirir cierta presencia en los cenáculos parisinos del comercio de las artes pictóricas y en los círculos de interpretación y debate en torno a la pintura y, en general, de las bellas artes. Las coordenadas de análisis de su significación traspasan la frontera de lo puramente local e inauguran para las islas un eje en el ámbito internacional que habrá de consolidarse en su caso con la obtención de varios galardones y distinciones en diferentes ciudades europeas: primer premio con medalla, por un bajorrelieve «con figuras de guerreros y odaliscas orientales», otorgado por la Escuela de Artes Decorativas de París en 1872¹; medalla de tercera clase en la Exposición Internacional de París de 1876²; mención de honor en el Salón de Pintores Franceses por *Exvoto, Bretagne*³; título de Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica, por real decreto firmado por la reina regente María Cristina de Habsburgo el 20 de mayo de 1889⁴; de Oficial de la Academia de Bellas Artes de París, otorgado el 1 de febrero de 1891⁵; diploma de honor de la Sociedad Económica de Santa Cruz de Tenerife por su colección exhibida en la Exposición de Arte e Industria celebrada en la capital tinerfeña en mayo de 1892⁶; dos años después es nombrado comendador de Isabel la Católica⁷; en julio de 1898 el Gobierno francés reconoce públicamente su valía mediante la Cruz de la Legión de Honor, que meses antes había promocionado su propio maestro Gérôme⁸; medalla de bronce en la Exposición Universal de París en 1900 por una escena bretona⁹, diploma de honor en la exposición organi-

zada por la Económica en Santa Cruz de Tenerife en 1903¹⁰. En contraposición a este abanico de merecimientos oficiales, debe subrayarse la escasa atención que González Méndez mostró por el cultivo del germinal atisbo de las vanguardias artísticas, conviviendo con sus principales creadores en París. El artífice palmero no supo o no quiso aprovecharse de ellas, manteniéndose en las líneas más tradicionales de la creación decimonónica de corte realista.

¹ GUTIÉRREZ, Faly. *Manuel González Méndez*. [Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros y Monte Piedad de Santa Cruz de Tenerife], d. l. 1978, pp. 17 y 22; ALLOZA MORENO, Manuel Ángel. *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. [Santa Cruz de Tenerife]: Aula de Cultura de Tenerife, 1981, p. 153; ORTEGA ABRAHAM, Luis. *Manuel González Méndez entre La Palma y París*. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma; [Madrid]: Ministerio de Cultura, d. l. 1983, pp. 22 y 32; ALLOZA MORENO, Manuel Á. *G. Méndez: Manuel González Méndez*. [Islas Canarias]: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, d. l. 1991, pp. 21 y 107.

² ALLOZA MORENO, Manuel Ángel. *La pintura...*, *op. cit.*, p. 153.

³ ORTEGA ABRAHAM, Luis, *op. cit.*, p. 41.

⁴ GUTIÉRREZ, Faly, *op. cit.*, p. 23; ORTEGA ABRAHAM, Luis, *op. cit.*, pp. 23 y 41; ALLOZA MORENO, Manuel Á., *G. Méndez...*, *op. cit.*, pp. 47 y 108.

⁵ ALLOZA MORENO, Manuel Á., *G. Méndez...*, *op. cit.*, pp. 48 y 108.

⁶ GUTIÉRREZ, Faly, *op. cit.*, p. 23; ALLOZA MORENO, Manuel Ángel. *La pintura...*, *op. cit.*, p. 154; ORTEGA ABRAHAM, Luis, *op. cit.*, pp. 23 y 42; ALLOZA MORENO, Manuel Á., *G. Méndez...*, *op. cit.*, pp. 48 y 108; S. A. «Los premios de la exposición». *Diario de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife, 10 de mayo de 1892), p. 2.

⁷ ALLOZA MORENO, Manuel Á., *G. Méndez...*, *op. cit.*, pp. 48 y 108.

⁸ GUTIÉRREZ, Faly, *op. cit.*, pp. 22 y 25; ALLOZA MORENO, Manuel Ángel. *La pintura...*, *op. cit.*, p. 154; ORTEGA ABRAHAM, Luis, *op. cit.*, pp. 24 y 44; ALLOZA MORENO, Manuel Á., *G. Méndez...*, *op. cit.*, pp. 51 y 109.

⁹ GUTIÉRREZ, Faly, *op. cit.*, p. 25; ORTEGA ABRAHAM, Luis, *op. cit.*, pp. 24 y 44; ALLOZA MORENO, Manuel Á., *G. Méndez...*, *op. cit.*, pp. 51 y 109.

¹⁰ ORTEGA ABRAHAM, Luis, *op. cit.*, p. 48; ALLOZA MORENO, Manuel Á., *G. Méndez...*, *op. cit.*, pp. 66 y 109.

Las páginas que siguen pretenden contribuir a la celebración centenaria del óbito del pintor. A manera de introducción, se aportarán primeramente, algunas novedades al *curriculum* del pintor, comenzando por las necrológicas que le dedicó la prensa palmera (hasta ahora, la historiografía se ha centrado siempre en los testimonios de las cabeceras tinerfeñas). Continuaremos con la presentación y ordenación del conjunto de datos desconocidos, junto a otros inéditos, sobre la historia de su *Fiesta palmera* o *Romería a Santa Lucía* (1879), hoy custodiada por el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, para acabar con la catalogación de tres nuevas piezas, conservadas en una colección particular de La Palma. El último apartado está destinado a poner de relieve una faceta olvidada de Méndez, su estela como referente de varias generaciones de pintores adscritos a su saga familiar.

NOTICIAS NECROLÓGICAS

Ocurrió en la tarde del 5 de septiembre de 1909. De vuelta a Tenerife, procedente de un completo viaje de verano que le había conducido -por última vez- por un periplo de varias ciudades europeas (París, Génova, Roma, etc.), en una pensión barcelonesa moría solo Manuel González Méndez. En Canarias nadie sabía nada. La noticia tardaría en hacerse pública en los medios casi un mes después. En La Palma, el primero en aportar informe es el propio ayuntamiento capitalino, en cuyos acuerdos plenarios del 22 de octubre recoge:

El Sr. Acosta González manifestó que habiéndose recibido en esta población la noticia del fallecimiento del célebre pintor, hijo de esta ciudad don Manuel Gonzalez Méndez, proponía se hiciera constar en el acta el sentimiento de la corporación por tan triste noticia, y se acordó por unanimidad conforme a lo propuesto¹¹.

El día siguiente, esto es, el 23 de octubre, los periódicos locales *Geminal* y *La razón* registraron con profusión la noticia. A la luz de los datos recabados, *Geminal* notifica con detalle a sus lectores acerca de las circunstancias del fallecimiento. Al parecer, se esperaba el regreso de Méndez a Tenerife a principios de septiembre:

Sus últimas cartas escribiólas desde un puerto italiano y todo hacía suponer que allí embarcaría para Canarias.

La demora en llegar hizo concebir sospechas de una irreparable desgracia y, en la incertidumbre, acudióse al Gobierno civil de la provincia para que telegrafiasse al Ministerio de la Gobernación en demanda de averiguaciones oficiales.

Estas nos han hecho saber que el Sr. González Méndez llegó á Barcelona en su viaje de retorno á Tenerife y que allí falleció víctima de una pulmonía, el día 5 del pasado septiembre.

Como paisanos, amigos y admiradores del laureado artista, orgullo de esta tierra en que nació, sentimos con profunda tristeza al duelo de su apreciada familia y al dolor de la Palma por la pérdida de uno de sus hijos más preclaros¹².

La redacción de *La razón*, cabecera dirigida por el impresor Tomás Brito de la Cruz, manifestaba asimismo su penar por la muerte del artista, algo más lacónico y en la línea habitual de las necrológicas de intención patriótica al uso:

Conocedores de sus relevantes dotes de singular artista; de sus triunfos salidos de en medio de las miserias por que atravesó en París durante el sitio del ejército prusiano, derramamos una lágrima de patriótico cariño á la memoria de sus despojos; y, orgullosos de ser sus paisanos, damos el más sentido pésame á sus distinguidos familiares

Y que la tierra guarde en paz los restos de González Méndez¹³.

Once días más tarde, en su edición de 3 de noviembre siguiente, también sucumbía ante la actualidad de la fatídica noticia *Tierra palmera*. La cabecera, fundada a principio de año como vocera del Partido Liberal de La Palma,

¹¹ A[RCHIVO] M[UNICIPAL DE] S[ANTA] C[RUZ DE LA] P[ALMA]: *Libro de actas (1909)*, sesión de 22 de octubre de 1909, f. 86r; 718-4.

¹² H[emeroteca de la Real] S[ociedad] C[osmológica] (Santa Cruz de La Palma): S. A. «Muertos ilustres: D. Manuel González Méndez». *Geminal: órgano del Partido Republicano*, año IV, n. 366 (Santa Cruz de La Palma, 23 de octubre de 1909), pp. [2-3].

