

# ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 14

•

2021

---







# ANALES

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

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

Anales : [2021] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Rosario Álvarez Martínez y M.ª Salud Álvarez Martínez]. - 1.ª ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2022.

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

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

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

# ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ISLAS CANARIAS  
2021

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2021

FUNDADOR Y DIRECTOR DE HONOR

Eliseo Izquierdo Pérez

DIRECTORA

Rosario Álvarez Martínez

SECRETARIA

M.<sup>a</sup> Salud Álvarez Martínez

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Castro Borrego

Flora Pescador Monagas

Ana M.<sup>a</sup> Quesada Acosta

María Luisa Bajo Segura

CONSEJO EDITORIAL

Guillermo García-Alcalde Fernández

Sebastián Matías Delgado Campos

M.<sup>a</sup> Carmen Fraga González

Ángeles Alemán Gómez

Ana Luisa González Reimers

Carlos Rodríguez Morales

EDICIÓN AL CUIDADO DE

Rosario Álvarez Martínez y

M.<sup>a</sup> Salud Álvarez Martínez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

M.<sup>a</sup> Salud Álvarez Martínez

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Imprenta Grafiexpress, Santa Cruz de Tenerife

Depósito Legal TF 603-2011

ISSN 2174-1484

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

Tfno.: 922 275 375 • e-mail: info@racba.es • Sitio web: www.racba.es

# SUMARIO

## CRÓNICA ACADÉMICA

### ACTOS INSTITUCIONALES

#### **ACTO DE ENTREGA DE LA PRIMERA MEDALLA DE ORO DE LA RACBA AL PARLAMENTO DE CANARIAS**

*Laudatio*

Carlos de Millán Hernández-Egea

*Palabras de agradecimiento*

Gustavo Matos Expósito

*El Rey clausura el acto de entrega de la Medalla de Oro de la Real Academia Canaria  
de Bellas Artes al Parlamento de Canarias*

#### **ACTO DE ENTREGA DE PREMIOS Y DISTINCIONES 2020**

***Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2020 y distinciones extraordinarias***

*Justificación de los premios y distinciones de 2020  
(modalidad 'Música')*

*Elogio de Agustín Ramos Ramos, premio «Magister» 2020 de Música*  
Rosario Álvarez Martínez

*Laudatio de Adrián Linares Reyes, premio «Excellens» 2020 de Música*  
Conrado Álvarez Fariña

*Palabras de agradecimiento*  
Adrián Linares Reyes

*Elogio de «Barrios orquestados»*  
Rosario Álvarez Martínez

### ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

*Amigo, arquitecto y cómplice Vicente Saavedra*  
Javier González de Durana Isusi

*Crónica de la recuperación del valioso patrimonio organístico de Canarias. I*  
Rosario Álvarez Martínez

*Canarias en el cine. Ciudades en los inicios de películas, auténticas y reproducidas*  
Jorge Gorostiza López

### ***Jornadas «El ánimo robusto: La herencia del Modernismo en la cultura contemporánea» Primer centenario de la muerte de Tomás Morales (1884-1921)***

*Justificación de las Jornadas*  
*«El ánimo robusto: La herencia del Modernismo en la cultura contemporánea»*  
Vicente Mirallave Izquierdo

*Arquitectura y urbanismo en la era del Modernismo en Las Palmas de Gran Canaria*  
Vicente Mirallave Izquierdo

*Tomás Morales: versos clásicos, modernos y contemporáneos*  
Carmen Márquez Montes

*Tomás Morales y la llama alejandrina*  
Guillermo García-Alcalde Fernández

*Goya: el color y el arte moderno*  
Manuela B. Mena Marqués

*Néstor: influencias y algo más...*

Daniel Montesdeoca García

*«Las rosas de Hércules»: del poema a la escultura «Exordio el Tritón»*

Manuel González Muñoz

*Paseo por el Modernismo en los parques de Las Palmas de Gran Canaria:  
entre patos, ranas y sapos cancioneros*

Flora Pescador Monagas

*Tomás Morales: dimensiones intelectuales de un poeta*

Yolanda Arencibia Santana

*Gaudí, más allá del Modernismo*

César García Álvarez

## OBITUARIO

*Rafael Delgado Rodríguez (1930-2021)*

Ana Luisa González Reimers

*Vicente Saavedra Martínez, arquitecto (1937-2021)*

Federico García Barba

## REGISTROS

**Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2021**

**Composición de la Real Academia. Año 2021**

**Publicaciones de la Real Academia**

**Índice**



## CRÓNICA ACADÉMICA DE 2021

Las actividades que se reseñan en esta crónica corresponden a las organizadas por o en la Academia a lo largo del año 2021, con algunas excepciones singulares. No se incluyen, por tanto, los numerosos actos protagonizados por gran número de nuestros académicos en otros foros, al margen de lo programado por nuestra corporación: exposiciones de pintura y escultura, conferencias, presentaciones de libros o catálogos de nuestros académicos, conciertos, debates, etc. De esta dinámica actividad de los componentes de esta Real Academia da cumplida información, a medida que se producen, el apartado NOTICIAS de la página web de esta corporación, a cuyo repositorio remitimos a quienes quieran acceder a tal información. En dicha sección de nuestra página web figuran, además, numerosas ilustraciones y más amplios comentarios que enriquecen la información que aquí se recoge, gracias a la inestimable colaboración de nuestra actual secretaria técnica doña Marta Fuentes Salas, siempre atenta a informar con todo detalle, semana a semana, del devenir de la Academia. Nuestras actividades más relevantes durante el año 2021 fueron las siguientes:

\* \* \*

El **domingo 24 de enero**, a las 12:00 horas, Juan de la Rubia, organista titular de la Basílica de la Sagrada Familia de Barcelona y concertista internacio-

nal, ofreció en el Auditorio de Tenerife un concierto que, bajo el título de «Ecos bajo el espejo», incluía tanto transcripciones de obras de Bach –*Concierto de violín en Rem* de Vivaldi transcrito por el compositor alemán–, de Mendelssohn –*Variaciones serias*, obra para piano transcritas por R. Smits– y la transcripción realizada por el propio organista Juan de la Rubia de la obra orquestal *Diez melodías vascas* de Guridi, como una improvisación del mismo intérprete. Este concierto ha sido organizado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel bajo la coordinación de la musicóloga y Vicepresidenta Primera de esta Corporación, Dña. Rosario Álvarez Martínez, para el Auditorio, y en estrecha colaboración con esta institución.

El **viernes 12 de febrero**, falleció en Santa Cruz de Tenerife a los 90 años de edad D. Rafael Delgado Rodríguez, notable pintor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Ejerció el cargo de Consejero Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, dirigió el Taller de Restauraciones de Obras de Arte del Cabildo Insular de Tenerife y fue miembro del Aula de Cultura del Cabildo, de la Asociación Española de Etnología y Folklore de Madrid y miembro fundador del Instituto de Estudios Colombinos de la Gomera. En 2014, se le nombró académico correspondiente por Tenerife, como lo fue también de varias Academias

de Bellas Artes de la Península (Madrid, Sevilla, Barcelona y Valencia), reconociendo así no solo su creación artística y su dilatada experiencia docente y de gestión en el ámbito de las Bellas Artes, sino también su valiosísima aportación al fomento de las artes y a la conservación del patrimonio artístico de Tenerife.

El **domingo 21 de febrero**, a las 12:00 horas y en el Auditorio de Tenerife, se celebró un concierto de órgano que llevaba por título «Mirada a un programa histórico». El programa preparado por el organista vasco Esteban Landart rememoraba el histórico concierto celebrado el 1 de octubre de 1878 en la sala de conciertos del Palacio del Trocadero de París, para inaugurar el gran órgano construido por Aristide Cavallé-Coll para esa sala. Landart inició esta audición con las *Tres piezas* –Fantasía, Cantabile y Pieza heroica– de César Franck y concluyó con la *Sexta Sinfonía* de Widor, repertorio especialmente confeccionado para ese acto memorable. El concierto de Landart ha sido organizado por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, bajo la coordinación de la musicóloga y Vicepresidenta Primera de esta Corporación, Dña. Rosario Álvarez Martínez, para el Auditorio, y en estrecha colaboración con esta institución.

El **miércoles 3 de marzo**, en la Casa Salazar de Santa Cruz de La Palma, la Real Academia Canaria de Bellas Artes inauguró la exposición «La ventana tradicional, signo de identidad de la arquitectura canaria», comisariada por los académicos e historiadores del arte palmeros D. Jesús Pérez Morera y D. Manuel Poggio Capote. El acto contó con la presencia del Presidente de la RACBA, D. Carlos de Millán Hernández, de la Consejera Insular de Cultura y Patrimonio Histórico, Dña. Jovita Montrey Yanes, y del Concejal de Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de la capital palmera, D. Manuel Garrido, quienes arroparon a la coordinadora de la exposición, Dña. Saray González Álvarez. Esta muestra tenía como objetivo principal ofrecer un recorrido por los antecedentes ibéricos e hispanomu-

sulmanes de los balcones y ventanas de celosía, su transmisión a Canarias y América y la creación de modelos particulares distinguidos por el sello de lo isleño, pero también se trataba de concienciar a la opinión pública del excepcional valor de la ventana tradicional y de la necesidad de buscar propuestas que compatibilicen su uso con el de su conservación. Esta exposición, que ya se había expuesto en el Museo Benahorita de Los Llanos de Aridane en el mes de diciembre de 2020, contó con la colaboración del Gobierno de Canarias y del Cabildo Insular de La Palma.

Del **lunes 8 al miércoles 10 de marzo**, la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en su sede de Santa Cruz de Tenerife y en sesiones de 16:30 a 19:30 horas, ofreció el curso *La música en las culturas audiovisuales del siglo XXI*, impartido por el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, D. Juan Pablo Fernández-Cortés, quien, desde 2014, centra gran parte de sus investigaciones en el campo de la ludomusicología, disciplina dedicada al estudio académico de la música de los videojuegos. A lo largo de estas tres jornadas de formación, el profesor y doctor en Historia y Ciencias de la Música Fernández-Cortés realizó un recorrido por la música en la era multimedia, sobre las nuevas narrativas musicales, las nuevas técnicas de audio en el cine, los vídeos musicales o el uso de música barroca o de ópera en los videojuegos. Se trataron ampliamente los siguientes temas: Nuevas prácticas para nuevos tiempos: La música y lo audiovisual en el siglo XXI; La expansión de la banda sonora, y Tradiciones musicales en los videojuegos. Análisis de casos. Una vez realizado este recorrido teórico, orientado a conocer y explorar el valor de la música en la cultura audiovisual contemporánea, que, como indicó Fernández-Cortés, «ha sufrido una transformación drástica en las últimas décadas que ha dado lugar a nuevos discursos que se han materializado en la cultura televisiva, la industria de Hollywood, las vanguardias cinematográficas, los géneros colaborativos del ciberespacio o la interactividad de los

videojuegos», los asistentes pudieron realizar una práctica, diseñar un breve proyecto creativo a partir de los ejemplos trabajados en las clases, además de participar activamente en el visionado, análisis y discusión sobre el tema. Este curso contó con el apoyo del Cabildo de Tenerife.

El **miércoles 24 de marzo**, a las 18:00 horas y en el salón de actos de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, se celebró la primera sesión del ciclo *Celebrando a Mahler: dos visiones de su tercera sinfonía*. En esta primera jornada Luis Ángel de Benito –presentador del programa «Música y significado» de Radio Clásica de RNE y del ciclo «Descubre», director de los cursos de Análisis Musical en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y conferenciante invitado en diversas academias, fundaciones y universidades– pronunció una conferencia en la que, bajo el título de «La tercera de Mahler: desde el primitivismo hasta la elevación espiritual», analizó cada uno de los seis movimientos de que se compone esta sinfonía. El ciclo contó con la colaboración del Cabildo Insular de Tenerife.

El **sábado 10 de abril**, a las 12:00 horas, tuvo lugar la segunda sesión del miniciclo *Celebrando a Mahler: dos visiones de su tercera sinfonía*, con la interpretación de la *Sinfonía n.º 3 en re menor* del compositor austro-bohemio, ejecutada a piano a cuatro manos por los pianistas Juan Carlos Garvayo y Jesús Gómez Madrigal, una versión muy poco conocida elaborada por el compositor vienés J. V. Wöss. Este ciclo, que cuenta con el apoyo del Cabildo de Tenerife, se ha celebrado en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes bajo la dirección de la Vicepresidenta Primera y musicóloga Dña. Rosario Álvarez.

El **miércoles 21 de abril**, fallecía en Santa Cruz de Tenerife el arquitecto y académico supernumerario de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes el Dr. D. Vicente Saavedra Martínez a los 84 años de edad. Este arquitecto, que trabajó conjuntamente con el también Académico supernumerario y respe-

tado arquitecto D. Javier Díaz-Llanos, es conocido por la traza de edificios emblemáticos valorados tanto a nivel regional como nacional e internacional: Astrofísico de Izaña, Casa de la Cultura y Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, edificaciones turísticas de Ten-Bel, viviendas sociales de Añaza, La Hornera, Los Alisios, el Polígono de Ofra, entre otros muchos trabajos. Pero aparte de por su dilatada y premiada labor en arquitectura, a Vicente Saavedra se le recordará siempre por haber sido el impulsor y uno de los responsables de las «Exposiciones de Esculturas en la calle» en Santa Cruz de Tenerife, con dos grandes muestras: la primera 1973-74 y la segunda en 1994, que dejaron en la ciudad un legado de más de cuarenta obras tanto en las Ramblas como en el Parque García Sanabria. Los altos méritos de Saavedra y Díaz-Llanos fueron reconocidos por el Cabildo de Tenerife, con la concesión de la Medalla de Oro de la isla a finales de 2020.

El **domingo 30 de mayo**, a las 12:00 horas y en el Auditorio de Tenerife, se celebró un concierto de órgano a cargo del organista y académico de Bellas Artes de Granada Juan María Pedrero Encabo. Con un programa que llevaba por título «Entre lo francés y lo germano», se adentró en obras de André Raison, del barroco temprano francés, del ineludible alemán Johann Sebastian Bach, del romántico Felix Mendelssohn, siguiendo por el postromántico Max Reger, o por un autor destacado principalmente por sus óperas como fue Richard Wagner, de quien el propio organista incluyó en el programa su propia transcripción de un fragmento del acto 1 de *Lohengrin*, hasta llegar a la nueva escuela francesa de órgano del siglo XX representada por Olivier Messiaen y Jehan Alain. Esta actividad la organiza el Auditorio de Tenerife con la colaboración de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, bajo la coordinación de la vicepresidenta Primera Dña. Rosario Álvarez.

El **sábado 12 de junio**, a las 19:30 horas, tuvo lugar un concierto de órgano en la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de San Cristóbal de La Laguna. Este concierto, programado por

la Real Academia Canaria de Bellas Artes dentro de sus «Conciertos de la Academia» debía alternar obras para órgano –Preludio y fuga en sol menor de Buxtehude, Preludio coral *An Wasserflüssen Babylon* y Coral Schübler *Wachet auf, ruft uns die Stimme* de Bach, Coral n.º 1 en Mi mayor de Franck y *Litanies* de Jehan Alain– con otras para oboe y órgano, pero, lamentablemente, estas últimas no se pudieron interpretar porque la afinación del órgano (medio tono alto) no lo permitió. Estos conciertos, cuyo objetivo principal es el de difundir y valorar nuestro patrimonio histórico como es el de los órganos conservados y restaurados en diferentes parroquias canarias, no solo ha contado con el apoyo del Cabildo Insular de Tenerife y de la Diócesis Nivariense, sino también, en esta ocasión, con el Conservatorio Superior de Música de Canarias para apoyar y dar a conocer a intérpretes emergentes, como es el caso de la joven organista Marta Miranda, y establecer puentes entre la formación técnico-artística adquirida y su futuro desarrollo profesional.

El **miércoles 7 de julio**, a las 18.00 horas, tuvo lugar la inauguración del órgano de la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico, recién restaurado por el organero alemán Bartelt Immer con fondos del Cabildo Insular de Tenerife, y con el asesoramiento de la vicepresidenta de esta Real Academia, Dña. Rosario Álvarez. El órgano de Arico es un valioso ejemplar de la organería canaria construido en dos momentos históricos diferentes: mediados del siglo XVII y finales del siglo XVIII, etapa esta en la que intervino el organero de origen cordobés Antonio Corchado residente en la isla. Para esta inauguración se contó con el organista titular de la catedral de Segovia, Ángel Montero Herrero, quien interpretó un programa integrado por obras de creadores famosos como Cabezón, Caroso, Frescobaldi o Cabanilles, entre otros, además de una serie de obras anónimas pertenecientes a la famosa recopilación de fray Antonio Martín y Coll. Con esta iniciativa, que cuenta con el apoyo del Cabildo Insular de Tenerife y de la Diócesis Nivariense, la RACBA continúa con su

línea de recuperar y dar a conocer los instrumentos musicales históricos presentes en nuestro archipiélago, todo un tesoro oculto de nuestro patrimonio histórico y musical.

El **jueves 15 de julio**, a las 12:30 horas, la Real Academia Canaria de Bellas Artes ofreció en la sede de esta Corporación en Santa Cruz de Tenerife, el tradicional Concierto de Verano con el que se pone fin al año académico, a cargo del grupo tinerfeño «El Afecto Ilustrado», bajo la dirección del violinista Adrián Linares. Con el título de «Conciertos para el Conde», los componentes de este grupo musical, cuyo objetivo es presentar y acercar a todo tipo de público una interpretación historicista de repertorios comprendidos entre los siglos XVI y XIX– ejecutaron tres quintetos para dos violines, dos violas y violonchelo (IV, V y VI) del compositor José de Palomino (1753-1810), dedicados por el autor al conde de Fernán Núñez. Este acto sirvió también para la presentación del primer volumen de la Colección «Compositores en Canarias», que está dedicado precisamente a los seis quintetos de este autor madrileño, quien después de muchos años trabajando para la corte de Lisboa, vino a Canarias y fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Santa Ana. La Vicepresidenta Primera de esta corporación, Dña. Rosario Álvarez, destacó el trabajo y las obras de este autor del siglo XVIII, cuya influencia marcaría un antes y un después en la Historia de la Música en Canarias. La edición del cuaderno la realizó el citado violinista Adrián Linares, que trabaja los repertorios de esta época. Con estos Cuadernos de Partituras la Real Academia de Bellas Artes pretende difundir la creación artística de compositores tanto del presente como del pasado, canarios o nacidos fuera de las islas, pero cuya actividad y quehacer ha repercutido directamente en el enriquecimiento de nuestra historia y patrimonio musicales. El Concierto contó con el apoyo del Cabildo Insular de Tenerife.

El **lunes 2 de agosto**, el Cabildo Insular de Tenerife comunicaba a la Real Academia Canaria de Bellas Artes, la concesión de su Medalla de Oro de

la Isla, con carácter póstumo, a la que fue compañera y académica por la Sección de Escultura de esta Corporación, María Belén Morales, un apreciado galardón que le hubiera gustado sin duda haber recibido en vida. Es el merecido reconocimiento a una de las grandes creadoras del arte Contemporáneo en Canarias, por su papel innovador en una trayectoria marcada por la investigación y experimentación constantes. A pesar de la ausencia irremediable de la artista, nos congratulamos de este justo galardón.

El **domingo 12 de septiembre**, a las 12:00 horas, se celebró un concierto de órgano en el Auditorio de Tenerife, que estuvo a cargo de Marie-Bernardette Dufourcet. La organista y compositora francesa interpretó un programa, bajo el título «Con aroma francés», que comenzó con la *Fantasia y Fuga* en Sol m (BWV542) de Johann Sebastian Bach, a través del cual pasó desde el barroco pleno del gran contrapuntista Nicolas de Grigny –*Récit de tierce en taille*–, hasta el siglo XXI con el *Fandango vasco* del libanés-francés Naji Hakim, una de las grandes figuras de la creación organística actual. El recorrido de Marie-Bernardette Dufourcet incluyó también obras señeras de Léon Boëllmann, como el tercer movimiento de su archifamosa *Suite Gótica* (1895), de Maurice Durufle –*Scherzo*– y de un complejo y brillante Charles-Marie Widor para finalizar con el *Allegro vivace* de su *Sinfonía* n.º 5. A estas obras se sumó el atractivo de una partitura de la propia organista –*Petite Suite*– para mostrarnos su propio quehacer creativo. Este concierto ha sido organizado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes bajo la coordinación de la musicóloga y vicepresidenta de esta Corporación, Dña. Rosario Álvarez Martínez, para el Auditorio, y en estrecha colaboración con esta institución.

El **lunes 13 de septiembre**, concluido el mandato presidencial del Excmo. Sr. D. Carlos de Millán Hernández-Egea tuvo lugar una Junta Plenaria Extraordinaria, para nombrar un nuevo presidente y una nueva Junta de Gobierno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Se eligió como presidenta,

para el periodo comprendido entre 2021 y 2025, a la Académica de Honor (2017) Dña. Rosario Álvarez Martínez, doctora en Historia del Arte y miembro de esta Corporación como académica de número desde el año 1985, quien ya había desempeñado las funciones presidenciales entre 2009 y 2017. A continuación se eligió a la nueva Junta de Gobierno propuesta por ella y compuesta por el Dr. D. Gerardo Fuentes Pérez, como vicepresidente primero, la Dra. Dña. Flora Pescador Monagas, como vicepresidenta segunda, la Dra. Dña. Salvadora Díaz Jerez, como secretaria general, don Efraín Pintos Barate, como tesorero, además de los vocales D. Juan Antonio Castaño Collado, la Dra. Dña. M.ª Isabel Sánchez Bonilla y la Dra. Dña. Laura Vega Santana. Meses después dimitió la Secretaria general por causas personales y fue sustituida por el académico de número D. José Luis Castillo Betancor.

El **jueves 7 de octubre**, a las 10:30 horas, Su Majestad el Rey presidió la Sesión Pública Solemne de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, que tuvo lugar en el hemicycleo del Parlamento de Canarias, donde se hizo entrega al presidente de la Cámara Legislativa Canaria, D. Gustavo Matos, de la primera medalla de oro de nuestra Real Corporación. Recibido el Jefe del Estado por la Excmo. Sra. Dña. Rosario Álvarez Martínez, Presidenta de la RACBA, acompañada en esta ocasión por el ex presidente D. Carlos de Millán Hernández-Egea, comenzó el acto, al que asistieron el presidente de Canarias, D. Ángel Víctor Torres, el presidente del Cabildo de Tenerife, D. Pedro Martín, el alcalde de Santa Cruz de Tenerife, D. José Manuel Bermúdez, las ministras de Sanidad y de Industria, Comercio y Turismo, Dña. Carolina Arias y Dña. Reyes Maroto, así como parlamentarios, una representación del cuerpo académico, varios ex presidentes del Gobierno de Canarias, convocados para este trascendental acto de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes y del Parlamento de Canarias. Se concedía unánimemente esta Medalla de Oro al Parlamento de Canarias «en virtud de una serie de

méritos y como representación genuina del pueblo canario, distinguiendo así a toda nuestra Comunidad autónoma, a la que se debe y a la que tiene la voluntad de servir en el ámbito de las competencias y de los fines que le son propios», según consta en el acta de concesión. El solemne acto transcurrió según lo previsto, con especial mención a los acontecimientos ocurridos en la isla de La Palma por la erupción del volcán de Cumbre Vieja. Los turnos de intervención concedidos por Su Majestad –presidente natural de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, según el artículo 62 de la Constitución española–, fueron encadenándose con la introducción del vídeo institucional del Parlamento, la lectura del Acta por parte de Dña. Rosario Álvarez, el discurso de D. Carlos de Millán y las palabras de D. Gustavo Matos. Con la entrega de la Medalla al presidente del Parlamento de Canarias se dio por concluido el acto.

El **lunes 25 de octubre**, a las 20:00, en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, tuvo lugar el acto solemne de inauguración del curso 2021-2022 de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, bajo la presidencia de Dña. Rosario Álvarez Martínez, que contó con la presencia no solo de muchos académicos de Tenerife y de otras islas sino también de autoridades que representaban a diversas entidades colaboradoras. Dio comienzo el acto con unas palabras de bienvenida de la Excm. Presidenta y, a continuación, el vicepresidente primero de la Corporación, D. Gerardo Fuentes Pérez leyó la memoria, ilustrada con proyecciones, de las actividades académicas del curso anterior. Pronunció la lección magistral, a título de orador invitado, el escenógrafo argentino y director del madrileño Teatro de la Zarzuela desde 2015, el Ilmo. Sr. D. Daniel Bianco, cuya disertación versó sobre el tema «La escenografía: un sueño donde habitar», en la que hizo un breve repaso histórico de este arte efímero que da forma y que contribuye «a construir un sueño que converge en cada texto para que autor e intérprete puedan contar una historia», poniendo como ejemplo la preparación de la puesta

en escena de una zarzuela en particular –*Benamor* del maestro Pablo Luna–, ya que «la escenografía es el arte de hallar el espacio que se precisa para cada texto teatral», siempre teniendo en cuenta que solo «cobra vida cuando la viven los intérpretes y se comunica con el público». Finalmente, cerró el acto la presidenta de la RACBA, quien explicó de manera sucinta las actuaciones y actividades programadas para el nuevo curso, como la ampliación de la nueva sala de exposiciones; el desarrollo del tercer curso sobre Dibujo Botánico; las sextas jornadas multidisciplinarias con las Reales Academias de Medicina y Ciencias; un curso sobre los retablos de las iglesias canarias, o el vigésimo segundo Ciclo de Música Sacra, entre otras. Asimismo, agradeció su presencia a los asistentes al acto y el apoyo de las instituciones públicas que habitualmente colaboran con la RACBA, como el Gobierno de Canarias, el Parlamento de Canarias, los Cabildos de Tenerife y Gran Canaria, los Ayuntamientos de Santa Cruz de Tenerife y de Las Palmas de Gran Canaria y la Fundación CajaCanarias.

Del **miércoles 3 al viernes 5 de noviembre**, la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en colaboración con el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino, celebró unas jornadas en el Castillo de La Luz de Las Palmas en conmemoración del poeta grancañario Tomás Morales (1884-1921), de quien se cumplía el primer centenario de su muerte. Con el título de *El ánimo robusto: La herencia del modernismo en la cultura contemporánea*, se hizo un recorrido como homenaje a la figura de Morales por las distintas corrientes artísticas y culturales de su tiempo. El primer día, después de las palabras de presentación de la Vicepresidenta segunda de la RACBA, Dña. Flora Pescador, de Dña. Encarnación Galván, Concejala de Gobierno del Área de Economía y Hacienda, Presidencia y Cultura, de D. Jesús María Castaño García-Porrero, Director General de la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino y de D. Vicente Mirallave Izquierdo, Director de las

Jornadas, presentaron sus ponencias Dña. Carmen Márquez Montes, quien habló sobre «Tomas Morales, versos clásicos, modernos y contemporáneos», D. Guillermo García-Alcalde Fernández, que lo hizo sobre «Tomás Morales y la llama alejandrina», y Dña. Manuela Mena Marqués, quien profundizó en la herencia de Goya en la pintura, con su disertación sobre «Goya, el color y el arte moderno». El **jueves 4 de noviembre**, continuaron las jornadas con otras tres conferencias: «Néstor: Influencias y algo más...» de D. Daniel Montesdeoca García, «Las rosas de Hércules, del poema a la escultura *Exordio el Tritón*» del escultor D. Manuel González Muñoz y «La vida secreta del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria» de Dña. M.<sup>a</sup> Luisa González García. Por último, el **viernes 5**, Dña. Flora Pescador Monagas habló sobre «Del jardín modernista al moderno», Dña. Yolanda Arencibia Santana hizo lo propio con «Tomás Morales: Dimensiones intelectuales de un poeta», para terminar con las palabras de D. César García Álvarez sobre «Gaudí, más allá del Modernismo». Unas jornadas en las que se reflexionó sobre la figura del insigne poeta, pero también sobre lo que significó el modernismo en su tiempo en todas sus vertientes y manifestaciones. Cada una de las tres jornadas acabó con un interesante debate en el que participaron tanto académicos y personalidades del mundo de diferentes artes, de la literatura, museografía, etc., como el público asistente.

Del **miércoles 3 al sábado 6 de noviembre**, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas artes, en horario de 17:00 a 20:00 horas de miércoles a viernes y de 11:00 a 14:00 horas el sábado, se celebró el *III Curso de Dibujo e ilustración botánica*, impartido por la artista botánica y miembro de la Society of Botanical Artists, Dña. Marta Chirino Argenta. Durante las sesiones del curso, se trataron las técnicas básicas propias del dibujo botánico, observando detalles de frutos, hojas, flores y otros elementos que caracterizan las diferentes plantas, realizando ejercicios a lápiz y a tinta con las que iniciarse en la ilustración botánica. La realización de este taller,

fundamentalmente práctico, contó con el apoyo del Gobierno de Canarias.

Del **lunes 8 al sábado 20 de noviembre**, se celebraron en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, las *VI Jornadas multidisciplinares de Arte, Medicina y Ciencias*, jornadas que vienen celebrando conjuntamente las tres Reales Academias desde 2016. En la primera conferencia, «Los rovers marcianos Curiosity y Perseverance. Implicaciones astrobiológicas», impartida por el Dr. D. Jorge Pla García, investigador del Centro de Astrobiología (CSIC-INTA, asociado al NASA Astrobiology Institute) e investigador asociado del Space Science Institute en Boulder, Colorado (EE.UU.), que tuvo que ser aplazada al día 15 de noviembre, se hizo una breve revisión sobre la exploración y características del planeta Marte, exponiendo cuáles eran los principales descubrimientos con implicaciones astrobiológicas realizados por las últimas misiones, y explicando los objetivos –muchos de ellos astrobiológicos– que se esperan alcanzar con el rover Perseverance. El **martes 9** se iniciaron realmente las jornadas con la intervención del Dr. D. Manuel Más, catedrático de Fisiología de la Universidad de La Laguna (1987-2019) y actualmente Profesor Emérito de la misma, quien pronunció una conferencia titulada «En el Centenario de la Insulina: Revisitando un hito de la Ciencia Biomédica», en la que expuso brevemente los antecedentes más significativos y el desarrollo de las investigaciones que condujeron al descubrimiento de la insulina y su aplicación clínica, su difusión en Europa y en España, y el estado actual de la problemática de la diabetes insulino dependiente. El **martes 16** continuaron las jornadas con la conferencia «¿Una pandemia imprevista?», que impartió el Dr. D. Amós García Rojas, Presidente de la Asociación Española de Vacunología, Especialista en Medicina Preventiva y Salud Pública y miembro del Comité Permanente de la Oficina Regional para Europa de la OMS, en la que reflexionó sobre los elementos que han configurado y caracterizado esta pandemia, así como, las fortalezas y debilidades en

su abordaje, examinando cuál era la situación de partida hasta la llegada de las vacunas y su impacto en el devenir del problema, y cuáles fueron los criterios de priorización en la aplicación de estos productos y, asimismo, analizando el futuro de la Covid-19 y el futuro de la vacunación frente a esta enfermedad. Al día siguiente, la Dra. Julia de León Cruz, Investigadora Distinguida del Instituto de Astrofísica de Canarias (IAC), donde lidera el Grupo de Sistema Solar y coordina la línea de Exoplanetas y Sistema Solar dentro del programa de Excelencia Severo Ochoa, habló sobre «Un paseo por el vecindario: conociendo el Sistema Solar», realizando un pequeño viaje por nuestro Sistema Solar para descubrir sus rarezas y sus curiosidades. Las dos últimas jornadas corrieron a cargo de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, el **viernes 19 de noviembre**, con una conferencia de Luis Ángel de Benito, divulgador musical, investigador y director de *Música y significado* en Radio Clásica (RTVE), titulada «Danzan nuestros arquetipos en el abismo: *Los planetas* de Holst», en la que expuso cómo el compositor trata a los planetas de manera simbólica, dándole a cada uno aspectos diferentes de nuestro interior. En palabras de Luis Ángel de Benito «los sonidos de Holst simbolizan fuerzas primitivas y arquetípicas». Y como complemento de esta conferencia y última sesión de las jornadas, el **sábado 20 de noviembre**, el dúo de pianistas, formado por Óscar Martín e Irina Kadashnikova, interpretó la Suite, op. 32, *Los planetas* (1916) de Holst en versión para dos pianos a cuatro manos, que integran las siguientes piezas: Marte, el portador de la guerra; Venus, el portador de la paz; Mercurio, el mensajero alado; Júpiter, el portador de la alegría; Saturno, el portador de la vejez; Urano, el mago, y Neptuno, el místico. Con este concierto se clausuraron estas *VI Jornadas multidisciplinares de Arte, Medicina y Ciencias*, que contaron con la colaboración del Cabildo de Tenerife.

El **sábado 20 de noviembre**, a las 20:00 horas, tuvo lugar un concierto de órgano en la Parroquia de Santiago Apóstol de Gáldar, organizado por la Real

Academia Canaria de Bellas Artes. Loreto Aramendi, reconocida concertista internacional y organista titular del órgano Cavaillé Coll (1863) de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián, interpretó obras de Dietrich Buxtehude (1637-1707) –*Toccatà BUXWV 156*–, Franz Liszt (1811-1886) –«*Funérailles*» de *Harmonies poétiques et religieuses*, 1849 (transcripción de L. Robilliard)–, Sergej Rachmaninov (1873-1943) –*Preludio en do # m* (transcripción de L. Vierne)–, Camille Saint-Saëns (1835-1921) –*Danse macabre*, op. 40 (transcripción de L. Robilliard)–, Jean Alain (1911-1940) –*Litanies*–, Gabriel Fauré (1845-1924) –III. «*Sicilienne*» de *Pelléas et Mélisande* (transcripción de L. Robilliard), y Charles Tournemire (1870-1939) –Choral Improvisation *Victimae Paschali laudes*–. Este concierto que continúa con la línea de esta Corporación de difundir y poner en valor los instrumentos musicales históricos presentes en nuestro archipiélago, contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El **viernes 26 de noviembre**, a las 19:00 horas, en la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria), tuvo lugar un concierto de violonchelo y piano a cargo de *Equilatas Ensemble*, organizado por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes en colaboración con la Fundación Martín Chirino. Este grupo, nacido en el seno del Conservatorio Superior de Música de Canarias, formado por Antonio León (violonchelo) y Sara Verona (piano), interpretó un programa con obras de diferentes épocas y estilos, desde la *Sonata en La Mayor*, op. 69, de Beethoven, *Après un rêve* y *Elégie* del compositor francés Gabriel Fauré, dos pequeñas piezas auténticas joyas musicales del repertorio para estos instrumentos y *Spiegel um Spiegel*, obra de carácter minimalista del compositor estonio nacionalizado austríaco Arvo Pärt, hasta dos obras de dos compositoras canarias: *Sonata n.º 1 para violonchelo y piano* de Celia Rivero (1995) y *De un lejano amor*, obra de Laura Vega (1978), inspirada en textos del poeta Tomás Morales de quien se conmemoró en este año 2021 el centenario de su falle-

cimiento. El concierto, que fue introducido por la compositora y académica numeraria de la RACBA, Laura Vega Santana, quien hizo una aproximación a la creación musical en las Islas durante la segunda mitad del siglo XX a través de las piezas canarias programadas, contó con el apoyo del Gobierno de Canarias.

El **sábado 27 de noviembre**, a las 12:30 horas, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife, tuvo lugar un concierto de piano del académico de número D. José Luis Castillo, que llevaba por título «Les tendres plaintes». El pianista configuró un interesante y bello programa con infrecuentes piezas de Bach-Busoni, Bach-Brahms, Bach-Liszt, Debussy o Liszt-Wagner, porque, aunque trabaja primordialmente el repertorio clásico-romántico, también explora repertorios y autores poco interpretados en las salas de conciertos, de ahí que habitualmente destaquen en su repertorio transcripciones, partituras para la mano izquierda y obras escasamente programadas. Además, su curiosidad y entusiasmo por la música contemporánea y por difundir lo novedoso e infrecuente lo llevó también a incluir la obra *Tres preludios* de la compositora y también académica de esta corporación, Laura Vega. El acto contó con la colaboración de la Fundación CajaCanarias.

Del **lunes 29 de noviembre al viernes 3 de diciembre**, la Real Academia Canaria de Bellas Artes ofreció un curso sobre *El Retablo, su razón de ser*, coordinado por el vicepresidente primero y académico de número Dr. D. Gerardo Fuentes Pérez. Los alumnos matriculados pudieron asistir no solo a las conferencias programadas de profesionales en este campo, sino también visitar algunos de los retablos más interesantes de nuestra isla. El **lunes 29 de noviembre**, la Dra. Dña. Rocío Bruquetas Galán habló sobre «El retablo como paradigma de trabajo colectivo en la Edad Moderna: la impronta de los gremios», charla que se completó con la visita a la Iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Al día siguiente, con la conferencia sobre

«Traslados, modificaciones y alteraciones de los retablos: un problema de organización», D. Gerardo Fuentes trataba otro aspecto de los retablos, concluyendo esta jornada con la visita a la Iglesia de San Francisco de Asís, en donde los técnicos de restauración y conservación Dña. Carmen Suárez Benítez, Dña. Lucía Pérez González, D. Pablo Torres Luis, Dña. Leticia Perera González, y D. Juan A. Muñoz Olmo explicaron a los alumnos en qué consistía su trabajo. El **miércoles 1 de diciembre** y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, D. Antonio Sánchez Fernández, Dña. Silvia Díaz Parrilla y D. Luis González Rodríguez se centraron en otro aspecto de este interesante tema: «El retablo como recurso de conocimiento: de la gubia al HBIM», destacando en este caso las ventajas de este novedoso método para las intervenciones de recuperación y rehabilitación de las obras. La siguiente jornada, que se celebró en la Iglesia de Ntra. Sra. de la Encarnación de La Victoria de Acentejo contó con dos actos: en primer lugar, la Dra. Dña. Clementina Calero Ruiz desarrolló una conferencia con el tema de «Los frutos tropicales en la retablística canaria del siglo XVII» y, a continuación, tuvo lugar un concierto de órgano a cargo de la organista zaragozana Esther Ciudad Caudevilla, quien interpretó obras de Muffat (1653-1704), Buxtehude (1637-1707), Walther (1684-1748), Smith (1712-1795) y Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) en el pequeño órgano alemán de esta iglesia, recientemente restaurado. Finalmente, el **viernes 3 de diciembre**, el Dr. D. José Yeray Santos Santana habló sobre «La protección de retablos durante la ejecución de obras de restauración», actividad que tuvo lugar en la Iglesia de Santa Catalina Mártir de Alejandría de Tacoronte. Por tanto, un curso en el que los alumnos tuvieron la ocasión de acercarse a la historia, a los artífices, a los materiales, a las diversas tipologías constructivas, a los repertorios iconográficos y a las intervenciones y restauraciones de los retablos barrocos tinerfeños, pudiendo tomar conciencia de la realidad de estos interesantes conjuntos, muchas veces ignorados, abandonados y trastocados, a pesar del esfuerzo que las

instituciones hacen para su recuperación, pues forman parte de uno de los capítulos más trascendentales de la plástica artística hispana. Este curso contó con la colaboración de la Fundación CajaCanarias.

El **sábado 4 de diciembre**, a las 20:15 horas, en la Parroquia de Nuestra Señora del Pilar de Santa Cruz de Tenerife, dio comienzo el XXII Ciclo de Música Sacra con un concierto de órgano a cargo de la organista zaragozana Esther Ciudad Capdevilla, quien interpretó obras de Johann Sebastian Bach, Gabriel Pierné, Alexander Guilmant, Josef Rheinberger, Eduardo Torres y Louis Vierne. Este ciclo, que en los últimos años se ha convertido en uno de los eventos referentes de esta ciudad, continuó el **sábado 11 de diciembre**, a las 20:00 horas, en la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción con un concierto dedicado a los «Grandes maestros de la música religiosa y vocal», en el que participó el internacionalmente reconocido coro de canto gregoriano «The Gregorian Chant Choir of Spain», bajo la dirección de Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) y ex presidente de la Sociedad Española de Musicología D. Ismael Fernández de la Cuesta. Esta agrupación, que actuaba por primera vez en Tenerife, ofreció un programa integrado por obras de polifonía primitiva de los siglos XII y XIII, sobre la base de estudios de códices antiguos y fuentes orales. Esta Real Academia Canaria de Bellas Artes ha organizado una vez más este ciclo, que cuenta con el patrocinio del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y se encuentra bajo la dirección artística de la Presidenta de esta Corporación, Dña. Rosario Álvarez.

