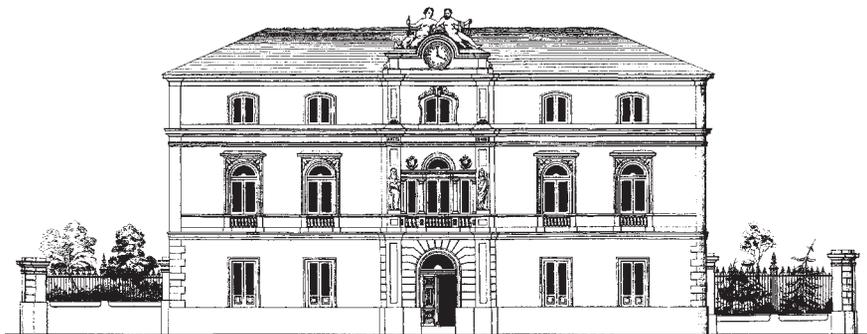


ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES

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

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

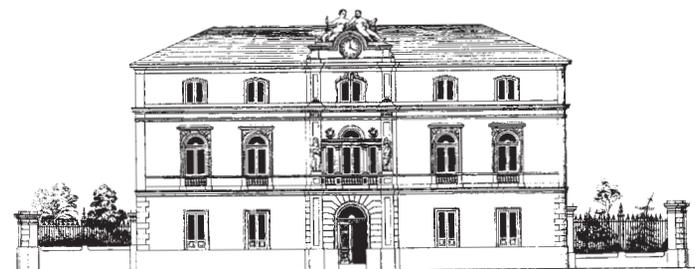
Anales : [2012] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Lothar Siemens Hernández]. - 1ª ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2013.

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

ISSN 2174-1484

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

ANALES



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

ISLAS CANARIAS

2012

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2012

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

EDICIÓN AL CUIDADO DE

Lothar Siemens Hernández

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Semprini Ediciones. Zaragoza

ISSN 2174-1484

Plaza Ireneo González, 1 - bajo izquierda • Apartado de Correos 10839 • 38002 Santa Cruz de Tenerife
Tfno./fax: 922 275 375 • e-mail: racanariabbaa@gmail.com • Sitio web: www.racba.es

SUMARIO

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2012

ACTO INSTITUCIONAL

Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales

[Crónica del acto institucional y discursos pronunciados]

INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y LAUDATIONES

Don Julio Sánchez Rodríguez, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria (Sección de Pintura)

Laudatio de don Julio Sánchez Rodríguez
Gerardo Fuentes Pérez

Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa
Julio Sánchez Rodríguez

Don Diego Estévez Pérez, numerario (Sección de Arquitectura)

Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida
Diego Estévez Pérez

Contestación al discurso de ingreso de Diego Estévez Pérez
Federico García Barba

Don Humberto Orán Cury, correspondiente por Madrid (Sección de Música)

La música, de la ucronía al presente
Guillermo García-Alcalde Fernández

Mirada personal y mirada social sobre la música
Humberto Orán Cury

Doña Laura Vega Santana, numeraria (Sección de Música)

Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical
Laura Vega Santana

Laudatio de la compositora Laura Vega
Lothar Siemens Hernández

*Partitura de “Viaje al silencio”, para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano,
obra dedicada a la Real Academia Canaria, y estrenada en este acto*
Laura Vega Santana

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2012-2013

Conferencia de la Académica invitada

Lecturas musicales del Quijote
Begoña Lolo Herranz (Madrid)

Entrega de los premios “Magister” y “Excellens” de 2012

*Los premios “Magister” y “Excellens” de 2012 (especialidad de Música)
y el premio extraordinario “Mecenas de la Música”*

Ernesto Mateo Cabrera, premio “Excellens” 2012 de Música.
Guillermo García-Alcalde Fernández

Palabras de agradecimiento.
Ernesto Mateo Cabrera

Agustín León Ara, premio “Magister” 2012 de Música.
Carmen Cruz Simó

Palabras de agradecimiento desde la distancia.
Agustín León Ara

Distinción extraordinaria “Mecenas de las Artes y de la Música”

Alejandro del Castillo, premio “Mecenas de la Música”.
Rosario Álvarez Martínez

Palabras de agradecimiento.
Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna

CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS

*La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera
y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*
Ana Luisa González Reimers

*Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento:
Las Palmas de Gran Canaria 1812-2012.*
Gerardo Fuentes Pérez

Fondos de música romántica española en Canarias: La biblioteca musical de los duques de Montpensier.
Lothar Siemens Hernández

Claves ocultas de un autorretrato: Jesús Arencibia en ‘Colón y los olvidados’.
Fabio García Saleh

OBITUARIO

Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.

Eliseo Izquierdo Pérez

María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.

Lothar Siemens Hernández

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia.

Composición de la Real Academia.

Publicaciones de la Real Academia.

Índice

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2012

El 9 de enero se produjo una vacante de académico de número en la sección de Arquitectura de la RACBA, al ascender a la categoría de académico supernumerario, por haber cumplido los 75 años de edad, el doctor arquitecto don Vicente Saavedra Martínez. Electo para numerario el 24 de mayo de 1985, realizó su acto oficial de incorporación el 22 de mayo de 2008. Ha sido y sigue siendo desde su elección uno de los más firmes apoyos del proyecto académico con su participación en informes, presencia en los plenarios y asimismo en cuantos debates se han planteado en la RACBA.

El 10 de enero se personó en el Parlamento de Canarias la presidenta Álvarez para solicitar nuevamente la tramitación de la Ley Canaria de Academias, cuyo texto fue entregado a cada uno de los portavoces parlamentarios de los diferentes partidos políticos. Dos días después se entrevistó con algunos de ellos, y el correspondiente a Coalición Canaria, señor Barragán, tuvo la deferencia de visitar nuestra Real Academia y recabar *in situ* cuanta información le fue útil para el desempeño de la petición recibida, quedando gratamente impresionado de nuestras instalaciones, actividades y proyectos.

El 16 de enero falleció, tras larga enfermedad, uno de los artistas veteranos más notables de nuestra corporación: el escultor don Manuel Bethencourt Santana (1931-2012). Había ingresado como numerario de la RACBA con una exposición de su obra en 1985 y ascendió al cuerpo de supernumerarios al cumplir 75 años de edad. Personalidad de gran calidad humana, fue desde su ingreso un colaborador de la Academia cercano y eficaz. Su deceso nos ha dejado un vacío muy notable.

El 30 de enero, en la sede de la Real Academia, solemnizó su incorporación a la misma como académico correspondiente por Gran Canaria don Julio Sánchez Rodríguez, sacerdote, historiador y estudioso de nuestros legados artísticos ligados a la Iglesia. Pronunció un discurso sobre *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa*, ilustre canónigo que fue de la catedral de Santa Ana en Las Palmas y uno de los más destacados intelectuales canarios del Siglo de Oro. Lo presentó ante la corporación de la Academia el numerario de la sección de escultura y secretario de la RACBA, el doctor don Gerardo Fuentes Pérez. El acto concluyó con un pequeño concierto con música del siglo XVI, exquisitamente interpretada por Nisamar Díaz, soprano, y Juan Carlos Oramas, vihuela, quienes ofrecieron obras de tres vihuelistas contemporáneos de Cairasco: Narváez, Mudarra y Fuenllana, consistiendo la temática musical en un breve conjunto de fantasías sobre canciones de la época y sobre composiciones de los polifonistas Josquin de Prez y Juan Vázquez. Finalmente, los asistentes, entre los que se encontraba el presidente del Parlamento de Canarias señor Castro Cordobez, fueron obsequiados en el vestíbulo de la Academia por el recipiendario con un ágape.

El 3 de febrero, en el número 27 del *Boletín Oficial del Parlamento de Canarias*, se publicó la proposición de 'Ley por la que se regulan las Reales Academias de Canarias y las de nueva creación', avalada por todos los grupos parlamentarios. El texto entra en periodo de información para ser más adelante sancionado por el Parlamento.

El 7 de marzo se produjo una nueva vacante de académico de número, esta vez en la sección de Escultura, al

ascender a la categoría de supernumerario por haber cumplido los 75 años de edad el escultor don Juan Antonio Giraldo y Fernández de Sevilla. Incorporado a la Real Academia el 27 de abril de 2008 mediante acto público de recepción celebrado en el salón noble del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, Giraldo, que comparte su residencia entre Tafira (Gran Canaria) y Finlandia, tierra de su esposa, donde ha desarrollado también una destacada labor creadora, no ha dejado de estar presente siempre que ha podido en el acontecer de esta corporación, a la que sigue vinculado.

El **7 de marzo** fue votada favorablemente por unanimidad y admitida a trámite la nueva Ley de Academias Canarias en sesión plenaria del Parlamento Autonómico. A la misma fueron invitados cinco miembros de nuestra corporación, asistiendo los directivos doña Rosario Álvarez (presidenta), don José Luis Jiménez Saavedra (vicepresidente), don Francisco González Afonso (tesorero) y doña Ana María Quesada Acosta (bibliotecaria), y don Eliseo Izquierdo Pérez (expresidente y académico de honor). Tras la votación, el presidente del parlamento se dirigió a los componentes de esta comisión para expresarles públicamente la felicitación de la cámara. Hay que añadir que ya dicha ley había sido votada y admitida a trámite por el parlamento al final de la anterior legislatura, debate y aprobación del que hay constancia en el diario de sesiones con el número de registro 149/2011, pero hubo de ser repetido ahora al no haberse culminado el proceso antes de la disolución del anterior Parlamento. Esta segunda oportunidad dio lugar a mejorar con algunos retoques el articulado de la ley.

El **8 de marzo**, la presidenta de la RACBA se desplazó a Las Palmas de Gran Canaria con el objeto de firmar dos convenios. El primero, con el presidente de la Fundación Universitaria de Las Palmas (FULP), don Manuel Campos Gómez, para renovar el acuerdo de colaboración anual de dotación de una ayuda a nuestra Real Academia aplicable a los gastos de desplazamiento y fomento de los artistas de Gran Canaria. El segundo, con don Juan José Benítez de Lugo y Massieu, presidente del Gabinete Literario de Las Palmas, siendo el objeto de este instrumento dar cobertura desde dicha institución a las actividades de la RACBA en Gran Canaria y desarrollar un conjunto de actividades culturales destinadas tanto a los asociados del Gabinete como a la ciudadanía en general.

El **17 de abril**, bajo la presidencia de la doctora Rosario Álvarez, se reunieron en el Gabinete Literario de Las Palmas, previa convocatoria a todos los académicos de número y correspondientes de Gran Canaria, diez de ellos, habiéndose excusado por diversos motivos otros cuatro. Fue una reunión informal que duró casi tres horas, en la que se trató sobre los actos a celebrar este año en Gran Canaria, así como de fomentar la fidelización de un número de personas a los actos de la RACBA en dicha isla y otras cuestiones relativas al buen gobierno de cara a los artistas que componen nuestra corporación.

El **23 de abril** tuvo lugar en la sede de la RACBA el solemne acto de ingreso, como numerario de la corporación, del arquitecto don Diego Estévez Pérez, cuyo discurso, *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida*, orbitó en torno a la actividad desarrollada en colaboración con su esposa la arquitecta doña Maribel Correa Brito, también académica numeraria. La contestación fue asumida por el numerario de arquitectura don Federico García Barba en sustitución del anunciado don José Luis Jiménez Saavedra, a la sazón indispuerto.

El **30 de abril**, también en la sede de la RACBA, solemnizó públicamente su incorporación a la Academia, como correspondiente que lo es en Madrid desde el 24 de noviembre de 2009, el músico y gestor musical don Humberto Orán Cury, cuya presentación corrió a cargo del numerario de la sección de Música don Guillermo García-Alcalde. La disertación del señor Orán llevaba por título *Mirada personal y mirada social sobre la música*, y al final de la misma, el célebre violonchelista español Asier Polo ofreció al público, como homenaje al nuevo académico, un breve recital de piezas para violonchelo solo de los compositores Juan Sebastián Bach y Gaspar Cassadó.

El **lunes 14 de mayo**, a las 17:00 horas, tuvo lugar en la sede de nuestra Real Academia el acto institucional de entrega de tres banderas: la nacional, la autonómica y la de la corporación académica canaria, por parte del presidente del Parlamento de Canarias don Antonio Castro Cordobez, quien ha tenido la deferencia de regalarlas a propuesta suya y por acuerdo unánime de la Mesa del Parlamento, para que se muestren en los actos oficiales de la RACBA. A esta entrega asistieron, además del cuerpo académico, varios miembros de dicha mesa del Parlamento,

así como el señor alcalde de Santa Cruz de Tenerife don José Manuel Bermúdez Esparza. Fueron recibidos por la Junta de Gobierno de la RACBA y el pleno de la corporación, y saludados por la presidenta con un breve discurso institucional, al que sucedieron sendas intervenciones del alcalde de Santa Cruz de Tenerife don José Manuel Bermúdez y del presidente del Parlamento don Antonio Castro Cordobez. Las tres insignias fueron entregadas por el presidente Castro Cordobez y los vicepresidentes 1º y 2º del Parlamento, señores don Manuel Fernández González y don Julio Cruz Hernández, respectivamente, y finalmente se cerró el acto con una pequeña audición musical, interpretada al piano por la notable artista Sophia Unsworth (obras de Doménico Scarlatti, y de los académicos Lothar Siemens y Armando Alfonso, de quien se interpretó su versión y dos variaciones sobre el “Arrorró” que es hoy himno de Canarias). De manera informal, concluyó el encuentro con una visita a las dependencias de la Academia y un acto de convivencia y brindis con cava en honor de la representación parlamentaria y de su presidente.

Del **21 al 25 de mayo** impartió el compositor y musicólogo don Tomás Marco en el Gabinete Literario de Las Palmas el curso “La ópera en los siglos XX y XXI”, que la RACBA ofreció en Tenerife hace dos años y repitió ahora en Gran Canaria para los interesados en dicho tema de dicha isla. Se inscribe este curso en el marco del convenio de colaboración suscrito entre ambas instituciones, que da acogida a nuestras actividades en Las Palmas. El curso contó con un patrocinio privado que lo hizo posible.

El **29 de mayo** tuvo lugar en la sede de la RACBA en Santa Cruz de Tenerife una charla-concierto a cargo del académico correspondiente por Gran Canaria don José Luis Castillo Betancor, bajo el título “Franz Liszt y Richard Wagner: Reciprocidad entre dos visionarios”. Con una masiva asistencia de público, Castillo disertó y tocó diversas obras infrecuentes de ambos compositores, y también de Friedrich Nietzsche y de Busoni: una serie de difíciles obras para piano generadas en torno a Wagner y a la creación wagneriana.

El **25 de junio** acogió la Real Academia la donación de 65 obras de arte de la que fue colección privada del extinto Académico de Honor y catedrático de Historia del Arte don Jesús Hernández Perera, donadas mediante escritura

notarial por su viuda doña María Josefa Cordero, quien en nuestro acto público del 3 de octubre de 2011 recibiera solemnemente la distinción de “Protectora de la RACBA” en virtud de sus numerosas y continuadas contribuciones artísticas y bibliográficas a nuestra corporación. Poco después de consumir su última gran donación artística a la RACBA, doña María Josefa Cordero fue internada por sus parientes en una residencia geriátrica, en donde fue visitada por nuestra presidenta, y fallecería el 4 de octubre de 2012 sin que mediara esquila ni comunicación, teniendo noticia de ello la RACBA sólo el 10 de octubre de este año. Quiso la Academia honrarla con una esquila publicada en la prensa, como mínimo agradecimiento de esta corporación a su ilustre protectora y mecenas.

El **28 de junio** se celebraron dos sesiones plenarias, en la primera de las cuales, reunida con carácter extraordinario, se acordó desbloquear la ampliación de la Academia acordada en los estatutos revisados en 2010 y pendiente de ser activada por el plenario. Consiste en que, los próximos años y a partir de este momento se nombre un octavo académico para cada sección, así como inaugurar una quinta sección nueva de ocho plazas para creadores y estudiosos de “Cine, Fotografía y Creación digital”. A continuación, y para cubrir una de las plazas vacantes en escultura y la octava de pintura fueron elegidos como nuevos numerarios el escultor grancanario don Manuel González Muñoz y el pintor y creador multidisciplinar residente en Lanzarote don Ildefonso Aguilar de la Rúa. También fueron nombrados como académicos correspondientes la pianista inglesa residente en Tenerife, notable artista y colaboradora de la RACBA, doña Sophia Unsworth, el arquitecto y profesor de la Universidad de Las Palmas de G.C. don Manuel Martín Hernández, el escultor tinerfeño residente en Barcelona don Roberto Barrera Martín y el compositor grancanario, doctor por la Sorbona y docente musical en París, don Juan Manuel Marrero Rivero. Asimismo se acordó aplicar el artículo 35 de los estatutos a aquellos correspondientes de las islas que no hubieran comparecido ni colaborado con la corporación en los últimos tres años. En el plenario de carácter ordinario la presidencia sometió a consideración de los presentes la propuesta de la sección de música de otorgar en la apertura del curso próximo, a celebrar el 8 de octubre, el premio “Magister” al afamado concertista tinerfeño y docente

del violín don Agustín León Ara, residente en Madrid, y el premio "Excellens" al joven compositor grancanario, generador de una obra que trasciende ya fuera de Canarias, don Ernesto Mateo Cabrera, propuestas que fueron reafirmadas por el plenario. También propuso la presidencia el reglamento y activación de un nuevo premio a otorgar sin periodicidad para distinguir el mecenazgo artístico, lo que se aprobó, y leyó la propuesta para que éste se otorgara a don Alejandro del Castillo, conde de la Vega Grande, patrocinador de talentos artísticos emergentes y gran benefactor de las iniciativas musicales en Gran Canaria, especialmente en el campo de la producción operística, lo que fue aprobado por asentimiento unánime.

El **26 de julio**, a la vista de las declaraciones del alcalde de Las Palmas de Gran Canaria anunciando su intención de enajenar el Hotel Santa Catalina de aquella población, cuyo edificio muestra síntomas de envejecimiento y deterioro sin que la corporación cuente con medios para restaurarlo y remozarlo, la Real Academia emitió por escrito una recomendación elaborada por un grupo de numerarios de Las Palmas y dirigida a dicho alcalde, a la concejal responsable de patrimonio y a los responsables de Patrimonio del cabildo de Gran Canaria y del Gobierno Autónomo de Canarias, recordándoles el inestimable valor artístico que tienen tanto dicho inmueble como su contenido y su entorno, proponiendo que se respete y restaure con las máximas garantías este gran equipamiento hotelero, haciéndolo viable en la actualización pero sin desear su arquitectura general, los muchos elementos de valor en tallados de madera, pinturas, murales y esculturas que contiene y realizando un minucioso inventario del contenido histórico-artístico que hay en su interior y en los jardines, cuyo diseño es también una obra de arte. Sólo contestó la concejal doña Isabel García Volta, responsable del área de cultura y patrimonio capitalina, agradeciendo el escrito y dándose por enterada. (Véase en nuestra página web la carta emitida, en la pestaña "Iniciativas de la RACBA").

El **16 de agosto** le fue comunicada a la RACBA por una funcionaria del Gobierno de Canarias que la subvención de 8.500 euros asignada a la corporación en los presupuestos generales para 2012, que habían sido aprobados por el Parlamento, fueron posteriormente suprimidos por decreto de la Consejería de Hacienda de marzo de este

año, sin que mediara comunicación a esta Corporación. Dado que la RACBA, de acuerdo con la norma vigente, había realizado gastos por anticipado y presentado comprobantes de los mismos durante el primer trimestre del año, y también en el segundo, para resarcirse de los mismos con cargo a dicha subvención, sin ser nunca avisada de la supresión de la misma, se vio con consternación el grave quebranto económico de que era objeto. A partir de este momento se realizaron diversas gestiones verbales y por escrito para que se subsanara este perjuicio, sin resultado positivo alguno.

Durante el mes de **Septiembre** se reanudaron las reuniones académicas de los lunes y jueves en la institución, realizándose con cargo a los bolsillos y generosidad de algunos académicos las labores de adecuación de la sala 2 para dar acogida y exposición a la colección de pinturas y esculturas de don Jesús Hernández Perera legadas por su viuda doña María Josefa Cordero.

El **3 de octubre**, a las cinco de la tarde, se reunió el Plenario de la RACBA, con asistencia de los académicos correspondientes que pudieron acudir al mismo, y se expuso la delicada situación económica de la Academia, el plan de actuaciones hasta fin de año, que será posible realizar en parte gracias a algunos patrocinios privados, y asimismo se reactivó el nombramiento del numerario don Carlos Schwartz Pérez, nombrado para la sección de Arquitectura en 2001, pero, al desear él realizar su acto de ingreso con una exposición fotográfica, éste quedó pendiente para que entrara en la sección de fotografía cuando ésta se abriera. De manera que será Schwarz quien inaugure la nueva 'sección quinta' de la RACBA, que acoge a creadores, críticos y teóricos de cine, fotografía y creación digital.

El mismo **3 de octubre** a las 19:30 horas tuvo lugar en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife la solemne sesión de apertura del curso 2011-2012 de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, bajo la presidencia de su titular doña Rosario Álvarez y con presencia de numeroso público, así como de destacados miembros de la administración pública, políticos, parlamentarios, etc. Asistieron y formaron el cuerpo de la RACBA 34 académicos, entre numerarios, supernumerarios y correspondientes, varios desplazados por su cuenta

desde otras islas, así como cuatro electos pendientes de realizar su ingreso. Tras los informes de rigor por la presidenta y el secretario don Gerardo Fuentes, quien leyó un resumen de la amplia memoria del curso anterior, la lección magistral corrió a cargo de la catedrática de la UAM y académica correspondiente de las Reales Académica Española y de Bellas Artes de San Fernando, doctora doña Begoña Lolo Herranz, quien disertó sobre *Lecturas musicales del Quijote*, al ser la Música el tema central de los premios de este año. En este contexto, se procedió a continuación a la entrega de los premios anuales de la RACBA. El Premio “Magister”, a la labor profesional de toda una vida, se le otorgó al prestigioso violinista tinerfeño don Agustín León Ara, quien habiendo sufrido días antes un accidente de automóvil no pudo asistir al acto, siendo representado por una sobrina suya, la cual leyó sus palabras de agradecimiento y contestación al elogio que le hizo la académica de número doña Carmen Cruz Simó. El Premio “Excellens” para un músico emergente con una producción de calidad ya notable fue para el compositor de Gran Canaria don Ernesto Mateo Cabrera, siendo su loa pronunciada por el numerario don Guillermo García-Alcalde. La ‘Camerata Lacunensis’ interpretó sendos corales personalizados en honor de los galardonados. Finalmente, la presidenta hizo el elogio de don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, conde de la Vega Grande, quien recibió el premio especial de “Mecenas de las Bellas Artes y de la Música”. El galardonado, en cuyo honor interpretó la Camerata el “Himno a San Miguel Arcángel con sus alulayas”, agradeció la distinción con una breve alocución. Cerró el acto la presidenta aludiendo a las inquietantes perspectivas de la RACBA por su falta de financiación, y dando cuenta de los próximos actos y cursos a realizar. Con el canto del himno “Gaudeamus igitur” se cerró la sesión.

El **10 de octubre**, tras haber pasado con éxito los diversos trámites de rigor, como alegaciones, enmiendas, etc., aprobó definitivamente el Parlamento de Canarias la Ley especial para las Academias Canarias, promovida por la RACBA, lo que le confiere ya un marco y respaldo legal a nuestra corporación de derecho público en el seno de la Comunidad Autónoma de Canarias, asunto pendiente desde que a principios de los años ochenta del siglo XX se transfirieran las competencias a la Comunidad Autónoma de Canarias en el paquete-ley de transferencias desde el

Ministerio de Educación conocido como la LOTRACA. La Ley de Academias Canarias aparece publicada en el BOC nº 216 el lunes 5 de noviembre siguiente, así como, a nivel estatal, en el BOE nº 279 del 20 de noviembre de 2012.

El **20 de octubre** entregaron los descendientes del pintor tinerfeño y antiguo académico de la RACBA Gumersindo Robayna Lazo, en calidad de regalo a nuestra corporación, dos grandes lienzos ejecutados al temple sobre muselina por dicho pintor, uno de ellos necesitado de una restauración importante. Son obras de notable calidad, que inmediatamente pasaron a ser expuestas cerca de la decena de grandes lienzos de dicho maestro que se exhiben en la Sala I de nuestra Academia, depositadas con carácter permanente en régimen de comodato por dichos donantes, a los que la corporación rindió su más encendido agradecimiento por el obsequio que ahora nos han hecho.

Del **22 al 26 de octubre** se celebró en la sala de plenos de la RACBA en Santa Cruz de Tenerife el curso “Introducción a la Historia del Traje”, que impartió la especialista del tema doña Elvira González Asenjo, directora del Museo Español del Traje en Madrid. Al mismo asistió un gran número de personas, agotándose la capacidad para más inscripciones, y fue seguido con gran interés, constituyendo un éxito muy satisfactorio. El curso culminó el lunes siguiente, día **29 de octubre**, en el que tuvo lugar como colofón en la misma Academia y para el mismo público una interesante mesa redonda y debate sobre la situación del sector textil en Tenerife, moderado por doña Nuria Segovia, doctoranda y licenciada en Historia del Arte, en la que participaron doña Marta Pérez de Guzmán, representante de doña Marta Moore; don Marcos Marrero y doña María Díaz, directores de M&M; doña Carol Morgan, directora de Silver Point, y doña Irene Pérez, directora de Baronetti. Al final del acto, el director del plan textil ‘Tenerife Moda’, entidad patrocinadora, junto con la presidenta de la RACBA, entregaron los diplomas de asistencia acreditativos que otorgó nuestra Academia a los numerosos participantes del curso y del debate.

El **sábado 27 de octubre** por la tarde se efectuó en el salón noble del Gabinete Literario de Las Palmas G.C. el solemne acto de ingreso en nuestra corporación de la nueva numeraria de la sección de Música doña Laura Vega Santana, destacada compositora y profesora del Conser-

vatorio Superior de Música de Canarias. Su discurso de ingreso versó sobre “*Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical*”. A su honda e interesante reflexión siguió como contestación la ‘Laudatio’ de la compositora, que leyó el decano de los numerarios y cabeza de la sección de música de la RACBA, el doctor Lothar Siemens Hernández. La presidenta de la Academia entregó el título y medalla a la nueva numeraria, y a continuación hubo un concierto en el que nueve destacados intérpretes amigos quisieron contribuir al mayor enaltecimiento del acto de la profesora Laura Vega, interpretando cuatro obras de Juan Sebastián Bach y, cómo no, cuatro obras nunca antes tocadas en Canarias de la propia compositora, ocupando lugar especial el trío compuesto y dedicado a nuestra corporación con motivo de este acto, titulado *Viaje al silencio*.

El **29 de octubre**, por iniciativa de varios miembros de la sección de arquitectura y pintura de la RACBA, se estudió un informe de éstos sobre el anuncio de derribo y reedificación del Hotel Oasis de Maspalomas, en Gran Canaria, a petición de la cadena hotelera RIU, que es su último propietario; escrito que fue aprobado y remitido el 3 de noviembre a los principales responsables de sancionar esta decisión, cuales son el alcalde de San Bartolomé de Tirajana y su concejal de Patrimonio, el presidente y consejero de Patrimonio del Cabildo de Gran Canaria y el presidente y el consejero de Patrimonio del Gobierno Autónomo de Canarias. En esta iniciativa nuestra, que puede leerse en la pestaña “Iniciativas de RACBA” de nuestra página web, se recomendaba, en resumen, preservar los valores arquitectónicos del cuerpo original del edificio, obra de los afamados arquitectos vinculados a la Academia de San Fernando señores Corrales Gutiérrez y Vázquez Molezún, que realizaron en los años sesenta del siglo XX esta obra pionera y emblemática de la arquitectura turística para Gran Canaria. Contestó el alcalde de San Bartolomé invitando a la Academia a formar parte de una comisión consultiva, al mismo tiempo que se desencadenaba una encendida polémica en la prensa local de Gran Canaria, cruzada de intereses encontrados, que seguiría latente en el año 2013, en que todavía no se había resuelto el derribo del hotel.

El **lunes 26 de noviembre** tuvo lugar el primero de los dos conciertos que en colaboración con las asociaciones

de compositores de ambas provincias canarias, y en amigable convenio cultural, ofreció la RACBA en su sede de Tenerife. El efectuado este día fue el organizado por la asociación de compositores, musicólogos e intérpretes de Las Palmas PROMUSCÁN, hoy presidida por don Daniel Roca, y consistió en un ambicioso recital de obras contemporáneas para guitarra clásica, coordinado por el académico correspondiente de la RACBA don Fernando Bautista Vizcaíno. Fueron los ejecutantes los guitarristas Jonás García, Víctor Landeira y José M^a Ramírez, quienes unas veces a solo y otras a dúo interpretaron obras propias y ajenas, de los compositores Jonás García, Juan José Olives, Víctor Landeira, Leandro Ramos, José M^a Ramírez, Laura Vega, Juan Manuel Ruiz, Daniel Real y, como colofón, una versión a tres guitarras de la “Danza N^o 2” de Enrique Granados.

Por otra parte, el **miércoles 12 de diciembre** tuvo su turno la asociación de compositores y musicólogos de Tenerife COSIMTE, presidida actualmente por la compositora Dori Díaz Jerez, ofreciendo estrenos de Guillermo García-Alcalde, Gustavo Díaz Jerez, Raquel Cristóbal, Leandro Martín, Gustavo Trujillo y Cecilia Díaz Pestano. Los intérpretes fueron Gustavo Díaz Jerez, Diego Expósito, Francisco García Castro, Juan Carlos Gómez, Javier Laso y Gabriele Zanetti.

El **17 de diciembre** se culminó en la Sala II de nuestra corporación la instalación de la colección de arte que perteneció a don Jesús Hernández Perera y que fue donada por su viuda, fallecida en octubre del presente año, doña M^a Josefa Cordero. Muy de agradecer fue la colaboración, para la instalación de los numerosos cuadros y esculturas, de la galerista doña Magda Lázaro, quien contó para dicha tarea con la colaboración de las académicas doña Maribel Nazco y doña Ana Luisa González Reimers. Con ello se dio cumplimiento al compromiso adquirido por la RACBA de mostrar en lugar destacado de la Academia dicha donación, presidida por sendos retratos de los donantes realizados en su día por el pintor tinerfeño Rafael Delgado. La académica correspondiente por Tenerife doña Ana Luisa González Reimers elaboró asimismo un minucioso catálogo razonado de dicha donación, en el que se reproducen y comentan todas las obras de arte, el cual espera la Academia editar y difundir en 2013. Esta importante donación se añade a las muchas otras recibidas puntualmente

a lo largo de este año y que figuran relacionadas en la pestaña “Donaciones” de nuestra página web.

Pese a la penuria económica a que ha sido relegada la RACBA en este año, la voluntad e imaginación de sus miembros ha favorecido que las actividades se hayan mantenido sin decaer hasta el final del año. Pero se enfrenta la Real Academia al llegar a este punto con un futuro lleno de incertidumbres, sin posibilidades de planificación y de consolidación estructural suficiente. No obstante, la indeclinable iniciativa y la constante implicación de los miembros de la corporación sabrá de seguro dar continuidad,

con una vitalidad más que mínima, a las actividades necesarias, como ya ocurrió muchas veces en décadas del siglo XX en las que, sin sede ni presupuesto, las actividades académicas nunca cesaron. Al terminar el año de 2012 se da fin también al primer cuatrienio de la junta de gobierno presidida por doña Rosario Álvarez Martínez, y se entra en 2013 con la convocatoria para la elección de nuevas presidencia y directiva, que ha de sustanciarse en el primer plenario de 2013. Para la junta de gobierno cesante ha concluido con su gestión y mandato un cuatrienio tan fructífero como exitoso.

ACTO INSTITUCIONAL

VISITA DEL PARLAMENTO DE CANARIAS Y ENTREGA A LA REAL ACADEMIA DE TRES BANDERAS PARA LOS ACTOS OFICIALES

El lunes 14 de mayo de 2012, la Real Academia Canaria de Bellas Artes recibió la visita institucional del Parlamento de Canarias, representado por su presidente don Antonio Castro Cordobez, el vicepresidente primero don Julio Cruz Hernández y el vicepresidente segundo don Manuel Fernández González. Fue con motivo del acto solemne de entrega de banderas para los

actos oficiales de la Academia, regaladas por el Parlamento a nuestra corporación, según el ofrecimiento que nos había hecho el presidente Castro. Este acto contó, además, con la presencia del alcalde de Santa Cruz de Tenerife don José Manuel Bermúdez Esparza, quien visitaba nuestra Corporación por vez primera desde que asumió su cargo.



Mesa presidencial del acto. De izquierda a derecha, don Julio Cruz Hernández, don Antonio Castro Cordobez, doña Rosario Álvarez Martínez, don José Manuel Bermúdez Esparza y don Manuel Fernández González.

La comitiva parlamentaria fue recibida por el plenario, con los académicos dispuestos a ambos lados del salón de plenos de la corporación, instalándose los políticos en la mesa presidida por doña Rosario Álvarez como cabeza titular de la RACBA. Ésta abrió el acto con unas palabras de salutación y bienvenida. Tras los saludos de respeto, dijo lo siguiente:

PALABRAS INICIALES DE LA PRESIDENTA DE LA RACBA

Es para mí motivo de intensa emoción darles a todos ustedes, en nombre de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, mi más cordial bienvenida en nuestra modesta sede, pero muy especialmente al presidente y vicepresidentes del Parlamento de Canarias, porque es un gran honor para nosotros recibir hoy aquí a la más cualificada representación del poder legislativo de nuestra Comunidad Autónoma, el Parlamento de Canarias, que encarna nuestro órgano para la palabra y para el entendimiento de todos los canarios. Y justamente celebramos este acto para recibir de sus señorías las insignias de España, de Canarias y de la Academia, que tan generosamente han tenido a bien regalarnos. Asimismo, también es un honor para nosotros contar con la presencia en esta mesa y en este acto del Sr. Alcalde de Santa Cruz de Santiago, capital de Tenerife y su provincia en la que estatutariamente está ubicada esta Real Academia de Bellas Artes de Canarias, y que por motivos de agenda y desde que asumió su cargo, no había podido venir a visitarnos hasta ahora. Créanme todos, hoy es un gran día para la Academia, y aquí tenemos una nutrida representación del cuerpo académico, encantado de acoger a tan dignas autoridades.

La presidenta Álvarez cedió a continuación la palabra al alcalde de Santa Cruz de Tenerife, don José Manuel Bermúdez.

PALABRAS DEL ALCALDE DE SANTA CRUZ DE TENERIFE,

El acto que nos congrega hoy en este insigne lugar, aunque aparentemente pueda parecer un acto principalmente protocolario, es en realidad un momento muy importante para la

ciudad de Santa Cruz de Tenerife, puesto que la Real Academia Canaria de Bellas Artes es la segunda corporación más antigua de carácter público de esta provincia, precedida únicamente por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

El hecho de que el Parlamento de Canarias, como institución democrática que representa a todos los canarios, haya entendido la importancia y magnitud de la Academia como exponente de la cultura en nuestras islas, demuestra la envergadura que tiene este acto de entrega de insignia de la propia Real Academia, y de las banderas de la Comunidad Autónoma de Canarias y de España. Por vez primera este salón de actos contará por fin con unas necesarias banderas, símbolos de nuestra historia.

No es casualidad que la Real Academia tenga su sede en este edificio, una de las construcciones más emblemáticas de nuestra ciudad, puesto que esta institución vio la luz en el lugar donde hoy nos encontramos y felizmente, después de años de vicisitudes, ha podido regresar a sus orígenes.

Construido en el siglo XIX por el gran arquitecto Manuel de Oráa, que como no podía ser de otra manera, también fue uno de los primeros académicos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, este edificio ha estado dedicado a fines pedagógicos desde sus comienzos, donde se han impartido enseñanzas artísticas a varias generaciones de canarios, muchos de ellos grandes y conocidos exponentes del arte dentro y fuera de nuestro Archipiélago.

Santa Cruz de Tenerife debe estar orgullosa de contar entre sus múltiples atractivos con esta sede, la cual, además de ser punto de encuentro para numerosas actividades culturales, también dispone de una especial sala de exposiciones con obras de artistas contemporáneos de Canarias, la mayoría de ellos vinculados a la propia Academia.

Felicitemos desde aquí a la actual Junta de Gobierno por el importante trabajo de difusión cultural que están realizando en la capital, y nos sumamos al apoyo que demuestra la Mesa de Parlamento de Canarias regalando las banderas que ahora van a recibir.

Cedió a continuación la palabra doña Rosario Álvarez al presidente del Parlamento, quien pronunció el siguiente breve discurso:

PALABRAS DEL PRESIDENTE DEL PARLAMENTO DE CANARIAS

Ilustrísima Señora doña Rosario Álvarez Martínez. Honorables miembros de la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel. Dignísimas autoridades. Señoras y señores:

Hacemos entrega en este acto de las banderas de España, de Canarias y de esta digna institución, la Real Academia Canaria de Bellas Artes, que, desde 1849, ha ejercido una generosa tutela sobre las más nobles y hermosas labores del hombre, aquellas que tienen que ver con el espíritu y que transmiten la cultura como el patrimonio intangible, más hermoso y necesario para la significación y dignificación de los pueblos.

Tradicionalmente, nuestro Parlamento tiene un objetivo que consideramos primordial, y es acercar la institución a los ciudadanos y que la sociedad se sienta dentro de la Cámara y participe en sus actividades. Una forma de hacerlo es, como en el caso de hoy, que los representantes del poder legislativo vengamos a esta Real Academia, para ayudar a impulsar su función, aunque lo sea de forma institucional a través de la aportación de los símbolos que representan a la Real Academia de Bellas Artes, a Canarias y a España.

Para nuestro Parlamento, y para quien les habla, es una enorme satisfacción que este acto tenga lugar en este noble espacio urbano de Santa Cruz de Tenerife; en la crujía de un edificio trazado por Manuel Orúa, hermoso inmueble rematado por las esculturas de Mercurio, el mensajero de los dioses, y Minerva, representación máxima de la sabiduría, cuyo arquitecto autor lo es también del inmueble que, en la calle Teobaldo Power, acoge a los legítimos representantes del poder político de nuestras islas, y que como bien conocen ustedes, el hemiciclo del Parlamento cuenta con una alegoría que unió el trabajo de los más notables artistas decimonónicos de nuestra tierra.

Entre uno y otro marco late el anhelo de progreso que presidió la ambiciosa renovación urbana de Santa Cruz de Tenerife, sede histórica de la institución fundada por Isabel II.

En ambos lugares respiramos el imprescindible patriotismo que tiene que mover a la política a reivindicar, para su ámbito de actuación, el imperio de los intereses generales y la máxima ambición de progreso y, a la Real Academia Canaria de Bellas Artes, protagonizar la aspiración de belleza que alienta, en todas las actividades artísticas que esta ilustre institución



El presidente del Parlamento de Canarias, don Antonio Castro Cordobez, hace entrega de la bandera de la Real Academia Canaria de Bellas Artes a su presidenta doña Rosario Álvarez.

agrupa, escoltadas por la obra de artistas insignes y abnegados docentes que pertenecieron a la Academia de San Miguel.

En nombre del Parlamento de Canarias, que integra y representa a dos millones de canarios y que, en las últimas legislaturas, ha tenido como objetivo complementario a su labor legislativa acercarnos a las instituciones y ciudadanos, a sus necesidades, problemas e inquietudes, nos sentimos muy honrados por hacer hoy más útil y positiva nuestra labor.

En ese sentido, les hacemos entrega de estas banderas, con el máximo orgullo y satisfacción; y, sobre todo, con la convicción plena de que nadie, por encima de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, las enarbolará con más legitimidad, ni las empleará en causas más nobles y generosas como la cultura, necesaria siempre, e imprescindible en los tiempos difíciles como los que vivimos.

* * *

Se procedió a continuación a la entrega de las banderas de España, de Canarias y de la Real Academia por los dos vicepresidentes y por el presidente del Parlamento de Canarias. Instaladas éstas, Rosario Álvarez agradeció la enorme generosidad del Parlamento. En su alocución final, la presidenta enfatizó la lucha continua y la aportación silenciosa de los presidentes anteriores de esta corporación, y la inestimable colaboración de muchos compañeros académicos, pues, como afirmó, “no somos una asociación cultural con un cuerpo de socios cotizantes, sino una

corporación de Derecho Público cuyos miembros ofrecen generosamente su voluntariado para que los fines de la Real Academia puedan cumplirse en beneficio de toda nuestra Comunidad”.

Hizo referencia también a la Ley de Reales Academias, en trámite en el Parlamento canario, y que recientemente fue admitida por segunda vez a discusión por el Pleno de la Cámara, en vistas a que nuestra Academia obtuviera un correcto encuadramiento jurídico dentro del organigrama de la Comunidad Autónoma de Canarias y a que se la dotara también, desde que fuera posible, de la mínima financiación para poder llevar a cabo sus fines primordiales. Concluyó Rosario Álvarez manifestando que *“al ofrecernos ahora el Parlamento de Canarias este acto de Entrega de Banderas, se refuerza el respaldo oficial que tanto necesita en nues-*

tra tierra esta Real Academia Canaria, y nos confiere en cierta medida un amparo moral que agradecemos infinitamente”. Por último, ofreció la colaboración de la Academia para *“promover la mejora intelectual de la sociedad”* mediante todo tipo de asesoramiento, ya sea a través de comparecencias, elaboración de informes para la institución, etc.

Concluyó el acto con un exquisito recital de piano, en el que la académica Sophia Unsworth interpretó obras de Domenico Scarlatti, y de nuestros compañeros académicos numerarios don Lothar Siemens y don Armando Alfonso.

De manera informal, concluyó el encuentro con una visita a las dependencias de la Academia y con un acto de convivencia y brindis en honor de la representación parlamentaria y de su presidente.



La pianista doña Sophia Unsworth saluda a los parlamentarios y a la corporación académica tras su intervención musical.

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS.
DISCURSOS Y LAUDATIONES

LAUDATIO DE DON JULIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

GERARDO FUENTES PÉREZ

Me gustaría que estas palabras no sean un mero oficio protocolario, una obligación que nos imponemos con el compañero que solemniza su ingreso en esta muy Real e Ilustre Corporación; pero aun siendo así, quisiera entonces que estas palabras brotaran hoy de mi corazón. Por eso, ilustrísima señora Presidenta, ilustrísimos señores académicos, autoridades todas y compañeros, es para mí un gozo y una emoción abrir las puertas de esta Real Academia al fecundo y prolífico historiador don Julio Sánchez Rodríguez.

Cuando redactaba esta *laudatio* me resultaba complicado conseguir que cada palabra, cada frase, se ajustara siempre a la objetividad que esta ocasión requiere, sobre todo porque se trata de presentar a un amigo. A un amigo a quien conocí personalmente hace ya algunos años, concretamente en la iglesia de Las Mercedes de La Laguna el mismo día en que presentaba uno de sus numerosos libros sobre la iconografía mariana. A partir de entonces, me interesó muchísimo conocer todos sus trabajos, la mayor parte circunscritos a la esfera religiosa tanto de la Época Moderna como de la Contemporánea que, a fin de cuentas, es también la historia de todo un periodo, pues ambas se complementan y han hecho el mismo recorrido de vida.

Hoy recibimos a un historiador, pero sin olvidarnos de su principal vocación: la sacerdotal, que ha desarrollado en su isla natal, Gran Canaria, y que a través de la investigación en los archivos, de la consulta bibliográfica y documental, ha hecho un ejercicio ímprobo en todos estos años, ambicionando descubrir las razones por las que el hombre actúa, descubrir sus aspiraciones, sus proyectos, una necesidad de proyectarse hacia delante; es la aventura

humana en todas sus dimensiones: individual, comunitaria e histórica.

Pero ante todo, se impone el rigor científico, académico y profesional, porque su labor investigadora, convertida en una extensa nómina de títulos de libros, de artículos, de ensayos, es una manifestación natural de su preocupación por divulgar y dar a conocer nuestro acervo cultural, nuestro patrimonio histórico, independientemente de la dimensión que cada uno le de a estos términos tan usados hoy día, pues a fin de cuentas es nuestra memoria del pasado, nuestro vínculo con la historia tantas veces estimada como “maestra de la vida”, como vehículo de civilización y cultura. Y es lógico, porque a medida que la población crece en cultura siente la necesidad de conservar sus propias raíces, los testimonios del pasado que nos vinculan con el presente para entender el futuro. Hay, pues, que volver la mira al ayer no sólo como objeto de estudio, sino también como empuje cultural frente a la rapidez del tiempo histórico que nos arroja, sin pretenderlo, a lo fugaz y cotidiano, a la inmediatez y a la improvisación.

Las continuas consultas a los archivos, no solo canarios sino también de otras áreas geográficas más amplias (Península Ibérica, Italia, América, etc.), le han permitido ir más allá de lo estrictamente normativo, buscando siempre el sentido trascendental de la vida. Detrás de ese aspecto serio, circunscripto, analítico, se esconde un don Julio distinto; un hombre afable, amplio, de diálogo cordial, cercano, amigo, excelente conversador tanto de materias concernientes a su actividad pastoral como las relacionadas con la Historia, el Arte, la Cultura y el Patrimonio, que convierte las horas de archivo, esas eternas horas a

veces tediosas, en horas de gozo, de placer, de comprensión. Porque don Julio no investiga, no analiza y escribe sólo por demostrar que domina los archivos; lo que intenta es encontrarse con la propia historia, es decir, con el hombre. Es una vocación de servicio. No es una historia de museo, de datos, de información, en esa carrera absurda practicada tristemente por muchos historiadores para demostrar que fueron los primeros en llegar a las fuentes, en descubrir el dato que para otros se había mantenido oculto en el silencio de los documentos. Eso no es historia, no es hacer historia. La historia, tal y como se suele afirmar, es la revisión meticulosa del material conseguido, de la interpretación ensamblada de cada uno de los acontecimientos. Cuando no hay datos, entonces se procede a revisar las fuentes, a confrontarlas e interpretarlas. Por tanto, el mérito profesional del historiador no se apoya en el número de datos, de información obtenida en los archivos tanto públicos como privados, sino por su facultad analítica, reflexiva y hermenéutica.

Bien es verdad que don Julio tiene en su haber un nutrido número de títulos, todos ellos relacionados con la diócesis de Canaria, especialmente, aunque también con la Nivariense y otras tantas centroamericanas, fruto de sus viajes, de sus conexiones pastorales, culturales e investigadoras, en los que las figuras de los obispos son el eje central, desde sus más variadas perspectivas, como la de “Fray Cayetano Benítez de Lugo”, “La Odisea del Obispo Rabadán”, “Fray Valentón Morán, el Obispo de los pobres”, “El Obispo don Miguel Serra Sucarrats”, el excelente trabajo dedicado al obispo ilustrado Juan Bautista Cervera, y un largo etc., que nos indica que estamos ante uno de los mejores conocedores de la historia de la Iglesia en Canarias, pues a todos estos títulos hay que añadir otro sinfín relacionados con la vida y actuación de sacerdotes y religiosos, intelectuales o no, pero que dejaron una impronta en la vida espiritual y cultural de las islas. Con toda seguridad quiero decirles a todos que para conocer hoy la historia de la Iglesia canaria, no queda más remedio que pasar por el tamiz de don Julio. La labor desarrollada en este sentido es tan importante, tan esencial, que no es posible llegar a tener una comprensión de la Historia de Canarias sin antes haber entendido la Historia de la Iglesia, porque como afirma el historiador Jacob Kogan, “la historia no se entiende sin la historia de la Iglesia, pues ha aportado figuras e instituciones esenciales”.

Y es que no sólo ha publicado más de 50 libros, sino que el número de discursos, de artículos sobre la vida de la iglesia y de otros asuntos relacionados con la sociedad, el patrimonio y el arte, son amplísimos, que los podemos encontrar en diversas revistas eclesiológicas, locales, nacionales y extranjeras, también en periódicos insulares y en otros medios de difusión como, por ejemplo, la radio y la televisión. Aunque no es posible dar a conocer esta vasta nómina de trabajos tan variados, de los que puedo afirmar que conozco un buen número de ellos, porque no pierdo de vista la trayectoria investigadora de don Julio, sin embargo conviene destacar aquí, en un acto como el que nos congrega, en el que prima el Arte desde sus más variadas perspectivas (la creación, la historia, la crítica, el pensamiento, el encuentro), su vocación como historiador del Arte, ámbito al que le ha dedicado una amplia parcela dentro de sus trabajos. No busca con ellos la capacidad para abordar otras parcelas del conocimiento humano, como si de un picotear por la Historia se tratara; no, ni mucho menos. Al consultar estos títulos sobre arte y patrimonio, descubrimos un único objetivo: la belleza como aportación a la grandeza moral del individuo. Ya en la cultura griega, Platón situaba la estética como origen de la formación moral. Posteriormente, Schiller escribió su conocido libro que lleva por título “La Educación Estética del Hombre”, en el que establece los diversos medios por los que el hombre logra conseguir una convivencia ciudadana de acuerdo con la dignidad de la persona, pues como él mismo afirma: “Cuando los pueblos padecen sequía de educación estética, la moral se resquebraja y amenazan ruina los cimientos del edificio político”. A este propósito, el filósofo García Morente escribió: “Y cuando el hombre se ha educado estéticamente ha conquistado la libertad necesaria para realizar su esencia moral”. En estos momentos de sequía y de poca conciencia patrimonial en nuestras islas, tal vez por una carencia de autoestima, porque no se ha sabido proyectar una cultura adecuada y crear una correcta conciencia ciudadana, los trabajos de don Julio nos vienen a plantear la necesidad de encontrarnos con el hecho estético que nos ayuda a derrotar la imposición de lo útil y lo funcional, ofreciéndonos la posibilidad de disfrutar de lo gratuito y gozoso.