¹³ HSC: S. A. «Manuel González Méndez». *La razón: periódico independiente y de intereses generales*, año II, n. 61 (Santa Cruz de La Palma, 23 de octubre de 1909), p. [1].

apunta los mismos datos: sitúa la fecha de la muerte en Barcelona el 5 de septiembre a causa de una pulmonía «de regreso del viaje que había emprendido á París y otras importantes ciudades europeas». En la línea denunciada por González Díaz días más tarde -que veremos a continuación-, el semanario se ciñe al elogio sobrio y cumplido:

Era el finado uno de los más ilustres hijos de esta tierra y obtuvo brillantes triunfos en la pintura, siendo muy conocido en París, donde se distinguió notablemente entre la pléyade de artistas que viven en la gran ciudad francesa.

Vivamente lamentamos tan dolorosa pérdida, asociándonos al duelo de los familiares y admiradores del Sr. González Méndez⁴.

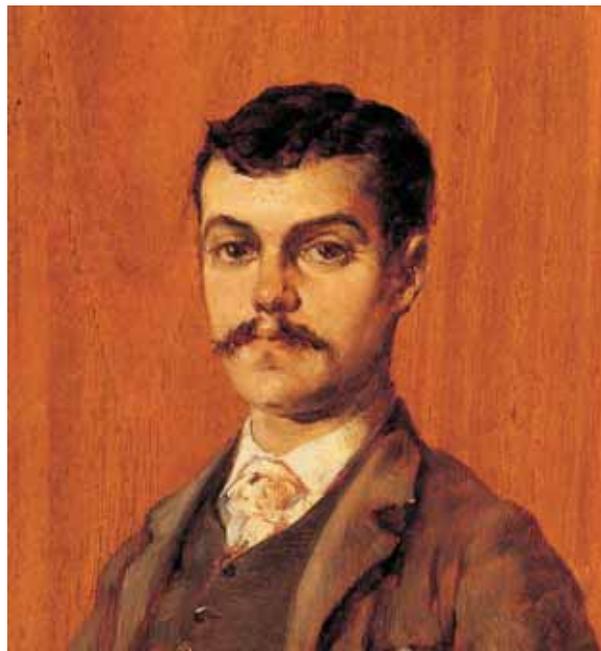
Trascendiendo la necrológica protocolaria, debemos al escritor grancanario Francisco González Díaz (1864-1945) un durísimo artículo de opinión que pone de relieve con gran indignación la desidia manifiesta del pueblo canario en general y de la prensa en particular ante el fallecimiento del pintor. González Díaz se enfrasca en un discurso crítico que, en definitiva, viene a llamar la atención sobre uno de los defectos de fondo del ser cultural canario: esa especie de *complejo de Saturno* que devora la brillantez y el talento de sus hijos, condenándolos al silencio, sometidos al olvido:

¡Pobre artista!

Ha tenido un fin lamentable, indigno de sus méritos, sus glorias y sus virtudes. Ha muerto anónimamente en una fonda de Barcelona, y hemos tardado más de un mes en enterarnos del triste suceso. ¡Burlas de la suerte, ironías de la muerte, miserias de la vida!

El que había luchado como un Hércules para abrirse un paso honroso en el arte, desaparece como un inominado [sic], se hunde en las tinieblas casi sin dejar rastro en pos de sí. El que había sido honor y prez de la raza canaria, de la región isleña, se disipa sin lograr el tributo de una compasiva lágrima.

Porque, para colmo de injusticia, la prensa del Archipiélago no ha dedicado á la memoria ni la labor de Manuel González Méndez las alabanzas que les son debidas. Con una gacetilla fría, indiferente, ha dado el último adiós al pintor notabilísimo que tuvo su honra plena de celebridad y que escribió con sus pinceles una página gloriosa para la historia de Canarias.



AUTORETRATO: Manuel González Méndez

El convencionalismo de los elogios fúnebres hace que los hombres más perversos aparezcan redimidos al caer en la anulación eterna y definitiva. Todo el que va á la fosa se limpia de las humanas máculas en el postrer viaje. Nunca leí ultrajes escritos contra un difunto en el instante del descendimiento. Los enemigos se dan entonces el lujo de perdonar, y la hipocresía, de pareja con la rutina, evoca lo bueno, olvida lo malo que hubo en la existencia del que ya no existe. La muerte es una absolución.

¡Contraste doloroso, por tanto, el del silencio que ha acompañado en su tránsito final á Méndez! él, que fue ejemplarmente bueno, no logra ni siquiera uno de esos encomios fáciles dispensados con largueza a los malos; él, que fue modelo de honradez, no obtiene una de esas frases estereotipadas que se arrojan como limosna póstuma sobre el féretro de los indecorosos y de los ruines, profetizó [sic] la energía arrolladora, no merece la consagración de un recuerdo justiciero y suficiente.

¡Pobre artista!⁵

⁴ HSC: S. A. «Necrológica». *Tierra palmera: órgano del Partido Liberal de esta Isla*, año I, n. 47 (Santa Cruz de La Palma, 3 de noviembre de 1909), p. [3].

⁵ HSC: GONZÁLEZ DÍAZ, F. «González Méndez». *La razón: periódico independiente y de intereses generales*, año II, n. 64 (Santa Cruz de La Palma, 13 de noviembre de 1909), p. [1].

La segunda parte del artículo insiste en las dificultades del pintor para abrirse camino en el mundo artístico en ebullición de la capital europea de la cultura, París, «el gran monstruo», según definición del periodista y escritor canario. González reconoce la admiración que determinados círculos canarios tributaron al artista en vida. Y, sin embargo, concluye tajante:

Pero luego le olvidamos, mostrándonos consecuentes con esa tradición odiosa que ordena que en los cementerios de Canarias los grandes muertos jamás resuciten para vivir en la justicia y en el amor de las generaciones sucesivas. Morir en Canarias es doblemente, é iremisiblemente, morir⁶.

ASPECTOS DEL LIENZO *FIESTA PALMERA* (1879)

Fue el marqués de Lozoya quien en los años cuarenta del siglo pasado elogió con ímpetu el sabor costumbrista de ciertas obras de género realizadas por González Méndez que, lejos de acomodarse al a menudo hueco tipismo regional, se enmarcaban en un estilismo capaz de dar órbitas de proyección exterior a una obra de asunto local. De este modo, el pintor palmero logró universalizar los rasgos del paisaje y, en especial, del paisanaje insular. Dentro de este esquema, *Fiesta palmera* es una de las creaciones más interesantes dentro de su clase. Méndez muestra aquí su personalidad precursora en el retrato de asuntos festivos – muy poco cultivada en el siglo por otros pintores canarios coetáneos-, aparece fiel a su pasión por el paisaje y presenta sus notables aptitudes para el desnudo, patente en el escorzo del barquero que inicia la partida desde la orilla.

El extremo de la pared norte del salón de plenos del Ayuntamiento está presidido por esta pieza, que bien merece ser considerada como la joya por excelencia del patrimonio artístico consistorial. Lo primero que llama la atención son sus grandes dimensiones, poco habituales, a juzgar por otras obras conservadas, dentro de su género. El lienzo fue firmado por González Méndez en 1879, el mismo año en que exponía en el internacional Salón de París un retrato femenino anónimo. El autor se encuentra en el momento clave de su definitivo triunfo en la pintura: en 1875 había sido seleccionado por el mismo Salón, si bien fuera de concurso, lo mismo que el año siguiente. Pero en 1878 la crítica se desbordaba en elogios ante la visión de su

Pescador de Güímar, inspirado en un popular personaje, *Juan Chichí*, que el autor recordaría siempre con afecto.

Conviene hacer hincapié en que fue precisamente el asunto canario de tema costumbrista el que permitirá a González Méndez perder el precedente anonimato en la «capital del arte» –según él mismo gustaba denominar a la gran ciudad francesa- y recoger los frutos de «la terrible lucha, la tenacidad incansable, el valor sereno de un hombre», como diría luego su amigo y mejor crítico Juan Maffiotte La Roche. Sin embargo, y pese a la casi siempre perspectiva triunfante con la que Maffiotte se referiría a sus trabajos, en este caso, el colega y crítico apuntará hacia el defecto de base que encuentra en el trabajo. El demoledor comentario aparecía en 1880, años antes de los reconocimientos de 1896:

Manuel G. Méndez

Nunca debió de hacerlo, pues el asunto, siquiera bello y bien ejecutado, no se presta sino para cuadros pequeños. Un gran cuadro, con figuras de mitad del tamaño natural, requiere un asunto de más trascendencia que una alegre escena de fiesta, y puesto que á Méndez no le faltan sólidas cualidades para acometer una obra de grande aliento [...], debió abandonar la idea de la pintoresca fiesta palmera, por otro tema más serio y más elevado⁷.

Hasta ahora, todo lo relativo a la adquisición del lienzo por el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma venía siendo una incógnita. En este sentido, la primera noticia al respecto hemos podido datarla en 1885. Así, en su edición de 16 de febrero, *El eco*, que dirigía el educador, escritor y periodista Pedro J. de las Casas Pestana, reclamaba en la sección «Crónica local»:

Tenemos entendido que nuestro paisano, el conocido pintor don Manuel González Méndez, ha pintado un cuadro representando Una romería en la isla de la Palma, que ha llamado la atención de los inteligentes.

⁶ *Ibidem*.