El **domingo 5 de diciembre**, a las 12:30 horas y en el Auditorio de Tenerife, tuvo lugar un concierto a cargo del organista valenciano Arturo Barba, que, bajo el título «Johann Sebastian Bach como telón de fondo et altera», venía a ser un homenaje al gran músico alemán, pues las obras interpretadas habían sido cuidadosamente seleccionadas para esta ocasión. Obras como *Fantasia y Fuga sobre el nombre*

*B.A.C.H.*, S.260 de Franz Liszt (1811-1886), o la *Fuga sobre B.A.C.H.* para órgano en Fa mayor de Johann Christian Bach (1735-1782) estaban dentro de esta corriente, mientras que las *Variaciones sobre un tema de Paganini*, para pedal solo de George Thalben-Ball (1896-1987) o el *Allegro con fuoco* de la Sinfonía n.º 9 en Mi menor, op.95, *Sinfonía del Nuevo Mundo*, de Antonín Dvořák (1841-1904), en la transcripción al órgano de Z. Szathmáry se apartaban de ella. El concierto, organizado por el Auditorio de Tenerife en colaboración con la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y bajo la dirección artística de nuestra presidenta Dña. Rosario Álvarez, hizo vibrar a las más de 400 personas que ocupaban la Sala Sinfónica del Auditorio. Una extraordinaria audición que concluyó con la ovación del público hacia un Arturo Barba Sevillano agradecido tanto al Auditorio como a esta Corporación.

El **viernes 10 de diciembre**, a las 20:00 horas, en la Casa de la Cultura Agustín de la Hoz de Arrecife (Lanzarote), tuvo lugar un concierto de piano a cargo del académico D. José Luis Castillo. El pianista grancañario intervino con el mismo repertorio que interpretó en la sede de nuestra Corporación el 27 de noviembre, «Les tendres plaintes», integrado por obras de Bach-Busoni, Bach-Brahms, Bach-Liszt, Debussy o Liszt-Wagner, así como *Tres preludios* de la compositora y académica, Laura Vega. Este concierto, organizado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en colaboración con el Gobierno de Canarias y el Ayuntamiento de Arrecife, ha seguido la línea de divulgación artística y cultural en las islas no capitalinas, pero también, como apoyo y difusión de obras de artistas canarios.

El **martes 14 de diciembre**, a las 19.00 horas, en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, el musicólogo y profesor de la Universidad de La Laguna (Tenerife) Dr. D. Pompeyo Pérez Díaz impartió una conferencia titulada «Guitarristas, exilio y “estilo español” en París (ca. 1835)». A lo largo de su disertación, se destacó la importancia de

dos guitarristas españoles, Fernando Sor y Dionisio Aguado, que coincidieron en París durante la década de 1830, momento en el que se vivía el auge de «lo español» entre la burguesía parisina, resaltando el hecho de cómo autores afincados en París alteran su estilo habitual de escritura para recrear «lo español» al gusto de una moda, lo que resulta de interés en cuanto a la comprensión de los móviles de la creación artística, del peso del factor económico en el día a día y de las identidades culturales reales o imaginarias. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El **jueves 16 de diciembre**, a las 19:00 horas y en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, el compositor, investigador e intérprete argentino establecido en Tenerife, D. Leandro A. Martín, habló sobre el compositor Astor Piazzolla con motivo del centenario de su nacimiento en 2021. Bajo el título de «Músicas híbridadas: Piazzolla entre lo popular y lo académico», el conferenciante trazó un recorrido por la obra del compositor argentino, que va desde lo popular a lo académico, para lograr un rico punto de hibridación que nos permite entender una vez más por qué el Tango es Patrimonio Universal de la Humanidad, destacando cómo la música académica ha puesto su mirada en numerosas oportunidades en los materiales y/o procedimientos de la música popular para enriquecer o innovar sus discursos. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El **sábado 18, el jueves 23 y el lunes 27 de diciembre**, tuvieron lugar tres conciertos a cargo del pianista grancañario Víctor Naranjo Pérez que se integran en la línea de divulgación artística y cultural en las islas no capitalinas, principalmente. El primer concierto se celebró en la Casa de los Coroneles de Fuerteventura, el segundo en el Centro Coreográfico de La Gomera y el último en la Fundación Mapfre-Guanarteme de Las Palmas de Gran Canaria. Con un programa en el que interpretó obras de varios compositores canarios, como Juan José Falcón Sanabria (1936-2015) –*Luz de aura*–, Dori

Díaz Jerez (1971) –*Suite para piano*–, Laura Vega Santana (1978) –*Tres preludios para piano*– y Ernesto Mateo (1981) –*Nocturno sobre una armonía de Scriabin*–, además de la Sonata n.º 8 en Si♭M, op. 84, de Serguéi Prokofiev, este concierto contribuyó a apoyar y difundir obras de artistas canarios, como objetivo fundamental de esta actividad programada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en colaboración con el Gobierno de Canarias. Cada concierto fue presentado por la compositora y académica de esta Corporación, Laura Vega, quien realizó una breve aproximación a la creación musical en Canarias durante estos últimos años por medio de las piezas y autores programados.

El **lunes 20 de diciembre**, en el salón de actos de Tenerife Espacio de las Artes (TEA) de Santa Cruz de Tenerife, tuvo lugar un acto de homenaje, a la figura del fallecido arquitecto y académico Dr. D. Vicente Saavedra, organizado a instancias del arquitecto D. Virgilio Gutiérrez en el marco de la sección de Arquitectura de la RACBA. Este acto lo presentó la Presidenta de esta Corporación, Dña. Rosario Álvarez, quien dedicó unas sentidas palabras al homenajeado en las que puso de relieve la estrecha relación de Saavedra no solo con la Academia, sino con la sociedad y la ciudad de Santa Cruz. A continuación, el Dr. D. Javier González de Durana, historiador del Arte y académico correspondiente de la RACBA, habló sobre tres aspectos de Saavedra: «Amigo, arquitecto y cómplice Vicente Saavedra». Una vez impartida la conferencia, a pesar de la distancia y de las restricciones, figuras relevantes como Alejandro Kravietz, Pepe Abad o Jaume Plensa, también quisieron participar de este homenaje, compartiendo con los asistentes a través de vídeos, palabras e imágenes dedicadas a Saavedra. Para cerrar el acto, bajo el título *Conversación de recuerdo entre amigos*, el periodista y escritor tinerfeño Juan Cruz y el arquitecto Rafael Escobedo de la Riva actuaron como moderadores de un coloquio, en el que intervinieron personajes de relevancia como Carlos

Schwartz, Federico García Barba o Efraín Pintos, además de autoridades, como el presidente del Colegio de Arquitectos o D. José Manuel Bermúdez, alcalde de Santa Cruz, quien confirmó a los presente la decisión del pleno del Ayuntamiento de dedicar una calle al homenajeado, lo que así se ha hecho.

\* \* \*

A esta relación de acciones presenciales o semipresenciales realizadas por esta Real Academia Canaria de Bellas Arte, debemos añadir nuestras publicaciones y todo lo relacionado con nuestra página web que se ha seguido ampliando.

En el campo de las publicaciones de esta Real Academia, tenemos que reseñar en primer lugar nuestra revista anual:

- *ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 13, correspondiente al año 2020.

Pero también los siguientes cuadernos de Música y de Arquitectura:

- Quinto volumen de la serie «Compositores de la Academia» con obras escogidas de la compositora gran Canaria y académica doña Laura Vega Santana (1978-), correspondiente al año 2021.
- Segundo volumen de la serie «Compositores en Canarias» con *Cantadas, Villancicos y Tonada* a una sola voz de Joaquín García (1710-1779). Edición a cargo de Dulce María Sánchez.

Asimismo, el primer cuaderno de Arquitectura:

- *Jardines históricos de la isla de Tenerife*, de nuestro compañero académico Federico García Barba, publicación patrocinada por el Gobierno de Canarias.

En cuanto a la página web, hemos de reseñar la edición de tres vídeos que sobre aspectos de la Academia están colgados en nuestro canal de youtube: el primero sobre *Panorámica de la Academia*; otro sobre los *Grabados de la Academia* y un tercero sobre

la figura de la pintora y académica supernumeraria Dña. Maribel Nazco. Esta artista encabeza la serie de los mismos que empezarán a desfilar por nuestra página a partir de ahora.

Pero, aparte de estas obras de creación realizadas por un equipo en el que figuran, entre otros, los académicos D. Juan Antonio Castaño y D. Efraín Pintos, además del realizador D. Alfonso Ruiz, la esta Real Academia de Bellas Artes ha ido grabando y subiendo a la red la mayor parte de sus actividades presenciales, especialmente las de música y las conferencias. En total, tenemos cincuenta y nueve vídeos, algunos con centenares de visualizaciones –y en concreto uno con más de dos mil, todo un récord–, lo que demuestra el interés del público en general por lo que hacemos.

Y siguiendo con el tema de la web, tenemos que destacar la importancia que para nosotros ha tenido el apartado dedicado a los retablos de las Islas, obras de arte complejas que, repartidas por todas las iglesias del Archipiélago, muestran el quehacer de escultores, pintores, doradores, primordialmente del Barroco, que recubren grandes lienzos de pared de nuestros templos. A cargo de este impresionante apartado *on line*, se encuentra el vicepresidente de nuestra Academia, el Dr. D. Gerardo Fuentes Pérez, quien trabaja en la selección de estas obras y elabora los pequeños textos que acompañan a los mismos, a los que se les añade una sucinta bibliografía. Finalizada la isla de Tenerife en 2021, y colgados aquellos seleccionados en sus apartados correspondientes, se han continuado visitando las islas de Gran Canaria y La Gomera para hacer la selección previa, además de solicitar el permiso correspondiente al obispado canariense de la primera de esta islas, cuya respuesta tardó tanto en llegar que retrasó el comienzo de los trabajos en ella. Obtenido ya el permiso, se abordará esta labor en lo que queda de este año 2022, además de realizar los de las islas de La Gomera y El Hierro, quedando para 2023 las tres islas restantes: La Palma, Lanzarote y Fuerteventura.

Y antes de finalizar, tenemos que ocuparnos de un tema, nunca tratado con anterioridad en esta Crónica, que es el de aquellos premios individuales y distinciones recibidos por determinados Académicos, que es preciso reseñar, porque, al fin y al cabo, ellos también redundan en beneficio de nuestra Corporación.

- *Premio Canarias de Bellas Artes 2021* a la pintora Dña. Maribel Nazco, a quien se le había nombrado *Hija Predilecta de la isla de La Palma* en 2019. Asimismo, su municipio natal de Los Llanos de Aridane ha creado una Fundación para custodiar su obra.
- *Premio Canarias de Patrimonio 2021* a la musicóloga y presidenta de esta Corporación

Dña. Rosario Álvarez Martínez. En este mismo año el Círculo de Bellas Artes de Tenerife le concede su premio anual.

- *Hijo Adoptivo de la isla de La Palma* a don Jerónimo Saavedra Acevedo en julio de 2022.
- *Medalla de Oro de Tenerife 2020* a los arquitectos D. Vicente Saavedra Martínez, fallecido en 2021, y D. Javier Díaz-Llanos La Roche, concedida por el Cabildo Insular.
- *Medalla de Oro al mérito cultural de Santa Cruz de Tenerife* en 2021 a D. Armando Alfonso.
- *Medalla de Oro de Tenerife 2021* a título póstumo a la escultora María Belén Morales (1928-2016), concedida por el Cabildo Insular.



# ACTOS INSTITUCIONALES

• • •

ENTREGA AL PARLAMENTO DE CANARIAS  
DE LA PRIMERA MEDALLA DE ORO DE LA RACBA

ENTREGA DE PREMIOS Y DISTINCIONES



## ACTO DE ENTREGA AL PARLAMENTO DE CANARIAS DE LA MEDALLA DE ORO DE LA RACBA

**S**u Majestad el Rey, D. Felipe VI, presidió la Sesión Pública Solemne de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, que tuvo lugar en el hemiciclo del Parlamento de Canarias, el siete de octubre de 2021, donde se hizo entrega al presidente de la Cámara Legislativa Canaria, D. Gustavo Matos, de la primera Medalla de Oro

de nuestra Real Corporación. El acto se inició a las 10:30 horas de la mañana con el recibimiento al Jefe del Estado en el patio de entrada de la sede del Parlamento, por parte de la Excm. Sra. Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, Dña. Rosario Álvarez Martínez, acompañada en la ocasión por el Excmo. Sr. D. Carlos de Millán Hernández-Egea,



D. Gustavo Matos, el Rey Felipe VI y D. Carlos de Millán en el acto de entrega de la Medalla de Oro de la RACBA al Parlamento de Canarias

Académico de Honor. A continuación, y en el pórtico del edificio, se dio paso al saludo a su Majestad por parte de varios señores parlamentarios, de una representación del cuerpo académico de la RACBA, y de varios ex presidentes del Gobierno de Canarias, arropados por el actual Presidente del Gobierno de Canarias, D. Ángel Víctor Torres, el Presidente del Cabildo Insular de Tenerife, D. Pedro Martín, el Alcalde de Santa Cruz de Tenerife, D. José Manuel Bermúdez, la ministra de Sanidad, Dña. Carolina Darias, la ministra de Industria, Comercio y Turismo, Dña. Reyes Maroto y demás autoridades convocadas para el trascendental acto de la Real Academia Canaria de Bellas Artes y el Parlamento de Canarias, a punto de cumplir cuarenta años de andadura.

La comisión especial, creada ex profeso en Junta de Gobierno del 13 de julio de 2020 para otorgar la Medalla de Oro de la RACBA, e integrada por los Excmos. e Ilmos. Sres. D. Eliseo Izquierdo Pérez, Dña. Rosario Álvarez Martínez, D. Jerónimo Saavedra Acevedo, Dña. María Isabel Nazco Hernández y D. Guillermo García-Alcalde, reunida en tiempo y forma, bajo la presidencia de su titular –en aquellos momentos el Excmo. Sr. Don Carlos de Millán Hernández-Egea–, y como secretaria, la vicepresi-

denta primera Dña. Rosario Álvarez, tomaron la decisión unánime de conceder la Medalla de Oro al Parlamento de Canarias «en virtud de una serie de méritos y como representación genuina del pueblo canario, distinguiendo así a toda nuestra Comunidad autónoma, a la que se debe y a la que tiene la voluntad de servir en el ámbito de las competencias y de los fines que le son propios».

El solemne y entrañable acto transcurrió según lo previsto. Los turnos de intervención concedidos por el Rey, presidente natural de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, según el artículo 62 de la Constitución Española, fueron encadenándose con la introducción del vídeo institucional del Parlamento, la lectura del Acta por parte de Dña. Rosario Álvarez, el discurso de D. Carlos de Millán, las palabras de D. Gustavo Matos y el cierre con la intervención del rey Felipe VI.

La culminación llegó con la entrega de la distinción que, al pie del estrado y en un salón preparado y revestido para la ocasión, se transfirió por parte del ex presidente de la RACBA, D. Carlos de Millán al monarca y de este a D. Gustavo Matos, quien la recibió con complacencia.

## *LAUDATIO*

CARLOS DE MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA

Ex presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes

**E**l 31 de octubre de 1849, hace 171 años, en tiempos de la reina Isabel II, comienza la vinculación entre la Corona y esta Academia Canaria de Bellas Artes, restablecida, más tarde, durante el reinado de vuestro bisabuelo, el rey Alfonso XIII, en 1913, siete años después de haber realizado la primera visita real a Canarias, cuyo primer centenario, en el año 2006, se conmemoró solemnemente en este Parlamento, como primera institución de Canarias.

La Academia de Bellas Artes, con la protección de la Corona, surge de un vigoroso movimiento asociativo artístico, de carácter privado, a iniciativa de Pedro Maffiote Arocha en 1846, en el despertar de las inquietudes intelectuales y fomento por las Bellas Artes –como se vienen denominando a partir de la obra de Charles Batteux, en el siglo XVIII–, con implantación y participación en todo el ámbito interinsular, como eficaz instrumento de unión formal de Canarias con la cultura.

Dos años más tarde, a partir de 1851, contó con la colaboración de insignes docentes y artistas, como



D. Carlos de Millán durante el acto de entrega de la Medalla de Oro de la RACBA al Parlamento de Canarias

Fernando Estévez, escultor; Lorenzo Pastor Castro, dibujante; Nicolás Alfaro Brieva, profesor de Dibu-

jo; los pintores Gumersindo Robayna y Manuel Ponce de León, entre otros, hasta su supresión en 1868, por disposiciones superiores, tras la revolución de La Gloriosa.

La institución del Parlamento de Canarias, órgano representativo del Pueblo Canario, surge, formalmente, al amparo del texto constitucional de 1978, en el ejercicio del derecho a la autonomía que establece el art. 2 de la Constitución, con el primer Estatuto, norma institucional básica de Canarias, aprobada en 1982, tras un período provisional de preautonomía, cuya primera sesión parlamentaria tuvo lugar el 21 de diciembre de 1982, norma fundamental reformada en 1996 y 2018. Por lo que cuenta con casi cuarenta años de singladura y también de autogobierno y reconocimiento de las singularidades geográficas, económicas, políticas y administrativas, que ha venido reuniendo Canarias desde su incorporación a la Corona de Castilla.

La vinculación del Parlamento de Canarias con el movimiento artístico y las Bellas Artes surge paralela a su propia actividad parlamentaria, desde su inicio, con la elección de su sede en este emblemático edificio, proyectado en 1883 por el académico Manuel de Oraá y Arocha para la sede de la Sociedad Musical «Santa Cecilia», instalándose en él el Parlamento provisional de Canarias en 1982. Inicialmente, compartió el espacio con el Conservatorio de Música, conservando los dos grandes lienzos de temática historicista, encargados en el año 1902 al pintor Manuel González Méndez, y decorándose su interior con una nutrida colección de obras de arte, entre otras, las de los académicos Pedro González, Martín Chirino, José Abad, Pepe Dámaso y otros numerosos artistas canarios, como Manuel González Méndez, César Manrique, Lola Massieu, Martín González, Felo Monzón...

La edición del año 2009 del Estatuto de Autonomía de Canarias (1982), conmemorativa del 25 aniversario de la promulgación del Estatuto de Autonomía y constitución del Parlamento de Ca-

narias, reproduce en su cubierta una pintura del artista y anterior presidente de esta Real Corporación de Bellas Artes, Pedro González. De igual forma, la imagen del 40 aniversario del parlamentarismo en Canarias, obra de Esteban Gómez Ferraz, se inspira en la obra del académico Martín Chirino, cuya espiral representa a la Cámara Legislativa.

La relación del Parlamento, en su vertiente de mecenazgo, con las Bellas Artes y con la Real Academia ha sido constante y enriquecedora, con numerosas exposiciones, inventarios, catálogos, proyectos..., impulsada por sus diversos presidentes, entre otros, Pedro Guerra Cabrera, Gabriel Mato Adrover, Antonio Castro Cordobés, Carolina Darias San Sebastián (actual ministra de Sanidad) y Gustavo Matos.

Este homenaje, como apuntaba un miembro de la Comisión especial para el otorgamiento de la Medalla de Oro, Guillermo García-Alcalde, es expresión de «un puente profundo de inteligencia cooperativa en acción y reacción entre la entidad cultural y la entidad política de una cámara de representación que ha demostrado sobradamente su conciencia representativa en términos políticos y la certera intuición de su gran papel en el universo de progreso espiritual que movilizan las artes».

Ello se evidencia, además, con la iniciativa legislativa y aprobación, por todos los grupos parlamentarios, de la Ley 5/2012, de 25 de octubre, del Parlamento de Canarias, que reafirma la naturaleza de Corporación de Derecho público, consultiva, de carácter regional, de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, asociada al Instituto de España, atribuyéndole un preponderante cometido en la promoción de las Artes y en la tutela y salvaguarda del patrimonio histórico-artístico de Canarias. Condición de Corporación de Derecho Público que el art. 109 del vigente Estatuto de Autonomía de 2018 reitera para el fomento y difusión de las artes.

La Medalla de Oro de esta Real Academia al Parlamento de Canarias supone el reconocimiento

de esta Corporación a la Cámara legislativa, como órgano representativo del Pueblo Canario, en el seno del cual han ido surgiendo numerosos artistas cuyas obras impregnan nuestras islas y traspasan también sus costas. Obras artísticas que, como indicaba el jurista, político, académico y pintor al agua de acuarelas, Antonio Maura, «una vez creadas, tienen vida propia e independiente de quien ha desarrollado y elaborado su génesis, su creación, que es su genial inspirador, como artista».

En 1849 esta Academia adquirió el compromiso de tutelar y fomentar la excelencia de las Bellas Artes en Canarias, bajo el amparo de la reina Isabel II.

Y hoy, 7 de octubre, en que coincide la entrega de la Medalla de Oro con el 450 aniversario de la gran proeza naval, «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros», como decía Miguel de Cervantes, y la perenne gloria de Juan de Austria, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel sigue conservando el mismo anhelo y propósito, bajo el alto patronazgo del Rey, Felipe VI, que el art. 62 de la Constitución Española le encomienda, símbolo de la unidad y permanencia del Estado y moderador del funcionamiento de sus instituciones, al que deseamos un largo, feliz y memorable reinado.



## PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

GUSTAVO MATOS EXPÓSITO  
Presidente del Parlamento de Canarias

**E**l 25 de septiembre de 2020, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel acordaba en reunión de su Junta Plenaria otorgar al Parlamento de Canarias la primera Medalla de Oro que concede esta Corporación. Hacíamos pública la noticia tímidamente, cuando nuestro país hacía frente al mayor desafío de nuestra historia reciente, en unos momentos de gran incertidumbre y cautela debido a la situación que llevábamos viviendo desde marzo de ese año con la irrupción de la pandemia de la COVID-19. Desafío que, gracias a un esfuerzo colectivo, a un esfuerzo de país, empezamos a dejar atrás. Como presidente del Parlamento de Canarias en esta décima legislatura, quiero agradecer este reconocimiento, un reconocimiento que se brinda a las ocho islas, por ser esta cámara el espacio en el que queda representado el pueblo de Canarias, desde el faro de Orchilla a Punta de Fariones.

La Real Academia Canaria de Bellas Artes tiene como patrono a San Miguel Arcángel, a quien muchas representaciones hicimos los de nuestras islas,



Su Majestad el Rey entrega la Medalla de Oro de la RACBA al presidente del Parlamento de Canarias, D. Gustavo Matos

en alguna de ellas lo vemos apagando las llamas de un volcán. Aprovecho, por tanto, esta simbólica coincidencia para que hoy, con su permiso, Majestad, mis primeras palabras sean para los palmeros y

las palmeras, para quienes lo han perdido todo bajo la lava, deseando que pronto ese volcán apague su rugido y su furia y entre todos hagamos que el reto y el anhelo que supone la reconstrucción sea una realidad. Este compromiso colectivo nos pondrá a prueba y, sin duda alguna, seremos capaces de superarlo.

Permítame en este momento, Majestad, agradecer en nombre de los canarios y las canarias el compromiso firme que con La Palma y con la recuperación de la isla ha mostrado la Casa Real desde el primer momento.

La Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ha desarrollado un papel de extraordinaria relevancia histórica en lo social y cultural en sus 172 años de vida, demostrando que el arte y la cultura tejen un hilo invisible que une en el tiempo generaciones en torno a sus valores. Hoy esta entidad nos reúne en este Salón de Plenos, bajo la presidencia de su Majestad el Rey, para entregarnos un galardón que nos honra porque representa por encima de cualquier otra consideración un reconocimiento a la sociedad canaria. Hace ahora nueve años se aprobaba en este Parlamento la Ley de Reales Academias Canarias, norma que introduce finalmente a las mismas en la estructura del Gobierno de Canarias, en concreto en la Consejería de Presidencia, destacando, sobre todo, su naturaleza como órgano consultivo oficial del Estado, la comunidad autónoma, cabildos y municipios. Más allá de esas funciones legalmente reguladas, quiero destacar los esfuerzos que los integrantes de esta Corporación han realizado siempre desde las distintas islas para mantener activo un proyecto que ha sobrevivido a obstáculos de todas las dimensiones, adaptándose

con agilidad y frescura a los tiempos sin perder su esencia. Su carácter docente e investigador es también un orgullo para la sociedad de nuestras islas.

La cultura es imprescindible siempre, en todo momento y en todo lugar. Estas palabras las pronunciaba recientemente la Presidenta de este órgano, Dña. Rosario Álvarez Martínez, a quien aprovecho para felicitar de nuevo por el Premio Canarias de Patrimonio 2021. En su espíritu vemos un compromiso, el compromiso de continuar haciendo de la Real Academia Canaria de Bellas Artes lo que ella misma define como una entidad de peso en el mundo artístico y cultural de Canarias. Me permito la licencia de afirmar, no cabe duda, que esta Corporación ya goza de ese peso indiscutible en materia de arte y cultura en nuestro Archipiélago y que hoy el mundo del arte y de la cultura en Canarias no se entiende sin la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Agradezco y valoro, asimismo, su voluntad más que demostrada de colaborar con esta cámara en la promoción de la cultura, coincidiendo en la aspiración del Parlamento de Canarias de no ser solo una cámara legislativa, sino el lugar de encuentro de la sociedad de las islas.

El Parlamento de Canarias recibe la Medalla de Oro en esta décima legislatura y cuando se cumplen los cuarenta años de parlamentarismo en nuestra Comunidad Autónoma, que esta Medalla sea también de reconocimiento a toda Canarias, y a los hombres y mujeres que lo han hecho posible, que nos han traído hasta aquí y que han depositado en nosotros un legado de cuatro décadas de avances sociales y culturales, que es nuestra obligación cuidar y entregar a quienes nos sucedan. Muchas gracias por esta distinción. Es un honor.

# EL REY FELIPE VI CLAUSURA

## EL ACTO DE ENTREGA DE LA PRIMERA MEDALLA DE ORO DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES AL PARLAMENTO DE CANARIAS

**A**ntes de cerrar esta importante sesión, me gustaría, por supuesto, darle la enhorabuena al Parlamento de Canarias por esta Medalla de Oro de la querida Real Academia Canaria de Bellas Artes, que recibe por su condición representativa de todo el pueblo canario y que refleja la convivencia y la colaboración entre los ciudadanos y sus instituciones.

Esta Medalla de Oro supone un reconocimiento especial a esta querida Comunidad Autónoma, precisamente cuando está a punto de cumplir los cuarenta años de su parlamentarismo y en unos mo-

mentos en que también, quiero decirlo, viene padeciendo la isla de La Palma los efectos del volcán de Cumbre Vieja.

Al trasladar mi cercanía y afecto a todas las personas que están sufriendo, a todos los palmeros y palmeras, reitero mi felicitación al Parlamento. Ha sido un verdadero honor y un placer hacer entrega de la primera Medalla de Oro de la Real Academia Canaria, y quisiera felicitar no solo al Parlamento, sino que, como representa a todos los canarios y canarias, felicito también a todo el pueblo canario. Muchas gracias. Se levanta la sesión.



Dos momentos del acto de entrega de la Medalla de Oro al Parlamento de Canarias



## LOS PREMIOS «MAGISTER» Y «EXCELLENS» DE 2020 (ESPECIALIDAD DE MÚSICA)

**T**ras convocar sus premios anuales dedicados en 2020 a profesionales de la Música, la Junta de Gobierno de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes recibió varias propuestas por parte de diversos miembros de la corporación, especialmente de la sección de Música, y tuvo en consideración las propuestas más razonadas y las que se ajustaban a las bases que regulan estas distinciones. Una vez que hubo deliberado y tomado la decisión

correspondiente, se le comunicó al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes artistas:

1. Para el Premio «Magister», que se otorga a un creador veterano de prestigio por la labor significativa y de calidad desarrollada a lo largo de su vida, se designó al compositor don Agustín Ramos Ramos, cuya loa se encomendó a la académica numeraria doña Rosario Álvarez Martínez.



Académicos asistentes al acto junto a los premiados al finalizar el acto de entrega de premios y distinciones.  
En el centro, la presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes

2. Para el premio «Excellens», destinado a artistas emergentes y con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, fue designado el joven violinista don Adrián Linares Reyes, cuya *laudatio* se le encomendó al académico numerario don Conrado Álvarez Fariña.
3. Asimismo, el plenario de la Academia consideró oportuno el 6 de julio de 2020, a instancias de la sección de Música, conceder una distinción al proyecto pedagógico-musical *Barrios orquestados*, por su trascendencia social en el ámbito del Archipiélago con incidencia principalmente en las islas de Gran Canaria, pionera en el mismo porque sus promotores son de esta isla, y de Tenerife, para saltar luego a las islas de Lanzarote y Fuerteventura.

La ceremonia pública de entrega de estas distinciones tuvo lugar en la sede de la nuestra institución el miércoles 20 de abril de 2022, presidida por la presidenta de la Real Academia Canaria, Dña. Rosario Álvarez Martínez, a quien acompañaban el Excmo. Sr. Alcalde-Presidente de Santa Cruz de Tenerife, D. José Manuel Bermúdez Esparza, y la Excmo. Sra. Vicepresidenta del Cabildo Insular de Tenerife, Dña. Berta María Pérez Hernández. Hay que indicar que estos premios de 2020 no se habían podido entregar hasta esta fecha tan tardía a causa de la pandemia de Covid-19 y, en consecuencia, por

las restricciones impuestas por las autoridades sanitarias, razones que se fueron encadenando con otras varias.

Tras instalarse la Academia mientras la ‘Camerata Lacunensis’ cantaba el *Cántico a San Miguel*, compuesto para estas ocasiones por el compositor don Lothar Siemens para las ceremonias solemnes de la RACBA, con unas breves palabras abrió la sesión en nombre de S.M. el Rey la Presidenta de la Corporación y se dio paso a las loas de los premiados y galardonados y palabras de agradecimiento de los mismos.

El turno de intervenciones finalizó con las palabras de Dña. Rosario Álvarez, quien recordó la importancia y pertinencia de estos premios que impulsa nuestra Real Academia, cuya entrega se ha desvinculado como en cursos anteriores del acto de Apertura del curso académico.

A continuación de la entrega de premios, don Adrián Linares ofreció un pequeño recital de obras barrocas para violín acompañado por el laudista Carlos Oramas. El repertorio estuvo constituido por la *Sonata seconda in D* de Darío Castello, la *Sonata in D per il violino* de P. F. Böddecker y *Diverse bizzarrie sopra la vecchia ciaccona* de N. Matteis.

El acto se cerró con la actuación de la ‘Camerata Lacunensis’ interpretando el *Gaudeamus igitur*.

# AGUSTÍN RAMOS RAMOS

## PREMIO «MAGISTER» DE MÚSICA 2020

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

**H**ablar de Agustín Ramos Ramos es hablar de entusiasmo y dedicación plena a la música a lo largo de toda su vida, lo que ha realizado a través de varias facetas: la docente, la de intérprete de trompeta, la de director e impulsor de bandas y de otros conjuntos musicales instrumentales e, incluso, corales y, por encima de todas ellas, la de compositor de obras originales especialmente para bandas de música o para grupos de metales, pero también la de arreglista o adaptador de obras para medios sonoros diferentes a los que fueron concebidas por sus autores, o para mejorar o completar otras que quedaron inconclusas en su momento o, simplemente, para arropar con diversos colores instrumentales un tema melódico cualquiera. Él mismo confiesa que ese tipo de trabajos le encanta y, como domina la armonía y tiene un gran sentido del color musical, del ritmo y de la instrumentación, le resulta fascinante modificar o lo que es lo mismo cambiar el ropaje musical de una obra ya sea clásica, ligera, jazzística, de bandas sonoras para el cine, con o sin coros, con solistas, etc., pasándola de un estilo a otro estilo. Todo esto le divierte sobremedida, porque tiene una gran facilidad para oír internamente las posibilidades sonoras



D. Agustín Ramos Ramos,  
premio «Magister» de Música 2020

que da de sí un tema musical cualquiera. Esa versatilidad no la tiene cualquier músico, pues la gran mayoría se centra en un estilo musical concreto que

llegan a dominar. De ahí que el catálogo de composiciones de Agustín Ramos, que comienza en 1960, contenga más de 500 obras variopintas, de las que cerca de un centenar son originales suyas, escritas para metales y, sobre todo, para banda de música, conjunto en el que siempre se ha desenvuelto como pez en el agua. El resto son arreglos o adaptaciones de otras músicas solicitadas por colectivos o por determinados cantantes y directores que conocen su facilidad y eficacia para ello. Y como hoy en día los límites de los diferentes estilos están difuminados, su convivencia en el mundo del concierto no solo está permitida sino buscada para atraer a los públicos de otras esferas.

Nacido en 1941 en Barranco Hondo, a diez kilómetros del casco urbano de Candelaria, desde pequeño surgió en él la vocación por la música y por el mundo de las Bandas, agrupaciones que tanto proliferan en toda esa zona sur de la isla. Y desde allí venía a estudiar a Santa Cruz en guagua para estudiar Solfeo con un sólido profesor como fue el gran maestro Antonio González Ferrera, al mismo tiempo que elige como instrumento la trompeta, recibiendo clases de Eneldo Díaz y luego de Ernesto Correa, para más tarde recibir las preceptivas clases de Armonía con el gran compositor Santiago Sabina, a la sazón director de la Orquesta de Cámara de Canarias y fueron estas clases las que lo marcaron para el resto de sus días, pues aprendió los sólidos principios de esta materia con un maestro de maestros, lo que ha sido fundamental para su trabajo posterior.

Con estos conocimientos ingresa en la Banda Municipal de Santa Cruz a los 18 años, permaneciendo en ella hasta 1984, agrupación de la que también fue durante diez años subdirector y dos, director; un trabajo que simultaneó durante los últimos quince años con el desempeño de primer trompeta de la Orquesta Sinfónica de Tenerife (1971-1986), es decir, hasta la remodelación de la misma bajo la batuta primero de Edmon Colomer y luego la de Víctor Pablo. En este período actuó de solista en los conciertos de Haydn, Hummel, Shostakovich (Piano y Trompeta),

entre otros, y en ocasiones, dirigió la propia orquesta, además de participar como Primer Trompeta en los Festivales de Ópera de la ATA O durante 15 años.

La salida de la OST a mediados de los ochenta lo impulsó a ampliar estudios en Madrid con José Ortí y a realizar cursos internacionales de trompeta con Maurice Benterfa y Bernard Soustrot, así como de Dirección de Orquesta y Banda con los maestros Amando Blanquer y Crescencio Díaz de Felipe. Este último dirá de él que no había conocido nunca a un músico con un oído tan perfecto y con tanta musicalidad, palabras que provenientes de este destacado maestro encierran un gran elogio.

Por aquellos años ya estaba de profesor de Trompeta en el Conservatorio de Tenerife, después de haber obtenido la cátedra, integrándose en su claustro de profesores y en el equipo directivo del que llegó a ser vicedirector. Y en 1980, coincidiendo con los actos del cincuentenario de la fundación del Conservatorio de Tenerife, curso 80-81 —el Conservatorio se fundó en 1931—, crea en el centro la Banda Juvenil que dirigió durante 16 años, banda que comenzó con 28 componentes y que, cuando la dejó, había alcanzado la cifra de noventa alumnos, a los que dirigió en multitud de proyectos, incluso en la grabación de un disco con obras de autores tinerfeños de la colección *La creación musical en Canarias*, un proyecto en el que yo estuve implicada entonces junto al desaparecido musicólogo Lothar Siemens, académico de número de esta Corporación, con el que realizamos esta iniciativa de recuperación de parte del patrimonio musical canario llegando a grabar 54 discos con más de 500 obras para todo tipo de formaciones y épocas.

El CD de la Banda Juvenil del Conservatorio lleva el número 13 y contiene obras para banda sinfónica de Francisco González Afonso, Ramón González Enríquez, Arístides Pérez Fariña y una del propio Ramos, que es la que abre el disco: las célebres *Variaciones sobre los «Aires de Lima»* (1986), con la que obtenía siempre un gran éxito. Estos tra-

bajos de dirección con la banda del Conservatorio los simultanea con los de dirección de otras bandas, como la «Princesa Yaiza» de La Esperanza o la de «San Sebastián» de Tejina. Y a pesar de todo este trabajo, se atreve a fundar la Big Band del Conservatorio, una banda de jazz con la que introdujo a los alumnos en los repertorios de este género de música tan extendido y tan amado por el público a lo largo de todo el siglo XX.

Y como esto no era suficiente tarea, creó con otros colegas un Quinteto de metales con el que dieron muchísimos conciertos entre 1986 y 1996. Para este quinteto compuso también algunas partituras. Y como todo no se puede hacer en esta vida por muy buena voluntad que uno tenga, porque somos limitados y el día tan solo cuenta con 24 horas, unas cosas iban desbancando a otras.

Así, a principios de los noventa del siglo pasado, cuando se crea la Banda sinfónica de la Federación de Bandas con los mejores elementos de cada una de las 37 bandas de la isla, lo eligen a él como su primer director y con ella, y entre otros conciertos, ofrece uno memorable en el Palau de la Música de Valencia en 2001. A pesar de ello, esta dedicación no dura mucho tiempo, pues otros directores tomarán el relevo.

Ahora bien, no solo han sido estos conjuntos bandísticos los que han dominado su trayectoria profesional, pues también ha trabajado en diferentes etapas de su vida con otros grupos de diferente naturaleza, como con la famosa orquesta de baile los Nicanrandy, creada por su tío fagotista Nicanor y él mismo, en la que tocaba la trompeta. Con ella acompañó a cantantes famosos como Lola Flores o Antonio Machín, entre otras figuras relevantes de este mundo musical.

También su paso por la Orquesta Sinfónica Ligera del Festival del Atlántico le dejó huella, pues pudo acompañar a lo más granado de la canción ligera de esos momentos provenientes de diversos países europeos y americanos. Citemos a los españoles Víc-

tor Manuel, Rocío Jurado o Julio Iglesias, además de otros famosos como al francés Hervé Vilard, al argentino Alberto Cortez, al italiano Tony Dallara y a tantos otros venidos de Israel, Yugoslavia, Estados Unidos o Inglaterra. Asimismo, ha acompañado a grupos latinos como Los Panchos, Trío Veracruz, Los Arribeños, Los Tekilas, el Cuarteto Candilejas o Los Paraguayos. Y en este campo recordemos, por ser mucho más reciente, su labor al frente de la orquesta y coros del cantante Chago Melián en todos sus espectáculos.

Su mundo de intérprete y de director ha sido, por tanto, muy amplio y muy versátil, porque se ha sentido capaz de abordar distintos estilos y propuestas, tanto como intérprete de trompeta y director, como compositor. Y es en esta última faceta en la que me centraré a continuación.

El mundo de la música ligera fue el primero que abordó, al estar implicado, como hemos visto, en grupos de este estilo. Fruto de ello fueron los siguientes premios:

- 2.º Premio del Festival de la Canción Canaria (co-autor, 1960)
- Finalista del Festival del Miño (Orense 1967)
- 1.º Premio co-autor del Festival de la Canción Joven (Tenerife, 1968)
- 2.º Premio del Festival Internacional de la Canción del Atlántico (co-autor, 1969)

Además, es coautor de la canción «Santa Cruz en Carnaval» de 1974.

Relegada esta faceta a un segundo plano, más tarde se involucra en la creación clásica, presentándose a concursos y obteniendo los siguientes galardones.

- 2.º Premio de Composición de la Capitanía General de Canarias por un pasodoble (1989).
- 1.º Premio de Composición de la Federación Tinerfeña de Bandas (1993) con *Ser Herreño*, grabada por la Banda Municipal de Santa

Cruz de Tenerife en el CD 33 de la colección *La creación musical en Canarias* del proyecto RALS.

- 1.º Premio de Composición Villa de Arafo (2001).
- 1.º Premio de Composición Miguel Castillo (Güímar, 2007).

Cuando se inicia el nuevo siglo, distintas entidades comienzan a solicitarle obras, como el Ayuntamiento de Arafo que le encarga el *Himno* de la localidad en 2000, mucho más tarde el de Arico (2016), realizado para tenor, coro y banda, pero también determinadas instituciones de Santa Cruz y de La Laguna siguen este ejemplo encargándole obras para conmemorar determinadas fechas, este es el caso del Orfeón La Paz para celebrar su centenario en 2018 o el Círculo de Amistad para el sesquicentenario, que en esta ocasión no fue un encargo, sino que lo obtuvo tras ganar un concurso. Con esta entidad santacruzera ha mantenido desde los años ochenta una estrecha relación de trabajo, pues dirigió al famoso grupo «Los Fregolinos» en dos ocasiones, entre 1986 y 1996, y entre 2008 y 2012, creando asimismo repertorio para ellos. De ahí que cuente con la Insignia de Oro de «Los Fregolinos» de 1986 y la de Oro y brillantes de 2005, además de la del Círculo de Amistad de 1990, la de Los Liqui-Liquis de Caracas, la del Centro Gallego de esa misma capital americana, además del Premio Opelio Rodríguez Peña del Carnaval de Santa Cruz de 1995.