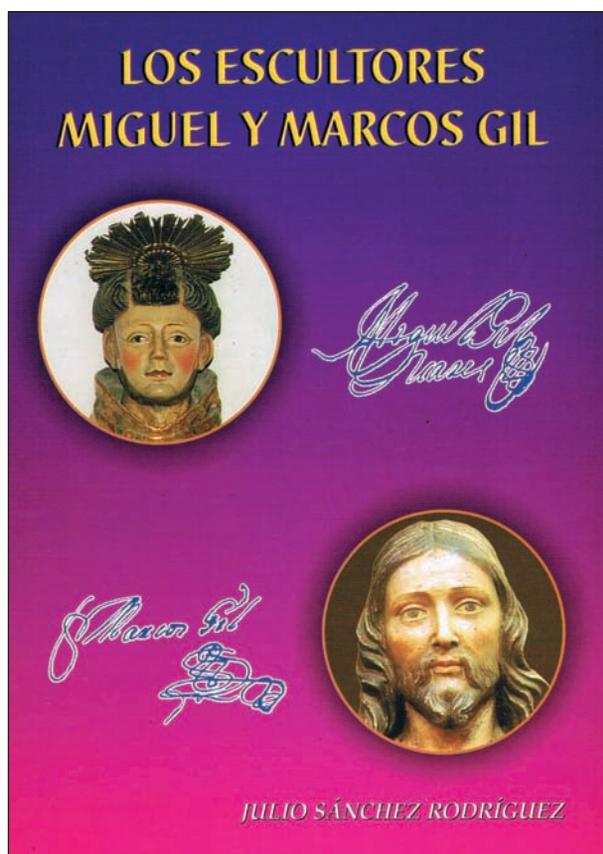
El estudio que realizó sobre “La Merced en las islas Canarias”, al principio aludido, no es sólo una excelente relación de representaciones sobre esta advocación mariana,

haciendo un recorrido por todo el archipiélago, sino que plantea más bien las razones por las que este nombre se hizo presente entre nosotros, sus relaciones con la Orden Mercedaria, los obispos y religiosos que pertenecieron a la misma, y todos los acontecimientos que la rodearon. También ha sabido descubrir nuevos artífices de la plástica canaria, como la de “El escultor dominico Fray Marcos Gil”, vinculándolo con el cuadro de la Virgen del arquitecto Diego Nicolás Eduardo. Un nuevo escultor que nos permite ampliar nuestro espectro con objeto de afianzar o no teorías que hasta ahora se defendían poco menos como anatemas.

A través de estos descubrimientos se nos abren puertas para progresar en ese amplísimo anonimato existente en la esfera de la escultura en Canarias. Lo mismo ocurre con otros dos escultores “Miguel y Marcos Gil”, importante aportación al estudio de la tridimensionalidad, cuyos

datos y documentos inéditos o poco conocidos, más allá de su sentido didáctico, contribuyen a clarificar y renovar nuestro conocimiento de la escultura al servicio de la catequesis, especialmente durante la etapa moderna. Porque no debemos de olvidar que la Iglesia, hasta bien entrado el siglo XIX, fue la vanguardia de las artes, su principal mecenas, su conducto para la creatividad, y que los cambios políticos, económicos y sociales surgidos en el citado siglo, unidos al protagonismo de la burguesía comercial y ciudadana en el ámbito de la cultura y de las artes, y a una falta de regeneración del clero y de las estructuras eclesiásticas, amén de los procesos desamortizadores, condujeron a que el arte tomara otros derroteros, más seculares, afectando notoriamente al mecenazgo de la Iglesia.

Dentro de los discursos y artículos, don Julio ha desplegado una importante y destacada aportación a la creación artística, abarcando estudios pertenecientes a la pintura, como es el caso del “Cuadro de Santa Catalina de la Catedral” o “Los cuadros de la Virgen del Pino y del Cristo del Buen Fin en Tzintzunzan”, publicado en octubre de 2004; de igual manera, no duda en emprender estudios sobre arquitectura, que son muy abundantes: “Ermitas, iglesias, santuarios y basílicas”, publicado en “Iglesia al Día”, en abril de 2008; “Fundación de la ermita de San Nicolás de Bari por Don Juan de Matos...”, “Los Santuarios de Tlaxcala y de Teror”, “Un templo para el siglo XXI”, entre otros títulos, aparte de todos aquellos relacionados más directamente con la restauración y el patrimonio, como los estudios que realizó sobre la iglesias grancanarias de Santidad y restauración de la ermita de Temisas. El capítulo dedicado a la iconografía no es menos importante, ocupándose de aquellos acontecimientos que han sido capitales en la conformación religiosa, piadosa y devocional de Gran Canaria, sobre todo, aportando a la historia del Archipiélago un carácter universal, a través de grandes líneas maestras de la evolución histórica, de acuerdo con las técnicas y métodos actuales de la investigación. Son obras que desvelan la madurez de don Julio como historiador, constituyendo un referente ineludible para el estudio de la sociedad canaria durante la Edad Moderna. Lleva a cabo un completo análisis de la institución eclesiástica a lo largo de toda aquella etapa, cuyos procesos de cambios tienen lugar en un tiempo lleno de convulsiones políticas que hicieron posible los triunfos de la sociedad burguesa

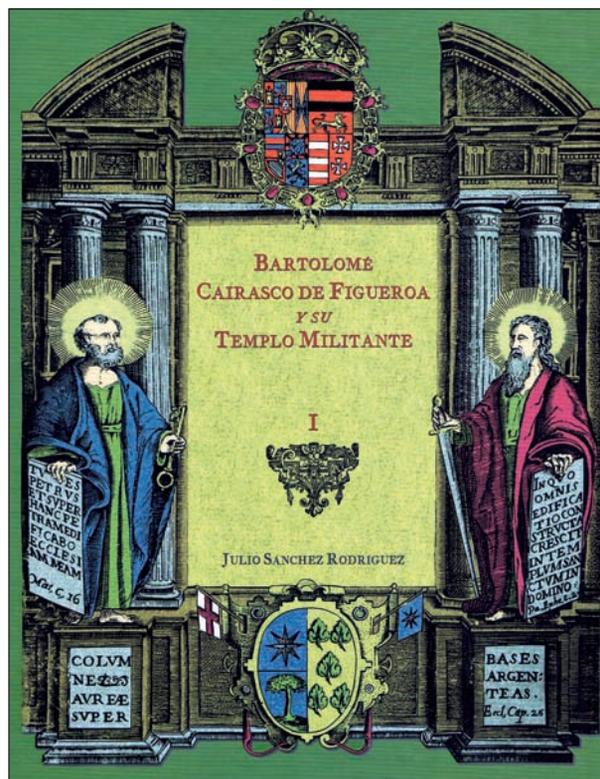


JULIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: portada del libro sobre los Escultores Miguel y Marcos Gil (Las Palmas de G. C., 2002).

y el difícil tránsito de la monarquía absoluta al régimen constitucional.

Mucho queda por decir de la persona y obra de don Julio, pues estas humildes palabras no han podido o no han sido capaces de expresar, a base de golpe, lo que la persona de este sacerdote y amigo significa no sólo para todos aquellos que lo conocemos, sino para el ámbito de la ciencia. Aparte de todas esas publicaciones, ha participado activamente en diversos congresos y jornadas, así como la impartición de cursos y conferencias de interés cultural e histórico-artístico. De igual manera, ha comisariado y colaborado con importantes muestras de Arte Sacro, formando parte de la comisión gestora de la exposición “*La huella y la senda*”, que tuvo lugar en la catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria en 2004. Su intervención en la defensa, protección y difusión cultural del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia en Canarias sigue siendo decisiva, promoviendo la recuperación y restauración no sólo del edificio religioso sino también de su contenido.

Desde aquí le pedimos a don Julio que siga trabajando, investigando y publicando por el bien de la ciencia y por el bien espiritual de las gentes, pues sabemos que en estos momentos acaba de publicar un estudio profundo en tres tomos de la importante obra de uno de los más destacados hombres de las letras canarias, Bartolomé Cairasco de Figueroa, “*El templo militante*”, dejando claro en su excelente intervención, los conocimientos y el dominio que posee de esta ilustre figura canaria. Siempre don Julio sorprendeándonos. Admiro su capacidad, su constancia, su paz, y su manera de reflexionar. Gracias don Julio Sánchez Rodríguez por este inmenso legado cultural, básico, para seguir progresando en el conocimiento de la historia de la Iglesia en estas islas. Y por todo ello, en nombre de la comunidad académica, en nombre de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, nos complace y le decimos que es necesario contar con su presencia y colaboración, un verdadero acicate y estímulo, para que, entre todos, esta noble e ilustre corporación siga su andadura en estos tiempos difíciles, de crisis económica que sin duda no afecta a nuestro pensamiento, a nuestra creatividad, a las ganas de continuar trabajando por ella, porque creemos en ella, lo mismo que creyeron todos



Frontispicio del estudio y edición del ‘Templo Militante’ de Cairasco por JULIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: tres gruesos tomos y un DVD con la edición facsimilar de las cuatro partes de que consta el magno poema. (Las Palmas de Gran Canaria, 2011).

aquellos que fueron artífices de su fundación, allá por el año 1849, y que constituyeron su primera Junta de Gobierno. Figuras como Pedro Maffiotte, Lorenzo Tolosa, Dámaso Baudet, Lorenzo Pastor y Castro, y nada menos que el escultor Fernando Estévez. Si ellos supieron luchar porque creían que Canarias los necesitaba ante la terrible carencia de cultura que padecía nuestra región, nosotros, ante esta pertinaz crisis que todos padecemos ahora, estamos convencidos de que la Academia sigue siendo un referente y un pilar fundamental en la lucha por salir de este impás, independiente de las cuestiones económicas. Por eso es necesario que don Julio Sánchez Rodríguez forme parte de esta Academia, en la que de seguro hará usted una labor destacada. Contamos con usted. Por eso le damos la bienvenida, y le abrimos las puertas de esta querida y célebre corporación. Gracias.

LAS BELLAS ARTES EN LA OBRA DE BARTOLOMÉ CAIRASCO DE FIGUEROA

JULIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

El poeta, músico y autor de obras de teatro Bartolomé Cairasco de Figueroa es considerado como el padre de las letras canarias. Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en el mes de octubre de 1538, a los 12 años de edad recibió del rey la prebenda de canónigo en la catedral de Canarias. Estudió en las universidades de Sevilla y Coimbra y, probablemente, en Bolonia. Fundó en su casa de Las Palmas la tertulia denominada “Academia del Jardín de Apolo Delfico”, donde se reunían los intelectuales canarios y viajeros que pasaban por las islas. Recordemos al poeta Serafín Cairasco, hermano de Bartolomé, fray Basilio de Peñalosa, de la orden de San Benito, los maestros de capilla Ambrosio López y Francisco de la Cruz, el compositor y bajonista Martín de Silos, el comediógrafo y bajo Juan de Centellas y el licenciado Gabriel Gómez de Palacios, todos vecinos de la ciudad de Las Palmas. Destacan también dos notables poetas: el tinerfeño Antonio de Viana y el grancanario Silvestre de Balboa, que luego emigró a Cuba. Hay que añadir personajes foráneos como los historiadores fray Alonso de Espinosa y el enigmático fray Juan Abreu y Galindo; los sevillanos Gonzalo Argote de Molina, genealogista, y el poeta Juan de la Cueva; los ingenieros Leonardo de Torriani y Próspero Casola, y el poeta sargento mayor y famoso tratadista de la esgrima Luis Pacheco de Narváez. Una tertulia que, ciertamente, estaba a la altura de las que existían en las grandes ciudades europeas.

Cairasco escribió diversas obras, como *Esdrújulea*, *Vita Cristi*, las comedias de recibimiento de obispos y, sobre todo, *Templo Militante o Flos Sanctorum*. Yo acabo de publicar el libro de tres volúmenes titulado *Bartolomé Cai-*



CIRILO SUÁREZ: copia del retrato de Bartolomé Cairasco de Figueroa, realizada en 1945.

rasco de Figueroa y su Templo Militante. Al tomo primero acompaña un DVD que contiene el facsímil de *Templo Militante*. Esta edición completa sale a la luz 400 años después de la publicada en Lisboa entre 1613 y 1618. Anteriormente se había publicado la primera y segunda parte

en Valladolid en 1603 y la tercera parte en Madrid en 1609. *Templo Militante* tuvo una gran difusión, extendiéndose por España y América. En las bibliotecas de los conventos, parroquias y universidades no podía faltar este santoral.

En el primer volumen de la edición que acabo de publicar, estudio las influencias literarias y doctrinales en *Templo Militante*, así como sus contenidos. En el segundo y tercer volumen se recoge una selección de las más significativas estrofas de los 207 capítulos de este santoral. Concretamente, 3.684 octavas reales y los proemios de cada capítulo. Tengamos en cuenta que Cairasco escribió 9.629 octavas reales, lo que equivale a 77.032 versos, además de unos proemios en verso libre y diversas cuartetas. Una obra inconmensurable que le llevó al autor 40 años de trabajo.

Entre los contenidos de *Templo Militante*, ocupan un lugar preferente las Bellas Artes: la arquitectura, la escultura, la pintura y la música. Hablaremos de cada una de ellas, advirtiendo que Cairasco tiene un concepto diferente de las mismas a la hora de definir las. Veamos por partes.

ARQUITECTURA

Entre los diversos oficios que Cairasco ejerció en la catedral de Santa Ana, uno de ellos fue el de Obrero Mayor o responsable y mayordomo de las obras del edificio. La arquitectura estuvo muy presente en su pensamiento y en sus escritos. El *Templo Militante* es representado alegóricamente como un espléndido edificio de nueve naves, separadas por catorce columnas, y con cuatro torres. Dedicó un capítulo al monasterio de El Escorial, citando elogiosamente al maestro de la obra, Juan de Herrera. El personaje virtual *Curiosidad* hace un viaje por las ocho maravillas del mundo, describiéndolas como un instruido guía. Pero ninguna de las siete maravillas de la antigüedad iguala a la del monasterio de San Lorenzo del Escorial. Dice Cairasco:

“En razón, proporción, materia y forma,
belleza, majestad, arquitectura,
peregrina invención, traza inaudita,
pompa, curiosidad y fortaleza,

perpetua celsitud, mientras el mundo
durare, al celeberrimo edificio
edificado en honra de Lorenzo
por el gran español Juan de Herrera,
arquitecto mayor deste milagro,
cuya memoria en él será perpetua
en lo espiritual y en lo divino”.



Interior de la catedral de Santa Ana en Las Palmas de Gran Canaria, ca. 1900. Construida a lo largo del siglo XVI, Cairasco ejerció durante un periodo como canónigo encargado del control de las obras. FEDAC. (Fondo fotográfico).

La construcción del templo de Santa María la Mayor o de Nuestra Señora de las Nieves, en el monte Esquilino de Roma, la describe Cairasco con belleza y precisión, descripción propia de un buen conocedor de los elementos arquitectónicos. Recito estas dos estrofas, que riman en octava, del capítulo dedicado a Nuestra Señora de las Nieves:

“Ya las columnas dóricas levanta
 en firme basa el célebre edificio,
 ya la grandeza de la Iglesia santa
 se muestra en la portada y frontispicio:
 la solícita abeja no con tanta
 solitud y natural bullicio
 fabrica la labor de sus panales
 como el gran templo diestros oficiales”.

“Ya sobre el capitel y la repisa
 en alto se deriva la montea,
 do el arco nace, como el arte avisa,
 que la bóveda excelsa hermosea,
 ya el costoso cimborio se divisa,
 ya la torre y remate señorea,
 ya se celebra misa en los altares
 y los romanos entran a millares”.

La composición y decoración del templo también se manifiesta con esplendor en la fiesta de la Asunción de la Virgen. Canta Cairasco en el proemio:

“Y por las puertas, torres y columnas,
 cornisas, frisos, basas, capiteles,
 coronas, filetones, arquivadas,
 ventanas, arcos, bóvedas, remates,
 y todas las demás partes del templo
 un nuevo regocijo discurría.

Que las menores piedras y medianas
 y las de más valor hermozeaba,
 y con el resplandor del sol divino
 que salió por la puerta de oriente,
 estaba tan dorado el edificio,
 tan claros sus esmaltes y colores,
 rojo, blanco, morado, negro y verde,
 que bien se echó de ver la fiesta grande
 que celebrar quería el coro sacro
 de todas las virtudes soberanas”.

Finalmente, digamos que Cairasco, además de al español Juan de Herrera, cita al italiano Aleotti, contemporáneo suyo, autor de monumentos en varias ciudades italianas, como Venecia y Parma.

ESCULTURA

Cairasco era buen conocedor de la escultura. El cabildo catedral le encargó el seguimiento de la hechura de varias imágenes, entre ellas el Cristo crucificado de Agustín Ruiz, esculpido en 1604. En su informe, realizado conjuntamente con el monje benedictino fray Basilio de Peñalosa, afirma que “estaba lo que hasta ahora tiene hecho bueno y de buena perfección”. En *Templo Militante* define a la pintura y a la escultura como “poesía muda”. En el prólogo al capítulo de los santos cinco escultores escribe el poeta:

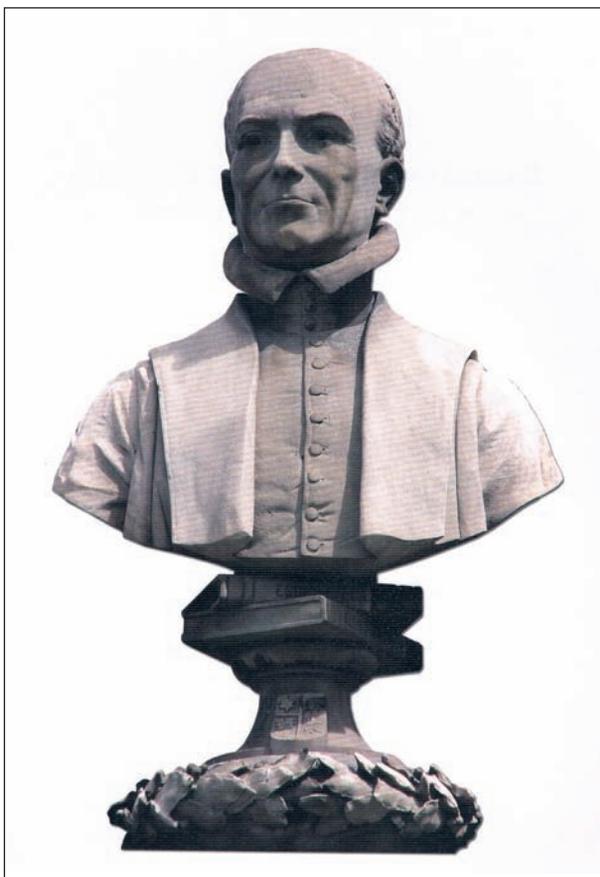
“Naturaleza humana
 acá en la tierra tiene
 dos damas que la sirven y la imitan,
 cuya arte soberana
 las almas entretiene
 que con amor las tratan y visitan,
 hablan callando y gritan
 y son poesía muda:
 es una la pintura
 y es otra la escultura,
 y tal su ingenio, que nos pone duda
 lo esculpido y pintado
 si es el original o es el traslado”.

Cita a los escultores griegos Fidias y Timantes, y al italiano Miguel Ángel en dos capítulos. Lo interesante de Cairasco acerca de este arte es que elogia tanto a la escultura pagana como a la cristiana. De la escultura romana canta en esta octava:

“Entre las causas de subir la fama
 la majestad de Roma a tanta altura,
 no ha sido la menor la que derrama
 en gloria de su nombre la escultura,
 ni el tiempo, ni el olvido, ni la llama
 han podido acabar su hermosura;
 hoy son desta verdad raros ejemplos
 colosos, obeliscos, arcos, templos”.

La imaginaria católica es exaltada en otra octava, al mismo tiempo que critica la iconoclasia calvinista:

“Otro blasón más digno de altos cantos
la escultura ha ganado en su conquista:
habernos dado imágenes de santos
a pesar del hereje calvinista;
con su vista se animan todos cuantos
católicos esperan la revista,
que las estatuas de ínclitos varones
incitan a los nobles corazones”.



PAOLO TRISCORNIA: *Bartolomé Cairasco de Figueroa*. Busto en mármol realizado en 1894 que preside la plaza de su nombre situada delante del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, justo donde estaba el jardín de su famosa tertulia renacentista.

La perfección de la escultura se consigue cuando se confunde con ella el original o modelo, dándole vida. En esto está, según Cairasco, la esencia del arte de la escul-

tura: en que tenga apariencia de vida. Por eso permanecen en la posteridad. Lo expresa en el capítulo de los cinco santos escultores:

“Sinforiano, Claudio y Nicostrato,
y Castorio y Simplicio se decían,
famosos escultores que al ingrato
olvido y tiempo gran ultraje hacían,
si era el original o si el retrato
se dudaba de las obras que esculpían,
que la escultura es a veces de suerte
que parece que hay vida donde hay muerte”.

PINTURA

¿Fue Cairasco aficionado a la pintura? Parece que sí, por lo que declara él mismo:

“una pintura tengo comenzada,
mas son tan soberanos sus secretos,
y sus cercas y lejos tan divinos,
que no hay acá colores que sean finos”.

Lo cierto es que era buen conocedor de este arte y lo estimaba sobremanera. Su pintor preferido era Tiziano, y canta en verso lo que el maestro italiano con el pincel: el rompimiento de gloria. El canónigo canario fundó la capilla de Santa Catalina en la catedral, y para su decoro encargó en Sevilla una pintura que representara los desposorios místicos de la santa. Hoy sabemos que el autor de esta pintura fue Juan de Roelas. Cairasco define la pintura como “imitadora y retrato de la naturaleza, poesía muda y habilidad maravillosa”. Estas son las estrofas:

“La imitadora de la naturaleza,
que se suele llamar muda poesía,
para llegar a la mayor alteza
del antiguo valor do estar solía,
ha de tener demás de la fineza
de los colores que la tierra cría,
oscuros, claros, sombras, cercas, lejos,
vislumbres, resplandores y reflejos.

El arte de la pintura no es otra cosa que imitación de la naturaleza, y aquella se dirá mano famosa que al natural retrata su belleza, de aquesta habilidad maravillosa llega el extremo a tanta sutileza que muchos ojos ya se han engañado estimando por vivo lo pintado”.

Cita a los pintores de la antigüedad Fidias, Apeles, Zeuzis y Timantes, y a los italianos Giotto y Fra Angelico. Insiste en que la Iglesia católica aprueba la escultura y la pintura como imágenes representativas de la doctrina cristiana y de la vida de los santos:

“y aprueba de escultores y pintores la Iglesia la escultura y la pintura, que la imagen es libro que nos cuenta lo que la misma imagen representa”.



JUAN DE ROELAS: retablo de los desposorios de Santa Catalina de Alejandría con el Niño Jesús, sostenido por su madre la Virgen María, actuando como testigos San Julián y San Bernardo (patronos de la familia de Cairasco), y con éste a la derecha como donante (ca. 1608). Cuadro que preside la capilla de la Catedral de Santa Ana donde está enterrado el ilustre canónigo.

Finalmente, Cairasco imagina a Dios mismo pintando y retratando la belleza de la Virgen María:

“y cual pintor que adorna y hermosea algún retrato que le da contento, así con mil colores exquisitos la pintó de bellezas inauditas”.

MÚSICA

De todos es conocido que Cairasco fue poeta y músico. En el epitafio de su tumba está escrito en latín: “Lyricen et vates”. En las actas capitulares hay muchos datos que muestran al canónigo Cairasco como músico. Tenía en su casa un monocordio que luego vendió a la catedral. El cabildo le encomienda “que pruebe las campanas y el órgano que se había encargado a Pascual Hardin a través de su factor Lorenzo Guisquiere”. Se le designa para que cante la pasión en Semana Santa. Y se le pide que toque el órgano cuando faltaba organista en la catedral. La música fue para Bartolomé Cairasco el arte más sublime. La destaca en 30 de los capítulos de su obra *Templo Militante*. En el capítulo primero de la Encarnación aparecen en escena músicos con instrumentos musicales, como una preciosa alegoría de la concordia entre Dios y el hombre:

“Los ministriles del supremo coro, arpas, vihuelas, cítaras, acordes, mostraron luego en cántico sonoro que Dios y el hombre ya no están discordes”.

En la Navidad, fiesta de alegría y gozo, la música de los ángeles y de los pastores envuelve todo el misterio:

Canto de los ángeles:

“Luego de los empíreos aposentos descenden los alados escuadrones de espíritus seráficos, que atentos en componer dulcísimas canciones, al son de sus acordes instrumentos laúdes, arpas, cítaras, violones, a coros alternan, y a millares, por toda la región del aire, mil cantares”.

Canto y baile de los pastores:

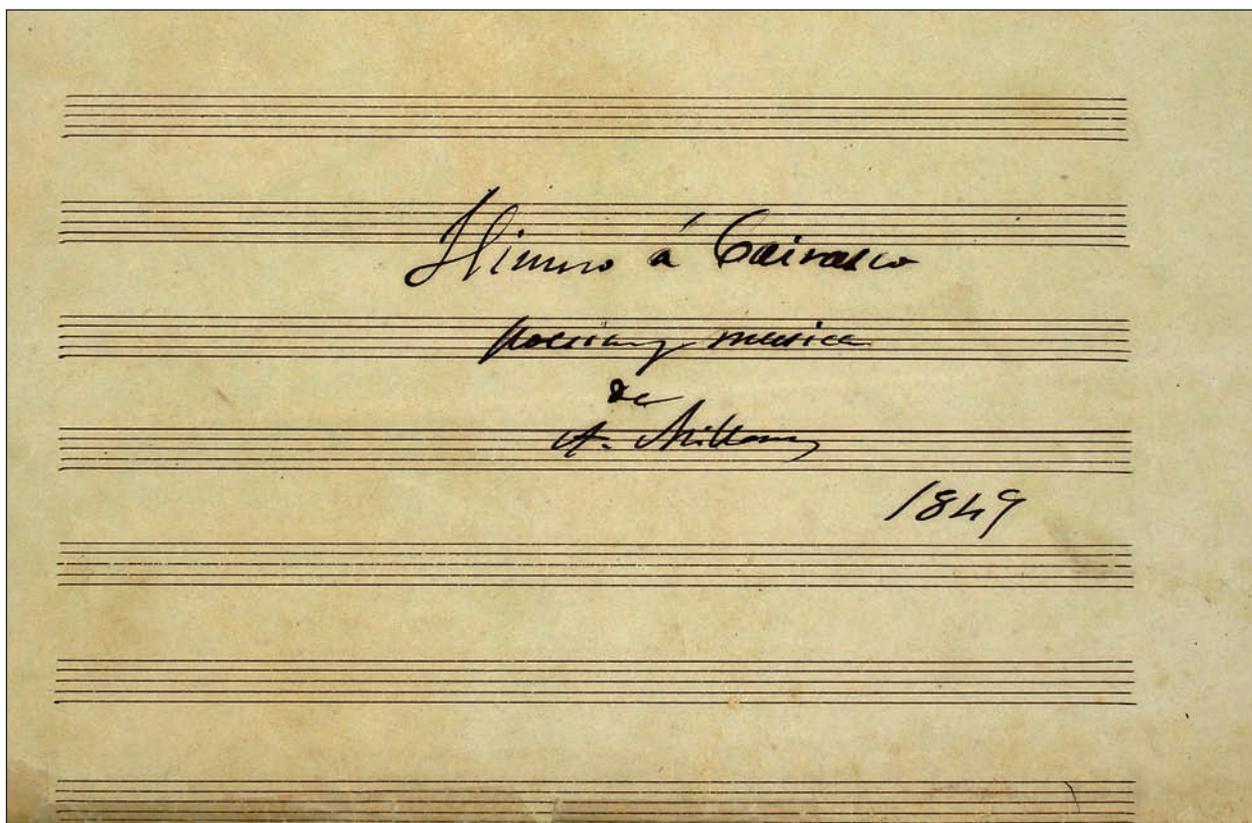
“Y deshojando palmas y laureles,
que siempre aquellos campos hermosea,
de los pimpollos tiernos más noveles,
las sienes se coronan y rodean,
y al son de sus albugues y rabeles,
con ligereza extraña zapatean,
y mientras unos daban zapatetas
cantaban otros varias chanzonetas”.

Las parroquias, colegios y asociaciones vecinales tienen en este capítulo de la Natividad de Jesús unos hermosísimos versos para recitar en una celebración o escenificación navideña.

En la fiesta del fundador del canto gregoriano, San Gregorio Magno (papa del año 590 al 604), afirma Cai-

rasco que este canto es “el arte de la música suave”. Y en otro lugar llega a decir que la Iglesia “conserva la perfecta música, que es un retrato vivo de la angélica”. Pero es en la fiesta de la Santísima Trinidad cuando la música alcanza lo sublime y el éxtasis. La “música se ve con el oído”, dice Cairasco en frase afortunada, que leemos en esta octava:

“Pero quien oye un músico famoso
sin verle en lo que tañe o lo que canta,
verá muy bien el modo numeroso,
la voz, la mano, el quiebro y la garganta,
mas no verá si es feo o si es hermoso,
si es grande o chico, fuerte o si se espanta,
la música se ve con el oído,
mas lo demás está en otro sentido”.



Portada del *Himno a Cairasco*, para coro y banda, compuesto por el maestro Agustín Millares Torres en 1849, con motivo de la instalación de un retrato del poeta en el interior del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria.

Luego apostilla:

“Los ángeles al vario contrapunto
pusieron fin y sin bullirse un ala,
los instrumentos músicos dejando,
quedaron como en éxtasis mirando”.

El capítulo de San León segundo papa, está dedicado todo él a la música. Es la música el personaje alegórico invitado a cantar la vida del santo, que había sido director de la “Schola cantorum”, y siendo papa, fue el reformador del canto litúrgico en los años 682 y 683. El exordio de este capítulo finaliza con la entrada solemne de la Música en el gran templo, acompañada de personajes mitológicos, del rey David, de los nueve coros angélicos y de tres grandes músicos españoles, contemporáneos y, probablemente, amigos de Cairasco: Morales, Guerrero y Victoria:

“Íbanla acompañando
músicos y poetas,
Yubal, Mercurio, Apolo, Orión, Orfeo,
y su arpa tañendo
cantaban sus discretas
canciones el gran rey del pueblo hebreo.
Las nueve del museo
gozaron desta gloria
y del tiempo moderno
aquel hispano terno
de Morales, Guerrero y de Victoria,
que parece de su vuelo
que aprendieron su música en el cielo”.

En otros capítulos, Cairasco afirma de Tomás Luis de Victoria que es “honor y gloria de España”, y de Francisco Guerrero que es “conocido español en todo el mundo”.

En el capítulo citado de San León segundo, Cairasco eleva la música a lo más alto, dándole sentido angelical o celestial. Recuerden que la escultura era retrato del cuerpo humano y la pintura retrato de la naturaleza, pero la música es manifestación del cielo o “un retrato vivo de la existencia angélica”. Dice el poeta:

“La música es concordia de voces diferentes,
y el alma es su lugar y propio objeto,

que no hay cosas en el suelo
que así les manifieste las del cielo”.

Y elogiando al papa León escribe esta preciosa octava:

“Fue aqueste gran pastor, no sólo experto
en letras, y muy docto en ciencias graves,
mas dióle liberal el cielo abierto
de la elegante música las llaves:
dióle la liga, el orden, el concierto
de las voces y números suaves,
y aquel diverso armónico artificio
de los ángeles bello ejercicio”.

La música angélica suena y resuena especialmente en el poema que dedica Bartolomé Cairasco de Figueroa al arcángel San Miguel, titular y patrono de esta Real Academia:

“Sonaron luego trompas y clarines
en el sagrado Templo Militante
y el eco resonó por sus confines,
y después del estruendo resonante
del belicoso estrépito y ruido
que dio contento al coro circunstante,
sonó con gran regalo del oído
un músico concierto no terreno,
sino de allá del reino esclarecido.
Como después del furibundo trueno,
a los humanos ojos apacible
se muestra el cielo claro, el sol sereno,
así pasado el son de Marte horrible
satisfizo la música sonora
al consistorio sacro lo posible.
En ella se cantó la vencedora
fuerza de San Miguel, que puede tanto,
que la del bravo Lucifer desdora,
y acabado el dulce canto
volvieron las virtudes soberanas
a la honra de Dios el mirar santo,
la cual, considerando cuán ufanas
se mostraban de oír la bella historia,
volvió a cantar las guerras inhumanas
siguiendo desta suerte la victoria”.

La música, dice Cairasco, es bello ejercicio de los ángeles, pero no por ello deja de ser humana y alivio de los seres humanos; por ello asevera:

“El triste aprisionado,
el mísero cautivo,
el solo, el afligido, el viandante,
el monje y el soldado,
el manso y el altivo,
el justo, el pecador y el navegante,
el sabio, el ignorante,
el tosco, el cortesano,
el más esquivo y fiero,
el más grave y severo,
el pobre, el rico, el noble y el villano,
y todos los mortales
hallan cantando alivio de sus males”.

En la vida de San Vito se narra que viéndole su padre afligido o enfermo, pensó que su alivio sería la música:

“Y como con la música acordada descansa el afligido pensamiento, diestros y varios músicos vinieron que al enfermo cantaron y tañeron”.

La música como medicina ya se contempla en el Antiguo Testamento. En el capítulo 16 del libro primero de Samuel se relata que “cuando el espíritu malo asaltaba a Saúl, tomaba David la cítara y la tocaba. Saúl encontraba calma y bienestar y el espíritu malo se apartaba de él”. Y don Quijote decía “quien canta, sus males espanta” (capítulo XXII de la primera parte).

Y como colofón de este apartado de la música, es interesante exponer que el músico Bartolomé Cairasco dejó escrito un guión o libreto para cuatro voces. Está en el capítulo de los santos mártires Timoteo, Hipólito y Sinfiriano. Dice así:

“Tres voces, un tenor, tiple y contralto cantan un tres en este alegre día,
que de los nueve coros el más alto gusta de oír la dulce melodía:
ut, re, mi, fa, sol, la, suben de un salto

hasta la soberana monarquía,
y no es admiración que vuelen tanto por llevar el compás clamor santo”.

Van entrando en escena los solistas para cantar la vida de los tres mártires. Primero interviene el tenor para cantar la vida de Timoteo. El segundo en actuar es el contralto que canta el martirio de Hipólito: “cantó con voz suave tan jocundo, al tiempo que su muerte se pregona, como el cisne a la orilla del meandro”. La tercera voz, el tiple, fue el propio Sinfiriano, y su madre, soprano, la cuarta voz: “y al referido tres, fuera de uso, echó una cuarta voz tan ingeniosa, que acrecentó el consuelo al joven fuerte”. El mejor homenaje que podríamos hacer a la figura de Bartolomé Cairasco es poner música al martirio y tragedia de estos tres santos y llevarla a escena.



Imagen de Cairasco a los 60 años de edad, grabada en 1600, que figura en las ediciones lisboetas de su *Templo militante*.

Otro relato escribió nuestro poeta para representarse como obra de teatro. Me refiero al martirio de San Adrián y compañeros mártires. Está configurado como una tragedia de tres actos y coro. Con una respetuosa adaptación podría ser escenificada en nuestras plazas o salas de teatro.

* * *

Anteriormente he citado *El Quijote*. Como estamos en la Academia de Bellas Artes, vuelvo a él para recordar el episodio donde se narra la conversación que el hidalgo caballero tuvo con su escudero Sancho Panza. Este episodio lo ha recordado Armas Marcelo en un artículo en ABC referido al maltrato que está recibiendo la cultura en esta época de crisis, titulado “En el furgón de cola”. Cuando Sancho Panza le pregunta a don Quijote por qué razón un caballero de su categoría repara, enaltece y hasta admira a la jauría de artistas, payasos y saltimbanquis que se encuentra en el camino, don Quijote contesta con decisión: “Porque nos ayudan a quitarnos nuestros miedos”. Porque nos ayudan a quitarnos nuestros miedos y, por consiguiente, añado yo, nos abren la senda de la libertad.

Por mi condición de sacerdote, quisiera terminar con una frase del papa Pablo VI pronunciada en el encuentro con los artistas en la Capilla Sixtina en el año 1964: “Os

necesitamos. Nuestro ministerio necesita vuestra colaboración. Si nos faltara vuestra ayuda, el ministerio sería balbuciente e inseguro y necesitaría hacer un esfuerzo, diríamos, para ser él mismo artístico, es más, para ser profético. Para alcanzar la fuerza de expresión lírica de la belleza intuitiva, necesitaría hacer coincidir el sacerdocio con el arte”. Y en el mensaje dirigido a los artistas en la clausura del Concilio Vaticano II, el papa afirmó: “Este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza. La belleza, como la verdad, es lo que pone la alegría en el corazón de los hombres; es el fruto precioso que resiste a la usura del tiempo, que une las generaciones y las hace comunicarse en la admiración. Y todo ello por vuestras manos. Recordad que sois los guardianes de la belleza en el mundo”.

Con esta hermosa cita acabo mi discurso. Es el momento de expresar mi profundo agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel por haberme acogido entre sus miembros. Muchas gracias señora presidenta, muchas gracias señores académicos. Es para mí un gran honor pertenecer a la Academia, pero también un gran compromiso. Cuenten con mi total disposición en lo que pueda servirles. Muchas gracias a todos los asistentes a este acto, gracias por su atención y cariño.

APUNTES SOBRE UNA CREACIÓN ARQUITECTÓNICA COMPARTIDA

DIEGO ESTÉVEZ PÉREZ

Excelentísima señora presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, ilustrísimos señores académicos, autoridades, familia y amigos.

Quiero expresar en primer lugar mi agradecimiento a los miembros de la sección de Arquitectura de esta Academia que han propuesto mi candidatura para ocupar la vacante dejada por el académico y arquitecto don Francisco Javier Díaz Llanos, debido a su paso a la categoría de académico supernumerario.

Reconocimiento que hago extensible a todos los miembros de la Academia que aprobaron por unanimidad la propuesta, y que hoy tengo el honor de formalizar en este solemne acto.

Agradezco al doctor-arquitecto y académico don José Luis Jiménez Saavedra haber aceptado realizar la “Laudatio” de mi ingreso en esta Academia, y siento que por motivos de salud no haya sido posible su asistencia a este acto. Deseo para él, su pronta recuperación.

Mi gratitud al arquitecto y académico don Federico García-Barba, que tan amablemente ha aceptado su relevo y del que tuvimos ya el placer de escuchar, en su “Laudatio” de mi esposa y compañera profesional Maribel Correa Brito, en el acto de su ingreso en esta Academia.

Por último, agradecer a mi familia y a todos ustedes que se encuentren aquí esta tarde apoyándome en este momento tan importante para mí.

Deseo recordar que en el mes de noviembre del año 2010 estuvimos en este mismo lugar, en el acto de ingreso

en esta Academia de mi esposa Maribel Correa, como he dicho anteriormente.

En ese acto, formalizó su ingreso en esta Academia, con una exposición detallada de nuestra historia e inquietudes profesionales. Nos hablo de la importancia que era en nuestro trabajo:



- La LUZ.
- La SOMBRA.
- El AHORRO ENERGÉTICO.
- El PAISAJE.
- El PATRIMONIO HISTÓRICO.
- Las ARTES PLÁSTICAS.

Esa tarde “Maribel” estuvo tan brillante, que espero que su recuerdo me estimule y me sirva de aliento.

Durante la preparación de este discurso, al que le he dedicado ocho horas más cincuenta y ocho años, me encontré con un texto que me recomendaba tres consejos:

- “Si hablas de algo que sabes, casi seguro que lo harás bien”
- “Si hablas de algo que no sabes, seguro que lo harás mal”.
- “Si hablas de algo que te emociona, seguramente harás que la gente se emocione”.

Trataré de seguir estos tres consejos, y de:

“Compartir algo de lo que sé y nunca he compartido y compartir algo que me haya emocionado”.

Les contaré tres apuntes o pequeñas historias, que han marcado las distintas etapas y que han sido hitos en nuestra vida profesional.



Después de una primera etapa universitaria de estudios en la Escuela de Aparejadores de La Laguna y una segunda etapa en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, al final de nuestra formación universitaria tuvimos la suerte de tener como profesor de Proyectos al arquitecto Oscar Tusquets Blanca. Esta circunstancia nos abrió las puertas para entrar como aprendices en el *Studi Per*. Estudio profesional que compartía con sus socios y arquitectos: Lluís Clotet, Pep Bonet y Cristian Cirici.

Pasamos un periodo de formación profesional de cinco años, casi tantos como los cursados en la Escuela de Arquitectura. Fueron años en los que tuvimos la oportunidad de colaborar en proyectos muy singulares:

- La rehabilitación del Palau de la Música Catalana,
- La sede del Banco de España de Gerona,
- La ampliación de la Feria de Barcelona.

Y por último,

- El Auditorio de Las Palmas de Gran Canaria.

La colaboración en este último proyecto fue nuestro primer contacto profesional con las islas.

El encargo estaba avalado por el trabajo que el Estudio efectuaba en la rehabilitación del Palau de la Música Catalana, joya modernista, obra del gran arquitecto catalán Domenech i Muntaner.

Colaboramos encantados durante un año en la redacción del proyecto del auditorio A. Kraus de Las Palmas, en nuestra condición de aprendices, y nos ganamos la amistad del excelente profesional y compañero don Agustín Juárez, arquitecto canario colaborador oficial del proyecto.

Aportamos nuestro granito de arena durante la fase de redacción del proyecto, trabajando especialmente en el diseño de la gran sala de conciertos. Le hicimos partícipe a nuestro maestro de la estrecha relación que mantenemos los canarios con la presencia constante del mar en nuestras vidas, por nuestra condición de isleños. Y así, de la plasmación de ese sentimiento, surgió esa gran ventana que relaciona la sala de conciertos con nuestro mar.



Terminamos la redacción del proyecto y finalizamos de esa forma nuestra etapa de formación en Barcelona.

Regresamos a Tenerife y, después de ese extenso periodo de aprendizaje, nos considerábamos ya, desde la humildad, preparados para ejercer de forma independiente la difícil profesión de arquitecto.

A principios del año noventa, recibimos el encargo de proyectar el edificio para las sedes de las consejerías del Gobierno de Canarias radicadas en Tenerife, el actual edificio Múltiples II.

Hasta esa fecha, nuestra experiencia había sido corta, habíamos construido la sede de la empresa familiar “García y Correa” y varios proyectos de interiorismo. Teníamos pocos años de experiencia y se nos ofrecía una gran oportunidad, pero también éramos conscientes de nuestra gran responsabilidad.

Por aquellas fechas, se habían finalizado en esta ciudad con éxito las sedes de la delegación de Hacienda y de la Caja de Canarias. La primera, con la participación del académico supernumerario de esta corporación y arquitecto don Rubén Henríquez y la segunda, de la pareja profesional formada por don José Ángel Domínguez Anadón y don Francisco Artengo Rufino; tres arquitectos a los que profeso admiración. Se trataba de edificios similares a nuestro encargo, que nos sirvieron en los comienzos de referencia.

Redactamos el proyecto y dirigimos la obra con el seguimiento personal de nuestro exigente cliente, el consejero de Hacienda durante aquel periodo de gobierno, don José Miguel González, al que siempre le hemos reconocido su valiente apuesta por nuestra juventud.

Durante su construcción, vivimos la experiencia más difícil que hemos tenido en la ejecución de un edificio. Una vez realizado el vaciado del solar nos encontrábamos al del nivel del mar y con un firme de cimentación variable según el ritmo de nuestras mareas, seis horas de una preciosa playa de arena negra y seis horas de un gran charco de pleamar.

Aún recuerdo nuestra preocupación y también recuerdo lo contrario, la alegría de los responsables de la contrata, calculando el sobrecoste de la obra.

Invocamos al “Dios de las Mareas” y reunidos con la propiedad, don José Miguel González nos aconsejó que contactáramos con su gran amigo el ingeniero de Caminos canario don Alcibiades Serrano, residente en Madrid.

Depositamos toda nuestra confianza en su saber y resolvió el problema con una solución sencilla y económica, para satisfacción nuestra, de nuestro cliente y el disgusto de la contrata.

El destino había querido que, debido a ese incidente, conociera personalmente a un excelente ingeniero, premio nacional de Ingeniería, que había sido un referente en mi adolescencia.



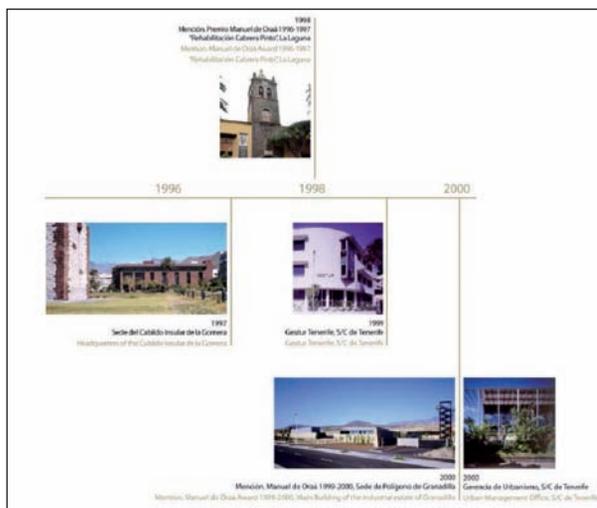
Terminamos el edificio, orgullosos del resultado final, de haber cumplido los plazos y el presupuesto, convencidos de que:

“Un buen edificio es siempre el resultado de un cliente exigente y de un arquitecto capaz”.

Y con la certeza de que:

“Una obra arquitectónica, sólo se puede valorar con rigor, al menos pasado un decenio de ser construida, valorando entonces si su envejecimiento, su vigencia y la actualidad de sus soluciones. Lejos, muy lejos de las efímeras modas pasajeras”.

Así, nos lo habían grabado a fuego, nuestros maestros.



Después de quince años de experiencia profesional, en los que nos habíamos enfrentado a diversos retos, en el año 2000 realizamos un examen de nuestra situación profesional, analizamos nuestras fortalezas y debilidades. El resultado nos confirmaba nuestra falta de formación en gestión empresarial.

Miramos a nuestro entorno y comprobamos que no estábamos solos, era un mal que compartíamos con muchos compañeros de la profesión. No nos sirvió de consuelo, decidimos que era imprescindible mejorar nuestra gestión.

En estos últimos años, hemos puesto todos nuestros esfuerzos en suplir esta carencia, con el objetivo de ser una empresa de servicios profesionales excelente. Paso a paso, con mucho esfuerzo, sacrificio y errores, hemos ido mejorando el equipo humano, la formación, los medios materiales, los procesos... Implantando una forma de trabajo, comprometida con la calidad y el respeto al medio ambiente.

Así, nos hemos impuesto la siguiente filosofía:

- Trabajar convencidos de que la calidad arquitectónica y la mejora de nuestro entorno influye directamente en la calidad de nuestras vidas.
- Proyectar desde una dimensión crítica e innovadora, considerando siempre la Arquitectura como arte y que, como tal, debe cumplir unas condiciones estéticas conciliadas con las funcionales.
- Diseñar con criterios de sostenibilidad, siendo plenamente conscientes de que, como arquitectos, no podemos resolver todos los problemas ecológicos del mundo, pero sí podemos y tenemos la obligación de convencer a nuestros clientes para diseñar edificios energéticamente eficientes y socialmente responsables con el medio ambiente.

Entendemos la sostenibilidad como la aprendimos de nuestros maestros y de los grandes maestros:

+ *más* ARQUITECTURA
- *menos* INGENIERÍA

Ella, ha sido un parámetro importante en nuestra trayectoria profesional, lo es en el presente y lo seguirá siendo en el futuro.



Miramos atrás, han pasado ya tres décadas y consideramos que el camino en el que estamos, merece la pena, deseamos seguir disfrutándolo y compartiéndolo.

Voy a detenerme en la explicación de los últimos proyectos en los que hemos trabajado recientemente, el primero de ellos es el Palacio de Justicia de Santa Cruz de Tenerife.