⁷ MAFFIOTTE [LA ROCHE], J[uan]. «Manuel G. Méndez». *Revista de Canarias*, 11 / 42 (Santa Cruz de Tenerife, 23 de agosto de 1880), pp. 250-251.



MANUEL GONZÁLEZ MÉNDEZ: *Fiesta palmera*. Óleo/tela. 150 x 209 cm. Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma

Como el Sr. González es uno de los individuos que honran a su patria, creemos que debiera iniciarse una suscripción y comprar esta obra artística que pudiera colocarse en una de las salas de este Municipio.

La buena madre debe proteger á sus hijos⁶⁸.

Aunque esta propuesta no llegó a cristalizar, algunos años después, y con el apoyo de su maestro Gérôme, así como de otros amigos más, la obra vendría a formar parte de la exposición individual que González Méndez preparó para su debut en la Galería Georges Petit del 17 de junio al 3 de julio de 1896. A los nuevos elogios que le dedicaron los rotativos franceses *L'Eclair* y *Le Temps* se sumó la vehemencia con la que en Madrid *Correspondencia de España* o en Canarias *Diario de Tenerife* recibieron las noticias.

En su elección del tema, González Méndez se ha querido situar en su isla natal, seleccionando una estampa festiva poco recurrida por otros artistas antes y después de él. Conocido en su momento como *Fiesta palmera*, el lienzo recoge –según ha apuntado la historiografía palmera reciente– el momento en que los romeros se trasladaban en barca hasta la costa de Martín Luis, desde donde inicia-

ban el ascenso hasta la ermita de Santa Lucía, en el municipio de Puntallana. Allí tenía lugar la fiesta a la santa siciliana, con oficios religiosos, promesas y todo tipo de divertimentos: saraos, bailes, cantos de romances..., sin que faltaran los esperados juegos amorosos. Lógicamente, la fiesta comenzaba con la salida misma de los mozos, que bien a pie, bien por mar, se dirigían a la ermita. Y no es otro sino éste de los preparativos el instante preciso que nos dejó retratado el autor; la salida de un grupo de jóvenes hacia Puntallana.

⁶⁸ Hsc: *El eco: periódico político independiente*, año 1, n. 28 (Santa Cruz de La Palma, 16 de febrero de 1885), p. [2]. Con anterioridad, en el citado artículo, Maffiotte recomendaba la compra del cuadro a la Diputación Provincial, para exhibirlo en su pinacoteca: «El cuadro de que me ocupo, tal como está y dado lo que representa, figuraría muy bien en un Museo en Canarias, y ejecutado por un pintor de ese país, allá tendrá todo su valor. Yo no pierdo la esperanza de saber que figura en la galería de pinturas que, andando el tiempo, civilizándose el mundo y mejorando las cosas, abrirá la Diputación de esa provincia; tanto más, cuanto que la Diputación sabe premiar á los hijos de Canarias que honran á su patria, y alentar á los que, no teniendo recursos propios, necesitan ayuda y protección». Vid. MAFFIOTTE [LA ROCHE], [Juan], *op. cit.*, p. 251.

La masa rocosa y un ejemplar de palmera canaria (*Phoenix canariensis*) de pequeño tamaño sirven para ambientar el lado terrestre de la orilla. Al otro, el mar acoge la barcaza, que comienza la maniobra de salida. González Méndez apunta una recolección de escenas dentro del tema general que avivan la sensación de movimiento y alegría festiva que se experimenta en la imagen. En el segundo plano de la izquierda, una joven se dispone a entrar en la barca por la popa, mientras una compañera, situada en un primer plano central, la auxilia en su intento tomándola de la mano. Detrás, otra sostiene una pandereta y al tiempo coge frutos de una cesta que sostiene otra joven dibujada en tercer plano, la misma que con la mano liberada parece agarrarse a una hoja de palma a fin de evitar la caída en el momento de impulsarse la barca. A la izquierda, otra joven, recostada en el interior del barco, aparta una hoja mientras conversa con un mozo. Éste burla la maniobra que trata de efectuar su compañero, aguantando con fuerza el tolete de estribor. A la derecha, un joven adelanta la lancha ayudado de un bichero. Si un año antes González Méndez se había servido del natural para el retrato de su aplaudido *Pescador de Güímar*, de nuevo aquí aprovecha el recurso. No en vano, según puntualizaciones de Fernández García:

Se ha transmitido que el modelo para esta figura fue un conocido hombre de la mar llamado don Florentino Lorenzo Cabrera [...], pero es equivocada la noticia porque éste sólo contaba siete años cuando González Méndez pintó el cuadro, y lo lógico es que se tratara de su padre don José María Lorenzo Díaz, natural de Los Llanos de Aridane, y que figura en documentos de la época como marinero⁹.

González Méndez sirve todos los ingredientes necesarios para su escena de costumbres, poniendo especial cuidado en el tratamiento de la indumentaria. Para los chicos, calzoncillo blanco -solo, sin calzones- de doble abertura frontal y trasera y banda o fajín de seda de color liso en tono rojo. En el caso de las mujeres, falda de tafetán de lana y de seda, camisa blanca confeccionada en lino de mangas rectas y anchas, justillo y *mantelera*, elaborada en seda y acabada en flecos -sustitutiva del pañuelo de hombros en las ocasiones festivas, como ésta-, suelta o doblada en diagonal para formar un triángulo a la espalda. El tocado se compone de gasa de tafetán de seda que cubre garganta y cabeza y sombrerito de colmo, decorado con cintas y flores. En

el trabajo del desnudo demuestra una vez más su maestría en la superposición del color de las carnaciones, el magnífico uso del escorzo y la voluptuosidad sugerida por la espalda del joven Lorenzo que le sirvió de modelo.

La pieza en cuestión, finalmente sería comprada por el ayuntamiento capitalino en 1912, cuando fue ofrecida por los sobrinos del artista al edil municipal. Lo más interesante del testimonio es la denominación que se da al lienzo, que aparece mencionado como *Viaje de unas campesinas de las Breñas a la fiesta de Montserrat*, una designación opuesta a la que la historiografía local, de manera general, le ha asignado y que no es otro -como se ha analizado- que *Romería a Santa Lucía*. En la reunión plenaria del 27 de abril de 1912, el consistorio acordó que, en razón a que el famoso pintor palmero don Manuel González Méndez, dejó a su fallecimiento, ocurrido recientemente, varios cuadros al óleo que poseen sus sobrinos, y incluyendo entre aquellos uno representando el viaje de unas campesinas de Las Breñas a la fiesta de Montserrat en Los Sauces, proponía su adquisición para decorado de la sala de sesiones; y el Ayuntamiento por unanimidad acordó de conformidad con lo expuesto por la presidencia facultando a ésta para dicha adquisición por el precio más económico posible así como para todo cuanto se relacione con la colocación del citado cuadro en la sala consistorial²⁰.

Un par de meses más tarde, en la sesión del 22 de junio de 1912, la alcaldía manifestó haberse procedido a formalizar la compra. La cantidad de la misma ascendió a cuatrocientas pesetas «representando el viaje de unas campesinas de Las Breñas a la fiesta de Montserrat en Los Sauces, uno de los primeros que pintó, y cuyo cuadro quedó colocado en la sala de sesiones el día diez y ocho del actual habiendo costado el marco dorado para el mismo ciento doce pesetas»²¹. Debe subrayarse que la titulación de esta obra, recogida en

⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José. «Santa Lucía, en Puntallana: su historia y festividad». *El Día* (Santa Cruz de Tenerife, 23 de diciembre de 1972), p. 30.

²⁰ AMSCP. *Libro de actas (1912)*, sesión de 27 de abril de 1912, f. 35r, 719-3.

²¹ AMSCP. *Libro de actas (1912)*, sesión de 22 de junio de 1912, f. 47v-48r, 719-3. Sobre el precio téngase en cuenta que un año después cuando el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma adquirió un retrato de Alfonso XIII, posiblemente del célebre pintor y copista Tomás Martín Rebollo (Granada, 1858-Madrid, 1919), el coste de la pieza ascendió a 500 pesetas; véase sobre el particular: AMSCP. *Libro de actas (1913)*, sesión de 22 de noviembre de 1913, f. 76v, 719-4.

los libros consistoriales, quebranta sobremanera la asignación que se le ha venido atribuyendo de modo tradicional a la misma. Dicho todo ello, podríamos preguntarnos si el presente cuadro recoge, en efecto, la romería a Santa Lucía de Puntallana o si, por el contrario, se trataría de la fiesta dedicada a Nuestra Señora de Montserrat en Los Sauces²³, celebrada en septiembre en el marco de la Natividad de la Virgen.

A todas luces no cabe duda de que el cuadro referido en los acuerdos municipales de 1912 es el mismo que pintó Méndez en 1879. Así, el primer inventario localizado de los bienes muebles municipales (1902) -que divide el edificio de las Casas Consistoriales en «Sala de sesiones», «Despacho del Alcalde», «Secretaría y Archivo» y «Dependencia de la Secretaría»- no incluye ninguna pieza similar²⁴. Fallecido ya González Méndez, podemos identificar la obra en cuestión con «Un cuadro al óleo de don Manuel Gonzalez Méndez» -valorado en 512 pesetas-, que consta en la relación de muebles y enseres del primer semestre de 1926, recogándose con los mismos datos en los sucesivos inventarios correspondientes al segundo semestre de 1926, y a los años 1927, 1928, 1929, 1930 y 1931, todos reunidos en un mismo volumen²⁵. Ello corrobora, por tanto, su adquisición en 1912, una vez muerto nuestro artista.