Ahora bien, quiero destacar aquí su colaboración estrecha con la Orquesta Sinfónica de Tenerife, a través de los encargos que le ha ido haciendo Víctor Pablo Pérez para las intervenciones de la orquesta en conciertos extraordinarios como los de Navidad en la explanada del Puerto de Santa Cruz, como ocurrió en 2018 al pedirle que orquestara cinco famosas canciones italianas, en las que iban a intervenir los tenores canarios Celso Albelo y Jorge de León junto a un coro de niños del Orfeón la Paz. También

ha intervenido en obras encargadas por esta última entidad lagunera como la *Canción de la Paz*, para conmemorar su primer centenario, y que se estrenó bajo la batuta de Víctor Pablo en la Plaza del Cristo de La Laguna en 2018.

Esta colaboración con la OST y Víctor Pablo comenzó en 2004 cuando este director le encargó un popurrí dedicado al Carnaval que fue interpretado en el Festival de Música en los dos auditorios de las Islas, obra que volvió a dirigir Víctor Pablo en 2012 en La Coruña con la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Asimismo, recuerda con agrado Agustín, su orquestación del famosísimo *Cumpleaños feliz* con coro para celebrar el 30 aniversario de la Constitución Española, que se interpretó en el Auditorio de Tenerife, con asistencia de SS.MM. los Reyes, y que constituyó una sorpresa para todos. Pero apartándonos de estas obras de circunstancias, Víctor Pablo le ha encargado dos obras de otra naturaleza: *Palabras*, estrenada el 25 de febrero de 2011, e *In Memoriam* en homenaje a Santiago Sabina, el que fuera su profesor de armonía en su juventud (7 de junio de 2019), aunque no llegara a tocar nunca bajo su batuta.

Pero su catálogo sobrepasa con mucho estas obras de circunstancias, que lo único que indican es su predisposición y su buen hacer para realizar este tipo de composiciones que constituyen para él un reto, por tener que apartarse de lo ya conocido

En realidad, ha escrito numerosas obras de mayor enjundia para diversas combinaciones tímbricas –*Arrorró*, *Divertiviento*, *Ensueño* (con piano), Música para jóvenes debutantes, *Conversando*, *Tema y Variaciones*, *Tocata andina burlasca*, etc.– y para Banda –*Españoleando*, *Melodía en Fa*, *Marijé*, *Tema y Variaciones sobre los Aires de Lima*, *Alegre Cabalgata*, *Rapsodia sinfónica*, *Ser herreño*, entre otras muchas–. Con esta última obra obtuvo el Primer Premio en el concurso de la Federación de Bandas en 1993, como ya hemos dicho.

También fue premiado en el concurso de Composición de marchas militares de la Capitanía General. A estos premios se suman el Primero de la Villa de Arafo en 2001 con *Mi Sorondongo*, y el del certamen «Miguel Castillo» de Güímar de 2007 con su partitura *Paralexia*.

Su pueblo, Candelaria, no ha dejado de homenajearlo, poniendo una calle con su nombre en la urbanización Rubén Marichal en 2004, creando un Concurso de Composición de Música de Cámara que lleva su nombre y nombrándolo Hijo Predilecto. De manera que en él no se cumple ese adagio

que dice que «nadie es profeta en su tierra», porque él sí que lo ha sido.

Me ha llamado la atención al hojear su enjundioso catálogo de composiciones la cantidad de gerundios que utiliza en los títulos de varias de sus obras, unos más comunes como *Cantando*, *Marchando*, *Conversando*, *Recordando* o *Jugando*, pero otros más curiosos como *Españoleando*, *Tijuanando*, *Saxonando*, *Jazziendo*, *Rumbeando*, etc., que indican verbos de acción y de movimiento, ese movimiento que siempre imprimió a su vida, siempre activo, siempre en camino..., siempre *caminando*.



# LAUDATIO DE ADRIÁN LINARES REYES

## PREMIO «EXCELLENS» DE MÚSICA 2020

CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA

Quisiera comenzar esta *Laudatio* al Premio «Excellens» de la Música 2020, agradeciendo a la Real Corporación y muy especialmente a mi sección, la de Música, en su CLXXIII aniversario, que me hayan dado la oportunidad de presentar a los asistentes y a los que nos leerán en las distintas plataformas por las que se difunda este acto, al joven intérprete de violín D. Adrián Linares Reyes, porque con toda probabilidad, salvando las distancias familiares y su relación con Dña. Rosario Álvarez, soy quien más horas ha pasado con él trabajando en los últimos seis años en pos de la música historicista en Canarias. Y van a entender rápidamente la razón de mis conjeturas.

Adrián<sup>1</sup>, hijo de Lola Reyes y Domingo Linares, nació en el Puerto de la Cruz el 2 de abril de 1986, y fue bautizado en la parroquia orotavense de San Juan, la única con dos órganos barrocos de Canarias, y por promesa lleva el nombre de su abuelo Adrián Domingo. Sin apenas antecedentes musica-

les, fue matriculado, a los siete años, con un «violinito»<sup>2</sup> en la Escuela de Música de la Orotava, donde gozó de la gran suerte de recibir clases de Tibor Kóvacks<sup>3</sup>, el gran docente y, sobre todo, impulsor de muchos buenos músicos de nuestra isla.

A los diez años, el mismo día de su Primera Comunión, trajeado<sup>4</sup> para la ocasión, dio su primer concierto. Poco tiempo después saldría de viaje a Alemania con la recientemente fundada Orquesta de Cámara Teobaldo Power, dirigida por Kóvacks, que en años sucesivos tocaría en Hungría, Eslovaquia, y hasta en Austria<sup>5</sup>. Con total certeza sería la mejor re-

<sup>1</sup> Es el mayor de tres hermanos, pues le siguen Alberto y Sofía.

<sup>2</sup> Según Lola, la iluminó el trabajo de devolución de matrículas de una escuela de música que nunca nació y que el Cabildo, para el que estaba trabajando en esa época, la tuvo por aquellos días muy atareada.

<sup>3</sup> Intérprete de viola, gran músico, dinamizador, socializador, que implicaba a las familias en el proceso de aprendizaje de los hijos en el siempre difícil terreno musical. Prosiguió con Fernando Rodríguez Frago, catedrático de violín del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife.

<sup>4</sup> De tafetán en azul marino y prestado de la familia, como es costumbre entre ellos.

<sup>5</sup> Lo más destacado fue, sin duda, la actuación en Viena.



El violinista Adrián Linares, premio «Excellens», durante su intervención en el acto de entrega de los Premios de Música 2020 de la RACBA

compensa al esfuerzo<sup>6</sup> de compartir el estudio diario con la música<sup>7</sup>.

Esta disciplina, planificación y ordenación del tiempo hacen que Adrián, exigente desde niño consigo mismo, ponga el listón tan alto en el Instituto como en el Conservatorio<sup>8</sup>, otorgándosele el Premio al mejor expediente académico de la Comunidad Autónoma de Canarias correspondiente al curso 2004.

La dura decisión de escoger carrera fue premiada con las dos aprobaciones de acceso a los conservatorios de La Haya y de Ámsterdam. Arrojo, valentía, independencia, madurez e intuición hicieron que volara –solo– a la ciudad del río Amstel con 18 años, para enriquecerse culturalmente y dejar, sobre todo,

honda huella por su talento, saber estar y saber hacer, entre sus profesores y compañeros.

Apasionado por la Historia del Arte, es un intelectual nato, cuya fruición por la lectura le permite documentarse<sup>9</sup>, siempre desde la ingenua curiosidad hasta la profundización del tema que le atrae, permitiéndole contextualizar el pasado con la música, produciendo una puesta en escena didáctica que acerca al oyente no solo al vértigo de sus interpretaciones llenas de giros, adornos, glosas y laberínticos armónicos –recursos de la multidisciplinariedad que le otorga la sabiduría–, sino a los contundentes testimonios de su argumentario.

Prueba de todo esto es que, cuatro años después de acceder a los estudios superiores (2004-2008) con Johannes Leertouwer en el Conservatorium van Amsterdam de Holanda, el Ministerio Español de Educación, Cultura y Deporte le otorgó una beca en 2008 para realizar estudios de máster con el violinista Peter Brunt, obteniendo las más altas calificaciones. Y

<sup>6</sup> Comiendo y merendando «de táper» en el coche durante ocho años, haciendo la ruta diaria: La Orotava-Santa Cruz-La Orotava, de lunes a viernes, para cumplir con el conservatorio y los estudios reglados.

<sup>7</sup> En este periodo comienza a matricularse en los cursos de verano de Santiago de Compostela y Benidorm.

<sup>8</sup> Durante sus estudios en Canarias, formó parte de diversas orquestas jóvenes del archipiélago y debutó como solista en diversos certámenes para jóvenes intérpretes.

<sup>9</sup> Llevaba tomos de una Enciclopedia de su abuela para leer en el recreo.

prosiguió sus estudios con clases magistrales de los instrumentistas Philippe Graffin, Agustín León Ara, Stefano Pagliani o Joaquín Palomares, entre otros<sup>10</sup>.

Profundamente interesado por la interpretación históricamente informada, realizó también estudios de violín barroco en Ámsterdam con Franc Polman y Antoinette Lohmann y recibió lecciones en España de la mano de Amandine Beyer y Emilio Moreno. Siguió estudios de máster en violín barroco e interpretación de la música antigua en la ESMAE de Oporto (2008-2010) con el violinista francés Benjamin Chénier. Ha colaborado regularmente con *De Nederlandse Bachvereniging*, *La Ritirata*, Orquesta Barroca de Palma de Mallorca, *Divino Sospiro*, Harmonia del Parnàs, Camerata Boccherini y *De Nieuwe Philharmonie Utrecht*, orquesta de la que es miembro fundador. En 2012 fundó, asimismo, el *ensemble* historicista «El Afecto Ilustrado» y, desde 2017, es concertino de la Orquesta Barroca de Tenerife (OBdT).

Es principal de violines<sup>11</sup> segundos en la Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG)<sup>12</sup>, donde ha trabajado bajo la batuta de directores como Lorin Maazel, Sir Neville Marriner, Gustavo Dudamel, Jesús López Cobos, Richard Egarr, Carlo Rizzi, Dima Slo-

bodeniouk, Marc Albrecht o Ton Koopman, y con solistas de la talla de Anne-Sophie Mutter, Maxim Vengerov, Frank Peter Zimmermann, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust o Lars Vogt.

Adrián Linares Reyes es también docente regular en la Orquesta Infantil de la Orquesta Sinfónica de Galicia, en la Joven Orquesta de la Orquesta Sinfónica de Galicia, y en la Orquesta Joven de Canarias y todo esto con 35 años.

Desde mayo de 2016, cuando empieza a engendrarse la creación y presentación de la Orquesta Barroca de Tenerife (OBdT)<sup>13</sup>, he compartido como Director Artístico –y desde esta casa, la Real Academia Canaria de Bellas Artes–, con Adrián Linares más de 18 proyectos con música desde Monteverdi hasta J.S. Bach. No solo las numerosas horas de ensayos, sino los pensamientos, los criterios, las formas, los repertorios y las posibilidades de mantener la música viva a pesar de las vicisitudes, son las cosas que me unen a Adrián Linares y por la que esta noche me ha tocado leer el elogio a su joven carrera.

En la excelencia de su andadura, jalonada de hermosas páginas que ya son Historia de la Música en Canarias, esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, lo premia con orgullo, depositando en él toda la esperanza de que no ceje en el empeño de seguir promocionando el arte sonoro con la sensible calidad de sus interpretaciones.

<sup>10</sup> Del mismo modo, fue miembro de la NSJO (Joven Orquesta de Cuerda Nacional Holandesa). En 2006 pasó a formar parte de la Gustav Mahler Jugendorchester (GMJO) recorriendo los más destacados escenarios europeos y trabajando con artistas de la talla de Sir Colin Davis, Myung-Whun Chung, los hermanos Capucon, Thomas Hampson, Nicolaj Znaider o Susan Graham. Entre 2009 y 2010, alternó la función de principal y co-principal de violines segundos en la Orquesta de Cámara de la Ciudad de Rotterdam, Sinfonia Rotterdam.

<sup>11</sup> Su actual violín es un original de Joan Guillamí, construido en Barcelona en 1760.

<sup>12</sup> Por concurso público en A Coruña desde 2014.

<sup>13</sup> Tras 25 años de búsqueda de patrocinio por parte de este servidor y hallada en la figura del Director Insular de Cultura del Cabildo de Tenerife (2016-2019), D. José Luis Rivero, con el amparo de, por el entonces formidable equipo del Auditorio de Tenerife y el auspicio del programa Tenerife 2030, bajo la dirección del visionario expresidente del Cabildo de Tenerife, D. Carlos Alonso Rodríguez.



## PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

ADRIÁN LINARES REYES

Quiero agradecer honestamente, y de corazón, este premio «Excellens», otorgado por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, a la que profeso sincera admiración desde que era muy joven.

Ciertamente, la Academia ha sido siempre un espejo en mi formación, una fuente inagotable de inspiración, con creadores y profesionales que son la prolongación inestimable de una tradición artística que se remonta muchos siglos atrás.

Siempre llevo en mi cabeza una frase: *cuando digo Canarias, se me llena la boca de luz*. Y esto es un mantra constante para recordar cuáles son mis orígenes, a dónde pertenezco, y, sobre todo, la idea de Canarias que quiero defender y extender por el mundo. La de un archipiélago que es riquísimo en herencias culturales, y que es posiblemente uno de los puntos de nuestro país que, siendo un territorio tan reducido, más artistas produzca. No soy capaz de concebir mi tierra sin sentir que está íntimamente ligada a la creación artística. Y cómo podría ser de otra manera si la belleza natural nos acompaña desde el mismo momento de abrir los ojos a la vida.



D. Adrián Linares Reyes,  
premio «Excellens» de Música 2020

He intentado de alguna manera ligar mi debilidad por las músicas y prácticas de los siglos XVII y XVIII a una infancia vivida en un lugar eminente-

mente barroco en lo artístico, y que aún conserva idiosincrasias y hábitos de aquellos siglos en lo social. El Valle de la Orotava ocupa de verdad un lugar privilegiado en mi pecho, lo cual es innegable, y su impronta me acompaña a cualquier sitio que voy. El Arte canario forja un concepto y una predisposición que son, a mi parecer, un bagaje indiscutible y sólido a la hora de afrontar manifestaciones artísticas de otros lugares.

Estas paredes de la Academia han sido testigo de mi crecimiento como músico, como artista, y también como persona. Esta institución me ha hecho valorar muchas cosas a mi alrededor, me ha hecho comprender la capacidad de los artistas canarios, presentes y pasados, para sintetizar su realidad colindante y convertirla en una expresión tremenda de la misma. Todo es susceptible de ser Arte, de ser discurso. Las hojas como dagas del drago o los pajaritos sobre las tejas del patio pueden ser modelos sobre los que construir una *expositio* monumental. Las Islas son muchas cosas, y entre ellas, son Música. Y de esta Academia, y muy especialmente de Dña Rosario Álvarez, aprendo una fortaleza y una lucha inigualables por defenderla. Su gigantesco trabajo y su tesón son de verdad un ejemplo de vida. Nuestras conversaciones sobre órganos, sobre los Iriarte y sobre las prácticas y costumbres musicales de los tinerfeños del XVIII han calado hondo en mi cabeza y en mi alma. Le doy las gracias mil veces

por toda la amabilidad, por su interés en mi trabajo desde que era casi un niño y, en definitiva, por el enorme modelo de una existencia consagrada a la Música.

Quiero asimismo tener unas palabras de profundo agradecimiento a los académicos que componen esta corporación, siempre dibujando en mi mente e inspirándome con secretos y recovecos de las diferentes disciplinas. Gracias por recibirme siempre tan amablemente en esta gran casa de las Artes. Y especialmente quiero agradecer también a D. Conrado Álvarez, que tan atentas palabras me ha dedicado, y que siempre ha demostrado una enorme bonhomía para conmigo. Con el tiempo se ha convertido en amigo y compañero de batallas.

Quiero terminar diciendo que atesoro en el fondo del pecho la enorme confianza que esta Real Academia ha depositado en mí. El apoyo que siempre me ha brindado. La oportunidad de poder compartir, desde muy joven, impresiones con artistas y especialistas de una inmensa proyección. Todo esto me ha hecho respirar fuerza, respirar ganas y, sobre todo, respirar inspiración para crear, para seguir creciendo, para seguir el ejemplo de todos los que antes que yo abrieron un camino por el que andar.

Y es que, *si la boca se me llena de luz al decir Canarias*, es en parte porque la Real Academia vela por su Arte. Muchísimas gracias.

# BARRIOS ORQUESTADOS

PROYECTO SOCIAL Y PEDAGÓGICO CON FINES ARTÍSTICOS

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

**B**arrios Orquestados nació en 2005 por iniciativa del violinista y compositor José Brito López, quien con una fuerza de voluntad inmensa ha creado un emporio musical para niños, adolescentes y también adultos con la finalidad de hacer llegar la cultura a través de la música a todos los sectores de la sociedad y, especialmente, a aquellos más vulnerables.

En 2011 José Brito junto a un equipo formado por su hija Laura Brito y Andrés Betancort comenzaron con un proyecto piloto en el Barrio de Tamaraite de Las Palmas de Gran Canaria.

La gestión corría entonces a cargo de la Asociación cultural «Orquesta Clásica Béla Bartok» y se sumó a la iniciativa, como entidad colaboradora, la desaparecida Aula Alfredo Kraus del Vicerrectorado de Cultura y Sociedad de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, que se comprometió a sufragar los gastos de posibles desperfectos del instrumental.

La Fundación Canaria Mapfre Guanarteme realizó la primera ayuda económica para la adquisición de los primeros instrumentos y desde entonces ha continuado con su apoyo, convirtiéndose de esta manera en el colaborador más antiguo del proyecto, que cuenta en estos momentos con más de 50 entidades



D. Juan González, director-coordinador de Barrios orquestados en Tenerife

y organismos de distinto signo, entre las que priman la Unión Europea, varios cabildos y ayuntamientos de las islas, así como empresas de gran calado, pues a medida que el proyecto ha ido creciendo y se han podido comprobar sus grandes logros, todos quieren salir en la foto de familia. Quizás, una de sus ac-

tividades más significativas ha sido la visita de los Reyes a uno de sus conciertos en la cancha del barrio del Batán.

Escuchemos las palabras de su fundador:

*Así fue el germen que hizo nacer la idea de un proyecto que no dejaba de ser la continuidad del sueño de tantas otras voluntades que, consciente o inconscientemente, trabajaron por lo mismo. Esta idea se basa en cosas simples que ayudan a resolver problemas complejos. Trabajar en grupo, buscar la excelencia en cada paso, afinando la postura individual en relación a las del resto para evitar polarizaciones que nos alejen de un balance que permita ganar a todas las partes, sensibilizar para adquirir un mayor compromiso ante las situaciones de injusticias sociales y, en definitiva, orquestarnos para interpretar armónicamente una misma pieza: «convivir».*

La inestimable confianza depositada durante este período en este proyecto ha permitido que Barrios Orquestados continúe creciendo, trabajando en diez sedes que interviene en trece barrios: Tamaraceite, Guanarteme, Cono Sur, Jinámar, Risco de

San Nicolás, Agüimes y ciudad Alta en Gran Canaria; La Cuesta, Finca España y Ofra en Tenerife; Argana y Altavista en Lanzarote, y El Matorral en Fuerteventura.

En 2017, el Hispanic American College propone la creación de una cátedra de Innovación Social a través de la música bajo el nombre de Barrios Orquestados, que se presentaría en Nueva York con la lectura de la misma y un concierto de alumnos. Por este motivo, un grupo de sesenta y siete alumnos de Gran Canaria y Tenerife dieron un concierto en Madrid en 2018, que serviría como preámbulo de la previsible muestra en Estados Unidos. La pandemia ha detenido este evento.

Por razones ajenas a su voluntad, no pudo asistir a este acto D. José Brito. En su lugar, recogió esta distinción D. Juan Gonçalves, director-coordinador de Barrios Orquestados en Tenerife, que incluye los barrios de Ofra, la Cuesta y Finca España, además de serlo también en El Matorral en Fuerteventura y quien es, asimismo, director de la joven Orquesta Santiago Sabina.





## AMIGO, ARQUITECTO Y CÓMPLICE

VICENTE SAAVEDRA\*

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

**E**n primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a la familia Saavedra Rodríguez y a Dña. Rosario Álvarez, presidenta de la RACBA, por haber tenido la deferencia de invitarme a estar aquí hoy en este acto de recuerdo a nuestro querido Vicente Saavedra. En ellos esta invitación ha sido un gesto de entrañable amabilidad hacia mí, pero para mí es un honor profundamente emotivo. Muchísimas gracias.

He preparado esta conferencia en tres pequeños capítulos. En el primero, me referiré a Vicente como amigo en un tono memorialístico; en el segundo, trataré de caracterizarlo como arquitecto con claves propias de un historiador del arte, y, finalmente, en el tercer capítulo –un breve ensayo no referido a él, aunque sí dedicado a él– abordaré un asunto que, estoy seguro, le habría agradado, porque en cierta ocasión le comenté que tenía pensado hacerlo y él, animándome, me dijo que le gustaría mucho conocerlo.

\* Esta conferencia fue impartida en el salón de actos del TEA (Tenerife Espacio de las Artes) el 20 de diciembre de 2021 con motivo del acto de homenaje que esta Real Academia Canaria de Bellas Artes organizó en recuerdo del doctor arquitecto don Vicente Saavedra Martínez, fallecido el 21 de abril del pasado año. El desarrollo del acto está colgado en nuestro canal de youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=eNzZzEvHMn8&t=370s>>.



VICENTE SAAVEDRA, AMIGO

Conocí a Vicente en julio de 2008. Nos presentó su hija Cristina, compañera de trabajo en el Cabildo de Tenerife, ella en el Área de Cultura y yo aquí, en TEA Tenerife Espacio de las Artes. Sin embargo, aunque en aquella fecha pude conocer a Vicente personal y físicamente, yo ya había leído su nombre y

visto su imagen muchísimos años antes, tanto como 35 años atrás, y los había leído y visto, con admiración juvenil, en un momento en que ni de lejos podía imaginar que terminaríamos siendo amigos.

En el curso académico 1973-74 yo estaba en el último año de Filosofía y Letras, orientándose mis apetencias laborales hacia la investigación y la difusión de la Historia del Arte y, aunque sospechaba lo extremadamente difícil que sería vivir de ello, si tal cosa era posible, no tenía ni idea acerca de qué manera podría llegar a lograrlo o, al menos, a intentarlo.



Comisión organizadora  
de la Exposición «Esculturas en la calle».  
Colegio de Arquitectos (Santa Cruz de Tenerife)

Sin embargo, un acontecimiento artístico de enorme repercusión mediática celebrado aquel curso influyó en el camino laboral que empecé a recorrer –aunque yo no fui consciente de ello hasta muchos años después–. Al Bilbao industrial y metalúrgico, contaminado y oxidado, ruidoso y bajo mínimos culturales, llegaban noticias que oscilaban entre lo extraordinario y lo maravilloso: en Santa Cruz de Tenerife se había organizado una exposición de esculturas en la calle con participación de primeras figuras nacionales e internacionales, Henry Moore, Alexander Calder, Joan Miró, Pablo Gargallo..., la nómina era espectacular. En aquella España sin instituciones habituadas a empeños de tal envergadura, el hecho resultaba muy sorprendente, dada la compleja logística unida al gran esfuerzo económico

que debía implicar conseguir los préstamos deseados y, lo más llamativo aún, lograr que buena parte de aquellas esculturas fuera producida específica y localmente para la ocasión y después regalada a la ciudad tinerfeña para su público disfrute.

Desde Bilbao algo así era impensable y, de llegar a ser pensado, resultaba incomprensible. Por ese motivo, devoré todas las noticias ofrecidas al respecto por los periódicos vascos y madrileños.

No recuerdo dónde fue, pero en una de aquellas crónicas aparecía una fotografía en la que se veía un grupo de personas alrededor de una amplia mesa, gente de aspecto muy solvente, serio y profesional, pero en mangas de camisa. El pie de imagen decía que eran los miembros de la Comisión organizadora del evento reunida en el Colegio de Arquitectos y en el texto informativo se mencionaban algunos de sus nombres. Allí, en un extremo de la mesa había un individuo con actitud reflexiva al que dirigía la palabra con gesto vehemente otro de los reunidos y en quien se concentraban las miradas de parte de los demás, mientras entre todos planeaban la complicada tarea, tomando trascendentes decisiones relacionadas con artistas que yo admiraba. No tuve ninguna duda, no sabía cómo se llamaba aquello que estaban haciendo, ni si lo que hacían daba para vivir o no, ni si era imprescindible ser arquitecto o no para acometer aquella labor, pero fuera lo que fuese supe que yo quería dedicarme a lo que estaban tramando aquellos tipos de la fotografía.

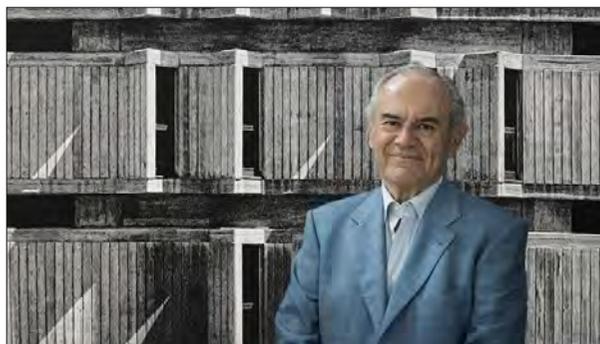
Pasó algún tiempo antes de que pudiera lograrlo y mientras tanto el recuerdo de la exposición de Tenerife quedó sepultado en el fondo de mi memoria, o sea, lo olvidé. Pasado mucho más tiempo, en abril del año 2008 fui seleccionado para tener una entrevista laboral de cara a cubrir el puesto de la Dirección en TEA Tenerife Espacio de las Artes, un museo cuya inauguración estaba prevista para el otoño siguiente. Llegué a Santa Cruz la tarde de un bonito día de primavera y, tras dejar el equipaje en el hotel, salí a conocer la ciudad, en la que nunca había estado antes.

Nada más pisar la calle, una arbolada Rambla, vi que por la izquierda descendía en cuesta y por la derecha se prolongaba en llano junto a un frondoso parque. Tomé este rumbo. A los pocos metros encontré, cruzada en mitad del paseo, una escultura espectacular de Henry Moore y, atónito ante su inesperada presencia, de pronto retrocedí 35 años y recordé. Recordé las estimulantes noticias periodísticas sobre la exposición en la calle de 1973-74, recordé lo mucho que me habían animado a tomar un camino profesional y recordé la fotografía de aquellos individuos alrededor de la mesa, organizando el tinglado. No sabía que a las pocas semanas conocería a varios de los urdidores de aquel acontecimiento y, muy en especial, al tipo que parecía llevar las riendas de la reunión.

Al día siguiente de aquella primera noche en Santa Cruz, de nuevo en la Rambla, tomé el camino de la izquierda y, bajando la cuesta, topé con la sede del Colegio de Arquitectos, una obra que me dejó literalmente boquiabierto. Así que mis dos primeros asombros en esta ciudad, el Henry Moore y el Colegio de Arquitectos, tenían que ver con la misma persona, aunque yo todavía no lo sabía.

Gané el concurso al puesto de la dirección de TEA, me incorporé al trabajo el 1 de julio del 2008 y, pocos días después, Cristina Saavedra me dijo que tenía que conocer a su padre y que su padre quería conocerme.

Vicente era un hombre afectuoso y sonriente, una buena persona en el buen y machadiano sentido de la palabra «buena», la cordialidad misma. Por supuesto, también era arquitecto, coleccionista de arte e impulsor de actividades culturales. Fui descubriendo su arquitectura y la de su socio Javier Díaz-Llanos poco a poco, pues, sin darse importancia, cuando caminábamos por la calle me señalaba, «mira ese edificio, es nuestro» o «aquí hicimos una reforma importante», o bien, «en esta construcción lo pasamos mal, el promotor nos dejó tirados», cosas así, sin mayor detalle y casi de pasada. A él lo que le gustaba era ha-



blar de arte y artistas, al menos conmigo. Por eso, fui conociendo su trabajo como arquitecto a lo largo de los tres años que viví en esta isla, sorprendiéndome ante edificios que solo más tarde descubría que los habían diseñado Vicente y Javier.

En una de nuestras primeras conversaciones me desveló que todas sus actividades culturales promovidas desde el Colegio de Arquitectos, la primera y la segunda exposición de esculturas en la calle, la creación de la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo, la ACA, la organización de exposiciones temporales en la preciosa sala del mismo Colegio y en el Museo de Bellas Artes, la restauración y habilitación expositiva del edificio de Los Lavaderos..., todas habían sido pasos encaminados hacia un mismo objetivo: suscitar el interés y la necesidad social de crear en Tenerife un museo de arte contemporáneo.

Su modelo de museo había sido el que el crítico de arte valenciano Vicente Aguilera Cerní había creado en la localidad castellonense de Villafamés entre 1968 y 1972, un tipo de museo promovido por individuos culturalmente inquietos de la sociedad civil con la generosa colaboración de artistas que regalaron sus obras para conformar la colección inicial del museo. Esa idea de que los escultores donasen sus obras a Santa Cruz se tomó de Villafamés y de Vicente Aguilera Cerní. Funcionó en Villafamés y funcionó en Santa Cruz, pero aquella generosidad de los artistas no se repetiría en más lugares, no al menos a ese elevado nivel. Esta idea de museo impli-

caba una parte de altruismo personal y otra parte de señalamiento político de las carencias culturales de aquella época, y para esto último no era preciso militar en el proscrito Partido Comunista, como Aguilera Cerní, sino que bastaba con tener conciencia social, como Vicente.

Con el nacimiento de TEA, de promoción estrictamente institucional, Vicente consideró alcanzado el objetivo museístico que pretendía y, a partir de aquel momento, me dijo que se ponía a disposición del museo para lo que fuera necesario.

Le tomé la palabra y desde entonces colaboramos en varias ocasiones en el ámbito de TEA: el depósito de la amplia y significativa colección de pinturas y esculturas atesorada por la ACA, todas donadas por destacados artistas españoles de los 70, 80 y 90, el depósito de una temprana y preciosa escultura de Martín Chirino de su propiedad compartida con Javier, la eficaz intermediación social que desplegó para llevar a cabo acciones que queríamos realizar y para las que necesitábamos la colaboración de agentes externos...

Aunque TEA nació con el impulso del Cabildo, no cabían dudas acerca de que, en la larga evolución histórica de la isla, TEA era continuador y también resultado de otras iniciativas culturales anteriores. Un equipamiento de esta envergadura no nace en lugares sin un pasado que le otorgue sentido y justificación. Siempre somos continuadores de las tareas iniciadas por otros, aunque en el desarrollo de los hechos a veces no seamos conscientes de ello. Solo los insensatos creen que el mundo empieza cuando ellos aparecen en escena y hacen tabla rasa y olvido de lo anterior.

Y así como la Primera Exposición de Esculturas en la Calle, a través de Eduardo Westerdhal y Domingo Pérez Minik, estableció una conexión con la relevante anterior acción cultural de Tenerife –la protagonizada por la facción española surrealista durante los años 30–, en la inauguración de TEA pensamos que lo justo era que estableciéramos una

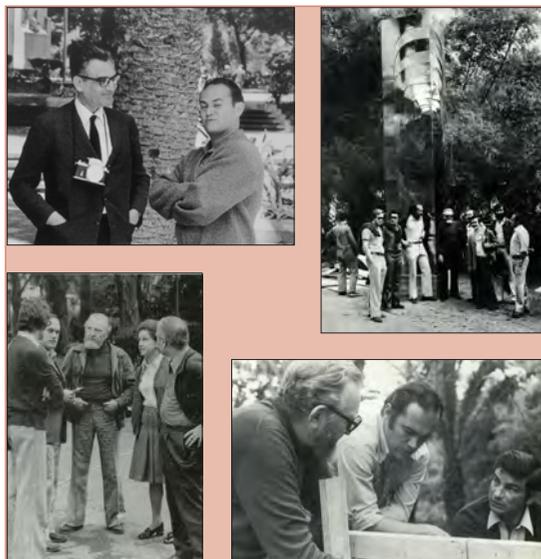
conexión con la más importante y previa acción cultural de Tenerife –esto es, la exposición de esculturas en la calle– y, por este motivo, trasladamos durante unos meses la escultura de Henry Moore a las salas de exposición. Con tal gesto quisimos manifestar que nos considerábamos herederos de lo que aquellos arquitectos de la fotografía habían realizado 35 años atrás, del mismo modo que estos se habían sentido continuadores de los surrealistas de treinta y tantos años antes.

Cuando vio el *Guerrero de Goslar* dentro de TEA, introducido como para insembrar la nueva institución, Vicente se emocionó: entendió que el hilo de sus esfuerzos y objetivos se prolongaba hacia el futuro.

Durante los años siguientes nos vimos en numerosas ocasiones, aquí en Tenerife, pero también en Madrid, en Bilbao, en Barcelona, en Getaria... Él me propuso para integrarme como Académico exterior de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y leyó la *laudatio* de presentación, me incorporó en la Comisión de Esculturas del Colegio de Arquitectos y me implicó en su extraordinaria exposición de dibujos de 1960, a la que me referiré más adelante; en los últimos años hablamos mucho de una idea que tenía para la Casa de la Pólvora como nuevo espacio expositivo, puso enorme empeño en reconstruir la escultura «penetrable» de Jesús Soto y en traer a la isla un soberbio hierro fundido de Vicente Larrea, que no pudo conseguir en 1973...

Disfrutamos al máximo cuando comisariamos juntos la exposición *La búsqueda inacabable* en 2018 para el Colegio de Arquitectos con fondos procedentes de colecciones privadas de arte existentes en Tenerife y, una vez clausurada, enseguida se puso a planear una segunda edición de aquella búsqueda inacabable con nuevas obras descubiertas en otras colecciones..., en fin, lo verdaderamente inacabable –por inagotable– era él como fuente de ideas y proyectos.

En los largos paseos que dimos sobre la arena de Las Teresitas, conocí su devoción por la Naturaleza



1. Vicente Saavedra y José Antonio Coderch
2. Codesido, Manel, Néstor Basterretxea, Pablo Serrano, A. Gabino, Serra, Artengo y Vicente Serrano
3. Manel, Vicente Saavedra, Pablo Serrano y los Macken
4. Vicente Saavedra, Pablo Serrano y André Asensio

y en las excursiones por la isla me descubrió joyas gastronómicas en apartados lugares de Garachico, Anaga, El Tajao, San Andrés..., después yo se los descubrí a él entre Zumaya y Getaria. Magnífico conversador y curioso entusiasta de la creatividad artística en cualquiera de sus manifestaciones, recordaba a menudo, con cariño y sin nostalgias, a Pablo Serrano, Josep Guinovart, Remigio Mendi-buru, Claude Visieux..., sus amigos desaparecidos, de cuyo trato y conocimiento se mostraba orgulloso.

### VICENTE SAAVEDRA, ARQUITECTO

A partir de 1939 el franquismo sepultó el espíritu vanguardista que había caracterizado a Santa Cruz durante la etapa republicana y que, en el campo específico de la arquitectura, adoptó el racionalismo para las acomodadas viviendas de la burguesía local, un estilo de blancas líneas y planos, rectos y curvos, de volúmenes geométricos y desornamentados.

De aquella vanguardia artística y literaria solo se mantuvo vivo el fuego en las casas del escritor

Domingo Pérez Minik y del matrimonio Eduardo Westerdahl/Maud Bonneaud. Parte de esos fuegos latentes prendió, de nuevo, en la arquitectura y, probablemente, en quienes sus efectos se hicieron más visibles fue en el equipo formado por Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra, un tándem imprescindible en la historia de la arquitectura española contemporánea.

Titulados en 1960 en Madrid y Barcelona, respectivamente, la obra de Saavedra y Díaz-Llanos es la depurada expresión local del brutalismo, una corriente arquitectónica surgida después de la Segunda Guerra Mundial en la que el hormigón se presentaba desnudo en los edificios, siendo este material el mayor protagonista en la percepción exterior de las construcciones al hacerse visible en estructuras, vigas, pilares y fachadas. Pero, como señalaron con acierto José Manuel Rodríguez Peña y Rafael Escobedo de la Riva, comisarios de la exposición que tuvo lugar aquí en TEA en agosto de 2017 sobre los más de 50 años de trayectoria profesional del equipo Saavedra-Díaz Llanos,

*la importancia que para Tenerife ha tenido la labor de estos dos profesionales excede la simple adscripción a un movimiento o tendencia. Su absoluto compromiso con la modernidad y el rigor que caracterizó su trabajo dieron como resultado un conjunto de edificios reconocidos como genuinos hitos en la arquitectura canaria.*

Siendo estudiante en Barcelona, Vicente ya demostró ingenio y temperamento al relacionar arte, necesidad y arquitectura. Con el propósito de realizar un viaje de fin de curso para el que no disponían de medios económicos suficientes ni él ni sus compañeros de la 85 promoción, se pensó en pedir gratis a 270 artistas internacionales de primera fila un dibujo plasmado en un folio tamaño DIN A4. La idea era que esos dibujos regalados fueran expuestos en una galería barcelonesa de postín, después subastados para recaudar el dinero necesario y, así, llevar a cabo el viaje. El éxito de la idea fue enorme al re-



cibir 141 dibujos de Joan Miró, Naum Gabo, Otto Dix, Gioio Morandi, Lucio Fontana, Ángel Ferrant, Max Bill, Rufino Tamayo y Victor Vasarely, entre otros muchos, incluidos arquitectos como Walter Gropius, Richard Neutra, Gio Ponti, Eero Saarinen y Alberto Sartoris.

La colección resultante era tan buena y singular que el Colegio de Arquitectos de Barcelona decidió adquirirla y con lo pagado, menos de lo que habrían conseguido a través de la subasta, Vicente y sus amigos viajaron. Empezaron visitando la capilla de Ronchamp, de Le Corbusier, y acto seguido, en Rotterdam, conocieron su reconstruido centro urbano y los barrios de viviendas sociales en su periferia. En Dinamarca peregrinaron a varias obras de Arne Jacobsen, especialmente a la torre de la SAS en Copenhague y el Louisiana Museum, ejemplo de edificio creado para el arte e integrado en plena naturaleza. En Suecia y Finlandia su objetivo fueron las obras de Alvar Aalto. Finalmente, camino de regreso a casa, en París estudiaron el edificio de la UNESCO de Bernard Zehrfuss, Marcel Breuer y Pier Luigi Nervi. Un verdadero viaje iniciático.

Pues bien, tras permanecer 56 años oculto semejante tesoro de dibujos, Vicente logró rescatarlo para que fuera conocido, mostrándose en Barcelona, en 2016, y Tenerife, en 2017, bajo el título de *Una colección para un viaje*. No sé qué tenía Vicente a la hora de pedir gratis sus obras a los artistas, exce-

lentes ideas, por supuesto, pero también entusiasmo, constancia, capacidad de convicción..., pero el caso es que siempre lo lograba.

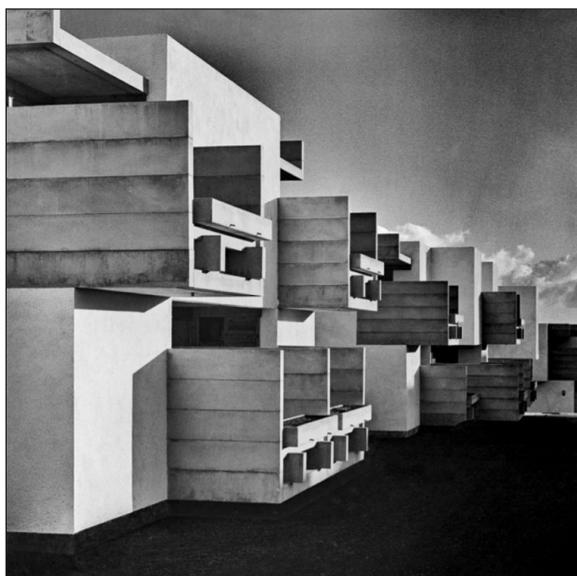
En los años 60 Canarias inició un ciclo económico expansivo, apoyado en el turismo, el comercio y la agricultura de exportación. En la arquitectura de Tenerife, Luis Cabrera y Rubens Henríquez, con actitudes modernizantes, ya habían abierto líneas de trabajo opuestas a las rancias maneras de posguerra. Javier y Vicente los tuvieron como sus colegas y maestros cercanos al colaborar con ambos en dos iniciativas clave. Con Rubens Henríquez en el Concurso Internacional de Ordenación Turística de Maspalomas, 1961, y con Luis Cabrera en el desarrollo de la ciudad turística de Ten-Bel, durante el periodo 1962-1975, en donde recogieron la experiencia de las viviendas modulares españolas ensayadas en los poblados de colonización de José Luis Fernández del Amo, el funcionalismo escandinavo de Jorn Utzon y las arquitecturas del sol de Georges Candilis.