Proyecto ganador de un concurso nacional de arquitectura convocado por el Gobierno de Canarias.

La parcela, de forma triangular, está situada en Cabo Llanos y en su entorno se encuentran Las Torres de Santa Cruz, el "Tanque", el Corte Inglés y el edificio Siglo XXI. El edificio se desarrolla en dos bloques, uno paralelo al vial norte con una altura igual a la de los edificios colindantes, que contiene los Juzgados, y un segundo bloque de gran altura a modo de torre, destinado a albergar la Au-

dencia provincial. El segundo bloque comparte el atrio con los Juzgados en las 14 primeras plantas y en el resto sobresale a modo de torre de otras 13 alturas, resultando 27 plantas sobre rasante.

El proyecto desarrollado pretende involucrar el edificio, desde la propia construcción, en la tarea de favorecer el acondicionamiento interior por medio del uso consciente de medios adecuados, como puede ser la disposición de los bloques de edificación en la parcela, la utilización de determinados recursos como la protección adecuada de cada fachada según la orientación o que el edificio se vuelque hacia una zona cubierta, a modo de atrio longitudinal, imprescindible para controlar la iluminación y ventilación de las crujías interiores, que no están orientadas a fachada.



Por ello, los diferentes bloques se disponen en la parcela alineándolos a los viales y con poca profundidad edificatoria que permita crear ese gran espacio interior.

Este atrio se abre a las diferentes fachadas, para conseguir una gran entrada de luz natural y para lograr unas espectaculares vistas hacia el mar y hacia la ciudad. Se plantea mejorar la calidad de la visión mediante la introducción de una potente iluminación natural dentro del atrio que pueda llegar a sustituir al alumbrado artificial y obtener importantes ahorros energéticos.

Aprovechando la estratificación del aire cálido y húmedo en las zonas superiores del atrio se ha resuelto una vigorosa ventilación cruzada de ventanales situados en di-

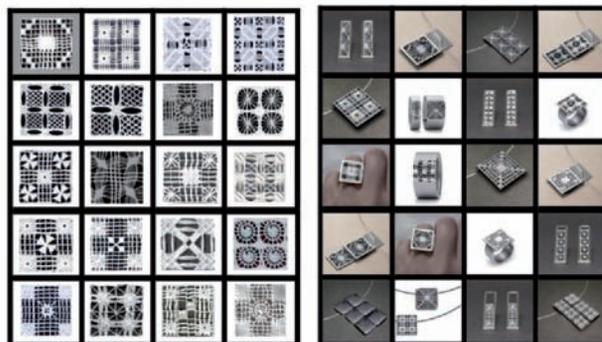
rección opuesta sureste-suroeste. Durante el día, cuando las temperaturas exteriores son inferiores a la máxima de confort, la apertura del atrio ayuda a disipar el sobrecalentamiento del edificio mediante ventilación. Por la noche, la apertura de ventanales para realizar ventilación nocturna ayuda a reducir la temperatura de los elementos de inercia térmica del edificio para que puedan actuar como sumideros de calor durante el siguiente día, con el consiguiente ahorro energético.

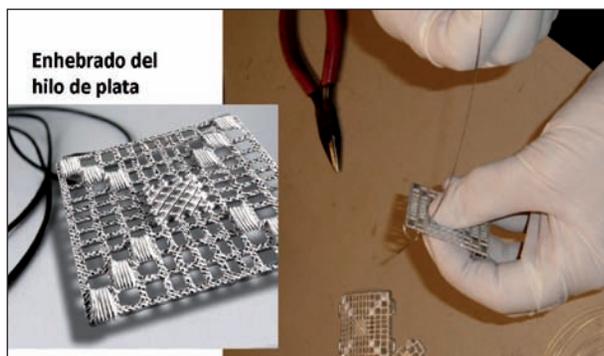
El análisis de cómo afectan las orientaciones e incidencias solares solucione la protección específica adecuada de la fachada en cada orientación, como es la utilización de una doble piel que actúa de “visillo protector”, con varios tratamientos de opacidad según la mayor o menor incidencia solar.

Deseo ahora compartir un proyecto singular en el que estamos inmersos, muy ilusionante y que lo definimos como una faceta complementaria de nuestro trabajo profesional en la disciplina del diseño. Se trata de una colección de joyas, que tiene como motivo de inspiración el “calado canario”, denominada “Caladas”.

Durante la etapa de colaboradores en el Estudio Per, habíamos convivido con el diseño de muy variados objetos y muebles.

Esta experiencia nos ha servido, durante nuestro trabajo de arquitectura, para diseñar piezas de mobiliario. Piezas únicas que no encontrábamos en el mercado, como mesas de oficina, mesas de reuniones, lámparas, pérgolas y otros objetos diversos. Siempre nos había interesado la artesanía del calado, sus distintas composiciones, patrones y geometrías, pensando en sus posibilidades de aplicación en la arquitectura.





Éramos también conocedores de las investigaciones que sobre la geometría de los calados había realizado el matemático don Luis Balbuena, del que habíamos tenido el placer de ser alumnos en nuestra primera etapa universitaria.

Como referencia de trabajos similares, conocíamos como ejemplo el diseño de variados objetos inspirados en el mundo formal de Gaudí.

Joyas inspiradas en la Pedrera y en las cubiertas de las escuelas de la Sagrada Familia; mobiliario urbano como el “Banco Catalano”, inspirado en el Parque Güell. De todo ello surgió la idea de producir esta colección de joyas. Nuestras primeras tareas fueron de conocimiento de la técnica del “Calado Canario” y de la técnica joyera de la filigrana.

Para ello buscamos información en libros, internet y entrevistas personales con caladoras y un joyero artesano.

De nuestros primeros dibujos, pasamos a los prototipos y así fuimos mejorando los resultados. Después de muchas pruebas, decidimos elaborar las piezas, siguiendo los siguientes procesos:



Un primer proceso de realización de las bases de las joyas mediante la técnica de fundición a la cera perdida y un segundo proceso, realizado manualmente, del enhebrado del hilo de plata sobre la base calada de la joya.

Durante el pasado 2011 continuamos desarrollando las colecciones Madrigal y Tachones, completándolas con el resto de piezas.

Por último, por encargo de los responsables del TEA hemos realizado esta última colección diseñada en exclusiva para la venta en su tienda.

Espero haber contribuido con esta exposición a hacer más cercano nuestro trabajo, a veces más acertado, otras veces menos, pero siempre realizado con cariño y pasión. Deseo manifestar que nuestra labor no es sólo el fruto de



una pareja de apasionados por su profesión. No estamos solos, todo lo contrario, es la labor de un equipo. Junto a nosotros, hemos tenido y tenemos grandes personas, sin los cuales nuestro trabajo sería imposible.

Quiero también decir que la responsabilidad del trabajo que realizamos se sustenta en la confianza de nuestros clientes. Nos sentimos muy satisfechos de contribuir a “hacer realidad sus sueños” y por ello, queremos manifestarles nuestra gratitud. Y para terminar, decir que a veces, como mencionó nuestro compañero y estimado amigo Federico en su discurso de ingreso en esta Real Academia, a veces de la Arquitectura surge la Poesía.

Este poema de despedida, es una buena prueba y es un gran orgullo, de que, a veces, de nuestra Arquitectura surja la Poesía.

*“Tosca piedra que haces amable el duro alisio
te apoyas en el muro seco y vigilas al viejo barranco,
tenue mezcla de ternura y titanio,
laminas de luces y aguas
que engañan a gargantas y pupilas secas,*

*maderas que huelen a pasos ausentes,
ágil cardón con savia de bronce,
mirador a las velas y a los locos molinos,
que giran para avanzar y poder abrazarte,
tibio espacio en tierra de volcanes,
sólo existes para permitir
los juegos de los alacranes y los lagartos.
Fuerte ventura por nacer en este sur del sur
tan vacío de verdes y verdades,
ignoras los halagos de los hombres,
te ríes de los celos de las gaviotas,
tu duermes con los ecos de los amores en las playas
... y Pelada no se cansa de mirarte”.*

Doble ración de gracias, a José M^a. Senante, una por sentirlo y otra por manifestarlo.

Espero, después llegar hasta aquí, haber cumplido la misión de hacerles partícipes de nuestros sentimientos y de nuestra vida compartida.

Muchas gracias...

CONTESTACIÓN AL DISCURSO DE INGRESO DE DIEGO ESTÉVEZ PÉREZ

FEDERICO GARCÍA BARBA

INTRODUCCIÓN

He escuchado con interés las discretas pero precisas palabras pronunciadas por nuestro futuro compañero académico. Ante ese discurso, sólo se me ocurre rememorar las ideas que me han surgido recordando los largos años transcurridos junto a él como colegas y como amigos. Al fin y al cabo, las personas que compartimos las mismas inquietudes y afinidades, generalmente acabamos manteniendo una sincera relación, fruto de compartir juntos muchas vicisitudes.

Como algunos de ustedes conocen, hace un tiempo tuve el honor de responder al discurso de ingreso como académica de su compañera y esposa la arquitecta María Isabel Correa. En aquel momento dije que me parecía justo que Diego Estévez ingresara también en esta institución. Y ello debe ser así porque este colega profesional merece el reconocimiento compartido a una gran labor arquitectónica –la de Correa y Estévez– que ha dejado numerosas y positivas muestras en las ciudades y paisajes de nuestras islas.

Un pronóstico que hoy se va a cumplir, finalmente.

Diego Estévez es una persona que quedaría indeleblemente marcada por sus años de tránsito universitario en Cataluña. Cuando uno comparte tertulia con él, raro no es el momento en que no introduce en su discurso la referencia a cómo los catalanes han tratado cuestiones similares.

Y, en particular, es perentoria su admiración por los arquitectos que integrarían el reconocido Estudio PER. Entre otras consideraciones, porque él aprendería verda-

deramente el oficio, junto a ese equipo de arquitectos barceloneses, tanto durante el tiempo transcurrido en la Escuela de Arquitectura Barcelona como posteriormente durante algunos años más que pasaría en esa ciudad. Los integrantes del Estudio PER, Luis Clotet, Cristian Cirici, Pep Bonet y, sobre todo, Óscar Tusquets, se convertirían así, y para siempre, en sus maestros de referencia.

Con ellos entendería que la arquitectura no solo es una producción física del espacio sino que puede trascender aportando fines más elevados. Y de acuerdo a su visión, adquiere su cualidad intrínseca mediante el cuidado en la disposición de los distintos detalles y accesorios que la acompañan. Al igual que los miembros del Estudio PER, para este arquitecto, el diseño de una barandilla o la disposición de los muebles pueden ser los elementos diferenciadores que realcen una arquitectura de excelencia.

RAZONES

Correa y Estévez se caracterizan por una especial forma de entender el ejercicio de la arquitectura. Un esfuerzo que, finalmente, ha devenido en un estilo claramente identificable en muchas de las obras que han realizado a lo largo de los años.

Esas pautas peculiares que caracterizan a los trabajos de este equipo de arquitectos las enumeré aquí, en este mismo lugar, hace ya algo más de un año. Entiendo que esa manera de hacer personal se sintetiza en una serie de recursos intelectuales y metodológicos con los que se suelen enfrentar al proyecto arquitectónico. Los resumiría de

la siguiente manera, al igual que ya lo expresaría para María Isabel Correa:

En primer lugar, la extrema preocupación por lograr una máxima funcionalidad y confort en el uso de la arquitectura.

Una de las misiones básicas de este arte es el logro de espacios que respondan plenamente a las necesidades que se demandan. Hoy, muchos arquitectos consideran secundaria esta cuestión. Sin embargo, que la arquitectura funcione correctamente es una condición primordial para Correa y Estévez. Una prueba de ello es la dilatada ocupación y valoración exitosa que tienen casi todos sus edificios públicos y privados.

Otro criterio proyectual reseñable se refleja en la atención exquisita hacia los lugares y el paisaje. La exploración de sus condiciones intrínsecas les permite lograr inserciones contemporáneas correctas que mejoran lo preexistente.

La arquitectura es siempre dependiente del lugar en que se sitúa; Algo que no se suele tener en cuenta hoy en día, lo que está generando estropicios urbanos y paisajísticos de gran calibre. Creo que a nuestro antecesor Vitruvio se le olvidó añadir el valor del *locus* a las obligaciones clásicas de la *utilitas*, *firmitas* y *venustas*.

Por el contrario, y como se ha podido comprobar hoy aquí, la arquitectura de Correa y Estévez muestra una gran sensibilidad por lo que existe en el entorno en el que van a localizar sus obras.

La mejora del confort de los edificios, estudiando la disposición de la arquitectura en relación a la topografía, el recorrido solar y las condiciones de sombreado es además otra preocupación crucial para estos arquitectos. Esta predisposición es casi un corolario a lo dicho anteriormente. No hay buena arquitectura cuando no se es consciente de su futura posición en el universo.

Para ellos, el primer análisis de proyecto debe ser el estudio del sitio, calibrando la influencia de los meteoros, el sol y los vientos, entre otros. Es una predisposición metodológica que siempre está presente de alguna manera en las obras que componen su trayectoria más destacada.

El análisis edificatorio de la arquitectura heredada para lograr su mejor reinterpretación caracteriza también algunos otros trabajos de este equipo.

Este es otro elemento fundamental para lograr el máximo respeto que deben tener las actuaciones contemporáneas sobre las fábricas históricas. El conocimiento exhaustivo del extenso elenco de las técnicas constructivas del pasado es una garantía para lograr intervenciones que saquen el máximo partido de lo existente.

Si algo caracteriza las rehabilitaciones de Correa y Estévez es esa inmejorable factura técnica y artesanal que es respetuosa con las maneras antiguas.

Hemos observado también su continua inclinación a la natural introducción de otras perspectivas artísticas en los edificios, para enriquecer algo que tiende así a transformarse en una obra de arte colectiva.

La integración de las artes es una aspiración que ha estado siempre presente junto a la arquitectura a lo largo de la historia cultural. Esta predisposición se produce con naturalidad y eficacia en muchos edificios y espacios urbanos que se han enseñado aquí hoy.

Finalmente, distingamos también la preocupación de estos autores por el interiorismo; una forma de cualificar las obras terminadas, con la aportación de mobiliario e iluminación plenamente contemporáneos.

No es posible el disfrute pleno de la arquitectura sin el complemento de una sensible elección de las piezas y muebles, esos aditamentos que harán más confortable el uso de la arquitectura. También podemos rastrear una voluntad resuelta de lograr una forma adecuada de iluminar los espacios.

Todo lo señalado anteriormente son criterios recurrentes que distinguirían la forma en cómo ellos abordan el trabajo de arquitectura, una manera que ha ido sedimentándose claramente después de una trayectoria que tiene ya más de dos décadas. Este estilo personal se apoya además en la calidad extrema en las terminaciones de obra, que hace al conjunto de sus edificios un referente indudable en la arquitectura que se produce en Tenerife.

Es por eso que su magisterio es una consecuencia inevitable y no buscada. Y, en consecuencia, las generaciones de arquitectos canarios posteriores los tienen como una referencia ineludible para producir buena arquitectura en estas islas.

ESPECIFICIDAD

Pero yo añadiría que Diego Estévez tiene también una serie de valores personales y como artista que lo distinguen específicamente.

Para él, la arquitectura es siempre el ejercicio de un acto social, una actividad que no debe perder de vista su carácter de servicio a las personas y a las instituciones que son sus clientes y en la que participan activamente numerosos colaboradores, técnicos, especialistas, contratistas y suministradores, que también aportan su grano de arena.

Y es que –además– este colega es un humanista muy preocupado por las personas, que valora su trabajo en función de su eficiencia y utilidad, por encima de otras consideraciones. Como decía anteriormente, un edificio tiene la obligación de cumplir su papel funcional y ésta es la premisa fundamental para su valoración colectiva algo que se suele olvidar en nuestros días, obnubilados por la forma, expresada en las imágenes rutilantes con las que se suele vender la arquitectura contemporánea.

En otro orden de cosas, existe en este arquitecto una clara implicación por preservar el entorno heredado, tanto el natural como el cultural. Ese lugar en el que se desarrollan las vidas de las personas y que es un palimpsesto en el que se han acumulado aleatoriamente las formas geológicas y botánicas. Pero también los restos materiales ligados a la historia de aquellos que nos han precedido.

Ese es el lienzo en el que debe actuar cuidadosamente el arquitecto verdaderamente preocupado por el *zeitgeist* –ese gesto de la época– de este tiempo difícil que nos ha tocado vivir y en el que depositará su contribución personal como artista.

Para Estévez, al igual que para su admirado maestro Oscar Tusquets, el verdadero reconocimiento a los arquitectos se debe producir a partir del transcurso del tiempo, cuando la calidad de los edificios realmente ejecutados queda refrendada. Solo aquellos edificios que resisten correctamente la prueba del paso de los años merecen tener una consideración cultural.

Como diría Tusquets, esa prueba de fuego que distingue a aquellos edificios de verdadera calidad solo se supera cuando se celebra el décimoprimer aniversario desde que fueran terminados. Ese es el momento en el que caduca nuestra responsabilidad civil profesional y el edificio habría superado o no el primer examen de su valía.

FINAL

Cuando un profesional de la arquitectura puede mostrar, al cabo del tiempo transcurrido, un elenco de trabajos que sobre todo destacan por la durabilidad, la sabiduría técnica y un equilibrado sentido estético, nos encontramos ante un gran artista que se fundamenta en un profundo conocimiento del oficio ligado a su disciplina.

Ese es el caso de Diego Estévez –y, por supuesto, de su compañera y esposa María Isabel Correa– que merece indudablemente reconocimiento público. Y que esta sociedad quiere empezar a otorgarle de alguna manera con su ingreso en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Mis sinceras felicitaciones al nuevo académico.

LA MÚSICA, DE LA UCRONÍA AL PRESENTE

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE

Hace cuatro años fueron descubiertas una flauta completa de hueso y fragmentos de otras tres de marfil en el yacimiento prehistórico de Höhle Fels, o “Cueva rocosa”, a 20 kilómetros de la ciudad alemana de Ulm. La datación de estos instrumentos les asigna más de 35.000 años. Descartadas otras conjeturas, son la evidencia de actividad musical más antigua que se conoce. En aquel tiempo remoto, el homo sapiens ya llevaba cinco mil años en el continente europeo, habitado hasta su llegada, durante más de cien siglos, por los neanderthales.

Los nuevos pobladores pintaban animales y cazadores en las paredes de las grutas, hacían sonar melodías en largos huesos femorales de buitres, vaciados y agujereados, o en colmillos de mamut. También modelaban figuras humanas, como la femenina encontrada en la misma Höhle Fels, a tan solo 70 centímetros de las flautas, similar a la famosa venus de Willendorf, de la misma época. Si, como parece razonable, “en el principio fue el ritmo”, algunas de las piedras de aquellos habitáculos fueron sin duda los litófonos que puntearon el canto de los aerófonos y de la voz humana.

En consecuencia puede afirmarse que el arte auroral de la música en sus formas arcaicas nació hace al menos 35.000 años en la imaginación individual y en la relación social de nuestros primitivos ancestros. La cultura del sonido que crece durante el neolítico superior quedaba fuera del proceso histórico y era, aún hoy, un puñado de objetos, más que un concepto articulado. El desarrollo de la música desde la pura ucronía, del que las culturas ágrafas dejaron referencias pero, obviamente, no sonidos ni nota-

ciones, nos mueve a preguntarnos cómo sería la melodía emitida por los flautistas de hace 35 milenios y cuáles las células rítmicas que la acompañaban. Por encima de la especulación antropológica, esa pregunta es de esencia emotiva.

Sabemos que el de la música es el más abstracto y universal de todos los lenguajes artísticos, aquel que los filósofos, desde la antigüedad helénica, colocan en el vértice del sistema de las artes. Esa naturaleza excluyente de la realidad tangible, que en valores físicos se basta con hacer vibrar el aire en un decurso temporal nunca repetido, abre la comunicación inmediata entre criaturas humanas, sean cuales fueren su etnia, saber, creencias o intereses. Constituye una metafísica de la unicidad humana por encima de la diferencia y permanece, por tanto, en la categoría del misterio, rebelde a toda categorización filosófica.

La Suite para viola da gamba de Juan Sebastian Bach que escucharemos en este acto condensa una compleja cadena cultural en la cima de sus recursos formales y expresivos. Pero esta creación de mediados del siglo XVIII reproduce un gesto tan humano como el del flautista de hace 35 siglos en Höhle Fels, que es el ensimismamiento trascendental, el diálogo del alma consigo misma a través de la ideación estética y de un agente sonoro. Las melodías ultraterrenas del francés Olivier Messiaen en su ópera “San Francisco de Asís”, magistralmente entonadas en el mundo por nuestra académica de honor María Orán, o las secuencias del italiano Luciano Berio en el siglo XX, como el canto solitario del estonio Arvo Pärt o el finlandés Einojuhani Rautavaara en el XXI, manifiestan las analogías de un misterio intemporal, una manera de hablar sin refe-

rencias del mundo exterior, que puede ser sentida por el corazón y la mente de cualesquiera seres humanos, y llegar, tal como verifica la investigación científica, a los organismos sensitivos e incluso los meramente vegetativos. Es muy difícil negar la condición unitiva de ese dios absoluto, credo panteísta o sangre común de lo creado. La respiración de la música engendra una segunda biosfera en la región más profunda de todo lo que vive.

¿Cómo no emocionarnos ante esa identidad universal que nos mejora y perfecciona?

En mi condición de músico, sólo puedo celebrar que la música nos haya reunido hoy aquí, y que me haya sido confiada la recepción de un nuevo académico. Una vez más, esta docta casa abre sus puertas a un hombre que vive en la música y para ella. Humberto Orán Cury es intérprete y propagador de intérpretes y compositores, por él seleccionados con la única premisa del talento en la nómina innumerable de los que llegan a España o salen de España hacia otros ámbitos. La inquietud que vertebra su existencia es la de la música, prácticamente desde que alcanzó la razón en su Santa Cruz de Tenerife natal. Me honro en su amistad, conozco bien su pasión, su verbo conversatorio, su felicidad y su ansia insaciable de llegar cada día más adentro y más hondo en el conocimiento y la emoción de la música.

Insisto en el criterio emotivo porque es básico en cualquier especulación sobre el fundamento filosófico de la música. Ni Orán ni yo estamos en el segmento de la ciencia, sea histórica, musicológica o estructural. Tampoco militamos en las filas de la pura objetividad stravinskyana (tantas veces traicionada por el propio Stravinsky), según la cual el lenguaje de la música tan solo puede aludir a sí mismo. No compartimos el apego a las vivisecciones “entomológicas” que disecan el sustrato emotivo en pos de las llamadas “interpretaciones auténticas”.

Lo más auténtico del sonido musical es la resonancia subjetiva que despierta en nosotros, la misma que inspiró a los grandes maestros como seres dotados de emociones y de afectos. Los escucharemos, sin ir más lejos, en la zarabanda de la Suite que va a interpretar en este acto el gran violonchelista Asier Polo, y constataremos por vez enésima que aquella resonancia es intersubjetiva: nos llevará a Bach hasta hacernos uno con él, en el vínculo de ida y retorno que fragua con su música.

El prejuicio contra la “romantización” del Barroco, por limitarnos a esta controvertida estética, es absurdo. La emoción no es exclusivamente romántica y así lo constatamos cuando la perspectiva del tiempo nos revela que los sistemas y estilos en apariencia más antiexpresivos del siglo XX contienen valores de expresión tan genuinos como los de Monteverdi en el XVII, Bach en el XVIII, Beethoven en el XIX o Mahler en el XX. Nosotros creemos, con Mahler, que la música contiene el mundo en medida idéntica a la que ya percibimos en Schönberg, Boulez, Stockhausen o Ligeti, liberados por el progreso histórico de las etiquetas de hermetismo y cerebralidad que sufrieron. Y esto ocurre al descubrir y entender sus valores de imaginación y emoción, potencias que definen la esencia humana en el conjunto de lo creado.

Humberto Orán lo descubrió en su interior como estudiante de viola en el Conservatorio Superior de Tenerife y cuando se perfeccionó con el célebre violista alemán Ulrich Koch en la Musikhochschule de Freiburg. Comenzó a proyectarlo en otros como viola solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, de la que es fundador y vicepresidente primero, o como patrono de la Fundación Alberto Ginastera de Nueva York. Y nada digamos de su entusiasta multiplicación del mensaje con la gestión de Musiespaña, agencia de representación musical que, fundada y dirigida por él, ha ganado la consideración unánime de ser la más importante de nuestro país, con amplísima irradiación internacional.

Su pasión por la música y los músicos españoles es paralela de su eficacia en la divulgación de la obra de numerosos compositores contemporáneos, españoles y extranjeros. Por este servicio generoso le han dedicado composiciones maestros como Tomás Marco, Luis de Pablo, José Luis Turina, Antón García Abril, José Zárata y Cristóbal Haffter, por citar algunos. Además, contribuye a lanzar y propagar la carrera profesional de numerosos intérpretes canarios, a quienes representa y ayuda fraternalmente, actitud que ha de resultar especialmente significativa en esta Real Academia.

La reina de España accedió a presidir honoríficamente la Orquesta que lleva su nombre, por él creada, y el rey le ha otorgado la cruz de caballero de la orden del Mérito Civil. Sus relaciones exteriores hacen de su nombre uno de

los más respetados en el panorama general de la música, tanto por la difusión de la española en el exterior como por la presencia de la extranjera en nuestro país. Por todo ello, creo que aporta a nuestra corporación un perfil que no suele tener presencia académica, a pesar de la trascendencia de su tarea en el desarrollo musical de las sociedades modernas cuando es desempeñado, cual es su caso, con rigurosa formación musical, sentido profundo de la cultura e instinto solidario en la proyección eficaz de los valores artísticos. La Real Academia Canaria de Bellas Artes se erige con su ingreso en pionera de un reconocimiento que marida con su voluntad de apertura a los fenómenos actuales de la actividad artística.

Señoras y señores: en mi mención de la ucronía quise evocar lo que no tiene tiempo, lo que no está alojado en el tiempo histórico. Ucronía equivale en el tiempo a utopía en el espacio, aquello que no está en ninguna parte. Según Renouvier, es ucrónica la noción histórico-filosófica relativa a un pasado supuesto, no totalmente inventado sino desviado de su curso efectivo por acontecimientos no transcurridos pero “que hubieran podido acontecer”. Hoy sabemos que la música ahínca su existencia espaciotemporal en los flautistas de Höhle Fels, es decir, en el suelo que hoy es Europa hace más de 35 milenios. Ya no son ucronía ni utopía conjeturales, sino tiempo y espacio concretos.

Impresiona profundamente el sentimiento de que los músicos de hoy estamos en la cúspide de la escala evolutiva que inició el *homo sapiens*, de quien somos herederos no sólo genéticos sino, lo que es más conmovedor, espirituales. Pero moviliza aún más la especulación sobre las proyecciones intuitivas de aquellos hombres primigenios, si es que en algún momento de su andadura llegaron a soñar que, pasados los siglos, los fundadores de nuestra civilización llegarían a situar el crecimiento del sonido por ellos arrancado de las flautas, en el vértice más alto de la espiritualidad humana.

Así lo hizo Aristóteles en su “Estética” al identificar en la música la afirmación de la forma pura, aquello que es necesario por sí mismo y no dependiente ni contingente. Lo absolutamente necesario para él es, justamente, lo que no cambia, lo que mueve sin ser movido, lo que encuentra en sí su misma razón de ser. Esta absoluta existencia es el acto puro, la forma de las formas, el pensar del pensar. Mucho después, en su *Sistema de las artes* (que son exactamente las cuatro que representamos en esta Academia) vuelve Hegel a argumentar la superioridad de la música en el hecho de concentrarse en la profunda región del sentimiento. Es ahí donde vive y habita, esa es su esfera natural. “Colocada en el hogar de los cambios íntimos del alma, en ese centro puro de todo hombre, le conmueve y sacude por entero”.

Y recordemos, para concluir, la identificación en Kant de lo bello y lo bueno con la música, que ocupa el centro de toda belleza y de toda bondad. El desinterés caracteriza la actitud estética, que es actividad puramente desinteresada, complacencia sin finalidad útil o moral. Por eso, la estética musical es independiente y no puede estar al servicio de fines ajenos a ella; es, en palabras kantianas, “finalidad sin fin”. O sea, finalidad en sí misma, escindida de las formas de la realidad y, por ello, espiritualidad pura. Aristóteles, Kant, Hegel, Heidegger, Adorno y, más próximos a nosotros, Fubini, García Bacca, Jankelevitch, Doná, Trías y otros pensadores, han hecho de la música una filosofía de lo absoluto, necesidad del misterio en el seno de todo lo que deviene en razón.

Ese misterio tan solo se revela en clave de la felicidad. Es la que siento en esta solemne ceremonia, recibiendo en nombre de la Real Academia Canaria de Bellas Artes a un músico como Humberto Orán Cury, rodeado de adeptos a la única de las religiones inmanentes, que es la religión de la Música.

MIRADA PERSONAL Y MIRADA SOCIAL SOBRE LA MÚSICA

HUMBERTO ORÁN CURY

El amor a la música es una constante en mi vida que explica la felicidad que siento al hallarme hoy en esta casa insigne para ser recibido como miembro de una Real Academia, tan brillantemente representada, desde la que podré cooperar en el deber y el placer de servir a la cultura.

Cada uno de ustedes garantiza la conservación, innovación y crecimiento de las áreas creativas vinculadas a su vocación artística, y forman corporativamente el frente visible y activo que confiere autoridad y prestigio a las artes en Canarias. Es un gran honor y una gran responsabilidad haber sido presentado a esta muy ilustre Corporación por tres académicos numerarios y compositores relevantes de Canarias: don Francisco González Afonso, don Lothar Siemens Hernández y don Guillermo García-Alcalde, cuya confianza agradezco, comprometiéndome solemnemente a no defraudarles, como tampoco al plenario que ratificó la propuesta. Considero un privilegio excepcional integrarme en este colectivo y quiero expresar desde aquí mi gratitud más profunda por su generosa elección.

Hago más unas palabras de Nietzsche: *Sin música, la vida sería un error.*

La música es presencia invariable en mi vida desde antes de lo que la memoria puede registrar. En una atmósfera familiar afín a la música, era natural que floreciese mi vocación. La música ha sido compañera de mi inocencia, y la mirada personal que ahora proyecto sobre el tramo de mi vida ya transcurrido me descubre la fijeza de esa noción de inocencia, tan clara como su pérdida en las demás facetas vitales.

Estoy convencido de que el primer deber del músico es escuchar, antes que interpretar o componer. Cree el filósofo Massimo Donà que el músico nato descubre en la música el ritmo de la vida misma. Beethoven decía que *la música se asemeja por naturaleza a la vibración de las notas y el hombre a un instrumento de cuerda*. Y así es como la música nos permite ver la pura existencia desnuda –la que constituye el fondo inocente de todos los fenómenos– con la pureza de lo que nunca será traducible a otros lenguajes o experiencias. Esa inocencia, que es como un fenómeno natural, nutre, por ejemplo, la espontaneidad y la fuerza de las imágenes sonoras de Mozart, paradigma de la fusión “música y vida”. Todo ello, insisto, está más allá de nuestra voluntad.

En la “Lección de la música”, afirma otro gran pensador, Jean-Pierre Quignard, que *el oído humano es preterrestre y pre-atmosférico. Antes del aliento mismo y antes del grito que lo desencadena, los oídos se bañan durante dos o tres estaciones en la bolsa de amnios y la resonancia de un vientre, de manera que toda percepción sonora es un reconocimiento. Y la organización o especialización de este reconocimiento es la música*. De ahí su autonomía, triunfante de cualquier teorización científica. Al igual que el prestigioso sociólogo George Steiner, dudo de que las hipótesis neurofisiológicas respecto a la conciencia puedan llegar a explicar nunca ni la creación de la música ni el impacto que nos produce. Beethoven el sordo, como Homero el ciego, demuestran que la intuición interior se aproxima a lo absoluto. Y a ello me remito cuando hablo de la inocencia de la música y de su percepción en paralelo con la cadena de inocencias perdidas.

Se equivocaba Paul Klee cuando afirmaba: *amar la música por encima de todo equivale a ser infeliz*. ¿Cómo puede equivaler a infelicidad, si los creadores, los intérpretes y los oyentes vierten en ella el dolor de otros órdenes vivenciales? La música sublima la tragedia, o la tristeza, en valores de absoluto equiparables a la absoluta felicidad. Ella es en sí, pero cuando llega a nosotros, también es purificación, retorno al punto alfa de todas las cosas. Con estas palabras soy consciente de estar identificándola con Dios, pero no puedo retractarme sin traicionar mi participación, como criatura humana, de la propia esencia divina.

Hoy me sitúo ante la música con el abandono del niño que oscila entre juegos y emociones, abierto al placer y sabedor de que la especulación y el análisis, como la interpretación o la composición, forman estadios sucesivos o superpuestos de un proceso cuyo origen es eternamente incontaminado. Y reconozco el privilegio de sentir esa pureza en el fondo de mí mismo después de tantos años de vivencia musical, y tras haber recorrido las etapas del joven estudiante de bachillerato y de conservatorio, el del profesional de la viola en orquestas de cámara y sinfónicas y, finalmente, el del empresario musical que forzosamente debe desdoblarse en mirada social su mirada personal sobre la música.

Dicho de otro modo, soy profesional de la música, pero la música no es profesión, sino la inspiración que me constituye interiormente.

Toda mi trayectoria ha estado y sigue estando unida a ella, *revelación más alta que la filosofía*, en palabras de Beethoven. Como Cioran, pienso que la meditación musical es prototipo del pensamiento en general. Posiblemente, ningún filósofo ha seguido un motivo hasta agotarlo en su límite extremo. En la música, sin embargo, hay pensamiento exhaustivo.

Los hindúes han sabido desde siempre que la música transcurre permanentemente y que escucharla es como mirar por la ventana un paisaje que no cesa cuando apartamos la vista. Ella nos supera y sobrepasa, va siempre más allá de nuestra humana limitación. Nunca nos priva de su transparencia y de su mensaje absoluto.

Pensar la música también forma parte de mi mirada social, aunque como valor secundario. La actitud intelectual me ha implicado en el fenómeno musical como intér-

prete o como oyente. El creador, el intérprete —que es el re-creador activo—, y el oyente —recreador pasivo—, participan, según Jankelevitch, en una *operación mágica*: el instrumentista o el cantante cooperan con el compositor materializando la obra en el aire vibrante durante un lapso de tiempo. El oyente, recreador en tercer grado, concurre con los primeros desde su imaginación y con gestos que nacen de la propia experiencia.

Creador, intérprete, oyente: éste es el ciclo completo de una fraternidad indisoluble, cuya reiteración durante decenas de miles de años verifica la radical exclusividad de un fenómeno sensorial, intelectual y poético sin parangón posible.

Cuando me observo retrospectivamente, acumulo huellas felices de mis años de estudiante, del estímulo familiar, la enseñanza de mis maestros, la admiración por el canto de mi hermana mayor, los juegos e ideales compartidos con mis compañeros de estudios. En suma, nada ajeno a la normalidad y, sin embargo, emocionante. Emocionante compendio de un aprendizaje que la memoria ilumina con rara luz. Ese destello singular es, sin duda, el de una intimidad nutrida siempre por la música, destello inadvertido en el tiempo real, cuando los pocos años confunden los afectos en la movilidad del acontecer incesante y los amasan en el todo existencial.

Ya en la orquesta, como violista, la normalidad se animaba con innumerables chispazos excepcionales. Integro en el colectivo sinfónico, los ensayos, el afinamiento en los reflejos demandados por cada uno de los directores, la observación de los demás atriles, el acontecimiento de los conciertos, las reacciones de los públicos, la proximidad de los grandes compositores vivos, y la familiaridad con los históricos, enriqueció mi sensibilidad en un espacio sin límites, cambiante casi a diario, tan propicio al contraste como a la interacción más compleja y enriquecedora.

Sí, Nietzsche tenía razón: una vida sin música no podría ser ya otra cosa que craso error, desdicha incontrolable y condena —ésta sí— a la infelicidad.

La plenitud crecía en medida análoga a la condensación de la inocencia. Aquella manera de vivir era, por sí misma, una categorización de la felicidad. Comprendí que el compositor no retrata pasiones sino que vacía en la mú-

sica su yo esencial. Experimenté lo que afirma un creador aparentemente tan cerebral como Pierre Boulez: que para la creación eficaz hay que tener en cuenta el delirio. Y supe lo que quería decir Adorno cuando advertía que la música no se debe organizar solamente desde arriba, desde la construcción, sino, en la misma medida, desde abajo, desde el impulso individual intratemporal. Es decir, desde el impulso del intérprete, sustancialmente individual, aunque suene en el tiempo junto a los cien intérpretes que lo rodean en la orquesta.

Esa fue otra etapa de felicidad en la que mi mirada personal, sin dejar de serlo, se imbricó en la del conjunto. Los amigos y las circunstancias me orientaron, en un momento dado de mi vida, hacia la gestión de la música: la estructuración del fenómeno poético que exige mentalidad y técnica de empresa.

Ésta es la etapa en la que me encuentro hoy, y que ha trocado la mirada personal en mirada social. Como gestor de grandes figuras cuya música necesita una eficacia que no está en condiciones de compatibilizar con el estudio y el concierto, he tenido que situar en primer plano de mi vida el conocimiento de los públicos, la relación con los circuitos nacionales e internacionales de producción musical, las correspondencias necesarias con otros gestores y, en definitiva, lo que, con cierta desazón, llamaría, la industria de la música.

Hoy, una carrera artística no puede prosperar si carece de movilidad en las rutas transcontinentales y de respaldo profesional en las negociaciones y en los contratos. Vuelvo a Boulez para compartir su teoría de que también la eficacia de este trabajo tiene algo de delirante. Pero la experiencia del trato con las figuras consolidadas y sobre todo el celo, el amor que vuelco en la mejor orientación posible para impulsar las carreras incipientes de jóvenes llenos de talento, gratifican mi vida en una dimensión dichosamente agotadora.

Conocerlos, entrar en su intimidad, su esfuerzo tantas veces titánico, sus ilusiones renovadas en cada contacto con los públicos, sus miedos, inseguridades y zozobras, me han hecho descubrir que, a mayor genialidad, más depurada inocencia. Ese es el punto de encuentro y el lenguaje compartido con mis representados: la percepción de que la materia sonora nunca va a remolque del espíritu,

porque arde en potencias innovadoras que se niegan a conducir al intérprete allí donde quería ir. Pero descubrirse en otra dimensión, cuando la materia se ha mostrado indócil, es un gozo añadido que comparto con los maestros, veteranos o jóvenes, abiertos por definición a la belleza imprevista.

Así como el poeta no concibe su poema antes de hacerlo, sino haciéndolo, para crear musicalmente hace falta el vértigo de la creación. No existe método alguno para aprender a crear. El compositor coloca la esencia junto a la existencia, la posibilidad en el tiempo mismo de la realidad. Estos descubrimientos dan otra luz a mi vida presente. Mi trabajo es hacerlos llegar, desde la sorpresa y a veces estupor de los creadores e intérpretes, a la mayor cantidad posible de receptores. Y encuentro en mi función social plena razón de ser, siento que es continuadora de la ilusión que nunca ha decaído desde que mis padres entendieron mi vocación y me dieron los medios para realizarla.

En ello tienen lugar especial los jóvenes canarios que me han elegido como gestor, no de su talento, que les pertenece por entero, sino de la comunicación de ese talento. El hechizo está siempre naciendo y puedo asegurar que sume al artista en una fecunda perplejidad. Es más inefable que indecible, y en que pueda decirse lo más alto y lejos posible está mi trabajo.

El público, afortunadamente, demanda cada vez más interpretaciones auténticas, aunque todavía se reclamen versiones más relacionadas con la brillantez que con la verdad, anteponiendo el caudal sonoro a la emoción contenida, y el gran formato a la música de cámara, esencia pura de este arte.

La emoción de saberme pieza fundamental en la transmisión al mundo de la mejor música y la mejor interpretación, y la responsabilidad que siento al ser plenamente consciente de mi labor social para que quienes todavía están lejos acudan hacia la excelencia, me hacen comprender que mi mirada personal y mi mirada social sobre la música son, en realidad, una única mirada.

Señora presidenta, señores académicos, queridos amigos: la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel es pionera en sumar a su corporación un músico de mi área profesional. Mi más hondo agradecimiento, pues, en nombre propio y en el de todos mis colegas.

VIAJE AL SILENCIO: REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO DE INSPIRACIÓN EN MI CREACIÓN MUSICAL

LAURA VEGA SANTANA

Es para mí un gran honor que la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel me haya brindado la oportunidad de formar parte de esta centenaria institución como miembro numerario junto a tan destacadas personalidades del mundo artístico de Canarias. Siento que ocupar esta plaza exige de mí el mayor de los compromisos para la cultura y el arte de nuestro archipiélago canario, esperando poder aportar lo máximo de mi persona y de mi actividad musical a esta corporación. Vaya por delante mi compromiso de que intentaré corresponder con rigor y entusiasmo.

Quiero dar las gracias, en primer lugar, a los miembros académicos que han hecho posible este ingreso, en especial a don Lothar Siemens, a don Conrado Álvarez y a don Guillermo García-Alcalde por haberme propuesto. Asimismo quisiera dar las gracias a mi familia, por su apoyo constante a lo largo de mi carrera, especialmente a mi madre y a mi hermana que, entre otras cosas, invirtieron tanto de su tiempo a favor de mis estudios musicales; a mi esposo, por compartir su vida conmigo aportándome todo su saber musical que tanto me enriquece, y por supuesto a todos ustedes, familiares, alumnos y amigos, por acompañarme en este día tan especial.

En ocasiones, personas que asisten a mis estrenos me preguntan de dónde saco las ideas para crear mi música. Es un tema interesante, y probablemente todo espectador se lo cuestiona en alguna ocasión. Eso me ha llevado a plantear para esta disertación el asunto de la inspiración en mi creación musical.

Me presento hoy ante ustedes con una nueva obra musical titulada “Viaje al silencio” dedicada a esta Real Aca-

demia, tal y como estipulan sus estatutos, acompañada por este breve discurso de ingreso en el que intentaré hacer una aproximación y al mismo tiempo una reflexión sobre los procesos creativos, así como la idea de inspiración y la importancia del silencio en la vida de muchos creadores.

Para desarrollar este argumento he tomado como base palabras y experiencias de autores muy diversos que iré citando en su debido momento. Por otro lado, intentaré reflejar aspectos de mi propia experiencia en la creación musical, cuestión verdaderamente difícil de sintetizar y transmitir.

Seguramente, lo primero que llega a un espectador, ya sea de un cuadro, una escultura o una obra musical, es una emoción y no el conocimiento técnico que la sustenta. En determinados casos otra mirada será posible, especialmente en los ámbitos artísticos especializados, pero nadie podrá negar que las emociones cumplen un papel fundamental en el arte. ¿Qué forma adopta la inspiración inicial de una obra artística? ¿Qué ocurre en la mente de un creador durante el proceso en el que su obra se convierte en una realidad? ¿Cuánto tiempo transcurre en ese proceso? Sin duda, son cuestiones fascinantes y habrá tantas respuestas como creadores existan.

Para algunos compositores, centrándonos en el ámbito de la creación musical, la inspiración inicial no siempre adopta una forma puramente musical, sino que puede surgir de algo mucho más abstracto. En este sentido, la vinculación con otras obras de arte ha sido una fuente de inspiración importante para muchos compositores. En mi creación es un factor muy destacable, especialmente en

los últimos años, en los que he escrito obras inspiradas en textos literarios o cuadros, aunque también en obras musicales de destacados maestros de la Historia de la Música. La inspiración no solo actúa en una primera fase del proceso compositivo, ya que es igualmente necesaria a la hora de desarrollar las ideas posteriores que darán cuerpo a la obra. Este proceso de desarrollo y crecimiento de las ideas implica en muchos casos un alto grado de concentración. El compositor británico Jonathan Harvey¹ afirma que *para muchos compositores, este proceso de concentración supone retirarse totalmente del mundo cotidiano, cerrando la puerta con fuerza tras ellos: así se sumergen en su obra*. Hay muchas descripciones de esta inmersión a lo largo de la Historia de la Música y en general de la Historia del Arte. En mi caso concreto, les confieso que siento cada vez más esa necesidad que describe el compositor británico. Busco espacios de soledad y silencio para poder sumergirme en ese estado de concentración que me permita mirar hacia mí misma y conectar con mis emociones más profundas. El acto creativo se convierte así en un “viaje al silencio” y es quizás uno de los principales aspectos que podemos compartir todos los creadores artísticos en sus diferentes disciplinas.

El artista Joan Miró manifestaba a este respecto lo siguiente: *Para poder pintar, necesito una gran soledad, porque mi pintura exige una tensión enorme. Debo estar conmigo mismo y ponerme en las mejores condiciones de trabajo. Necesito un verdadero entreno físico; como poco, escucho música, leo poesía, paseo mucho por la naturaleza, miro el mar, los árboles, los pájaros. Y esta manera de pasar los días conmigo mismo, en silencio, me permite mantener la gran tensión que requiere la pintura*².

El tema de la soledad del artista ha sido largamente tratado por numerosos autores. La belleza de la soledad como experiencia estética ha ocupado un lugar particular en el arte, especialmente durante el Romanticismo alemán. Sin embargo, el concepto de “soledad” en la actualidad suele reflejar un cierto matiz negativo a nivel social. Conviene destacar aquí que no es lo mismo la soledad elegida

libremente que la soledad impuesta por circunstancias diversas.

El escritor argentino Aldo Pellegrini, en su ensayo “La soledad del artista”, afirmaba que *a medida que crece el número de hombres que viven en común, crece la soledad de cada uno de ellos en particular. Se trata de una relación inversamente proporcional. Por eso es tan pavorosa la soledad en el mundo moderno, un mundo de hombres que tienden a aniquilar su ser, disolviéndose en la masa*.

Podríamos afirmar que algo similar ocurre con el silencio. La escucha del silencio supone toda una cultura, muy opuesta por supuesto a la cultura occidental. Nuestra sociedad pone gran énfasis en la palabra, en la comunicación oral, pero sin un prudencial silencio la palabra puede llegar a ser en ocasiones “palabrería”. Según la escritora británica Sara Maitland³ *el exceso de estímulos principalmente acústicos de la sociedad moderna es adictivo. El silencio resulta hoy bastante incómodo. Nos aterra el silencio y por eso lo frecuentamos lo menos posible*. Silenciar la mente supone aquietar la corriente de pensamientos constantes que inundan nuestro raciocinio. No resulta fácil conseguir que la mente guarde silencio ni siquiera durante breves instantes. Berta Meneses⁴, maestra zen y experta en el campo de la meditación, asegura que *el silencio de la voluntad es más difícil de conseguir que el de la mente, porque las emociones no siempre se pueden silenciar cuando queremos, sino sólo cuando nuestra voluntad no hace ruido. Esto implica la liberación de todo ego. La infelicidad de la persona deriva de una misma fuente: no se es capaz de estar solo con uno mismo en silencio. El silencio no significa pasividad o ausencia de ruido sino aprender a buscar ese espacio de la conciencia que nos permita llegar a la sabiduría. Es en ese recogimiento silencioso donde uno descubre su verdadero ser, donde consigue el equilibrio*.

En este sentido, considero necesario aprender a escuchar el silencio, en un ejercicio que nos pueda abrir el camino hacia una mayor plenitud. Por otro lado, me parece fundamental para el futuro próximo de nuestra sociedad

¹ HARVEY, Jonathan: *Música e inspiración*. Global Rhythm Press, Barcelona, 2008, p. 65.

² Citado en GUARDANS, Teresa: *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*. Herder Editorial, Barcelona, 2009, p. 64.

³ MAITLAND, Sara: *Viaje al silencio*. Alba Editorial, Barcelona, 2010, p. 173.

⁴ MENESES, Berta: *Vivir el silencio*. Conferencia impartida en la Fundación MAPFRE de Madrid el 3 de mayo de 2011.

enseñar a desarrollar las capacidades “silenciosas” en nuestros jóvenes, realizando así una aproximación a la experiencia del silencio y a su valor como estímulo en la creación artística, filosófica y cultural.

En busca de sosiego e inspiración, el creador se refugia en su silencio, aunque no sea tal en realidad dada la imposibilidad de conseguir un silencio en términos absolutos. Nos referimos a ese estado de concentración que le permite sumergirse en “su silencio”, en su obra, en su mundo... Aún así, el inconsciente del artista no puede trabajar totalmente aislado de su entorno ni de sus experiencias vitales. Nuestro pasado, presente o futuro marcarán indudablemente todo lo que hagamos. Determinadas experiencias, algunas tan sencillas como la lectura de una novela o la contemplación de un paisaje, pueden suponer impulsos decisivos para despertar la creatividad de un artista, pero, ¿qué significa eso en realidad? De manera rápida y simple, se trata de traducir los sentimientos que esa experiencia proporciona mediante los elementos propios de la disciplina artística; en mi caso concreto, mediante el lenguaje musical que por formación técnica tengo a mi disposición.