Es llamativo consignar cómo estos últimos datos aportados acerca de la adquisición de la pieza por parte del ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma conllevan nueva incertidumbre sobre el contenido que representa. Bien pudiera tratarse de un *lapsus* de los regidores municipales de 1912 o de un fallo transmitido a estos por los sobrinos del pintor, vendedores de la obra; téngase en cuenta que el cuadro había sido ejecutado hacía treinta y tres años. Analizada esta situación desde la perspectiva opuesta, precisamente el hecho de que el asunto saucero fuera comunicado por los descendientes del pintor -acreditados como fuente directa- avala su veracidad. De otro lado, debe subrayarse que el primer autor que titula la pieza *La romería de Santa Lucía* fue Alberto José Fernández García en un trabajo de 1972, en el que desarrolla una argumentación muy convincente al respecto, basada entre otras cuestiones en el éxito de la fiesta de la santa puntallanera del 13 de diciembre como una convocatoria de repercusión insular; dada la afluencia de vecinos procedentes de diferentes puntos de la isla. En contraposición, la festividad de Montserrat de Los Sauces constituyó una cita de reclamo local y, en todo caso, comarcal, que concentró a los pue-

blos del norte de la isla. Sea como fuere, en el tiempo de Méndez el lienzo fue conocido siempre como *Fiesta palmera*. Es admisible que a partir de ahora haya que interrogarse cuál de las dos celebraciones fue la que inspiró al creador palmero para ejecutar esta admirada obra, una de las más populares de su catálogo.

NUEVAS ACUARELAS PARA CATÁLOGO

Cuantos se han acercado en los últimos años a la figura de González Méndez han insistido una y otra vez en la necesidad de ir completando con mayor puntualidad el catálogo de su producción, dispersa en colecciones particulares o públicas de distinta procedencia, destacando entre otros municipios canarios, el Puerto de la Cruz, Güímar, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de La Palma, además de varias ciudades peninsulares como Madrid, Málaga y Cádiz. En ese sentido, en las líneas que siguen expondremos un primer mapa de los mercados a través de los cuales la obra del pintor palmero fue abriendo novedosos cauces de divulgación entre la amplia clase media canaria de finales del siglo XIX, a través de las donaciones o cesiones realizadas por el propio autor a sociedades de instrucción y recreo o de beneficencia, que procedían luego a sortearlas entre sus socios o entre el gran público; este hecho habría de contribuir de manera decisiva a la progresiva popularización de su obra, sobre todo la de pequeño y mediano formato, tratándose casi siempre de acuarelas. Ello explica, en parte, que muchas de estas piezas al agua sean completamente desconocidas, que la dificultad de acceder a ellas sea creciente y, en definitiva, que la crítica haya llegado a plantear en alguna ocasión que Méndez pintó pocas acuarelas.

²³ Bajo el título *A la fiesta* es denominado por FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. «La pintura en Santa Cruz de La Palma». En: *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1982, pp. 378-379.

²⁴ AMSCP: *Inventario De los muebles y enseres correspondientes al Municipio de esta ciudad, formado en cinco de Septiembre de mil novecientos dos*, 738-3.

²⁵ AMSCP: *Libro de Inventarios (1926-1933)*, 738-3. En realidad, el manuscrito sólo incluye las relaciones correspondientes a los años indicados arriba, no constando ni el inventario de 1932 ni el de 1933.

En una de sus estancias palmeras y en fecha muy cercana a 1894, González Méndez hace donación de una acuarela al Hospital de Dolores de Santa Cruz de La Palma a fin de que fuera subastada por el centro asistencial e incorporase a sus fondos el importe recaudado. Por el tradicional sistema de rifas, la pieza fue entregada a la comunidad de Hermanas de la Caridad que regentaba el asilo⁵⁵, que dispusieron la salida de las papeletas al precio de 25 céntimos. El sorteo se enmarcó en el programa de las fiestas en honor a la Inmaculada Concepción (8 de diciembre) celebradas en el oratorio hospitalario -antigua iglesia del convento clariso de Santa Águeda-, aprovechando la concurrencia de la cita; por supuesto, en el éxito de la campaña publicitaria, la prensa local hubo de desempeñar un papel primordial como responsable de la divulgación⁵⁶.

En marzo de ese mismo año, hallándose en Santa Cruz de Tenerife hemos podido conocer otro regalo; esta vez a la Sociedad La X, *con objeto de que la rife y destine su producto á una obra benéfica*. Se trataba de una acuarela, que la citada sociedad expuso al público en los salones de la cervecería de Rosendo Gaspar de la plaza de la Constitución capitalina. La pieza llegaba acompañada de una carta remitida por el pintor al presidente de la sociedad, a la sazón Rafael Hardisson, y que la prensa santacruceña no se resiste a publicitar:

Mi querido amigo: Harto sabes tú la simpatía que siempre me han inspirado la clase menesterosa y todas las obras que tiendan á mejorar su suerte, para que desaproveche la bella ocasión que, como presidente de la muy noble y benéfica Sociedad La X, me ofreces de serle útil con mi poco saber.

Al efecto, pues, te envío un trabajo hecho expresamente para ello, esperando que la indulgencia del pueblo á quien lo vas á ofrecer en rifa, corone mis buenas, ó nuestras buenas intenciones.

Ya sabes tú el derecho que le dá la buena y fraternal amistad que nos une, para que en casos como éste ó análogos, dispongas siempre de tu viejo amigo⁵⁷.

Sólo un mes más tarde, *Diario de Las Palmas* anunciaba en sus planas una nueva donación por el «*inteligente pintor*» y «*paisano*» de otra acuarela a la sociedad benéfica de señoras de la capital grancanaria, para que enagenada aquélla en la forma que mejor se crea, se destine su producto á socorrer las casas de Beneficencia de Las Palmas.

«Esta naturaleza -continúa el periódico- merecen hacerse públicos porque al par que se demuestra la nobleza de sentimientos, honra sobremanera á las personas que los realizan»⁵⁸.

De nuevo Santa Cruz de La Palma vuelve a ser escenario de esta autopromoción gratuita que el pintor concede a su creación. Reunido el 1 de mayo de 1900 el jurado calificador del Certamen de la Batalla de Flores previsto en la programación festiva de la Bajada de la Virgen de aquel lustro -constituido por el médico y músico Elías Santos Abreu, el diseñador Fernando Arozena Henríquez, y los artistas José Aníbal Rodríguez Valcárcel y Victoriano Rodas, bajo la presidencia del alcalde Juan B. Lorenzo Rodríguez-, acordó adjudicar al «Carro presentado por el Cuadro de Compañía denominado «La Dramática» que representaba un hermoso cisne sobrenadando en azuladas aguas y guiado por dos pequeñas aves de blanco plumaje»⁵⁹ el premio, consistente en una *preciosa acuarela donada al efecto por el conocido pintor Don Manuel Gonzalez Mendez*. La noticia alcanzó cierta repercusión regional, haciéndose eco de ella, entre otras cabeceras, la tinerfeña *Unión conservadora*, que aludió al asunto en una crónica sobre las fiestas lustrales⁶⁰.

Estos y otros ejemplos más que pueden espigarse en la abundante documentación aún por explorar habrá de con-

⁵⁵ Véase el artículo «Las Hijas de Caridad» que dedica *El noticiero*, en su edición de 13 de diciembre de 1894, p. [3], a glosar los cambios positivos ocurridos en el centro hospitalario tras la llegada de las religiosas.

⁵⁶ *El noticiero: periódico político y de intereses generales* (Santa Cruz de La Palma, 6 de diciembre de 1894), p. [3].

⁵⁷ *Diario de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife, 17 de marzo de 1894), p. 2.

⁵⁸ «Crónica: Noble desprendimiento». *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria, 11 de abril de 1894), p. 2.

⁵⁹ AMSCP: exp. *Bajada de la Virgen 1900*, sig. 140-1.

⁶⁰ «Impresiones: Fiestas en La Palma». *Unión conservadora* (Santa Cruz de Tenerife, 2 de mayo de 1900), p. [1]: «Más de treinta carujes [sic], artísticamente adornados y engalanados con flores y telas de vistosos colores, tomaron parte en el soberbio espectáculo que por segunda vez se celebra en Santa Cruz de la Palma. En esta cabalgata figuraba buen número de carrozas alegóricas, llamando poderosamente la atención una que representaba un grandioso cisne, sobre el cual se hallaban colocados algunos niños vestidos de ángeles. Esta carroza, presentada por la Sociedad Dramática de la citada ciudad, fué la premiada con una preciosa acuarela del notable pintor, nuestro paisano D. Manuel González Méndez, quien la regaló al Ayuntamiento de Santa Cruz de la Palma expresamente para dicho espectáculo».