Una mirada atenta sobre las obras que realizaron no parece detectar que tuvieran voluntad por forjarse un estilo propio. Más bien lo que se deduce es que el rigor constructivo y la adecuación sensible al lugar de actuación eran sus características principales, lo cual, como principios de personalidad profesional, ya es más importante que exhibir media docena de estilemas. No proyectaban a partir de una teoría, sino en función del uso. Sobre esas bases añadieron diseños de enorme calidad y un profundo conocimiento del oficio, lo que les habilitó para enfrentarse a encargos de gran diversidad tipológica y variadas escalas.

La manera en la que utilizaron el hormigón armado como elemento visible de las estructuras y los acabados en sus edificios supera cualquier comparación que pueda hacerse con las de otros colegas. La fuerza y contundencia de ese material alcanzó en sus manos ligereza y poesía, no solo simple aspecto de modernidad. Las geometrías angulares, sobre las que permanecen las huellas de los encofrados de madera empleados para dar forma al material fraguado, ma-

nifiestan ritmos que no cansan, con sutiles cambios y texturas ricas en matices. Todo ello ha hecho de su trayectoria un referente para posteriores generaciones de arquitectos, en especial para los tinerfeños.

A partir de presupuestos adelantados por Le Corbusier, el brutalismo se desarrolló inicialmente en Inglaterra asociado a utopías sociales igualitaristas, objetivos que nunca lograron alcanzar, a pesar de las tentativas. No obstante, en Tenerife las urbanizaciones para vacaciones diseñadas por Díaz-Llanos y Saavedra fueron quizás el resultado que más cerca estuvo de conseguir ese objetivo de igualitarismo social, al menos durante unas cuantas semanas al año, al unir el escenario paradisiaco a un micro-urbanismo moderno, en cierto modo conectado con lo vernáculo



Ten-Bel

local, en donde nadie era más ni menos que cualquier otra persona.

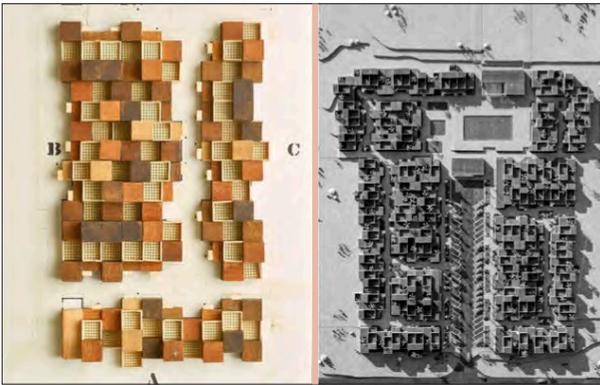
Las urbanizaciones de Ten-Bel, en un lugar semidesértico al Sur de Tenerife, fueron idealizaciones –casi utopías– perfectamente materializadas en base a un desarrollo modular con el que se buscaba la más

amplia diversidad formal al evitar la monotonía repetitiva a partir de una estructura de base muy racional, la cuadrícula, para lo que encontraron inspiración en la arquitectura popular de las islas canarias y en el mediterraneanismo de Josep Luis Sert. La superposición de volúmenes cúbicos y prismáticos dan lugar a que sus edificios en Ten-Bel construyan paisajes formados por espacios y niveles escalonados, jugosamente sumergidos en la vegetación circundante.

Por otra parte, ambos se involucraron en el movimiento de integración de las artes y la arquitectura que creció desde principios de siglo a impulsos de las vanguardias y que en los años 50 y 60 alcanzó gran intensidad en España. No querían ser solo arquitectos, meros técnicos, sino que buscaban la confraternización y el diálogo interdisciplinar con pintores y escultores que pueblan sus edificios, convirtiéndose así en dinámicos agentes de apoyo y difusión de la cultura plástica de su tiempo.

La exposición presentada en TEA hace cuatro años fue la mejor muestra de arquitectura que visité en aquel tiempo. Más de 300 obras originales, complementadas con fotografías históricas y actuales junto a esculturas y pinturas de aquellos artistas con los que trabajaron (Martín Chirino, Pepe Abad, Manolo Millares, José Guinovart...) permitían conocer en profundidad un momento dorado de la arquitectura en la isla. Sus comisarios, Rodríguez Peña y Escobedo de la Riva, supieron poner el énfasis y la elocuencia en las obras más significativas, sobre todo Ten-Bel y la sede de Colegio de Arquitectos de Tenerife, pero sin dejar de mostrar con dibujos, apuntes y maquetas un amplio repertorio de tipologías constructivas, que van desde capillas fuertemente influidas por Le Corbusier en Ronchamp hasta elevadas torres de contenida organicidad, pasando por medidos expedientes aaltianos.

En cierta ocasión Vicente me explicó cómo había ideado la composición arquitectónica de Ten-Bel. Me hizo notar que todo se basaba en dos, tres o cuatro módulos prismáticos que se articulan entre sí de



Maqueta y ordenación parciales de la urbanización *Frontera*

diferente manera para cada vivienda, pues uno de los objetivos era evitar la reiteración compositiva, la monótona repetición de una forma dada a lo largo de las urbanizaciones.

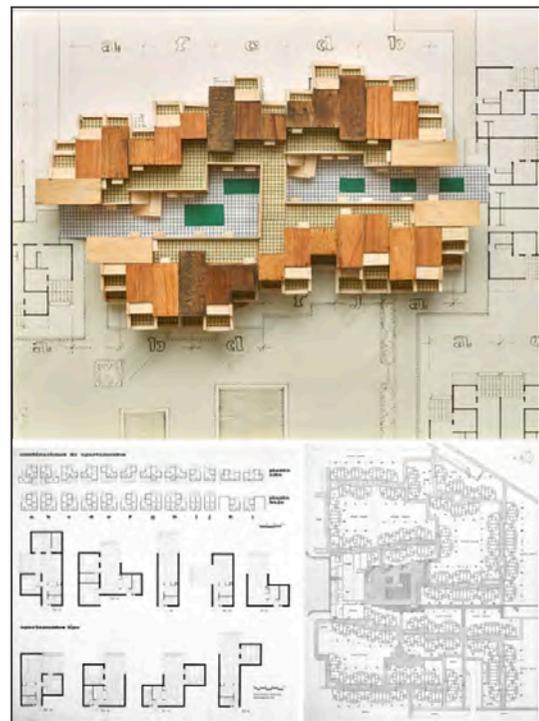
Me contó que pasó muchos días, muchas noches y muchas semanas, obsesionado, trabajando en el estudio con pequeñas maquetas de madera de los módulos colocados sobre mallas reticulares y buscando combinaciones que, al conservar fijos ciertos patrones (mismas superficies construidas, habitaciones alrededor de un patio interior, acceso individualizado para cada vivienda...), resultara al final que todas las viviendas fueran distintas, lo que le obligó a un ejercicio sumamente complejo de combinaciones geométricas. Todas iguales, al tiempo que todas diferentes, siempre repetidas, pero nunca idénticas.

Para hacerse idea de la dificultad que entrañaba conseguir ese singular y diversificado paisaje urbano, basta conocer algunos de sus números: en la urbanización Santa Ana (1967) hubo 47 viviendas de dos dormitorios, 38 de uno y 17 estudios; en la urbanización *Frontera* (1970) 49 viviendas de dos dormitorios, 322 de uno y 96 estudios, y en la urbanización Drago (1967-1968) se incluyeron 28 viviendas de dos dormitorios, 79 de uno y 154 estudios.

No sé si Vicente logró que absolutamente todas las viviendas de todas las urbanizaciones en Ten-Bel

fueran diferentes, pero este fue uno de sus objetivos. Actualmente miro sus planos y me parece que sí lo consiguió. Tras escucharlo, le dije que su *ars combinatoria* era un método de trabajo similar al utilizado por Juan Sebastian Bach en las *Variaciones Goldberg*, este con música, en la que la melodía de sus treinta variaciones es diferente, pero en las que subyace constante la línea de bajo, y él con arquitectura, pues modulaba espacios diversificados con razonamientos matemáticos conservando el diseño y los materiales.

La estructura de las *Variaciones Goldberg* y de las urbanizaciones en Ten-Bel es pura geometría. Se parte de uno o varios temas y se les somete a transformaciones que mantienen la forma: traslaciones, giros, entrecruzamientos y simetrías confieren a la obra una estructura rígida, como rígidas eran las mallas reticulares de Vicente, pero en la que ambos encontraron una trama lógica a la vez que una fuente de inspiración.



Maqueta parcial, plantas tipo y ordenación general de la urbanización *Frontera*

Se lo dije y durante unos segundos me miró con cara de estar valorando si no me habría vuelto yo loco de repente y echó a andar mientras me decía «qué cosas, Javier, venga, vamos..., pero sigue, sigue con eso, que me está pareciendo interesante».

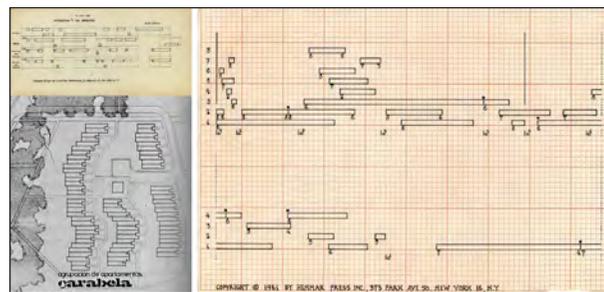
Aquello que a él le pareció una exageración, lo sigo pensando hoy. Se ha dicho que la música de



Maqueta de la urbanización *Carabela* – J. S. Bach, comienzo de la quinta *Variación Golberg*

Bach es puramente arquitectural y, basándome en esto, me atrevo a decir que la arquitectura de Vicente es materialmente musical. Virtuosos de lo suyo los dos, Bach se planteaba las variaciones con el mismo rigor estructural que Vicente aplicaba a sus edificios. No obstante, las mayores similitudes gráficas no se establecen con las partituras de Bach, sino con las de los compositores contemporáneos.

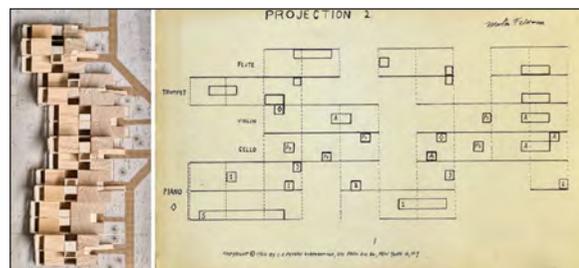
La arquitectura resulta ser, de todas las artes visuales, la única que entre una idea y su realización interpone una notación gráfica que la anticipa. Los dibujos de un proyecto de arquitectura se han comparado en ocasiones con las partituras, en cuanto que, como concepto, ya contienen la esencia de la obra y, al compararlas, como expresiones gráficas, podríamos encontrar paralelismos visuales.



Morton Feldman, partitura de *Intersection*, 1951–  
Carabela Plan urbano – John Cage, partitura circa 1950

El compositor norteamericano Morton Feldman, tras su encuentro con John Cage en 1950, empezó a proyectar sonidos libres en el tiempo, sin atenerse a norma compositiva alguna. Él mismo señaló que, tras experimentar con lo que llamaba ‘piezas gráficas’, en las que utilizaba un nuevo sistema de notación musical, descubrió que no solo permitía a los sonidos ser libres, sino que también liberaba al intérprete. No se trataba de improvisar, sino de acometer una aventura sonora.

Esto del traspaso más o menos literal de las notaciones musicales de los compositores contemporáneos a la pintura, la escultura o la arquitectura es un asunto interesante. La evolución del pensamiento musical estuvo condicionada por los modos en que se podían representar los nuevos sistemas sonoros por medio de signos que los compositores se vieron obligados a inventar. Los movimientos de vanguardia, que se proponían realizar otro tipo de música diferente de la tradicional, encontraron el pentagrama demasiado restrictivo, planteándose maneras alterna-



Maqueta de la urbanización *Carabela* – Morton Feldman, partitura de *Projection*, 1951

tivas de fijar los sonidos musicales sobre el papel. Ello dio como resultado imágenes visuales sumamente libres y atractivas para los pintores y escultores coetáneos. El traslado de la nomenclatura usada por estos músicos en sus «partituras» gráficas a la construcción de obras pictóricas o escultóricas fue un desafío que algunos artistas se atrevieron a afrontar.

Si lo importante en una obra musical era lo sonoro –en vez de la composición–, su transcripción gráfica adoptaba la imagen de un esquema cuya formulación visual resultaba tanto más sumaria y simplificada cuanto más indiferente era su ejecución sonora. Resulta así que una partitura se presenta como un conjunto de signos ambiguos, sin significado preciso o unívoco. Cuando lo importante en la composición era la duración –en vez de lo sonoro–, las nuevas convenciones introdujeron marcas que, a modo de indicaciones aproximadas, representan tiempos y ritmos.

Lo que interesa al compositor en estos casos es ofrecer unas pautas de montaje o ejecución más que definir exactamente un resultado. Así, las partituras se convierten en textos de significantes libres que el intérprete decodifica como quiere. Son partituras basadas en la libertad que el compositor se da a sí mismo y que otorga al intérprete, quien puede inventarse variadas posibilidades de ejecución. El papel del ejecutante es interpretar la partitura visualmente y traducir la información gráfica a música. De esta forma, ninguna ejecución de una obra escrita según este estilo es igual a otra ejecución. ¿Qué tiene que ver todo esto último con Vicente Saavedra? Ahora lo vamos a ver.

### VICENTE SAAVEDRA, CÓMPlice

Un día le comenté a Vicente que me extrañaba la no participación de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida en su exposición callejera de 1973. Me dijo que a Chillida se le invitó y se le visitó, pero se excusó por estar enfrascado en solucionar la problemática instalación de la escultura de hormigón que cuelga

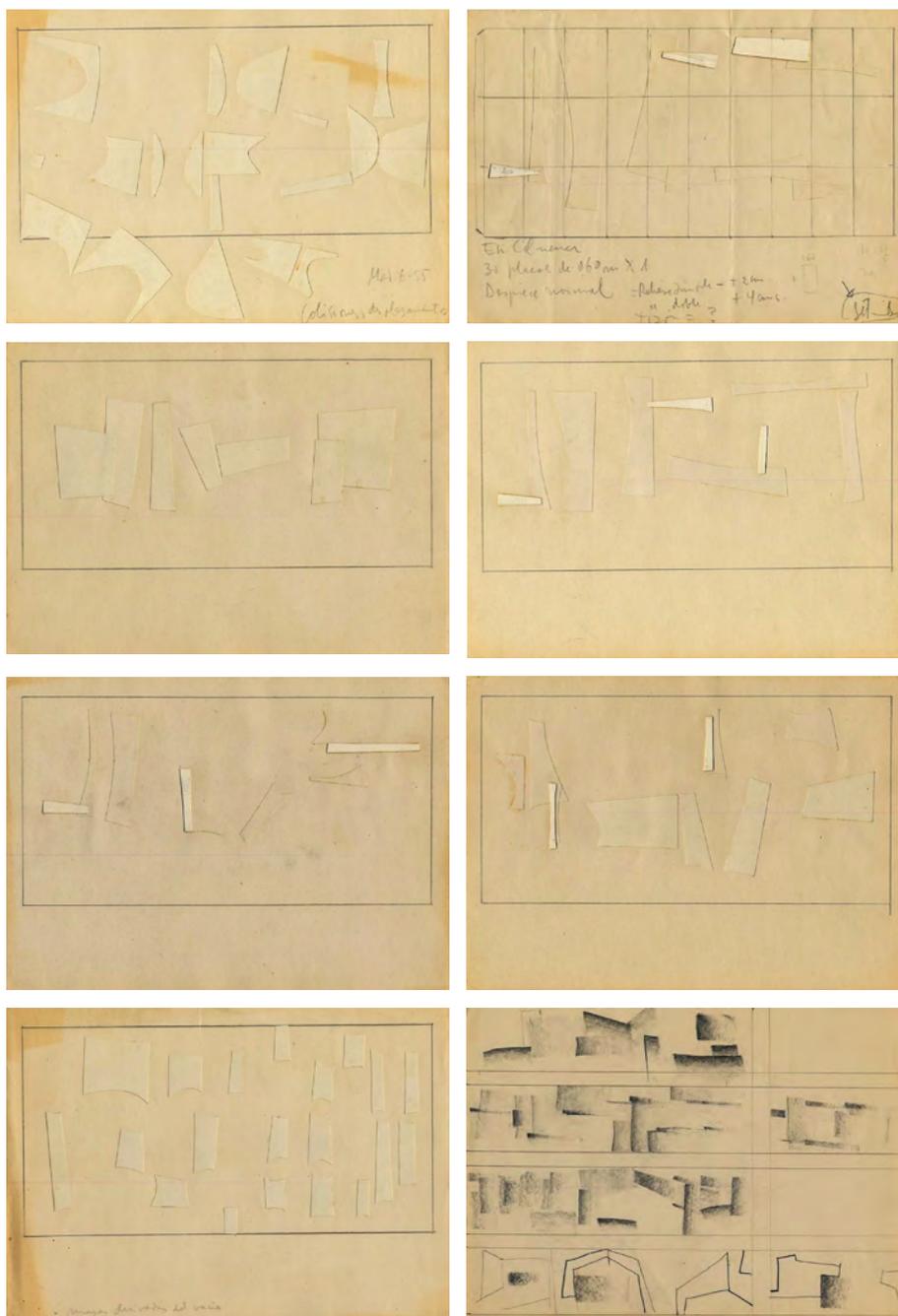
de un puente sobre la Castellana madrileña. En relación con Oteiza, me confesó que en la Comisión de Esculturas nadie lo propuso, por no saber de su existencia y obra, lo que le provocó un enorme estupor al conocer más tarde su trabajo, pues le parecía un artista magnífico. Le dije que no me extrañaba lo sucedido en la Comisión, ya que Oteiza llevaba en aquel momento quince años oficiosamente retirado de la escultura, dedicado a escribir poesía y ensayos de estética, y que, debido a su carácter radical y un tanto atrabiliario, desde 1959 un espeso silencio había caído sobre él y su obra. (*En la excelente biografía de Maud Bonneaud recientemente publicada por la historiadora Ángeles Alemán se recogen unas palabras de Maud dirigidas a Roland Penrose en las que describe una de las reuniones de la Comisión de Esculturas a las que ella y Eduardo Westerdahl acudieron y precisa los nombres de escultores que propusieron se invitara; entre ellos está Chillida, pero también Oteiza*). El hecho es que Chillida y Oteiza, por diferentes motivos, no participaron.

Traigo a colación esto porque, además del gusto de Vicente por la pintura y la escultura, otra pasión que vivió intensamente fue la música. Y me voy a permitir un pequeño análisis, entremezclando pintura, escultura, arquitectura y música, que le habría gustado conocer porque, de hecho, él me lo pidió a raíz del paralelismo que le expuse entre su arquitectura y la música de Bach. De tal modo, en lo que a partir de ahora voy a decir, Vicente será mi cómplice –pero no responsable, por si acaso–.

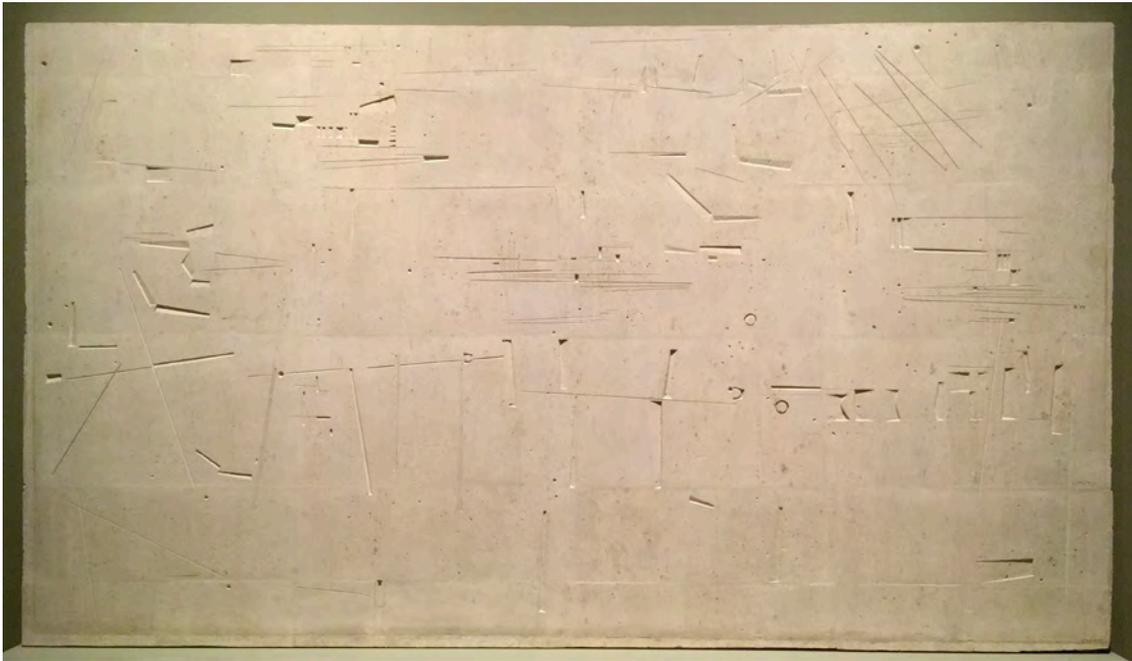
Me explico. Chillida y Oteiza dedicaron muchas de sus obras a homenajear a personalidades del pasado y el presente cuyas creaciones, descubrimientos, actitudes, pensamientos y valores admiraron, orientando cada cual las dedicatorias hacia sus respectivas afinidades electivas. Dados sus muy diferentes caracteres, Chillida orientó preferentemente los homenajes hacia poetas, filósofos, arquitectos..., y Oteiza lo hizo hacia artistas, ingenieros, políticos... Entre las decenas de tributos con que titularon sus obras solo coincidieron en una figura: Juan Sebastian Bach.

Lo que le pareció interesante a Vicente era el análisis de los motivos y la manera en que Chillida y Oteiza abordaron sus respectivos homenajes al músico barroco, los esfuerzos escultóricos por hacernos mirar –de algún modo– su música para comprobar

mediante este análisis si, tras las lógicas diferencias estilísticas y formales, se podría llegar a descubrir un fondo común proporcionado por el compositor alemán a cuyo genio creador ambos escultores rindieron tributo. Veamos.



Jorge Oteiza, *Ejercicios de serialismo y tensiones*, 1955



Jorge Oteiza, *Homenaje a Bach*, 1955-1956

Oteiza realizó en 1955-56 un mural tallado en piedra caliza blanca de grandes dimensiones, 272×474 cm, al que tituló *Homenaje a Bach*. Como era habitual en él, antes de plasmar su idea, elaboró una serie corta de bocetos con *collages* de papel que denominó *Ejercicios de serialismo y tensiones*, que paso, brevemente, a comentar.

La manera de trabajar directamente sobre el muro de piedra consistió en hacerlo mediante una delicada combinación de leves incisiones lineales, agrupadas o aisladas, de distintos grosores y profundidades, y alargados volúmenes poliédricos o prismas rehundidos, no ortogonalmente alineados, de manera que generaban sutiles sombras a causa de la luz procedente de un ventanal situado en el costado derecho de la casa privada para la que se realizó este mural. Entre los compositores clásicos, Oteiza sentía predilección por Bach, Beethoven y los barrocos italianos. Le aburría Mozart, le parecía superficial, elegante pero mecánico, prodigioso pero lineal.

A Oteiza, paralelamente, siempre le interesó la música de vanguardia y es precisamente a ese tipo

de escritura gráfica musical a lo que se asemeja el mural con que homenajea a Bach. El aspecto recuerda mucho más a las notaciones gráficas plasmadas en partituras de John Cage, Morton Feldman y Earle Brown que, por supuesto, a las partituras de Bach. La música atonal libre y el serialismo dodecafónico le atraían y la discografía doméstica que compiló el escultor así lo demuestra. No es casual que a los bocetos preparatorios para este mural los llamara ejercicios de serialismo y tensiones, pues el concepto de serialismo procede de las vanguardias musicales, como una forma de atonalidad surgida de las diferentes variantes del dodecafonismo más o menos evolucionado, el primitivismo, el minimalismo, la música aleatoria, el conceptualismo, etc.

¿Por qué conducto pudo Oteiza conocer este tipo de partitura? ¿Quiénes eran los músicos más cercanos a él en 1955? Pues fueron dos, uno vasco y otro canario.

El compositor Luis de Pablo (Bilbao, 1930-Madrid, 2021) formó parte de un colectivo de músicos denominado «Generación de 1951», colaboró

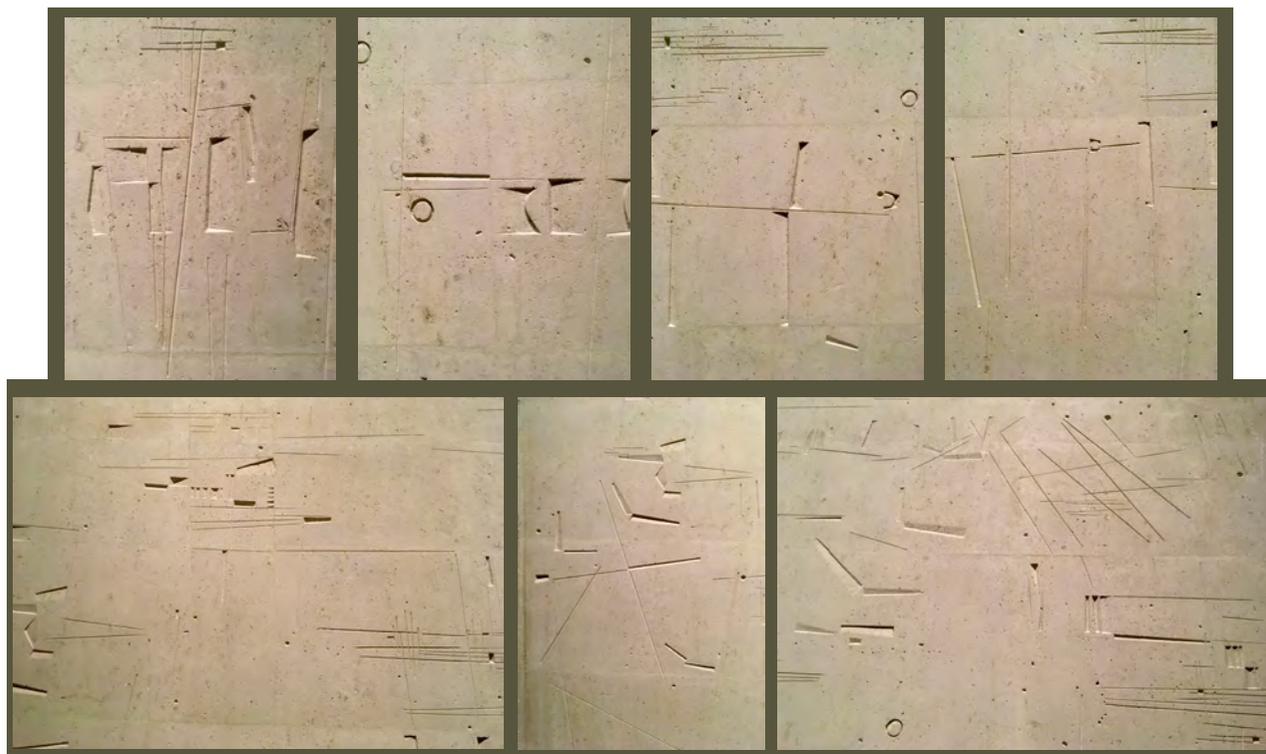
con Oteiza en dos proyectos cinematográficos materializados en 1963 y, además, había compuesto piezas en la órbita del serialismo ya en 1954, pero ¿conocía Oteiza a Luis de Pablo en 1955-56 para considerarle influyente en la ejecución de su mural *Homenaje a Bach*? Es una posibilidad.

La otra posibilidad es el canario Juan Hidalgo, el compositor español más conocido entonces en el campo del serialismo, sobre todo con las piezas *Ukanga* y *Caurga*, ambas compuestas y estrenadas entre 1956 y 1957. Oteiza e Hidalgo se conocieron en Madrid en los años 50, así que el futuro fundador del grupo ZAJ pudo ser de quien Oteiza recibió ideas gráfico-musicales, a su vez, tomadas en préstamo por Hidalgo de las sugerencias signícas de ritmos, vacíos y encadenamientos de John Cage, con quien Hidalgo tuvo estrecho contacto y amistad.

Tanto si Oteiza trató de lograr un espacio audible como si pretendió una música visible, la pregunta

es por qué dedicó un homenaje a Bach aproximándose al tipo de escritura gráfica musical utilizada por compositores posteriores en varios siglos al músico alemán. La respuesta es obvia: Oteiza no podía sino elaborar una imagen propia de su tiempo y este era el de la música atonal, postonal, aleatoria, electroacústica...

Así, este mural es como un gran silencio o vacío vibrante interceptado por puntuales incisiones de variadas intensidades, intervalos, concentraciones, cadencias, improvisaciones, largas y suaves notas, cortos y fuertes acordes... visuales, como átomos rotos que se diseminan hasta conformar una partitura de conceptos. De fondo, existe un orden en este aparente caos: el homenaje se plasmó en un muro construido con seis bloques de piedra y los encuentros entre ellos perfilan unas rayas horizontales paralelas que rememoran, casi disueltas por entero, las cinco líneas del pentagrama.



Jorge Oteiza, fragmentos de *Homenaje a Bach*, 1955-1956

En la época del Barroco –la época de Bach– el gusto de la arquitectura y la escultura por los juegos de claroscuro se traslada a este mural en forma de suaves contrastes proporcionados por la fuente de luz lateral que ensombrece la presencia de líneas y huecos, dejando iluminada su superficie (la foto no es muy fiel al respecto, debido a la luz frontal con que fue tomada, Museo de la Universidad de Navarra).

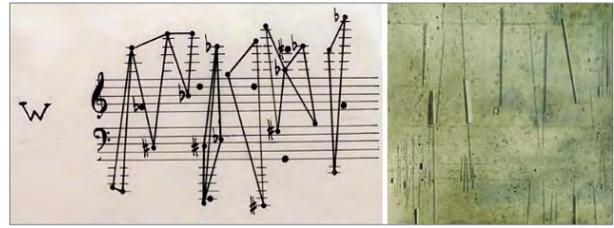
La costumbre de Bach por iniciar sus *contrapuntos* con notas aisladas que poco a poco se multiplican *in crescendo* hasta alcanzar una densidad cargada de acordes se traslada a este mural mediante rayados e



Robert Rauschenberg, *White painting (Seven panels)*, 1951.  
Lucio Fontana, *Concepto espacial*, circa 1960

incisiones puntuales que en determinadas zonas aparecen solitarias y en otras zonas se agrupan y arraciman. Hay tensión y fuerza, un remoto y ofuscado estrépito, fruto quizás de un malestar o dolor estético que se quiere repeler con punciones visuales. Una contundente presión arañó y perforó el muro hasta convertirlo en un campo de elocuencia apenas susurrante.

A la vista de este mural dedicado a homenajear a Bach es imposible no recordar las mínimas y regu-



Solo para Piano, John Cage, circa 1950.  
Oteiza, fragmento del *Homenaje a Bach*, 1955-56

lares variaciones de blanco sobre blanco del *White painting (Seven panels)* de Robert Rauschenberg, realizado hacia 1951 (en esta pintura de Rauschenberg se basó John Cage para su pieza *4'33''*, un vacío sonoro compuesto hacia 1952, y de John Cage a Juan Hidalgo solo hay un muy corto paso), o imposible no recordar los lienzos perforados desde 1949 y rasgados a cuchillo desde 1958 de Lucio Fontana (a quien Oteiza conoció bien en Buenos Aires en 1947, intercambiando teorías espaciales antes de que el argentino diera comienzo a este tipo de experimentación espacial).

Resulta indudable el atractivo plástico de estas partituras de John Cage, Morton Feldman y otros músicos de la Generación de los años 50 porque nos remite al orden de la plástica moderna como generadora de ideas de gran potencia catalizadora. Existe un elemento común entre ellas: la desaparición del concepto lineal del tiempo y, por tanto, el fin de las construcciones narrativas. El espacio propuesto por sus cortes, límites o suturas queda indefinido, puesto que no existe definición de la forma,



Robert Moran.  
Partitura de *Within a Day*,  
2014



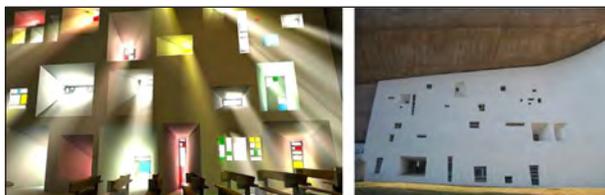
Oteiza, *Homenaje a Bach*, 1955-56



Le Corbusier, estudio para muro en  
Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp,  
1950-55



Earle Brown, *December 1952*  
 Theo Van Doesburg, *The Three Graces*, 1917

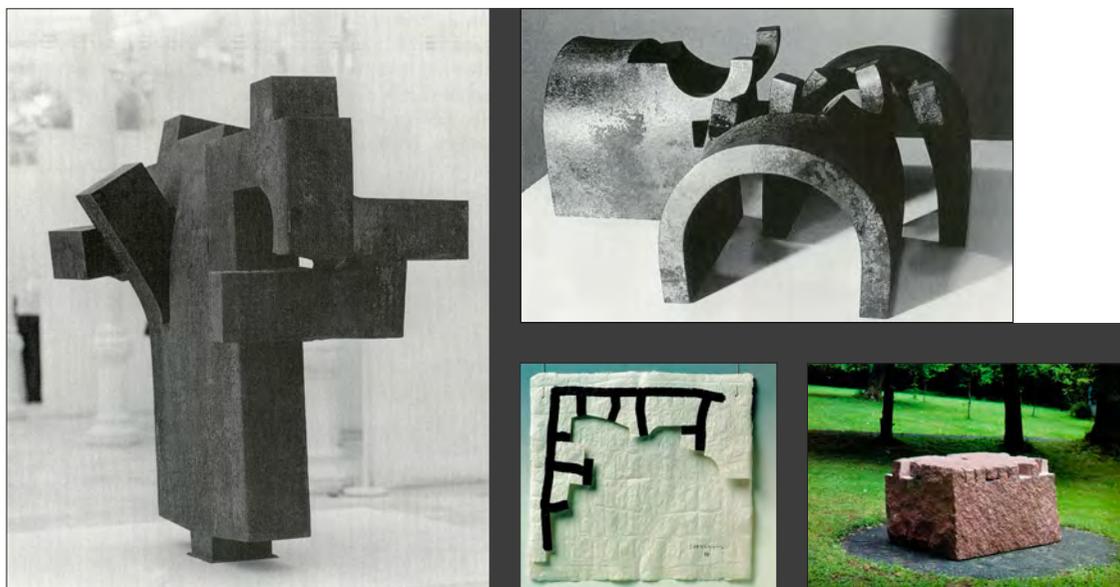


Le Corbusier, Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1950-55,  
 interior y exterior del mismo muro

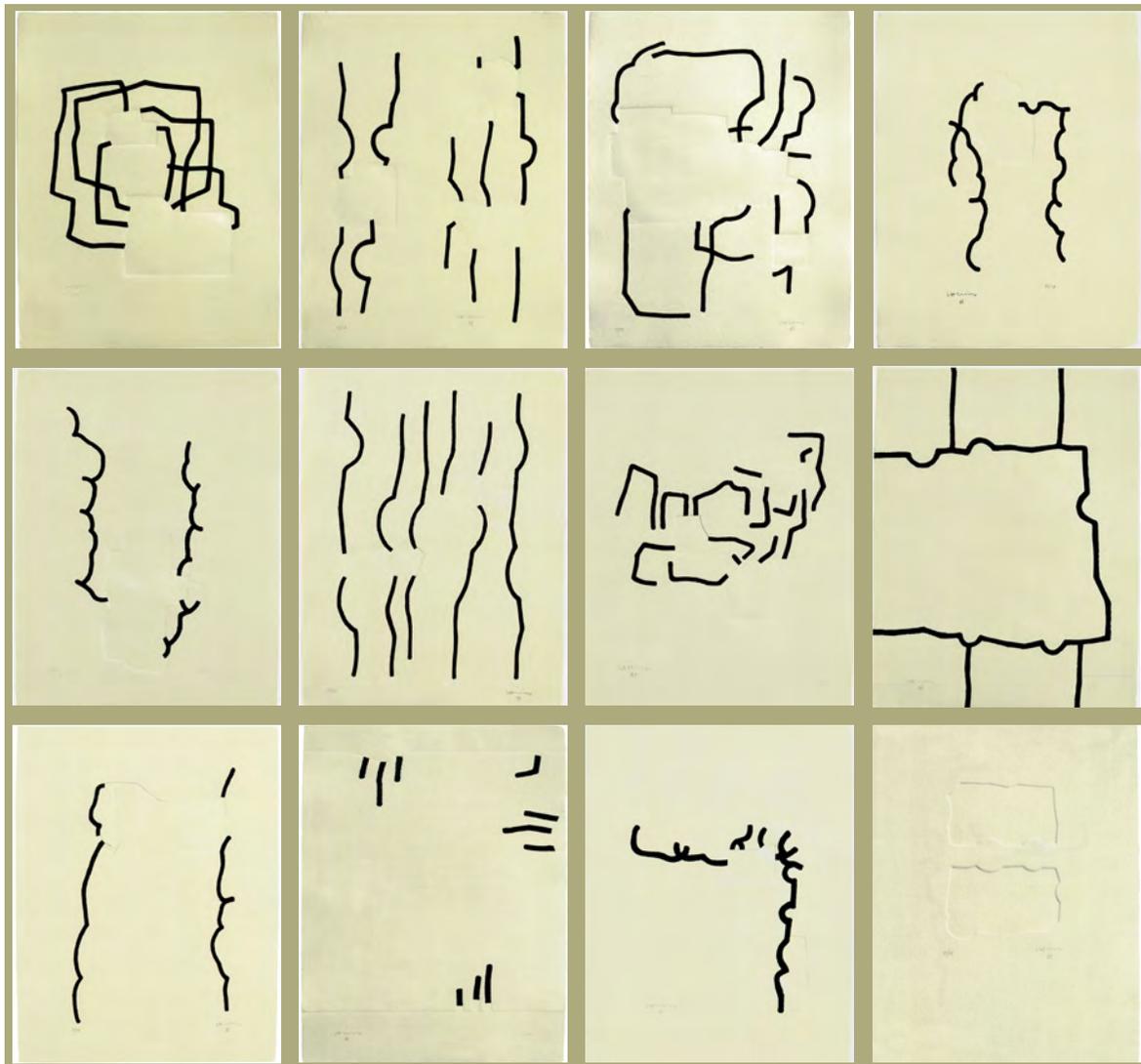
sino solo encajes y entrecruzamientos. Muchas de estas partituras, como la de Earle Brown nos llevan a la plástica moderna y también a la arquitectura, como a la de Le Corbusier en Ronchamp. Ronchamp, de nuevo.

Por su parte, la relación de Chillida con la música se manifiesta en numerosas obras realizadas por él desde sus primeros tiempos; entre otros trabajos hizo dos relieves en *Homenaje a Vivaldi* (1952 y 1954), el relieve *Contrapunto* (1953), las esculturas *Música de las esferas* (1953), *Música de las constelaciones* (1954) y *Espacios sonoros* (1954). Dentro de este grupo, las obras dedicadas a Bach forman un sub-grupo que incluye diversas piezas en acero, granito, papel y tierra cocida, como (1) el *Homenaje a Juan Sebastián Bach*, 1979, (2) la *Casa de J. S. Bach*, 1981, (3) la gravitación *Gora Bach*, 1991, y (4) el *Instrumento para Bach*, 1996, entre otras.

Chillida acostumbraba a mencionar sensaciones físicas para explicar sus tributos a Bach, como que el interior de la basílica de Santa Sofía en Constantinopla le recordaba los pulmones del compositor germano o que el oleaje del mar era sentido por él como una composición de Bach, «moderno como las olas, antiguo como la mar, siempre nunca diferente, pero nunca siempre igual». El espacio construido de la arquitectura y el espacio natural del mar eran sentidos por el artista como metáforas del tiempo y de las variaciones musicales de Bach (nunca y siempre,



1. *Homenaje a Juan Sebastián Bach*. 2. *Casa de J. S. Bach*. 3. *Gora Bach*. 4. *Instrumento para Bach*



Chillida. *Hommage à Johann Sebastian Bach*.  
Once estampaciones en seco sobre serigrafías y una estampación en relieve, 1997

la basílica y las bóvedas, las ondas marinas y sus huellas en la arena).