Citando palabras de una secuencia de la película “Nannerl, la hermana de Mozart” del cineasta francés René Féret, el maestro de música se dirige a sus pupilos diciendo: *Lo que más importa en un creador es la inspiración, que transfigura los pensamientos y las pasiones humanas. Si el compositor no es más que un virtuoso de la escritura, no alcanzará la verdadera belleza. Su idea no estará a la altura de su creación. Pobre del creador al que no le mueva la pasión.* Por lo tanto, es plenamente necesaria una relación de complementariedad entre creatividad y técnica, entre inspiración y conocimiento.

Pero no sólo la literatura o las bellas artes pueden ser motivos de inspiración. Algunos artistas se inspiran pensando en una persona especialmente cercana, muchas veces incluso pueden ser los destinatarios de su creación artística. Para muchos compositores, por ejemplo, ha sido un intérprete determinado y su instrumento musical lo que ha proporcionado la inspiración crucial de una pieza concreta. En relación a esta idea surge el concepto de “musa”, ese concepto de figura simbólica femenina que ha ocupado un lugar central a lo largo de la historia del arte.

Muchos compositores tuvieron musas que les ayudaron a crear la obra interpretándola. Citando una vez más palabras de Jonathan Harvey⁵, *la presencia física de la musa es esencial: ella se convierte en el vehículo mediante el cual los compositores expresan sus emociones. Las muestras de este tipo de relación entre un compositor y una intérprete femenina son numerosas.* Sin embargo, ¿pensamos de forma espontánea que la musa pueda ser una figura masculina? Probablemente no, por nuestra tradición cultural, pero por supuesto que existen casos. Por citar un ejemplo, mencionaré al cantante Peter Pears, que inspiró e interpretó la música más importante del compositor Benjamin Britten. No obstante, rara vez pensamos en la figura de la mujer como compositora y en la del hombre como musa.

Todo ello me lleva a confesar la importancia que en mis creaciones musicales de los últimos años ha tenido mi relación con mi esposo, el pianista José Luis Castillo. La simple visión de sus manos ejerciendo una delicada coreografía sobre el teclado del piano puede constituir una fuente de inspiración sumamente valiosa para mí. Muestra evidente de ello es mi *Concierto para piano y orquesta* titulado “*In Paradisum*”, a él dedicado, pero no sólo esta obra, sino todas y cada una de las que he compuesto desde que comparto mi vida con él. La labor de un intérprete es fundamental en la creación musical: lo que la inspiración del compositor pierde necesariamente con la notación, su intérprete debe restituirlo con sus propios medios. De ahí el concepto de “recreación”. A la hora de escribir mis obras, reflexiono detenidamente sobre quién la va a interpretar, dónde se interpretará y quién es probable que la escuche. Es fundamental y necesario en mi proceso creativo, no lo puedo evitar. Este pensamiento ocupa, en mi caso, un lugar destacado durante la gestación de una nueva obra, quizás porque tengo la suerte de contar con buenos amigos que a su vez son grandes músicos, de una enorme profesionalidad y con una entrega y disponibilidad absoluta, que evidencian además su calidad humana. Muestra de ello es el concierto que podrán escuchar esta noche. A todos y cada uno de los intérpretes les transmito mi más sincero agradecimiento por su colaboración desinteresada en este acto y por ayudarme tanto a crecer en mi

⁵ HARVEY, Jonathan: *Op. cit.* p. 151.

faceta como compositora. Asimismo también quisiera dar las gracias a todos los que han hecho posible que el concierto de hoy sea una realidad: al personal del Gabinete Literario, por acogernos tan amablemente en este extraordinario espacio, al Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas por ceder los instrumentos de percusión, a la Fundación OFGC por facilitar sus contrabajos de cinco cuerdas y a don Enrique Rapisarda por ofrecer de forma totalmente altruista su magnífico piano *Steinway*. Me siento afortunada de poder contar con estos amigos. Para mí realmente es un auténtico lujo.

Sin embargo, nada de todo esto tendría sentido sin un público, es decir, sin ustedes. De igual manera que he citado a los intérpretes, durante el período compositivo tengo muy presente la idea del público, siendo éste un concepto bastante ambiguo y discutible que requeriría probablemente una disertación aparte, pero sin duda alguna ese ideal siempre está presente en mí, en el sentido más positivo de su expresión, quizás por el grado de responsabilidad social que conlleva para mí la creación musical y porque concibo mi labor como una forma de comunicación e intercambio emocional. Imagino un público afín y en cierto modo cómplice. Confío en que, entre el público, siempre habrá alguien emocionalmente receptivo, entendiendo también como emoción el placer puramente intelectual. En este sentido, lo mejor de mi profesión es tener la oportunidad de proporcionar al menos un instante de felicidad a quien escucha. Esa sensación es impagable y permite experimentar una gran satisfacción personal, una especie de felicidad inmensa, casi sobrehumana.

La música puede comunicar algo más que lo que su propio creador es capaz de describir. Según el psiquiatra británico Anthony Storr⁶ *la música provoca respuestas físicas similares en diversas personas y al mismo tiempo. En el aspecto emocional hay algo más profundo en el acto de escuchar que en el de ver. Por ello, los afectados por una sordera total parecen más aislados que los ciegos. ¿Por qué el sentido del oído está relacionado de forma tan marcada con los sentimientos y con las relaciones personales? ¿Existe alguna relación entre el hecho de que, al principio de la vida, podamos oír antes que*

ver? La idea de que la música provoca una sensación general de estimulación y no sentimientos específicos explica por qué se ha utilizado para acompañar una variedad tan amplia de actividades humanas. Además el poder terapéutico de la música es importantísimo y sus efectos son incuestionables. Siguiendo esta línea, el neurocientífico alemán y profesor de psicología de la música Stefan Koelsch asegura que *no existe casi ninguna parte del cerebro que no se vea afectada por la música. La música tiene la capacidad de cambiar nuestros estados de ánimo.* En palabras del propio Storr⁷, *la buena música estimula las emociones pero también proporciona un entorno donde las pasiones “disfrutan de sí mismas”, como lo expresó Nietzsche. La música ensalza la vida, la mejora y le da sentido. Es una fuente de conciliación, de júbilo y de esperanza que nunca falla.*

Por todas estas razones no podíamos finalizar este acto sin música. Presento en esta ocasión cuatro de mis obras más recientes inspiradas, como comentaba anteriormente, en textos literarios y en música de otros compositores: la obra para arpa titulada *Más allá de la noche que me cubre...* se inspira en el poema “Invictus” de William Ernest Henley; la obra dedicada a esta Real Academia, *Viaje al silencio*, se inspira en el libro del mismo título de la ya mencionada Sara Maitland, y por último, las obras *Elegía olvidada* y *Luz de Tinieblas* se inspiran en el motivo melódico y armónico del Aria *Erbarme dich, mein Gott* de la Pasión según San Mateo de Johann Sebastian Bach, razón por la cual el programa incluye también obras de este maestro único en la historia de la Música. Bach supuso, en palabras del compositor catalán Josep Soler⁸, *un final, el resumen de la Edad Media y del Renacimiento, pero también fue y es el inicio de todo lo que después ha venido. Todos sentimos la necesidad de acogernos bajo la inmensa sombra de su técnica y la también inmensa fuerza expresiva de cómo maneja las voces y los instrumentos y con ellos crea una dialéctica que de la obra se traspasa al oyente y de él retorna, como en misteriosa comunión (...). Su vida y su trabajo cotidiano, de artesano consciente de su valor y sus obligaciones, señala siempre un solo vector y una sola dirección: sus creencias, sus sólidas creencias religiosas y, por encima de todo, la ofrenda de su*

⁶ STORR, Anthony: *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2002, cap. 2, pp. 45-73.

⁷ *Ibid.*, p. 233.

⁸ SOLER, Josep: *J. S. Bach. Una estructura del dolor*. Fundación Scherzo, Madrid, 2004, p. 19.

obra a Aquel que es principio de la vida pero es también la garantía para la muerte y el más allá de la muerte. (...) Hombre y músico formando un concepto unitario en el que artesanía y humilde recepción de los dones que se le entregaban marchan juntos con la seguridad y la obligación de hacerlo y trabajarlo todo para la gloria de Dios.

Jonathan Harvey declara: *Muchos compositores consideran que la característica más importante de la música es su capacidad para comunicar a la humanidad una idea de lo que existe más allá y por encima de la vida cotidiana*⁹.

⁹ HARVEY, Jonathan: *Op. cit.* p. 204.

En este sentido, la música más elevada puede transformar el mundo y con él a los seres humanos que lo habitan. El delicado y difícil momento histórico que estamos atravesando debe generar algo nuevo. Debemos encontrar en nuestro interior nuevas morales y maneras de ser, de pensar y de actuar. Quizás las Bellas Artes nos puedan ayudar a iniciar esa búsqueda. Si nos abandonamos a la experiencia artística de lleno y sin temor, viajaremos hacia nuestro interior, hacia nuestra propia verdad, donde quizás podamos descubrir un mundo mejor.

Con ese deseo concluyo mi intervención, animándoles e invitándoles a realizar ese viaje hacia nuestro interior a través de la música; que sea un viaje al silencio... Muchas gracias.

LAUDATIO DE LA COMPOSITORA LAURA VEGA

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

Ingresa hoy en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel la compositora Laura Vega Santana, quien ha sido elegida por el plenario de nuestra corporación para cubrir el sillón de numerario que ha dejado vacante en 2011 nuestro compañero Juan José Falcón Sanabria, quien ha ascendido a la clase de los supernumerarios al haber cumplido setenta y cinco años de edad. Un prestigioso compositor de Gran Canaria es relevado por una joven y ya consolidada compositora, también de esta isla, a la par que prestigiosa pedagoga y eficaz gestora cultural, cuya fulgurante y exitosa trayectoria han pesado no poco para que nuestra corporación haya puesto su mirada en ella y le haya ofrecido la vacante que deja Falcón, el más prestigioso maestro de nuestros compositores vivos. Y ha querido ella que sea yo, decano de los numerarios y por lo tanto cabeza de la sección de música, quien la presente y realice la preceptiva *laudatio* en este solemne acto suyo de ingreso. No he dudado en aceptar, no sólo por el paternal cariño que le profeso a Laura como amigo y admirador de su arte, sino también porque ello me da la oportunidad de testimoniar ante ustedes no sólo la valía de esta destacada artista creadora, sino incluso la importante dimensión que la personalidad de Laura ha ido adquiriendo fuera de aquí desde que se inició el siglo XXI. Una dimensión que trasciende ya el ámbito insular y se proyecta con fuerza hacia España y hacia Europa.

LOS INICIOS

Laura, como ustedes deben saber, es una gran artista música. Lleva la música en su alma desde niña, desde que

a los cuatro años se encontró con el piano y tuvo la suerte de caer en manos de profesores inteligentes que percibieron su talento natural. De éstos, Francisco Brito Báez marcaría su trayectoria desde temprano; un maestro inolvidable que se nos ha ido recientemente, siendo su última comparecencia pública el acto en su homenaje que organizamos en PROMUSCAN, la asociación de compositores de Gran Canaria que hasta el pasado año ha presidido Laura Vega, habiendo sido ella misma quien le dedicó emocionada, conociendo su enfermedad y su próximo fin, las palabras más hondas, bonitas y sentidas que una discípula fiel y agradecida puede tributar en esas circunstancias al viejo y querido maestro.

Nuestro recordado amigo el compositor Paco Brito fue para Laura el impulso, la palanca que le abrió las puertas de su imaginación creadora, estimulándola con su propio ejemplo y retándola desde pequeña a que ella misma realizara sus primeros intentos. ¡Componer música! Parece cosa de grandes genios que sólo existen en las páginas de los libros de historia y en las de los diccionarios biográficos. Pero no: componer música inteligente es un impulso al que pueden acceder, si tienen la suerte de haber tenido a mano un maestro inteligente que los haya sabido guiar, aquellos seres escogidos que llevan en su alma desde que nacen el fuego de Prometeo, y Laura tenía en su interior esa inquietante y robusta llama desde pequeña, y Paco Brito la vio y la alimentó y animó, plantó en ella esa semilla de la más intelectual inquietud creadora. Y lo que parecía un juego, al cabo de los años ha crecido como una planta frondosa que ha comenzado a dar flores y frutos ya sin parar.

Los escarceos compositivos de Laura fueron una actividad marginal desde niña. Pienso que ella nunca imaginó que la creación iba a constituir, al madurar, el centro de sus inquietudes y de sus ambiciones. Si no hubiera habido en Santa Lucía de Tirajana, en su Vecindario natal, una Escuela Municipal de Música con un competente maestro, tal vez su destino hubiera sido otro. Pero aquí se formó con seriedad y abordó sus primeros estudios de armonía y contrapunto, disciplinas básicas de la composición musical, alternadas con sus estudios nocturnos de enseñanzas medias, las cuales ampliaría luego en el Conservatorio de Las Palmas con otros dos maestros muy eficaces y también magníficos creadores: Xavier Zoghbi Manrique de Lara y Daniel Roca Arencibia.

Obtuvo Laura en Las Palmas tres titulaciones de rango superior: en piano, en solfeo y en composición, especialidad ésta en la que obtuvo un ‘Primer Premio Fin de Carrera’ que no se había otorgado hasta entonces por el primer centro de enseñanza musical superior de Gran Canaria. Paralelamente, culminó su carrera profesional como oboísta, de la mano de los profesores Crespo y Mir, una dedicación instrumental que le permitió desde jovencita integrarse en agrupaciones musicales en las que se beneficiaría de múltiples experiencias para el posterior desarrollo de su música orquestal, proceso en el que ya ha incursionado repetidamente con éxito.

PROFESIONAL DE LA MÚSICA Y PRIMERAS OBRAS

Fueron muchas las agrupaciones en las que estuvo involucrada como oboísta: primero, en la Banda Juvenil de Música de la encomiable asociación “Sol y Viento” de Vecindario; luego, en la Banda Municipal de Música de Las Palmas, en la Orquesta Joven de la Academia de la OFGC, en la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Las Palmas, en la Joven Orquesta de Canarias, y en la profesional Orquesta Sinfónica de Las Palmas, habiendo colaborado también durante varias temporadas como instrumentista en nuestra primera y más emblemática agrupación de élite, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

Aunque Laura Vega componía ya con cierta asiduidad en los últimos años noventa del pasado siglo, ha dese-

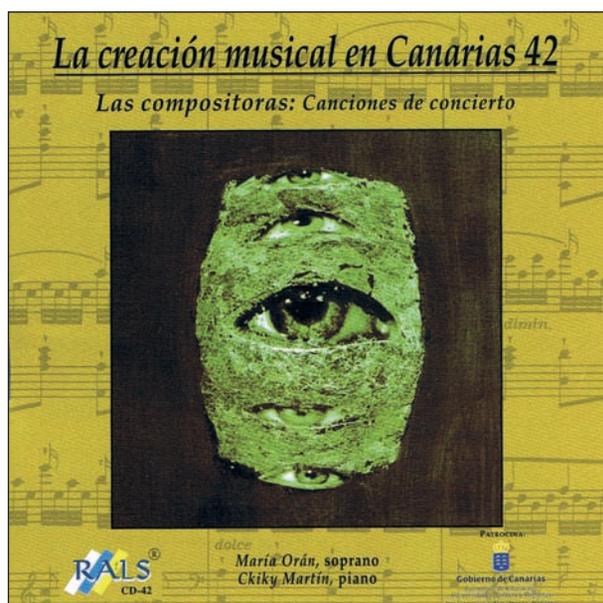
chado muchos intentos juveniles para iniciar su catálogo definitivo de obras con la *Fuga para piano a cuatro manos* compuesta en 1998, pieza que figura ya grabada en un CD, a la que le siguen, en el año siguiente, su precioso *Quinteto de viento* sobre temas modales y su exitosa *Sonata para oboe y piano*, obra ésta que inauguró programa en el primer acto público de la asociación de compositores canarios PROMUSCAN, creada también en 1999, en un concierto memorable que se celebró en El Museo Canario de Las Palmas. De la mano del oboísta José Luís Pascual, a quien está dedicada, esta obra se ha ejecutado varias veces más, y figura grabada en un CD, e incluso fue la que acompañó la propia Laura Vega asumiendo la difícil parte de piano en el concurso regional de música de cámara María Orán, celebrado en Santa Cruz de Tenerife bajo la organización de CajaCanarias en el año 2000, certamen en el que obtuvo el primer premio de interpretación.

Estos primeros éxitos de Laura la animaron a profundizar en el análisis y la composición musical, asistiendo a cursos con grandes maestros internacionales desde el arranque del siglo XXI: con José Luís de Delás trabajó durante dos años en sus cursos de la Universidad de Alcalá de Henares-Madrid, y luego ha participado en varios talleres de composición con Emilio Molina, Leonardo Balada, Fernneyhough, Sciarrino y Manuel Hidalgo, para finalmente participar entre 2005 y 2007 en los prestigiosos seminarios de composición de José M^a Sánchez-Verdú en la Escuela de Música Soto Mesa de Madrid y en alguno de los cursos que organiza Cristóbal Halffter en el Bierzo.

Bajo estos estímulos, su catálogo se ha enriquecido sobremedida desde 2001 con obras como *Tytlak*, para violonchelo solo; *Cuatro piezas cortas para piano*, que grabó en CD el afamado pianista mexicano Manuel Escalante; su *Cuarteto de cuerda n.º 1* de 2002, también grabado en CD; el *Canto a la muerte de un padre* para soprano y flauta, sobre un poema de Gustavo Adolfo Bécquer; el cuarteto *Nacimiento de la pintura y la danza*, para clarinete y tres juegos de percusión, música realizada para un espectáculo de interacción de varias disciplinas artísticas que tuvo como escenario el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas; el trío de cuerda con piano *Lothar collage: lucubraciones en torno al “la”*, preciosa obra que tuvo la gentileza de dedicarme, como también lo hizo con la siguiente que compuso en 2005, las *Lucubraciones monocromáticas*

para violín, violonchelo y piano, en la que muestra su vocación de dialogar con las texturas pictóricas.

Compone a continuación una gran pieza de piano que, a nuestro juicio, constituye un punto de inflexión en su obra creadora, en la medida que condensa un nuevo rumbo en su estética compositiva. Es como si con ella hubiera abierto una nueva puerta para exteriorizar un diálogo novedoso y contundente con la cultura musical heredada: se trata de la pieza *Homenajes*, que fue estrenada en Madrid y que ha tenido feliz deriva en las salas de conciertos insulares y peninsulares; a esta obra le siguen el sexteto de cámara *Sensaciones discursivas*, de 2006, homenaje al compositor grancanario Juan José Falcón en su septuagésimo aniversario, que se estrenó en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; y los *Poemas de Elvireta Escobio* para voz y piano, integrados en un solo discurso musical, obra de manifiesta originalidad dedicada a la gran soprano tinerfeña y académica de honor de esta corporación María Orán, quien no sólo la estrenó sino que la grabó en un CD verdaderamente histórico dedicado por completo a compositoras canarias.



Carátula del CD con obras de compositoras canarias promovido e interpretado por la soprano María Orán, que incluye las canciones sobre textos de Elvireta Escobio compuestas para el mismo por Laura Vega.

La ilustración es de la pintora de Gran Canaria Marta Vega.

OBRAS ORQUESTALES Y NUEVOS ENFOQUES ESTÉTICOS

Nos encontramos en ese momento en el año 2006, que como se ve fue fecundo para Laura Vega, y es en ese momento cuando ella se decide a abordar obras de dimensiones más ambiciosas, composiciones con orquesta. Escribe entonces su gran *Concierto para oboe y dos grupos orquestales*, obra encargada de la Sociedad General de Autores y de la Asociación de Orquestas Sinfónicas Españolas y dedicada a su maestro de oboe Salvador Mir, quien protagonizó su estreno. Es una obra espectacular, donde sonidos cargados de reminiscencias ravelianas transitan por el espacio envolviendo las incidencias del oboe, cuyo discurso huye de todo melodismo fácil. El estreno, protagonizado por la OFGC con el mencionado Salvador Mir como solista, obtuvo un éxito notable, y tuvo lugar el 29 de mayo del año 2009 en el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas.

Su preocupación por las texturas de la música, por la investigación tímbrica, por combinar los recursos insólitos de los instrumentos musicales para generar sonoridades novedosas, así como su curiosidad por la literatura y las artes plásticas en general y por la pintura en particular, la llevan a experimentar repintes sonoros sobre su obra de piano *Homenajes*, y así crea *Homenajes II*, en la que sobre la parte original de piano compone y sobrepone una intervención de la viola; y *Homenajes III*, donde sobre las partes de piano y viola añade el colorido de una trompeta: es como un cuadro sobre el que se van superponiendo nuevas capas sonoras en base a elementos de otro colorido que lo enriquecen. De estos *Homenajes* realizará pronto una nueva versión multicolor para orquesta de cámara, que incluye como uno de los movimientos de su obra *Imágenes de una isla*, a la que nos referiremos a continuación.

Imágenes de una isla, para orquesta de cámara y cuatro silbadores gomeros, fue compuesta en 2007 como encargo del Cabildo de La Gomera y por iniciativa del director de orquesta tinerfeño Gregorio Gutiérrez, quien la estrenó en aquella isla y luego en el Auditorio Alfredo Kraus de Gran Canaria al frente de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Está dedicada cariñosamente a su madre, Lilia Santana, quien ha sido siempre su mayor apoyo, y constituyó un éxito resonante que ha contribuido a reforzar la gran cu-



Carátula del CD monográfico con obras orquestales de Laura Vega, editado también en la serie "La creación musical en Canarias" del proyecto RALS que dirigen Rosario Álvarez y Lothar Siemens. La ilustración de portada es del artista multidisciplinar Guillermo Lorenzo.

riosidad sobre Laura y su obra más allá de nuestras fronteras. Su pulcro trabajo musical no sólo dialoga con el lenguaje del silbo gomero, sino que además ahonda en la poesía de aquella isla, concretamente evocando textos del recordado y muy admirado Pedro García Cabrera, con lo que el resultado se enriquece en el espíritu de un simposio cultural en torno a la isla de La Gomera que, verdaderamente, alcanza la sublimidad.

Cerró Laura aquel año con una sutil obra de cámara dedicada al compositor José María Sánchez Verdú: *Arquitectura de tu pensar*, un dúo para flauta travesera y violonchelo, que se estrenó en la Casa de Colón de Las Palmas en el marco del concierto de fin de año de PROMUSCÁN y luego, ya en enero de 2008, en la sala de cámara del Auditorio Nacional de Madrid. Aborda ya desde entonces la composición de nuevas obras de cámara, como *Más allá de los sueños*, originalmente pensada para órgano por encargo de nuestra presidenta de la RACBA, la musicóloga Rosario Álvarez, y estrenada en el otoño de dicho año en el marco de las jornadas de música de órganos históricos, tanto en Gran Canaria como en Tenerife, pero que tuvo antes un estreno privado en versión para órgano y vocalización de so-

prano como regalo al pianista José Luís Castillo, justamente en el día del matrimonio de ambos en la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas. Una versión de piano de *Más allá de los sueños* la estrenó poco después José Luis Castillo en Tenerife.

Mientras todo esto ocurría, recibió Laura desde la Península un encargo del Trío Dahmar, de violín, violonchelo y piano, para su estreno en el festival anual de Almería, y compone, inspirándose en las grandes arpilleras del pintor Manolo Millares, una obra extraordinaria y muy impactante por su gran fuerza dramática: *Homúnculo, sombrero de la redención humana*, que tras su previsto estreno se repitió luego con gran éxito en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid y más tarde en Las Palmas de Gran Canaria y otros lugares.

Otro trabajo de Laura Vega estrenado entonces es su versión para soprano y orquesta de cuerda de los *Poemas de Elvireta Escobio*, por encargo del director de orquesta tinerfeño afincado en Hungría Alberto Roque, quien la interpretó con obras de otros compositores canarios en diez capitales europeas, culminando su gira otoñal de 2008 en Budapest en presencia de la autora, la cual llevaba ya un tiempo pensando y repensando su reto más ambicioso: el encargo del Festival de Música de Canarias para enero de 2010, que consistiría en un concierto para piano y acompañamiento de orquesta, para ser interpretado por su esposo, nuestro insigne compañero, extraordinario pianista e impagable colaborador de la RACBA José Luis Castillo. La Orquesta Sinfónica de Tenerife, dirigida por Lü Jia, asumió el reto y realizó con notable éxito el doble estreno en ambas islas en el marco de dicho Festival.

SU PRODUCCIÓN ENTRE 2009 Y 2012

Sin duda se nos quedan atrás alguna de sus creaciones de cámara, pues su catálogo es vasto; suma hasta hoy nada menos que 36 obras complejas de todo tipo, de las cuales vamos a tener el privilegio de escuchar en este su acto de ingreso en la RACBA sus más recientes creaciones inéditas entre nosotros, a las que ella misma se ha referido en su discurso. Digamos sólo que el aludido concierto para piano *In paradisum*, hace el número 25 de su catálogo, y que desde entonces, y en muy corto espacio de tiempo, ha compuesto las 11 obras siguientes:

En 2009, *Más allá de los árboles*, obra de piano para mano izquierda. En 2010, *El hombre que plantaba árboles*, in memoriam Francisco Brito, para guitarra, de la que realizó más tarde una nueva versión para clarinete y guitarra; la fanfarria para metales y timbales *Brahmsiana*, encargo de la Orquesta Filarmónica de Dresden, donde fue estrenada, y que fue luego ejecutada también por la Orquesta Nacional de España en Madrid; *Laberintos*, magnífica composición para clarinete y piano, estrenada en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, y que dio a conocer en Las Palmas ejecutada por una joven y gran clarinetista canaria, Laura Sánchez, acompañada por José Luis Castillo. En 2011 presentó un arreglo del segundo movimiento de su concierto para piano y orquesta, adaptado para piano y sexteto de cuerda, bajo el título *Nubes que navegan apaci-*

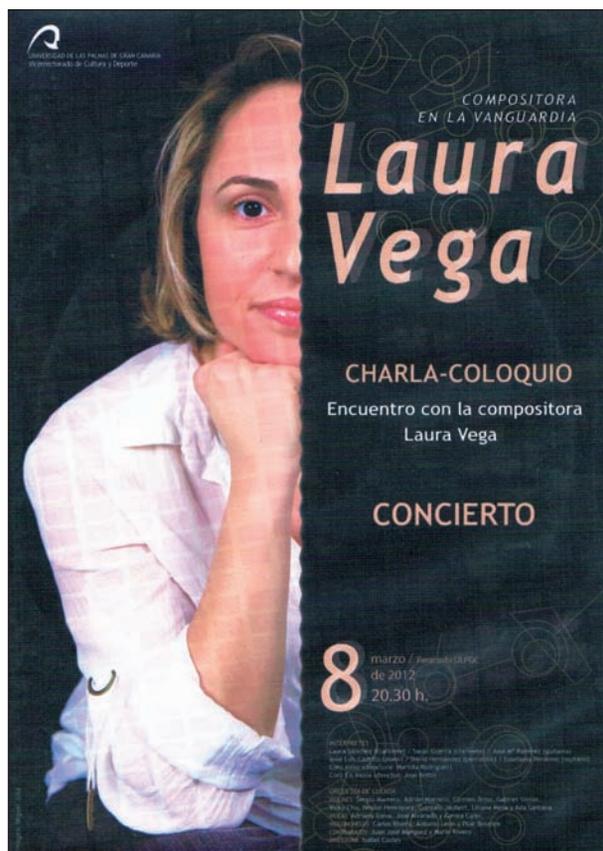
blemente hacia lo desconocido...; y en ese mismo año obtiene distinción nacional su gran *Pater Noster* para coro mixto y orquesta de cuerda, que se estrenó en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid y se dio a conocer recientemente en el Paraninfo de nuestra Universidad, en el marco de un homenaje organizado por nuestra primera institución académica a la compositora que nos ocupa.

Asimismo aborda la composición de *Más allá de la noche que me cubre*, para arpa, estrenada en el Festival de Música Española de Cádiz, que tendremos el placer de escuchar en este acto; y también sus *Tres preludios para piano* dedicados a Rosario Álvarez y publicados en el bello álbum de homenaje “Rosario Sonoro de nuevas obras para piano”, en el que participaron con obras nuevas y compuestas expofeso 29 compositores de PROMUSCAN. Finalmente, cierra Laura el año de 2011 con la obra *A las puertas del mar*, para clarinete, percusión y piano, estrenada en agosto de dicho año en el Instituto Cervantes de Estocolmo, en el marco del proyecto cultural “En el tapete del mar”.

Involucrada en un proyecto de oratorio escénico que está en proceso creativo, compone Laura Vega en 2012 las siguientes tres obras que se oirán por primera vez en Canarias en este acto, junto con la aludida para arpa, habiendo sido estrenada sólo la siguiente: *Luz de tinieblas* para dos violonchelos, dos contrabajos y piano, obra encargo desde Madrid para la Fundación Canal de Isabel II, estrenada en junio de este año en la capital del reino. Las otras dos son: *Elegía olvidada*, para contrabajo solo, obra escrita para el Festival de Música Española de Cádiz que se celebrará en breve, y *Viaje al silencio*, para clarinete, violonchelo, percusión y piano, que es la obra que escribe y dedica a nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes como ofrenda en este acto de su ingreso. Son estas obras, a las que ha aludido la autora en su alocución académica previa a nuestra intervención.

MADUREZ CREADORA Y SEMBLANZA FINAL

Véase, pues, cómo Laura ha alcanzado en poco más de una docena de años una madurez creadora en la que todo fluye de manera creciente y se proyecta cada vez más hacia su integración en la cultura globalizada de nuestro tiempo.



Carátula del DVD de edición privada en que se recogen las obras de Laura Vega para diversos conjuntos de cámara que integraron el homenaje que le tributó el Vicerrectorado de Cultura y Deporte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, donde se reproduce también la alocución previa de la autora explicando sus obras.

Debo señalar que, como se pondrá de manifiesto en las interpretaciones que se nos ofrecerán a continuación, a estas alturas las obras de Laura Vega reivindican la belleza desde los más arriesgados lenguajes contemporáneos, y eso tiene mucho mérito, porque la belleza fue durante mucho tiempo un concepto incomprensiblemente desterrado por las vanguardias y denostado por los vanguardistas. Esta belleza que transmiten sus obras es singular, muy suya, honda y sincera, y aflora con naturalidad desde el contexto de interesantes hallazgos tímbricos, sonoros y rítmicos.

Y llamo especialmente la atención sobre esta faceta creadora de su personalidad, que debe contar siempre con el mayor apoyo de todos nosotros, porque será la que la definirá a ella y la que nos definirá a nosotros los canarios para la historia. El nivel cultural de un pueblo se mide por la aportación patrimonial de tipo personal que nos van dejando sus creadores, y, en este sentido, la contribución cultural de Laura es ya una de las de mayor prestigio en las Canarias del siglo XXI, que, como hemos visto, va ganando una decidida proyección exterior. Pero ella no debe pensar sólo en eso, sino en ahondar y escarbar en la estupenda mina de su alma para seguir sacando desde su silencio las piedras preciosas del gran tesoro que interiormente posee.

Mientras tanto, ¿quien es Laura Vega entre nosotros? ¿Cómo la percibimos día a día? Seguramente se la conoce más como una destacada profesora de música. Y lo es por vocación: ha enseñado en Vecindario, contribuyendo a consolidar y a prestigiar su Escuela Municipal de Música,

y ahora lo es del Conservatorio Superior de Música de Canarias, en su sede de Las Palmas de Gran Canaria, donde enseña materias de composición y conduce por los caminos de dicha creación a una pléyade de alumnas y alumnos, entre los que van saliendo muy poco a poco nuevos talentos. En esto sigue los pasos de su maestro Francisco Brito Báez, y, con respecto a éste, se cumple en ella la máxima bíblica del “Eclesiastés” que dice: *símilem sibi reliquit post se*, esto es, dejó como sucesor suyo a alguien similar a él. La facultad de descubrir qué alumnos tienen por naturaleza el fuego interior de la creación, la virtud de saber descubrir talentos y estimularlos en la medida de la personalidad de cada uno, son virtudes muy raras, y constituyen también un don y prerrogativa de Laura Vega, quien ya desde su presidencia de la asociación de compositores PROMUSCAN en el cuatrienio de 2008-2011 nos fue presentando nuevos nombres de jóvenes promesas creadoras y sus obras.

Confieso que fue esa capacidad suya para abrir caminos la que me movió a pedirle en 2005 que me ayudara a superar mis carencias en materia de composición, cuarenta años después de haber abordado estos estudios. Laura se prestó a ello y con ella aprendí cosas que jamás había leído ni visto ni oído. Pero bien pronto percibí que Laura vuela a unas alturas a las que yo, en estos momentos de mi gastada vida, no seré capaz de remontarme con mis pesadas y viejas alas. No obstante, en mi vanidad y para mis adentros, me gusta imaginarme que soy también otro discípulo de Laura Vega, siquiera el más humilde. Felicidades, maestra. Y sé bienvenida a colaborar con nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes.

13 **A**

Cl. *p* *pp* (eco) niente *pp* (eco) *gliss.*

Vc. (arco) *mp* *flautato* *mp espressivo* *p* *mf* *gliss.*

Perc. Tam tam grave (con maza) *mp* l. vibr. Glockenspiel (baq. blanda) *p* Pl. susp. medio *pp* l. vibr. *Glisp* *pp* *mp*

pno. (Bajar teclas sin sonido) *mf* *gliss. rubato cuerda* (resonancia) *mf* (Teclado) *mf*

8^{va} 8^{vb}

17

Cl. niente *mf*

Vc. niente *mf*

Perc. Pl. susp. grave *pp* l. vibr. Chimes *mp* l. vibr.

pno. *f* l.v. *f* *loco* *mf* *repetir lo más rápido posible*

8^{va} 8^{vb}

20

Cl. *molto vibrato* *dim. al niente* *pp* *gliss. 1/4 tono quasi vibrato lento*

Vc. *pp*

Perc. Crótalos *mp* Pl. susp. medio *pp* l. vibr.

pno. *p*

22 B A tempo

Cl. *glissando* *mf* *mp* *tr. timbrico*

Vc. *mp* *glissando* *sfz* *mp*

Perc. Tam tam grave *pp* *l. vibr.*

pno. *mp* *mp* *espressivo* *loco* *p dolce*

l. vibr.

25 A tempo

Cl. *mf* *f*

Vc. *mf* *sfz*

Perc. Triángulos *l.v.* Tam tam grave *pp*

pno. *trémolo poco a poco rit.* *loco* *mf* *f* *repetir* *comenzar lento y poco a poco accel.*

28 C Poco piu mosso ♩ = 60 c.

Cl. *trémolo (lo más rápido posible)* *glissando*

Vc. *f* *poco a poco diminuendo...* *mp*

Perc. Glockenspiel (baq. blanda) *l.v.* *repetir* *pp* Triángulo agudo *mp* *pp* *l. vibr.* Tam tam grave (con mano) *p*

pno. *pp* *mp* *pp*

(comenzar lento y repetir cada vez más rápido y cresc.)

(Comenzar repitiendo lo más rápido posible y poco a poco ritardando)

31

Cl. *mp* *espressivo* *molto dolente* *mp* *p* niente

Vc. *mp* niente *pp* *mf* *dolce* *espressivo*

Perc. Glockenspiel (baq. blanda) *mp* *l. vibr.*

pno. *l. vibr.* *f* *dolce* *mf*

* *Reo.* *

36

Cl. *dal niente* *mf* *pp*

Vc. niente *mp* *mf* *cantabile*

Perc. *Glspl* *mp* *mf* *l. vibr.*

pno. *mp* *mf* *mp* *espressivo* *poco marcato* *mf*

Reo. 8^{va} *loco* * *Reo.* *

40

Cl. *mp* *poco pesante* niente *mp* niente *p*

Vc. *port.* niente *mp* niente *p*

Perc. *Glspl* *mp* *dolce* *l. vibr.*

pno. *mf* *sub p* *mf* *mf* *simile*

* *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* *

44 *poco rit.* **D** Poco meno. Lento y calmo

Cl. *frull.* *subito f* *niente* *mp* *flautato*

Vc. *f* *p* *ppp dolce*

Perc. Glockenspiel *mf* *l. vibr.* Chimes *p l. vibrare sempre* Cuencos tibetanos con varilla de *l. vibr.*

pno. *subito f* *mp pizz.* *l. vibr.*

Reo. *Reo.*

49 *dal niente* *niente*

Cl. *niente*

Vc. *II* *mp* *p* *niente*

Perc. Cuenco (agudo) *p* Crótalo (con arco) *mp l. vibr.* Triang. *p l. vibr. agudo* Tam tam grave *l. vibr.*

pno. *mp pizz.* (Teclado) *p* *l. vibr.* *simile*

(Reo.) *l. vibr.*

54

Cl. *mp dolce espressivo* *mp*

Vc. *arco sul tasto* *p* *mp dolce*

Perc. Glsp *p* Crótalo *l. vibrare sempre* Chimes *p* Glsp *p* *pp*

pno. *loco* *p dolcissimo e lontano* *pp* *l. vibr.*

(Reo.)

58 **E** ♩ = 48-60 c.

Cl.

Vc.

Perc.

pno.

pp

p

repetir el diseño (tempo ad libitum)

Reo.

60

Cl.

Vc.

Perc.

pno.

pp

mf

mp

repetir el diseño (tempo ad libitum)

repetir el diseño (tempo ad libitum)

poco a poco cresc.

Reo.

63 *poco a poco rit.*

Cl.

Vc.

Perc.

pno.

mf

mp

repetir el diseño (tempo ad libitum)

repetir el diseño (tempo ad libitum)

Reo.

66 *morendo...* (a tempo) **F Marcato** (♩ = 60 c.)

Cl. *f dolce*

Vc. *niente* *mp* *mf* *mf* *mf* *simile*

Perc. *repetir el diseño (poco a poco rit. y dim.)* *mp* *mf* *mf* *mf* *simile*

Tambor grave *mf* *mf* *mf* *simile*

pno. *p* *pp* *sfz secco* *simile*

Senza *Reo*

70 **Poco rubato** (♩ = 46 - 48 c.)

Cl.

Vc. *poco diminuendo* *p* *mf* *espressivo e molto legato*

Perc. *poco diminuendo* *p* *Triángulos* *mp* *Tam tam grave con varilla de* *l. vibr.*

pno. *cantabile* *lontano* *p* *6* *8va* *6* *6*

Reo *5* *5* *6* *6* *6* *9*

74

Cl.

Vc. *3*

Perc.

pno. *cantabile* *mf* *f* *sonoro* *poco diminuendo*

Reo *6* *7* *6* *5* *6* *6*

G Tempo marcato (♩ = 60 c.)

Musical score for measures 78-82. The score is for a Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Piano (pno.).

- Cl.:** Measures 78-82. Dynamics: *mp*, *poco tenuto*, *port.*
- Vc.:** Measures 78-82. Dynamics: *mf*, *glissando (quasi vibrato ampio)*, *mf*. Includes a *3* triplet in measure 82.
- Perc.:** Measures 78-82. Includes *Tambor grave* with dynamics *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*. Includes *Chimes* and *Palo de lluvia* with dynamic *p*.
- pno.:** Measures 78-82. Dynamics: *mf*, *pp*.

Rehearsal mark *Reo.* at the start of measure 78. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 82.

Musical score for measures 83-87. The score is for a Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Piano (pno.).

- Cl.:** Measures 83-87. Dynamics: *mp*, *sfz*, *mf*, *f*. Includes *frull.* in measure 83 and *molto vibrato* in measure 85.
- Vc.:** Measures 83-87. Dynamics: *mf*, *f*. Includes *arco ord.* and *arco*. Includes a *3* triplet in measure 87.
- Perc.:** Measures 83-87. Includes *Tam tam agudo* (*pp*), *Tam tam grave* (*mf*), *Crótalos* (*f*), and *(Triang.)* (*f*).
- pno.:** Measures 83-87. Dynamics: *mf (quasi campanas)*, *f*, *f*. Includes *l. vibr.* in measures 85 and 87.

Rehearsal mark *Reo. sempre* at the start of measure 83. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 87.

Musical score for measures 88-92. The score is for a Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Piano (pno.).

- Cl.:** Measures 88-92. Dynamics: *f*. Includes a *5* quintuplet in measure 88.
- Vc.:** Measures 88-92. Dynamics: *mf*, *f*. Includes *glissando (quasi vibrato ampio)* in measure 88 and a *3* triplet in measure 92.
- Perc.:** Measures 88-92. Includes *Tam tam agudo* (*p*), *Tam tam grave* (*mf*), *Crótalos* (*f*), and *(Triang.)* (*f*).
- pno.:** Measures 88-92. Dynamics: *f*, *f*. Includes *l. vibr.* in measures 90 and 92.

Rehearsal mark *(Reo.)* at the start of measure 88. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 92.

H **Meno mosso**

(Coger el cuenco tibetano con agua. Girar la maza suavemente alrededor del cuenco. El sonido debe aparecer poco a poco de forma natural)

Musical score for measures 91-95. The score is for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Piano (pno.).

- Cl.:** Starts with a whole note G4. Dynamics: *niente* (measures 91-92), *port.* (measures 93-94), *dal niente* (measure 95).
- Vc.:** Starts with a whole note G2. Dynamics: *dal niente* (measures 91-92), *mp* (measures 93-94), *dolce espressivo* (measure 95).
- Perc.:** Includes Triángulos (*mp*), Pl. susp. medio (*pp*), Tam tam grave (*dal niente*), and (Triang. grave) (*p*). Includes *l. vibrare sempre* and *l.v.* markings.
- pno.:** Features arpeggiated figures with fingerings 5, 6, and 5. Dynamics: *p dolcissimo*.

Tempo: *Meno mosso*. Performance instructions include *l. vibr.*, *port.*, *dal niente*, *mp*, *p*, *dolce espressivo*, *l.v.*, and *Triángulos*.

Musical score for measures 96-100. The score is for Clarinet (Cl.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Piano (pno.).

- Cl.:** Starts with a whole note G4. Dynamics: *niente* (measures 96-97), *l. vibr.* (measures 98-100).
- Vc.:** Starts with a whole note G2. Dynamics: *niente* (measures 96-97).
- Perc.:** Includes (con maza) (*l.v.*), (Sujetar con una mano el tam tam agudo) (*mp*), (Mover en el aire el tam tam de un lado a otro) (*mp*), *simile*, and Glsp (*pp*).
- pno.:** Features arpeggiated figures with fingerings 3 and 3. Dynamics: *pp*. Includes *l. vibr.* marking.

Tempo: *Meno mosso*. Performance instructions include *l. vibr.*, *poco rit.*, *l.v.*, *mp*, *p*, *pp*, *Glsp*, *simile*, and *l.v.*.

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2012-2013, 8-X

LECTURAS MUSICALES DEL QUIJOTE

BEGOÑA LOLO HERRANZ

Decir que la obra de Cervantes está marcada por la presencia de la música es plantear algo que debería formar parte de nuestro acervo cultural, pero una afirmación de estas características presupone un conocimiento profundo de la obra del literato y también de la propia música de su época, que no siempre es cierta. Estas líneas van encaminadas a intentar realizar un viaje que desde la música permita otra forma de lectura de la obra cervantina y en particular de la novela del hidalgo manchego, considerada el libro más universal de la literatura.

El Quijote ha sido numerosas veces utilizado como obra de referencia para evidenciar la presencia del arte sonoro con orientaciones muy diferentes. Desde su valor moral, en la tantas veces repetida frase de Sancho a la condesa “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala” (DQ, II, XXXV), a su carácter terapéutico con función lenitiva, en la aventura del cura y el barbero en Sierra Morena, por poner dos ejemplos significativos:

La experiencia me mostraba que la música
compone los ánimos descompuestos y
alivia los trabajos que nacen del espíritu,
dice Dorotea (DQ, I, XXVIII).

A menudo, la lectura del *Quijote* ha oscilado desde la literalidad de una novela de caballería plena de aventuras y cargada de un gran sentido cómico, a la búsqueda de unas claves cargadas de significados que permitiesen comprender el sentido histórico, filosófico, religioso, político, sociológico y antropológico de una época en sí bastante

compleja, en la que el imperio español, en el cenit de su poder, veía asomar en el horizonte el principio de su decadencia. Una lectura, esta última, a la que se ciñen numerosos estudiosos, que interpretan la obra cervantina como la gran crónica de una época; es decir, como una crítica de las costumbres españolas del siglo XVII.

A pesar de este amplio abanico de posibilidades de interpretación, es necesario insistir en la posibilidad de realizar una lectura desde la música como elemento transversal que permita reconstruir el espacio sonoro de la época en la que vivió Cervantes, a través de su obra. Dicho esto, cabe preguntarse cuál era el conocimiento que el literato tenía en realidad de la música y si cuando ésta es utilizada en su obra se hace con la precisión adecuada, no de una forma engañosa sino de forma correcta y veraz.

No en balde se afirma que Cervantes amaba la música; puede parecer un lugar común, pero en definitiva es una de las imágenes con las que ha pasado a la Historia¹. A pesar de esta valoración, se desconoce cuál pudo ser su formación musical, ya que su biografía mantiene muchos puntos oscuros sin resolver. Los esfuerzos de los especialistas por intentar realizar una reconstrucción lo más fidedigna posible de su trayectoria vital a lo largo del tiempo, tal y como bien dan cuenta las importantes biografías realizadas en el pasado por Mayans y Siscar (1737), Pellicer (1800), Fernández Navarrete (1819), Navarro y Ledesma

¹ SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta nuestros días*. Madrid: Impr. de Narciso Ramírez, t. II, 1856, p. 152.

(1905), Cotarelo y Mori (1905)², y las más recientes de Astrana Marín, Rey Hazas y Sevilla, Canavaggio, Sliwa, Blasco Pascual³, han sido infructuosas.

A día de hoy, y como bien apunta Florencio Sevilla, Cervantes sigue siendo un gran desconocido, desconocimiento que se hace más patente cuando se intenta averiguar cuál fue la educación que recibió en los primeros años de su vida, en los que la infancia y adolescencia estuvieron marcados por las dificultades económicas⁴. No pasa de ser mera conjetura que estudiase en el Colegio de la compañía de Jesús en Valladolid, Sevilla o Córdoba⁵. De ser cierto, poco pudo aportarle esta educación para su formación musical, habida cuenta de la expresa prohibición del uso de este arte en las constituciones de la orden jesuítica. Sí ha quedado demostrado que asistió al estudio de Juan López de Hoyos en el otoño de 1568, al instalarse su familia en Madrid⁶.

² MAYANS Y SICAR, G.: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Londres: [Briga Ral], 1737 (ed. A. Mestre. Madrid: Espasa-Calpe, 1972). PELLICER Y SAFORCADA, J.A.: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Imprenta Real, 1819 (reed. Con estudio preliminar de J. Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga, 2005). NAVARRO Y LEDESMA, F.: *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Imprenta alemana, 1905 (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944). COTARELO Y MORI, E.: *Efemérides cervantinas ó sea resumen cronológico de la vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1905.

³ ASTRANA Y MARÍN, L.: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 7 vols., 1948-1958. CANAVAGGIO, J.: *Cervantes*. Trad. M. Armiño. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. REY HAZAS, A.-SEVILLA, F.: *Cervantes, Vida y literatura*. Madrid: Alianza, 1995. SLIWA, K.: *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*. Prólogo de Jean Canavaggio. Pamplona: Eunsa, 1999 y del mismo autor *Documentos cervantinos. Nueva recopilación; lista e índices*. New York: Peter Lang, 2000. BLASCO PASCUAL, J.: *Miguel de Cervantes Saavedra, regocijo de las musas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

⁴ SEVILLA, F.: "Cervantes: un perfecto desconocido". En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. B. Lolo (ed.). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios cervantinos, 2007, pp. 61-89. El autor vuelve a reafirmarse en su reciente edición del *Quijote*. CERVANTES SAAVEDRA, M.: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Crítica F. Sevilla. Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote, 2010, pp. XXXVII.

⁵ Astrana Marín descubrió el asentamiento de la familia en Córdoba tras la estancia en Valladolid. Cit. en CANAVAGGIO, 2003, p. 62.

⁶ CERVANTES SAAVEDRA, M.: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Crítica F. Sevilla. Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote, 2010. Me he basado en esta edición para los aspectos del estudio biográfico.

No obstante, Astrana Marín en su biografía dejó constancia de la afición del padre, Rodrigo de Cervantes, hacia la música. Su destacada sordera abre un campo razonable de dudas sobre la manera en que se podía desarrollar esta afición. También apunta la existencia de una vihuela en la casa familiar⁷, instrumento por otra parte muy común en la época, equiparable a lo que fue posteriormente la popularidad de la guitarra. Estos detalles sí es cierto que podrían hacer pensar en un ambiente familiar cercano a la música, que hubiese generado un gusto en el entonces joven Cervantes.