Manuel González Méndez, [*Patio canario con parra*], s. d. Acuarela sobre papel, 35,5 x 25,5 cm.
Firmado en negro en el ángulo inferior derecho: «M. G Mendez». Colección particular (Breña Alta)

tribuir a desvelar cómo González Méndez alcanzó ese considerable nivel de difusión entre la burguesía canaria gracias a esta estrategia de mercado que respaldó su personalidad y afianzó la cotización de su firma, gracias al aprecio de sus colegas y gracias, por supuesto, al selectivo círculo de amistades que cosechó a lo largo de su vida. En este sentido, es muy probable que otras piezas como las que presentamos a continuación, pertenecientes a una misma colección, sean el resultado del modelo de adquisición de obras de arte expuesto, favorecido por la accesibilidad de los precios y la comodidad de su obtención por el comprador. Las que siguen es posible relacionarlas directamente con los vínculos de su primer propietario con los herederos de González Méndez en Santa Cruz de La Palma, bien como regalo, bien mediante transacción económica, sin que hayamos logrado adivinar datos más precisos sobre su procedencia.

Entre los muchos paisajes inspirados en asuntos campestres, González Méndez se prodigó como asiduo acuare-

lista dotado de una especial inclinación hacia el cultivo de la técnica impresionista. Se trata, en este caso, de una casa rural terrera dispuesta con dos puertas de acceso. El remate solucionado en azotea y la chimenea al fondo indican que nos hallamos frente a la cocina de una casa de mayores dimensiones, insinuada en los trazos de tonos grisáceos de la derecha del cuadrado. Una parra colocada en forma de letra E adorna la fachada de la lonja. En el primer plano izquierdo, un banco (con vegetación a su espalda) y un regador manual. Delante de la puerta de la derecha, una mesa baja y, en su frente izquierdo, en el suelo, un bernegal de barro con una gallina muerta de plumaje blanco.

La obra presenta manchas de humedad por ambos lados. En el anverso, además, bordean la pieza restos de cola o pegamento procedente de su antigua enmarcación. Actualmente se conserva sin marco, protegida por una funda aislante.



Manuel González Méndez. [*Jardín canario con casa*], s. d. Acuarela sobre papel, 24,3 x 34,3 cm. Firmado en negro en el ángulo inferior derecho: «M G Mendez». Colección particular [Breña Alta]

El artista focaliza un paseo ajardinado, tapiado al fondo. Entre el segundo y tercer plano, descansa una vivienda rural. El módulo anterior, de una planta, presenta cubierta de teja árabe con disposición a un agua; el posterior, difuminado por la vegetación que cubre su frente, parece una construcción anexa de dos plantas con alero de teja y esquina pintada de tonos tierra. Tras el muro, se distingue, entre varias especies más, un ciprés. Un camino de tierra da paso entre los cuadros de vegetación, limitados por bordes de piedra. Entre los ejemplares botánicos que componen la estampa, pueden identificarse varios álamos cubriendo una de las fachadas de la casa y, en primer plano, una jovencísima palmera azul (*Brahea armata*), con sus características hojas palmeadas de coloración azulada.

La historia divulgativa de esta obra cuenta con una primera presentación al público dentro de la exposición *Arte antiguo en las colecciones de La Palma*, abierta entre el 26 de marzo y el 26 de mayo de 2009 en el Espacio Cultural



Manuel González Méndez. [*Calle peninsular*], s. d. Acuarela sobre papel, 30 x 19 cm. Firmado en negro en el ángulo inferior derecho: «M G Mendez». Colección particular [Breña Alta]

Rafael Daranas de la Casa Massieu Tello de Eslava de Santa Cruz de La Palma, sede de CajaCanarias. La muestra, comisariada por Rosa Suárez Vera, contó con catálogo impreso que incluyó una reproducción de la imagen acompañada de ficha técnica³⁷.

Al escenario natural, González Méndez añadió en su producción acuarelista un capítulo importante a través de la representación de estampas tanto interiores o exteriores de tema urbano captados así en la geografía canaria como en los distintos lugares por los que pasó y retrató. El artista nos lleva a la calle de una ciudad peninsular. La estrechez de la vía, la continua interrupción en línea perpendicular por callejones (al menos dos se divisan claramente), su irregular traza y la indumentaria de las mujeres que apa-

³⁷ Vid. *ARTE antiguo en las colecciones de La Palma*. [Santa Cruz de La Palma]: CajaCanarias, Obra Social y Cultural, D. L. 2009, p. 52.

recen en la escena (con saya y mantón y pelo recogido en un moño) revelan cierto aire medieval, que distingue a muchas ciudades castellanas y andaluzas que guiaron los pasos de Méndez. Abundan las viviendas de cuatro y hasta de cinco plantas divididas por cornisas, de fachada simétrica en la distribución de los huecos y balcones con antepecho de balaustres en forja pintados en verde. La herencia arabesca viene determinada por un ejemplar de balcón acristalado que luce una de las viviendas situadas a la izquierda. Interrumpen la monotonía las cortinas que salen de las puertas hacia el exterior, dispuestas para el refresco de las estancias próximas a la calle. Un grupo de tres mujeres transita al fondo y un carro de tiro se atraviesa en uno de los callejones. En primer plano izquierdo, una mujer avanza hacia el espectador. Escenarios muy similares fueron objeto de la atención del pintor, como revela la *Calle de Toledo*, al óleo, que conserva el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife³².

La obra, recogida con el título *Calle de Toledo*, fue incluida en la citada exposición *Arte antiguo en las colecciones de La Palma* y en el correspondiente catálogo impreso³³.

LOS DISCÍPULOS FAMILIARES DE GONZÁLEZ MÉNDEZ

Aunque González Méndez no dejó descendencia directa, su memoria se ha mantenido con viveza dentro sus herederos. Tanto en La Palma como en Tenerife, sus familiares han ejercitado una rendida fidelidad a la obra del artista. Buena prueba de ello han sido las facilidades proporcionadas desde siempre para la catalogación de sus piezas. Otra muestra de esta lealtad ha sido el interés manifestado en diversas ocasiones para sacar a la luz su biografía. Así, cuando en 1953 Charlotte, una anciana francesa de aire distinguido, visita el cementerio de Santa Cruz de Tenerife en busca de la tumba de Manuel González Méndez, fueron sus descendientes quienes terminaron por recabar su testimonio. La extraña visitante se había desplazado hasta Canarias tras el rastro de un recuerdo. Y aunque desconocía todo pomenor acerca de la muerte de González Méndez, se lo imaginaba fallecido, puesto que cuando se conocieron en París ella era 30 años más joven que el pintor. Madame Charlotte era hija de Jean Léon Gérôme (1824-1904), el profesor de pintura del artista palmero en la capital del Sena;

con ella Méndez había mantenido una relación amorosa³⁴. Después de su infructuosa búsqueda en el camposanto de la capital tinerfeña, un conocido de la familia la observó preguntando por su amado; se acercó a la dama (quien no poseía conocimientos de español), la sacó de dudas y la condujo, primero, al antiguo estudio del pintor en las ramblas de Santa Cruz de Tenerife (de cuyo jardín la anciana, emocionada, cogió una flor) y, más tarde, al domicilio de Luisa María González Corral -nieta de Juan González Méndez, hermano de Manuel-, en la calle Zurbarán de la misma ciudad. María Jesús Herrera, hija de doña María Luisa (una niña por aquel entonces) evoca ese encuentro: «Jamás olvidaremos la estampa de la francesa llorando y besando la flor por el amor perdido, mientras decía «Oh, ma fleur». Su padre, el maestro Gérôme, la obligó a renunciar a González Méndez porque no quería perderla, ya que pretendía venirse a vivir con él al archipiélago. Luego casó con otro hombre. Pero el gran amor de su vida había sido siempre el pintor; después de tantos años, aquel ardor de juventud se mantenía vivo: había venido a las islas a encontrarse con la tumba del pintor...»³⁵.

Una fidelidad mendeciana rubricada en una pléyade de pintores que se han sucedido a lo largo de las últimas décadas en el seno familiar. Si bien es cierto que ninguno de ellos ha alcanzado ni el virtuosismo ni la fama de González Méndez, no deja de resultar interesante registrar su nómina dado que, de algún modo, todos han proseguido el camino del «maestro», explorando el mundo a través de la pintura. Dos sobrinas-nietas (la mencionada María Luisa González Corral y su doble prima hermana Concepción Mercedes González Corral), dos sobrinos-bisnetos y tres sobrinas-tataranietas han sido sus continuadores³⁶.

³² Vid. ALLOZA MORENO, Manuel Ángel. *La pintura...*, op. cit., p. 166 y il. 137; ORTEGA ABRAHAM, Luis, op. cit., p. 72.

³³ Vid. *ARTE antiguo...*, op. cit., p. 54.

³⁴ Relato recogido por Luis Álvarez Cruz en: «Una página inédita de la biografía de Manuel González Méndez: historia de una larga peregrinación sentimental y de un deseo truncado por la muerte». *El Día* (Santa Cruz de Tenerife, 1 de septiembre de 1960); vid. también ALLOZA MORENO, Manuel Á., *G. Méndez*, op. cit., p. 74.

³⁵ Informe remitido a los autores por María Jesús Herrera González.