Otros pensamientos de Chillida, como el que «la música es como una escultura etérea», y otras hipótesis, como que la síntesis, la construcción, la improvisación y la variación son puntos de encuentro de su escultura con la música de Bach, resultan válidas tanto para el músico barroco alemán como para otro cualquiera. La reiteración de patrones con

variedades armónicas y las analogías entre el silencio, el espacio y el tiempo son alusiones frecuentes en relación con Chillida.

Silencio y tiempo tienen sentido directo en las composiciones del músico, pero en el caso de los diseños de los escultores resultan conceptos algo ambiguos, aunque quizás inevitables.

Vamos a analizar las once estampaciones en seco sobre serigrafías y una estampación en relieve ela-

boradas en 1997 por Chillida como *Hommage à Johann Sebastian Bach*. Aun cuando este conjunto fue realizado más de treinta años después del *Homenaje a Bach* de Oteiza, intentaremos encontrar puntos de contacto.

De entrada, encontramos tres elementos comunes: el trabajo ejecutado sobre superficies blancas (piedra caliza y papel), la utilización de la línea como principal valor gráfico-expresivo y la introducción de la profundidad por medio de relieves mínimos. Lo demás es sustancialmente diferente y no solo por la técnica (relieve escultórico y estampación gráfica). En estas serigrafías parece aspirarse a un vacío o silencio connotado, levemente adjetivado. Los pequeños trazos rítmicos, a veces casi ínfimos, componen imágenes ingravidas y livianas. Chillida se aleja de las apabullantes sonoridades de Bach para aproximarse a sus ecos a punto de convertirse en silencios depurados y limpios de toda superficialidad, donde el recogimiento es posible.

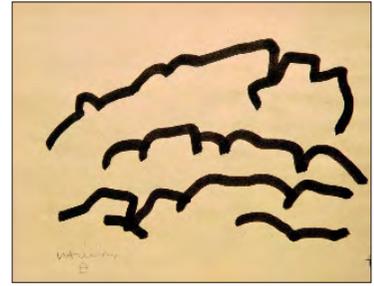
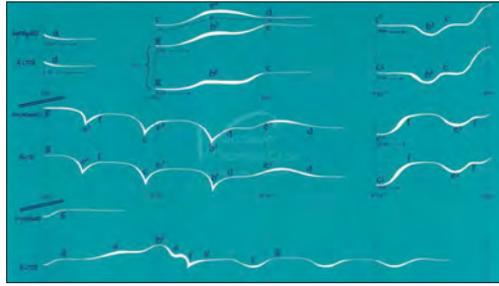
La música minimalista, posterior al dodecafonismo, utilizó la repetición, la regularidad obcecada y el silencio como componentes audibles significativos frente al anterior ruido y desaliento. Dentro de ella hay dos tendencias. Una es drásticamente radical, de estructuras rotundas y armonías extremadas e incontestables, como si surgiera entre ofuscadas sacudidas y cambios, caso de Philip Glass y Steve Reich. La otra tendencia, la que encuadraría estas interpretaciones de Chillida, es más introvertida y huraña, casi adusta, con John Cage y, sobre todo, John Adams, cuyo *Shaker Loops* (1978), para orquesta de cuerdas, pretende establecer analogías entre las ondulaciones del agua y la vibración de las cuerdas. Miramos en las serigrafías de Chillida esas líneas-fuerza, unos rastros de tinta que se repiten, se permutan y simetrizan, surgiendo de los límites de las huellas dejadas por las estampaciones secas, y ¿no vemos en ellas las ondulaciones acuosas o sentimos la vibración del sonido?, ¿no remiten a lo que el escultor decía sobre el mar y Bach? La repetición de trazos sencillos o compases y la sucesión obsti-

nada de líneas o notas largas, aquí y en la música minimalista, provocan un ensimismamiento visual o sonoro. Al observar estas doce imágenes nos damos cuenta de que el conjunto es íntimo y escaso de notas, que no hay ideas secundarias, sino solo ideas esenciales, como en las composiciones de Frederic Mompou, como si, al igual que el músico catalán, el escultor donostiarra hubiese querido realizar el homenaje «menos compuesto del mundo».

El blanco/vacío de las huellas grabadas por la plancha muda (la última imagen) es sonoridad táctica, sus presencias configuran silencios expresivos generadores de cadencias que se hacen evidentes en la tinta negra, ausentes aquí. Una resonancia muda que alcanza una suerte de apoteosis final en esta duodécima estampación, sin trazos serigráficos, en forma de doble huella seca que sugiere la fuerte resonancia *perdendosi* hacia el silencio final en que lentamente, disminuyendo intensidad, se desvanece el último acorde de la composición interpretada por los músicos.

Existe una música minimalista sacra en la que estas características mencionadas adquieren una intención espiritual o mística, como surgida de un ambiente sonoro muy simplificado con melodías sencillas y cánones lentos, adecuada para el recogimiento individual ante un mundo que parece decepcionante. En este contexto sacro es donde creo debe entenderse el componente musical del *Hommage à Johann Sebastian Bach* de Eduardo Chillida. También él, como Oteiza, recurre a un lenguaje gráfico moderno y a la música de su tiempo para rendir tributo al músico alemán.

Así, hemos encontrado en ambos escultores algunas pautas similares a pesar de las muy diferentes resoluciones formales: el uso del blanco y negro o de la luz y la sombra, la contraposición positivo/negativo, el recurso a las expresiones lineales, la gestualidad, contundente o tenue, envuelta por una reserva inmaculada, la necesidad de profundizar en la superficie con huecos o huellas... Las diferencias también



Arenas en marea baja – Murray Schafer. partitura de *Snowforms*, 1986 – Chillida, dibujo de 1957

son enormes: uno rasguña y perfora, y otro entinta y aplasta, uno utiliza la metáfora del pentagrama desquiciado de líneas rectas y erosiones, y otro la del oleaje que dibuja sinuosidades sobre la arena.

Voy a terminar ya. Si hemos convenido que la arquitectura de Vicente Saavedra es materialmente musical, las obras de estos dos escultores que él

admiró podrían calificarse entonces, a la manera de Frederic Mompou, como espacios musicalmente silenciados.

Ahora bien, si Vicente me oyera decir esto lo más probable es que su comentario sería: «qué cosas Javier, venga, vamos..., pero sigue por ahí, sigue, que me está pareciendo interesante».



# CRÓNICA DE LA RECUPERACIÓN DEL VALIOSO PATRIMONIO ORGANÍSTICO DE CANARIAS 1\*

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Nuestro Archipiélago cuenta en la actualidad con 67 órganos, repartidos en iglesias, conventos y ermitas de Tenerife (33), Gran Canaria (19), La Palma (15) y Lanzarote (3), que constituyen los restos del inmenso patrimonio instrumental generado por la Iglesia a lo largo de estos últimos quinientos años en todas las islas. A ellos se suman el pequeño órgano del Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria, los de los auditorios de las capitales canarias («Alfredo Kraus» de Las Palmas y el de Santa Cruz de Tenerife, obras del catalán Albert Blancafort), los tres pequeños instrumentos de la colección de Conrado Álvarez Fariña de Tenerife, dos de ellos depositados en la Real Academia Canaria de Bellas Artes, y el de la ermita de Juan Grande en Gran Canaria, realizado en 2014 por el técnico de pianos Enrique Rapisarda por encargo de don Alejandro del Castillo, conde de la Vega Gran-

de, que son los únicos instrumentos encargados hasta ahora por instituciones civiles o por particulares. De estos 67 instrumentos eclesiásticos, los hay alemanes, ingleses, franceses, peninsulares, canarios y uno italiano. Esta circunstancia ha convertido a nuestras islas en un auténtico museo del órgano europeo, donde se pueden estudiar las características propias, tanto técnicas como tímbricas, de cada país. Si a ello añadimos que los órganos conservados son de diferentes épocas y estilos –renacentistas, barrocos, románticos, postrománticos, clásicos, neobarrocos y eclécticos–, podemos comprender que en el pequeño territorio que ocupa nuestro Archipiélago los melómanos pueden disfrutar con la música de compositores de diferentes épocas, estilos y nacionalidades europeas, interpretada en el tipo de instrumento para el que fueron compuestas. Veamos, siquiera brevemente, cuál ha sido nuestra historia.

\* Dadas las dimensiones de este trabajo, nos parece conveniente darlo a conocer en dos entregas. En esta primera para los *Anales 2021* nos ocuparemos de los órganos de la isla de Tenerife y en el próximo número de 2022 lo haremos de los de las islas de Gran Canaria y de La Palma.

## BREVE HISTORIA DEL ÓRGANO EN CANARIAS

El órgano ha tenido desde la plena Edad Media (siglos XI-XIII) un papel fundamental en la liturgia

de la Iglesia, por lo que su construcción y desarrollo siempre se ha debido al impulso conferido por el estamento eclesiástico, dispuesto en todo momento, y siempre que los medios económicos se lo permitieran, a conseguir los mejores instrumentos que cumplieran con las funciones de acompañar la salmodia y los diferentes cantos litúrgicos y de llenar por medio de improvisaciones o de obras bien elaboradas *ad hoc* los espacios dejados por el canto en la liturgia de la Misa y del Oficio divino. Es por ello por lo que, tras la conquista de cada una de las islas de nuestro Archipiélago y a medida que se iban erigiendo las iglesias y los conventos, uno de los primeros objetos de culto que adquirirían los templos, o que recibían en donación por parte de sus patronos, era el órgano. Tal es así que ya desde los primeros años del siglo XVI la catedral de Las Palmas fue dotada con uno o dos pequeños instrumentos que el comerciante flamenco Adrián Manglés regaló después de hacerlos venir de Florencia, lo cual indica que aún no había en las islas organeros<sup>1</sup>. Poco después se establece en Tenerife el portugués Pedro Dias Coutinho, quien primero en esta isla y luego en Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura va a realizar varios instrumentos de pocos registros, según se iban produciendo los encargos de las distintas parroquias. Pedro Dias enseñó a su hijo Baltasar de Armas (ca.1515-1572) el arte de la organería, al mismo tiempo que le transmitía sus conocimientos de la técnica e interpretación del instrumento, tareas ambas que va a desempeñar Baltasar en la catedral canaria a lo largo de toda su vida<sup>2</sup>.

Sin embargo, Baltasar de Armas no podía atender todos los pedidos que se iban produciendo en todas las islas, puesto que cada vez eran más las

iglesias que se abrían al culto, por lo que sus responsables tuvieron que acudir a aquellos organeros que iban de paso hacia América, cuyos nombres aparecen reseñados en los contratos notariales del momento, como sucede con Francisco Mesquita, el sevillano Matías Páez o el vasco Domingo de Sibisquiza, entre otros, que hicieron órganos para iglesias de Tenerife. Sus instrumentos son de pequeñas dimensiones, fácilmente transportables y con dos o tres registros, de lo que se deduce que sus peticionarios no tenían grandes posibilidades económicas y que la función del instrumento era de mero acompañamiento del canto. En otras pocas ocasiones, los comitentes se dirigían a Flandes para hacer sus encargos, como sucedió con la catedral de Las Palmas en 1527, año en el que se trae a un organero de esta procedencia para construir *in situ* dos órganos, y también en 1600 cuando, tras el saqueo del holandés Van der Does, que destruyó los órganos anteriores, se encarga uno nuevo a esta región, que pertenecía entonces al Imperio español<sup>3</sup>. Como veremos, la escasez, y a veces ausencia, de organeros en estas latitudes, mal endémico de Canarias, hacía que se buscaran nuevas vías para proveerse de algo tan necesario para el culto.

El panorama no cambiará mucho en el siglo XVII, que comienza con las obras de fray Alonso de Castilla, de la orden de Predicadores, quien construirá pequeños órganos para las iglesias del Realejo Alto y del Bajo, así como para la de Santa Ana de Garachico entre 1602 y 1610, mientras que ya en 1617 el cabildo catedral de Las Palmas hace venir al organero sevillano Juan Márquez para confeccionar un gran instrumento para este templo, órgano que estará en uso hasta 1862, año en que será sustituido por el órgano actual<sup>4</sup>. Y en el mismo año en que Márquez está construyendo el órgano de la catedral grancanaria,

<sup>1</sup> La noticia es recogida por RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Piraterías y ataques navales a las Islas Canarias*, vol. I. Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1947, p. 120, nota 13, pero no cita la fuente. Quizás el dato esté recogido en el Libro de recuerdos del Cabildo Catedral.

<sup>2</sup> ÁLVAREZ, R. y SIEMENS, L.: *La música en la sociedad canaria a través de la historia. I. Desde el período aborigen hasta 1600*. Canarias, 2005, pp. 284-302.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>4</sup> ÁLVAREZ, R.: «Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria», en *El Museo Canario*, vol. LIV-I, *Homenaje a Lola de la Torre Champsaur*, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 239-241 y 264-266.

la iglesia de los Remedios de La Laguna adquiere, a través de un comerciante flamenco instalado en la ciudad, un instrumento de ese origen de respetables dimensiones, a juzgar por su precio, ya que desconocemos sus características<sup>5</sup>. De todas formas, y a pesar de que se seguían haciendo encargos a organeros ocasionales, como sucedió con el órgano realizado por Joan Ramírez Villarreal para la iglesia del convento de San Francisco de La Laguna en 1627<sup>6</sup>, en esta centuria hubo algún organero más estable, que abrió taller en La Laguna y construyó instrumentos para varias iglesias, que ya en estos momentos se aprestaban a renovar los viejos y pequeños órganos de la centuria anterior, ante los cambios introducidos por la música barroca, que requerían un mayor número de registros y un ámbito sonoro más extenso. El más conocido es Alejo Alberto<sup>7</sup>, que va a ser seguido a principios de la centuria siguiente por Nicolás de Arias, quien, aparte de algunos instrumentos para iglesias tinerfeñas, realiza uno para Lanzarote<sup>8</sup>, y más tarde por fray Juan de San Pedro, quien trabaja para la catedral de Las Palmas<sup>9</sup> y para algunas iglesias de Tenerife. Los nombres reseñados en las fuentes documentales de esta época no son muchos y los peticionarios isleños estarán siempre ansiosos por encontrar fabricantes de órganos, cuando no los hacen venir de Sevilla.

Esta situación de precariedad va a cambiar en el siglo XVIII con la feliz idea del comerciante de ori-

gen irlandés Bernardo Walsh (Valois) Carew (1663-1727), establecido desde muy joven en Tenerife, de traer instrumentos de Hamburgo, lo que provocará que tanto a la casa comercial fundada por él en el Puerto de La Orotava, que continuará su yerno Juan Cólogán y sus nietos, así como a la de otros pocos comerciantes establecidos en Santa Cruz de Tenerife, acudan los comitentes de todas las islas a hacer sus encargos. Entre 1722 y 1822 llegaron, a juzgar por la documentación, más de una treintena de instrumentos germanos procedentes del puerto de Hamburgo, cuya autoría desconocemos, salvando aquellos instrumentos firmados por Otto Dietrich Richborn en 1723 (actualmente en la iglesia de San Juan de La Orotava), por su padre Joachim Richborn, que dejó dentro de los tubos sus características marcas (órgano 1 del convento de las Catalinas de La Laguna de ca. 1670-1680) y por el taller de Geycke und Wöhlien en 1818 (Nuestra Señora de la Peña en el Puerto de la Cruz y El Salvador de Santa Cruz de La Palma)<sup>10</sup>. De ellos, se conservan en la actualidad catorce órganos, la gran mayoría en Tenerife (nueve), tres en La Palma y dos en Gran Canaria.

Y simultáneamente a esta importación de instrumentos, que será muy activa entre 1760 y 1800, se desarrollará la labor organera de un experto cordobés, miembro de una saga de buenos constructores, que recaló en Tenerife hacia 1771. Se trataba de Antonio Corchado Fernández, autor del órgano ya restaurado de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas<sup>11</sup> y del de la parroquia de San Juan de Telde<sup>12</sup>, quien ha sido el organero más estable en la historia de las

<sup>5</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Historia de los órganos de la iglesia de Los Remedios, hoy catedral de La Laguna», en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. LVII (2013), La Laguna, p. 302-304.

<sup>6</sup> ÁLVAREZ, R.: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*. Documentos para la Historia de Canarias, VI. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 20-21.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>8</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «La música en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (1500-1900)», en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. L-LI, n.º 2 (2006-2008), La Laguna, 2008, p.720.

<sup>9</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria», *op. cit.*, pp. 249-252.

<sup>10</sup> ÁLVAREZ, R.: «Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII al XIX)», en *Revista de Musicología*, vol. IX, n.º 2 (1986), SEdeM, pp. 453-500 y ÁLVAREZ, R.: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*, *op. cit.*, pp. 25-31.

<sup>11</sup> ÁLVAREZ, R.: «Un órgano rescatado: el de la parroquia de Santo Domingo de Las Palmas», en *El Museo Canario*, vol. LI (1996), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 455-474.

<sup>12</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Órganos y organistas de la parroquia de San Juan Bautista de Telde en el Antiguo Régimen», en *Guía Histórico-Cultural de Telde*, n.º 12 (2001), pp. 40-48.

islas, pues su taller de La Laguna estuvo abierto desde su llegada hasta su muerte en 1813<sup>13</sup>. Como se comprenderá, tuvo trabajo abundante tanto en Tenerife como en Gran Canaria, y hasta fue llamado para hacer el órgano de la iglesia de la Asunción de San Sebastián en La Gomera, aparte de reparar y hacer labor de mantenimiento y afinación en la mayoría de los existentes. La muerte de Corchado y, poco más tarde, la desamortización volvieron a sumir a las islas en la más completa penuria en el campo organístico, pues en esa época muchos pertenecientes a conventos se trasladaron a parroquias y otros muchos se perdieron para siempre.

La recuperación se produjo en la década de los cincuenta del siglo XIX, tras la firma del Concordato del Gobierno español con la Santa Sede en 1851, por el cual se estipulaba la financiación por parte del Estado de algunos músicos adscritos a las capillas catedralicias y, sobre todo, de los organistas. Todo ello tuvo su correlato en la adquisición de nuevos instrumentos para el culto en las Islas. Y de esta manera, a la importación germana la sustituyó la inglesa, organería en muchos casos de tipo industrial que, por lo general, y dependiendo de la disponibilidad económica de los comitentes, confeccionaba instrumentos de mayores dimensiones, con dos teclados, pedalero, enganches, combinaciones fijas y un número de registros que sobrepasaba los veinte, tal como lo vemos, por ejemplo, en los órganos firmados por el taller de Bebington and Sons en la catedral de La Laguna (1858) y en la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (1862) o el de William Bate en la basílica de Teror (1898). En Gran Canaria existen dos instrumentos ingleses de aquella época, uno de pocos registros, que es el de la parroquia de San Roque de Firgas, también firmado por Bebington, y el ya citado de W. Bate de Teror, mientras que en La Palma tan



Fotografía de grupo del día de la recepción (18 de marzo de 1989) del órgano Richborn

solo encontramos un Bebington temprano (1857) en la iglesia del santuario de las Nieves, que sirvió de modelo al palmero Manuel Henríquez Pestana para construir seis instrumentos muy similares entre 1859 y 1866, de los que se conservan tan solo cuatro: en las iglesias de El Paso, Breña Alta, Breña Baja y Puntallana.

A estas importaciones inglesas se suman varias francesas tanto para iglesias de Tenerife como de La Palma (Buenavista del norte y Los Silos en la primera y Puntagorda en la segunda). La diversificación de procedencias y autorías en esta segunda mitad de siglo se acentúa con los tres instrumentos realizados por el organero mallorquín Antonio Portell, cuya obra más importante fue el gran órgano de la Catedral de Las Palmas<sup>14</sup>, también restaurado, junto con el del convento de las Claras de La Laguna y otro instrumento pequeño que tiene la iglesia de San Bartolomé de Lanzarote.

Si todos los órganos hasta aquí citados son de transmisión mecánica, el siglo XX nos traerá instrumentos de transmisión neumática, como los alemanes E. F. Walcker de algunas iglesias de Tenerife con el gran ejemplo del magnífico órgano de la iglesia

<sup>13</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Antonio Corchado Fernández», en *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2003, tomo III, p. 945.

<sup>14</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria», *op. cit.*, pp. 265-272.

de La Concepción de La Orotava de 1914<sup>15</sup>, abundando más esta modalidad en la isla de Gran Canaria, donde se encuentran los instrumentos de la parroquia de Santiago de los Caballeros de Gáldar (1912), un órgano sinfónico similar al de La Orotava, pero también con instrumentos más modestos como los de las iglesias de colegios de Las Palmas (Corazón de María de Padres Claretianos de 1907, quienes prefirieron tirarlo a la basura recientemente antes que restaurarlo, al igual que las monjas de Garachico; y el de la iglesia de Santa Catalina del colegio de los Salesianos de 1914), además del de la parroquia de San Mateo en el municipio homónimo de la Vega (1922), recientemente restaurado, y el de la iglesia de San Francisco de Borja (1943) en la capital, ya tardío. A todos ellos habría que añadir los órganos postrománticos, también de transmisión neumática, realizados por Aquilino Amezúa en la década de los veinte de esa centuria (iglesia de San Francisco de Las Palmas de 1922) y por Lope Alberdi Ricalde (iglesia de El Pilar de Santa Cruz de Tenerife, 1923), ambos restaurados, que conllevan muchos problemas de mantenimiento, al igual que los posteriores de transmisión eléctrica (parroquias de La Esperanza del Rosario de 1960 de la casa de Azpeitia Loyeluxt y el de Organería Española de Arucas en Gran Canaria de 1963). Estos órganos no se difundieron mucho en el archipiélago debido, por una parte, a la decadencia de la música religiosa de calidad tras el Concilio Vaticano II, o más concretamente tras el documento *Universa laus* de 1966, que abría muchas vías a la introducción en las iglesias de otros instrumentos populares, como es el caso de las guitarras y, por otra parte, a la proliferación de los órganos electrónicos que por su bajo costo fueron preferidos por la mayoría de los responsables de las parroquias para acompañar las sencillas y vulgares melodías que propiciaba el cambio de liturgia, enca-

minadas para ser interpretadas no por voces o coros profesionales sino por toda la comunidad. Tan solo dos iglesias grancanarias se preocuparon de encargar al conocido organero Gerhard Grenzing, con taller en El Papiol (Barcelona), instrumentos nuevos: la parroquia de El Pino de las Palmas de Gran Canaria en 1976 y el templo ecuménico de El Salvador en Playa del Inglés, perteneciente al municipio de San Bartolomé de Tirajana en 1980, órganos que volvían a ser de transmisión mecánica, siguiendo las pautas que iniciara en la organería española Gabriel Blancafort, con quien Grenzing había trabajado en los inicios de su dilatadísima trayectoria profesional.

#### ESTADO DEL PATRIMONIO ORGANÍSTICO EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA DEL PASADO SIGLO

Debido, por tanto, a las razones que acabo de exponer, a las que se sumaban la disminución del poder adquisitivo de la Iglesia en el siglo XX y la consiguiente imposibilidad de sustituir los viejos instrumentos por otros nuevos, según el criterio que ha imperado hasta hace escasas décadas en este campo musical, en el que se han valorado más las mejoras o novedades técnicas que la calidad sonora, los órganos de nuestras iglesias enmudecieron al compás de la desaparición de los organistas, panorama en nada diferente a lo que sucedía en otras áreas geográficas peninsulares. Y, aunque es verdad que las razones económicas pesaban, también es cierto que se prefería adquirir órganos electrónicos de bajo costo y duración efímera antes que restaurar los viejos instrumentos, que se creían inservibles, y a los que muy pocos les tenían aprecio. Ya para entonces los más antiguos órganos conservados eran del siglo XVIII, o al menos eso creía, puesto que salvo el pequeño organito de la iglesia de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma, el resto de la producción del seiscientos había desaparecido con el relevo generacional característico de estos instrumentos en el pasado. Por tanto, los que se conservaban eran instrumentos germanos, peninsulares y canarios barrocos, varios ingleses románticos, tres franceses románticos (uno de

<sup>15</sup> También el convento de la Inmaculada Concepción de concepcionistas franciscanas de Garachico tuvo un órgano Walcker que ha desaparecido, ante la imposibilidad con la que se encontraron las monjas en el pasado de poder arreglarlo.

ellos desaparecería en el incendio de la iglesia de los Remedios de Buenavista en 1996), además de aquellos postrománticos más recientes adquiridos ya en el propio siglo XX y algunos posteriores.

Y de esta manera, cuando comencé a investigar sobre los órganos históricos de nuestras islas a principios de esa década de los ochenta<sup>16</sup>, me encontré con que la gran mayoría de los instrumentos estaban en condiciones pésimas y no funcionaban. El polvo y la suciedad, grandes enemigos de estos instrumentos, se habían adueñado de ellos, y en algunos casos hasta las palomas. En mi recorrido por los templos en aquella época (los de Tenerife y La Palma entre 1982 y 1983, y los de Gran Canaria en 1984) me llevé muchas decepciones al darme cuenta de que no podía escuchar sus sonidos, porque o bien eran los fuelles los que estaban destrozados y no proporcionaban el aire adecuado al secreto (en el mejor de los casos), además de carecer de motor, o bien eran tales los daños que tenían en otras partes mecánicas y sonoras que parecía imposible que estos pobres artefactos pudieran volver a realizar música. Algunos carecían de la mayoría de los tubos –era el caso del de la parroquia de Santa Úrsula de Adeje, por ejemplo–, o bien en otros la tubería estaba bastante diezmada y aplastada, por lo que era imposible hacerlos sonar, como sucedía en el de Arico. Bien es verdad que unos pocos se salvaban de este desastre por seguir utilizándose en la liturgia. Menciono en primer lugar los dos de las catedrales canarias (Las Palmas y La Laguna), que, al tener clérigos organistas con la obligación de intervenir tanto en el culto diario como en el de los domingos y festivos, se conservaban en unas condiciones aceptables, aparte de que ya se les había proporcionado un motor. También el de la parroquia de la Concepción de Santa Cruz y los de sus homónimas de La Laguna y de La Orotava se encontraban en similares condiciones. Podría

añadir algunos más, pero la lista no sobrepasaría la decena.

Sin embargo, ante esta situación, en Tenerife comenzó un tímido movimiento de poner fin a tan desolador panorama. Promovida por don José Méndez, gran aficionado al órgano y organista ocasional en La Orotava, además de miembro en aquel momento del Patronato de Música del Cabildo de Tenerife, y por el párroco de la Concepción de la Villa de La Orotava, don Jacinto Barrios, se convocó una reunión en la parroquia en los primeros meses de 1983, a la que fui invitada junto con algunos párrocos y algunos músicos (entre ellos el organista Carlos Ule<sup>17</sup> y el compositor Francisco González Afonso de Güímar), con la finalidad de crear una Asociación de Amigos del Órgano, al igual que las pioneras peninsulares de Valladolid o de Valencia, y de que las parroquias se comprometieran a colaborar económicamente con el Cabildo en un plan de restauración. A pesar de la buena voluntad de todos los presentes, aquel foro no pasó de ser una declaración de buenas intenciones. Y es que en el año anterior don José Méndez había conseguido que el Cabildo de Tenerife financiara el viaje de dos organeros de la empresa Orgamusik de Alcobendas (Madrid), quienes después de un exhaustivo recorrido por todas las iglesias con órganos de la isla de Tenerife elaboraron un presupuesto de cada uno de ellos, con la intención de abordar ese plan de «restauración»

<sup>16</sup> Había estudiado cuatro cursos de órgano en el Real Conservatorio de Música de Madrid entre 1972 y 1976, por lo que mis intereses no solo eran de musicóloga, sino también de intérprete.

<sup>17</sup> Este músico era hijo del organista vasco don Gonzalo Ule, quien trabajó al servicio de la parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife durante toda su vida, pues también era el responsable de su archivo. La vocación de su hijo Carlos por el órgano fue altamente meritoria, pues, a pesar de que se dedicó al mundo de los seguros, ha tocado el órgano en varias parroquias por pura afición y deleite durante los fines de semana, en las festividades o en las bodas, lo que ha propiciado el mantenimiento de los órganos de la Concepción de Santa Cruz y de la homónima de La Orotava durante años, además de realizar intervenciones ocasionales en algún otro instrumento en momentos puntuales del año. Cuando se restauró el órgano de la iglesia del Pilar en Santa Cruz en 2016, comenzó a colaborar en las misas de los domingos y festivos para alegría del párroco y de la comunidad de claretianos. Tiene un nivel bastante aceptable de ejecución y ha animado a varios chicos de La Orotava a estudiar órgano.

sistemático. El presupuesto se realizó con fecha de 8 de marzo de ese año de 1982 (el documento lo conservo), pero los trabajos afortunadamente no se llevaron a cabo. Y digo «afortunadamente», porque aquella empresa, que había construido durante años órganos de transmisión eléctrica, según las modas y los gustos del período central del siglo XX, no tenía ni la más remota idea de lo que era una restauración histórica, en la que tiene que predominar el rigor y el buen criterio de conservar todos los elementos originales del instrumento en la medida de lo posible, incluida la afinación histórica, y si alguno tiene que sustituirse porque su deterioro es irreversible, debe hacerse con los mismos materiales, formas y medidas originales, es decir, con un respeto absoluto hacia la auténtica naturaleza del instrumento, sin tratar de transformarlo en un órgano de tipología más reciente por conveniencia de los organistas<sup>18</sup>. Y para saber cuál es su naturaleza original, hay que comenzar por un trabajo de archivo que proporcione los documentos necesarios sobre su año de construcción, a ser posible su autoría, y en el caso de Canarias, su procedencia. Es decir, el organero tiene que acudir al historiador y trabajar en colaboración estrecha con él, además de estar familiarizado con las técnicas y métodos de construcción de épocas pasadas en diferentes países, porque cada zona europea posee unas características propias y materiales específicos que hay que conocer.

También es verdad que en aquellos años aún no existían los talleres especializados en esta tarea que

ahora hay en la Península, sino que algunos empezaban a despuntar, como el de Gerhard Grenzing en Barcelona, que empezó realizando labores de este tipo en Baleares y Cataluña, o el de Federico Acitores en Castilla, imitando el ejemplo de Gabriel Blancafort, que volvió al órgano mecánico tradicional después de décadas de haberse interrumpido la vieja tradición organera hispana<sup>19</sup>. Lo que para nosotros hoy es tan obvio, en los años ochenta del pasado siglo aún no lo era, y se arrastraba el criterio de que un órgano de transmisión eléctrica era lo más moderno e idóneo, pues servía para tocar las múltiples obras de Johann Sebastián Bach, las de Mendelssohn o las de César Franck, que eran los autores más conocidos por los pocos aficionados que en aquel entonces existían en Canarias.

No obstante, ya se comenzaban a celebrar congresos sobre el órgano español, en los que se daban cita musicólogos, organeros, organistas e historiadores del arte, para tratar muchos de estos temas, especialmente la necesidad de recuperar el inmenso patrimonio organístico español, aparte de ir sacando a la luz investigaciones sobre los instrumentos históricos y sus cajas, sus constructores, sus intérpretes y su música, además de enjundiosos catálogos por provincias que empezaban a encargar los diferentes gobiernos autónomos. El primero de estos congresos se celebró en 1981 y el segundo, en el que participé, tuvo lugar en Madrid en mayo de 1986. Como se ve, la preocupación que empezaba a sentirse en Canarias por la conservación de los órganos estaba en consonancia con lo que ocurría en la Península.

<sup>18</sup> Cada instrumento tiene sus limitaciones, pues es fruto de una época y de un criterio estético, por lo que en él tan solo se puede interpretar música acorde con sus características. Pretender tocar en un órgano barroco de tipo español o germano sin pedalero las tocatas y fugas de J.S. Bach, por ejemplo, o la música romántica, y para ello dotar al instrumento de elementos ajenos a su primigenia concepción es un enorme disparate o producto de una ignorancia atrevida, algo que se hizo en el pasado con el órgano barroco de la basílica de Teror, actualmente en la iglesia de San Vicente Ferrer de Valleseco, o con el de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife, a los cuales se les añadieron pedaleros, e incluso al primero se le suprimió el teclado y su ventana, construyendo para él una consola independiente con transmisiones eléctricas con el fin de que el organista tocara de frente al altar.

<sup>19</sup> Recuerdo que durante el Congreso Internacional «España en la música de Occidente», celebrado en Salamanca a fines de 1985, se presentó a los congresistas el órgano de Salinas «restaurado» por José María Arrizabalaga en la Catedral Vieja, concretamente en la tarde del 3 de noviembre de ese año. Este instrumento construido por Damián Luis en 1569 conservaba aún su tubería original (imagínense ustedes, una tubería del siglo XVI!), sin embargo, el organero prefirió colocarle tubos nuevos, mientras los viejos aún permanecían abandonados en unas dependencias de la catedral, según testimonio oral del profesor Dámaso García Fraile, catedrático de Musicología de la Universidad de Salamanca. Nadie entonces se rajó las vestiduras por tal hecho.

## Año 1989

### COMIENZAN LAS RESTAURACIONES CON CRITERIOS HISTORICISTAS EN TENERIFE

Tres años antes de esta fecha, y como ya he dicho, don José Méndez con su entusiasmo habitual había intentado impulsar desde el Patronato de Música del Cabildo las reparaciones de los instrumentos, haciendo venir a los organeros del mencionado taller de Alcobendas, Orgamusik. El primer órgano intervenido fue el del Santuario del Cristo de La Laguna, un instrumento inglés construido por la firma W.M. Hedgeland en la década de los sesenta del siglo XIX, que se limpió y afinó, además de dotarlo de motor. El instrumento tenía completa su tubería y, dado que había sido usado hasta época reciente, su estado no era de lo peor ni su reparación complicada.

Luego se continuó con el pequeño órgano del convento dominico de las Catalinas de La Laguna, cuyo valor histórico, artístico y musical todos ignorábamos porque no se había documentado previamente, como es necesario en cualquier intervención de este tipo. El órgano se encontraba en un estado deplorable, como muestran las fotografías que realicé por entonces, debido a su continuado uso durante dos siglos y a su abandono posterior, pero quizás el que nadie lo hubiera reparado con criterios erróneos en el pasado salvó al instrumento de perecer para siempre bajo nuevo ropaje. Los organeros comenzaron, sin ningún tipo de escrúpulos ni de criterios modernos sobre restauración, por suprimir el viejo teclado de teclas de madera de boj con festoneado en sus frontis, que pretendían sustituir por otro de pasta, por tirar las puertas posteriores de madera artísticamente caladas (dañadas por la polilla en pequeñas zonas muy concretas) para sustituirlas por otras sencillas y lisas que encargaron a los carpinteros del Ayuntamiento de La Laguna, por seleccionar aquellos tubos con bordes deformados para desecharlos y por llevarse para su taller el tablón de tubos de fachada que estaba apolillado, así como tres tubos artísticamente labrados en zig-zag en sus caras

anteriores, que, según dijeron, iban a reproducir por encontrarse rajados.

Las monjas se alarmaron ante todo ello y muy prudentemente no tiraron a la basura lo que los organeros desecharon. Convocada por la madre superiora, me personé en el convento una noche para contemplar el desaguisado, toda vez que entonces acababa de llegar de Madrid, en donde había asistido al II Congreso Español de Órgano, en el que había presentado una comunicación justamente sobre este instrumento, por considerarlo uno de los más antiguos e interesantes de la isla. Venía, asimismo, imbuida del espíritu que allí se respiró sobre la necesidad de restaurar el riquísimo patrimonio organístico español con criterios historicistas, lo que dio lugar a un amplio manifiesto firmado por musicólogos, organistas y organeros, entre cuyos puntos se encontraba el de la necesidad de unificar criterios de cara a esas restauraciones<sup>20</sup>.

Informado por mí el obispo de entonces, monseñor Damián Iguacén, de lo que estaba sucediendo con este instrumento<sup>21</sup>, paralizó el proceso de «restauración», tras hablar con los responsables del Cabildo, lo cual le agradecí en el alma. Tanto él como yo ignorábamos entonces la importancia de este instrumento y la fama que iba a tener entre los especialistas europeos hasta el día de hoy. El órgano quedó desarmado en el convento a la espera de mejores tiempos, lo cual me facilitó el poder realizar un estudio completo sobre sus piezas y darme cuenta de que su origen era germano, ya que encontré papeles de cuentas escritos en alemán del norte en el fuelle e inscripciones tanto en una tabla interior de

<sup>20</sup> El manifiesto se publicó en las actas del congreso *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*, ed. Antonio BONNET CORREA, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 539-540.

<sup>21</sup> Don Damián, que conocía mis investigaciones, entonces incipientes, sobre los órganos de Canarias y mi preocupación por la conservación de los mismos, me había encargado previamente que me ocupara de todo lo relacionado con el patrimonio organístico de las iglesias de la diócesis, lo que he venido cumpliendo desde entonces.



El Dr. Helmut Perl flanqueado por Bartelt Immer a la izquierda y Wilfried Fooker a la derecha

este como en el arca del viento que indicaban claramente la intervención del organero Rudolph Meyer, del que averigüé más tarde que había trabajado en el taller de Arp Schnitger (1648-1719) a finales del siglo XVII<sup>22</sup>. Pero él no fue el autor de este órgano –algo que supe mucho más tarde también–, sino que tan solo lo reparó cuando algún comerciante tinerfeño pidió un instrumento para Tenerife. Su verdadero artífice fue Joachim Richborn, un organero famoso del norte de Alemania que vivió en el seiscientos y falleció en 1684.

Y los mejores tiempos a los que antes me refería llegaron poco después. En 1987, entré de vocal en el Patronato de Música del Cabildo de Tenerife, un organismo que en aquellos momentos se ocupaba de diversos aspectos de la música en la isla, aparte de todo lo referente a la Orquesta Sinfónica de Tenerife, labor esta última que acabó por absorber toda la dedicación e intereses de este Patronato, que mucho más tarde desaparecería. Y lo primero que hice tras mi incorporación al mismo fue retomar el tema de la restauración de los órganos históricos y elaborar un largo informe sobre los instrumentos de la isla, así

como establecer un orden de prioridades que debía seguirse en la reparación de los mismos, a tenor de su importancia histórica, artística y sonora. En 1988, el Patronato determinó destinar una cantidad dineraria al órgano del convento de Catalinas de La Laguna, que era el que encabezaba la lista por ser el más antiguo y estar en aquellos momentos desmontado, como ya he explicado. Fue así como el patronato me comisionó para que me ocupara de todos los trámites conducentes al objetivo previsto. Pero entonces surgió una nueva dificultad: ¿a qué organero debía dirigirme? En las islas no existía ningún organero y los que conocía en la Península tenían muchísimo trabajo dada la gran demanda que se generó en aquellos años, tras la creación del estado de las Autonomías. La solución no se hizo esperar. En ese mismo año contactó conmigo el Dr. Helmut Ernest Perl, quien, enterado de mi artículo sobre los órganos germanos que publiqué en la *Revista de Musicología* en Madrid (1986), quería conocer los instrumentos de su país conservados en Tenerife. Tras un recorrido por algunas de las iglesias que conservaban órganos germanos, lo que lo dejó impactado<sup>23</sup>, le comuniqué mi preocupación por encontrar organeros idóneos para esto y él se ofreció a buscar un equipo en Alemania del norte, justamente de la misma zona de donde procedían los instrumentos, es decir, del entorno de Hamburgo y Stade. El Dr. Perl había sido supervisor de organeros en la baja Sajonia durante muchos años, era musicólogo, clavecinista y organista, y había establecido hacía poco tiempo su residencia en Firgas (Gran Canaria), huyendo de toda la catástrofe radioactiva que provocó el escape de Chernobyl en abril de 1986.

Y fue de esta manera como contacté con el taller «Krümmhorner Orgelwerkstatt» de Greetsiel, regentado por la organera Regina Stegemann, que envió a dos jóvenes operarios, Bartelt Immer y Wilfried

<sup>22</sup> Todo ello lo publiqué en mi artículo ya citado de 1986 sobre los instrumentos de este origen: «Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII al XIX)», *op. cit.*, pp. 464-472. Cfr. la nota 10. Téngase en cuenta que Schnitger en aquel tiempo era el equivalente a Johan Sebastian Bach en organería.

<sup>23</sup> Según me explicó, en Alemania la gran mayoría de instrumentos de este tipo, órganos pequeños positivos de 6 a 8 registros, había desaparecido en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, por lo que el encontrarse aquí con varios de ellos lo había sorprendido gratamente, a pesar del estado de deterioro que presentaban.