Independientemente de su formación, es incuestionable que la presencia de la música es una constante reiterada a lo largo de toda la obra cervantina, como lo evidencia su huella en las obras de poesía (libros primero al cuarto) y en el *Viaje del Parnaso*; en las comedias: *La casa de los celos*, *El rufián dichoso*, *La entretenida*, *Los baños de Argel*, *Pedro de Urdemalas*, *La gran sultana*. En los entremeses: *El retablo de las maravillas*, *El rufián viudo*, *El juez de los divorcios*, *La guarda cuidadosa*, *El viejo celoso*, *El vizcaíno fingido*, *El entremés de los habladores*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El hospital de los podridos*, *La cueva de Salamanca*; en sus novelas: *El coloquio de los perros*, *La Galatea*, *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *El licenciado vidriero*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia*, *Las dos doncellas*, *La tía fingida*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, sin olvidar su indiscutible canto en *El Quijote*, en el que, a modo de ritornello, es decir, de continua melodía, se repite de forma sistematizada.

A excepción de *El cerco de Numancia*, *El gallardo español* y *El laberinto de amor* en el caso de las comedias, el resto de su producción literaria está marcada por esta presencia sonora que en forma de canciones, romances, dan-

⁷ PASTOR COMÍN, J.J.: *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2009, p. 78. Debe consultarse para un estudio de estos primeros años, elabora un cuidado estado de la cuestión de los trabajos precedentes de Astrana Marín, Canavaggio, Sliwa, fundamentalmente. Avanza más en la posible formación musical del literato estableciendo una conjetura que le lleva a presuponer que Cervantes, en su estancia en Córdoba, estudiase en la academia de Alonso de Vieras en la que además de enseñar a leer y escribir el latín y la gramática se recibían nociones de cantollano y de órgano, no hay aportaciones nuevas documentales.

zas, instrumentos, paisajes sonoros..., surca la obra. Estas intervenciones no tienen la misma importancia en toda su producción, lógicamente, pero su presencia no es meramente anecdótica; de lo contrario se hubiese convertido en un elemento recurrente que por su propia reiteración hubiese dejado de tener un valor literario. Antes bien, considero que la música es parte intrínseca del concepto creativo de Cervantes. De ahí su reiterada presencia en su producción literaria, tal y como voy a exponer⁸.

En sus páginas, Cervantes dejó constancia de la existencia de una gran diversidad de géneros musicales, del ir y devenir de las danzas y bailes procedentes de nuestros virreinos americanos y su inserción y desarrollo en la vida de la corte española, de los gustos sociales en lo musical, del paisaje sonoro, del uso de instrumentos y su desarrollo en el ámbito popular y cortesano, en definitiva, de la historia y la antropología cultural de la música ceñida a una época a través de la obra de un literato. Esta forma de acercamiento no parece tan fácilmente extrapolable como sistema de análisis a la obra de otros autores coetáneos, a excepción de Calderón de la Barca⁹ y especialmente de Lope de Vega, de reconocida formación musical y a quien le debemos haber escrito la égloga pastoral *Selva sin amor* de 1627, que es considerada el texto de la primera ópera española¹⁰.

Desde esta perspectiva, la obra de Cervantes adquiere una dimensión innovadora, ya que puede ser considerada como el espejo en el que se refleja un periodo de la historia unánimemente considerado como el Siglo de Oro, tanto de la literatura como de la música española. La época de esplendor de los grandes vihuelistas, como Alonso de Mudarra, Miguel de Fuenllana, Diego Pisador, Luis Milán, a la vez que la de los grandes compositores de música re-

ligiosa, como Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero y Cristóbal de Morales, sin olvidar a figuras tan destacables como Antonio de Cabezón en la tecla. Algunos compartieron escenario cronológico con el literato, son el fiel reflejo de la cultura musical española, no es descartable que Cervantes conociese su música a través de los círculos sociales cortesanos que frecuentaba¹¹ y por eso supo dejar constancia de la misma en su literatura.

Pero creo que no sería descabellado plantear que en algún caso pudo darse un conocimiento personal. En este sentido baste recordar que Miguel de Fuenllana estuvo al servicio de la primera esposa del monarca Felipe II, Isabel de Valois, hasta su fallecimiento en 1569¹². Fue precisamente Juan López de Hoyos, rector del Estudio de la Villa y maestro de Cervantes, el encargado de publicar las *Exequias*, quien incorporó cuatro poemas laudatorios de su alumno Cervantes a la esposa difunta del rey. El estrecho círculo de conexiones tuvo que facilitar el conocimiento directo. Cervantes siempre buscó tener un puesto estable en el servicio del monarca, que le garantizase no sólo posición social y prestigio sino ante todo estabilidad económica, una aspiración que, por otra parte, nunca llegó a conseguir. Baste recordar que todavía en 1582 solicitaba a Antonio Eraso, secretario del Consejo de Indias, una vacante en América, intentando rentabilizar su hoja de servicios después de la liberación de Argel, petición que le fue denegada¹³.

A pesar de lo expuesto no sería correcto plantear que Cervantes era un músico en toda la extensión del término, pero sí es cierto que cuando habla de música lo hace con corrección, es decir, conoce bien las tipologías de repertorio, el uso de los instrumentos, las danzas más habituales, y, lo que es más importante, la terminología, lo que evidencia unos conocimientos de teoría musical básicos¹⁴, como apunta Miguel Querol. Distingue las clases de voces

⁸ LOLO, B.: "De la música en Cervantes a Cervantes en la música. Interpretaciones del arte sonoro". *XXI Coloquio cervantino Cervantes, la Independencia y la libertad*. Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote, 2011. Utilizo algunas de las ideas expuestas en este texto.

⁹ FRENK, Margit: *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica: siglos XV a XVII*. México: UNAM, 2003, donde se señalan las fuentes que incluyen a Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, además de otros.

¹⁰ QUEROL, M.: *Cancionero musical de Lope de Vega*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 3 vols., 1986-1991. La partitura se da por perdida.

¹¹ En este sentido se debe consultar el trabajo de PASTOR COMÍN, J.J.: *Loco, trovador y cortesano...*, pp. 86-90.

¹² Fuenllana le dedicó a Felipe II su *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554).

¹³ CERVANTES SAAVEDRA, M. de: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Crítica F. Sevilla..., pp. XXXI-XXXII.

¹⁴ En estos aspectos sigo el texto fundamental de QUEROL, M.: *La música en la obra de Cervantes...*, pp. 23-43.

humanas y su clasificación en tiple, contralto, tenor y bajo; conoce las notas y su duración “De suerte voy, que pelearé con ciento/ sin volver el pie atrás una semínima”¹⁵, dice Ocaña en *La entretenida* (III). Aplica correctamente términos como tiempo, compás y contrapunto: “Sigue tu canto llano –dice Don Quijote a Sancho– y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles” (DQ, II, XXVI), haciendo referencia a la diferencia entre canto monódico y polifónico.

De la misma forma, su conocimiento de los instrumentos es certero. En el *Entremés de los habladores*, Roldán apunta: “Prima es una cuerda de guitarra: la guitarra se compone de cinco órdenes”(II) y no de cinco cuerdas como hubiese sido la forma vulgar de citarlo¹⁶, innovación esta última que había sido introducida por fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos* (Osuna, 1555)¹⁷, lo que supuso un cambio importante desde el punto de vista técnico, ya que amplió considerablemente las posibilidades de desarrollo del instrumento, particularidad que Cervantes conoce y aplica en toda su dimensión. Para otros investigadores fue en realidad Vicente Espinel el introductor de esta innovación, escritor, teórico y buen instrumentista al que Cervantes conocía y rindió homenaje en el *Canto de Caliope*, *La Galatea* (VI) y en el *Viaje del Parnaso* (II), en el que se puede leer: “es el grande Espinel, que en la guitarra, tiene la prima y en el raro estilo”¹⁸.

Cervantes organiza la presencia instrumental atendiendo al ámbito de desarrollo en el que se mueven los personajes. Si es el cortesano, lo representa con instrumentos como el arpa, laúd, chirimía, clavicembalo, etc,

instrumentos cultos, en definitiva, que requieren de un aprendizaje guiado por un maestro, al que solo se podía tener acceso si se formaba parte de una clase social cultivada. Por el contrario, si la escena refleja el mundo popular, instrumentos como la guitarra¹⁹, el albogue, los cascabeles, tejoletas, castañetas, matracas, sonajas, dulzaina, zampoña, cuerno, bandurria, dominan la narración, pues su aprendizaje se podía realizar directamente por mimesis, es decir, viendo a otros tocar: la complejidad del instrumento y su trascendencia sonora era menor, siendo la adecuada al mundo popular.

El instrumento se convierte, de esta manera, en un elemento de identificación, una especie de meme que le permite al lector ubicarse en el ámbito social al que pertenecen los personajes simplemente con saber el instrumento que portan, lo cual evita que sea necesario un recorrido literario de carácter explicativo para transmitir esta idea. Este juego de imágenes que tiene un componente altamente visual es muy característico de Cervantes, quien introduce a su vez un elemento de modernidad que entra muy en consonancia con el propio desarrollo de la música de esta época.

La importancia que los instrumentos adquieren en la obra cervantina se magnifica cuando estos son tocados por los personajes principales. No se puede olvidar que fue Altisidora la que nos reveló que don Quijote era músico, o al menos que sabía del arte de tocar, cuando en casa del duque afirmó: “Menester será que se le ponga el laúd, que sin duda Don Quijote quiere darnos música y no será mala siendo suya” (DQ, I, XLVI)²⁰; instrumento que un poco antes el propio Don Quijote había solicitado: “Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento; que yo consolaré lo mejor que pudiere á esta lastimada doncella [en referencia a Altisidora]; que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser re-

¹⁵ Está haciendo referencia a la semiminima, la nota de menor duración en notación antigua

¹⁶ QUEROL, M.: *La música en la obra de Cervantes...*, p. 43

¹⁷ GRIFFITHS, John: “Martínez Espinel, Vicente”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 7 (2000), pp. 286-288. En propia vida de Espinel ya se crea la leyenda de que fue él en realidad el que inventó esta quinta cuerda, cuando en realidad Bermudo y Miguel de Fuenllana en su *Orphénica lyra*, 1555, ya dejan constancia de esta innovación de que existían guitarras y vihuelas de cinco órdenes desde el tiempo del nacimiento de Espinel, lo que evidencia que el no pudo ser el inventor.

¹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, M. de: *Viaje al Parnaso*, Nueva ed. con la vida de Cervantes por D.M.F. Navarrete. París: Casa Editorial Garnier hermanos, p. 285. Cit en SORIANO FUERTES, M: *Op. cit.*, vol. 1-2, p. 150.

¹⁹ Para un estudio directo sobre este instrumento consultar el trabajo de LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G.: “Fiesta, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela”. En: *Anales cervantinos*, vol. XL (2008), pp. 229-242. Remito especialmente al apéndice para el caso concreto de “La guitarra en la obra de Cervantes” y de especial interés los aspectos centrados en el carácter popular.

²⁰ QUEROL, p. 29. *La música en la obra de Cervantes*, escrita en 1948.

medios calificados”²¹. Es decir, el protagonista de la novela, entre sus muchos atributos sabía del arte musical, una distinción que Cervantes le otorga premeditadamente, evidenciando la buena cultura cortesana del hidalgo. Pero también evidencia la predilección de Cervantes por esta manifestación artística propia de un caballero, tal y como manifestó el literato por boca de don Quijote, “quiero que sepas, Sancho, que todos los más caballeros andantes de la edad pasada fueron grandes trovadores y grandes músicos” (DQ, I, XXIII). Por esta razón don Quijote ciñe el laúd, el instrumento culto por antonomasia, de obligado aprendizaje para la nobleza y la monarquía, era el primero que se enseñaba en la educación de los infantes a la par que el aprendizaje de la danza culta, según marcaba el canon de la educación cortesana. Esta elección no es gratuita y le sirve a Cervantes para marcar un elemento de identidad que otorga al Quijote personaje el rango de hombre cultivado en lo musical y lo coloca en casa de la duquesa en perfecta sintonía con el medio cortesano en el que se desarrolla el episodio.

EL ARTE DE SABER DANZAR

Al igual que en el caso de los instrumentos, la utilización de danzas es especialmente afortunada. Cervantes diferencia entre danzas cultas y los bailes populares, que a menudo figuran en las obras cervantinas acompañando los momentos de gozo, festejo, las reuniones sociales, los encuentros familiares, la vida lúdica cortesana, las escenas de pastores, etc. Cervantes supo magistralmente adecuarlas al momento y lugar pertinente, al igual que hace con los instrumentos, diferenciando con claridad cuáles tenían unas raíces populares como la chacona, jácara, perra mora, zarabanda, seguidilla, escarramán, y por tanto debían de ser utilizadas en escenas que reflejaban ese ambiente, y aquellas otras que se enmarcaban dentro del mundo cortesano, por su carácter culto y refinado, como el canario, gallarda, folía, gambetas.

No hay que olvidar que la danza culta se regía por la coreología, es decir, por el arte del saber danzar. Respondía por tanto a unas reglas prefijadas que requerían un aprendizaje previo, al que solamente se podía acceder en

el mundo cortesano. En contraposición, el baile se aprendía por simple mimesis, es decir, viendo a otros bailar e imitando los modelos. Si en la danza el cuerpo representaba unos valores estéticos y morales, en los que su movimiento sólo se podía producir de la cintura para abajo, permaneciendo estática la parte superior, a modo de símbolo, en el baile el cuerpo participaba por completo del acto de ejecutar: los saltos, balanceos, oscilaciones del pecho, ejecución de las manos, evidenciaban una praxis ceñida al mundo plebeyo, que se regía por otros códigos morales, en los que la sensualidad, la provocación y el erotismo eran factores muy presentes en el acto de bailar. Cervantes conocía bien estas diferencias. Por esta razón, en *Persiles y Sigismunda*, Rutilio, músico cantor y maestro de danza, es el encargado de la educación de las familias nobles de Sena. La diferenciación de unas danzas y otras y su lugar de desarrollo literario tiene una implicación social, evidencia un profundo conocimiento del mundo cortesano y del popular.

El Quijote fue lentamente incorporando imágenes en las sucesivas ediciones que fueron apareciendo a medida que avanzaba el siglo. Así, en la edición de 1648, publicada en Alemania, en la imprenta de Matías Götzen en Frankfurt, ya aparece en el frontispicio la imagen de don Quijote y Sancho Panza, además de tres láminas que destacan determinados episodios. La finalidad no era otra que facilitar la lectura, sobre todo al lector extranjero, propiciando la cercanía con el contenido de la obra. En este sentido, pocas escenas han sido tan representadas iconográficamente en las sucesivas ediciones como *Las Bodas de Camacho*, precisamente por la incorporación de las danzas²² en el momento del festejo; es uno de los episodios de claro contenido musical de la novela.

²¹ CERVANTES SAAVEDRA, M.: *El Quijote*, p. 778.

²² Véase en este sentido las diferentes representaciones en las siguientes ediciones del Quijote ordenadas cronológicamente: “Danza de las doncellas”. En: *Les aventures de Don Quichotte* (estampas sueltas) (Louis Surugue, 1724, Paris). Coypel, Charles Antoine (1694-1752); “Entrada de Donzellas, a las Bodas de Camacho”. En: *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* (Arkstée & Merkus, 1755, Amsterdam/Lipsia) I. (Tom. II, p. 272). “Los danzantes bailan en las bodas de Camacho”. En: *Don Quixote de la Manche* (W. Stockdale, 1819, London). “Don Quijote y Sancho se encuentran con los músicos de las bodas de Camacho”. *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* (Hachette, 1863, Paris). Doré, Gustave. Se pueden consultar en <http://www.qbi2005.com>.

Dos ejemplos cercanos cronológicamente pueden ilustrar el sentido del valor de la danza a través de la imagen y, a su vez, la trascendencia de la música en la creación cervantina, en la medida en la que los propios ilustradores eligen esta parte del episodio como imagen fundamental para explicar el episodio. La primera se corresponde con el ejemplar de 1750 *Histoire de l'admirable don Quichotte de la Manche*, editado en Frankfurt, con dibujos de Coypel²³. En esta ocasión Don Quijote contempla una danza de artificio, es una escena típicamente cortesana que se desarrolla en la naturaleza. Don Quijote va vestido con la armadura convencional de caballero sosteniendo en la mano su escudo, conserva las convenciones que se corresponden con la época, a modo de atributos. Sancho, su escudero, aparece sentado en un plano inferior al del hidalgo, diferenciándose de esta manera la jerarquía de los protagonistas; ambos se ubican en el margen izquierdo de la escena. En contraposición, el resto de los personajes, que representan el mundo cortesano, se coloca a la derecha, en el que también figuran los músicos. Esta forma de representación enfrenta el mundo de la invención literaria con la realidad del mundo. Ambos planos están perfectamente diferenciados, y aunque el punto de fuga se centra en la danza ubicada al final de la escena, la impresión es la de asistir a la lectura de la novela a través de la imagen. (Imagen 1).

En el segundo caso, la imagen procede del *Don Quixote de la Manche*, de 1819 editado en Londres. Los dibujos fueron realizados por John Heaviside Clark²⁴. La escena se ubica igualmente en la naturaleza, pero, a diferencia del caso anterior, todos los personajes se colocan en la margen izquierda del dibujo (mirando de frente). Don Quijote ya no porta su armadura y va vestido, al igual que los danzarines, con ropas típicamente españolas de la época de la edición de 1819, es decir, imitando la indumentaria de los majos de claro estrato popular, mientras que el resto de personajes aparece con el vestuario propio de petrimetres. La imagen hace pensar inmediatamente en una escena goyesca o en una representación de una obra de teatro de

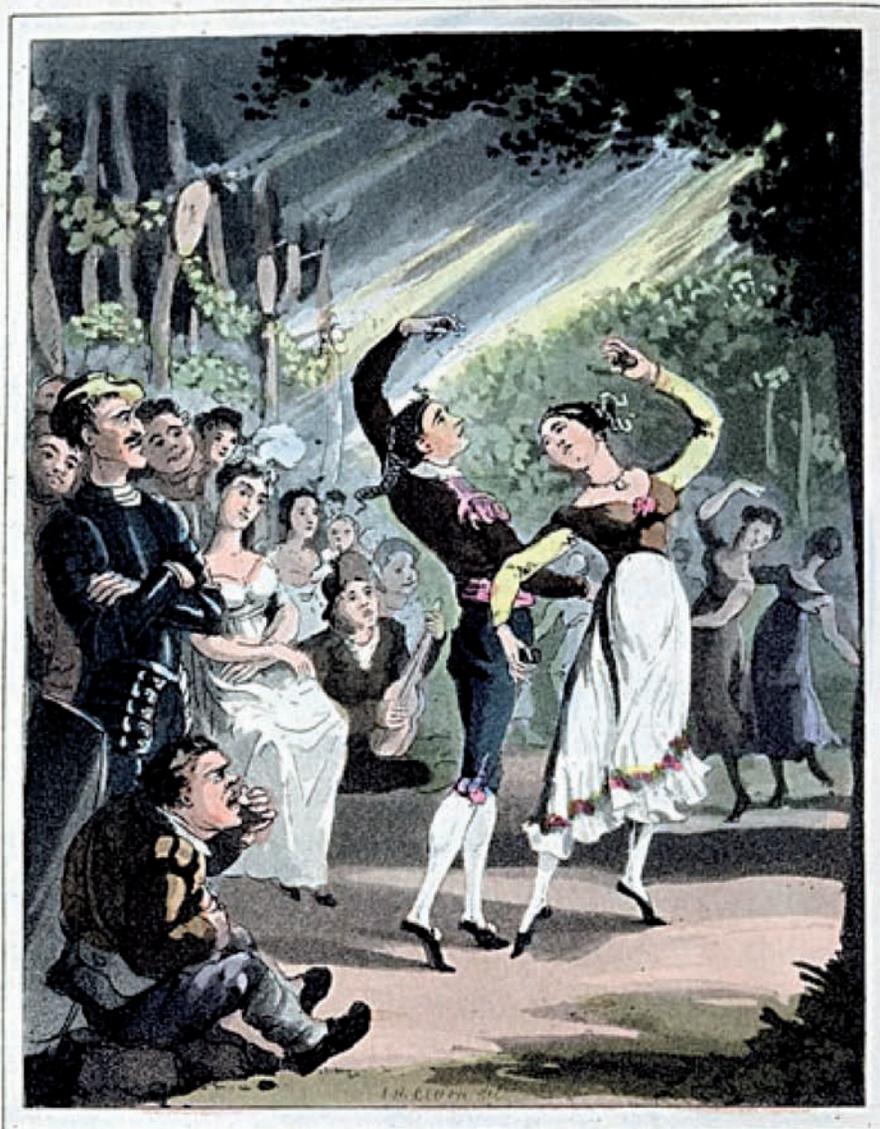


Imagen 1. *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*. Frankfurt, Bassompierre, 1750.

corte populista. La danza podría ser considerada perfectamente unas boleras, muy en consonancia con las que se programaban en los teatros urbanos de Madrid por estas fechas, y no una danza de artificio como figuraba en el caso anterior, más acorde con el tenor del texto cervantino. En esta ocasión no hay distinción entre el mundo literario y el resto, los personajes reales y ficticios conviven de forma natural. Por las fechas en las que se publica esta edición es evidente que se ha querido adecuar la imagen y, por tanto su lectura iconográfica, a la época real en que se está publicando, es una lectura antropológica en términos de modernidad visual. (Imagen 2).

²³ CERVANTES SAAVEDRA, M. de: *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*. Frankfurt: Imp. Jean François Bassompierre, 1750, pp. 234-235.

²⁴ CERVANTES SAAVEDRA, M. de: *Don Quixote de la Manche*. London: Impresor W. Stockdale, 1819.



DON QUIXOTE AND SANCHE AT THE MARRIAGE OF CAMACHO.

Published by Tho. Nelson, Feb 1, 1819.

Imagen 2. Don Quixote de la Mancha. London, Stockdale, 1819.

Como se puede observar, a través de estas dos imágenes, que representan momentos clave de la novela, la obra cervantina fue lentamente adecuándose a la realidad social y al gusto estético del momento. Al igual que en la parte iconográfica, este episodio ha sido numerosas veces utilizado como tema de inspiración en la creación musical por compositores de todas las épocas y países. En 1712 ya se escribía en Holanda la primera obra sobre este episodio, bajo el título de *Don Quichotte op de Bruiloft van Kammachio*, una opereta a la que siguieron en el siglo XVIII las escritas por compositores tan significativos como Philidor, Telemann, Salieri, Tarchi, o el español Esteve. En el siglo XIX, Lefebvre, Mendelssohn, Mercadante, Reparaz, Mazucato, Minkus eligieron nuevamente este episodio como punto de inspiración, y Ferran, Rodríguez Albert, Olallo Morales, Frazzi en el siglo XX, por citar algunos autores. En forma de opereta, zarzuela, comedia pastoral, divertimento, ballet, pantomima, melodrama jocoso, comedia musical, cantata, etc, los compositores fueron dejando constancia de su particular lectura musical de uno de los episodios más celebrados del Quijote.

EL ARTE DE SABER CANTAR

Otro de los aspectos presentes en la obra fue el de las canciones, tonos y romances que aparecen de forma continuada en las obras de Cervantes. Muchos de ellos tienen unas raíces populares, pertenecen a una tradición conocida, es decir, constituyen un repertorio que forma parte de un imaginario colectivo, lo que refuerza su facilidad para interactuar con el lector u oyente, quien al escuchar las canciones o simplemente leerlas insertas en el texto puede recordar la música que las acompaña y muy posiblemente identificarse con ellas al formar parte de su espacio sonoro natural. Textos tan conocidos como el de "Madre la mi madre", y tan utilizados posteriormente por compositores como Balada (*Tres cervantinas*, 1967) o Vives en sus *Canciones epigramáticas*, abogan por un Cervantes muy cercano en su pensamiento con el sentir popular.

En otras ocasiones, y como bien indica Miguel Querol²⁵, el literato utilizó música que era ya conocida, a la que incorporó un texto de nueva creación, realizando un

contrafactum, es decir, el oyente conocía la música pero no el texto, lo que facilitaba en extremo el aprendizaje de una nueva letra sobre la base de una canción conocida, utilizando un recurso muy extendido, por otra parte, en la música desde la Edad Media.

Las canciones que aparecen en *El Quijote* son fiel reflejo de la tradición musical culta, y también popular, de su época, y de una época pasada cercana en el tiempo.

La presencia de la música en la obra cervantina tuvo también un valor añadido: sirvió para reflejar la dicotomía representada por los personajes de don Quijote y Sancho. Cervantes arroja musicalmente sus existencias haciéndoles partícipes del mundo sonoro que les es más propio, aspecto que después será fundamental para los compositores que utilizan la novela como tema de inspiración para la creación, en la medida en que el carácter musical que corresponde a los personajes ya está predefinido por el propio literato. Sirva de ejemplo la ópera-ballet cómica en tres actos de Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) *Don Quichotte chez la duchesse* con libreto de Favart. Fue estrenada en la Académie Royale de la Musique (Paris), el 12 de febrero de 1743. En el III acto figura un aria a dúo interpretada por don Quijote y Sancho, en la que el escudero intenta convencer a su señor que no es bueno menospreciar el amor que le ofrece Altisidora, la reina de las pagodas, dispuesta a entregarle todo su reino y sus tesoros, a lo que el hidalgo le responde: "Yo renuncio a la diadema/ si es necesario traicionar mi fe/ la corona es el azar, mis virtudes son mías/ no debo mi grandeza nada más que a mí mismo"²⁶.

Don Quijote habla desde el idealismo, de ahí que en sus intervenciones Boismortier destaque musicalmente las palabras clave con cambios de tempo, de registro sonoro y, sobre todo, con un mayor lirismo a modo de retórica musical. En contraposición, cuando interviene Sancho y esgrime razones que proceden de la sabiduría popular, el ritmo de la música es más acelerado, carente de lirismo, utiliza un marcado carácter silábico, con una dificultad técnica menor en el tratamiento de la voz²⁷.

²⁶ Traducción de la autora de este estudio.

²⁷ LOLO, B.: "Reescrituras musicales del Quijote en los siglos XVII y XVIII. La visión de Francia" *E-Humanities*, 2012.

²⁵ QUEROL, M.: *La música en la obra de Cervantes...*, p. 27.

Además de canciones, tonos y romances, instrumentos, danzas cultas y populares, paisajes sonoros. Cada uno de estos aspectos circula libremente por la novela cervantina, de forma a veces estruendosa, otras a modo de música callada, pero su presencia es constante. Si vaciásemos *El Quijote* de la música es posible que nos encontrásemos ante otra forma de lectura de la novela.

EPÍLOGO

Como se puede observar, la presencia de la música en la obra cervantina no es gratuita; antes bien, es un rasgo que peculiariza su obra. El conocimiento que Cervantes tenía de la música fue reconocido en los siglos posteriores, dejando un sentimiento colectivo de que el autor sabía lo que se decía cuando hablaba del arte sonoro. Cuando en 1856-1860, en pleno proceso de mitificación del literato como icono cultural de España de dimensión universal, Mariano Soriano Fuertes escribió su *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta nuestros días*, considerada convencionalmente como la primera Historia de la música española, Cervantes quedó retratado para la posteridad, tal y como se puede leer:

Hay quien dice que Cervantes tocaba la vihuela y entendía perfectamente la música; mas si esto no puede afir-

marse con seguridad, debe creerse era muy amante de ella, como lo prueban los continuos elogios que en sus obras le prodiga, y su intimidad tanto con Espinel cuanto con don Salvador Luis²⁸.

El Quijote ha sido, frente a otras muchas obras literarias, una novela de gran aceptación por parte del público desde el momento de su publicación. Las cuatro ediciones realizadas en 1605 y la rápida difusión que la obra tuvo, tanto en España como en el resto de los territorios de Europa y de las colonias americanas, así lo evidencian. No se ha reconocido que la obra, entre otros muchos aspectos, se convirtió en un emisario de la cultura musical española, permitiendo dar a conocer tipologías de repertorios, danzas e instrumentos que no eran parte intrínseca de la cultura de otros países, testimoniando una realidad musical que difícilmente hubiese llegado a traspasar las fronteras de España. *El Quijote* sirvió para dar a conocer la música española y por extensión la de los virreinos americanos, que era profundamente desconocida en esta época en Europa.

Leer el *Quijote* desde esta perspectiva es también una forma de conocer la música española de su época.

²⁸ SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta nuestros días*, t. II, 1856, p. 152.

ENTREGA DE LOS PREMIOS “MAGISTER” Y “EXCELLENS” DE 2012 (ESPECIALIDAD DE MÚSICA) Y EL PREMIO EXTRAORDINARIO “MECENAS DE LA MÚSICA”

La Junta de Gobierno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tras convocar sus premios anuales, dedicados en 2012 a profesionales de la Música, recibió varias propuestas por parte de diversos miembros de la corporación, especialmente de los de la sección de Música, y tuvo especial consideración a los más razonadamente propuestos y ajustados a las bases que regulan estas distinciones. De esta manera, tras deliberar y tomar la decisión correspondiente, comunicó a fines del verano al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes músicos:

1.- Para el Premio “Magister”, que se otorga a un creador veterano de prestigio por la labor significativa y de calidad desarrollada a lo largo de su vida, al intérprete y pedagogo del violín don **Agustín León Ara**, natural de Santa Cruz de Tenerife, cuya loa se encomendó a la académica numeraria y profesora del Conservatorio de Música de Santa Cruz de Tenerife doña Carmen Cruz Simó.

2.- Para el Premio “Excellens”, destinado a profesionales emergentes y con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, fue designado el joven compositor y pianista don **Ernesto Mateo Cabrera**, natural de Arucas, Gran Canaria, cuya loa se encomendó al académico numerario y prestigioso crítico musical don Guillermo García-Alcalde y Fernández.

Asimismo, la Real Academia Canaria de Bellas Artes creó este año, y para otorgar no regularmente, un Premio al Mecenazgo de las Artes y/o de la Música, aplicado a per-

sonas de nuestro entorno que se hayan distinguido notablemente como patrocinadores. La Academia resolvió otorgarle este año tan excepcional distinción a don **Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna**, conde de la Vega Grande de Guadalupe, de Las Palmas de Gran Canaria, cuya justificación y presentación se encomendó a la presidenta de la RACBA doña Rosario Álvarez Martínez.

La ceremonia pública de entrega de estas distinciones tuvo lugar en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el lunes 8 de octubre de 2012, enmarcada en el acto de apertura del curso académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes correspondiente a 2012-2013. Al encontrarse convaleciente de un accidente automovilístico, no pudo acudir desde Madrid a recoger su premio don Agustín León Ara, siendo representado por una sobrina suya, quien leyó un texto de agradecimiento remitido por el galardonado.

Tras instalarse la Academia mientras la ‘Camerata Lacunensis’ cantaba el “Cántico a San Miguel”, fue abierta la sesión en nombre de S. M. el rey por la presidenta de la corporación y se dio paso a los diferentes puntos del orden del día inherentes al acto. Habiendo leído la lección magistral la doctora Begoña Lolo Herranz, catedrática de la Universidad Autónoma de Madrid, cuyo texto precede a estas líneas, a continuación se procedió a la entrega de los premios y a la distinción arriba descritas, cuyos textos y discursos se publican a continuación.

ERNESTO MATEO CABRERA, PREMIO EXCELLENS 2012 DE MÚSICA

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

Ernesto Mateo Cabrera, nacido en Arucas (Gran Canaria), en 1981, es el más joven de los artistas hasta ahora distinguidos con el premio Excellens de nuestra Real Academia. En 2001, cuando contaba 21 años, abrió su catálogo de composiciones, que a día de hoy ya suma treinta títulos. En una década ha escrito y estrenado con éxito creciente obras sinfónicas, corales, camerísticas con muy diversas combinaciones y formas, del dúo al cuarteto; piezas de piano a dos y cuatro manos y solos para distintos instrumentos, además de una incursión electroacústica. Tiene ahora 31 años y conserva el aspecto adolescente de las fechas de su primer estreno. Creo haber escuchado todas sus creaciones, definidas por la lógica evolución de una voz original que busca dentro de sí misma e investiga los fenómenos del momento histórico.

“Quiero estrechar entre mis brazos la belleza que todavía no ha venido al mundo”, dice *Stephen Dedalus* al final de la novela *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce. Lo cito porque la música de Ernesto Mateo me lleva instintivamente a la evocación del joven poeta que trasunta al propio Joyce de 1916, cuando inauguraba su juventud. “El pasado se deshace en el presente y el presente no vive más que para dar origen al futuro”, escribe *Stephen* en su diario. Esta visión agustiniana, característica del agónico catolicismo de la adolescencia del escritor, puede ser más o menos percibida por los jóvenes creadores, que avistan el futuro como natural territorio de conquista; pero nunca escapa a la sensibilidad de los mayores que tenemos, sobre todo, pasado, y tal vez un presente lúcido que nos hace ver cómo todo lo vivido se

deshace en las calderas de un porvenir que ya no es nuestro.

“¿Hacia qué meta remota, hasta qué corazón y para llevar qué nuevas se proyectan los jóvenes talentos?”. Estas preguntas apasionadas se confunden con los aplausos cuando acabamos de vivir el estreno del joven compositor. Anduvo Joyce un largo y difícil camino, con etapas de transformación o deconstrucción lingüística y estética tan decisivas como las del *Ulises* y el *Finnegan's wake*, para retornar al origen con *Stephen, el héroe*. Todo el siglo XX recorrió una ruta análoga en la poesía y la narrativa, la música y la plástica, y vive ahora un presente forjador de futuro que nos devuelve al sincretismo revalorizador del proceso histórico de todas las artes. Ya lo había presentado el artista adolescente cuando confió a un amigo que “salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a templar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza”. La novela se cierra con estas palabras: “Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre con tu ayuda”.

En la resolución de esa gran elipse encontramos el propósito de Ernesto Mateo, su *klangideal*, animado en cada escritura por la búsqueda y expresión de una voz personal. A veces con fervor, otras con humor, escindida entre la voluntad de estilo y el encanto del juego, su inspiración desproblematiza los extremos de todas las vanguardias. Integridad, consonancia y claridad son los principios constituyentes de su música, como fueron los de *Stephen* y, mucho más atrás, los de Tomás de Aquino. Temporal o espacialmente, la imagen estética es primero concebida como un todo contenido en sí mismo sobre el inmensurable fondo de espacio o tiempo que no es la imagen



ERNESTO MATEO CABRERA.

misma. Al verla como un todo, aprehendemos su integridad. A continuación la percibimos en equilibrio dentro de sus límites, un complejo múltiple, divisible en sus partes pero armonioso en la suma de ellas como estructura. Esa es la consonancia. Finalmente, alcanzamos la única síntesis lógica y estéticamente válida que hace ser a la cosa ella misma y ninguna otra. Es la claridad, la *quidditas* escolástica, la pura esencia del ser. La luminosidad de la imagen estética es aprehendida en toda su claridad por la mente, suspensa primero ante su integridad y fascinada por su armonía. El poeta Shelley comparaba ese momento

a un carbón encendido que se extingue, y el fisiólogo Galvani lo definía como encantamiento del corazón.

La creación musical de Ernesto Mateo y de sus coetáneos ha recuperado esa forma de existencia después de medio siglo de experimentación con nociones físico-matemáticas. Si repasamos su biografía, veremos en ella los colores de la normalidad, sin acontecimientos externos directamente influyentes en la lírica, la épica y la dramática que dan expresión a sus valores de integridad, consonancia y claridad. Estudió en el Conservatorio Elemental de Arucas y en el Superior de Las Palmas. En posesión de los títulos superiores de piano y solfeo, siguió su formación con profesores como José Luis Castillo, hoy miembro de esta Academia, y Galina Neporozhnya, recibiendo también lecciones de Nicolai Lugansky y Thomas Mark.

Su destino estaba en la composición, y culminó esta carrera en 2008 con las máximas calificaciones, cuando su catálogo ya sumaba títulos muy consistentes. Sus profesores fueron los compositores Daniel Roca, Manuel Bonino y Laura Vega, nuestra compañera corporativa, todos miembros de la gran escuela de creación que enaltece al Conservatorio Superior de Canarias y, como el mismo Ernesto, impulsores y directivos de Promuscan, la asociación para la Promoción de la Música de Canarias, que ha polarizado en los últimos doce años un movimiento compositivo que multiplica los talentos estimulados por su impulso y orientados en el rigor de la contemporaneidad. Desde el *Preludio y Toccata* que abrió catálogo en 2002, hasta el último de sus estrenos en 2012, un delicioso *Concierto para piano de juguete y orquesta*, su trabajo no ha conocido pausa, como tampoco la difusión de su obra dentro y fuera de Canarias, a cargo de intérpretes de alto nivel. Por si fuera poco, siente también el tirón de la docencia, primero de piano en el Conservatorio Profesional de Las Palmas, y de piano y armonía en la Escuela de Música de Vecindario.

Este admirable *Stephen Dedalus* nuestro, isleño casi adolescente como el irlandés de Joyce, es querido y buscado por sus colegas de la composición, la interpretación y la enseñanza debido a su inteligencia, generosidad y sentido del humor, sutil y *sfumato* como corresponde a un intelectual cultivado y un artista limpio de toda petulancia. Para los amigos que le llevamos cuarenta o más

años, es referente de la dura ascesis que hace cristalizar el trabajo bien hecho y testimonio idóneo del anhelo que quiere estrechar en sus brazos toda belleza aún no venida al mundo. Celebramos sus logros seducidos por ellos mismos, y tranquilos ante la certeza de que Canarias sigue honrando el talento musical que es su *genius loci*, y emite trascendencia a través de unos artistas serenamente seguros de estar en hora con la cultura avanzada del mundo.

La Real Academia Canaria de Bellas Artes celebra hoy una precoz consumación del misterio de la belleza. Ha ganado el Premio Excellens 2012 un artista verdadero que permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de

su obra, trasfundido, evaporado de la existencia vacía de muchos otros de su edad, e indiferente a todo lo que no sea estudio y experiencia para seguir creando. Íntegro, consonante y claro, Ernesto Mateo Cabrera es uno de los jóvenes compositores canarios que harán historia si sigue templando en la fragua del espíritu la conciencia increada de su raza. En el tránsito de las generaciones, ha llegado la de los compositores al punto de ebullición del genio puesto al fuego por Juan José Falcón Sanabria y Armando Alfonso, nuestros compañeros.

Ingenioso, divertido y cercano, Mateo cumple espléndidamente su parte del compromiso.

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

ERNESTO MATEO CABRERA

Quiero expresar con estas palabras mi más sincero agradecimiento al cuerpo de académicos de la RACBA por haber tenido a bien concederme el premio *Excellens* en música este año 2012. El reconocimiento ha sido para mí un importante estímulo para continuar con mi labor como compositor, ya que ha llegado en un momento delicado en cuanto a lo artístico. Siempre me planteo el porqué de seguir escribiendo música, y este pensamiento me estaba rondando últimamente por la cabeza con mayor intensidad de lo habitual. A este respecto, el haber obtenido recientemente el primer premio en el concurso Antón García Abril me ha dado razones para seguir escribiendo, pero en mucha mayor medida lo ha hecho el apoyo de la Academia, por lo inesperado, al no tratarse del resultado de una competición a la que uno se inscribe por voluntad propia, sino a un reconocimiento espontáneo hacia mi trabajo por parte de una institución tan importante en el terreno del arte. Por ello valoro enormemente dicho reconocimiento y de verdad puedo decir que me hace una gran ilusión recibirlo.

Debo agradecer también expresamente a Guillermo García-Alcalde su magnífico discurso, el cual hizo que se me subiesen los colores por la cantidad de cosas buenas que dijo sobre mí y el cariño con el que las expuso. Para los compositores de mi generación, siempre ha sido un gran estímulo leer sus palabras en las críticas de los conciertos en los que hemos estrenado nuevas obras, por lo que el haberse encargado del elogio ha tenido para mí un especial valor.

Me cuesta utilizar la palabra “artista” cuando me refiero a mí como compositor. Me da la impresión de que

me queda grande. Yo me considero más bien un artesano, me siento como un constructor cuando compongo, colocando notas y sonidos cual ladrillos en un edificio, por el simple placer de escucharlos más tarde y probar combinaciones nuevas. Lo veo como una especie de juego intelectual, tratando de construir nuevos discursos sonoros a partir de una célula, de un intervalo, de un ritmo o de una combinación tímbrica, y de moldear el tiempo a base de silencios y sonidos. Tengo una concepción muy terrenal de la música, de la mía al menos: me gusta disfrutar de la belleza de una construcción bien hecha, sin más, y también del sonido por el sonido. Hay algo en la evolución del sonido producido por una simple tecla del piano o de cualquier otro instrumento que me embelesa, y no dejo de maravillarme ante ello como si fuera un niño pequeño.

Así, no pienso en la posteridad cuando escribo una nueva pieza ni me detengo en consideraciones de tipo “elevado”, simplemente me planteo alguna combinación que me gustaría escuchar, o parto de algunos sonidos que me llaman la atención, o de una idea de cualquier tipo que me resulta divertida, ya sea escribir un concierto para piano de juguete o hacer una sonata de un minuto. Supongo que es por esto que tengo el sentido del humor que tengo, me gusta divertirme con lo que hago, curiosear, explorar por el placer de descubrir y probar cosas nuevas o dar una vuelta de tuerca a las ya conocidas. Es posible que esta concepción de la música sea la que me lleve a filosofar constantemente sobre la utilidad de lo que hago, el porqué de componer. Para mí, escribir música es una necesidad, no podría dejar de hacerlo ni aunque me lo propusiera, y si la música no fuera mi campo de trabajo, tengo claro que sería mi “hobby”. Así, el ver a alguien disfrutar

de ella, igual que me pasa a mí, ya se trate de los intérpretes o de los oyentes, es la mayor recompensa por el esfuerzo que me supone crearla. Al fin y al cabo, público, intérpretes y compositor formamos parte de una experiencia común, compartiendo el viaje por lo sonoro que como creador propongo en cada ocasión.

Y por ello quiero reiterar mi agradecimiento a la distinción que me ha hecho la Real Academia, ya que tener un público que comparta mi ilusión por escuchar una nueva combinación sonora, una nueva melodía, una nueva obra, en definitiva es sin duda la mejor razón para seguir buscando y creando. Gracias de verdad.

AGUSTÍN LEÓN ARA, PREMIO “MAGISTER” 2012 DE MÚSICA

CARMEN CRUZ SIMÓ

Puede resultar un tópico, como tantos que se dicen en los actos académicos y protocolarios, pero hoy es una de esas ocasiones en las que hablar de la figura de un tinerfeño universal resulta, cuando menos, fácil por el conocimiento y la cercanía, y difícil por la magnitud de su trayectoria personal y profesional. Intentaré, en el tiempo que tengo asignado, transmitir a todos ustedes algunos trazos fundamentales de la biografía de Agustín León Ara.

En la discreta y provinciana Santa Cruz de Tenerife de la posguerra española se fundamentan los principios humanos y artísticos de Agustín León Ara. En nuestra capital comienza sus estudios, con el apoyo incondicional de sus padres (el también violinista Agustín León Villaverde y de su madre, la excelente pianista Maruja Ara), en el viejo conservatorio por donde tantas generaciones de músicos han pasado y al que, transformado a lo largo del tiempo, hemos dedicado también muchos de nosotros la mayor parte de nuestra vida profesional e, incluso, personal.

Ya desde muy joven da muestras Agustín León de la excepcional aptitud que tiene para la música y, en concreto, para un instrumento como es el violín, de difícil y sutil ejecución. No era éste (el violín), posiblemente, el más popular entre sus compañeros de la época, en franca competencia con el piano, pero sí brillaba Agustín desde muy joven en la finura y personalidad que imprimía al mismo. Pasados los años iniciales, su formación como alumno se traslada al Royal College of Music (Londres). No fue fácil irse en 1949 con 13 años a la capital británica, asolada, devastada por la guerra mundial, saliendo de una gran depresión, y acostumbrarse a un nuevo clima

y a un paisaje urbano ajeno, estudiar con unos métodos de enseñanza distintos, la difícil adaptación a la lengua, a la cultura inglesa, la competencia con gente que tocaba mucho; fueron los “años de galera”, que diría Verdi al referirse a sus duros comienzos, antes de recoger los frutos de la dedicación y el esfuerzo del talento bien llevado.



AGUSTÍN LEÓN ARA.

Poco después pasará Agustín al Conservatorio de Bruselas. En ambas estancias recibe clases de los que considera sus maestros: Albert Sammons, Cecil Aronowitz, Alan Loveday, André Gertler y Louis Poulet.

A partir de este momento, y durante su carrera como concertista, León Ara es reclamado y aclamado por orquestas, directores, salas de conciertos y público en todo el mundo. En el año 2009 se cumplieron los 50 años de su debut como solista, celebrado en Suecia y París con dos conciertos en los que tocó programas de música íntegramente española. Estoy segura de que entre las efemérides profesionales de Agustín está su primer concierto en 1959, con 22 años, con la Orquesta Municipal de Barcelona bajo la dirección de Eduardo Toldrá. A partir de este momento, su labor como concertista es imparable. Son más de 60 orquestas de todo el mundo las que han acompañado a nuestro premiado: Nacional Belga, Radio de Zurich, Mayo Florentino, Teatro Colón, Sinfónica de Londres, Nacional de Colombia, Nacional de México (Filarmónica del Estado), Radio Televisión Belga, Academy of Saint Martin in the Fields, New Japan Philharmonic, Residencia de la Haya, Orquesta Rías de Berlín, etc. y prácticamente todas las españolas. Hasta un total de 51.

Esto ha supuesto, de igual forma, estar bajo la dirección de prestigiosos directores como Antoni Ros Marbà, Edmon Colomer, Gabriel Rodó, Eduardo Toldrá, Enrique García Asensio, Fisher-Dieskau hijo, Jesús López Cobos, Kurt Masur, Rafael Frühbeck de Burgos, Stanislaw Wislowcki, Víctor Pablo Pérez, Neville Marriner, Wolfgang Midt-Isertedt, Yuri Termikanow, André Wit, etc... unos 62 directores.

Desde Bach, pasando por Mozart, Beethoven, Mendelssohn o Brahms, a Bartok, Alban Berg, Max Bruch, Tchaikowski, Sibelius, Hindemith, Lalo, Prokofiev, los españoles Breton, García Abril, Gerhard, Halffter, Montsalvatge, Marco, de Pablo, Prieto, Rodrigo..., son algunos de los compositores cuyas obras forman el repertorio de León Ara y lo acompañan durante su dilatada carrera artística. Es destacable, en este sentido, que siguiendo la idea inicial de su suegro, el maestro Joaquín Rodrigo –quien consideraba que la música española tenía poca presencia en las salas de concierto–, León Ara siempre haya dedicado especial atención a los compositores de nuestro país, con-

virtiéndose, en este sentido, en un excelente embajador internacional del patrimonio musical español en todo el mundo. Razones familiares, además, hicieron que la convivencia entre León Ara y el maestro Rodrigo diera sus frutos en el excepcional conocimiento que uno tenía sobre el otro.

La trayectoria musical de León Ara se detiene especialmente en la música de cámara, género en el que se siente muy cómodo y en el que ha colaborado con Gerardo Gombáu, Miguel Zanetti, Rosa Sabater... Formó brillante dúo con José Tordesillas, Albert Attenelle, y en el momento actual con diferentes pianistas de gran nivel técnico.

Ha sido primer violín de los cuartetos "Música en Compostela", y "Festival de Música de Granada". Con estos cuartetos ha interpretado y dado a conocer prácticamente todo el repertorio español para cuarteto. Por lo que respecta a su repertorio camerístico español: Arriaga, Almeyda, Usandizaga, Toldrá, Rodrigo, Cassadó, Pahissa, Granados, Castillo, Esplá, Julio Gómez, Montsalvatge, Joaquín Turina, Pablo Casals, José Luis Turina, Luis de Pablo, García Abril... En este campo ha hecho además una gran labor de rescate, difusión y edición de música de cámara española, a la que conoce en profundidad.

De toda esta experiencia acumulada a lo largo de muchos años de carrera, y viendo la carencia que nuestro país tenía en materia de orquestas de cámara que pudieran abordar otro tipo de repertorio ausente en las grandes agrupaciones sinfónicas, es por lo que funda en 1994 la Orquesta de Cámara Joaquín Rodrigo, de la que es concertino-director y en la que todos los violinistas son discípulos suyos. Con esta orquesta ha actuado en algunas de las más prestigiosas salas de conciertos de España, Francia, Japón y República Dominicana. Es notable su concierto institucional en la Gran Sala de la Unesco en París.

Importante es también su producción discográfica. Y no sólo en número, que también, sino en lo que significa volver a grabar viejas composiciones, muchas de ellas desperdigadas o descatalogadas, y darlas a conocer con nuevos grupos y músicos de relieve internacional:

- Resplandor de la guitarra, (concertino-director).
- Homenaje a Joaquín Rodrigo, (violín).