³⁶ Agradecemos estos datos a la amabilidad de María Jesús Herrera González, José Miguel y Milagros Fuentes González, todos sobrinos-bisnetos de Manuel González Méndez. Gratitud que hacemos extensiva a María Victoria Hernández Pérez y Luis Regueira Benítez.

Luisa María González Corral nació en Santa Cruz de La Palma en el 18 de mayo de 1907. Hija de Cándido González Luján, profesor de piano, prestigioso afinador y artesano de la fábrica de instrumentos, y de Dolores Corral Negrín. De su progenitor, *Luisa Torres* -apelativo por el que era nombrada entre sus allegados- hereda sus dotes musicales; no en vano, llegó a ejecutar con destreza el piano y el violín. De sus mayores (su tío-abuelo Manuel y su abuelo Juan González Méndez) adquiere su faceta como pintora. González Corral se consagró como una asidua copista de la obra de su tío-abuelo, a quien admiraba con ardor. Escenas de cocinas bretonas, cabezas de niños, paisajes a la acuarela o el célebre cuadro *El mendigo* fueron reproducidos por su paleta, muchos de ellos, laborados en la misma casa de la calle Virgen de la Luz (numero 8), donde había venido al mundo en 1843 Manuel González y donde ella misma también había nacido³⁷. Nunca llegó a exponer sus trabajos en público (quizás, por haberle tocado una época en la que el ámbito social de la mujer se hallaba confinado casi de modo exclusivo al imperio doméstico); toda su producción pasó como regalo a sus familiares. Contrajo matrimonio con el periodista, actor (formó parte de la compañía María Guerrero) y político Julio Herrera Sicilia (1909-1994), natural de El Paso (La Palma)³⁸, de cuyo enlace nacieron seis hijos. Dos de ellos (Alberto y Pilar Herrera González) prosiguieron los pasos artísticos de sus ancestros. Doña María Luisa falleció en Cádiz el 16 de marzo de 1996.

La otra artista de esta generación fue la mencionada Concepción Mercedes González Corral, hija de Miguel González Luján y Juana Corral Negrín, dándose la doble coincidencia de que dos hermanos casaran con sendas hermanas y que ambos matrimonios sólo alcanzaran a procrear una sola hija y habitaran la misma casa, desarrollando así las dos jóvenes similares actitudes creativas. Miguel y su hermano Cándido sobresalieron en el seno cultural de la capital palmera por su faceta como intérpretes ocasionales y afinadores de pianos. Nacida en Santa Cruz de La Palma el 24 de septiembre de 1914, Concepción Mercedes González se educó con un profesor particular, que impartía lecciones de cultura general, lengua francesa, inglés, dibujo y, especialmente, música. *Doña Concha Mercedes* -como era conocida en lo cotidiano- llegó a ser una aprovechada intérprete musical dentro del seno familiar, sintiendo especial interés por el género de la zarzuela, que tocaba junto a su madre. En cuanto a la pintura, practicó el carboncillo, el pastel y la

acuarela, aunque no ha quedado memoria de que copiara en ningún momento a su tío. Los temas tratados pueden clasificarse en paisajes, bodegones y algún dibujo infantil; como en el terreno musical, no se conocen exposiciones públicas de sus trabajos. El 16 de diciembre de 1936 casó con don José Fuentes García y falleció en la capital palmera el 21 de enero de 2005.

De Alberto Herrera González (uno de los dos hijos pintores de María Luisa González Corral) cabría destacar su dedicación de manera profesional a la acuarela, campo en el que cosechó merecidos elogios por la crítica. Herrera González nació en Santa Cruz de La Palma en 1940, aunque desde muy joven se trasladó a Santa Cruz de Tenerife. En la capital provincial estudió en el Colegio de San Ildefonso y en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. También resultan reseñables las lecciones de pintura que recibió de Antonio González Suárez (1915-1975), primo de su padre y, como éste, oriundo del municipio de El Paso. Siguiendo los hábitos de su madre, Herrera elaboró alguna copia de González Méndez, como el retrato al pastel *Caballero de golilla* (1975). Desde 1978 hasta 1984 (data de su óbito), Alberto Herrera presentó su obra en más de una veintena de exposiciones, las dos primeras colectivas y el resto, individuales. De estas últimas exhibiciones se puede anotar su estreno en el mudo del arte con la muestra denominada «La Palma insólita» (Sociedad La Investigadora de Santa Cruz de La Palma, diciembre de 1980)³⁹. Le siguieron «La Palma» (Casino de Arona, abril de 1981 y Casino de San Miguel de Abona, mayo de 1981); «Los Llanos de Aridane,

³⁷ PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Santa Cruz de La Palma: recorrido histórico-social a través de su arquitectura doméstica*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias: Cabildo Insular de La Palma: Colegio Oficial de Arquitectos (Demarcación de La Palma). 2004, p. 231.

³⁸ Nacido en El Paso el 27 de julio de 1909, falleció en Santa Cruz de Tenerife el 27 de abril de 1994. Sobre Herrera, véanse los trabajos: IZQUIERDO [PÉREZ], Eliseo. *Periodistas canarios: siglos XVIII al XX: propuesta para un diccionario biográfico y de seudónimos*. Islas Canarias: [Gobierno de Canarias], 2005, v. II, p. 179; PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Memorias insulares: Santa Cruz de La Palma, 1942-1946*. Santa Cruz de La Palma: [Cabildo Insular de La Palma: Caja General de Ahorros de Canarias], 2008, p. 32.

³⁹ La exposición fue presentada por Luis Cobiella; se editó, además, un díptico.

Tazacorte y almendros en flor de El Paso» (Casa de la Cultura de Los Llanos de Aridane, junio de 1981); «Paisajes canarios» (Club Náutico de Bajamar, agosto de 1981 y Club Náutico del Puertito de Güímar, agosto de 1981); «Paisajes urbanos de Santa Cruz de Tenerife» (Real Club Náutico de Santa Cruz de Tenerife, septiembre de 1981); «Paisajes canarios» (Club Náutico La Galera del municipio de Candelaria, meses de septiembre y octubre de 1981); sin título, en el Real Club Náutico de Tenerife (julio de 1982); «Rincones de Icod de los Vinos y San Juan de la Rambla» (Casino de Icod de los Vinos, septiembre de 1982); «Paisajes del Teide» (Asociación de Estudios Antropológicos de Santa Cruz de Tenerife, noviembre de 1982 y Club de Tenis de Tenerife, noviembre de 1982); sin título en el Liceo Taoro de la Villa de La Orotava (diciembre de 1982) y en la Galería Canaria de Arte (enero de 1983); «Tácoronte en acuarelas» (Club Tagoro de Tácoronte, mayo de 1983); «La Gomera en acuarelas» (Hogar Gomero de Santa Cruz de Tenerife, junio de 1983); «Paisajes canarios» (Club Náutico de Bajamar, julio de 1983). Entre agosto y septiembre de 1983 expone en Venezuela la serie titulada «Paisajes canarios» (Hogar Canario de Caracas y Club Canario de La Guaira) y, más tarde, «Motivos canarios y venezolanos» (Hogar Hispano de Valencia, Venezuela, febrero de 1984). Ese mismo año fallece a la edad de 43 años. Su prematura muerte fue glosada por el escritor y compositor Luis Cobiella en un emotivo artículo de homenaje a su trabajo, en el que reconoce: «Alberto Herrera González era hijo de artistas; río arriba su sangre tuvo fuentes comunes con González Suárez y González Méndez. Pintaba sin gritar ascendencias; era el silencio de su talento»⁴⁰. En septiembre de 2003 se le dedicó una exposición retrospectiva en La Laguna, presentada por el escultor José Abad⁴¹. Alberto Herrera había contraído matrimonio con Helena Fernaud Reig, de cuyo enlace dejó cinco hijos: uno de ellos (Patricia) prosiguió también la carrera pictórica.

Nacida en Santa Cruz de Tenerife en 1966, Patricia Herrera Fernaud cursó estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de la capital tinerfeña; con posterioridad se licenció en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (1995) y ejerce como profesora agregada de enseñanza media. Ha trabajado numerosos géneros pictóricos y, desde 1981, viene participando en exposiciones colectivas en Tenerife, Gran Canaria y La Palma. Utiliza el seudónimo artístico de *Patricia FHErnaud*.

La otra hija pintora de María Luisa Corral es Pilar Herrera González, nacida en la capital palmera el 12 de noviembre de 1948. De igual modo que su hermano Alberto, desde joven se traslada junto al resto de la familia hasta la calle Zurbarán de Santa Cruz de Tenerife, cambio que le permitiría sus estudios en el Colegio de la Asunción y en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Más tarde perfeccionará su formación en Cádiz, La Coruña y Málaga. Como el resto de la saga, en alguna ocasión, también, ha sido copista de su tío-bisabuelo Manuel González Méndez; una acuarela de paisaje insular y un óleo titulado *La siega* son piezas que acreditan esta fascinación. Tanto en Cádiz como en Málaga, Pilar Herrera participa en muestras colectivas o individuales. Entre estas últimas deben subrayarse las celebradas en el Café Teatro de Málaga, de las que la prensa local se hizo eco (1988)⁴², o en la sociedad cultural Al-Malaquí (1990). Hija suya es Natalia Serrano Herrera, nacida en Santa Cruz de Tenerife en 1972, quien expuso junto a su madre en el Hotel Tryp Caballo Blanco del Puerto de Santa María en agosto de 2004⁴³ y, en septiembre de 2008, en la malagueña sala de exposiciones Cajamar⁴⁴.