Hermann Fooker, a La Laguna a principios de 1989. En el convento se improvisó un taller, donde se realizaron todos los trabajos, que duraron dos meses, con unas jornadas maratonianas de 7 de la mañana a 9 o 10 de la noche, salvo los domingos. La manutención y alojamiento de los organeros corrió a cargo de la comunidad de religiosas dominicas, que colaboró así en esta tarea. El trabajo fue lento, laborioso y no exento de problemas, como el que hubo que resolver para la recuperación del tablón de tubos de fachada y los tres tubos de frontis labrados que los organeros de Alcobendas se habían llevado para su taller y que el abogado del Cabildo en Madrid tuvo que rescatar. Su llegada al convento fue motivo de gran regocijo por parte de los que allí participábamos, aunque ya los organeros habían dibujado con gran precisión los canales interiores de este tablón, una tarea complicadísima por cierto, comprobándose a su llegada que coincidían con los del original. La restauración de este órgano fue modélica<sup>24</sup> –se aplicaron técnicas artesanales muy antiguas que estaban garantizadas por siglos de práctica–, tal y como describiremos más adelante, y todavía hoy, más de treinta años después, el órgano funciona perfectamente y apenas hay que intervenir en él antes de los conciertos. Recuerdo que me llamó poderosamente la atención el amor y la dedicación que los organeros ponían en su trabajo, mirando cada pieza y tratando sus partes dañadas con sumo cuidado. Nunca dieron signos de cansancio y disfrutaban con todo lo que hacían, conscientes de la trascendencia de su labor. Yo iba a verlos trabajar con mucha frecuencia, a veces a diario, pues tenía que elaborar un informe para el Cabildo. Y fue así como aprendí mucho sobre organería, porque pude ver las entrañas del instrumento y el proceso de restauración.

Con el fin de formar algunos expertos y de no estar sola en esta labor de rescate, consideré oportuno formar una comisión de seguimiento de las

tareas de restauración, que presidí, y en la que participaron los miembros del Patronato de Música de entonces don Jesús Ángel Rodríguez Martín (a la sazón, director del Conservatorio Superior de Música) y la profesora doña Carmen Rosa Zamora por una parte, así como el musicólogo y compositor Dr. Lothar Siemens –quien me ayudó a desentrañar el alemán antiguo de los papeles del fuelle– y el ya mencionado Dr. Helmut Perl. Junto con él redacté unas normas básicas para la restauración de los instrumentos con el objeto de que las aprobara el Patronato y las hiciera cumplir a los organeros, quienes siempre se mostraron receptivos a todo tipo de sugerencias.

El 18 de marzo de 1989 tuvo lugar la ceremonia de recepción del instrumento –ceremonia muy antigua que recuperamos para esta ocasión tan especial– en el convento, con presencia de la comisión de seguimiento, así como del Secretario General del Cabildo, don Alonso Fernández del Castillo, y del secretario del Patronato de Música, don José Herrera. Todos mostraron su satisfacción y aprobación ante los resultados óptimos de la restauración<sup>25</sup>. Concluía así el primer paso en el camino.

El 7 de junio de ese año se inauguraba el instrumento con un concierto a cargo del prestigioso organista catalán, P. Domènec Cols y Puig (1928-2011), maestro de capilla y organista de la catedral de Barcelona, y el 14 de ese mismo mes intervenía el Dr. Perl en otro recital. A partir de entonces en este órgano se han celebrado numerosos conciertos que nos han demostrado la belleza de sus ricos timbres.

Al año siguiente, se acometía por parte del mismo taller la restauración del órgano más antiguo de los dos que posee la iglesia de San Juan de La Orotava (1723), el de Otto Diederich Richborn, cuyo

<sup>24</sup> Quiero señalar que será tan solo la restauración de este instrumento la que describiremos, por haber sido el primero en la ya larga lista de restauraciones. De los restantes únicamente indicaremos su fecha de restauración y sus autores para no alargar esta relación.

<sup>25</sup> La comisión se disolvió tras la restauración de este instrumento y nunca más volvió a celebrarse aquí en Tenerife, sí en Gran Canaria, una ceremonia de recepción de un instrumento, acto en el que debe comprobarse la bondad de la intervención para proceder al pago de lo estipulado en el contrato.

presupuesto fue asumido entonces por la Viceconsejería de Cultura del Gobierno Autónomo junto al Cabildo de Tenerife y en 1992 la del segundo órgano de la misma iglesia (anónimo de 1772), patrocinado de nuevo por el Patronato de Música del Cabildo. Este segundo instrumento no se concluyó (quedó pendiente su armonización y afinación), porque el presupuesto varió por una lamentable circunstancia fortuita, que comentaré brevemente<sup>26</sup>.

Tras la finalización del primer órgano, los organeros desarmaron el segundo instrumento y dejaron preparadas todas sus piezas y la tubería en el piso del coro de la iglesia para su restauración al año siguiente, pero durante ese tiempo se desplomó parte de la techumbre de la iglesia, justamente la de los pies del templo, cayendo sobre las piezas del órgano gran parte de los materiales del techo. Quienes desescombraron y recogieron estos materiales no pusieron ningún cuidado en ello, por lo que la tubería se dobló y se dañó, habiendo desaparecido también alguna uña del teclado. Los organeros me plantearon que había mucho más trabajo entonces del previsto, por lo que el presupuesto se incrementaba. Dado que el Patronato de Música no podía asumir esa diferencia ni tampoco había voluntad política para resolver este percance, el órgano quedó sin terminar durante varios años. Y es que en la legislatura siguiente dejé de pertenecer al Patronato de Música y nada pude hacer desde fuera para que se acometieran las tareas pendientes. A nadie le interesaba entonces lo que ocurriera con estos pequeños instrumentos. De nuevo había que esperar, y lo hice, pues la paciencia fue una virtud

que tuve que adquirir a lo largo de estos cuarenta largos años en los que he estado involucrada en estos menesteres.

En este punto no puedo dejar de comentar en un gran paréntesis lo complicado y hasta doloroso que fue la restauración de estos dos órganos de la iglesia de San Juan del Farrobo, sin parangón con el resto de los instrumentos de la isla. Como desde principios de los años ochenta iba por la parroquia para estudiarlos, el párroco de entonces don Sotero Álvarez, muy aficionado a la música, me pidió buscar medios económicos para la restauración de los mismos, algo a lo que me comprometí. Fallecido este sacerdote en 1983, su sucesor, don Elías Díaz Lorenzo no dejaba de insistirme también en este sentido. Y cuando por fin lo conseguí en 1990 y me dirigí a la parroquia muy contenta para comunicar la noticia, me encontré que a don Elías lo habían trasladado de parroquia y que había tomado posesión un nuevo párroco, don Antonio González León, que no sabía nada sobre este particular y al que esta dotación de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias y del Cabildo de Tenerife para esta cuestión concreta le cayó como una bomba en su recién iniciado ministerio. Los desencuentros con él y con los varios sacristanes que tenía el templo entonces fueron constantes. Hasta desaparecieron tubos del órgano en el curso de la restauración que aparecieron cuando intentamos llamar a la policía. Mucho más tarde tuvimos la mala suerte de que ardió el velo negro del templo en Semana Santa y que al intentar apagarlo con los extintores, la espuma penetró en toda la tubería, con lo cual hubo que limpiar los cerca de 500 tubos que tiene el órgano cuando se pudo conseguir nueva dotación presupuestaria. Tan solo cuando los órganos se subieron con una grúa al coro a los pies del templo, ya en 2003, acabaron los problemas, pues antes estaban situados en la cabecera a los flancos del tabernáculo y molestaban al personal de la iglesia para todo. Estaba claro que nadie entendía el valor intrínseco que tenían estas piezas de nuestro patrimonio sonoro y la importancia de conservarlas para las generaciones futuras.

<sup>26</sup> En la restauración de estos dos órganos colaboró la parroquia con el alojamiento y manutención de los organeros, así como en disponer para ellos unas dependencias anejas para improvisar un taller. También quiero señalar que fue en 1990 cuando el Patronato adquirió cuatro motores-ventiladores de la casa Laukhuff para los dos instrumentos de San Juan de La Orotava, un tercero para el convento de las Claras de La Laguna y el cuarto para la iglesia de Nuestra Señora de la Luz de Los Silos, ya que para entonces algunos párrocos se preocupaban de que los instrumentos pudieran volver a funcionar y me solicitaban estos motores, cuyo pago gestionaba con el Cabildo de Tenerife. Estamos hablando de 1991.

## AÑO 2000

### INICIO DE UNA NUEVA ETAPA

Y siguiendo con el hilo del relato, tengo que añadir que el cambio se produjo ya en el año 2000, siendo Consejera del Cabildo doña Dulce Xerach Pérez, época en la que el Gobierno Autónomo ya había traspasado las competencias de Patrimonio a los Cabildos Insulares. Fue así como tras una primera conversación con la Consejera para tratar el tema de la restauración del órgano de la parroquia de la Concepción de Santa Cruz, se me nombró asesora del Cabildo para todo lo concerniente a la restauración de los instrumentos históricos, se me solicitó un largo informe sobre todos los instrumentos existentes en la isla, en el que aporté numerosos datos sobre los mismos<sup>27</sup>, así como sus características técnicas, informe que sirvió para que la Consejera lograra que el plan de restauración de 22 órganos fuera aprobado por el pleno del Cabildo. Se iniciaba así una nueva etapa, que con altibajos y según las voluntades políticas, continúa hasta hoy. Las restauraciones continuaron con el órgano inglés de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz, se finalizó el germano

<sup>27</sup> Y es que en estos años no había abandonado el tema de los órganos, sino que, por el contrario, le había prestado más atención al trabajo de archivo con la finalidad de estudiar el panorama organístico de nuestras islas y conocer la procedencia de los instrumentos y sus características. Me parecía necesario tener una visión global de todo ello, no solo de los órganos conservados, sino también de todos aquellos desaparecidos en el curso de los siglos en las distintas iglesias del Archipiélago, algo que he podido lograr con bastante aproximación a lo que debió ser la realidad. Y en este tiempo recorrí muchos archivos parroquiales tanto de Tenerife como de Gran Canaria (aprovechaba para ello las vacaciones de verano), consultando sus libros de fábrica y sobre todo buceé en el Archivo Diocesano de La Laguna, ubicado aún en el edificio del Seminario y no catalogado, donde también hallé una documentación muy valiosa para mis fines. De forma más esporádica también consulté el Archivo Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria y, por supuesto, para el trabajo de los órganos de la catedral de Santa Ana que publiqué en 1999, también tuve que consultar los libros de actas capitulares de ese templo para cuestiones puntuales, pues la investigadora grancanaria Lola de la Torre había realizado un barrido casi completo de las noticias musicales insertas en las actas, lo que los investigadores le tenemos que agradecer eternamente. Este trabajo de archivo, aunque lento, fue para mí muy gratificante.

anónimo que quedaba pendiente de la época anterior de la iglesia de San Juan de La Orotava, que quedó afinado en el mismo tono que el primero para poder interpretar en ellos obras para dos órganos –como ya se ha hecho–, y se restauraron los órganos de las iglesias de San Juan Bautista de San Juan de la Rambla, de San Marcos de Icod de los Vinos, de Nuestra Señora de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz, de San Pedro de Güümar y de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. A todos ellos, acometidos por la Unidad de Patrimonio Histórico-Artístico del Cabildo, hay que sumar el del convento de las Claras de La Laguna, financiado por el Ayuntamiento de esta población, así como el de la Concepción de La Orotava asumido a su vez por su consistorio.

A partir de 2006, y durante diez años, el Cabildo dejó de ocuparse de la restauración de los órganos de la isla por voluntad expresa de los políticos de turno. ¡Diez largos años!<sup>28</sup>. Pero no por eso dejaron de restaurarse un par de instrumentos con la colaboración de otras entidades. El primero fue el pequeño órgano inglés de la parroquia de San Marcos de Tegueste, de *Speechly and Ingram* de 1870, que se restauró en 2010, gracias a las diligencias de su párroco de entonces, don Miguel Ángel Navarro Mederos, quien abordó la obra con las aportaciones de los feligreses ante la pasividad del Cabildo. En él intervino el organero alemán Gunnar Schmid, quien por aquellos años se movía esporádicamente entre Gran Canaria y Tenerife. A su padre se le debe la reconstrucción del órgano de El Médano y a él la restauración del instrumento de la iglesia de San Francisco de Las Palmas.

Y, en 2011, tuvo lugar una restauración histórica: la del artístico órgano de Adeje que estaba en un estado de desmantelamiento extremo, pues le faltaban todos sus tubos, el teclado estaba totalmente arruinado, al igual que la mecánica, el fuelle estaba destro-

<sup>28</sup> Tampoco durante esos años se hicieron conciertos en el órgano Blancafort del auditorio de Tenerife. Se produjo una especie de fobia hacia estos instrumentos.

zado, etc., pero, como tenía una decoración artística espectacular de tallas doradas con panes de oro en su coronamiento y pinturas en las puertas, nadie se atrevió a tirarlo a la basura. Cada vez que lo visitaba había perdido alguna pieza y ya la última vez que lo hice, el mueble estaba todo desarmado y arrinconado en un cuarto de la casa parroquial<sup>29</sup>. En 2004, había publicado en el *Anuario del Instituto de Estudios Canarios* un artículo sobre este instrumento<sup>30</sup> y otro homólogo que el marqués de Adeje había regalado al convento de esta Villa, hoy desaparecido, basándome en toda la documentación de la Casa Fuerte que hoy se conserva en el Museo Canario de Las Palmas. Este artículo cayó en manos de la profesora de piano de la Escuela de Música de la localidad Natalia Díaz Llarena, quien me llamó y me pidió, o más bien me suplicó, que me ocupara de que el órgano se restaurara, que era una verdadera lástima que estuviera en este lamentable estado, siendo como era un hermoso instrumento. Yo estaba dispuesta a hacer lo que fuera por recuperarlo, pero entonces no sabía adónde dirigirme, pues no había interlocución con el Cabildo y con el alcalde había tenido en el pasado un desencuentro a cuenta precisamente de este instrumento, al que él no le daba ninguna importancia, por lo que no quería invertir dinero en su arreglo. Pero esta vez «la flauta sonó» y, ayudada por la archivera municipal, doña Gloria Fumero, y el concejal de Hacienda, quienes se tomaron este asunto en serio y convencieron al resto de la corporación de la necesidad de recuperar este bien cultural para el pueblo, se destinó una cantidad para la restauración del instrumento, que tras pedir un presupuesto al organero alemán Bartelt Immer de nuevo fue aceptado. Inmediatamente, se embalaron todas sus piezas y se enviaron al taller

<sup>29</sup> Lo había visto por primera vez, totalmente armado, en los años ochenta en la dependencia aneja a la cabecera de la iglesia, donde existe un balcón desde donde los marqueses oían misa. Se muestra una fotografía del año 1984 más adelante.

<sup>30</sup> «El mecenazgo musical de don Domingo de Herrera, XI conde de La Gomera: el órgano de San Nicolás de La Orotava y los de Adeje», en *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. XLVII (2002), La Laguna, 2004, pp. 97-125.

de este en Norden para la reparación. Aquí quedaron las puertas con sus bellas pinturas y los florones tallados y recubiertos con panes de oro, además de la famosa filacteria donde el marqués dejó por escrito su nombre y sus títulos. Para la restauración de todos estos elementos, me dirigí entonces a la Directora General de Patrimonio del Gobierno de Canarias, en aquel entonces la herreña doña Aránzazu Gutiérrez Ávila, quien al ver la calidad de los ornamentos que se debían restaurar no dudó en conceder la partida para llevarla a cabo, lo que realizó el taller Cúrcuma con la Dra. Fernanda Guitián al frente, que fue también quien se ocupó de pintar la caja cuando el instrumento hubo regresado y se hubo asentado en el coro. Es decir, esta vez todo fue encajando a la perfección y, al fin, el órgano se pudo inaugurar con un concierto del organista titular de la catedral de la Almudena de Madrid, don Roberto Fresco, el 14 de mayo de 2011, un acto muy emotivo, por cierto, con la iglesia abarrotada de gente, muy contenta al ver su instrumento sonando de nuevo, algo que los vivos no habían escuchado nunca, pues el órgano llevaba mudo varias décadas ya.

El hecho de no haber contado con los responsables de patrimonio del Cabildo para la restauración de este órgano me ocasionó un buen tirón de orejas, pero a la altura de mi vida de entonces poco me importaban ya estas muestras de enojo de los políticos de turno. Había estado implicada en 15 restauraciones en esta isla y algunas más en Gran Canaria y en La Palma, por lo que mi contribución al patrimonio canario me parecía ya bastante aceptable.

Y tras la recuperación de este valioso órgano, volvimos a practicar el ejercicio de la paciencia durante cinco años hasta que la vida me deparó una sorpresa muy agradable, pues al acceder don Carlos Alonso a la presidencia del Cabildo Insular de Tenerife, y en un encuentro fortuito, me dijo que quería que siguiera con las restauraciones de los órganos tinerfeños, algo a lo que también contribuyó sobremanera la Consejera de Patrimonio doña Josefa Mesa, actual alcaldesa de Guía de Isora. En ese año de 2016

las condiciones para ello eran inmejorables, pues el obispo había nombrado al sacerdote e historiador don Miguel Ángel Navarro Mederos responsable del patrimonio de la Iglesia diocesana, al que me unía una buena amistad por ser el director del Archivo Diocesano, al que seguía acudiendo de vez en cuando para consultar datos sobre los órganos. Y en esos momentos se había firmado un convenio entre el Cabildo y la Iglesia diocesana, que entre otros bienes artísticos favoreció el de los órganos. Conjuntamente, confeccionamos una relación de órganos pendientes de restaurar, según las prioridades que le fui indicando, se llamó de nuevo al organero alemán Bartelt Immer para realizar los presupuestos pertinentes y me descargó de los trámites engorrosos que tuve que afrontar en épocas pasadas. Era un gran alivio, además de ser un interlocutor inteligente y valioso.

Y fue así como en esta última etapa se han restaurado los instrumentos de las parroquias de Nuestra Señora de la Luz de Guía de Isora, el segundo órgano alemán (1760) del convento de las Catalinas de La Laguna, el instrumento de la iglesia del Pilar de Santa Cruz (en este caso, el taller que se ocupó de él fue el de Albert Blancafort de Collbató por ser un órgano de transmisión neumática), el de la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de La Victoria de Acentejo, al que en 1996 se le había restaurado la caja, el de la parroquia de Santa Catalina de Tacoronte, el de la iglesia de San Agustín de La Orotava<sup>31</sup> y el de la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico. Fue un período de gran cosecha. A ellos se

sumó el órgano de la iglesia de las Mercedes de Rojas de El Médano, un órgano de fines del siglo xx, cuya caja fue destrizada por la carcoma en menos de diez años y hubo que rehacerla por completo. Este trabajo lo realizó Albert Blancafort y su costo lo asumió la propia parroquia, pues al no ser histórico no entraba en el plan de órganos del Cabildo. Con él teníamos ya 23 instrumentos operativos en los que se puede interpretar no solo música litúrgica, sino también música de concierto, que varía según las peculiaridades de cada uno de ellos, algo que se viene haciendo desde su inauguración, coadyuvando así a despertar interés por esta parcela de la música no solo entre la feligresía, sino también entre el público melómano.

### Año 1995

#### COMIENZAN LAS RESTAURACIONES CON CRITERIO HISTORICISTA EN GRAN CANARIA

Paralelamente a esta labor de recuperación del patrimonio organístico de la isla de Tenerife, en la isla de Gran Canaria también se comienza a trabajar en este mismo sentido. El Cabildo de Gran Canaria<sup>32</sup> me había encargado en 1991 un informe similar al de Tenerife sobre los órganos de la isla, pero los trabajos no se acometieron hasta 1994-1995, impulsados entonces por el consejero Gonzalo Angulo, quien se dirigió al Sr. Perl, que residía en esa isla, para que lo asesorara en estas tareas. Perl contactó con el taller de Gerhard Grenzing en El Papiol (Barcelona), organero que había construido tres órganos nuevos en la isla, como ya comentamos al principio, para que asumiera los trabajos de restauración del órgano de la iglesia de Santo Domingo en Las Palmas de Gran Canaria, que se consideró entonces prioritario. Los trabajos fueron lentos, porque el instrumento es-

<sup>31</sup> Este instrumento tenía una historia curiosa, pues había pertenecido al convento de agustinos de esta Villa, adonde llegó del norte de Alemania ca. 1766, pero en 1835, tras la desamortización, la parroquia de la Concepción lo intercambió por uno suyo que había confeccionado Antonio Corchado a finales del siglo XVIII, situándolo en el coro antiguo de la iglesia, tras el baldaquino del altar mayor, donde se encontraba entonces en un estado bastante agónico. Tuve que realizar un informe para que los responsables del Cabildo permitieran asentar este órgano alemán en el coro de la iglesia de San Agustín, explicando que esa había sido su primitiva ubicación cuando llegó de Alemania, y que allí había estado hasta 1835, fecha del intercambio con el pequeño órgano de la parroquia orotavense. Y ante una documentación incuestionable, se accedió a su traslado.

<sup>32</sup> Hay que aclarar que los criterios establecidos por cada Cabildo son diferentes en lo que concierne al lugar de restauración de los órganos. En el de Tenerife existía una cláusula que impedía sacar el órgano de la isla, por lo que debía hacerse *in situ*, mientras que en el de Gran Canaria no. Por ello, todos los órganos que se han restaurado en esa isla han sido trasladados a los respectivos talleres de los organeros para su reparación.

taba en un estado deplorable y se trasladó al taller del organero en Barcelona, además de haber habido discrepancias entre el organero y Helmut Perl acerca de los criterios de restauración, pero por fin en 1996 se finalizaron y se pudo inaugurar el instrumento en marzo de ese año, acto al que asistí, además de haber impartido una conferencia sobre sus características y su restauración el 21 de marzo en El Museo Canario.

Por su parte, el Cabildo catedral gestionó inmediatamente la puesta a punto del gran instrumento de Antonio Portell de 1862 de su templo, que financió el Gobierno de Canarias, y en la que también intervino el taller de Gerhard Grenzing, mientras que el Cabildo Insular interrumpía momentáneamente su plan de restauración, para retomarlo al comienzo del nuevo milenio. Y es entonces, a partir de 2001, cuando comienza la convocatoria de concursos para la adjudicación de contratos para restaurar órganos, de tal forma que entre 2002 y 2003 van a sucederse las intervenciones en los instrumentos de las iglesias de Santa María de Guía, de San Sebastián de Agüimes y de la ermita de San Telmo de Las Palmas. En realidad, la intervención del primero no fue una restauración, sino una reconstrucción libre por parte del taller de Luis Magaz de Madrid, ya que la caja del instrumento estaba totalmente apolillada, así como los secretos y la mecánica<sup>33</sup>, pero la gran mayoría de las piezas se conservaban y se podían haber copiado exactamente, lo que no se hizo. Sí que se conservó, en cambio, la tubería. Los otros dos instrumentos fueron asumidos de nuevo por el equipo de Gerhard Grenzing, que los reparó en poco tiempo. En 2004, comenzarían a ser restaurados otros tres instrumentos: Santiago de los Caballeros de Gáldar, San Juan de Telde y San Vicente de Valleseco, siendo los dos primeros adjudicados nuevamente al taller de Grenzing y el último al de

Matthias Schuke de Postdam (Alemania), con quienes contactó el Sr. Perl, que hasta ese momento seguía siendo el asesor del Cabildo en todo lo concerniente a estas tareas.

No obstante, y con relación a la restauración del órgano Walcker de Santiago de los Caballeros de Gáldar<sup>34</sup>, tengo que decir que el Cabildo me hizo una consulta porque el Sr. Perl no estaba conforme con lo propuesto por Grenzing. A Perl no le gustaban los órganos neumáticos y pretendía construir transmisiones mecánicas para este órgano. Yo abogué por conservar sus auténticas transmisiones neumáticas, tal y como fueron concebidas, aunque fueran obsoletas y fastidiosas, ya que consideraba que cada época tenía una forma definida de manifestar su técnica y su estética, que no por no ser acordes con nuestros gustos actuales hay que desechar. Cada órgano es un documento histórico que hay que respetar, según mi criterio, porque lo verdaderamente interesante es tener –como tenemos en Canarias– instrumentos de varias épocas y con características diversas que puedan mostrar los derroteros de la organería en distintos países, lo que redundaría en beneficio de las interpretaciones históricas. Ya en esos momentos el Sr. Perl estaba enfermo y hospitalizado en Alemania, por lo que su opinión ya no se tuvo en cuenta y el órgano de Gáldar se conservó tal como era, recuperando en manos de los técnicos del taller de Grenzing (especialmente con Mario d'Amico<sup>35</sup>) su belleza y su sentido originales, siendo uno de los órganos románticos más interesantes de los que poseen los templos de la isla.

<sup>33</sup> Fue por eso por lo que tuve que hacer un informe al Cabildo en 1984 explicando que era necesario desmontar el órgano al estar en obras la techumbre de la iglesia, y ser perjudicial el polvo para el instrumento. Esta tarea la realizó el D. Antonio Pérez Arrocha, que era afinador de pianos entre otras ocupaciones.

<sup>34</sup> En él hemos grabado un CD de la colección *El patrimonio musical hispano*, el n.º 16, con repertorios nacidos bajo las directrices del *Motu Proprio* (1903) de Pío X, que fue interpretado por el gran organista valenciano Juan de la Rubia.

<sup>35</sup> Este organero uruguayo que trabajó mucho tiempo en el taller de Grenzing se ocupaba todos los años de poner a punto el órgano de Gáldar hasta su traslado a un taller francés. Ahora, y a sus órdenes, un equipo de expertos ha desmontado el órgano de la catedral de Notre Dame de París para su restauración tras el pavoroso incendio que sufrió el templo en 2019, órgano que será restaurado en tres talleres franceses diferentes. Esto demuestra los amplios conocimientos que tiene este uruguayo sobre los órganos de transmisión neumática. Cfr. <<https://icm.org.uy/de-paysandu-a-notre-dame/>>.

Desde el hospital alemán, y en fase terminal<sup>36</sup>, el Sr. Perl seguía preocupado por la finalización del instrumento germano barroco de la parroquia de San Vicente de Valleseco, con cuyo organero el Cabildo había tenido alguna discrepancia. En llamada telefónica al Dr. Lothar Siemens, Perl le suplicó que se ocupara del asunto, lo que así hizo, contactando conmigo, que a mi vez me puse en contacto con los responsables del área de Patrimonio del Cabildo, quienes solucionaron rápidamente el problema. Y de esta manera, el órgano fue recibido por fin el 3 de marzo de 2005, después de la muerte del Sr. Perl, recepción en la que ya participé como asesora de este organismo, pues desde el 31 de enero de ese año, el Cabildo de Gran Canaria me había conferido tal nombramiento para que me ocupara de todo lo referente a la restauración de los órganos históricos de la isla, de aquellos que aún estaban en marcha y de los que se harían en el futuro. Aún mantengo esta responsabilidad.

Mucho más tarde salió a concurso la restauración del órgano de la iglesia de San Francisco de Las Palmas, que se terminó en 2009, obra que fue acometida por el taller de Gunnar Schmid del sur de Alemania y, aunque hubo intenciones de realizar la restauración del pequeño órgano de la ermita de San Antonio Abad, obra del clérigo canario Matías Fonte del Castillo<sup>37</sup>, no se ha llevado a cabo por no tener garantías el cabildo de que la iglesia se vaya a abrir al público, al pertenecer a una congregación religiosa muy particular. En cambio, en estos momentos se está en los trámites previos para la restauración del órgano in-

glés de W. Bate de la basílica de Nuestra Señora del Pino de Teror, que esperamos se termine antes del 2023. Con ellos, quedaría finalizada la recuperación de los instrumentos históricos de la isla, ya que los restantes carecen de la importancia artística y sonora de los ya restaurados o de los últimos mencionados.

## Año 2005

### COMIENZAN LAS RESTAURACIONES CON CRITERIOS HISTORICISTAS EN LA PALMA

En esta isla, que cuenta con un respetable patrimonio organístico, la iniciativa no ha partido del Cabildo, sino del ámbito de la iglesia y de otro tipo de instituciones. Ya en 1988 el párroco de la iglesia de los Remedios de Los Llanos de Aridane, don Marino Sicilia, había contactado<sup>38</sup> con el organero Federico Acitores de la empresa «Orgacitores» de Torquemada (Palencia), para que arreglara el instrumento de la ermita de Las Angustias dependiente de la parroquia. Este organero acababa de intervenir en el órgano de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Bonanza en El Paso, que era uno de los pocos órganos conservados construidos por organeros autóctonos, en este caso por el palmero Manuel Henríquez Pestana en 1864. La intervención no fue conforme a los criterios de conservación históricos de los que hemos venido hablando, pues entre otras cosas su teclado original con uñas de marfil fue sustituido por uno de pasta, se cambió la palanca del fuelle y se suprimió la plomada que indicaba la altura del aire en él, pero como al órgano se le dotó de motor-ventilador, se le pusieron pieles nuevas al fuelle y se limpió la tubería, nadie le puso reparos a la misma. El costo de esta intervención fue asumido por la propia parroquia.

<sup>36</sup> Al final, las radiaciones de Chernobyl le afectaron tanto a él como a su esposa. Ambos murieron de cáncer. Está claro que nadie puede escapar a su destino, lo que hemos lamentado mucho, porque fue un hombre que colaboró con el mundillo musical de la isla a su medida y no cabe duda de que para el tema de los órganos fue importante su presencia en Canarias como experto que era en ello. A mí me facilitó bibliografía y mantuve con él conversaciones muy interesantes sobre este tema.

<sup>37</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «El clérigo ilustrado don Matías Fonte del Castillo, autor del órgano de la ermita de San Antonio Abad de Las Palmas», en *El Museo Canario*, vol. LIX, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, pp. 415-435 y 3 láms.

<sup>38</sup> Esta fue siempre la norma en las intervenciones del pasado. Cada vez que un organero recalaba en una isla llamado por algún párroco para arreglar un órgano, otros párrocos acudían a él para hacerle la misma petición. Tal era la carencia de operarios de este tipo en Canarias y la preocupación de los responsables de las iglesias por tener los instrumentos en buenas condiciones para el servicio del culto.

Don Marino, preocupado tanto por el órgano de los Remedios como por el de la ermita a ella adscrita, le pidió con todo entusiasmo a Acitores presupuesto para ambos instrumentos, cantidades que nunca llegué a conocer. Pero dado que el de la parroquia de los Remedios, obra del organero palmero Gregorio José Medina Acosta (1811), no era aconsejable restaurarlo por los problemas que presentaba, sí, en cambio, se asumió el de la ermita de Las Angustias, ubicada en la desembocadura del barranco del mismo nombre, y se le encomendó el arreglo a Acitores, quien se llevó a su taller de Torquemada los tubos existentes, el secreto y el teclado para su reparación. Pero pasaban los años y del órgano no se sabía nada. Don Marino estaba muy preocupado por este asunto, lo que me hizo saber cuando yo recalé por allí preguntando por el órgano. Lo empujé entonces a acudir al taller y a hablar con el organero, lo que así hizo con resultado positivo, pues por fin, en 1998 (¡diez años después!), Acitores viajó a La Palma para traer todos los elementos que había reparado, así como para arreglar *in situ* los restantes, quedando el instrumento en condiciones de sonar, a pesar de que muchos tubos no fueran los originales, porque hubo trueques con los de otro órgano anterior, pues allí había tubos incluso de zinc, los cuales pude ver en mi primera visita a la ermita. El fuelle se tuvo que hacer nuevo, al haber desaparecido el antiguo. Tampoco se le añadieron etiquetas de tipo histórico con los nombres de los registros, sino unas simples cartulinas. Y para colmo de males (y de esto hay que eximir de responsabilidades al organero) la caja del instrumento la pintó una señora alemana residente en la isla con tonos pastel amarmolados salpicada de nubes y angelitos cursis, algo muy alejado de lo que debió ser la pintura original, a lo que añadió para las ménsulas del siglo XVIII muy bien talladas, similares a las del órgano de Valleseco en Gran Canaria, verdes potentes color menta combinados con flores en rosa. Y una de las tallas que preside la tubería con una pieza arriñonada, al ser la caja rococó, fue colocada al revés. En fin, es un instrumento que

afortunadamente volvió a sonar gracias el empeño de don Marino, pero el resultado de esta intervención no fue todo lo satisfactoria que hubiera sido de desear, si se hubieran tenido en cuenta las características de otros órganos germanos de las islas con los que el órgano de Las Angustias guarda muchas similitudes, como, por ejemplo, el citado órgano de la iglesia de San Vicente de Valleseco, que perteneció a la basílica del Pino en Teror y que, indudablemente, debieron proceder del mismo taller y llegar a Gran Canaria en el mismo envío, pues hay que señalar que este órgano palmero procede de la iglesia del convento franciscano de Las Palmas de Gran Canaria, que lo vendió al adquirir el órgano actual de Amezúa en 1923<sup>39</sup>.

Durante mi segunda campaña de estudio por la isla de La Palma, en 1994, el profesor Jesús Pérez Morera me habló de la existencia de unas piezas de un pequeño órgano en la ermita de la Encarnación de la capital palmera. Después de reunir todo el material y comprobar que pertenecían a un organito de calle, lo estudié con el ánimo de publicar un trabajo, como así hice en 1998<sup>40</sup>, y junto al citado colega Jesús Pérez y a don Jorge Lozano, gran amante del arte y funcionario de la Obra Social de CajaCanarias entonces, colocamos todos los tubos que se conservaban (un 75% aproximadamente) en una caja y empaquetamos los restantes elementos a la espera de encontrar medios económicos para su restauración. También en este caso había que tener paciencia y esperar. Y fue a principios de 2005 cuando recibí una llamada del mencionado Jorge Lozano pidiéndome un informe sobre el órgano de la Encarnación, ya que desde la Obra Social de CajaCanarias de La Palma estaban interesados en la restauración del instrumento.

<sup>39</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «El órgano de la ermita de las Angustias en La Palma», en *El Museo Canario*, vol. XLVIII (1988-1991), *Homenaje a José Miguel Alzola González*, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pp. 211-225.

<sup>40</sup> «El órgano de la ermita de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma, el más antiguo conservado en Canarias», en *El Museo Canario*, vol. LIII (1998), pp. 577-595 y 10 láms.

Fue así como esta institución financiera se hizo cargo de los gastos del viaje del organero Bartelt Immer, que vino desde Norden para hacer un presupuesto. Entregado este, la delegación de CajaCanarias en La Palma decidió asumir la primera mitad de los gastos de la restauración, cantidad necesaria para comenzar los trabajos. Todas las piezas del órgano que se pudieron rescatar de la iglesia, que entonces estaba en obra –lamentablemente ya no existían los paquetes que habíamos hecho con ellas once años atrás–, se trasladaron al taller de Norden para acometer los trabajos. Terminados estos en abril del siguiente año, comenzó el calvario de conseguir el resto del dinero. Por fin, en octubre y tras varias gestiones del entonces vicario eclesiástico de la isla, don Aurelio Feliciano, a quien apremiaba con múltiples llamadas telefónicas –lo confieso–, se consiguió que el obispado lo asumiera a través del convenio establecido con el cabildo de la isla.

El órgano más antiguo de Canarias y uno de los pocos instrumentos procesionales de la primera mitad del siglo XVII que se conservan en todo el país, regresó a la ermita de la Encarnación en febrero de 2007 y fue inaugurado por la gran organista catalana Montserrat Torrent el 2 de abril de ese año, quien se mostró gratamente sorprendida de que una pieza tan singular se hubiera conservado y restaurado en tan buenas condiciones. Y es que su restauración ha sido muy rigurosa y modélica, de tal forma que muestra toda la belleza y brillantez de la tubería de aquel entonces, aparte del trabajo de restauración del secreto, mecánica y teclado. Tan solo hubo que añadirle un registro completo de *Regalía*, registro para el que estaba dotado y que debió suprimirse durante el siglo XIX ante los gustos románticos imperantes. Para ello, el organero debió buscar en numerosas iglesias tubos similares de lengüeta de esa época que le sirvieran de modelo para confeccionar con las mismas medidas y materiales lengüetas y resonadores, y únicamente los encontró en un templo de Dinamarca.

Pero aquí no acaban las sorpresas que nos ha deparado La Palma, pues, pasados los años y en

el curso de la preparación del museo del Santuario de la Virgen de las Nieves en 2018, el mencionado Dr. Pérez Morera descubrió en un almacén propiedad de la iglesia restos de un pequeño órgano, que por sus características puede ser de la segunda mitad del siglo XVI. Fue restaurado inmediatamente para incluirlo en una de las salas del museo y se inauguró a principios de 2020, año en el que también se restauró el órgano Bebington and Sons de la iglesia del Santuario de 1857. De ellos, hablaremos en la segunda entrega de este trabajo, prevista para el siguiente número de los *Anales*, ya en 2023.

### RELACION DE ÓRGANOS RESTAURADOS EN TENERIFE<sup>41</sup>

#### 1. Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna (1986)

En el coro de este templo se encuentra un pequeño instrumento inglés de la firma *William M. Hedgeland*, que fue adquirido a principios de la década de los sesenta del siglo XIX (llegó en 1865) por el convento de franciscanos a instancias del capellán del

<sup>41</sup> Tras el nombre del templo y, entre paréntesis, figura el año de restauración. La relación de instrumentos corresponde al orden de restauración de los mismos.



Órgano inglés de *W.M. Hedgeland*, del Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna, 2.ª mitad del siglo XIX

santuario fray José María Argibay. Posee una caja meramente funcional de madera de pino oscurecida que termina en un frontón triangular, lo que posibilita el que los tubos de fachada adopten la forma de W. No tiene ningún estilo definido. Los tubos de fachada del *Open diapason* están protegidos por puertas acristaladas que deben ser abiertas durante su ejecución. El teclado manual de balcón tiene 56 notas (Do 1-re5) y el pedal, 18. Encima del teclado y en posición horizontal se encuentran los tiradores de los registros con sus nombres. La composición de los juegos es la siguiente:

<i>Open diapason</i>	8 pies
<i>Principal</i>	4 pies
<i>Dulciana</i>	4 pies
<i>Flute</i>	4 pies
<i>Trompeta</i>	4 pies

Fue reparado por Orgamusik en 1986 con presupuesto del Patronato de Música.

## 2. Convento de las Catalinas de La Laguna n.º 1 (1989)

Este pequeño instrumento es el más antiguo de los que se conservan en Tenerife. Su origen es alemán y llegó al convento por compra en 1754<sup>42</sup>. Se trata de un positivo de coro con solo 5 registros y un teclado defectivo de 47 notas, sin el Do $\sharp$ 1 y el Re $\sharp$ 1. Su composición es la siguiente:

<i>Gedackt</i>	8 pies (madera)
<i>Flöte</i>	4 pies (madera)
<i>Prinzipal</i>	2 pies (estaño)
<i>Quinte</i>	1 1/3 (plomo)
<i>Sesquialtera</i>	2 hileras (plomo)

La corredera de este último registro está partida entre el si 2 y el do 3.

<sup>42</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Nuevos datos sobre los órganos del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna», en el *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. XXXVI-XXXVII (1990-1992), La Laguna, 1993, pp. 107-126; y *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*, pp. 26-27 y 31.



Estado deplorable del órgano de J. Richborn en el año 1985, antes de su restauración. Convento de las Catalinas (La Laguna)

La cronología de este órgano presentó ciertas dificultades, pese a encontrarse dentro del arca del viento el siguiente texto escrito a lápiz: *Anno 1725 habe ich Rudolff Meyer das gemacht* («En el año 1725 yo Rudolph Meyer lo he hecho»), y en el fuelle escrito con tiza: *R. M. merit, 1724* («R. M. emérito, 1724»). Sabemos que este organero trabajó entre 1694 y 1700 en el taller de Arp Schnitger y luego se estableció por su cuenta en Hamburgo, donde obtuvo la ciudadanía en 1701. A partir de entonces realizó numerosas reparaciones en órganos de la región y su actividad se conocía hasta 1713<sup>43</sup>, fecha que tras el hallazgo de su intervención en el órgano lagunero hay que ampliar hasta 1725. No obstante, el Sr. Helmut Perl siempre me comentó que los tubos de este órgano eran de Joachim Richborn, porque sus iniciales figuraban en las paredes interiores de los tubos, por lo que se debía pensar que lo que realizó Rudolph Meyer fue una reparación importante en el instrumento para enviarlo a Tenerife ante alguna petición de compra por parte de la casa co-

<sup>43</sup> FOCK, G.: *Arp Schnitger und seine Schule*. Kassel, 1974, p. 280.



Órgano del convento de las Catalinas (La Laguna) después de la restauración de 1989

mercial de Bernardo Valois en el Puerto de la Cruz, antiguo puerto de La Orotava, porque la hechura de los tubos, el teclado, el estilo de la caja y de las pinturas de sus puertas, así como el secreto y la mecánica permiten adelantar su cronología a una fecha del seiscientos anterior a 1684, año en el que murió este famoso organero alemán que compitió con Arp Schnitger en su época. Que los tubos son de Joachim Richborn lo demostró fehacientemente la cámara de inspección que utilizó un operario del taller del organero Jehmlich de Dresde que vino a La Laguna en 2015 a estudiar el órgano de este convento para poder reconstruir otro que había aparecido en la iglesia luterana de Ruchow (Alemania). En el interior de los tubos, en efecto, se pudieron ver las marcas

características de Richborn, por lo que no hay duda de la autoría de este instrumento de La Laguna. En internet figura dentro de su catálogo<sup>44</sup>. El Sr. Ralf Jehmlich me cursó una invitación para ir a la inauguración de esta réplica del órgano lagunero en Dresde, pero no pude asistir, si bien conservo la foto de esta reconstrucción, donde se percibe cómo la copia es bastante fiel al original, salvo por las bellas celosías caladas que le añadieron, elementos ornamentales que en nuestro órgano lagunero habían desaparecido en el curso del tiempo y que el Sr. Perl sustituyó por tablitas pintadas con la estrella de Hamburgo o con otros dibujos para evitar hacer un falso histórico.