- Obras para Orquesta de Cámara. Joaquín Rodrigo 100 años, (concertino-director).
- Joaquín Rodrigo, una vida por la música, (violín).
- Rodrigo. Concierto de Aranjuez, Fantasía para un gentilhombre, etc. (violín).
- Homenaje al Maestro Joaquín Rodrigo, (violín).
- Rodrigo. Adagios, ('Concierto de estío', violín).
- Genios de la música española (Agustín León y Felix Lavilla).
- Rodrigo, Turina, Huybrechts, (violín; 'Sonata pim-pante' de Rodrigo).
- Eduardo Toldrá, Joaquín Nin, Rodolfo Halffter; (Agustín León Ara, violín, y Eugene de Cank, piano).
- Recital de música española, (violín con Miguel Zanetti al piano).
- Sonatas de Casals, Cassado, y las 6 sonatas de Toldrá (violín con Attenelle al piano).

Sus registros se encuentran en firmas discográficas DECCA, ARIOLA, EMI, PHONIC, CPO, PHILIPS y SONY.

Claro que una carrera tan dilatada y tan llena de compromisos internacionales en las mejores salas del mundo ha conllevado también a que Agustín León Ara sea reconocido con algunas distinciones que, me consta, le llenan de orgullo y satisfacción. Y no tanto por la vanidad, sino por el reconocimiento a su sacrificio, entrega, estudio y amor a la música, a su ejecución y a la pedagogía. Así, algunas de sus condecoraciones son:

- Premio Orense (1959), siendo alumno, en Compostela.
- Medalla Olga Verney de la Fundación Harriet Cohen de Londres.
- Medalla de la Fundación "Eugène Isaye" de Bélgica.
- Encomienda de Isabel la Católica.
- Miembro de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Académico correspondiente de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.
- Medalla de Oro de la isla de Tenerife.
- Premio Larios de la CEOE (de empresas) a la trayectoria artística y pedagógica.
- Premio de Música Casino de Tenerife.

Pero Agustín León Ara no ha transitado solamente las mieles del éxito y el aplauso del público en sus centenares de actuaciones. Hay también otra gran labor, más callada y silenciosa, alejada del primer plano artístico, reservada casi al día a día. Me estoy refiriendo a la vertiente docente de nuestro músico. En efecto, como en las academias clásicas, donde el maestro se sentía orgulloso de la sujeción natural que se producía con su discípulo, Agustín es todo un referente en la formación de músicos, tanto en España como en otros lugares de Europa, donde ha sido reclamado para que impartiera clases en conservatorios, clases magistrales y cursos de perfeccionamiento. Ha sido profesor en los conservatorios de Bruselas, Municipal de Música de Barcelona, en la Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Bélgica, Curso Internacional Manuel de Falla (asociado al Festival de Música de Granada), de la JONDE, de la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya), en el Conservatorio Superior de Música de las Islas Baleares, en el de Santa Cruz de Tenerife como profesor honorario. El mejor testimonio de su herencia como "maestro de música", "maestro de violinistas" durante más de 40 años, es la pléyade de discípulos que ocupan plazas en conservatorios belgas y españoles, y los numerosos músicos que forman parte de las plantillas de no pocas orquestas de ambos países.

Entre toda esta labor pedagógica quiero destacar una de la que creo que Agustín León Ara debe sentirse muy orgulloso y satisfecho. Me refiero a "Música en Compostela". Siendo un joven de 23 años, Agustín asistía a los cursos de música de Compostela en 1959. Entonces fue laureado con el premio al "Alumno más distinguido". Años más tarde, en 1970 Agustín es invitado a dar un recital y entra en contacto con la dinámica del curso. Desde entonces, y hasta la fecha, su vinculación no se ha interrumpido. Considerado su magisterio por todos como uno de los ciclos de referencia en el verano musical español, Agustín León Ara es nombrado director de Música en Compostela en diciembre de 2011, tras el fallecimiento de su gran amigo Antonio Iglesias. Se ve culminada, de esta manera, una carrera docente.

La carrera de un maestro tan insigne como Agustín León Ara no podría haberse hecho sin la ayuda inestimable de su familia; sin el apoyo incondicional de sus padres, de su mujer y de sus hijas. El contexto musical estaba

dado y Agustín transitó con su constancia y estudio concienzudo por un camino que le llevó al éxito y al reconocimiento profesional y académico.

Quisiera bajar ahora a un terreno más personal y dirigirme al premiado:

Querido Agustín, no puedo extenderme más. Son muchos los aspectos de tu vida profesional y personal que se han quedado en el fichero informático. Creo poder decir, en nombre de todos los aquí presentes, que nos sentimos orgullosos de tu trayectoria, de que seas quizá uno de los primeros grandes músicos y maestros que ha dado esta tierra con una carrera internacional seria, sólida y bien definida.

En honor a ti, nuestro hoy ausente premiado en este Salón de Plenos por criterio facultativo, es razonable asegurar que has cumplido siempre todas las condiciones expresadas en tu nombre:

AGUSTÍN es una de las formas diminutivas de Augusto. En la Antigua Roma "Augustus" no fue solo el nom-

bre del primer Emperador, ya que sus significados se extendían a todo aquello que era "majestuoso" y "venerable". En una palabra: Augusto.

LEÓN ha sido siempre sinónimo de "ánimo, valentía, fuerza, poder y nobleza". Todo ello lo heredaste, Agustín, por línea paterna, junto con el violín.

ARA es la piedra del altar único que para tí fue tu madre: Pues "Ara" también quiere decir en la lengua latina: "asilo, refugio y protección", que reflejan igualmente las particulares condiciones de la música para con los músicos.

AGUSTÍN, LEÓN y ARA lo fuiste siempre como símbolo e hijo de Tenerife y de España, las tierras "grande" y "chica", que has llevado y llevas por el mundo con fidelidad plena.

Es para mí una gran satisfacción haber intentado trazar una semblanza de tu persona. Me congratula estar cerca de ti como profesional, como amiga, y haber conocido a un ser gentil en lo académico y en lo humano. Enhorabuena y muchas gracias.

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO DESDE LA DISTANCIA

AGUSTÍN LEÓN ARA

Querida Directora, queridos miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel, autoridades, queridos amigos en general.

Ha sido para mí motivo de gran honor y alegría recibir este premio de la Real Academia de San Miguel Arcángel por mi doble labor como violinista y profesor a lo largo de mi vida, alegría que hubiese sido plena de haber podido estar hoy aquí con vosotros para agradecer, uno a uno, la concesión de esta distinción.

Me hubiese sido muy difícil tener que primar una de estas dos actividades, docencia e interpretación, de haber tenido que hacerlo. Se complementan a la perfección, se enriquecen mutuamente. Los muchos compañeros que han tenido que elegir no lo han hecho voluntariamente. Quienes optaron por la enseñanza, lo hicieron probablemente por no poder soportar los nervios que conlleva subir a un escenario y enfrentarse al público. Y en el caso de los intérpretes, muchos asumían que no disponían ni de la paciencia ni de ese sexto sentido que es preciso tener para traspasar los conocimientos a un discípulo.

Yo he tenido la inmensa suerte de haber disfrutado de las dos facetas a la vez. Siempre he dicho que no todo concertista tiene que ser un buen maestro pero que, sin embargo, para ser un buen profesor hay que conocer muy bien el instrumento o la voz, que al fin y al cabo, no es más que un instrumento que se lleva dentro.

La labor del intérprete puede parecer, a priori, más gratificante, pues el éxito es inmediato, mientras que la de maestro es una inversión a medio o largo plazo. Es cierto también que cuando se logra esa comunión tan íntima y directa con el público –estado de gracia, que no siempre acontece–, la sensación de satisfacción interna es indescriptible.

Pero también resulta muy gratificante ver la evolución de un alumno que después de muchos años de trabajo conjunto sale tan bien preparado para enfrentarse a la vida profesional. Eso sin contar la excelente relación que he tenido y que sigo teniendo con los que han sido mis alumnos. Me enorgullece saberles repartidos por el territorio español y europeo siendo a su vez profesores o intérpretes.

Me siento muy afortunado porque puedo presumir de haber triunfado en estos dos campos. Por ello agradezco tanto este reconocimiento, por eso y porque proviene de mis queridos paisanos, de Canarias, la tierra en la que nací, que siempre me ha acompañado y siempre se ha mostrado generosa conmigo.

Querida directora, queridos miembros de la Academia, les agradezco de todo corazón este premio que me llega en un momento muy especial de mi vida, y les prometo que haré todo lo posible por asistir a la próxima sesión que celebren.

ALEJANDRO DEL CASTILLO, MECENAS DE LA MÚSICA

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Vamos a hacer entrega por primera vez en la historia de la Academia del Premio al MECENAZGO EN LAS BELLAS ARTES Y EN LA MÚSICA, en esta ocasión centrado en esta segunda modalidad. Este premio se ha creado recientemente y su reglamento fue aprobado por el plenario el pasado día 28 de junio. Este no será un premio anual, lamentablemente, porque en los tiempos que corren no hay precisamente muchos mecenas a los que premiar, pero se entregará cuando el plenario considere que una persona reúne los requisitos necesarios para ello, tanto en el campo de las Bellas Artes como en el de la Música. Y este es el caso del premiado de este año, el ilustrísimo señor don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, conde de la Vega Grande, que a lo largo de su vida ha contribuido de forma altruista y desinteresada a que varios músicos canarios pudieran ampliar sus estudios en la Península o en el extranjero, además de haber realizado una inmensa e impagable labor en el sostenimiento digno de la ópera en Gran Canaria.

La vocación por la música despertó en don Alejandro desde joven, al estudiar la carrera de violín con el recordado maestro Agustín Conchs, primer violín de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas. Fue, además, compañero de estudios del que fuera académico correspondiente de esta corporación el pianista Pedro Espinosa en las clases de don Luis Prieto, y fue precisamente su padre quien hizo posible, con su ayuda económica, que Pedro Espinosa se trasladara a Madrid para realizar los estudios oficiales en el Real Conservatorio y más tarde a París. El ejemplo del padre lo continúa don Alejandro con un alumno de canto, el tenor grancanario de fama

internacional Suso Mariategui, con el guitarrista Blas Sánchez y sobre todo con el pianista José Luis Castillo, académico correspondiente de esta corporación y presente aquí en la sala, quien pudo ampliar sus conocimientos durante dos años en la Manhattan School de New York gracias a una ayuda de don Alejandro. Sé que él está muy orgulloso de esta última acción, porque José Luis ha resultado ser un pianista de una sensibilidad excepcional, con una técnica poderosa y exquisita, al que le une una sincera amistad.

Pero la labor altruista de don Alejandro no se ha limitado al campo de la interpretación. También ha favorecido a algunos compositores, como a nuestro académico supernumerario don Juan José Falcón Sanabria con el encargo de la ‘Misa Gloriosa’ que fue interpretada en el Teatro Pérez Galdós y grabada en un CD junto con la misa en Do mayor de Beethoven, o a nuestra académica de número electa doña Laura Vega, a la que le ha encargado una obra para piano que piensa regalar a su esposa.

Asimismo, para el concurso de piano Pedro Espinosa de Gáldar se creó un premio con su nombre dotado con 12.000 euros, premio por cierto que ganó José Luis Castillo en el año 2008, junto con otros del mismo concurso. Durante varios años, la contribución de don Alejandro no faltó en el mencionado certamen, formando parte asimismo del jurado.

A todo ello se suma la gran labor de mecenazgo que don Alejandro ha ejercido en el campo de la ópera en Gran Canaria, labor que le ha consumido muchísimo tiempo y quebraderos de cabeza, al haberla conjugado con sus tareas de promotor turístico del sur de la isla, una de sus

primordiales tareas. En efecto, junto con otra serie de próceres creó en 1967 la ACO, Asociación Canaria de Amigos de la Ópera, entidad que presidió durante 25 años, aportando grandes sumas durante ese tiempo para la buena consecución de las temporadas, después de largos años de sequía en el campo lírico. Don Alejandro seguía de esta manera, posiblemente sin saberlo, una tradición que partía del año 1870, en el que los grancanarios constituyeron la Asociación protectora de compañías líricas con el fin de hacer venir a su isla elencos dedicados exclusivamente a la ópera, distribuyéndose entre los más pudientes los gastos enormes que contraían estas compañías, que se completaban con los abonos de todos aquellos que también querían contribuir al consumo y difusión del arte lírico. Impagable labor a la Cultura y a la Música la de don Alejandro, y un ejemplo a seguir en estos tiempos en los que todos pensamos que le corresponde al Gobierno y a las instituciones públicas ocuparse de todo lo relacionado con el mundo de la Cultura. Implicarse vivamente en él, aportando lo que cada cual pudiera según sus grandes o pequeñas posibilidades, fue lo que nos enseñaron los hombres del siglo XIX en España, aquellos que nos sacaron del

marasmo cultural provocado por las guerras, la política y una flaca economía, hombres que con su esfuerzo lograron situar el arte, especialmente el musical, en el lugar que le correspondía en el concierto de las naciones europeas.

Hoy es pues una enorme satisfacción poder premiar esta labor de mecenazgo de toda una vida de don Alejandro del Castillo en pro del desarrollo de la Música en su isla de Gran Canaria, al mismo tiempo que le damos las gracias más efusivas por todo ello, por la felicidad que nos proporcionan las óperas representadas en Las Palmas, cuando tenemos la oportunidad de acudir allí, y sobre todo por la felicidad que nos proporciona José Luis Castillo con su arte incomparable cuando se sienta delante de un teclado. Sin duda, nada hubiera sido lo mismo sin la ayuda generosa de don Alejandro.

Puede subir al estrado para recoger el diploma acreditativo de la distinción que le otorgamos, realizado a mano por la artista Belén Ruiz, así como una placa de bronce en altorrelieve, obra del escultor y numerario que fue de esta Real Academia don Manuel Bethencourt Santana.

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

ALEJANDRO DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA

Excelentísima señora presidenta e ilustres miembros de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Ilmo. señor director general, señoras y señores:

En primer lugar, quiero agradecer las palabras de presentación que ha hecho la señora presidenta sobre mi persona.



Don ALEJANDRO DEL CASTILLO durante su alocución de agradecimiento a los miembros de la Real Academia.

Es para mí un honor recibir el premio de ‘Mecenas de la Música’ que otorga por primera vez esta señera institución, refrendada por tantos años de dedicación al desarrollo cultural de Canarias.

Las bellas artes eclosionan del ingenio y espíritu artístico de muchos hombres y mujeres canarios, inspirados por la naturaleza y sus sentimientos ante la vida. De esta admiración por la estética como revulsivo del mundo de los sentimientos surge mi pasión por las artes como pintor de acuarela y aficionado a la música desde mi más tierna infancia. Recuerdo el despertar de esta pasión con la primera película que vi, titulada “Vuelan mis canciones”, sobre la vida de Franz Schubert, en compañía de mis queridos padres, o mi primera visita al Teatro Pérez Galdós, con la obra la “Verbena de la Paloma”.

Estos contactos iniciales con la música alentaron mi estudio por el violín y mi afición por la música clásica, la cual me ha aportado tantas satisfacciones y momentos in-

olvidables a lo largo de toda mi vida. A ello habría que añadir mi pasión por la ópera, para mí el género musical por excelencia, al que tanto he admirado y disfrutado por su enorme armonía escénica y cúmulo de virtuosismo.

Me siento apasionado del arte, el cual, sin duda, ha ocupado un espacio vital en mi existencia y en la de mi mujer, compartiendo juntos vivencias de sentimientos ambivalentes que han influido en nuestra búsqueda de la serenidad con un sentido holístico de la vida.

He intentado colaborar en todo lo posible, fomentando la educación y las artes como base de nuestro desarrollo cultural e intelectual. Animo a todos a continuar, en la medida de lo posible, esta noble tarea de engrandecer el arte como medio para lograr una sociedad más ilustrada.

Muchas gracias, enhorabuena a los demás premiados, y como decía un conocido filósofo alemán: “Sin música la vida sería un error”.

CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS

LA INCORPORACIÓN DE LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DE JESÚS HERNÁNDEZ PERERA Y MARÍA JOSEFA CORDERO AL PATRIMONIO DE LA RACBA

ANA LUISA GONZÁLEZ REIMERS

El 25 de junio de 2012 se incorporó al patrimonio de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel una parte importante de la colección artística de Jesús Hernández Perera, generosamente donada por su viuda María Josefa Cordero Ovejero, por acta notarial de fecha 21 de julio de 2011. Este conjunto representa la colección de obras de arte reunidas por este profesor y crítico a lo largo de su fecunda vida académica, con la ausencia de algunas valiosas piezas de las que se desprendió su viuda en los últimos años de su vida. Óleos, acuarelas, esmaltes, dibujos, grabados, esculturas y objetos de cerámica integran este conjunto con un total de sesenta y cinco piezas que abarca una amplísima gama de expresiones estéticas, dispares en cuanto a estilo y técnica. Esta riqueza de opciones plásticas refleja la permeabilidad de un ideario aperturista y respetuoso en la proyección cultural de Hernández Perera, académico de honor de esta institución desde 1972. Como actividad complementaria de la de investigación y docencia, tan acertadamente destacada por su biógrafa¹, el profesor Hernández Perera proyectó sus conocimientos a través de textos en catálogos y conferencias en la presentación de exposiciones, con el propósito de acercar la universidad a la sociedad de la que emerge, ya que la inclusión de muchas de estas obras en su colección es fruto, en gran medida, de la labor de análisis y valoración de la producción artística de aquel momento, en un riguroso y equilibrado ejercicio de la crítica.

¹ Ana María ARIAS DE COSSÍO: *Jesús Hernández Perera La proyección intelectual de una trayectoria académica*, Cabildo de Tenerife, 1999, p. 15.



JESÚS ARENCIBIA. *El suplicante*.

Sin embargo, en la formación de esta colección no se puede obviar la labor llevada a cabo por su esposa, profesora titular de Filosofía de la UNED con profundo conocimiento del mundo clásico, en cuanto a la adquisición de piezas, sin duda con el propósito de arropar a sus creadores en la exposición al público de su producción artística.

En un amplio registro de temas, estilos, lenguajes y procedimientos plásticos, el hieratismo de un icono ruso, la delicadeza y modelado admirable de una miniatura de Luis de la Cruz o la serenidad del soberbio perfil de la Ca-

ANTONIO PADRÓN. *Quesera*.JOSÉ LUIS TORIBIO. *Sin título*.

beza de mujer, conocida también como *Cabeza de gallega*, copia del insuperable Velázquez que siempre ocupó un lugar destacado entre sus preferencias, conviven con el informalismo abstracto de Pedro González de su serie *Icerse*, la pintura matérica de Cesar Manrique, donde la abstracción y realidad acaban por confundirse, o el desgarró dramático de un grabado de Millares. Esta diversificación de temas, este carácter ecléctico de la colección es reflejo también de la versatilidad y amplitud de miras de Jesús Hernández Perera, de su forma de observar las manifestaciones artísticas, impulsando todo tipo de iniciativas, valorando las novedades y experimentos en el lenguaje de las formas, pero también con el respeto por las distintas posibilidades de expresión, sin limitaciones o restricciones de procedimientos o estilos, cuando analiza la dimensión totalizadora del fenómeno artístico en el tiempo y el espacio. Su humanidad y equilibrio, junto a un talante conciliador y una cordialidad innata, le permitieron ser receptivo a todas las propuestas que abarca la manifestación artística. Abordándolo desde ángulos diversos, resalta los aspectos positivos del objeto al que se enfrenta, ofreciendo en el análisis contextualizado de la obra nuevas lecturas que a su vez son reflejo de sus vastos conocimientos y sólida formación.

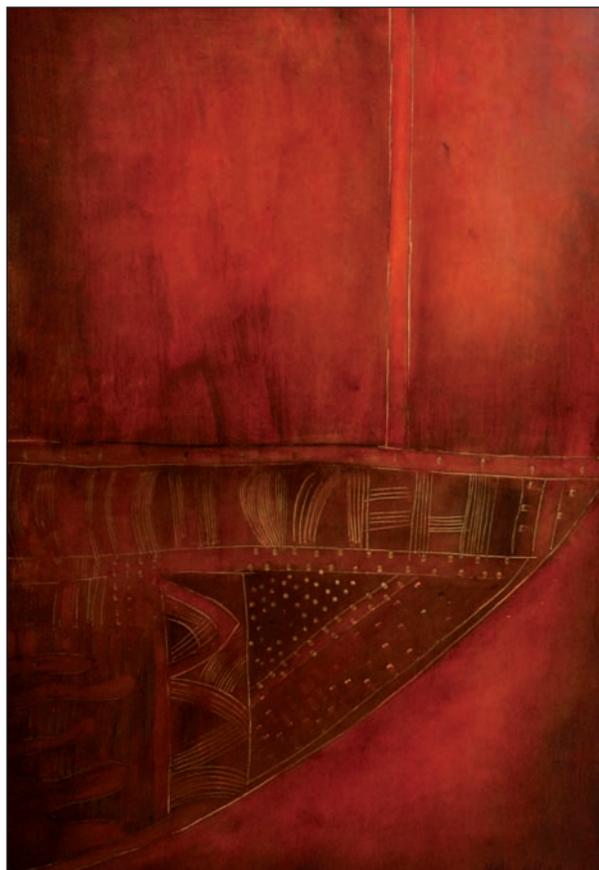
El elevado número de piezas de creadores canarios, la mayoría fechada en la década de 1960, periodo de su estancia en la Universidad de La Laguna como catedrático de Historia del Arte y de 1968 hasta 1972 como rector, nos habla de la vinculación a su tierra y su constante labor en la difusión y conexión del arte de Canarias con el mundo exterior, además de un profundo conocimiento del panorama artístico de esos años. Efectivamente, él fue un testigo excepcional de aquella década en la que continúa el debate entre lo viejo y lo nuevo, persiste la tensión entre concepciones conservadoras e innovadoras, y conviven lenguajes figurativos con obras abstractas que encuentran dificultades en ser mínimamente aceptadas por la crítica y por un público con gustos apegados a la tradición. Su autoridad académica le permitió enfrentarse tanto al análisis de la producción artística mostrada en las colectivas de la Agrupación de Acuarelistas Canarios de 1968, como a la valoración y comprensión del lenguaje de la pintura en estado puro alcanzado por Pedro González en su exposición individual de 1967 y verter agudas observaciones

sobre los creadores más innovadores de la plástica canaria en el texto del catálogo de la exposición *Doce pintores y cuatro esculturas. Homenaje a Oscar Domínguez*, en 1969.

Consciente de la necesidad de apoyar al arte joven para propiciar el afianzamiento de la modernidad en las islas y su incorporación a la identidad canaria para su proyección universal, supo mantenerse en una posición independiente, defendiendo la diversificación de lenguajes que se suceden en ese periodo, valorando toda línea de trabajo planteada con oficio y rigor. De ahí la heterogeneidad de este legado. Su multiplicidad de cargos y labores desempeñadas en las instituciones culturales de las islas durante ese periodo de tiempo –presidente del Círculo de Bellas Artes (1968-70), asesor artístico de la Casa de Colón (1966), vocal en la comisión diocesana de Arte Sacro (1963-72), director de la sección de Artes Plásticas del Instituto de Estudios Canarios y de dicha institución (1960-65 y 69-72), director de los Cursos de Extranjeros y miembro de la junta de gobierno del Instituto de Estudios Hispánicos durante la década de 1960, entre otros–, le permitió un conocimiento profundo del panorama artístico canario y el impulso de todo tipo de iniciativas en la promoción cultural del mismo.

En este campo fue importante –aunque finalmente no pudo llevarse a cabo–, su empeño en la reapertura del Museo de Arte Contemporáneo adscrito al Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias con sede en Puerto de la Cruz, fundado en 1953 como el primer centro de arte contemporáneo de toda España, y, ante la inminencia de ese hecho, la confección en 1964 de un catálogo con las obras de la colección inicial y las incorporadas a través de las muestras celebradas entre 1958 y 1964, en cuya selección contaría con la colaboración de Eduardo Westerdahl². Con este crítico, a quien le unía una afable amistad, colaboró en varias ocasiones, una de ellas como conferenciante en el ciclo *Arte Canario*, celebrado en la Sala de Exposiciones

² Federico CASTRO MORALES: “El Museo de *Arte Contemporáneo* Sala Eduardo Westerdahl, creación y secuestro de un proyecto de Museo Internacional de Residencias”, en *Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl. Una aventura pionera del arte español contemporáneo*, MACEW y Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 2010, pp 13-38, p. 35.



JUAN MARTÍN DE VIDALES. *Sin título*.

de la Dirección General de Patrimonio Artístico en Madrid (1976). De hecho, algunas piezas de su colección ilustrativas del panorama artístico europeo fueron obsequiadas por el matrimonio Westerdahl. Desde esos cargos culturales también desempeñó una importante labor en el campo de la restauración artística de piezas del acervo histórico conservadas en la isla, en la que contó con el apoyo incondicional de Rafael Delgado, quien además le retrató durante su etapa de rector, con una magnífica captación psicológica de su personalidad.

La actividad académica compartida entre Canarias y Madrid le permitió continuar al tanto del acontecer artístico del archipiélago cuando en 1972 retornó a la Complutense como catedrático de Historia del Arte, actuando de puente entre las islas y el escenario artístico nacional.

Nunca dudó en arropar a aquellos artistas que, comprometidos con la vanguardia, se vieron obligados a abandonar Canarias y establecerse en Madrid, o a exponer en las galerías de la capital, para lograr el reconocimiento profesional. Era habitual su presencia en la inauguración de estas muestras, acompañado en ocasiones de un siempre acertado comentario expresado con locuacidad a través de una oratoria brillante y preciosista. Desde la atalaya de los prestigiosos cargos que ocupó en ese último periodo académico, continuó en contacto cercano con los creadores canarios incorporándolos al escenario nacional, de cuya actualidad más avanzada fue también seguidor, como lo atestigua la presencia de obras del grupo El Paso (Millares y Manuel Rivera) o de Orlando Pelayo en su colección. Del mismo modo que ninguna de las Bellas Artes quedó olvidada en su fecunda actividad investigadora, esa am-

plitud de miras ha quedado reflejada en la diversidad de estilos y lenguajes presentes en su colección particular, donde la mayoría de las obras, salvo algunas piezas adquiridas por su esposa y otras recibidas como muestra de amistad, significan la gratitud materializada de sus propios autores por su apoyo y participación en ese siempre difícil trance que supone para el artista mostrar al público e incorporar al diálogo con el espectador el resultado de una labor realizada en solitario, en la silenciosa y reflexiva intimidad del estudio donde fue concebida.

Este hermoso legado, del que nuestra Real Academia está editando un pormenorizado catálogo y en el que figuran también valiosas obras de académicos de esta institución, enriquece el patrimonio de la RACBA y permite honrar el recuerdo y buen hacer de un intelectual irremplazable.

MANUEL PONCE DE LEÓN, MÁS ALLÁ DE LA ARQUITECTURA.

A PROPÓSITO DEL BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO: LAS PALMAS DE GRAN CANARIA 1812-2012

GERARDO FUENTES PÉREZ

Tenemos la costumbre de confinar la actividad de los artistas a un determinado género, ignorando a veces que su creatividad ha sido mucho más amplia, ocupándose de otras disciplinas no menos importantes, pues no sólo fue el Renacimiento la etapa que reveló al artista polifacético; ya en el llamado Mundo Antiguo, especialmente en la etapa clásica griega, nos encontramos con esta diversidad de trabajos. Basta recordar a Fidias (h. 490-431 a. C.) que, aparte de arquitecto, fue también escultor y pintor. Tampoco nos podemos imaginar a Rubens (1577-1640) resolviendo otras tareas, como la de diseñador de tapices, muebles, objetos decorativos e, incluso, de escultura. Y no digamos de los artistas del siglo XIX, cuyas funciones fueron múltiples, abarcando facetas novedosas, siendo una de ellas la fotografía, aparte de su implicación en la docencia artística.

Esta capacidad se debió no sólo a las nuevas aportaciones de la ciencia al campo del arte, sino más bien a la necesidad de encontrar otros mercados que generasen alternativas de trabajo ante la pérdida del mecenazgo eclesiástico que, a partir sobre todo de la desamortización de Mendizábal (1836) y de otros acontecimientos fruto de la complejidad social que caracterizó aquella centuria, fue perdiendo protagonismo y clientela, especialmente la conventual. Por eso no es extraño encontrar a artistas dispuestos a abordar labores tan peculiares como la composición escenográfica en un momento en que el teatro, en toda su diversidad, se constituía en escaparate de los poderes públicos. Si bien a lo largo del siglo XIX estas actividades se convirtieron en condiciones básicas de todo espectáculo, tanto civil como religioso, fue en la segunda

mitad de la citada centuria cuando alcanzaron mayores proporciones de creatividad y sistemas técnicos y mecánicos. La aparición de nuevos teatros municipales en Canarias, como el actual Teatro Guimerá (1851) de Santa Cruz de Tenerife, que fue el primero en erigirse, exigía, naturalmente, de nuevos planteamientos escénicos que ponían a prueba la preparación intelectual y profesional de los artistas. Lo mismo ocurría con los diseños de las principales fiestas religiosas, especialmente de las que tenían lugar en los espacios urbanos; de igual manera, las celebraciones de carácter civil que requerían de estructuras efímeras, a veces complicadas.

Para estos proyectos se solicitaba la presencia de artistas consagrados, conocedores de los sistemas de trabajo, de los materiales, de las volumetrías, de las perspectivas, etc, pues los montajes no tenían lugar generalmente en escenarios cerrados, convencionales, como los teatrales, sino abiertos, en los que incidían muchísimos factores, entre los que se han de destacar los espaciales. La historiografía canaria nos proporciona nombres de artistas que fueron multidisciplinares; así, por ejemplo, Luján Pérez (1756-1815), que fue esencialmente un escultor relevante, se dedicó a construir retablos y tabernáculos y no dudó en trabajar como arquitecto. Otro célebre escultor, Fernando Estévez del Sacramento (1788-1854), llegó a pintar y a construir escenografías urbanas, tanto en La Orotava, lugar de su nacimiento, como en Santa Cruz de Tenerife, donde ejercía su cátedra de Dibujo en la Real Academia de Bellas Artes de Canarias, creada en 1849. También podríamos citar a los pintores Cirilo Truilhé (1813-1904), Nicolás Alfaro (1826-1905), Gumersindo Robayna (1829-

1898), etc, que llevaron a cabo telones de embocadura, complicados decorados, panorámicas y todo tipo de ornamentación teatral.

Sin pretender establecer clasificaciones de las múltiples ocupaciones artísticas, parece que la tendencia natural es que el pintor se inclinara más a resolver aspectos relacionados con la escenografía teatral, en la que se incluían los complicados decorados operísticos, dejándose para el arquitecto todo lo relacionado con el medio urbano, pues no sólo conocía y dominaba los espacios, sino también la volumetría de las edificaciones, los estilos, la vegetación, la luz y otras particularidades a tener en cuenta en el momento de elevar cualquier tipo de construcción efímera, de engalanar los inmuebles y de proyectar sistemas ornamentales de acuerdo con las estructuras de fachadas. Uno de esos arquitectos fue Manuel Ponce de León (1812-1880), una figura destacada en el panorama cultural del archipiélago y ampliamente estudiada por la catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria María de los Reyes Hernández Socorro. En su obra *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*, publicada por el Cabildo de Gran Canaria en 1992, no sólo aparece desarrollando su principal función, la de arquitecto, sino también la de otras disciplinas artísticas igualmente destacadas, como, por ejemplo, la de pintor, que le permitió ser nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y “Pintor Honorario de Cámara de S. M.”, a la vez que accedía a ocupar una plaza de académico de número (1850), en la sección de Pintura, en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, convirtiéndose en supernumerario, al año siguiente.

Como artista del siglo XIX, fue un hombre polifacético, pues tanto podía estar proyectando un edificio en su ciudad natal, Las Palmas de Gran Canaria, como pasar largo tiempo frente al caballete para cumplir con los diversos encargos que llegaban a su taller, u ocupándose de múltiples tareas artísticas y culturales, aparte de su compromiso con el progreso social, político y económico de su ciudad y de la isla, en general. Arquitectura y pintura fueron dos géneros que le permitieron dedicarse a las composiciones escénicas. En los montajes teatrales, los diversos puntos de fuga confluyen en el centro del escenario, es decir, todo el espacio, especialmente el concebido a la ma-

nera italiana, perseguía que tanto el actor como el público tuvieran sus propios campos de actuación; sin embargo, la puesta en escena en un ámbito urbano requiere de otra logística. Es necesario dominar todas las circunstancias que confluyen en cada zona destinada a la representación. Nuestro arquitecto, Ponce de León, llegó a conocer todo esto muy bien, especialmente los espacios públicos, las calles, las plazas y los rincones de la vieja Vegueta, dominada por la bella catedral; esas calles que bajan paralelas hacia el mar, al otro lado del Guinguada. La plaza de Santa Ana era un enorme patio de butacas, cuyos palcos los conformaban las pétreas fachadas de los edificios laterales, teniendo como telón de fondo el mencionado edificio catedralicio. Toda Vegueta era una puesta en escena, y la ciudad, con su organización espacial, respondía a este concepto. Ponce de León vivió así la ciudad. Y la vivió de una manera exclusiva cuando tenían lugar las celebraciones de las principales fiestas religiosas y cívicas. La profesora Hernández Socorro, en el citado libro –su tesis doctoral–, describe con todo detalle la participación de Ponce de León en estos acontecimientos, pues sin duda fue un hombre comprometido con su época.

Una de esas fiestas religiosas de gran solemnidad fue la del Corpus Christi, una celebración de hondo arraigo en la liturgia católica, que adquirió nuevos impulsos a consecuencia de los planteamientos doctrinales del Concilio de Trento con respecto a la Eucaristía. Las parroquias canarias celebraban esta fiesta de acuerdo con los recursos humanos, materiales y económicos que disponían. Las ciudades de Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna y La Orotava habían alcanzado cierta relevancia en la composición, desarrollo y suntuosidad procesional. Referente a la primera, Ponce de León desplegó toda su imaginación y profesionalidad artística en la ornamentación de las principales vías urbanas de Vegueta, especialmente en la que se encontraba su vivienda, la calle del Colegio (hoy la Dr. Chil). La profesora Hernández Socorro destacó el período comprendido entre 1868 y 1869 como el más significativo en la vida del arquitecto, por coincidir con los momentos de madurez personal y creativa, pues ya frisaba los 56 años de edad. Hay que tener en cuenta que la procesión del Corpus solía hacerse por la mañana –a pesar de que hubo años en que discurrió por la tarde–, fase del día que proporcionaba mayor luminosidad al aparato escé-

nico. Aunque en el mes de junio los días suelen contar con más horas de sol, las tardes no ofrecen la fuerza lumínica que aportan las mañanas, ya a las puertas del verano. Esta circunstancia la tuvo en cuenta Ponce de León en el momento de diseñar y llevar a cabo los proyectos de ornamentación urbana. Todo debía ser contemplado bajo la luz solar, sin prescindir de las sombras que proyectan los inmuebles, sobre todo en unas vías más bien estrechas, como eran –y son– las de Vegueta, el núcleo antiguo y monumental de la capital grancanaria. De acuerdo con esto, calculó las perspectivas, los colores, la elección de los elementos decorativos, la altura de los vanos superiores de las viviendas, desde donde colgaban los tapices y bellos tejidos. La calle se proyectaba como un escenario en profundidad, cuyas “bambalinas” las constituían los arcos, los jarrones, los plintos y toda una serie de unidades que introducían al espectador en una situación de ensueño, especialmente a aquellos procedentes de otras localidades menos acostumbrados a este tipo de representaciones.

No cabe duda de que Ponce de León contempló todo esto desde su más tierna infancia y, de una manera mimética, fue reproduciéndolo a medida que maduraba como artista. Sin embargo, su estancia en Madrid, en las aulas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde conoció a los pintores más sobresalientes de entonces, entablando una estrecha relación de amistad con la familia Madrazo, le permitió conocer *in situ*, consultar grabados, bibliografías e informaciones orales de estas representaciones viarias. Por otra parte, lo vivido y experimentado en la capital grancanaria fue fundamental en el aprendizaje de estas construcciones, destacando los altares que se levantaban según los tramos establecidos destinados al descanso del Santísimo. Cada altar, con todos sus elementos compositivos, reflejaba el grado cultural y artístico de sus creadores, destacando los elaborados por artistas de reconocimiento, cuyo diseño, buen gusto y calidad de las piezas exhibidas eran muy solicitados por el público que acudía a estas vistosas procesiones. Buena parte de los mismos solían contener lienzos con representaciones religiosas, históricas, mitológicas y alegóricas, una oportunidad para que la familia propietaria pudiera mostrar su acervo patrimonial. El Barroco, por ejemplo, llegó a convertir estos altares en verdaderas “salas de exposición” donde los pintores del momento encontraban una posibilidad de negocio encubierta por su clientela.

El historiador Portús, en su obra “*La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*”, publicada por la consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid (1993), nos habla precisamente de la existencia de altares levantados en el recorrido procesional, que se podían contemplar también en la mayor parte de las ciudades españolas durante esta fiesta eucarística. A pesar de las decisiones tomadas por la Ilustración, en las que se incluían las del propio rey Carlos III, de privar a la referida fiesta de todo el esplendor y teatralidad por considerarse que desvirtuaba el verdadero sentido teológico de la misma, gran parte de aquel boato –muy simplificado, naturalmente– se siguió manteniendo. Por eso, no era nada extraño que Ponce de León decorara su casa de la calle del Colegio a base de pinturas, alegorías y piezas curiosas. Era un alarde artístico, una demostración de su buen hacer, que no descuidaba lo más mínimo en la ejecución de todo este montaje efímero. No podía arriesgar su reputación profesional, pues todas las miradas estaban sobre él, sobre su proyecto para el Corpus Christi. Era un personaje con mucha reputación social, un artista muy valorado como para producir desaciertos en una ornamentación tan complicada por su diseño, elección de las piezas, colores, sin que se perdiera la percepción del espacio.

A raíz del viaje que doña Leonor del Castillo y Bethencourt, hija del conde de la Vega Grande, había realizado con su familia por Italia, se pudo conocer en Las Palmas de Gran Canaria la confección de alfombras de flores que, con el discurrir del tiempo, se convertirían en el *leit motiv* del día del Corpus Christi. Lo que no sabía doña Leonor es que, al contraer matrimonio con don Antonio Monteverde del Castillo, natural de La Orotava, sería la impulsora de la confección de alfombras de esta histórica y monumental localidad del norte de Tenerife, consideradas las más espectaculares, sobre todo la que cubre la plaza del Ayuntamiento, realizada, como sabemos, con tierras del Teide. Con estas alfombras tuvieron que haber llegado a Las Palmas de Gran Canaria otras manifestaciones artísticas que participaban igualmente de las ornamentaciones eucarísticas, de tal manera que la prensa de entonces veía en ellas una evocación del Corpus italiano, opiniones periodísticas que la doctora Hernández Socorro ha vertido en la mentada publicación. En esta fiesta no podemos olvidar la realización de arcos que engalanaban las

principales calles, arcos que también fueron elevados en otros acontecimientos no necesariamente religiosos. Contamos con excelentes ejemplos fotográficos de finales de la segunda mitad del siglo XIX y de comienzos del siguiente, que dan muestra fehaciente de su existencia; aún hoy en muchas localidades de las islas, al llegar las fiestas principales, hacen gala de ellos, a pesar de su simplificación estructural y ornamental.

Las calles de Vegueta lucían hermosos arcos que no eran otra cosa que la reminiscencia de aquellos arcos triunfales del pasado que recibía con gloria a los victoriosos, a las autoridades, a la llegada de un monarca, príncipe o personas ilustres; en este caso, levantados para expresar la gloria de Cristo presente en el pan eucarístico. Nuestro artista grancanario, a tenor de las informaciones ofrecidas por la citada profesora Hernández Socorro, realizaría uno de ellos, el que se hallaba muy próximo a su casa, de estilo historicista, ofreciendo una estructura gótica. Como arquitecto, tanto el diseño como su construcción no debieron resultarles nada complejo, por lo que deducimos que el resultado fue excepcional, aplaudido por el público que transitaba por la calle del Colegio en los días del Corpus Christi.

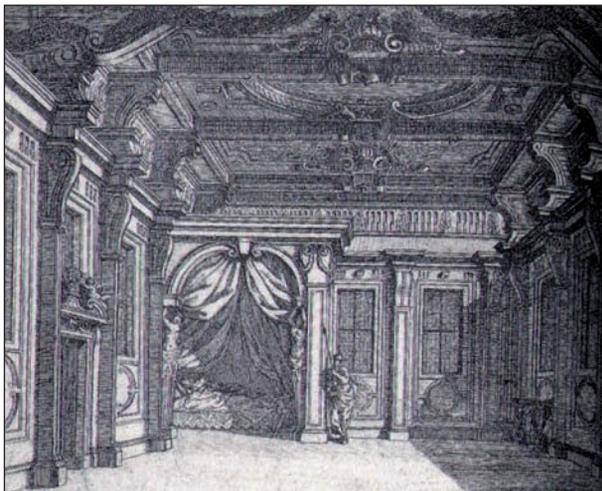
Y no fue menos su colaboración en proyectos destinados a resolver cuestiones relacionadas con estas fiestas, como la del entoldado de algunos de los espacios del periplo procesional, siguiendo el ejemplo de otras ciudades españolas como, por ejemplo, Toledo, que actualmente sigue “techando” sus calles con estas cubiertas, cuya principal función era la de producir sombra para así aliviar a los espectadores del sofocante calor castellano. De igual manera, Ponce de León llegó a ejecutar otras decoraciones para celebrar acontecimientos de interés cívico y religioso, como las fiestas de San Pedro Mártir, importantes para la ciudad de Las Palmas, que coincide con la fecha de incorporación de la isla a la corona de Castilla (1483). No ponemos en duda su intervención en la decoración de fiestas organizadas por los amigos en sus propios domicilios. Demostró con ello ser un artista de una enorme capacidad para llevar a cabo ornamentaciones de calidad, de montajes escénicos y de seleccionar los materiales idóneos para estos fines, que ocultaban su humilde condición bajo la originalidad del diseño y la riqueza de los elementos decorativos. Su dualidad artística –arquitecto/pintor– le per-



MANUEL PONCE DE LEÓN.
(Ilustración 323. Hernández Socorro).

mitió ver la ciudad de otra manera, con otra perspectiva, sin perder de vista el sentido teatral de la misma, hecho que se percibe al estudiar sus proyectos (fuente de la plaza de El Espíritu Santo, escalera principal del Ayuntamiento de la capital grancanaria, la portada de la desaparecida Alameda, etc., y muchas fachadas de viviendas, así como el interesante diseño de la casa de don Diego García Orellana, de 1868), y más aún en los decorados que efectuó para el Teatro Cairasco de la ciudad. La profesora Hernández Socorro ofrece valiosos ejemplos de bocetos de estos decorados, que fueron realizados a lápiz, tinta, acuarela, sobre papel, que por sus perspectivas, planteamiento visual y arquitectónico nos hacen pensar en panorámicas de fondo para determinadas obras teatrales.

María del Mar López Cabrera, autora de varias publicaciones acerca de la historia del teatro de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, da un promedio de 177 obras representadas en el citado y desaparecido Teatro Cairasco entre 1853 y 1860, contando, naturalmente, con los títulos repetidos. De todas estas obras podríamos destacar la de “Guzmán el Bueno” de Antonio Gil de Zárate, con la que subió el telón por primera vez el Teatro Guimerá de la capital tinerfeña en 1851; también las de “Don Juan Tenorio” y “El zapatero y el rey” (José Zorrilla), “La segunda dama duende” (Ventura de la Vega) o la zarzuela “Elvira” escrita y compuesta en música por Agustín Millares Torres. Estas obras, por su complejidad escénica, requerían de composiciones más decididas, ya que el teatro romántico mandaba, a tenor de las palabras del escritor y crítico Ma-



J. BLANCHARD.
(Lámina 12. Arias de Cossio).

riano José de Larra (1809-1837), mejor decoración y sistema lumínico. En los bocetos más arriba citados se puede comprobar que el trazo y la intención de la composición apuntan a un proyecto escénico. No es extraño, por tanto, que Ponce de León abarcara esta faceta artística, acostumbrado a trazar con rapidez, calculando las dimensiones, las distancias y los puntos de fuga. En su estancia en Madrid tuvo que haber disfrutado de los montajes teatrales, conociendo a muchos escenógrafos, como a Blanchard, Grimaldi, etc., que sobresalieron en aportaciones novedosas, especialmente del teatro francés.

Ponce de León fue un hombre que vivió intensamente el espíritu de la ciudad, tanto por fuera como por dentro, participando en múltiples proyectos de los que se consideraba capacitado para ello, tomándolo como un compromiso con la sociedad, con la cultura y el progreso.

FONDOS DE MÚSICA ROMÁNTICA ESPAÑOLA EN CANARIAS: LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

LOS ARCHIVOS MUSICALES DE CANARIAS

En Canarias se custodian importantes bibliotecas musicales, algunas de fondos bastante antiguos, como la del clérigo ilustrado Bernardo Valois, del Puerto de la Cruz, hoy depositada en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, o el de la Catedral de La Laguna, cuyo archivo musical se complementa con el que custodia la Iglesia de la Concepción de Santa Cruz. También es de mencionar el fondo, aún no bien estudiado, de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, y los archivos de varios conventos, especialmente los de La Laguna¹. Ni que decir tiene la importancia que ofrecen los fondos de las bandas musicales generadas en todo el archipiélago a partir de mediados del siglo XIX, cuyos repertorios tienen mayor interés de lo que comúnmente se cree. Todo ello ha sido comentado en diferentes publicaciones, tanto por la doctora Rosario Álvarez como por quien ahora les habla.

En Gran Canaria, la ciudad de Las Palmas tiene el privilegio de poseer también tres fondos patrimoniales de música de un valor muy considerable, cuyos contenidos

no han sido aprovechados por nuestros estudiantes e intérpretes en la medida en que debieran, aunque sólo fuera por mera curiosidad. En primer lugar, el archivo de música de la catedral de Santa Ana, con más de dos mil obras originales manuscritas que abarcan desde el siglo XVI hasta el XIX, cuyos magníficos compositores, la mayoría peninsulares vinculados a la catedral, rayan al mismo nivel que sus coetáneos de la Península y que el de muchos europeos de su tiempo². En segundo lugar, el archivo de obras y documentación de compositores canarios o vinculados a Canarias, mayormente de los siglos XIX al XXI, que inició nuestra predecesora en esta Real Academia doña Lola de la Torre en El Museo Canario en 1968, a partir de unas pocas obras allí existentes, y que en la actualidad sobrepasa las siete mil partituras³; un fondo completado con una fonoteca de conservación, con la mayoría de lo grabado en el siglo XX por intérpretes canarios o con obras de compositores insulares, en discos de pizarra, de

¹ Véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*. Archivo Histórico Provincial de Tenerife, Documentos para la Historia de Canarias VI. Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2001. — También de la misma autora: “Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX”, en *Revista de Musicología*, vol. XIV 1-2. Madrid, SEdeM, 1991, pp. 489-495. — SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “El patrimonio musical de Canarias: su estado actual y los problemas de su recuperación y difusión”, en las actas del simpósio *Patrimonio musical español de los siglos XIX y XX. Estado de la cuestión*. Trujillo, Ed. de la Coria, Fundación Xavier Salas, 1994, pp. 173-182.

² Cfr. TORRE DE TRUJILLO, Lola de la: “El archivo de música de la catedral de Las Palmas, I y II” en *El Museo Canario*, vol. XXV, Las Palmas de Gran Canaria, 1964, pp. 181-242, y vol. XXVI, 1985, pp. 147-203. Se trata de la catalogación completa del archivo musical catedralicio.

³ Del archivo de partituras y documentación de compositores canarios o vinculados a Canarias del Museo Canario se hizo cargo el autor de esta conferencia a partir de 1972, acrecentándolo hasta sus dimensiones actuales y dirigiendo su catalogación mediante discípulos colaboradores como Evelia Suárez, Isidoro Santana Gil, Cristina Molina Roldán, Javier Romero, Isabel Saavedra Robaina, quien elaboró la base de datos y lo puso a consulta en la red interna del Museo, labor continuada luego por Roberto Díaz Ramos, a la que ha prestado asistencia constante, especialmente en lo concerniente a su orden físico y gestión, Isidoro Santana Gil.

vinilo y compactos. Y finalmente, pero no menos importante por su trascendencia más que nacional, el fondo musical de los duques de Montpensier que, referenciado como “Archivo musical de Orleans” (apellido de dicho duque y sus descendientes) se conserva en la Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canaria, del que vamos a tratar aquí, algunas de cuyas partituras han podido admirarse en una reciente exposición de las mismas organizada en la Casa de Colón de Las Palmas.