A la descendencia de Santiago González Méndez, otro de los hermanos de nuestro protagonista, pertenece Alejandra González Arrigoriaga. Nacida en Santa Cruz de Tenerife en 1976, hija de Manuel González Matilla (sobrino-bisnieto del maestro) y de Loreto Arrigoriaga Aguirre. En 1999 se licenció en Bellas Artes (especialidad de Grabado); en el desarrollo de esta técnica artística ha participado en una decena de exposiciones colectivas, abiertas tanto en

⁴⁰ COBIELLA CUEVAS, Luis. «Morir en amistad con el silencio». *El Día* (Santa Cruz de Tenerife, 1984) [sic]. Su biografía aparece recogida también en la monografía: PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Fastos biográficos de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1985-1998, v. II, p. 123; [2ª ed.]. Santa Cruz de La Palma: Sociedad Cosmológica: CajaCanarias, 2009, p. 223.

⁴¹ Véase: ALBERTO Herrera González: *retrospectiva: Sala de Arte CajaCanarias: La Laguna, del 3 al 21 de septiembre de 2003*. [Santa Cruz de Tenerife]: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, D. L. 2003, [28] p.

⁴² «Pilar Herrera: la luminosidad canaria». *La gaceta de Málaga* (Málaga, 8 de septiembre de 1988), p. 6.

⁴³ «Pinturas de «Dos generaciones», dos estilos en el hotel Caballo Blanco de Valdelagrana». *Diario de El Puerto* (El Puerto de Santa María, 17 de agosto de 2004), p. 18.

⁴⁴ EXPOSICIÓN *Pilar Herrera, Natalia Serrano: óleo: del 9 al 19 de septiembre de 2008*. Málaga: Cajamar, [2008], [12] p. 111.

España como en Chile y ha publicado además varias carpetas. Desde 2003 ha sido la encargada del Taller de Grabado y Serigrafía de la Universidad UNIACC (Chile).

CONCLUSIONES

El catálogo de cualquier artista se encuentra siempre abierto a nuevas matizaciones. El hallazgo de nuevas obras, la atribución o la desafección de otras o la iluminación de las distintas vicisitudes biográficas permiten perfilar con nitidez el estilo, las influencias o la huella de cualquier creador. En este caso se ha pretendido dotar de mayor precisión la personalidad artística y humana (sin que una se pudiera desligar de la otra) de Manuel González Méndez, el pintor más relevante del Diecinueve canario.

Estas líneas, además, han recordado la figura del artista palmero con motivo de cumplirse el primer centenario de su fallecimiento. Los fastos oficiales de la celebración incluyeron

por parte del Cabildo Insular de La Palma la organización de diversas actividades: descubrimiento de una placa en su casa natal, varias conferencias, una exposición conmemorativa y la edición de su correspondiente catálogo⁴⁵. Esta contribución ha rememorado el aniversario con la aportación de distintos aspectos aún por descubrir de Méndez; entre ellos, una simple curiosidad histórica: mostrar la faceta pictórica de sus más directos descendientes.

A pesar de los distintos trabajos publicados, no cabe duda de que todavía está por emprender una monografía que plasme, con la profundidad que se requiere, la valía de González Méndez: el análisis de su vida y el inventario más exhaustivo de su producción artística. Quede este artículo como una nueva aportación a tan necesaria tarea.

⁴⁵ MANUEL González Méndez: *exposición antológica, 1843-1909*, Museo Insular: 27 de noviembre de 2009-. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma.

OBITUARIO

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

por

CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

Para el ámbito cultural de Canarias, la noticia del fallecimiento de don JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ en Valladolid el 24 de julio de 2009, cuando contaba ochenta y seis años de edad, no es una mera cita necrológica, pues su magisterio dejó aquí palpable huella. En 1957 fue nombrado catedrático de Historia del Arte, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna, la cual editó un estudio suyo básico en nuestra historiografía sobre *El pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana*, al que seguirían los artículos «Nuevas obras de Cristóbal Hernández de Quintana», en la niverense *Revista de Historia*, y «La influencia de Montañés en Tenerife», incorporado al *Archivo Español de Arte* (C.S.I.C.). Aquí se apreció su labor y fue miembro del Instituto de Estudios Canarios. Precisamente, varios lustros más tarde este centro y la Universidad de La Laguna editaron el libro de Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya sobre *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias*, con prólogo suyo, fechado en junio de 1958.

Cuando se leen las páginas redactadas en tal ocasión se verifica, las directrices que él impulsaba con su magisterio de la Historia del Arte. En las primeras líneas de ese prólogo, el doctor Martín González declaraba: «Para nadie es un secreto que el estudio del arte canario se halla en gran parte por hacer. Diríamos que son cuatro las clases de publicaciones que en un futuro inmediato han de acometerse: documentos, catálogo monumental, monografías y guías». Esas eran las palabras del comienzo; las del final decían: «Tenemos fundadas esperanzas de que con tal publicación se incrementará el estudio del arte canario y, consiguientemente, su conocimiento entre estudiosos y aficionados. Y ello para gloria de estas bellas islas».

Ya entonces atestiguaba su gran talla investigadora, que posteriormente desarrollaría con mucha mayor amplitud. Tras dos cursos obtuvo el traslado a la Universidad de San-

tiago de Compostela, de donde pasó al poco tiempo a la de Valladolid, a cuya institución donó en vida su extensa biblioteca de miles de libros. Había nacido en Alcazarquivir (Marruecos), donde su padre estaba destinado como militar, pero creció en esa urbe castellana por la que profesó un leal afecto. En su transcurrir docente ocupó allí distintos cargos: fue vicerrector, decano y director del departamento de Historia del Arte. Se jubiló en 1988 como catedrático emérito, culminando una fructífera carrera jalonada por excelentes publicaciones, entre las que priman las dedicadas al retablo y la imaginería hispana, siendo buenos ejemplos sus dos tomos sobre *Escultura barroca castellana*, la monografía acerca de *Juan de Juni: vida y obra* o la titulada *El escultor Gregorio Fernández*, el volumen *Escultura barroca en España (1600-1770)*... En ellas se aprecia su percepción estética unida a su precisión histórica, entendida como análisis del contexto individual y social del momento, en aras de un desvelo por el patrimonio artístico que se percibe además en su intervención en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid* o en el *Boletín de Estudios de Arte y Arqueología* en la misma ciudad del Pisuerga.

Tuve la satisfacción de conocer a don Juan José y captar las dotes humanas que atesoraba su persona, llevándome a participar en el gran volumen editado por la universidad vallisoletana en 1995 como homenaje a su prolífica labor. Aunaba inteligencia y laboriosidad, granjeando su persona el afecto de quienes le trataban, pero también desde el cauce de lo institucional supo ser acreedor de nombramientos en prestigiosos centros, lo cual evidencia el de *doctor honoris causa* que le otorgó la Universidad de Coimbra, según acuerdo del 18 de octubre de 2002.

Su talla intelectual fue muy valorada también desde otros ángulos. Además de formar parte de la vallisoletana Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción,

fue numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid, donde ingresó en 1975 con un discurso sobre «El escultor en el Siglo de Oro», y correspondiente de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel desde 1985. El interés que sentía por estas instituciones queda probado en el *Boletín* de la de San Fernando, donde en el segundo semestre de 1992 ofreció su parecer sobre la «Misión actual y previsible de las Academias de Bellas Artes», texto muy significativo acerca de su aprecio por ellas en España y otros países, pudiendo

citarse al respecto también su nombramiento como miembro de la Academia de las Bellas Artes Lisboa.

Teniendo en cuenta esa doble faceta -universitaria y académica- de don Juan José Martín González, he escrito estas líneas y quisiera finalizarlas realzando la dicotomía de su figura: sencillez en su trato personal y a la vez gran altura como historiador del Arte. Su vida se ha extinguido pero su magisterio se prolonga merced a sus discípulos y sus publicaciones; por consiguiente, su huella no se borra sino perdura.

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2009

PRESIDENTA

Rosario Álvarez Martínez

VICEPRESIDENTE

José Luis Jiménez Saavedra

SECRETARIO

Gerardo Fuentes Pérez

TESORERO

Francisco González Afonso

VOCALES

Fernando Castro Borrego
María Isabel Nazco Hernández
Ana María Quesada Acosta

COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

2009

ACADÉMICOS DE HONOR

- Pedro González González, 1976. De Honor: 2001.
- Martín Chirino López, 2001.
- María Orán Cury, 2001.
- Cristino de Vera Reyes, 2005.
- María Rosa Alonso Rodríguez, 2005.

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972.
- Manuel Bethencourt Santana, 1988.
- Salvador Fábregas Gil, 1992.
- Luis Cobiella Cuevas, 1993.
- Gonzalo González González, 1996.
- María Belén Morales Gómez, 1998.
- Armando Alfonso López, 2002.
- Juan José Falcón Sanabria, 2002.
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008.