El órgano de La Laguna presenta algunas similitudes con los órganos de Pakens y Buttforde en Alemania y con el de Mögeltondern (Dinamarca), construidos los tres por él<sup>45</sup>, sin contar con las semejanzas evidentes encontradas en dos positivos de coro de las iglesias de Skokloster (Suecia) y San Jacobo de Lübeck (Alemania), que han sido restaurados y publicados, a través de cuyo reportaje fotográfico se pone de manifiesto estas semejanzas<sup>46</sup>. Joachim Richborn trabajaba desde 1659 por su cuenta y en 1663 se estableció en Hamburgo, donde adquirió entonces los derechos de ciudadanía, construyendo los citados órganos de grandes dimensiones en Suecia, Dinamarca y Alemania. Fue muy respetado por la calidad de sus obras hasta el punto de que rivalizaban con las de Arp Schnitger<sup>47</sup>. Por tanto, hemos de convenir que el instrumento lagunero es una joya única, que es visitada por prestigiosos organeros de países europeos<sup>48</sup>, buscando respuestas

<sup>44</sup> Disponible en: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Joachim\\_Richborn](https://de.wikipedia.org/wiki/Joachim_Richborn)>.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> KJERSGAARD, M. y WÖLFEL, D.: *Zwei Positive des Orgelbauers Jochim Richborn von 1667 und 1673*. Lübeck, 2005.

<sup>47</sup> FOCK, G., *op. cit.*, pp. 45 y 46; KAUFMANN, W.: *Die Orgeln Ostfrieslands, Orgel-topographie*. Aurich, 1968, pp. 41 y 259; SONAILLON, B.: *L'orgue. Instrument et musiciens*. Fribourg, 1984, lám. 84.

<sup>48</sup> Así ha sucedido con la visita de un grupo de ocho organeros de Suiza y Holanda en mayo de 2022, encabezados por el catedrático de Musicología de la Universidad de Amsterdam Hans Fidom.



Arriba, vista de frente y de perfil del teclado;  
abajo, vástagos de hierro de los registros y aguja del  
fuelle, y sección del arca de viento.  
Órgano de las Catalinas restaurado en 1989

para la reconstrucción de otros órganos hallados recientemente en Alemania.

**Restauración:** Este órgano del coro alto del convento fue restaurado en los primeros meses de 1989, como ya hemos mencionado, debido a su deplorable estado de abandono, lo que ha permitido que se recuperara una pieza artística de singular valor. Este trabajo fue realizado por los organeros alemanes Bartelt Immer y Wilfried Hermann Fooken, de la empresa «Krümmhorner Orgelwerkstatt» de Greet-siel, quienes llevaron a cabo una restauración modélica, estudiando en cada caso lo que más convenía para no dañar la naturaleza histórica del instrumento.

En la recuperación material de este valioso instrumento se han procurado conservar los elementos originales y, cuando esto no era posible por el gran deterioro que sufrían, se ha utilizado para rehacerlos el mismo tipo de material: álamo para el tablón de tubos de fachada, que fue rehecho completamente siguiendo el modelo preexistente; estaño para dos tubos de fachada que faltaban; roble y haya para algunos de madera que estaban agrietados o apolillados (los cuerpos son de roble y las bases de haya); boj para las teclas diatónicas (fueron repuestas 23 uñas) y ébano para enchapar las cromáticas. En el curso de la restauración se comprobó que, bajo las burdas placas de hueso de las teclas diatónicas que habían sustituido a las de boj originales en una época inde-

terminada –tan solo se conservaban seis, tres de cada extremo–, la madera de roble de la estructura de las varillas estaba considerablemente desgastada, por haberse utilizado largo tiempo sin uñas. Este hecho venía a reafirmar mi hipótesis sobre la antigüedad del teclado y de la caja, tal y como hemos venido sosteniendo, así como su continuada utilización a lo largo de tres siglos.

Se repuso la vieja palanca para accionar el fuelle con el pie y se conservó la aguja de madera que señala el volumen de aire de aquel, que sobresale a la derecha de la repisa. El secreto se restauró cuidadosamente tapando todas sus grietas y, asimismo, se repusieron con pieles de oveja los lechos de las co-



Tubos del *Gedackt* y de la *Flöte*,  
y el fuelle restaurados en 1989.

rederas. La cola empleada para todas estas labores fue una cola de origen animal.

El Dr. Helmut Perl colaboró en la reposición de la pintura de la caja, que recibió un tono rojizo muy oscuro, según indicaban los restos de pintura original. Este es un color muy común en Hamburgo, que incluía óxido de cobre, al igual que la típica pintura que recubre el interior del secreto de casi todos los órganos germanos que existen en Tenerife. Asimismo, el Dr. Perl reparó con sumo cuidado, haciendo una auténtica labor de puzzle, las celosías traseras del cuerpo superior del mueble para sustituir con pino alemán los pequeños fragmentos apolillados. En cambio, los paneles decorados de las puertas no se restauraron, a la espera de un especialista en este tipo de trabajo, algo que no se ha llevado a cabo.

Lo más interesante de la reparación, desde el punto de vista histórico, ha sido, quizás, el hallazgo en el interior del fuelle de papeles de contabilidad de un tal Jan Ghemaert, fechados en 1617 en la ciudad de Stade, cerca de Hamburgo, que nos remiten a la región donde se construyó y se reparó el órgano.

Cuando el instrumento estuvo montado y asentado de nuevo en el coro bajo del convento, ubicación que

según la opinión de las actuales religiosas era la primitiva, se procedió a su entonación y a su afinación, que no es temperada. Después de algunos análisis, se observó que esta era la tercera de las propuestas por Andreas Werkmeister (1645-1706), teórico, organista y compositor germano, que escribió algunos tratados sobre el órgano. Después de la restauración del segundo órgano de este convento en 2016, las monjas decidieron trasladar el órgano de Richborn al coro alto, donde se encuentra actualmente.

### 3. Parroquia de San Juan de La Orotava n.º 1 (1990 y 2002)

Esta parroquia cuenta con dos instrumentos. El más antiguo es de 1723 y perteneció al convento de monjas dominicas del Puerto de La Orotava<sup>49</sup>. Es obra de Otto Diderich Richborn (1674-1729), hijo del prestigioso organero de la Alemania del norte citado anteriormente, Joachim Richborn, cuya muerte prematura obligó a Otto Diderich a ingresar en el ta-

<sup>49</sup> Todos los datos y documentación sobre este instrumento, así como su descripción pueden verse en ÁLVAREZ, R.: «Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII-XIX)», *op. cit.*, pp. 472-478; y *Fuentes para la historia de la música en Tenerife, siglos XVI-XVIII*, *op. cit.*, pp. 27-29.



Órgano de Otto Diederich Richborn, 1723. Antes y en el curso de la restauración. Iglesia de San Juan del Farrobo de La Orotava.



Tiradores de los registros, sección del teclado y reducción del órgano Richborn de San Juan de la Orotava tras la restauración

ller de otro famoso constructor alemán del momento: Arp Schnitger (1648-1719). Otto D. Richborn construyó varios órganos en Hamburgo, que fueron destruidos durante la segunda guerra mundial. De él tan solo se conservan dos instrumentos: el de La Orotava y otro que está en Brasil. Se puede comprender fácilmente, pues, la gran importancia que tiene este instrumento para nosotros. El órgano tinerfeño presenta una fachada barroca de cinco cuerpos, en la que destacan tres torreones semicirculares con bases poligonales y cresterías caladas. La ventana del teclado se abre por la parte posterior de la caja. El teclado tiene 47 notas y carece del Do# 1 y Re# 1, al igual que el pequeño órgano del convento de las Catalinas de La Laguna realizado por su padre.

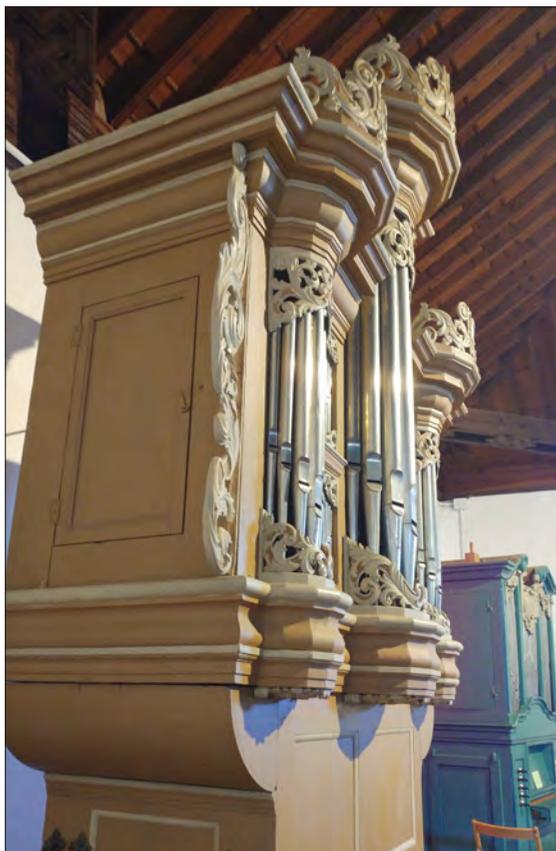
Fue restaurado en 1990 por el taller «Krümmhórner Orgelwerkstatt» de Greetsiel, interviniendo en él los mismos organeros que en el órgano de las Catalinas, es decir, Bartelt Immer y Wilfried Fooken, a los que se sumó Hero Bödeker. Financiaron la obra la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias

y el Patronato de Música del Cabildo de Tenerife, que se ocupó de asumir los gastos del registro de *Dulzian*, que hubo que reconstruir completo, porque había sido suprimido en el siglo XIX. Los trabajos se terminaron en junio de ese año y no hubo ninguna presentación del órgano.

Sobre el secreto se asienta la tubería, configurando cinco castilletes. Su composición es la siguiente:

<i>Prinzipal</i>	4 pies
<i>Gedackt</i>	8 pies
<i>Quinte</i>	3 pies
<i>Flöte</i>	4 pies
<i>Oktave</i>	2 pies
<i>Sesquialtera</i>	2 hileras
<i>Mixtur</i>	3 hileras
<i>Dulzian</i>	8 pies

En el año 2002, con motivo de la finalización de los trabajos del segundo órgano de esta iglesia, Bartelt Immer volvió a armonizar y afinar el instrumento de Richborn para poner a tono ambos instrumentos. También en esos días la restauradora Fernanda



Órgano de la iglesia de San Juan del Farrobo de La Orotava en su actual ubicación en el coro alto de la iglesia

Gutián del taller Cúrcuma pintó la caja, después de haber hecho un análisis para averiguar el color primitivo del mueble, que resultó ser de un amarillo ocre con los adornos en color marfil. Fue entonces cuando se llevó a cabo un concierto de dos órganos en la iglesia el 17 de marzo de ese año, interviniendo en él los organistas Heinrich Walther y Michael Fuerst, con obras para dos órganos de compositores de la catedral de Cuenca. La iglesia estaba abarrotada, pues desde dos horas antes del concierto ya había público por fuera del templo. Presidió el acto de inauguración el obispo de la diócesis, don Felipe Fernández, quien bendijo previamente los dos instrumentos. Organizó el concierto la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con el patrocinio del Área de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, la colaboración de la concejalía de Patri-

monio del Ayuntamiento de La Orotava y la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música. En los días anteriores se grabó por la noche, casi de madrugada, un CD de la colección *El patrimonio musical hispano* (n.º 8), de la Sociedad Española de Musicología, de la que yo era presidenta por aquellos años, con los repertorios citados para dos órganos, cuya edición fue financiada por la Comunidad de Castilla-La Mancha. Un auténtico encaje de bolillos.

#### 4. Parroquia de San Juan de La Orotava n.º 2 (1992 y 2002)

El segundo órgano de esta iglesia lo mandó a comprar en Hamburgo en 1772 la comunidad de clarisas de La Orotava y llegó a mediados de 1773<sup>50</sup>. La

<sup>50</sup> Todos los datos sobre este instrumento, así como su descripción, pueden verse en ÁLVAREZ. R.: «Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII-XIX)», *op. cit.*, pp. 472-474 y 479-482.



Órgano alemán anónimo de 1772 en 1990, con decoración rococó, antes de su restauración. Iglesia de San Juan del Farrobo de La Orotava



Órgano alemán anónimo de 1772, en 1995, después de su restauración y, en 2002, tras la restauración de la caja.  
 Puede comprobarse que la pintura azul ha cambiado de color en el curso de los años.  
 Iglesia de San Juan del Farrobo de La Orotava

caja de este instrumento posee unas líneas bastante sobrias, pero tiene un remate con una rocalla que señala la impronta rococó. Su teclado es de 51 notas y posee dos registros partidos (*Quinte* y *Trompeta*). Todo el trabajo de carpintería –paneles, molduras y adornos– tiene muchas concomitancias con el del órgano que se conserva en la ermita de San Telmo de Las Palmas de Gran Canaria, por lo que creemos que ambos proceden del mismo taller y llegaron en el mismo envío. Su composición es como sigue:

<i>Prinzipal</i>	4 pies	X	
<i>Gedackt</i>	8 pies	X	
<i>Quinte</i>	3 pies	<i>Quinte</i>	3 pies
<i>Mixtur</i>	3 hileras	<i>Oktave</i>	2 pies
<i>Trompeta</i>	4 pies	<i>Trompeta</i>	4 pies

Fue restaurado por el taller «Krümmhorner Orgelwerkstatt» de Greetsiel en 1992, interviniendo en esta ocasión Regina Stegemann y Wilfried Hermann Fooken. La financiación corrió por cuenta del Patronato de Música del Cabildo. Como ya dije anteriormente, su armonización y afinación quedaron pendientes, por lo que en 2002, y ya dentro de las campañas de restauración de bienes muebles llevadas a cabo por la Unidad de Patrimonio Histórico-Artístico del Cabildo de Tenerife, el organero Bartelt Immer realizó estas tareas imprescindibles, siendo inaugurado el mismo día que el órgano anterior (17 de marzo de 2002), después de haber sido pintada su caja por la restauradora artística y profesora de la Universidad de La Laguna Fernanda Guitián. Su color azul pastel, que era el original, impacta en el templo, mezclándose con el blanco roto de la rocalla de su fachada y de las celosías caladas dispuestas sobre los tubos.

##### 5. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (2000-2001)

El órgano de este templo santacruceño es un buen ejemplar de la organería romántica inglesa de la era victoriana. Fue construido por la casa *Bebington and Sons*, uno de los mejores constructores de entonces y se instaló en la iglesia a principios de 1862. Es



Órgano inglés victoriano de 1862.  
Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción  
de Santa Cruz de Tenerife

un instrumento de grandes dimensiones para lo que es usual en nuestras iglesias, con una caja de líneas neoclásicas, cuya fachada dispone de cinco campos a diferentes alturas, donde se alojan tubos cantantes y mudos. Todos ellos exhiben una hermosa decoración de temas vegetales estilizados en azul cobalto y dorado, característica de la tradición inglesa y única en los órganos de Canarias<sup>51</sup>. Tiene dos teclados manuales de 56 notas (Do 1-sol 5), un pedalero de tan solo 25 notas, un pedal expresivo para las persianas del segundo teclado, 22 registros y está dotado de *Trémolo*, de 3 enganches (Pedal al I, I-II y Octavas

<sup>51</sup> Para todos los datos sobre este instrumento, así como su descripción, consúltese ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «El órgano en Tenerife: Aportaciones para su catalogación y estudio», en *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 676-681; y «La música en la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de Santa Cruz...», *op. cit.*, pp. 724-729.

al I) y otras tantas combinaciones fijas (*P*, *F* y *FF*).

Su composición es la siguiente:

#### GREAT ORGAN

1. <i>Open diapason</i>	8 pies
2. <i>Stop diapason bass</i>	8 pies
3. <i>Gamba</i>	8 pies
4. <i>Claribel</i>	8 pies
5. <i>Dulciana</i>	8 pies
6. <i>Flute</i>	4 pies
7. <i>Principal</i>	4 pies
8. <i>Fifteenth</i>	2 pies
9. <i>Twelfth</i>	2 2/3
10. <i>Sesquialtera</i>	3 hileras
11. <i>Cremona</i>	8 pies
12. <i>Trumpet</i>	8 pies
13. <i>Mixture</i>	2 hileras

#### SWELL

1. <i>Double diapason</i>	16 pies
2. <i>Open diapason</i>	8 pies
3. <i>Stop diapason</i>	8 pies
4. <i>Principal</i>	4 pies

5. <i>Triplette</i>	2 hileras
6. <i>Fifteenth</i>	2 pies
7. <i>Cornopean</i>	8 pies
8. <i>Clarion</i>	4 pies

#### PEDAL

1. <i>Open diapason</i>	16 pies
-------------------------	---------

La Unidad de Patrimonio Histórico-Artístico del Cabildo en 2000 iniciaba los trámites para restaurar el instrumento que, tras haber sido encajonado durante ocho años (1988-1996), mientras duraron los trabajos de restauración del templo, presentaba deterioros muy graves en la tubería, en los secretos y en el fuelle. Se contrató al taller «Orgelbauwerkstatt» de Norden regido por el organero Bartelt Immer, quien se desplazó con cuatro operarios a la isla para realizar los trabajos *in situ*, entre ellos, el cambio de ubicación del motor-ventilador, que además se sustituyó por uno nuevo, añadiéndole también su portaviento. La tubería se completó (faltaba todo el registro de *Cremona*, entre otras carencias) y la mecánica se reparó y se mejoró, sobre todo, el mecanismo de



Órgano de la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, antes y después de restauración

la persiana del segundo teclado. Después de varios meses de trabajo intenso, el órgano volvió a sonar el 17 de junio de 2001 con un concierto de inauguración a cargo del organista alemán Heinrich Walther. Había recuperado su naturaleza original y quedaba como un buen ejemplo de la organería inglesa romántica en la isla. La caja, en cambio, aún no se ha restaurado.

## 6. Convento de las Claras de La Laguna (2001)

En 1863 el convento le encarga al organero mallorquín Antonio Portell y Fullana, que acababa de construir el gran órgano de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, un órgano nuevo, que fue inaugurado con toda solemnidad en la festividad de la Inmaculada Concepción de ese año. El instrumento situado en el coro alto a los pies de la iglesia tiene una caja de buen pino, de líneas sobrias, animada por cuatro triángulos tallados con motivos vegetales que culminan las cuatro planibandas donde se alojan 24 tubos



Órgano de Antonio Portell (1863).  
Convento de Claras de La Laguna



Tubos del órgano de Antonio Portell  
en el convento de Claras de La Laguna

del registro de Octava, que presentan unos labios muy curiosos en forma de lágrima aplastada, cuyo brillo resalta sobremedida sobre los tonos oscuros de la madera. Se trata en realidad de una falsa fachada rematada por una sencilla cornisa recta, pues el teclado de 54 notas (Do 1-fa 5) se abre por detrás, con el tablón de acceso al arca del viento encima. Y sobre él se sitúan las puertas que dan paso al secreto y a su tubería, estando asentados en primer término los medios registros de Bajón y Clarín.

El teclado está flanqueado por los tiradores de los registros, que son partidos y que se disponen verticalmente en este frontis trasero. Este queda de perfil frente al lejano altar que la organista tan solo puede ver si ladea la cabeza hacia su derecha, mientras la

decorada fachada se enfrenta a la puerta que da acceso al coro. Es una posición bastante incómoda para quien toca, teniendo en cuenta, además, que la visión queda interrumpida por las gruesas rejas de hierro de ese coro superior.

La composición tímbrica del instrumento es como sigue:

Bajón	Clarín
Lleno	Lleno
Lleno	Lleno
Octava	Octava
Flautado violón	Flautado violón

Este instrumento lo visité el 11 de octubre de 1994 y tomé las pertinentes fotografías. Estaba bastante bien conservado, pero tenía necesidad de una limpieza y de una puesta a punto, en la que la afinación de la tubería, especialmente de las lengüetas, era urgente



Teclado, reducción y tapa del arca del viento.  
Órgano de Antonio Portell en el convento de Clarisas de La Laguna

para su correcto uso. Esto lo realizó años después, concretamente en 2001, el organero alemán Gerhard Schmid<sup>52</sup> de Kaufbeuren (Baviera). Fue financiado por el Ayuntamiento de La Laguna. En esta puesta a punto del instrumento de las Claras, yo no intervine y de ella me enteré mucho tiempo después.

<sup>52</sup> Este organero estaba entonces por la isla, al ser el constructor del órgano de El Médano.

## 7. Parroquia de San Juan Bautista de San Juan de la Rambla (2002)

En lo alto de la pequeña tribuna alzada a los pies del templo, se encuentra un órgano inglés de la casa *W.M. Hedgeland*, que fue donado por doña Rosario



Órgano de W.M. Hedgeland en la Parroquia de San Juan Bautista de San Juan de la Rambla

Oramas en 1872. Posee una fachada de tipo funcional, en la que los tubos canónicos que la presiden, bellamente decorados en tonos verdes, amarillos, rojos y blancos, son rematados por una ancha y dorada moldura en forma de frontón tripartito, con su centro recto y los laterales curvos ascendiendo.

Tiene un teclado manual de 56 notas (Do 1-sol 5), que es de pupitre, y un pedalero recto de tan solo 25 listones. Sobre el teclado están dispuestos en horizontal los tiradores de los registros con sus nombres, por los que conocemos su composición:

### TECLADO MANUAL

<i>Open Diapason</i>	8 pies
<i>Stop Diapason</i>	8 pies
<i>Hohl Flute</i>	8 pies
<i>Dulciana</i>	8 pies
<i>Principal</i>	4 pies
<i>Fifteenth</i>	2 pies
<i>Trumpet</i>	8 pies

### PEDAL

<i>Bourdon</i>	16 pies
----------------	---------



Teclado del órgano de *W.M. Hedgeland*.  
Iglesia de San Juan Bautista en San Juan de la Rambla

Tiene enganche del teclado al pedal, sin embargo, los registros del Manual, excepto el *Principal* y el *Fifteenth*, carecen de octava grave. Fue reparado por Bartelt Immer de «Orgelbauwerkstatt» en 2002 y financiado por la Unidad de Patrimonio Histórico-Artístico del Cabildo Insular de Tenerife. Se inauguró con un concierto de Miguel Bernal Ripoll mucho tiempo después, el 29 de abril de 2005.

### 8. Parroquia de San Marcos de Icod (2002)

El instrumento de esta iglesia es de tipo inglés, construido por el taller de *Theodore Bate and C<sup>o</sup>* de Londres en 1885. Tiene un teclado manual de 56 notas (Do 1 - sol 5) y el pedalero está completo, con sus 30 notas. Además, posee un pedal de expresión para las persianas de la caja expresiva que contiene la

mayoría de los registros, salvo el *Open Diapason*, del que parte de su tubería está en la fachada y el *Bourdon* del Pedal<sup>53</sup>.

Su composición es la siguiente:

#### TECLADO MANUAL

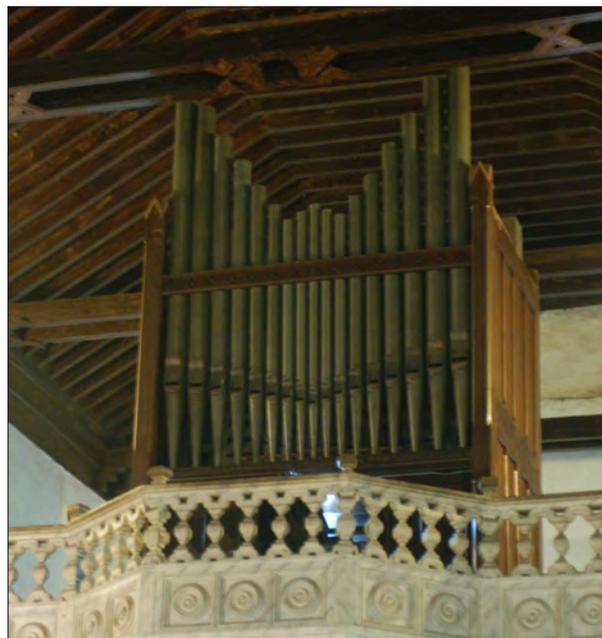
<i>Oboe</i>	8 pies
<i>Stop Diapason</i>	8 pies
<i>Clarabella</i>	8 pies
<i>Dulciana</i>	8 pies
<i>Principal</i>	4 pies
<i>Harmonic flute</i>	4 pies
<i>Open Diapason</i>	8 pies

#### PEDAL

<i>Bourdon</i>	16 pies
----------------	---------

Fue reparado por Bartelt Immer de «Orgelbauwerkstatt» en 2002 y financiado por la Unidad de Pa-

<sup>53</sup> Las características de este instrumento, así como sus datos, pueden consultarse en ÁLVAREZ, R: «Los órganos de la parroquia de San Marcos de Icod», en *Ycoden* (Revista de Ciencias y Humanidades), n.º 4 (2002), Icod, pp. 38-49.



Órgano inglés de *Th. Bate and C<sup>o</sup>* de 1885.  
Parroquia de San Marcos de Icod



Teclado de pupitre y tubos de fachada con su labios resaltados y orejas, reducción y el forro suprimido en la restauración del órgano inglés de *Th. Bate and C<sup>o</sup>* (1885). Parroquia de San Marcos de Icod

rimonio Histórico-Artístico del Cabildo Insular. Se inauguró con un concierto de Miguel Bernal Ripoll mucho tiempo después, el 1 de mayo de 2005.

### 9. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña del Puerto de la Cruz (2005)

El instrumento de este templo fue donado por don Bernardo Cólogan Fallon en el momento de su muerte, en 1814, mediante una disposición testamentaria, y fueron sus descendientes quienes se responsabilizaron de la compra y el traslado del órgano a esta parroquia. Lo encargaron al ta-

ller de Hamburgo de los organeros J.W. Geÿcke y J.H. Wohlien. Según la etiqueta que figura en la consola sobre los teclados, el órgano se realizó en 1818 y se inauguró el 30 de agosto de ese año. Tiene dos teclados manuales de 54 notas (Do 1-fa 5) y un pedalero de 25. Su tímbrica es ya un tanto romántica, a pesar de que su registración sigue siendo barroca, mientras que su caja presenta la sencillez y la elegancia del estilo neoclásico<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Datos y descripción del instrumento pueden consultarse en ÁLVAREZ, R.: «Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII-XIX)», *op. cit.*, pp. 492-496.



Órgano germano de *Geycke & Wöhlien*, 1818, antes de su restauración (1995) y después de ella (2004).  
Iglesia de la Peña del Puerto de la Cruz

Está provisto de *Trémolo* y de enganches de los teclados y del primer teclado al pedal. Su composición es la siguiente:

#### UNTERCLAVIER

<i>Principal</i>	8 pies
<i>Quinta</i>	3 pies
<i>Octave</i>	4 pies
<i>Bordun</i>	16 pies

#### OBERCLAVIER

<i>Gedackt</i>	8 pies
<i>Flöte</i>	4 pies

#### PEDAL

<i>Octave</i>	4 pies
<i>Mixtur</i>	2, 3 y 4 hileras
<i>Trompete</i>	8 pies

<i>Principal</i>	8 pies
<i>Subbass</i>	16 pies
<i>Fagot</i>	16 pies

Este instrumento, que estaba en un estado altamente ruinoso, con sus secretos carcomidos por los xilófagos y su tubería bastante dañada, aunque completa, sufrió una importante reparación entre 2003 y



Órgano germano de Geycke & Wöhler, 1818, después de su restauración en 2004.  
Iglesia de la Peña del Puerto de la Cruz

2004 por parte del taller «Orgelbauwerkstatt», regentado por Bartelt Immer, quien se desplazó a Tenerife con varios operarios, entre ellos, la joven tinerfeña Ana Tapia, que estaba entonces de aprendiz en su taller, aunque luego abandonó esta profesión. Aparte de rehacer las zonas dañadas de los secretos y las reparaciones usuales en mecánica, tubería, teclados, etc., hubo que hacer dos grandes fuelles nuevos y colocarlos en la parte trasera del coro alto, con la caja del motor-ventilador junto a ellos, porque antes los fuelles estaban en una dependencia de la torre aneja. Esta importante intervención la financió nuevamente el Cabildo Insular y fue la más costosa de todas las que se hicieron en la isla por aquellos años, pero el esfuerzo económico ha merecido la pena, porque es un magnífico ejemplar de la organería germana, con unos timbres realmente hermosos. La presión del aire es variable, con lo cual el organista logra un *tempo* adecuado para cada partitura. Se inauguró el 13 de junio de 2004 con un concierto organizado por ATAD-DEM (Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música) e interpretado por el organista alemán Martin Böcker.

#### 10. Parroquia de San Pedro de Güímar (2005)

En el coro alto situado a los pies de la iglesia, se encuentra este pequeño instrumento inglés de la firma *Gray & Davison*, que debió llegar a la isla a finales de los años sesenta del siglo XIX. Carecemos del dato exacto. Presentaba antes de su reparación una colocación insólita en la tribuna, al estar de perfil. Ahora, sin embargo, está de frente al altar, pero con el teclado en la parte posterior, de tal manera que el organista no puede visualizar la liturgia desarrollada en él. Y es que este mueble tiene por un lado la ventana del teclado y por el otro una falsa fachada formada por tres planibandas con tubos mudos de madera, pintados con una bella decoración floral en azul cobalto y dorado, con los labios en forma de gota de agua en este último color. Tiene un teclado de pupitre de 54 notas (Do 1-fa 5) y los tiradores de los registros se alinean en horizontal sobre el mismo. Su composición es la siguiente:

<i>Stop Diapason Bass</i>	8 pies
<i>Open Diapason</i>	8 pies



Órgano inglés de *Gray & Davison*, segunda mitad del siglo XIX, antes de su restauración. Iglesia de San Pedro de Güímar

<i>Stop Diapason treble</i>	8 pies
<i>Principal</i>	4 pies
<i>Fifteenth</i>	2 pies

Fue restaurado por Joaquín Lois del taller de Tordesillas en 2005 y financiado también por el



Órgano inglés de *Gray & Davison*, 2.ª mitad del siglo XIX, después de su restauración en 2005. Iglesia de San Pedro de Güímar

Cabildo de Tenerife. La caja del instrumento, que ha quedado espléndida, la restauró Raquel Trujillo Afonso. El órgano se inauguró con un concierto del catedrático de órgano del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, Miguel Bernal Ripoll, el 6 de mayo de 2005.

No obstante, este instrumento sufrió con posterioridad un percance lamentable al ser desplazado sin miramientos con toda la tubería dentro por los componentes de un coro de Güímar, a quienes les molestaba el órgano en la tribuna para sus actuaciones. Esto ocasionó serios daños en el instrumento, que ahora ya no se pueden reparar a menos que la propia parroquia se responsabilice de ello. Por tanto, este instrumento quedará inutilizado no sabemos por cuanto tiempo y se habrá perdido la partida económica que el Cabildo destinó a su restauración.

### 11. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Orotava (2003-2004)

El órgano de esta parroquia es un instrumento alemán de la casa *E. F. Walcker y Cía* que fue donado por doña Pilar Casañas, viuda de Pérez, en 1914. Su gran caja, situada en una alta tribuna a los pies de la iglesia, no se adscribe a ningún estilo artístico definido, sino que es meramente funcional. Sin embargo, desde el punto de vista de su estética sonora es un órgano romántico de transmisión neumática, con la consola de mando separada del instrumento y dirigida hacia el altar. Tiene dos teclados manuales de 58 notas (Do 1-si 5) y un pedalero de 30 notas, que manejan 22 registros. En total tiene 1488 tubos, a los que se añaden los dispositivos del *Trémolo*, del *crescendo*, del *diminuendo* general, de la expresión del recitado y 4 combinaciones fijas (*P*, *MF*, *F* y *Tutti*), más 5 enganches<sup>55</sup>.

En la consola se encuentran las plaquetas basculantes de los registros, alineadas horizontalmen-

<sup>55</sup> Ver características del instrumento y documentación en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «El órgano en Tenerife: Aportaciones para su catalogación y estudio», *op. cit.*, pp. 684-688.



Órgano alemán de *E. F. Walcker & Cía*, 1914.  
Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava

te sobre el segundo teclado. Ellas nos hablan de su composición.

#### TECLADO I O GRAN ÓRGANO

1. Principal	8 pies
2. Fugara	8 pies
3. Bordón	8 pies
4. Octava	4 pies
5. Flauto de chimenea	4 pies
6. Octava	2 pies
7. Corneta-Lleno	3-5 hileras

#### TECLADO II O EXPRESIVO

8. Bordón	16 pies
9. Diapasón	8 pies
10. Viola	8 pies
11. Voz celeste	8 pies
12. Bordón	8 pies
13. Voz humana	8 pies
14. Principal	4 pies
15. Piccolo	2 pies
16. Lleno	4 hileras
17. Trompeta	8 pies

#### PEDAL

18. Violón-bajo	16 pies
19. Sub-bajo	16 pies
20. Bordón-bajo	16 pies
21. Cello	8 pies
22. Bordón-Flauta	8 pies

De esta restauración no me ocupé yo, pues era don José Méndez quien se preocupaba de que el instrumento estuviera siempre a punto, ya que lo tocaba cuando podía. Como en todos los órganos neumáticos, las transmisiones de este órgano estaban en mal estado, por lo que varios registros no sonaban. Con la financiación del Ayuntamiento de la Villa de La Orotava, el instrumento se reparó entre 2004 y 2005 por el taller de Gerhard Schmid, de Kaufbeuren (Baviera). Durante esta restauración murió este organero en accidente laboral en Rusia, continuando esta tarea su hijo Gunnar y otros operarios. Se inauguró con un concierto de órgano de Juan de la Rubia en el I Ciclo de Órgano Histórico (*Ars organorum*) el 26 de octubre de 2005. Este instrumento es uno de los pocos que se toca habitualmente por varios organistas y en



Órgano alemán de *E. F. Walcker & Cía*, 1914.  
Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava

él se celebran a lo largo del año algunos conciertos. Recientemente, en 2021 el órgano ha sido revisado y puesto a punto por el taller de Albert Blancafort de Collbató (Barcelona), a quien llamé con la aquiescencia del nuevo párroco para que se ocupara a partir de ahora de tenerlo en buenas condiciones, arreglos que correrán por cuenta de la parroquia.

## 12. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Laguna (2006)

En la tribuna de los pies del templo, construida *ex profeso* para su ubicación, se encuentra un gran órgano inglés de la firma *W. Bate and Cía*, que llegó a mediados de 1904<sup>56</sup>. El órgano está situado sobre una alta tarima de casi medio metro de alto. Su caja es de estilo neoclásico muy sobrio. En el centro de la fachada se encuentra la consola con los dos teclados, que tienen 54 notas cada uno. El pedalero, ligeramente radial, está completo (30 notas). Sobre él y a la derecha, se halla una palanca de madera que maneja las persianas de la caja expresiva. En los paneles que enmarcan la ventana se alinean los tiradores de los 15 registros de los que está dotado,

mientras que sobre el teclado de pies se encuentran las palancas de los tres enganches. Está afinado en 455 Hz. Su composición es la siguiente:

### GREAT ORGAN

1. <i>Open diapason</i>	8 pies
2. <i>Stopped diapason</i>	8 pies
3. <i>Clarabella</i>	8 pies
4. <i>Flute</i>	4 pies
5. <i>Dulciana</i>	8 pies
6. <i>Octava</i>	4 pies
7. <i>Trumpet</i>	8 pies
8. <i>Cremona</i>	8 pies

### SWELL

1. <i>Open diapason</i>	8 pies
2. <i>Stopped diapason</i>	8 pies
3. <i>Clarion</i>	4 pies
4. <i>Flute</i>	4 pies
5. <i>Clarionet</i>	8 pies

### PEDAL

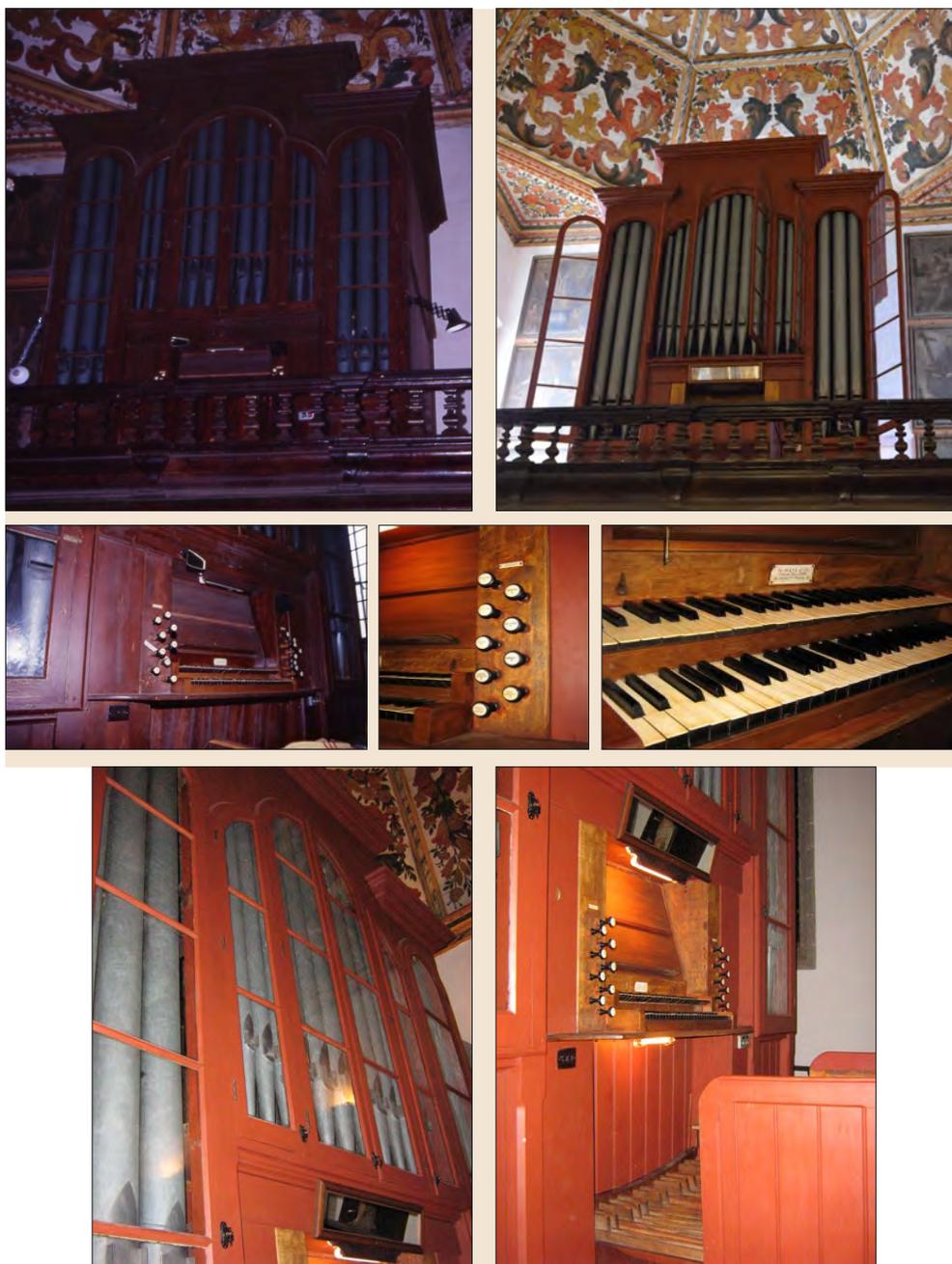
1. <i>Bourdon</i>	16 pies
2. <i>Octave</i>	8 pies

### ENGANCHES

*Swell to great* (II al I)  
*Great to pedal* (I al pedal)  
*Swell to pedal* (II al pedal)

Tiene motor-ventilador eléctrico, pues el órgano sufrió una reparación importante en los años setenta

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 681-684. Aquí se recogen las características de este órgano. También pueden consultarse en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Los órganos de la parroquia y su devenir», en *La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la iglesia de la Concepción*. Juan Alejandro LORENZO LIMA (ed.). La Laguna, Instituto de Estudios Canarios-Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2016, pp. 311-315.