La verdad es que todo este gran cúmulo de patrimonio musical, inexistente en la mayoría de las provincias de España, configura una riqueza muy singular en Canarias, la cual bien merecería una acción cultural y pedagógica coordinada (nunca encomendada a diletantes o advenedizos), cuyo soporte científico sería tanto la parte de la Biblioteca Universitaria de La Universidad de La Laguna ligada a la cátedra de Historia de la Música, como el fondo musicológico “Lothar Siemens” que se custodia hoy en la Biblioteca Universitaria de la ULPGC, donde pueden encontrarse todas las herramientas posibles para el estudio histórico, teórico, analítico y musicológico de tan gran cantidad de partituras como las que nuestro entorno archipelágico atesora⁴. El estudio, preparación crítica y difusión práctica de esta música requiere especialistas casi inexistentes entre nosotros, si bien se han emprendido ya tímidas acciones para poner en mano de nuestros intérpretes algunas parcelas de los fondos, y se han difundido en discos⁵ y conciertos ciertas piezas, en las que se ha manifestado siempre un enorme interés y un valor muy considerable.

⁴ Cfr. *Catálogo de la colección musicológica Lothar Siemens de la Biblioteca Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria*. Coedición de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y la Sociedad Española de Musicología. Madrid / Las Palmas de Gran Canaria, 2009. 2 vols, 479 + 477 pp. El catálogo de esta biblioteca, que la ULPGC ha puesto en red, sigue acrecentándose año a año con nuevas aportaciones del donante.

⁵ Especialmente en la colección de CDs del proyecto RALS *La creación musical en Canarias*, ya casi con 60 discos editados o en producción, cuya gestión y difusión ha asumido El Museo Canario, entidad que muestra el catálogo de la misma en el apartado “Publicaciones” de su página web www.elmuseocanario.com. Incluye la colectánea sonora una buena selección de la producción de los maestros de capilla de la catedral de Las Palmas desde el siglo XVI al XIX, la mayoría de la música orquestal generada por compositores canarios en los siglos XIX y XX, así como obras de cámara de todo tiempo, obras electro-

LA ADQUISICIÓN DEL ARCHIVO MUSICAL DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER

La biblioteca musical de los duques de Montpensier me fue ofrecida en 1972 por el librero de Madrid Luis Bardón Mesa, al precio de un millón de pesetas (esto es: seis mil euros actuales). Cuando examiné el fondo me di cuenta de que sólo el valor de unas cuantas encuadernaciones regias de la biblioteca sobrepasaba posiblemente esa suma. Pero era un fondo tan cuantioso, que yo no disponía de lugar físico para preservarlo ni para manipularlo. Por esta razón, convencido además de que en el futuro adquiriría mayor auge en Las Palmas de Gran Canaria un Conservatorio Superior bien organizado y dotado, donde tener esta música al alcance de estudiosos y docentes constituiría un gran privilegio, hablé con el antiguo director de la Casa de Colón, Alfonso de Armas Ayala, indicándole la conveniencia de que Gran Canaria adquiriera y poseyera, a tan bajo precio, este insólito tesoro, donde se acumulaba una gran riqueza de música española del siglo XIX, en buena parte desconocida y compuesta por los mejores creadores de entonces, y conteniendo, al margen de las encuadernaciones en cuero o en terciopelo repujadas en oro, innumerables manuscritos autógrafos de gran valor. Hubiera sido una pena que tal fondo, para el que en la Península Ibérica se mostraba una inquietante indiferencia, hubiera ido a parar a otro país de los que están a la caza de los bienes patrimoniales que se desechan en otros como el nuestro, donde ni el patrimonio cultural ni la cultura propia, raramente bajo la responsabilidad de los más competentes, se valoran en su justa medida.

Fue el consejero de cultura del Cabildo Insular gran-canario don José de la Rosa quien, tras estudiar nuestros informes técnicos y justificativos, animado por Alfonso de Armas y por mí mismo, obtuvo el acuerdo de su corporación para llevar por fin a cabo las negociaciones, y así pudo trasladarse después de más de un año, felizmente, todo aquel fondo musical a Las Palmas.

acústicas, y la producción de los más recientes compositores insulares. También se han editado obras catedralicias canarias y del archivo de los duques de Montpensier en la serie de CDs *El patrimonio musical hispano* que, dirigida por Rosario Álvarez, edita la Sociedad Española de Musicología.

Fue depositado en principio en la Casa de Colón, donde se expuso al público por vez primera. Hubo hace unos veinticinco años una segunda exposición en la actual Biblioteca Insular, cuando ya se había decidido trasladar la colección a su sección de fondos especiales, y esta nueva muestra pública, primorosamente cuidada, fue acompañada de varias conferencias y cuatro conciertos con música de sus propias partituras, en cuyo precioso catálogo de exposición intervinimos algunos estudiosos de la música y de la historia.

Al exhibirse recientemente de nuevo (2010/11) parte del fondo en su primer lugar de acogida, para solaz de las nuevas generaciones que lo desconocen, me plugo retomar el tema, a instancias de la directora de la Biblioteca Insular, y dar a conocer a un nuevo público su historia, su contenido y su importancia. Fue el origen de esta conferencia, pronunciada más tarde en la sede de la RACBA en Tenerife y adaptada ahora al presente texto de artículo. Nada nuevo voy a decir que no haya dicho o escrito ya en las diversas ocasiones en que salió a la luz este fondo, pero, en el transcurrir de los años, sí resultará muy novedoso su conocimiento para los muchos que desconocen en nuestro entorno este tesoro de nuestras islas, y especialmente para los jóvenes actuales.

EL ORIGEN PALACIEGO DEL FONDO MUSICAL DE LOS MONTPENSIER

Esta biblioteca comenzó a conformarse en el Palacio Real de Madrid, donde las hijas huérfanas del rey Fernando VII, la princesa de Asturias Isabel, luego Isabel II, y su hermana la infanta María Luisa Fernanda, dirigidas por su madre la reina viuda María Cristina de Borbón, fueron sometidas a unas discretas enseñanzas, en las que la música jugó un papel importante. (Fig. 1).

Aquella reina madre, fundadora en 1830 del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, había contratado para este centro a los mejores maestros que pudo localizar, entre ellos el vasco-riojano Pedro Albéniz y Basanta (más conocido últimamente, inadecuadamente, como Pedro Pérez de Albéniz), que era hijo del clavecinista y organista Mateo Albéniz, a quien su padre envió a París para que se perfeccionara en la más moderna escuela



Fig. 1. Doña María Cristina de Borbón, reina regente y viuda de Fernando VII, con sus hijas la reina Isabel II y la infanta María Luisa Fernanda. Grabado, 1837. Biblioteca Nacional.

de piano. En la capital francesa asimiló el joven músico las novedades europeas introducidas en la técnica pianística por el gran maestro Friederich Kalkbrenner. Cuando a finales de la década de los años veinte del siglo XIX regresó Pedro Albéniz a España (y aclaro que nada tiene que ver este músico con el bastante posterior gran pianista y compositor español nacido en Cataluña, Isaac Albéniz), deslumbró a los públicos con un pianismo de nueva técnica romántica, con arpegios y atmósferas sonoras evanescentes, completamente desconocidas hasta entonces en nuestro suelo.

La reina María Cristina contrató inmediatamente a Pedro Albéniz para su incipiente Conservatorio, con el objeto de que en él se enseñara el piano más actual, el que ya se practicaba en el resto de Europa. Y tiempos después le dio un sobresueldo como maestro para sus dos hijitas, que asumieron sus enseñanzas desde que tuvieron edad para



Fig. 2. La reina Isabel II y su hermana María Luis Fernanda.
Óleo sobre lienzo atribuido a ANTONIO MARÍA ESQUIVEL.

ello. Asimismo, desde que las niñas estuvieron en condiciones de empezar a cantar, contrató también la reina para la Casa Real y para el Conservatorio a un bajo de las islas Baleares que actuaba con éxito en los teatros de Madrid y tenía fama de ser un buen educador de voces: don Francisco Frontera de Valldemosa⁶. (Fig. 2).

Albéniz y Valldemosa fueron, por tanto, los principales preceptores musicales de las infantas, aunque no los únicos, y dedicadas a ellas escribieron gran cantidad de piezas musicales que ahora, encerrando un singular valor pedagógico, figuran tanto en autógrafos como en primeras ediciones en el archivo que les presento. Pero la mú-

⁶ Sobre estos músicos españoles, así como sobre los que más adelante mencionamos, puede consultarse amplia relación biográfica y bibliográfica en el gran *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana* en diez volúmenes. Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2003. En este magno proyecto hemos participado numerosos especialistas de todo el mundo hispano.

sica que se fue reuniendo para entretener las veladas de cada día en el Palacio Real contemplaba también, no sólo la producción para canto y para piano de más altos vuelos de estos dos maestros, sino la de otros muchos compositores españoles de su tiempo, cuyas obras ingresaron asimismo en la biblioteca musical de las infantas.

CÓMO EL FONDO MUSICAL PALACIEGO PASÓ A CONSTITUIRSE EN EL INICIO DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LOS DUQUES DE MONTPENSIER

La reina niña Isabel II fue, al parecer, menos aficionada a la música que su hermana menor, la infanta María Luisa Fernanda, si bien ambas recibieron su educación musical a la par. (Fig. 3). Pero al separar el gobierno a Isabel de su madre apresuró ya en 1846, cuando ambas hermanas eran todavía adolescentes (habían nacido, respectivamente, en 1830 y 31), las dobles bodas reales: la joven reina Isabel fue casada con apenas 16 años de edad con su primo Francisco de Asís de Borbón, mientras que María Luisa,



Fig. 3. La infanta María Luisa Fernanda de Borbón estudiando música.
Óleo sobre lienzo de VICENTE LÓPEZ PORTAÑA, 1842.
Patrimonio Nacional, Reales Alcázares de Sevilla.

aún más jovencita, fue dada en matrimonio al duque de Montpensier, noble francés con aspiraciones al trono de su nación, al ser figura de primer rango en la familia de la casa de Orleans.

El pacto para la boda impuesto por la corona de España a este noble, en virtud de los derechos sucesorios que concurrían en la infanta María Luisa Fernanda, obligó al francés a residir en España. Se consumó la boda, y finalmente fueron los cónyuges a vivir a Sevilla, en el palacio de San Telmo, que es hoy sede de la presidencia del Gobierno Autónomo de Andalucía, gran residencia cuyos jardines eran lo que cubre el todavía llamado Parque de María Luisa, ofrecido luego a la ciudad de Sevilla por ésta para su disfrute público. Isabel II no tuvo inconveniente en que su hermana se llevara a a su nueva residencia en la capital andaluza la mayor parte del fondo generado por

los maestros musicales de ambas, así como las partituras que solían ejecutar en sus veladas palaciegas. (Fig. 4).

Montpensier era un hombre aguerrido y de gran carácter. Cuando fue destituida del trono Isabel II, en 1868, y tras los acontecimientos posteriores, estuvo a punto de ser nombrado rey de España, lo que fue impedido por causa de haber dado muerte en duelo ilegal a otro pretendiente al trono, el infante don Enrique de Borbón, quien le había provocado de palabra y por escrito. De manera que, frustradas sus aspiraciones a la corona, permaneció en Sevilla hasta el fin de sus días, con ocasionales estancias de la pareja y su descendencia en Madrid y en París. Su hija María de las Mercedes sí llegó a reina, pues fue la desdichada esposa de su primo hermano y único hijo varón de Isabel II, el rey Alfonso XII.

Otro de los hijos de los duques, don Antonio de Orleans y Borbón, casado también con una prima hermana,



Fig. 4. Antoine Marie Philippe Louis d'Orléans, duque de Montpensier y consorte de María Luisa Fernanda de Borbón. Óleo sobre lienzo de FEDERICO DE MADRAZO, 1851. Palacio Real de Madrid.



Fig. 5. Fotografía de Antonio de Orleans y Borbón (Sevilla, 1866 - París, 1930), hijo y heredero de los duques de Montpensier.

hija más pequeña de Isabel II, la infanta Eulalia de Borbón, heredó al cabo de los años el ducado y todas las pertenencias, incluida la biblioteca musical, que acrecentó, al ser un destacado pianista y músico muy culto y de buen gusto a la par que un discreto compositor de obras para piano. (Fig. 5).

Don Antonio vino acompañando a su esposa a Las Palmas de Gran Canaria en 1894 en viaje oficial de paso para América, en una embajada cultural y política española con motivo del reciente cuarto centenario del descubrimiento, y en la capital de la isla fueron doña Eulalia y él, en tanto que representantes reales, agasajados musicalmente con un gran "Te Deum" para solistas, coros y orquesta, compuesto por el maestro aragonés de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas Bernardino Valle Chinestra (1849-1928), el cual fue ejecutado solemnemente en la catedral. También se organizó un concierto en el que se incluyó una pieza, igualmente de Valle, dedicada especialmente a la infanta Eulalia y a don Antonio de Orleans: una *Paráfrasis de la Marcha Real española* a toda orquesta, cuya partitura original manuscrita autógrafa conservó don Antonio y figura también en la biblioteca que comento.

DE QUÉ MANERA FUE CRECIENDO EL FONDO MUSICAL DE LOS MONTPENSIER

Al contenido de la biblioteca musical que nos ocupamos a referirnos ya, regresando a los orígenes de la misma.

Al entrar con su comitiva el duque de Montpensier por Irún para ir a casarse en Madrid con la jovencísima María Luisa Fernanda de Borbón, lo hizo con toda solemnidad, parándose y visitando las principales poblaciones que se interponían entre la frontera y Madrid, y siendo recibido en todas partes con fiestas y agasajos. Y habiendo conocimiento de su gran afición musical, los principales maestros de las bandas y de las capillas de iglesia le compusieron obras dedicadas, manuscritos autógrafos para banda, para orquesta y para coros, que el duque fue atesorando cuidadosamente y que engrosarían su biblioteca musical particular, que también trajo consigo.

Como hemos apuntado, la joven reina Isabel II no tuvo inconveniente en que su hermana, tras la boda, se llevara

a Sevilla las partituras que para ambas habían hecho Albéniz, Valldemosa y varios compositores españoles más de aquel entonces, así como los impresos del repertorio que en sus veladas se tocaba y se cantaba, y de esta manera comenzó a configurarse en Sevilla, al unirse las bibliotecas de los dos cónyuges, el gran fondo del que ahora hablamos, siendo acrecentado lo que ambos aportaron con lo que luego adquirieron en el entorno de su nueva residencia, añadiendo la música que importaban de Europa y, posteriormente, con todo lo que adquirió su melómano hijo y sucesor don Antonio de Orleans. (Fig. 6).

De los fondos adquiridos en Andalucía es de resaltar el tercer cuaderno impreso de las *Melodías Armonizadas* del organista de la catedral metropolitana de Sevilla don Eugenio Gómez, a quien los duques contrataron como profesor de piano para sus hijos, incluidos María de las Mercedes y Antonio, y también para las veladas y tertulias



Fig. 6. Los duques de Montpensier con sus tres primeros hijos en los jardines de su palacio de San Telmo en Sevilla. Óleo sobre lienzo de ALFRED DEHODENCQ, 1853.

artísticas del palacio ducal. Este músico, Eugenio Gómez, había sido elogiado por Franz Liszt en 1844, al paso de éste por Sevilla, donde al gran compositor húngaro le fue dedicado uno de los dos primeros cuadernos de esas *Melodías Armonizadas* para piano de Gómez, a las que Liszt tributó ya entonces palabras de encomio.

Es también de resaltar que la producción de una rara calcografía musical que operó en Sevilla entre 1856 y 1857, la editora musical J. Moyano, está profusamente representada entre los fondos de los Montpensier. Esto es muy interesante para el estudio de la imprenta musical decimonónica en España, por ser la sevillana una empresa marginal de cuya actividad se sabe poco; pero no sólo por ello, sino también porque entre los fondos de esta biblioteca encontramos ejemplos de casi todas las calcografías musicales españolas de aquel entonces, especialmente las madrileñas, incluyendo la más antigua, la de Lodre, una de las más tempranas en comenzar a editar partituras. Y por supuesto, el más fino pianismo español del tardío siglo XIX está también muy bien representado, con autores como Guelbenzu, Zabalza, Inzenga, etc.

De las más de 3.500 obras musicales que figuran en la biblioteca, poco más de una quinta parte está conformada por producción musical directamente relacionada con España, cosa excepcional al tratarse de un país donde la música culta no tenía hasta aquel entonces el nivel de consumo que sí tenía en el resto de los países europeos más cercanos al nuestro. Así que la gran importación que hicieron los duques de la música europea de su tiempo nos habla también de la recepción en España de aquella prestigiosa música foránea y del gusto por determinados compositores, entre los que, naturalmente, están los más famosos que conocemos, pero también muchos otros que tuvieron entonces un notable prestigio y cuyos nombres cayeron al cabo de los años en el olvido. Es decir: se nos representa en esta biblioteca un “paisaje” musical de época muy completo, no sólo con sus hitos, montañas y cúspides, sino también con sus nada despreciables valles, bosques y ríos, valga la metáfora.

Hay, naturalmente, mucho repertorio de piano, no sólo a dos manos sino a cuatro, a seis y más raramente a ocho manos. Pero el grueso de las obras extranjeras, procedentes de toda Europa, incluye en gran medida la música ope-

rística, en parte arreglada también para piano, configurando fantasías rapsódicas a dos o cuatro manos, pues esta era la manera, en aquella época en que no existían grabaciones sonoras, de familiarizarse mediante el estudio en el piano con el contenido musical de las óperas más famosas desde el momento en que triunfaban e irrumpían difundándose en el mercado músico-teatral.

Destacan también las partituras de dirección de varias óperas muy famosas, especialmente de Verdi, en sus primeras ediciones de Ricordi, ilustradas con bellas litografías en sus portadas, y también de ediciones en reducción para canto y piano de las zarzuelas de aquella época, empezando por “El tío Caniyitas” de Mariano Soriano Fuertes, tenida por obra inaugural del género zarzuelero en su modalidad casticista del siglo XIX. Más raras son las óperas españolas, tan poco queridas por nuestros teatros entonces, y entre éstas destaco el manuscrito original de dirección, partitura a toda orquesta, de la denominada *Margarita de Borgoña*, en tres actos, cada uno en un tomo, obra compuesta en Granada por el compositor Antonio Luján, vinculado a la imponente Capilla Real de aquella ciudad en la que están enterrados los Reyes Católicos. Me llama la atención que, habiendo yo publicado en 1992 a nivel nacional noticia muy detallada del fondo que nos ocupa y de todas estas raras obras⁷, nadie se haya interesado al menos por esta ópera española tan llamativa. Indudablemente, la falta de curiosidad cultural ante lo desconocido no es sólo un mal de nuestras islas, sino de toda España.

Anticipo que el fondo español de la biblioteca, que abarca más de 700 obras, incluye, junto a la producción de los más afamados compositores nacionales de entonces, también las obras de españoles residentes en Europa, así como la de extranjeros que compusieron temas españoles y, en menor proporción, algunas obras de compositores portugueses e iberoamericanos. Ahora bien, el gusto de las infantas por el casticismo español nos sitúa ante estupendas colecciones de canciones de corte andaluz y folclórico, con acompañamiento de piano y/o guitarra, que

⁷ Cfr. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”, aportación al III Congreso general de la Sociedad Española de Musicología (Granada, 1990), en *Revista de Musicología*, vol. XIV 1-2. Madrid, SEdeM, 1991, pp. 71-78.

son la réplica española de aquella época al *lied* alemán o a la *chanson* francesa; canciones para interpretar en los conciertos de cámara de entonces. Y aquí nos topamos con seguidillas para soprano y guitarra de Fernando Sors, un buen número de canciones de todo tipo del famoso Manuel García, canciones de José Melchor Gomis, de Moretti, Ramón Carnicer, Arrieta, Sanz, Salas, Mercé, Soriano Fuertes, y otras más tardías de Fernández Caballero, Serrano, Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Marqués, Álvarez, Chapí y muchos más. Este repertorio encierra joyitas muy valiosas para entender lo que fue nuestra cultura musical y nuestro gusto por el canto desde la época goyesca hasta finales del siglo XIX, con especial énfasis en la España de Isabel II.

Tal cúmulo de pequeñas piezas para canto y piano fue entonces un prestigioso género españolista cultivado no sólo por los españoles sino también por otros compositores foráneos que anduvieron en aquellos tiempos por la Península, como por ejemplo el famoso operista italiano Saverio Mercadante, cuya larga estancia en España durante la época de Fernando VII conocida por “la década ominosa”, es decir, el final de los años veinte del siglo XIX hasta la muerte de aquel rey en 1833, no se ha estudiado ni documentado todavía. De Mercadante encontramos en la biblioteca, por ejemplo, unas *Boleros del sonsonete* para voz y piano editadas tempranamente en Madrid.

Tuvo además este género una trascendencia europea muy interesante, pues el exilio de compositores como Mariano Rodríguez de Ledesma, Fernando Sors, Dionisio Aguado, José Melchor Gomis, Manuel García y otros⁸, favoreció que nuestra música se cantara y escuchara con agrado en los círculos musicales de París y Londres, a la par que se expandió el gusto por la música de guitarra; y las hijas de Manuel García, las prestigiosas cantantes María Malibrán y Paulina Viardot, las difundieron además por Alemania e Italia. Lo español tuvo prestigio entonces y dejó un eco interesante en afamados compositores de la época, como Roberto Schumann o Hugo Wolff, que se interesaron también por la literatura española y compusieron sendas series de *lieder* evocadores de España. Y no hablaré en relación con esto de la abrumadora temática

⁸ Sobre todos estos músicos y otros citados más adelante, nos remitimos a lo expresado en la nota 6.

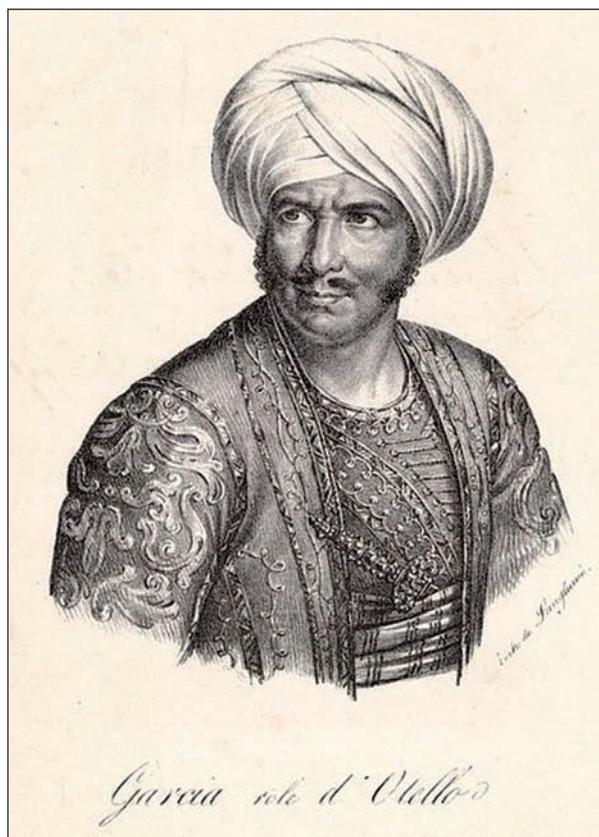


Fig. 7. El célebre tenor Manuel García caracterizado como “Otello” para la ópera homónima de Rossini.

española de las óperas europeas de entonces, por no salirme del contexto de este trabajo.

Sí me centraré en cambio, a guisa de ejemplo, en dos compositores de canciones españolas profusamente representados en la Biblioteca de Orleans o de los Montpensier, que provienen seguramente de la aportación que trajo del Palacio Real la infanta María Luisa Fernanda: Manuel García y José Melchor Gomis.

Manuel del Pópolo Vicente García, nacido en Sevilla en 1775 y fallecido en París en 1832, fue discípulo de Antonio Ripa, prestigioso maestro de capilla de la catedral sevillana, con quien aprendió también las bases de la composición musical. Adquirió una preciosa voz de tenor y, siendo por naturaleza poseedor de unas notables dotes para el teatro, debutó ya con gran éxito como tonadillero en los teatros de Cádiz en 1798, triunfando dos años más



Fig. 8. Retrato del compositor José Melchor Gomis. Óleo sobre lienzo de GONZALO SALVÁ. Conservatorio de Valencia.

tarde en Madrid, donde comenzó a dar a conocer sus canciones de composición propia en el marco de las tonadillas y óperas que cantaba, varias de éstas compuestas también por él mismo. Antes de la invasión napoleónica se fue a París, iniciando una carrera internacional que le llevó a triunfar en Francia, en Italia y en Inglaterra, donde fue extraordinariamente apreciado. (Fig. 7). En 1825, asociado con Da Ponte, el antiguo libretista de Mozart, cruza el Atlántico para dar a conocer e inaugurar la ópera en Nueva York, y de allí pasó a México, desde donde regresó a Europa, siempre dejando una estela de éxitos, no sólo como intérprete sino también como empresario músico-teatral y como compositor de numerosas óperas y canciones que alcanzaron el favor de los públicos. Sus hijas María y Paulina, famosas cantantes, siguieron su camino, y su hijo Manuel, profesor de canto e inventor del laringoscopio, nos dejó en su método de canto el testimonio

más precioso del arte canoro de su padre, pues recoge fielmente en él las enseñanzas y ejercicios recomendados por éste a sus discípulos.

Hoy en día, las óperas de Manuel García están esperando una resurrección, como le ocurre a la mayoría de la producción de los músicos españoles⁹. Sus canciones, sin embargo, están emergiendo nuevamente ahora tras un largo eclipse. Algunas causaron furor en su época, como la titulada *Yo soy un contrabandista*, y Rossini, gran amigo de García, dejó que éste incluyera un aria suya en *El barbero de Sevilla*, cosa que también hizo García cuando interpretaba el *Don Juan* de Mozart, cuya partitura autógrafa le regaló Da Ponte y cuya difusión por el mundo se debe a la iniciativa de este audaz cantante español.

Con el casticismo generalmente andalucista que impregna en buena parte la obra de Manuel García contrasta el arte de José Melchor Gomis Colomer, nacido en Onteniente en 1791 y fallecido en París en 1836. (Fig. 8). Educado musicalmente en la catedral de Valencia, siguió con éxito de mayor la carrera de músico militar, habiendo comenzado a alcanzar prestigio como creador desde muy joven. Liberal convencido, al sobrevenir el alzamiento de Riego en 1821 se adhirió al mismo, siendo nombrado director de la Banda de la Milicia Nacional, y compuso, a instancias de sus correligionarios, un himno que se haría

⁹ Sobre este controvertido tema, véase nuestro artículo: "Ópera española y ópera en español", en *Revista de Musicología*, vol. XXXI-1. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 241-248. En el cambio del siglo XIX al XX, el tema de la ópera española fue un gran debate nacional. Impagable es la reflexión sobre el tema que incluye Pérez Galdós en el capítulo 16 de su novela *Bodas reales* (nº 30 de los "Episodios Nacionales"), a propósito de la ópera de Joaquín Espín y Guillén (1812-1881) *Padilla o el asedio de Medina*, que en 1845/46 causó en Madrid un encendido entusiasmo entre los aficionados al género. Llegaron a decir que esta magnífica ópera, cuya música nada tenía que envidiar a la de los mejores italianos, daría la vuelta al mundo. Galdós apostilla con escepticismo: "Pero ya entonces *había Pirineos* para la salida del arte, aunque estaban abiertos para la entrada, y Espín se quedó en casa, como los artistas que le habían precedido y los que en las décadas siguientes crearon la zarzuela. El mal gobierno y las revoluciones estúpidas, descreditando a la raza y permitiendo que cundiese la engañosa fama de su esterilidad, son culpables de las terribles aduanas que en todas las fronteras de Europa cierran el paso a las artes de nuestra tierra." Lo de la barrera de los Pirineos, impedimento para salir y coladero de entrada de todo lo foráneo, sigue vigente, y del pobre Espín ya no se acuerda casi nadie.

famoso: el *Himno de Riego*, que adoptaron luego las dos repúblicas españolas como himno nacional. Tras el trienio liberal, abortado por los absolutistas con el apoyo de “los cien mil hijos de San Luis”, Gomis se vio obligado a exiliarse en Francia, de donde nunca regresó a su patria. Entre París y Londres compartió penas y ausencias con otros músicos españoles como Dionisio Aguado y Fernando Sors. No abandonó Gomis en París su actividad creadora: compuso nuevas canciones, tanto en español como en francés, y estrenó con éxito varias óperas en la capital francesa, con libreto en francés, naturalmente, una de las cuales, *Le Revenant*, se ha repuesto hace década y media en el teatro de la Zarzuela de Madrid.

Gomis fue un compositor de fina técnica y un melodista de talento. Sus canciones son muy bellas, muchas impregnadas del españolismo preceptivo en nuestra música de aquella época, sin incurrir en lo vulgar, y otras apuntando hacia un fino tono romántico y a un italianismo en la técnica que no las hace fáciles para los intérpretes. Su máximo biógrafo, el norteamericano John Dowling, fue pionero en los años setenta de nuestro siglo XX, al fijar su atención en la personalidad de este músico español, hasta entonces poco valorado por la musicología española¹⁰. Con infinito esfuerzo logró restituir su biografía y un amplio catálogo de las obras que de él se conocen, con indicación de la localización de las mismas en la Biblioteca Nacional española, en la del Conservatorio de Madrid, en Sevilla, en la Nacional de París, en Londres, en la del Congreso de Washington en los Estados Unidos, etc. Pues bien: en la biblioteca de los duques de Montpensier que conservamos en Las Palmas hay unas cuantas canciones de Gomis, editadas en aquella época, que no fueron conocidas ni localizadas por Dowling, al lado de muchas de las más conocidas, de las que existen también aquí ediciones no catalogadas.

Al contrario de los *lieder* alemanes, cuyos compositores se basaron en sutiles estrofas de los más afamados poetas de su tiempo, como por ejemplo Goethe o Mörike, los españoles no se sienten fascinados por el paisaje ni por los sentimientos profundos ni por el amor más sublime frente a la mujer, sino que abordan letras de carácter popular ra-

yanas con la ironía y el doble sentido. Parecen anodinas, pero encierran algo más, y muchas no son de autor sino extraídas del acervo popular. No le canta el hombre a la mujer hermosa de la que está enamorado, sino es la mujer (son canciones para soprano o mezzo) la que lo hace al “chacho moreno” de sus deseos, y también al amor cambiante:

En el campo, madre, tal aire me dio,
que el amor que tenía, aire se volvió...

O estrofas picantes o sugerentes de tipo popular, entreveradas con el recurrente estribillo:

Un navío, dos navíos, tres navíos en la mar:
si fueran cuatro navíos, habría más que contar...

Entre las piezas raras que en esta biblioteca se encuentran vemos también un cuaderno impreso con obras para piano a seis manos de Fernando Sors; y otro con los *Caprichos españoles* a una, dos, tres y cuatro voces con piano y guitarra de Manuel García, sobre textos de don Francisco de Quevedo, así como algunas obras de cámara que contrastan con el gran cúmulo de canciones, óperas, fantasías operísticas y literatura para piano. Me refiero a dúos para violín y piano y para flauta y piano de Gaztambide, de Fernando Palatín (un prestigioso violinista sevillano perteneciente a una destacada familia de músicos de arco) y de Pedro Albéniz.

La producción de Pedro Albéniz aquí conservada ha llamado mucho la atención a nivel nacional, hasta el punto de haberse desplazado algunos investigadores desde la Península a Las Palmas para estudiarlas, o a haber solicitado el Gobierno de La Rioja, por ejemplo, el préstamo de varios de sus manuscritos e impresos para una exposición en Logroño, la ciudad donde nació. Pedro Albéniz fue además en Madrid el profesor de piano y arpa de nuestro historiador, novelista y músico grancanario Agustín Millares Torres, cuando éste estuvo en la capital para refrendar sus conocimientos musicales en el Real Conservatorio¹¹. Al-

¹⁰ DOWLING, John: *José Melchor Gomis, compositor romántico*. Madrid, ed. Castalia, 1974.

¹¹ Cfr. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Diario del canario Agustín Millares Torres (Las Palmas de G. C., 1826-1896) como estudiante del Conservatorio de Madrid, 1846-48”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 16/17 (2009-2010) págs. 133-154.

béniz enseñó también a las infantas a tocar el arpa, si quiera de manera elemental, y prueba de ello son algunas composiciones manuscritas suyas para piano y arpa que hay en esta biblioteca, que sin duda tocaban las dos hermanas reales. (Fig. 9).

Pero la producción estelar de Pedro Albéniz es la de piano, tanto a dos como también a cuatro manos. No podía ser menos teniendo bajo su responsabilidad a un regio dúo de discípulas. Su producción es romántica por un lado y casticista por otro. Tiene nocturnos, impromptus, pensamientos poéticos, fantasías operísticas y evocaciones líricas; pero también lo que llamó “piezas características”, obras de marcado andalucismo de rompe y rasga. Las más famosas de éstas son sus cinco piezas a cuatro manos tituladas *El chiste de Málaga*, *La gracia de Córdoba*, *La barquilla gaditana*, *La sal de Sevilla* y *El polo nuevo*. Estas cinco piezas de piano a cuatro manos, de sencillo y gracioso carácter, junto con otras de tipo romántico y un par de fantasías operísticas del mismo compositor, fueron asumidas por nuestra intermediación por los pianistas Miguel Zanetti y Fernando Turina, quienes las grabaron en un magistral CD editado por RNE hace unos años¹². Pero además, entre las obras de Pedro Albéniz editadas encontramos su colección de quintetos para piano y cuerdas, unos poco pretenciosos conciertos de cámara, algunos de los cuales programó por primera vez en Tenerife Rosario Álvarez, siendo grabados como primicia mundial aquí para la Sociedad Española de Musicología con la pianista riojana Neri Briz Corcuera y músicos de cuerda de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, dentro de su serie de recuperación *El patrimonio musical hispano*¹³.

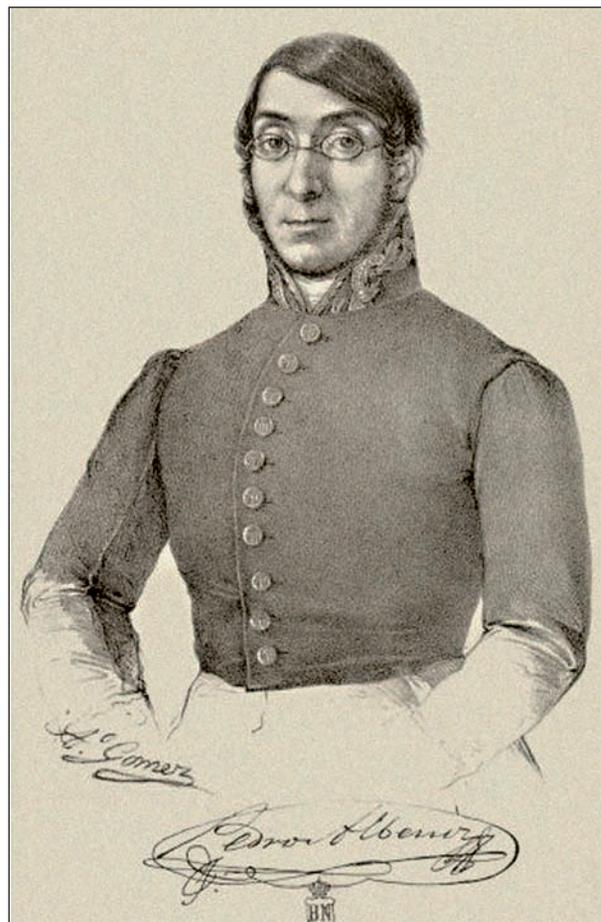


Fig. 9. Retrato del pianista y compositor Pedro Albéniz y Basanta según grabado conservado en la Biblioteca Nacional, Madrid.

Apenas me he referido hasta ahora a las otras cuatro quintas partes de la biblioteca, consistentes en el repertorio internacional. Es también muy interesante, por contener obras actualmente muy difíciles de conseguir de compositores hoy marginados pero que comienzan a interesar vivamente a los musicólogos y a los intérpretes europeos más avisados. Hay que saber que el historicismo positivista del siglo XX estableció un canon de compositores considerado como el núcleo de imprescindibles sobre los que hay que explicar la historia de la música, siendo así que ésta es mucho más amplia y rica. Este canon oficial es, desde el punto de vista centroeuropeo, absolutamente epicéntrico: prima a los del área germánica, incluye a los grandes operistas italianos, considera que los franceses no pasan de “músicos elegantes” y mira con desprecio y como

¹² Pedro Albéniz. *Obras para piano a cuatro manos*. Intérpretes: Miguel Zanetti y Fernando Turina. CD. Madrid, rtve, 1995. Libro con el estudio “Pedro Albéniz y Basanta y su música para piano” por Lothar Siemens Hernández. Contiene las cinco “Piezas características españolas”, el nocturno “Mi delicia”, dos fantasías operísticas sobre el “Nabucodonosor” de Verdi e “I Puritani” de Bellini, y el vals capricho “Los jardines de Aranjuez”.

¹³ Pedro Pérez de Albéniz (1795-1855). *Fantasías, Variaciones y Rondinos para piano y cuerdas*. Valvanera Briz, piano, y solistas de cuerda de la OST. Madrid, SEdeM, CD nº 15 de la serie “El patrimonio musical hispano”. Libro con un amplio estudio por Lothar Siemens y Rosario Álvarez.

marginal todo lo demás: los ingleses, españoles, polacos o escandinavos apenas existimos. Han sido los musicólogos franceses e italianos actuales los que se han dirigido a nosotros los españoles, por poseer la asociación de musicólogos más cuantiosa de Europa, para que hagamos en común una nueva historia de la música vista desde el sur, donde encuentre su justa valoración, por ejemplo, el arte de la canción social frente al *lied*, y el de las variaciones y rapsodias frente al de los desarrollos. La variación es algo tan consustancial a la música española que ya la encontramos profusamente en las llamadas “diferencias” que componían los vihuelistas y teclistas de nuestro siglo XVI.

Por otra parte, nos han metido en la cabeza que desde que, a mediados del siglo XIX, irrumpieron en la música, como gran novedad, las corrientes nacionalistas, se descubrió el nacionalismo basado en la tradición musical de los pueblos. Esto nos deja perplejos si consideramos que desde el Cancionero de Palacio, de principios del siglo XVI, pasando por los vihuelistas, las coplas y romances a lo divino embuchados en los villancicos catedralicios del siglo XVII, las tonadas y seguidillas religiosas y profanas del siglo XVIII, la emblemática tonadilla escénica casticista de la segunda mitad de dicho siglo, las canciones españolistas compuestas en la primera mitad del siglo XIX que desbordan la biblioteca que estamos comentando, junto a las “piezas características” de que nos inundaron los pianistas compositores de aquella época (tanto españoles como foráneos¹⁴), en España siempre existió un marcado “nacionalismo”, y que éste no fue inventado por Isaac Albéniz ni por Falla ni Granados, inspirados por Pedrell,

¹⁴ El recurso a la música “característica” española fue en el periodo central del siglo XIX algo no poco frecuente entre muchos pianistas compositores europeos. Uno de los ejemplos más relevantes es el de Franz Liszt, con una amplia media docena de obras españolas para piano en su vasto catálogo.



Fig. 10. Fotografía de los duques de Montpensier, ca. 1875.

como nos han intentado hacer creer y han aceptado nuestros alambicados historiadores musicales del siglo XX, sino más bien “culminado” por éstos. (Fig. 10).

En fin, que la mies es mucha y el trabajo por hacer aún mayor. Afortunadamente, la consulta del catálogo ya digitalizado de este fondo está en red, tras un trabajo de años minucioso y muy profesional. Quede claro aquí que la posesión de esta gran biblioteca musical de los duques de Montpensier es un privilegio para nuestras islas, y su conservación, custodia y difusión una tarea de responsabilidad que se está llevando a cabo debidamente. El fondo es, sin duda, un acicate para nuestros pedagogos, estudiantes de música e intérpretes de todo tipo. Y también es una herramienta de lujo en la que tendrán que apoyarse los investigadores para reescribir nuestra historia musical, tratando de poner las cosas en su sitio, dándole la vuelta a una historia de la música reduccionista que es preciso cambiar, ampliar y enriquecer. Es la gran tarea pendiente de nuestra Musicología, y en eso estamos.

CLAVES OCULTAS DE UN AUTORRETRATO: JESÚS ARENCIBIA EN COLÓN Y LOS OLVIDADOS

FABIO GARCÍA SALEH

Se ha sobrepasado ya el centenario del nacimiento del antiguo pintor y académico numerario de la RACBA Jesús González Arencibia (1911-1993), más conocido simplemente como Jesús Arencibia, que era como él firmaba sus cuadros. A pesar de la fama que aún mantiene, se trata de un pintor desconocido en cuanto a la auténtica naturaleza de su creación, ignorada incluso por los expertos en su producción.

Aquellos que conocieron personalmente a Jesús Arencibia destacan sus profundas convicciones religiosas y la frugalidad de su vida, casi rayando el ascetismo, motivos por los que es considerado un artista propio del nacional-catolicismo. Esta consideración surge además porque luchó en el bando nacional durante la guerra civil y por el hecho de que, al volver a Gran Canaria en 1947, se le abrieron todas las puertas de los encargos oficiales. Aunque no fue un artista oficial del régimen franquista, éste le procuró muchos encargos, tanto de naturaleza religiosa como también civiles. Destaca como muralista, ya que nada menos que veinte paramentos suyos decoran distintos edificios de Gran Canaria, en iglesias y en instituciones. Por ello forma, de manera merecida, junto al tinerfeño José Aguiar García (1895-1976) y al grancanario Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938), el gran trío de muralistas canarios. El hecho de ser considerado una especie de artista oficial del franquismo grancanario ha llevado a que nadie haya ahondado en lo que se encuentra a la vista de todos en su pintura, toda una serie de trasuntos que lo convierten en un pintor atípico, cuya obra se halla repleta de rasgos insólitos, singulares y sorprendentes: aquelarres, escenas mitológicas presentadas como

episodios veterotestamentarios o de los evangelios, guiños a la homosexualidad, trasgresión de la tradición iconográfica de los santos, interpretación sui generis de los hábitos religiosos populares, etc.

No es factible analizar en este corto espacio esos elementos en sus murales, debido a la cantidad de estos, que contienen tanta información que supera el espacio de este artículo, para entrar en la extensión propia de un libro. Pero sin embargo, en este texto sí podremos tratar, a manera de ejemplo, algunos elementos inusuales que plasmó en su pintura de caballete. Entre ésta quiero centrarme en la colección *Colón y los olvidados*, que realizó entre 1991-1992, con motivo de la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, y cuya exposición en Santa Cruz de Tenerife le sirvió para solemnizar su ingreso en la RACBA. Se compone de 86 retratos, que terminó un año antes de fallecer.

Jesús Arencibia fue un pintor que comenzó con el indigenismo y fue evolucionado hacia el expresionismo, pintando justo al final de su vida una obra que, ajustada a su apego a lo figurativo, asombra por lo moderno. Tenemos que tener en cuenta que cuando murió era un octogenario, lo cual convierte a *Colón y los olvidados* en una colección sorprendente no solo por su número de cuadros sino también porque demuestra que aquello que lo caracterizó como pintor, la creatividad y el valor de buscar propuestas artísticas originales, le acompañó hasta el final de su existencia.

Jesús Arencibia fue un artista que no tuvo reparos en plasmar en sus pinturas su disconformidad con la historiografía española, la cual, de un acontecimiento de má-

xima trascendencia en la historia de nuestro país como fue el descubrimiento de América, recuerda únicamente a tres personajes (Colón y los Pinzones), mientras que ha olvidado a sus humildes compañeros de tripulación, sin los cuales la epopeya colombina hubiera sido imposible. Personajes que, como los del mural del salón de plenos del Cabildo de Gran Canaria, son marineros pobres. Jesús Arencibia podía haber denominado a la colección *Colón y los marinos* o bien *Colón y su tripulación*, pero con la utilización de ese adjetivo quiere hacernos comprender que del descubrimiento de América se recuerda casi exclusivamente a Colón, mientras que quienes lo acompañaban han sido relegados injustamente al olvido. Debemos recordar que los nombres de esta tripulación, a la que Jesús Arencibia pone rostro, sólo se conocen a partir de mediados del XIX, gracias a la investigación de varios historiadores.

En un principio hay que reconocer que la labor de Jesús Arencibia está completamente basada en su imaginación. Si exceptuamos a Colón y algún otro de sus compañeros, no existían retratos ni descripciones de los rostros de estos personajes, por lo que son imaginados, y no sin ironía. Así vemos que uno de los personajes recuerda a Francisco Franco y otro a Benito Pérez Galdós, con lo que estas pinturas reflejan una voluntad iconoclasta por parte de su creador, que estaba poco interesado en seguir la línea de todos aquellos que habían pintado hasta entonces los rostros de los descubridores del nuevo continente basándose en testimonios poco fiables. Ni siquiera el rostro de Colón presenta similitud alguna con los realizados hasta entonces, ni tan sólo con las descripciones más fiables, porque ni siquiera pintó sus ojos.

Entre todos estos cuadros, heterodoxos, productos de la imaginación del artista, debemos destacar en concreto el que será el objeto de análisis en este artículo, un retrato del marino Juan de la Plaza. Este miembro de la tripulación de la Santa María, a pesar de haber sido partícipe de la gran gesta hispánica, no ha pasado a la historia, se trata de un auténtico desconocido, un ilustre anónimo, pero lo más sorprendente es descubrir quién le presta su rostro a este marino de facciones desconocidas, porque en realidad se trata de un autorretrato distorsionado del propio Jesús Arencibia, lo cual él mismo no desmentía. Lo que parece el pelo, es en realidad la



JUAN DE LA PLAZA. *Marinero*.

boina que este pintor, aquejado de alopecia desde muy joven, casi siempre llevaba cubriendo su cabeza en su edad madura. El pintor se autorretrata como un marino que asoma la cabeza por la borda de la embarcación, como oteando el horizonte.

Pero hay algo que resulta hartamente extraño en la pintura. A diferencia de la mayoría de los retratos de esta colección, no se trata de una *efigie a pectoribus superius*. Sobre la madera de la borda no asoma su cuerpo de cintura para arriba, sino solamente su cabeza. Parece como si el marino se encontrara arrodillado en el suelo de la cubierta. Sus manos tienen algo chocante, especialmente la que ocupa nuestra parte izquierda, casi no parece una mano humana, más bien recuerda la pata de un animal. El propio rostro no está entornando los ojos como queriendo ver a los lejos en el horizonte la tan ansiada tierra, parece que sólo tiene la cabeza asomada sobre la superficie de la borda por aburrimiento, que es lo que denota su cara. Debo recalcar que, como es bien sabido, la obra de Jesús Arencibia está en gran medida muy inspirada en la de Francisco de Goya. Para evitar ser prolijo no citaré aquí las numerosas pruebas que avalan esta afirmación, pero

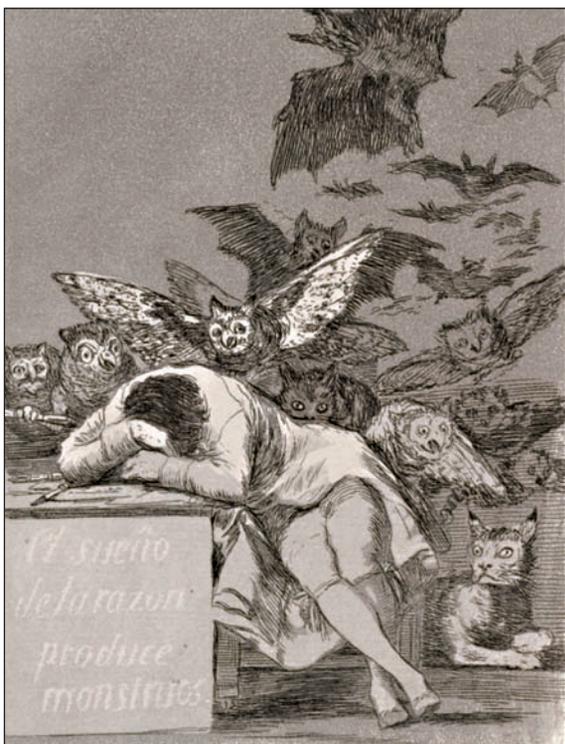
JUAN CUADRADO. *Grumete*.

dentro de la colección *Colón y los olvidados* destaca un retrato que evoca claramente un grabado de Goya, el del grumete Juan Cuadrado

Este grumete adopta un gesto de reflexión poco común en un trabajador que seguramente sería analfabeto. En la pintura resultan enigmáticas las manchas que ocupan la parte superior de la pintura. Una comparación con uno de los grabados más famosos de Goya demuestra cual fue la fuente de inspiración de Jesús Arencibia, el aguafuerte *El sueño de la razón produce monstruos* de la serie *Los Caprichos*.

Sólo comparando ambos cuadros podemos comprender qué son las siniestras manchas negras que flotan en el de Jesús Arencibia.