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Sección de Pintura

- Manuel Martín Béthencourt, 1986.
- Fernando Castro Borrego, 1994.
- Josefa Izquierdo Hernández, 2004.
- Juan José Gil Socorro, 2004.
- María Isabel Nazco Hernández, 2008.
- Ernesto Valcárcel Manescau, 2009.

Sección de Escultura

- María del Carmen Fraga González, 1985.
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008.
- Gerardo Fuentes Pérez, 2008.
- Ana María Quesada Acosta, 2008.
- Juan López Salvador, 2009.
- Roberto Rodríguez Martinón, 2009.

Sección de Arquitectura

- Sebastián Matías Delgado Campos, 1985.
- José Luis Jiménez Saavedra, 2004.
- Vicente Saavedra Martínez, 2008.
- Luís Miguel Alemany Orella, 2009.
- Federico García Barba, 2009.

Sección de Música

- Lothar Siemens Hernández, 1984.
- Rosario Álvarez Martínez, 1985.
- Carmen Cruz Simó, 1992.
- Francisco González Afonso, 2008.
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008.
- Conrado Álvarez Fariña, 2008.

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN LAS ISLAS

Tenerife

- Vicki Penfold, 1986.
- Rubens Henríquez Hernández, 2001.
- María Luisa Bajo Segura, 2004.
- Jesús Pérez Morera, 2009.
- Carlos Rodríguez Morales, 2009.

Gran Canaria

- Juan Hidalgo Codorniu, 1986.
- José Miguel Alzola González, 1988.
- Fernando Bautista Vizcaino, 2007.
- Antonio María González Padrón, 2009.
- Ángeles Alemán Gómez, 2009.

La Palma

- M^a Victoria Hernández Pérez, 2009.
- Manuel Poggio Capote, 2009.

Lanzarote

- Antonio Félix Martín Hormiga, 2005.

Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005.

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Matías Díaz Padrón, 1988 (Madrid).
- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid).
- Ismael Fernández de la Cuesta González, 1988 (Madrid).
- Graziano Gasparini 1988 (Venezuela).
- Guillermo González Hernández, 1988 (Madrid).
- Agustín León Ara, 1988 (Madrid).
- Simón Marchán Fiz, 1988 (Madrid).
- Pedro Navascués Palacio, 1988 (Madrid).
- Enrique Nuere Matauco, 1988 (Segovia).
- Víctor Pérez Escolano, 1988 (Sevilla).
- Rafael Ramos Ramírez, 1988 (Madrid).
- Luis Alberto Hernández Plasencia, 1988 (Madrid).
- Ana María Arias de Cossío, 1991 (Madrid).
- Carlos Reyes Pérez, 1991 (Madrid).
- Jesús Ortiz Fernández, 1992 (Granada).
- Carlos Cruz de Castro, 2001 (Madrid).
- Tomás Marco Aragón, 2001 (Madrid).
- Antonio Tomás Sanmartín, 2001 (Valencia).
- Víctor Nieto Alcaide, 2003 (Madrid).
- Felicia Chatelain Santisteban, 2004 (La Habana, Cuba).
- María Salud Álvarez Martínez, 2007 (Sevilla).
- Gustavo Díaz Jerez, 2007 (Madrid).
- Benigno Díaz Rodríguez, 2007 (Barcelona).
- Yolanda Auyanet Hernández, 2009 (Sicilia).
- Humberto Orán Cury, 2009 (Madrid).

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

DISCURSOS Y LIBROS

- Lola DE LA TORRE CHAMPSAUR: *Semblanza del barítono Néstor de la Torre*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música) leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo Izquierdo Pérez. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola DE LA TORRE. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Manuel Bonnín Guerin, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música) leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik*. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas*, del arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio de la BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias*, MCMXCIX. Actas del encuentro, celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi Pensamiento Musical frente a su Marco Histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música) leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Graus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y Ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura) leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura) leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.

CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número

- de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del Obispado de Tenerife, la viceconsejería de cultura y deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de La Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, Diciembre 1988-enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
 - Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
 - Exposición Colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.
 - Jesús ORTIZ: Jesús Ortiz. *Exposición* con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
 - Jesús [González] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNANDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
 - Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como...* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
 - Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.
 - Manuel MARTIN BETHENCOURT: *Martin Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
 - Exposición Colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
 - Luís Alberto [HERNÁNDEZ PLACENCIA]: *Luís Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias «Cabrera Pinto» en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Comisario: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
 - María Belén MORALES: *María Belén Morales. Exposición con motivo de su ingreso como Académica de Número de la RACBA (sección de Escultura)*. Textos de Pedro GONZÁLEZ, M. Carmen FRAGA y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA 1998.
 - Manuel BETHENCOURT SANTANA: *El fin del principio*. Exposición del ilustre Académico Numerario de la RACBA (sección Escultura), organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con el patrocinio del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y del Organismo Autónomo de cultura del Cabildo de Tenerife, en el Museo Municipal de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife) del 21 diciembre de 2000 al 20 enero de 2001. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Manuel BETHENCOURT SANTANA y María Luisa BAJO SEGURA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2000.
 - Pepa IZQUIERDO: *Azoteas*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Pintura). Sala de Exposiciones del Instituto de Canarias «Cabrera Pinto» de San Cristóbal de La Laguna, 3 de marzo al 3 de abril de 2004. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Carlos E. PINTO, Antonio ÁLVAREZ DE LA ROSA, Daniel DUQUE, Arturo MACCANTI y Miguel MARTINÓN. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
 - Juan José GIL: *Del tiempo, el espacio y la luz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura). Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria), del 1 al 27 de abril de 2004, y Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 7 de mayo al 12 de junio de 2004. Texto: Fernando CASTRO BORREGO. Comisaria: Alicia BATISTA COUZI. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.

ÍNDICE

SUMARIO	7
EDITORIAL	9
CRÓNICA ACADÉMICA DE 2009	13
PALABRAS DE LA NUEVA PRESIDENTA, doctora Rosario Álvarez Martínez	17
LAUDATIO DE JUAN LÓPEZ SALVADOR por Fernando Castro Borrego	21
REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO CREATIVO: ACCIDENTE Y PREMEDITACIÓN.	
ÚNA BREVE VISITA A LA «BURBUJA DE LA GESTIÓN CULTURAL» por Juan López Salvador	25
LAUDATIO DE JUAN JOSÉ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ-ABAD por Ana María Quesada Acosta	30
INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO ARQUITÉCTÓNICO.	
VEGUETA: UNA MEDITACIÓN INCOMPLETA SOBRE SU FUTURO por Luis Alemany Orella	42
DISCURSO DE CONTESTACIÓN AL DE DON LUIS ALEMANY ORELLA por José Luis Jiménez Saavedra	49
LOS MANUSCRITOS UACSENAMIANOS. INTRODUCCIÓN A LA VERTIENTE MANUSCRITA DE MI ACTIVIDAD CREATIVO-ARTÍSTICA Y DISERTACIÓN SOBRE ALGUNOS FENÓMENOS, ANÉCTODAS Y PRECURSORES DE INTERACCIÓN LITERATURA-ARTES VISUALES por Ernesto Valcárcel Manescau	55
ERNESTO VALCÁRCEL EN LA ACADEMIA DE Bellas Artes por Sebastián Matías Delgado Campos	65
CONFESIONES DE UN ARQUITECTO por Federico García Barba	59
LAUDATIO DE FEDERICO GARCÍA BARBA por Vicente Saavedra Martínez	85
AGRADECIMIENTOS Y REFLEXIÓN por Roberto Rodríguez Martínón	89
ROBERTO MARTINÓN EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES por Sebastián Matías Delgado Campos	91
EL CÁNTICO A SAN MIGUEL ARCÁNGEL PARA CORO, NUEVA COMPOSICIÓN PARA LAS CEREMONIAS DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES por Lothar Siemens Hernández	101
LOS PATRONOS DE LOS NAVEGANTES EN EL ARTE por Salvador Andrés Ordax	105
INSITUACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LOS PREMIOS ANUALES <i>MAGISTER</i> Y <i>EXCELLENS</i> QUE OTORGA LA RACBA	119
PEPE DÁMASO, PREMIO <i>MAGISTER</i> DE PINTURA 2009 por Fernando Castro Borrego	121
SANTIAGO PALENZUELA, PREMIO <i>EXCELLENS</i> DE PINTURA 2009 por Ernesto Valcárcel Manescau	125
EL ESPACIO CULTURAL <i>EL TANQUE</i> .	
EL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN DE CONTENEDOR DE PETRÓLEO A EQUIPAMIENTO CULTURAL por Dulce X. Pérez López	127
EN EL CENTENARIO DE MANUEL GONZÁLEZ MÉNDEZ [1843-1909]: NUEVAS APORTACIONES EN TORNO A SU VIDA Y OBRA por Víctor J. Hernández Correa y Manuel Poggio Capote	135
OBITUARIO: JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ por Carmen Fraga González	149

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA 2009	151
COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA 2009	153
PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA	155
ÍNDICE	157

El volumen
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2009,
se acabó de imprimir
en los talleres de Gráficas Sabater
Santa Cruz de Tenerife
el 27 de mayo de 2010