El retrato de Juan de la Plaza también está inspirado en una pintura de Goya, la única en la que también hay un solo protagonista que saca la cabeza por la parte inferior de la pintura, el *Perro semihundido*:

FRANCISCO DE GOYA.
El sueño de la razón produce monstruos (1799), grabado.FRANCISCO DE GOYA. *Perro semihundido* (1819-1823).

Con una certeza casi total, el retratado es un Spaniel Bretón, un perro de caza que aparece en muchas pinturas de la época, y que Goya ya había recreado en los óleos que realizó al llegar a Madrid en 1775: *Perros y útiles de caza*, *La caza de la codorniz*, *Cazador cargando su escopeta* y *El cazador con sus perros*.

La imagen de Juan de la Plaza es una combinación entre la de Jesús Arencibia y un perro. Ahora se nos revela porqué la nariz de Juan de la Plaza es tan corta y de un color diferente al resto de su cara, que tenga esa expresión aburrida y melancólica, que asome sobre la borda del barco únicamente la cabeza y que sus manos estén situadas sobre ella como las patas de un animal. Como en el cuadro de Goya, sólo le vemos una oreja, un ojo y dirige su mirada hacia arriba, a un cielo que también está nublado.

Para entender esta curiosa elección debemos comprender que la vida de Francisco de Goya y Lucientes guarda fuertes paralelismos con la de Jesús Arencibia, ambos murieron con la misma edad, ochenta y dos años (Goya nació en 1746 y murió en 1828), su estilo podría considerarse, *lato sensu*, como expresionista (en el caso de Goya, se trató de un expresionismo *avant la lettre* que lo convierte en precursor de este movimiento), fueron testigos de una guerra civil en España (ya que la guerra de la independencia española no sólo se libró entre los españoles y franceses sino que fue una lucha fratricida entre españoles “afrancesados” y “patriotas”), vivieron bajo regímenes dictatoriales que, a pesar de sus diferencias, tuvieron en común lo básico, apoyarse en la Iglesia y el ejército para perseguir a todos aquellos con ideas progresistas, especialmente los masones. Jesús Arencibia, pese a no pertenecer a la masonería, tenía cierta simpatía por esta organización, ya que conocía el carácter masónico de gran parte de la pintura de su admirado modelo, Néstor Martín-Fernández de la Torre.

El *Perro semihundido* fue una de las *Pinturas negras* que formaron parte de la decoración de la Quinta del Sordo, la casa de campo a las afueras de Madrid en la que residió Goya durante cinco años, antes de partir al exilio y donde dio rienda suelta a las pesadillas más siniestras, como *Saturno devorando a un hijo* o *Las Parcas*, creaciones sorprendentemente desagradables. A pesar de este aspecto, entre los catorce murales pintados al óleo sobre el yeso de las

paredes de la casa, el *Perro semihundido* es la menos inusual o insólita y, sin embargo, destaca como la más sorprendente, enigmática y arriesgada. El perro asoma la cabeza sobre una masa que no ha sido identificada con total unanimidad. Algunos afirman que se trata del mar o de tierra. Si es el primer caso, entonces lo que hay a la derecha es una ola, por lo que pudiera tratarse de una pintura de un perro nadando a contracorriente.

Jesús Arencibia se inmortaliza eligiendo no a Colón o los Pinzón, sino a uno de los rostros desconocidos de quienes llevaron a cabo la epopeya del descubrimiento y, como indica el nombre de la colección, fueron relegados al olvido. Pero lo que sorprende es el cuadro de Goya elegido por Jesús Arencibia como modelo para su autorretrato. Nos podríamos ver tentados a pensar que el motivo fue que el perro abandonado es una alegoría de la soledad y el abandono (porque no está acompañado de otros perros ni con su amo, se trata de un perro solo), lo que ambos pintores ya ancianos estaban sufriendo, y porque Goya también lo pintó pocos años antes de morir. Entonces, se trataría no de un autorretrato de Arencibia, pero sí de una pintura que expresa la situación del pintor en aquel momento. Además, otra razón podría ser que aquel es uno de los cuadros en los que Goya prefigura el expresionismo, hacia el que Arencibia fue evolucionado desde el indigenismo con el que comenzó.

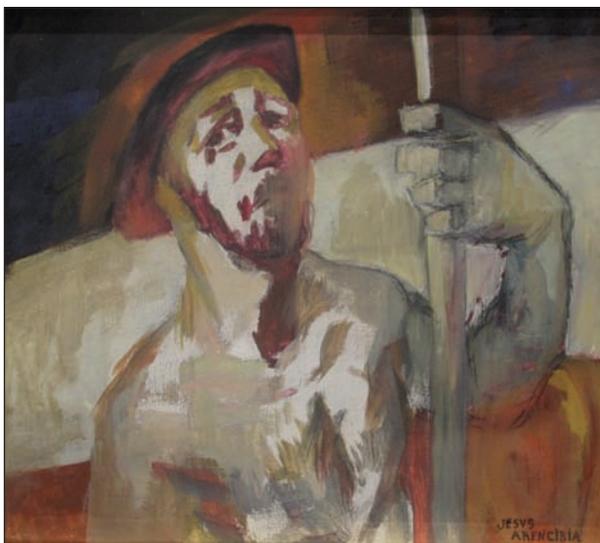
A pesar de ello sigue extrañando que el pintor se retrate como recordando un perro, sabiendo que la calificación de alguien como este animal equivale a un insulto en casi todas las culturas. Si quería dejar patente su soledad podría haber elegido otra de las *Pinturas negras* de Francisco de Goya, que también anticipa el expresionismo, *Dos viejos*, *Dos frailes* o *Un viejo y un fraile*. Por lo tanto sigue sin quedar claro por qué Jesús Arencibia se retratara recordando a un perro. Para tratar de comprender esta inopinada elección debemos reflexionar sobre la relación entre el simbolismo de este animal con las supuestas creencias medievales sobre la geografía terrestre.

Siempre se ha creído que, hasta el descubrimiento de América por Colón, se consideraba el fin del mundo a las islas Canarias y el cabo Finisterre (el *Finis Terrae* de los romanos). Se trata de una creencia errónea propia de los muchos mitos utilizados durante el Renacimiento para deni-

grar la Edad Media (cuyo último siglo supuso la Era de los descubrimientos). A pesar de su falsedad, este bulo histórico alcanzó una gran difusión durante el siglo XIX, pero si lo creemos, entonces consideraríamos que la tripulación de Colón creía en la horizontalidad de la Tierra, por lo cual, si se navegaba hasta sus extremos se alcanzaba el final de su superficie sólida y más allá de los bordes de la tierra, los barcos saldrían del mundo terrestre para internarse en el más allá. Por ello se asegura que los marineros que partieron con Colón se amotinaron en muchas ocasiones porque creían que viajaban dejando el mundo de los vivos para adentrarse en el de los muertos.

A pesar de la gran cultura de Jesús Arencibia, también debió de ser víctima de esta mentira histórica, porque consideró la gesta colombina como una empresa quijotesca, por lo arriesgado del viaje que emprendían aquellos hombres que partían hacia lo desconocido, navegando por unas aguas que se creían repletas de monstruos, más conocidas como “el mar de las oscuridad” (en latín *mare tenebrarum* y en árabe *bahr az-zulumat*) que como el océano Atlántico.

La prueba está en *Colón y los olvidados*, entre cuyos retratos encontramos el del capitán Vicente Yáñez Pinzón, de la carabela La Niña. Es una figura muy desemejante a la de su imagen más conocida, y por lo tanto más reproducida al querer dar rostro a este personaje. Me refiero a

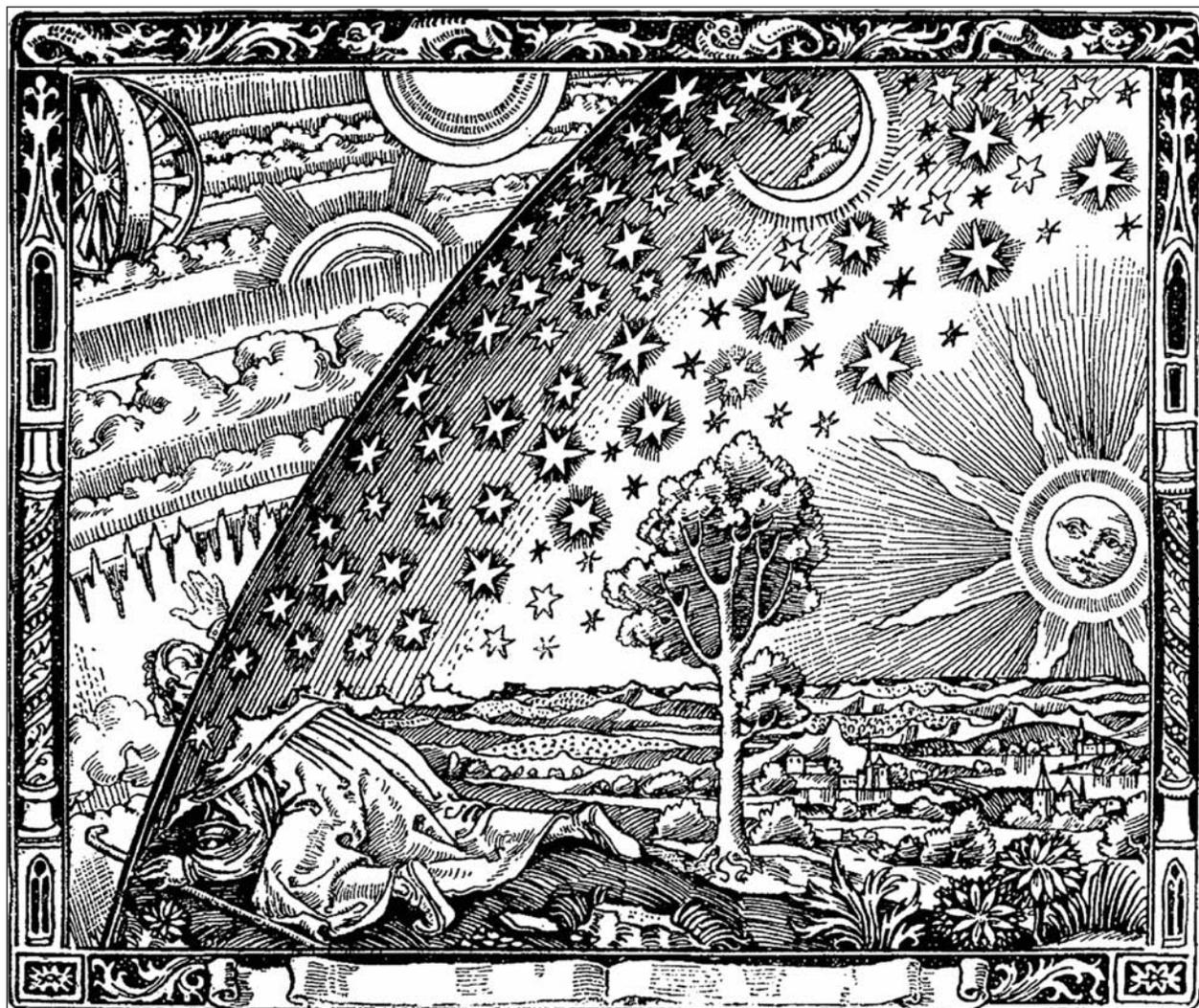


VICENTE YÁÑEZ PINZÓN. *Capitán*.

la creada por otro pintor español del siglo XX, Julio García Condoy. A diferencia de la de éste, la de Jesús Arencibia tiene el aspecto del Caballero de la Triste Figura, porque además de corresponder con la descripción que Cervantes hace de él en su obra (un hombre de más de cincuenta años, de complexión recia, delgado, de rostro enjuto), lleva los dos elementos que más aspecto ridículo le daban a don Quijote, la lanza que sujeta y la bacía de barbero que le cubre la cabeza y que tomó por el mágico yelmo del rey moro Mambrino.

Como prueba de hasta donde llegó la creencia de que en el medioevo se creía en la horizontalidad de la Tierra, sirve como prueba evidente el denominado “grabado Flammarion”, una célebre ilustración, de un autor desconocido, contenida en el libro del astrónomo francés Camille Flammarion *L’Atmosphère: Météorologie Populaire* (1888). El objetivo de este grabado era el de simbolizar el descubrimiento de la astronomía por la humanidad, en la figura de un hombre (seguramente un astrónomo) que observa el Universo a través de una cortina que es el firmamento. A pesar de su origen decimonónico, muchas obras lo han reproducido, para ilustrar la creencia medieval de que la Tierra era plana, asegurando que se trata de un grabado medieval.

Bajo la creencia de que la tripulación de Colón temía estar dirigiéndose a los confines del mundo para, como resultado, adentrarse en el más allá, el perro diviso el horizonte toma una significación especial. Este animal ha estado relacionado con la muerte en numerosas culturas. Muchas divinidades y seres mitológicos que cumplían la función de psicopompo o de guardianes del más allá eran representados con cabeza de cánido. El dios egipcio Anubis, que guiaba a los espíritus de los muertos al más allá, era representado como un perro egipcio negro, en algunas ocasiones como un chacal, o como un hombre con la cabeza de alguno de estos cánidos. Cerbero, monstruo que guardaba la puerta del Hades, era un perro con tres cabezas. En la mitología nórdica, Garm es un monstruoso perro que protege las puertas de Helheim o Hel, el “infierno” nórdico. Incluso se cree que un espectro perteneciente al folclore británico, el denominado perro negro, cuya aparición suponía un presagio de muerte, es una supervivencia del Garm.



El grabado Flammarion, de *L'Atmosphère: Météorologie Populaire* (Paris, 1888).

La diosa griega Hécate, denominada Reina de los Fantasmas, considerada con el poder de controlar la salida o la entrada del Hades, era representada con cabeza de perro y acompañada por estos animales. Esta diosa fue asimilada a Artemisa, que Jesús Arencibia ya había pintado acompañada de sus perros en los murales del salón Arencibia del Hotel Santa Catalina (1951), dentro de una alegoría sobre la vida y la muerte, en la que también aparecen el mar y la imagen de la muerte.

A todo esto debo añadir que, en todas estas mitologías, el paso al más allá implicaba atravesar un corriente de

agua, como hace el perro semihundido. Los espíritus de los muertos llegaban a una corriente natural de agua, que en ocasiones es un río (el Aqueronte o Éstige) o un lago o laguna (la Estigia o Aquerusia) donde les espera el dios Ra o Caronte (que Jesús Arencibia pintó en su barca, bajo la forma de Juan bautista, en uno de los murales de la basílica de San Juan Bautista de Telde). En un barco, Ra o Caronte les lleva al otro lado de las aguas (que en el autorretrato de Jesús Arencibia es el océano Atlántico), donde les esperaba Anubis, Cerbero o Garm. Por eso mismo, San Cristóbal, el personaje de estatura gigantesca que ayudó al

niño Jesús a cruzar un río, fue eliminado del santoral en 1969, ya que no es otra cosa que la cristianización del dios Anubis. En muchas ocasiones había sido representado como cinocéfalo en los iconos de la iglesia oriental, que a través de los coptos bebía de los mitos egipcios:



San Cristóbal cinocéfalo (1685), icono del museo bizantino de Atenas

Jesús Arencibia debió de haber sido uno de los muchos creyentes que vivieron con sorpresa la decisión del Concilio Vaticano II de suprimir del calendario litúrgico

aquellos santos que fueran la cristianización de dioses paganos, y descubrieron que uno de ellos era nada más y nada menos que San Cristóbal, que hasta entonces era uno de los catorce santos auxiliares, cuya cabeza de perro era atribuida por la Iglesia a su petición a Dios de tener un rostro desagradable para evitar las tentaciones femeninas.

Es normal que si un cristiano tan piadoso como Jesús Arencibia, profundo conocedor de la tradición iconográfica cristiana, al inspirarse en el *Perro semihundido* se representara como un perro y a la vez como un marinero supersticioso que temía estar atravesando el océano Atlántico, en dirección al más allá, le viniera a la memoria la imagen de los iconos de San Cristóbal cinocéfalo, y a través de ella la de todas las divinidades con cabeza de cánido que acompañaban a los hombres al otro mundo. El tema del océano Atlántico como lugar de muerte aparece mucho antes en la obra de Jesús Arencibia, en uno de los paños del mural del Salón de Plenos del Cabildo, pintados en 1954.

El octogenario Jesús Arencibia sabía un año antes de morir que le quedaba poco tiempo de vida y que probablemente fallecería al año siguiente, con la misma edad que su idolatrado Goya, en el que tanto se había inspirado, por eso se retrató como un miembro de la tripulación de Colón, bajo la forma del *Perro semihundido*, que supone una referencia a su paso al más allá, de cuya inminencia era consciente. Jesús Arencibia convierte el viaje de Colón en un peregrinaje religioso hacia el lugar donde se pone el Sol, símbolo de la muerte.

Ese es el motivo de que se retratase, no como Colón sino como un humilde personaje que no sólo había muerto sino que había sido relegado al olvido casi absoluto, hasta el punto de que ni siquiera se conoce su aspecto, lo que constituye toda una reflexión sobre la certeza de la muerte y supone una nueva plasmación del tema pictórico del *memento mori*, que suele aparecer principalmente en los bodegones que tratan el tema de la *vanitas*, tan popular en la pintura. En ellos, siempre en primer término están representados una serie de objetos propios de alguna actividad humana. En algunas ocasiones se tratan de útiles de las artes visuales, como una paleta y pinceles, símbolos de la fragilidad creación artística, de la vanidad del pintor que



Detalle del mural del altar mayor de la iglesia de San Antonio Abad de Tamaraceite.

crea para tratar de perpetuarse en el tiempo, pero que eventualmente siempre es vencido por la muerte. En el autorretrato de Jesús Arencibia el elemento que transmite este mensaje no son los utensilios del pintor sino directamente sus dos manos. Otro elemento propio en las representaciones de la *vanitas* y el *memento mori* es la figura de un anciano, cuyo rostro demuestra la brevedad de la vida, el carácter efímero de la juventud y anuncia la muerte. Ese es el papel del autorretrato del anciano Jesús Arencibia, pues, a lo largo de la historia de la pintura, varios artistas se han retratado en su vejez como elementos de la *vanitas* y el *memento mori*, remarcando para ello su senectud. Algunos de ellos se han representado sosteniendo una calavera, lo cual hizo el propio Jesús Arencibia dos décadas antes, en el mural del altar mayor de la iglesia de San Antonio Abad de Tamaraceite (1970-1971), junto a su madre recién fallecida.

En consecuencia, su autorretrato como el marinero Juan de la Plaza es una variante del mismo tema. Pero no fueron estas las dos únicas ocasiones, en que se autorre-



Detalle del mural de la ermita de Santa Catalina en el Pueblo Canario.

trata, ya que también lo había hecho previamente en uno de los murales de la ermita de Santa Catalina en el Pueblo Canario (1957-1958). Jesús Arencibia aparece como dos personas que tratan de protegerse de los pedazos de la rueda en la que santa Catalina iba a ser torturada y que saltaron por los aires cuando esta se rompió por la intervención divina, matando a los paganos que contemplaban el espectáculo. Jesús Arencibia es el hombre que se abraza a los pies de una mujer que atemorizada se tapa con su manto y el hombre vestido de verde que está de espaldas (vemos que en esta época todavía no llevaba la boina negra que le caracterizó después).

Jesús Arencibia se representó en estas tres ocasiones aludiendo a la muerte. Y vemos que también, en todas, sus manos juegan un papel expresivo en la representación.

Al comprobar que el autorretrato fue una constante en la obra de Jesús Arencibia, debemos estudiar el cuadro como un motivo del autor endotópico, es decir, el que se representa en su obra. Los dos anteriores retratos de Juan de la Plaza-Jesús Arencibia representan la incorporación del autor a su obra a través de un autorretrato integrado en sus murales, pero en esta ocasión estamos ante el retrato individual del personaje de una colección, por lo tanto se trata de una auténtica metalepsis del pintor, es como una segunda firma de Jesús Arencibia en el lienzo.

Los primeros autorretratos de la historia del arte están integrados en escenas mitológicas o históricas, para las cuales el artista utilizaba como modelos a personas. En ocasiones, el modelo era el propio artista. Por ello el más antiguo autorretrato es uno integrado de Fidias, que se representó como un personaje reflejado en el escudo de Atenea en la amazonomaquia que esculpió para el Partenón. Por lo tanto, desde su origen, el autorretrato está íntimamente unido al espejo. Podemos afirmar que el cuadro sirve como un espejo que refleja la imagen de Jesús Arencibia una vez muerto, al igual que al pintarlo fue a la inversa, un espejo debió de servir como cuadro natural para realizar el boceto, lo que nos devuelve una vez más a Goya, en concreto a su autorretrato integrado de *La familia de Carlos IV*. Goya, como Velázquez mucho antes, al fondo a la izquierda, está pintando en un lienzo la imagen que se refleja en un espejo que está situado en el lugar del espectador. De la misma forma, Jesús Arencibia pintó el retrato que vemos en el lienzo, situándose delante de un espejo.

Jesús Arencibia establece una relación con el espectador, se trata de un diálogo visual. Al retratar y ser retratado, nos observa mientras nosotros lo miramos. Esta comunicación visual se consigue gracias a que la borda del barco es lo que nos separa de él. La borda es la única frontera entre dos escenarios, la ficción y la realidad.

Las manos del pintor se sitúan en esa frontera, porque son las creadoras de esa ilusión que contemplamos. Parece que Jesús Arencibia estuviera asomado a una ventana, que posee las dimensiones de una que se abriera en la pared donde está colgando la pintura, porque el retrato posee las medidas reales de la cabeza y manos de una persona. Jesús Arencibia, dentro de un cuadro pintado como

si se tratase de una ventana, sorprende una vez más por el hecho de que sólo asome la cabeza, como el *Perro semihundido*, y en la relación con el cuadro de Goya yace la respuesta, pues el cuadro de Jesús Arencibia representa la imagen tan popular de un perro asomándose a una ventana con las patas sobre el alféizar.

La imagen, que resultaría un trampantojo creíble para alguien corto de vista, sigue una tradición muy antigua en la pintura, la de plasmar a un personaje mirando desde una ventana que coincide con las dimensiones del cuadro. Los ejemplos son muy numerosos, incluso en la pintura española, basta citar dos famosísimas obras de Bartolomé Esteban Murillo: *Dos mujeres en la ventana* y *Niño riendo asomado a la ventana*. Pero el autorretrato con el efecto de una mano en trampantojo es una práctica pictórica muy repetida que cuenta con ilustres precedentes. Murillo se autorretrató dentro de un marco ovalado sobre el que apoya su mano izquierda para multiplicar el efecto del trampantojo, como Jesús Arencibia hizo en el suyo. En ambos casos se trata de dos pintores que ponen de relieve sus herramientas; en el caso de Murillo es su mano izquierda, la paleta y los pinceles que reposan sobre la mesa, por el contrario, Jesús Arencibia como los adminículos del pintor sólo nos muestras sus manos.

El autorretrato de Jesús Arencibia contiene el mayor trampantojo de toda la colección *Colón y los olvidados*. Si lo comparamos con el retrato del grumete Juan Cuadrado, que también tiene una mano en el primer término, vemos que la perspectiva conseguida en el autorretrato mediante el artificio visual no es casual, sino intencionado y que no buscó repetirlo en ningún otro cuadro de la colección. Parece que Jesús Arencibia no estuviera asomado por la parte inferior del marco, sino intentando trepar por él, para salir de la pintura.

El acto de Jesús Arencibia, de asomarse en el borde inferior del marco del cuadro, sugiere al espectador que se trata del primer movimiento de su salida de él. Su autorretrato de espaldas en la ermita de Santa Catalina es un escorzo que también aporta perspectiva al mural, saliendo de entre los personajes para acercarse al espectador.

Curiosamente, el mismo año en que Jesús Arencibia pintó su autorretrato, Antonio Saura realizó *El perro de Goya*, otro cuadro inspirado en el *Perro semihundido*. Ade-

más, hay otro parecido entre el tributo a Goya del artista oscense con el autorretrato de Jesús Arencibia, y es que también fue pintado por motivo de la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, ya que este cuadro fue creado como parte de la exposición de Carlos Saura exhibida en el pabellón aragonés de la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Entonces, sorprendentemente, el *Perro semihundido* de Goya inspiró a dos pintores españoles más de un siglo después de su creación.

El retrato del marinero Juan de la Plaza, combinación de autorretrato, tributo a Goya, alegoría de la soledad, meditación escatológica, variación de los temas de la *vanitas* y el *memento mori*, comunicación visual entre el autor y el espectador a través de su obra, trampantojo, etc., es un sorprendente ejemplo de las numerosas posibilidades contenidas dentro de una pintura que se transforma en una obra que contiene multitud de mensajes destinados al es-

pectador. Pero sobre todo demuestra que la obra de Jesús Arencibia merece ser analizada con mayor atención. Se trata de un pintor capaz de crear, un año antes de morir, una colección tan impresionante como esta de *Colón y los olvidados*, que por su originalidad, riqueza y magnitud, debe ser minuciosamente reevaluada.

Espero que esta reflexión no sólo sirva para revelar una relación pictórica oculta entre Goya y Jesús Arencibia, sino que también redunde en pro de una mayor apreciación de la obra del pintor grancanario, que como hemos visto, es mucho más compleja de lo que parece a simple vista. Para conseguirlo, lo único necesario es saber descodificar su obra, es decir, aplicar inversamente al mensaje codificado en su pintura las claves del código usado por el artista. Tanto los murales como la obra de caballete de Jesús Arencibia son un tesoro oculto repleto de significados que esperan ser analizados. Cuando por fin ese estudio se haga, revelará multitud de sorpresas.

OBITUARIO

MANUEL BÈTHENCOURT SANTANA, ESCULTOR, GRABADOR Y ACADÉMICO

ELISEO IZQUIERDO PÉREZ

Con emoción y gran pena recibimos la noticia del fallecimiento, el 16 de enero de 2012, de Manuel Bèthencourt Santana, uno de los grandes artistas del siglo XX en Canarias. No por presentido, desde que la frágil salud de los últimos años aceleró su deterioro de forma irremediable, es menos doloroso este acontecimiento que trae luto al arte en nuestras islas y fuera de ellas, porque el prestigio y la valía de Bèthencourt como escultor y grabador de recia personalidad y sólida obra muy original hay que decir que se reconocía acaso más fuera que dentro de nuestro archipiélago.

Para quienes tuvimos la fortuna de honrarnos con su amistad y conocer bien su calidad humana y su sabiduría como artista, la pérdida es doble. Era un ser humano sin dobleces. Tenía bien grabadas en su personalidad las virtudes de la sencillez y de la humildad. Más a lo hondo de una cierta arisca manera de manifestarse a veces, expresión inequívoca de su timidez, fulgían sus insobornables principios humanos de independencia, rigor, seriedad y responsabilidad; lo mismo como persona que como artista.

Entendía el arte como un designio, como un don al que era menester responder con entrega total. De ahí su porfiado empeño en conocer hasta el último resquicio del quehacer artístico. Unía al estro del artista el profundo dominio de esa faceta esencial para que el arte se manifieste en plenitud, el oficio. Me atrevo a decir que nadie como él conocía y dominaba entre nosotros todas las técnicas, todos los secretos, todas las posibilidades plásticas merced a las cuales la materia que tenía entre sus manos mágicas se transfiguraba y convertía en arte; manos privile-

giadas a las que no se resistieron nunca la piedra o la madera, el mármol o el metal. Desde las magistrales cabezas de ébano de su etapa africana hasta las formidables bombas volcánicas de su siempre penúltimo hallazgo de insólitas y asombrosas expresiones humanas, pasando por la madera solícita o los granitos berroqueños y los bronce moldeables o los mármoles liberados de toda cautividad,



MANUEL BÈTHENCOURT en su taller.

igual que con el punzón y con los tórculos, toda la obra de Manuel Bèthencourt Santana como escultor y como grabador de fuste es un canto luminoso, apasionado, amoroso del ser humano, que busca ser compartido y vivido, una permanente exaltación de la vida.

Hijo de humildes emigrantes, nació en la ciudad de La Habana, Cuba, el 21 de junio de 1931, pero un mes más tarde se encontraba ya en Las Palmas de Gran Canaria, a donde sus padres decidieron regresar inmediatamente después de su nacimiento. Sus primeros pasos en el mundo del arte los dio en la Academia municipal de Dibujo de la capital grancanaria, de la mano del escultor Abrahám Cárdenes. Siguió estudios como becario especial en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde obtuvo el título de profesor de Dibujo. Alcanzó la licenciatura en la Universidad Complutense y el doctorado en la de La Laguna, de la que fue catedrático de Escultura, impartió cursos especiales y dirigió proyectos de investigación.

Entre 1958 y 1962, Manuel Bèthencourt tuvo residencia estable y taller abierto en Santa Isabel de Fernando Poo (Guinea), lo que le permitió un largo contacto directo y un conocimiento hondo del arte africano, que dejaría huella inequívoca en su sensibilidad artística y en su labor de creador. Retorna a Madrid a principios de los sesenta, donde vive y crea en plenitud hasta 1965, cuando marcha a Italia, al haber logrado por oposición, con el número uno, plaza de pensionado en la Academia de Bellas Artes de Roma; estancia que aprovecharía para viajar por toda Europa, visitar los grandes museos, conocer de cerca el rumbo de los más importantes movimientos artísticos del siglo XX y enriquecer su sensibilidad y los caminos de su creación.

La primera muestra de su obra la abrió en 1949. Iniciaba una trayectoria de éxitos, tantos como el número de exposiciones individuales, no demasiadas pero sí, cada una, definitivas del proceso seguro de afirmación y decantación de su lenguaje artístico como escultor y como grabador. A esto hemos de sumar los monumentos públicos que labró para Asturias, Gran Canaria y Tenerife.

A lo largo de su vida mereció reconocimientos relevantes: becario de la Fundación “Carmen del Río” de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1958), primer premio de la Presidencia del Gobierno en la XV Exposición de Pintores de África (1965), pensionado en Roma durante el bienio 1966/68, gran premio de Roma (1968), primera medalla del Premio Nacional de Escultura (1970), medalla de honor de la Presidencia del Gobierno en la XXIII Exposición de Pintores de África (1973), premio “Francisco Alcántara” de Madrid (1980), premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación (2008) y medalla de oro al Mérito Cultural del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (2010).

Bèthencourt era uno de nuestros más veteranos académicos. Ingresó en 1985 como numerario, en una sesión pública memorable realizada con una espléndida muestra de su obra. Ascendió al cuerpo de supernumerarios al cumplir 75 años de edad. No por ello dejó de seguir manteniendo hasta casi el final de su vida presencia activa y cooperación en la actividad académica. Fue un compañero cercano y eficaz. La Real Academia custodia con orgullo en su fondo de arte la obra *Milagro*, primer premio de Escultura en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de 1970, y otras más, todas ellas pruebas patentes de su generosidad con nuestra corporación.

Manuel Bèthencourt Santana ya reposa, al cabo de un ajetreado vivir. Nos queda el ejemplo de su estilo de ser hombre y artista cabal. Nos queda el testimonio lúcido de su obra, que en Tenerife, donde transcurrió una larga y fecunda aunque un tanto silenciosa etapa de su existencia, ofrece ejemplos de clara belleza. A mí, personalmente, me quedan, además, innumerables pruebas de amistad sincera, de leal colaboración y de lucha compartida por unos ideales en los que ambos creímos siempre.

A la doctora María Luisa Bajo Segura, su compañera inseparable hasta el último instante y su más fiel discípula, profesora titular de Dibujo en la ULL, también correspondiente de esta Real Academia, y para todos los suyos, el abrazo estrecho de solidaridad en el dolor.

M^a. JOSEFA CORDERO OVEJERO, PROTECTORA DE LA RACBA

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

Como es bien sabido, el Plenario de la RACBA celebrado el 23 de junio de 2011, en consonancia con lo dispuesto en el Artículo 4º de sus estatutos, aprobó conceder el título de “Protectora de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel” a la doctora María Josefa Cordero Ovejero, en virtud de sus constantes aportaciones a la Academia de libros, fotografías y documentos manuscritos que fueron de su marido, el catedrático y académico de honor de nuestra corporación don Jesús Hernández Perera. En la sesión solemne de apertura de curso, celebrada en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el 3 de octubre siguiente, se le hizo un pequeño homenaje y se le entregó el diploma que la acreditaba como Protectora de la Academia, tras un breve discurso encomiástico pronunciado por la presidenta Álvarez, al que la doctora Cordero contestó con emocionadas palabras de agradecimiento.

En 2011 había comparecido ante notario para protocolizar una nueva aportación de gran valor: el legado a la Academia de su colección de arte, 65 pinturas, grabados y esculturas reunidas por ella y por su esposo, conservada en su casa, disponiendo que habría de ser entregado a nuestra corporación tras su fallecimiento o en caso de abandonar su vivienda por invalidez permanente. Es el caso que desde junio de 2012 hubo de ser internada en una residencia geriátrica, haciéndose cargo la Academia del traslado a su sede, por personal competente, de dicha colección, en presencia del notario y de sus familiares más cercanos. Cumpliendo sus deseos, la colección fue expuesta en la Sala II de la RACBA de una manera relevante, donde puede ser visitada.

El 4 de octubre de 2012 fallecía la doctora Cordero a los 94 años de edad en la aludida residencia de Santa Cruz de Tenerife, donde varios miembros de la corporación, y especialmente su presidenta, la visitaron en repetidas ocasiones, constatando con pena su acelerado deterioro.

Especializada en Filosofía y Lenguas Clásicas y adornada de una amplísima cultura, en su calidad de profesora de enseñanzas medias, primero, y luego de la Universidad de La Laguna y de la UNED, la doctora Ovejero fue maestra de varias generaciones de intelectuales canarios que hoy en día ejercen como profesionales u ocupan puestos relevantes en la docencia. A lo largo de su carrera publicó diversos artículos de su especialidad en la *Revista Internacional de Sociología*, en el *Archivo hispalense* y en la *Revista de Ideas Estéticas*. Al final de su actividad docente fue premiada con la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio, y también recibió una distinción especial del Colegio de Doctores y Licenciados de La Laguna en 1965. Era una personalidad clarividente y de fuerte carácter, y, como dijo la presidenta de la RACBA en su encomio, “*todos la conocíamos por ser la mujer batalladora y valiente que se enfrentó al régimen franquista, que defendió a los estudiantes en los primeros enfrentamientos que hubo con los “grises”, durante el tiempo en que su esposo fue rector de la Universidad de La Laguna, y la mujer que inculcaba ideas progresistas a sus alumnos*”.

Desde el año 2009, en que la Real Academia Canaria comenzó a mantener una actividad constante en su sede de la Plaza de Ireneo González nº 1 con reuniones de académicos e intelectuales, la doctora Cordero solía concurrir esporádicamente a participar en las mismas y a re-



M^a. Josefa Cordero con la presidenta Rosario Álvarez en la RACBA.

alizar sus aportaciones para la biblioteca y el archivo de la RACBA.

En unas latitudes donde el mecenazgo es una rareza y la generosidad cultural no abunda, los gestos de doña María Josefa Cordero resaltan de manera excepcional, máxime tratándose de una persona a la que no le sobaban los medios de vida. La Academia la recordará siempre con cariño y con emoción, y como testimonio de ello estará siempre expuesta la estupenda colección artística que nos ha donado, cuyo contenido viene detallado en un artículo especial de este volumen y del que la RACBA imprimirá un lujoso catálogo razonado, encomendado a nuestra académica correspondiente la doctora doña Ana Luisa González Reimers.

Descanse en paz nuestra muy querida amiga la doctora doña María Josefa Cordero Ovejero.

REGISTROS

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2012

PRESIDENTA

Rosario Álvarez Martínez

VICEPRESIDENTE

José Luis Jiménez Saavedra

SECRETARIO GENERAL

Gerardo Fuentes Pérez

TESORERO

Francisco González Afonso

VOCALES

Ana María Quesada Acosta

Maribel Nazco Hernández

Fernando Castro Borrego

COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

al 31 de diciembre de 2012

ACADÉMICOS DE HONOR

- Martín Chirino López, 2001.
- María Orán Cury, 2001.
- Pedro González González, 1976. De Honor: 2001.
- Cristino de Vera Reyes, 2005.
- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972. De Honor: 2011.

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

- Luis Cobiella Cuevas, 1993.
- María Belén Morales Gómez, 1998.
- Salvador Fábregas Gil, 1992.
- Armando Alfonso López, 2002.
- Gonzalo González González, 1996.
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008.
- Juan José Falcón Sanabria, 2002.
- Vicky Penfold, 1986.
- Rubens Henríquez Hernández, 2001.
- Vicente Saavedra Martínez, 2008.
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008.

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Sección de Pintura

1. Manuel Martín Bethencourt, 1986.
2. Fernando Castro Borrego, 1994.
3. Pepa Izquierdo Hernández, 2004.
4. Juan José Gil Socorro, 2004.
5. María Isabel Nazco Hernández, 2008.
6. Ernesto Valcárcel Manescau, 2009.
7. Félix Juan Bordes Caballero, 2009.
8. *Electo: Ildefonso Aguilar de la Rúa.*

Sección de Escultura

1. María del Carmen Fraga González, 1985.
2. Gerardo Fuentes Pérez, 2008.
3. Ana María Quesada Acosta, 2008.
4. Juan López Salvador, 2009.
5. Leopoldo Emperador Altzola, 2009.
6. *Electo: Manuel González Muñoz.*
7. *Vacante.*
8. *Nueva plaza.*

Sección de Arquitectura

1. Sebastián Matías Delgado Campos, 1985.
2. José Luis Jiménez Saavedra, 2004.
3. Luís Miguel Alemany Orella, 2009.
4. Federico García Barba, 2009.
5. Maribel Correa Brito, 2009.
6. Diego Estévez Pérez. 2012
7. *Vacante.*
8. *Nueva plaza.*

Sección de Música

1. Lothar Siemens Hernández, 1984.
2. Rosario Álvarez Martínez, 1985.
3. Carmen Cruz Simó, 1992.
4. Francisco González Afonso, 2008.
5. Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008.
6. Conrado Álvarez Fariña, 2008.
7. Laura Vega Santana, 2012
8. *Nueva plaza.*

Sección de Cine, Fotografía y Creación digital

1. *Electo: Carlos Schwartz Pérez, 2001/2012.*
Siete plazas más de nueva creación, a cubrir en los próximos cinco años.

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN LAS ISLAS

Tenerife

- María Luisa Bajo Segura, 2004.
- Carlos Rodríguez Morales, 2009.
- Carlos Millán Hernández, 2010.
- Eladio González de la Cruz, 2010.
- Ana Luisa González Reimers, 2011.
- Fernanda Guitián Garre, 2011.
- Sophía Unsworth, 2012.

Gran Canaria

- Juan Hidalgo Codorniu, 1986.
- José Miguel Alzola González, 1988.
- Fernando Bautista Vizcaíno, 2007.
- Ángeles Alemán Gómez, 2009.
- José Dámaso Trujillo, Agaete, 2010.
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010.
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010.
- José Luis Castillo Betancor, 2011.
- Manuel Martín Hernández, 2012.

La Palma

- M^a Victoria Hernández Pérez, Los Llanos, 2009.
- Manuel Poggio Capote, 2009.

La Gomera

- José Román Mora Novaro, 2010.

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 / Málaga).
- Agustín León Ara, 1988 (Madrid).
- Simón Marchán Fiz, 1988 (Madrid).
- Pedro Navascués Palacio, 1988 (Madrid).
- Enrique Nuere Matauco, 1988 (Segovia).
- Víctor Pérez Escolano, 1988 (Sevilla).
- Rafael Ramos Ramírez, 1988 (Madrid).
- Luis Alberto Hernández Plasencia, 1988 (Madrid).
- Ana María Arias de Cossío, 1991 (Madrid).
- Carlos Reyes Pérez, 1991 (Madrid).
- Jesús Ortiz Fernández, 1992 (Barcelona).
- Carlos Cruz de Castro, 2001 (Madrid).
- Tomás Marco Aragón, 2001 (Madrid).
- Antonio Tomás Sanmartín, 2001 (Valencia).
- Víctor Nieto Alcaide, 2003 (Madrid).
- Felicia Chatelain Santisteban, 2004 (La Habana).
- María Salud Álvarez Martínez, 2007 (Sevilla).
- Gustavo Díaz Jerez, 2007 (Madrid).
- Benigno Díaz Rodríguez, 2007 (Barcelona).
- Yolanda Auyanet Hernández, 2009 (Sicilia).
- Humberto Orán Cury, 2009 (Madrid).
- Federico Castro Morales, 2010 (Madrid).
- José Luis Fajardo Sánchez, 2011 (Madrid).
- Juan Manuel Ruiz García, 2011 (Madrid).
- Roberto Barrera Martín, 2012 (Barcelona).
- Juan Manuel Marrero Rivero, 2012 (París).

PUBLICACIONES MÁS RECIENTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

REVISTA ANUAL

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Director: Eliseo IZQUIERDO PÉREZ

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.* - **Actos de ingreso:** Luis COBIELLA CUEVAS: *Antología del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner].* - Fernando CASTRO BORREGO: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido.* - Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos.* - María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos.* - Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte.* - Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso.* - Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA "GAGEC".* - Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla.* - Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI.* - Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación.* - José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez.* - Javier DÍAZ LLANOS LA ROCHE y Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava.* - Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos.* - María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación.* - Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias.* - Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación.* - Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias.* - Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación.* - María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico.* - Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación.* - **Registros:** *Crónica académica.* - *Junta de Gobierno.* - *Composición de la Real Academia.* - *Publicaciones periódicas y libros recibidos.* - *Publicaciones de la Real Academia.* - *Índice.*

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: *Editorial.* - *Crónica académica de 2009.* - *Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.* - **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *'Laudatio' de Juan López Salvador.* - Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'.* - Ana-María QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad.* - Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.* - José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.* - Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura – artes visuales.* - Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.* - Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto.* - Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' de Federico García Barba.* - Roberto RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión.* - Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martinón en la Academia de Bellas Artes.* - **Actos de apertura del curso 2009-10:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San Miguel Arcángel' para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.* - Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte.* - N: *Institución y justificación de los premios anuales 'Magister' y 'Excellens' que otorga la RACBA.* - Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio Magister de pintura 2009.* - Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio Excellens de pintura 2009.* - **Conferencias y artículos:** Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural 'El Tanque', el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural.* - Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra.* - **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Obituario: Juan José Martín González.* - **Registros:** *Junta de Gobierno.* - *Composición de la Real Academia al término de 2009.* - *Publicaciones de la Real Academia.* - *Índice.*

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: Editorial.- Crónica académica de 2010.- **Actos de ingreso:** Rorario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Laudatio del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez.- Gustavo DÍAZ JEREZ: Partitura de 'Orahan', para piano solo.- Félix J. BORDES CABALLERO: Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda.- Fernando CASTRO BORREGO: Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático.- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: Memoria y emoción.- Martín CHIRINO LÓPEZ: 'Laudatio' de Leopoldo Emperador Altzola.- María Isabel CORRERA BRITO: Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo.- Federico GARCÍA BARBA: Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito.- **Actos de apertura del curso 2010-11:** Pedro NAVASCUÉS PALACIO: La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XVIII.- RACBA: Justificación de los premios 'Excellens' y 'Magister' de Arquitectura en 2010.- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, detentores del Premio "Excellens" en Arquitectura.- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: Partitura de "El caracol arquitecto", para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde.- Javier DÍAZ LLANOS LA ROCHE: Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio "Magister" en Arquitectura.- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: Partitura de "En paz", para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez.- **Conferencias y artículos:** Pedro GONZÁLEZ SOSA: Tras el verdadero retrato de Luján Pérez.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes.- Noemí FEO RODRÍGUEZ: Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia.- Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA: Entre la textura y la metáfora. (González González: Exposición "en primavera. dibujos", en Galería Mácula).- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria.- Ana LUENGO AÑÓN: Vértigo: Los paisajes del Hombre o... ¿cómo vivir nuestra vida?.- **Registros:** Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2010.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 4, 2011. CONTENIDO: Crónica académica de 2011.- **Actos de ingreso:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: Presentación de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla.- M^a Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ: El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768).- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: Laudatio del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez

'Nino Díaz', correspondiente por Barcelona.- Benigno DÍAZ RODRÍGUEZ: Agradecimiento y ofrenda musical. Partitura de 'Las siete vidas de Elohim' para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Laudatio del pianista José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria.- José Luis CASTILLO BETANCOR: Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.- **Acto de apertura del curso 2011-12:** Carlos REYERO HERMOSILLA: Escultura decimonónica y gusto moderno.- RACBA: Justificación de los premios 'Excellens' y 'Magister' de Escultura en 2011.- Ana M^a QUESADA ACOSTA: Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio "Excellens" en Escultura.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: Elogio de Eladio González de la Cruz, premio "Magister" en Escultura.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Distinciones: Nombramiento de D^a M^a Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA.- Conferencias y artículos: Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993).- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: El lienzo "Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes" de Juan Pantoja de la Cruz.- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.- Federico GARCÍA BARBA: Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA (+): Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA, al conmemorarse en 2011 su 80º cumpleaños. **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam. **Registros:** Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2011.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

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 Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
 - José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y Ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura) leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
 - Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura) leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.

CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del Obispado de Tenerife, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, Diciembre 1988 - Enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Exposición Colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.

- Jesús ORTIZ: *Jesús Ortiz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- Jesús [González] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNÁNDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
- Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como...* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
- Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.
- Manuel MARTÍN BETHENCOURT: *Martín Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Exposición Colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Luís Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *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 MARTÍNÓN. 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.

DISCOS

- Manuel BONNIN: *Cuarteto para cuerdas en re menor y Sonata para violonchelo y piano*. Intérpretes del cuarteto, el “Cuarteto Cassoviae”, y de la Sonata, los Académicos Correspondientes Rafael Ramos y Pedro Espinosa. Disco de la serie “Música Canaria de los siglos XIX y XX, vol. II. Portada original, ilustrada por el Académico de Número Francisco Borges Salas. Texto: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ. Editado con la colaboración del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1987.

ÍNDICE

7 SUMARIO

11 CRÓNICA ACADÉMICA DE 2012

ACTO INSTITUCIONAL

Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales

21 Crónica del acto institucional y discursos pronunciados.

INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y LAUDATIONES

*Don Julio Sánchez Rodríguez, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria
(Sección de Pintura)*

27 *Laudatio* de don Julio Sánchez Rodríguez.

Gerardo Fuentes Pérez

31 Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.

Julio Sánchez Rodríguez

*Don Diego Estévez Pérez, numerario
(Sección de Arquitectura)*

41 Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.

Diego Estévez Pérez

49 Contestación al discurso de ingreso de Diego Estévez Pérez.

Federico García Barba

*Don Humberto Orán Cury, correspondiente por Madrid
(Sección de Música)*

53 La música, de la ucronía al presente.

Guillermo García-Alcalde Fernández

57 Mirada personal y mirada social sobre la música.

Humberto Orán Cury

*Doña Laura Vega Santana, numeraria
(Sección de Música)*

- 61 Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.
Laura Vega Santana
- 67 Laudatio de la compositora Laura Vega.
Lothar Siemens Hernández
- 73 Partitura de ‘Viaje al silencio’, para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.
Laura Vega Santana

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2012-2013, 8-X

Conferencias del Académico Invitado

- 85 Lecturas musicales del Quijote.
Begoña Lolo Herranz (Madrid)

Entrega de los Premios “Magister” y “Excellens” de 2012

- 95 Los premios “Magister” y “Excellens” de 2012 (especialidad de Música) y el premio extraordinario “Mecenas de la Música”.
- 97 Ernesto Mateo Cabrera, Premio “Excellens” 2012 de Música.
Guillermo García-Alcalde Fernández
- 101 Palabras de agradecimiento.
Ernesto Mateo Cabrera
- 103 Agustín León Ara, premio “Magister” 2012 de Música.
Carmen Cruz Simó
- 107 Palabras de agradecimiento desde la distancia.
Agustín León Ara

Distinción extraordinaria “Mecenas de las Artes y de la Música”

- 109 Alejandro del Castillo, premio “Mecenas de la Música”.
Rosario Álvarez Martínez
- 111 Palabras de agradecimiento.
Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna

CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS

- 115 La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.
Ana Luisa González Reimers

- 119 Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento:
Las Palmas de Gran Canaria 1812-2012.
Gerardo Fuentes Pérez
- 125 Fondos de música romántica española en Canarias: La biblioteca musical de los duques de Montpensier.
Lothar Siemens Hernández
- 137 Claves ocultas de un autorretrato: Jesús Arencibia en ‘Colón y los olvidados’.
Fabio García Saleh

OBITUARIO

- 149 Manuel Bèthencourt Santana, escultor, grabador y académico.
Eliseo Izquierdo Pérez
- 151 María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.
Lothar Siemens Hernández

REGISTROS

- 155 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2012
- 157 Composición de la Real Academia al 31 de diciembre de 2012
- 159 Publicaciones de la Real Academia canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel
- 163 Índice



CajaCanarias
FUNDACIÓN