Órgano inglés de *W. Bate*, 1904.  
Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna

del siglo pasado, tras una restauración del templo, o mejor dicho de la techumbre, al haberse desplomado parte de ella en 1972, cayendo encima de una nave y del púlpito. Como se comprenderá, el polvo lo invadió todo y el órgano se vio muy afectado; por esto hubo

que hacerles una limpieza a todos los tubos. Pasados los años, el órgano necesitó un nuevo arreglo, sobre todo en el fuelle, al que se le cambiaron las pieles. También se intervino en la tubería, aunque desconozco quién fue el autor de estas reparaciones parciales.

En los últimos tiempos, a este instrumento se le incluyó en el plan de restauración del que venimos hablando y en él intervino el taller de Joaquín Lois en 2006 y en la caja Dácil Pérez Batista en ese mismo año. El barniz de que estaba recubierto el mueble fue decapado, encontrándose debajo el color original que era un rojizo muy oscuro, color con el que se pintó finalmente. Fue financiado por el Cabildo Insular de Tenerife.

### 13. Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de la Victoria de Acentejo (1996-1997, solo la caja). En 2017 el instrumento

Aunque este instrumento germano de comienzos de la década de los ochenta del siglo XVIII se restauró en la tardía fecha de 2017, hay que señalar que su bella y llamativa caja pintada de azul pastel, fue restaurada por el taller Pátina entre 1996 y 1997, mientras se restauraban los retablos y otros bienes muebles de la iglesia, labor que fue financiada, asimismo, por el Cabildo Insular<sup>57</sup>. Al ser un instrumento de pequeñas dimensiones, se le quiso añadir

<sup>57</sup> Sobre este instrumento se puede consultar ÁLVAREZ, R.: «Antiguos órganos alemanes en Tenerife...», *op. cit.*, pp. 489-492 y sobre las pinturas de la caja ÁLVAREZ, R.: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife*, *op. cit.*, pp. 31-32. En este último trabajo se describen las pinturas de las puertas y del atril.



Órgano germano de ca. 1780, antes de la restauración.  
Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de  
La Victoria de Acentejo



Órgano germano de 1780, restaurada su caja en 1996-97.  
Detalle de la pintura del atril antes y después de la  
restauración de la caja.  
Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de  
La Victoria de Acentejo

una decoración pictórica llamativa con angelitos músicos en el interior de las tres puertas que cierran el mueble en el cuerpo superior donde se alberga la tubería, angelitos que posiblemente fueron pintados en Alemania, al igual que las rosas que salpican algunos paramentos. De igual manera, el atril también ha recibido una decoración atractiva. Fue una lástima que no se hubiera podido afrontar la restauración de la parte sonora del instrumento en esos momentos, lo que se ha hecho veinte años después.

### 14. Parroquia de San Marcos de Tegeste (2010)

Se trata de un pequeño instrumento construido en Londres a comienzos de 1870 en el taller de *Speckly and Ingram*. Su caja puramente funcional es de buena madera de pino, que mantiene su color natural y está barnizada. Alberga tan solo tres registros:

<i>Flute Harmonic</i>	4 pies
<i>Lieblich Gedackt</i>	8 pies
<i>Open Diapason</i>	8 pies

El frontis de este sencillo mueble es hermoso, porque, aunque en él tan solo están dispuestos los tubos de fachada, estos van decorados con bellos dibujos de colores –plateados, dorados, marrones y azules–, que combinan formas vegetales estilizadas con otras geométricas, ornamentación característica de la organería inglesa de la época victoriana, como puede verse en otros instrumentos tinerfeños de esta procedencia. De los 23 tubos que se alojan en ella, los 15 centrales pertenecen al *Open Diapason*, mientras que los ocho laterales (4+4) son de la *Flauta armónica*. Las bocas de todos ellos dibujan una curva en forma de paréntesis acostado, con labios en forma de lágrima y orejas doradas. Todos los tubos del instrumento, tanto los de metal (plomo al 90% y estaño) como el *Gedackt* de madera tienen las almas dentadas como era común en los instrumentos románticos.



Órgano inglés de *Speechly and Ingram* (1870), después de su restauración.  
Iglesia de San Marcos de Tegueste

El teclado es de balcón, con 56 teclas (Do 1-sol 5) de marfil y de ébano, al que se suma un pedalero de 20 notas, que puede engancharse a los registros del manual. Los sencillos tiradores de los registros, con placas de marfil donde se exhiben sus nombres, están alineados en horizontal sobre el teclado. La tímbrica de este instrumento está concebida para el acompañamiento de los cantos litúrgicos por sus sonidos pastosos y agradables. Incluso sorprende el uso del *Lieblich Gedackt*, un Bordón suave, que fue un re-

gistro que se incorporó a la organería inglesa tras la Exposición Universal de 1851, popularizándose más tarde. Es, pues, una novedad de la que carecen los otros instrumentos importados de esta centuria.

Como ya se ha dicho, el órgano necesitaba un buen arreglo y este se acometió en octubre de 2010 por el taller alemán de Gunnar Schmid. Se repusieron todas las pieles del fuelle y del arca del viento, se niveló el teclado, se reparó toda la tubería, que estaba abollada y con cortes importantes, y se le dotó de un motor-ventilador de la casa Laukhuff con su válvula correspondiente. A pesar de ello, se ha conservado la palanca-pedal del fuelle, que está colocada a la derecha de los teclados, para que pueda ser manipulada por el propio organista. Fue inaugurado con una misa cantada el 31 de ese mes y año oficiada por su párroco de entonces don Miguel Ángel Navarero Mederos.

### 15. Parroquia de Santa Úrsula de Adeje (2011)

Como ya se ha explicado, este órgano no entró dentro del plan de restauración del Cabildo, por lo que su restauración corrió a cargo del ayuntamiento de la Villa de Adeje y de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias. Se trata de un instrumento germano, procedente de los talleres de Hamburgo que llegó a la isla en abril de 1766, habiendo sido gestionada su compra desde el año anterior por la casa comercial de Juan Cólogan del Puerto de La Orotava<sup>58</sup>. Lo encargó y donó don Domingo de Herrera Ayala y Rojas Ponte, oncenno Conde de La Gomera y sexto Marqués de Adeje, quien asimismo mandó traer otro instrumento similar para el convento franciscano de Nuestra Señora de Guadalupe y San Pablo de la misma Villa, hoy lamentablemente desaparecido. Para ambos encargó una rica y ostentosa decoración tallada, dorada

<sup>58</sup> Un estudio amplio de este órgano se encuentra en *La recuperación de un instrumento singular: el órgano de la parroquia de Santa Úrsula de Adeje*, en folleto realizado por el Ayuntamiento de Adeje con motivo de la inauguración del órgano de la parroquia, 14 de mayo de 2011, 8 pp.

y pintada, que es única en el panorama organístico de Canarias.

Es un órgano positivo, cuya caja de un solo cuerpo de fachada, de buena madera de pino pintada de color rojizo oscuro, mide 3,45 m de alto por 1,37 m de ancho y 0,72 m de fondo. Sus líneas son sobrias y presenta en el centro un torreón semicircular más elevado, donde están dispuestos los siete tubos más graves del *Prinzipal* de 4 pies. Este torreón determina una división tripartita de la fachada, con planibandas de menor altura flanqueándolo, con 10 tubos cada una. Pero lo más vistoso de esta caja son los tres florones tallados que la rematan y que fueron mandados a confeccionar por el Marqués. Estos son realmente llamativos y constituyen un motivo artístico singular en toda la organería de las Islas. Coronan estos florones tanto el torreón central, a mayor altura, como las esquinas de la caja que imitan asimismo torreones, y que con estos adornos se acentúa más su parecido. Están constituidos por finas tallas recubiertas de panes de oro con motivos vegetales, rocallas y una venera como remate superior del central. En este, rodean al escudo de armas del donante pintado con brillantes colores. Otros adornos flameantes cabalgan sobre las estrechas cornisas curvas de las planibandas que llevan un sentido ascendente, todo dentro del gusto rococó. Por debajo de estas tallas, una banda de fondo verde oscuro, que recorre todo el perfil superior de la fachada, lleva la siguiente inscripción en letras doradas: *Diólo Dn. Domingo de Herrera Ayala y Rojas Ponte Xuárez de Castilla, onzeno conde la Gomera. Año 1765.*

Además de estos florones ornamentales, el conde y marqués mandó ponerle unas puertas muy decoradas para proteger la tubería del polvo y de los robos, puertas cuyos paneles se adaptan perfectamente a las curvas de la fachada del instrumento –incluso conforman los falsos torreones de los extremos–, por lo que puede presumirse que fueron hechas por el mismo carpintero que realizó la caja. Estas puertas llevan una bellísima decoración pintada por ambas caras, con temática diferente. En el exterior imitan



Órgano germano de 1765 antes de su restauración.  
Parroquia de Santa Úrsula de Adeje

los tubos de una fachada, con sus celosías en la zona inferior y unos cortinajes rojos con guardamalletas talladas y doradas en la superior; mientras que, en el interior y sobre un fondo verde oscuro, se despliega un gran bodegón, con cestas de frutos sobre una mesa cubierta por un paño rojo y un par de jarrones azules con flores flanqueándola. Una cenefa dorada con motivos vegetales y hojas de acanto recorre el borde superior de este interior rico en colorido, que posee una cierta calidad artística. Su autor podría



Lamentable estado en que se encontraba el órgano en 1984.  
Parroquia de Santa Úrsula de Adeje

haber sido el maestro José Tomás Pablo, del Puerto de la Cruz, que fue quien intervino en las pinturas del órgano del convento de la misma localidad, según ha podido demostrar el investigador José María Mesa, pero no se ha encontrado el documento que lo demuestre.

El órgano de la parroquia tiene un teclado de 51 notas (Do 1-re 5), que estaba prácticamente des-

trozado, al haberle arrancado casi todas las uñas de las notas diatónicas, que eran de madera de palisandro, y estar todo su varillaje desbaratado. Ahora se han reparado con el mismo tipo de madera, al igual que los tacos con taraceas en hueso que lo flanquean.

Asimismo, se han elaborado los tiradores de los registros torneados en madera de ébano con remate de bolita en hueso, y las etiquetas en piel con los



Teclado, tubos y registros durante y después de su restauración en 2011.  
Parroquia de Santa Úrsula de Adeje



Diseño de las celosías y de su tallado, siguiendo los patrones originales de la tallista alemana Regine Hawellek.  
Parroquia de Santa Úrsula de Adeje

nombres de los juegos en tinta y con buena caligrafía. Toda la mecánica de registros y notas ha tenido que ser reparada con sumo cuidado, dado que estaba en un estado de deterioro lamentable. Lógicamente, también se ha intervenido en el secreto y en el arca del viento, reponiendo las pieles y reparando válvulas, guías y resortes. Su interior está recubierto de la cola rojiza típica de la organería del norte del Alemania.

Como ya dijimos, la tubería había desaparecido al completo en el pasado, excepto dos tubos de madera del *Gedackt*, que han sido reutilizados. Los 227 tubos restantes han sido elaborados de nuevo, siguiendo las pautas de la organería germana del siglo XVIII. Los panderetes donde encaja esta tubería sobre el secreto también son nuevos.

La composición tímbrica del órgano es la siguiente:

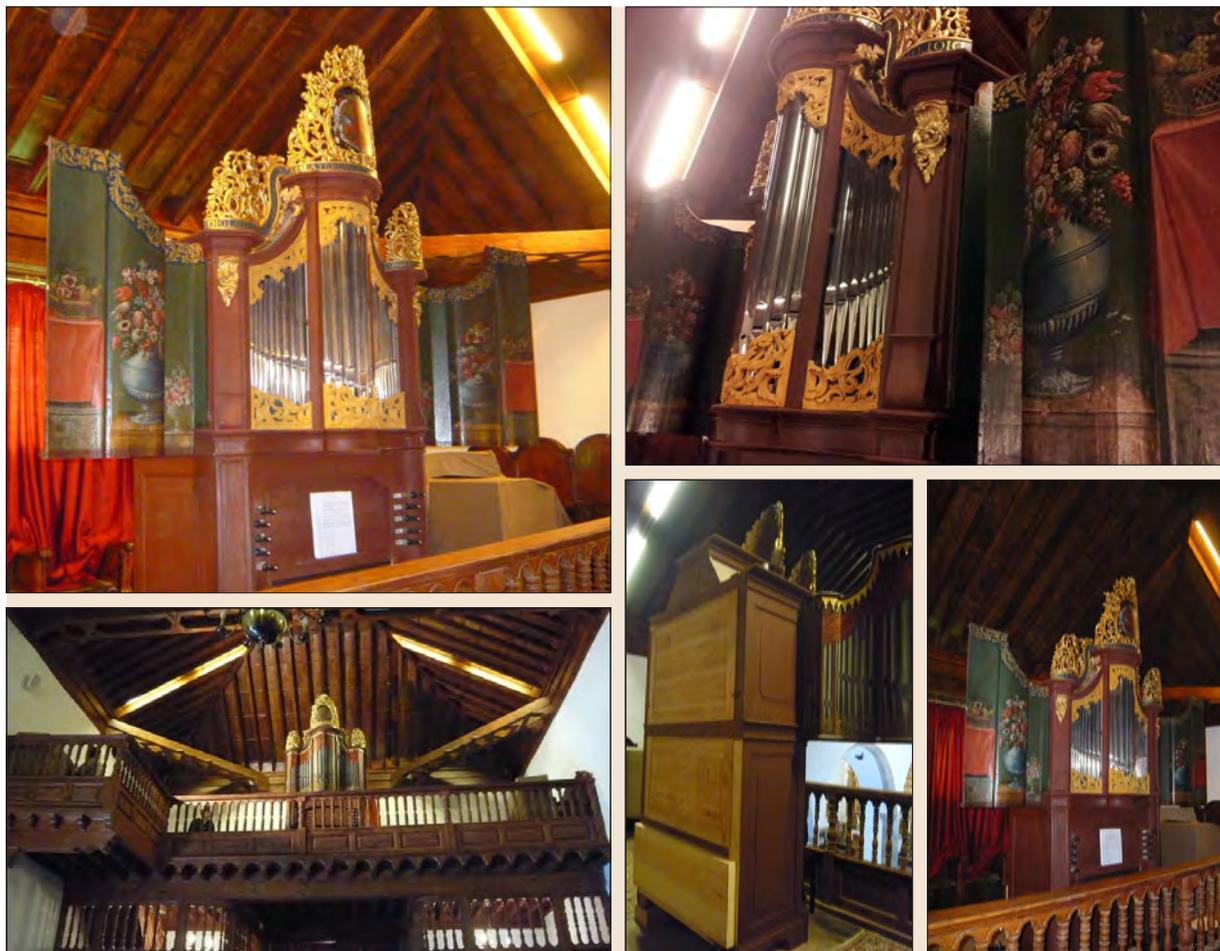
<i>Gedackt</i>	8 pies (madera)
<i>Prinzipal</i>	4 pies
<i>Quinte</i>	3 pies
<i>Octave</i>	2 pies
<i>Terz</i>	1 3/5 pies (solo discante)

Los registros son todos partidos, algo poco frecuente en la organería germana, estando la partición entre el Si  $\flat$  y el Si natural, lo que es auténticamente insólito en este tipo de teclados partidos. El temperamento utilizado para su afinación por parte de Bartelt Immer es el Valotti.

El fuelle, que asimismo estaba en pésimas condiciones, también ha sido rehecho totalmente con



El órgano con los nuevos tubos y las celosías ya colocadas durante su restauración.  
Parroquia de Santa Úrsula de Adeje



Órgano restaurado en 2011 por Bartelt Immer y su decoración por Fernanda Guitián en su actual ubicación.  
Parroquia de Santa Úrsula de Adeje

buenas maderas y pieles, y se le ha dotado de un motor-ventilador silencioso dentro de su caja.

Como he dicho al principio, la Dirección General de Cooperación y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias ha financiado la restauración del mueble con todos sus elementos ornamentales tallados, además de las puertas y sus pinturas. De ellas, así como de las tallas que coronan el mueble, se ha ocupado el taller tinerfeño Cúrcuma con la restauradora Fernanda Guitián al frente, quien también pintó la caja en ese tono rojizo oscuro que tiene, mientras que del diseño de las celosías y de su tallado, siguiendo los patrones originales, ha sido responsable la tallista alemana Regine Hawellek, presupuesto que entraba

dentro del global cobrado por el organero. A estas celosías, recubiertas de panes de oro, se les ha dado una pasta amarillenta que lo imita, sin serlo, para evitar un falso histórico.

#### 16. Parroquia de Nuestra Señora de la Luz de Guía de Isora (2016)

Posee esta iglesia en el coro, situado a los pies de la nave, un órgano inglés que fue comprado en 1871. Es un órgano de tipo litúrgico, del taller londinense de *W.M. Hedgeland*, al igual que el del santuario del Cristo y el de San Juan de la Rambla, pero con diferencias notables en su constitución, pues posee una caja meramente funcional, cuya fachada de tu-



Órgano inglés de de *W.M. Hedgeland*.  
Parroquia de Ntra. Sra. de la Luz de Guía de Isora

Los bellamente pintados no tiene ninguna función sonora, ya que la tubería cantante está detrás de las persianas que ocultan estos falsos tubos. Es, pues, un órgano expresivo. El instrumento mide 1,98 m de ancho, por 0,96 m de fondo y 2,76 m de alto.

Tiene un teclado manual de 56 notas (Do 1 - sol 5) y uno de pedal de 25, cuyos tubos de 16 pies se encuentran en la parte posterior de la caja. Sobre el teclado, que es de pupitre, se disponen los tiradores de los registros que responden a la composición siguiente:

<i>Sub Bass</i>	16 pies (madera)
<i>Open Diapason</i>	8 pies (metal)
<i>Stop Diapason</i>	8 pies (madera)
<i>Dulciana</i>	8 pies (metal)
<i>Principal</i>	4 pies (metal)

Existe un enganche del manual al pedal. La mecánica es la típica inglesa de balancines, tal y como

la muestran otros órganos tinerfeños de esta procedencia.

Fue restaurado por el taller de Bartelt Immer en el año 2016, según dijimos más arriba.

La intervención en el instrumento afectó tanto a la caja, al teclado y al fuelle, como a los secretos, la tubería y la mecánica, pues había muchos problemas en cada una de estas partes, sobre todo en la tubería que, aunque completa, presentaba varios tubos doblados que hubo que enderezar. El órgano recibió una afinación temperada. Y naturalmente se le dotó de un motor-ventilador de la casa Laukhuff.



Teclado del órgano de la iglesia de Nuestra Señora de La Luz (Guía de Isora), antes y después de su restauración

## 17. Convento de las Catalinas de La Laguna, n.º 2 (2016)

Es otro de los órganos germanos anónimos, del que sabemos en qué fecha lo compró el convento, que fue en 1760, en la misma década en la que también se adquiere el órgano de Richborn, que debía haber sido propiedad de algún aficionado de

Santa Cruz de Tenerife, como ya hemos tratado de demostrar en trabajos anteriores<sup>59</sup>. En cambio, este llegó en la fecha que acabamos de apuntar.

Posee una caja de un solo cuerpo de fachada, de buena madera de roble, que conserva su color natural y que exhibe una decoración tallada de tipo rococó. Mide 2,80 m de alto, 1,46 m de ancho y 67 cm de fondo, lo que supone que sus medidas han sido calculadas en pies hamburgueses, es decir, 10x5x2 pies aproximadamente. Está rematada por una ancha cornisa de líneas curvas, cóncavas y ascendentes las laterales, y convexa y a mayor altura la central. Coronan la cornisa, que es la que deter-

<sup>59</sup> «Nuevos datos sobre los órganos del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna», en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. XXXVI-XXXVII (1990-1992), La Laguna, 1993, pp. 107-126 y 8 láms.



Órgano anónimo germano de 1760 antes de su restauración.  
Convento de Las Catalinas de La Laguna



Órgano anónimo germano de 1760, caja rococó.  
Restaurado en 2016.  
Convento de Las Catalinas de La Laguna

mina la disposición de los tubos de fachada, tallas flameadas en las esquinas, formando chaflán, y en el centro un hermoso adorno de rocallas, entremezclado con motivos vegetales; todo dentro del gusto rococó. En altura el órgano se divide en dos cuerpos, ambos con esquinas achaflanadas, mientras que los tubos de fachada se distribuyen en tres zonas: la central, a modo de castillete convexo, contiene siete tubos dispuestos en forma de mitra, los más graves de la Octava de 2 pies; y las laterales, que son cóncavas, encierran once tubos en orden decreciente cada una. La decoración la completan bellas celosías talladas con hojas y rocallas, que se distribuyen tanto en los huecos triangulares que dejan los finales de los tubos, como en los pies de estos, para ocultar los panderetes. Todo ello contribuye a la vistosidad de

esta fachada, que afortunadamente conserva todos sus relieves.

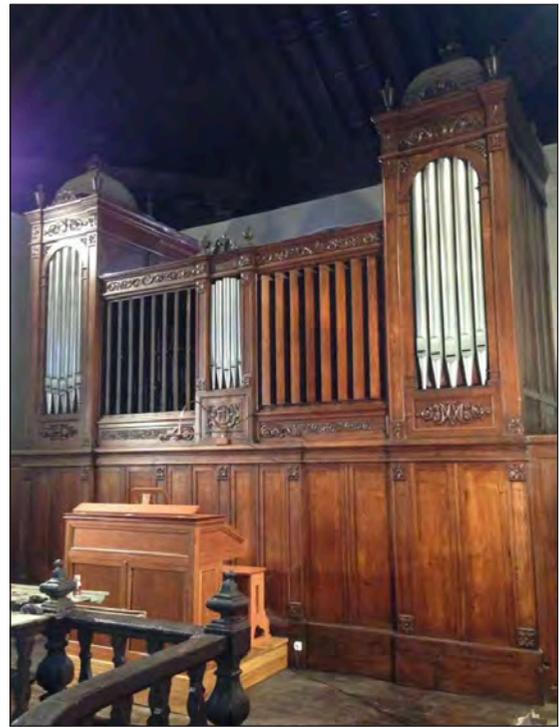
El teclado posee 49 notas (Do 1-do 5) y todos los registros tienen la corredera partida entre el Si 2 y el do 3, algo bastante inusual en la organería germana. Su composición es la siguiente:

<i>Gedackt</i>	8 pies (roble)
<i>Flauta</i>	4 pies (tapada y de roble)
<i>Quinta</i>	3 pies (plomo)
<i>Principal</i>	2 pies (estaño, los tubos graves están situados en la fachada)
<i>Mixtur</i>	3 hileras
<i>Tremulant</i>	

La afinación está en 490 Hz a 18 grados = un tono por encima de lo normal y la presión del viento es de = 75 mm.

### 18. Parroquia de Nuestra Señora del Pilar de Santa Cruz de Tenerife (2016)

Órgano de Lope Alberdi Ricalde, construido en Barcelona en 1923. Es un instrumento de tipo posromántico de la escuela vasco-navarra, de transmisión neumática con consola independiente, todo él expresivo, pues su fachada dividida en cinco cuerpos, posee tres de ellos con tubos falsos sobre tela roja que oculta el interior y los dos intermedios están configurados por las persianas, que manipula el pedal



Órgano construido por Lope Alberdi Ricalde (1923)  
Iglesia de Ntra. Sra. del Pilar de Santa Cruz de Tenerife

*ad hoc*, situado en el centro de la consola. Tras esta aparente fachada se encuentra toda la tubería situada sobre los dos secretos principales con pistones de válvulas cónicas, a los que se añaden otros tres para el Flautado violón de 16 pies (24 notas), el del Flautado Principal de 8 pies (12 notas) y el de la Viola de Gamba de 8 pies (12 notas).



Consola antigua y nueva del órgano de Lope Alberdi Ricalde (1923)  
Iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Santa Cruz de Tenerife



Estado en que se encontraban los tubos, el pedalero y los teclados en el órgano de Alberdi Ricalde (1923)  
Iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Santa Cruz de Tenerife

En la consola independiente, que hubo que hacer totalmente nueva por estar muy afectada por las termitas y por el agua, se disponen los dos teclados de 56 notas (Do 1 - sol 5) y sobre ellos las plaquetas para accionar los diez registros que posee:

#### TECLADO I

Trompeta real	8 pies
Octave	4 pies
Flautado principal	8 pies
Flauta armónica	8 pies
Flautado violón	16 pies
UNIÓN TECLADOS	

#### TECLADO II

OCTAVAS GRAVES	
Cor de nuit	8 pies
Viola de gamba	8 pies
Voz celeste	8 pies
Ocarina (tapadillo)	4 pies
Voz humana	8 pies

Además, está dotado de Trémolo que afecta a ambos teclados. El Pedal, que es radial, cuenta con las 30 notas habituales, pero no tiene registro propio. Se puede enganchar tanto al primero como al segundo teclado. También tiene el típico enganche del 2.º al 1.º y unión de octavas graves del 2.º al 1.º.

### 19. Parroquia de las Mercedes de Rojas. El Médano (2016)

Por su tamaño es el tercer órgano más grande de los existentes en Canarias. Fue construido por la fir-

ma Orgelbau Späth para la iglesia de St. Johannes de Tübingen, cuya diócesis lo donó en 1991 a la de Tenerife, al adquirir un órgano nuevo para este templo. El organero Gerhard Schmid fue el encargado de su traslado y de su reubicación en la parroquia de El Médano, construyendo una caja nueva, además de otros elementos necesarios para su montaje en esta iglesia de nueva planta de la zona costera de Tenerife. Se inauguró en noviembre de 1994, pero lamenta-



Órgano germano del siglo XX.  
Iglesia de las Mercedes de Rojas. El Médano

blemente las maderas que se utilizaron para ella eran de mala calidad por lo que se apollilló totalmente en poco tiempo, convirtiéndose en polvo todas las piezas de madera, aparte de la caja. Por ello, en 2015, su párroco de entonces don Macario López contactó conmigo para ver cómo solucionábamos el problema. El cabildo, al no ser un órgano histórico, se negó a intervenir, por lo que la parroquia tuvo que asumir el importante desembolso de su reconstrucción. Para ello aconsejé acudir al taller de Albert Blancafort, especializado en la construcción de nuevos órganos y autor del órgano del Auditorio, experto por tanto en todos estos menesteres, quien con gran paciencia estudió los tres tipos de bichos que encontró en el mueble y que se llevó a su taller, para comprobar las preferencias voraces de cada uno y encontrar un material lúneo apropiado para este órgano, lo que consiguió al fin. Rehecha toda la caja y modificada la colocación de los tubos graves de fachada, el órgano se reinauguró el 24 de septiembre de 2016.

Este gran instrumento tiene tres teclados manuales de 56 notas y uno de pedal de treinta.

La composición de sus 2000 tubos es la siguiente:

#### HAUPTWERK

<i>Pommer</i>	16 pies
<i>Principal</i>	8 pies
<i>Spitzgedackt</i>	8 pies
<i>Octave</i>	4 pies
<i>Rohrquintade</i>	4 pies
<i>Quint</i>	2 2/3 pies
<i>Schwiegel</i>	2 pies
<i>Mixtur</i> 3-6 fach	1 1/3 pies
<i>Trompete</i>	8 pies

#### PEDAL

<i>Principal</i>	16 pies
<i>Subbas</i>	16 pies
<i>Octavbas</i>	8 pies
<i>Gemshorn</i>	8 pies
<i>Spillpfeife</i>	4 pies
<i>Rauschbas</i>	4 pies

<i>Liebliche Posaune</i>	16 pies
<i>Clarine</i>	4 pies

#### POSITIV

<i>Gedackt</i>	8 pies
<i>Blockflöte</i>	4 pies
<i>Principal</i>	2 pies
<i>Siffelöte</i>	1 1/3 pies
<i>Nachthorn</i>	1 pie
<i>Cymbal</i>	1/2 pie
<i>Vox Humana</i>	8 pies
<i>Schalmey</i>	4 pies
<i>Tremulant</i>	

#### SCHWELLWERK

<i>Koppelflöte</i>	8 pies
<i>Spitzgamba</i>	8 pies
<i>Principal</i>	4 pies
<i>Rohrflöte</i>	4 pies
<i>Gemsquinte</i>	2 2/3 pies
<i>Hohlflöte</i>	2 pies
<i>Terzflöte</i>	1 3/5 pies
<i>Septime</i>	8/7 pies
<i>Plein jeu</i>	2 pies
<i>Oboe</i>	8 pies
<i>Tremulant</i>	

Además, posee cinco enganches: II/I, III/I, I/P, II/P y III/P y diversas combinaciones libres.

## 20. Parroquia de Ntra. Sra. de la Encarnación de La Victoria de Acentejo (2017)

Es un órgano anónimo alemán, que procede de Hamburgo y que llegó a la parroquia en torno a 1780.

La caja está rematada por una cornisa recta muy sencilla. Mide 2,55 m de alto, 1,49 de ancho y 80 cm de fondo, es decir, 9 x 5 x 3 pies hamburgueses aproximadamente. Es un órgano de armario en el que no existe tubería de fachada, sino que en él los caños, plantados todos sobre el secreto en orden cromático, quedan ocultos por dos puertas entrepañadas, que deben ser abiertas a la hora de tocar el instrumento para que el sonido pueda proyectarse.



Órgano germano de 1780 restaurado en 2017.  
Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de  
La Victoria de Acentejo

El teclado, de balcón, tiene 51 notas (Do 1-re 5).  
Su composición es la siguiente:

<i>Flöte</i>	4 pies	<i>Gedack</i>	8 pies
<i>Nasat-Quint</i>	3 pies	<i>Octav</i>	2 pies
<i>Mixtur</i>	2 h	<i>Mixtur</i>	discant
<i>Trompeta bass</i> (nuevo)		<i>Trompeta</i>	8 pies discant

En la restauración se le añadió medio registro de *Trompeta* de mano izquierda, del que carecía, aunque el secreto estaba preparado para ello. El registro de *Mixtur* tiene la corredera dividida en dos mitades, que son accionadas por tiradores diferentes y opuestos. La división se realiza entre el si 2 y el do 3<sup>60</sup>.

Afinación del La 2=450 Hz a 21 grados con una presión de 77 mm columna de agua.

### 21. Parroquia de Santa Catalina de Tacoronte (2017)

Órgano inglés de la casa *Bebington and Sons* del año 1856.

Su mueble presenta una fachada neoclásica con tres planibandas, más ancha y bajo arco de medio punto la central, y más estrechas y rectangulares las laterales. En ellas se alojan tubos del *Open Diapason* pintados de dorado. Por encima de las planibandas corre una cornisa volada con denticulado en su parte inferior, y corona la caja un remate de arco rebajado a modo de frontón. El mueble de madera de pino está barnizado y mide 1,95 m de ancho, por 1,08 m de fondo y cerca de 4 m de alto.

<sup>60</sup> Cfr.: ÁLVAREZ, R.: «Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII-XIX)», *op. cit.*, pp. 489-492.



Órgano inglés de la casa *Bebington and Sons* de 1856.  
Antes y después de su restauración en 2017.  
Parroquia de Santa Catalina de Tacoronte

Todo el instrumento es expresivo, ya que toda la tubería se esconde tras unas persianas que son accionadas por un pedal colocado en la parte inferior del pedestal.

El teclado tiene 58 notas y parte del Sol 1. Es movable, pues se esconde tras unas puertas, que al ser abiertas, permite su deslizamiento hacia el exterior para poder ser accionado. Sobre él se disponen los tiradores de los registros que muestran la siguiente composición:

<i>Open Diapason</i>	8 pies
<i>Dulciana</i>	8 pies
<i>Principal</i>	4 pies
<i>Flute</i>	4 pies
<i>Sesquialtera?</i>	2 hileras
<i>Stop Diapason</i>	8 pies
<i>Twelfth</i>	2 2/3 pies
<i>Fifteenth</i>	2 pies
<i>Cremona</i>	8 pies
<i>Trumpet</i>	8 pies

Tiene tres enganches y posee un pequeño pedal de listones muy pequeños, que parece para niños. Se muestra en la foto.

Está afinado en temperamento igual y el La<sub>2</sub> tiene una altura de 450 Hz a 21 grados.

## 22. Iglesia de San Agustín de La Orotava (2018)

Es un órgano anónimo germano que llegó en 1766, cuya caja de un solo cuerpo de fachada, de buena madera de pino pintada de marrón oscuro, mide 3,5 m de alto por 1,85 m de ancho y 0,77 m de fondo. Debió llegar de Hamburgo en las mismas fechas que el órgano de Adeje, aunque no parece que fuera hecho por el mismo taller. También tiene puertas plegables que ocultan la tubería, pero son muy sencillas. Estaban pintadas de verde y de un rojizo oscuro. Tras la restauración se decidió no añádselas.

Su fachada es hermosa estando dividida en dos secciones por una moldura mixtilínea que indica la



Órgano anónimo germano (ca. 1766), antes y después de su restauración. Iglesia de San Agustín de La Orotava

altura del secreto. El cuerpo superior presenta cinco calles con planibandas a diferentes alturas, menores las intermedias, que alcanzan la altura de la central gracias a una estilizada y esbelta S tallada y dorada que se eleva sobre estos cuerpos. Llamen la atención en esta fachada las diez claraboyas con dibujos de tallos y hojas estilizados también en dorado que

ocultan los pies de los tubos, así como sus finales. Este trabajo líneo es muy fino y delicado, confiéndole colorido a este cuerpo, al contrastar con el tono plateado de la tubería del *Prinzipal* de 4 pies, que es de estaño. Toda esta labor ornamental de las tallas la realizó en Alemania la mencionada Regine Hawellek. También están realizadas de forma artística las etiquetas blancas en papel con el nombre de los registros, que responden en su gran mayoría a la petición que hizo el fraile José Urbano Delgado en abril de 1765 para su convento agustino de Nuestra Señora de Gracia de la Villa de La Orotava.

Composición del órgano:

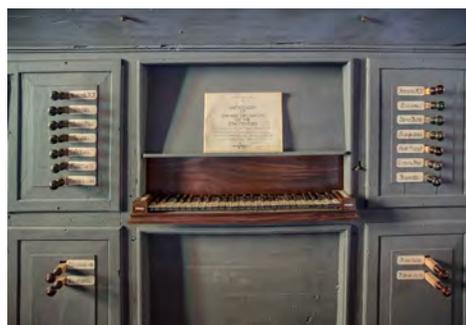
<i>Prinzipal</i>	4 pies	<i>Flauta</i>	8 pies
<i>Gedact</i>	8 pies	<i>Sesquialtera</i>	discant
<i>Quinta</i>	3 pies bass	<i>Octava</i>	2 pies
<i>Mixtura</i>	3 h	<i>Dulcian</i>	8 pies discant
<i>Dulcian</i>	8 pies bass		

Está afinado en temperamento Valotti y el La2 tiene una altura de 452 Hz.

La caja del instrumento fue restaurada en la propia iglesia por el restaurador y conservador Adolfo Padrón Rodríguez con asesoramiento de F. Guitián.

### 23. Parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico (2019-2020)

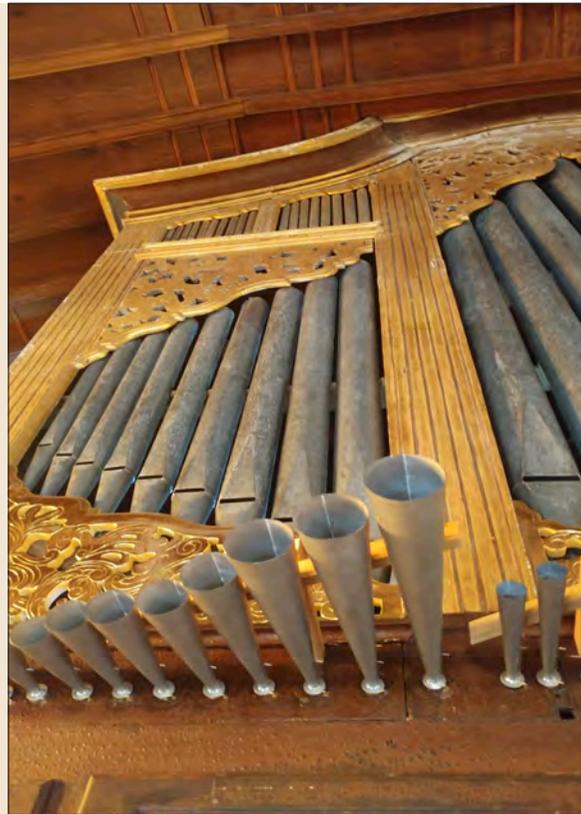
Este instrumento fue construido para la parroquia de la Concepción de La Orotava, pero en 1914, al comprarse el órgano Walcker actual se vendió el órgano antiguo a esta parroquia del sur de la isla. Fue construido en dos fases: la primera a mediados del siglo XVII por un organero anónimo, de la que queda la parte superior de la fachada y dos registros completos: el Flautado de 13 palmos y la Flauta tapada de nogal; y la segunda, en la década de los noventa del siglo XVIII, en la que intervino el organero cordobés Antonio Corchado (1750/51-1813), al que se debe



Teclado y tiradores de registros del órgano de la Parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico



Órgano canario. Tubos, fachada y teclado antes de su restauración.  
Parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico



Órgano y tubos después de su restauración en 2019-2020.  
Parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico

la mayor parte del instrumento, quien lo dotó de un teclado de 51 notas con ornamentación muy peculiar, siguiendo las pautas de los teclados de sus parientes cordobeses<sup>61</sup>. Su composición es como sigue:

Flautado	8 pies
Flauta tapada de nogal	8 pies
Octava	4 pies
Tapadillo	4 pies
Sesquialtera, basso Docena	3 pies + 1 3/5
Quincena	2 pies
Lleno partido	3 hileras basso y 4 discante

Címbala	3 hileras
Corneta	6 hileras discante
Trompeta Real partida	8 pies
Bajoncillo (fachada)	4 pies
Clarín (fachada)	8 pies
Contras de pedal 8	16 pies
Tambor 4 tubos	

Acoplamiento pedal con el manual.

Temperamento mesotónico. Altura de los tonos,  
La<sub>2</sub> = 440 Hz/23 grados.

Como colofón de esta relación de instrumentos, quiero añadir que cada uno de estos órganos requirió por mi parte la redacción de una serie de informes, la mayoría pre y post restauración, si bien algunos también durante el proceso, cuando hubo dificultades para continuar el trabajo por imprevistos y había que tomar nuevas decisiones.

<sup>61</sup> Puede verse toda la documentación sobre este instrumento en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Historia del órgano de la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico, un ejemplar único de la organería tinerfeña», en *Anales 2020*, n.º 13, Real Academia Canaria de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2021, pp. 125-140.

# CANARIAS EN EL CINE

## CIUDADES EN INICIOS DE PELÍCULAS, AUTÉNTICAS Y REPRODUCIDAS

JORGE GOROSTIZA LÓPEZ

Las películas son documentos que sirven para conocer un momento histórico determinado, en relación con las ciudades. Gracias al cine se puede comprobar cómo eran sus morfologías urbanas cuando se filmaron en ellas esas películas, pero, además, los cineastas dan su versión de lo real y las poblaciones se convierten en intérpretes con tanto interés como los seres humanos que las habitan; por esa razón, es importante saber cómo las miradas de esos cineastas transformaron los paisajes de las ciudades, muchas veces reflejando la problemática real que se desarrollaba en cada etapa de su historia, incidiendo en un imaginario urbano ya conocido, y en otras ocasiones incluso inventando otros mundos completamente nuevos.

### EL PRINCIPIO

El plano inicial de muchos largometrajes de ficción es una panorámica general, con amplias vistas de una ciudad o un espacio natural, presentando los lugares donde van a desarrollarse sus guiones, como si fueran los planos de situación con los que comien-

zan los proyectos de arquitectura e ingeniería<sup>1</sup>. Estos planos iniciales son importantes porque, como ha escrito Santos Zunzunegui, «contienen información llamada a desempeñar un papel, a otorgar un marco espacio-temporal a las imágenes que vendrán a continuación. Previamente al origen propiamente dicho del relato, se nos invita a movilizar un doble saber que va a servir de base a la historia que se va a desarrollar»<sup>2</sup>; de hecho, a veces analizando esos planos se

<sup>1</sup> El primer apartado de este artículo forma parte de una investigación que se inició con la conferencia titulada «Planos de situación: Ciudades en principios de películas», impartida en Valladolid el 11 de mayo de 2018, en el curso *Fotograma 018* organizado por el GIRAC de la Escuela de Arquitectura y, posteriormente, ha continuado en los artículos: «Desde el cielo y en descenso hasta el monumento: Ciudades en principios de películas», en *Bitácora*, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, n.º 40 (2019), pp. 78-85; «La ciudad desde el aire en las pantallas: Espectador y transeúnte», en *Quintana*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, n.º 19 (diciembre de 2019), pp. 101-114; así como «Establishing Shots as Urban Blueprints in Spanish Feature Films», en LARSON, Susan (ed.): *Architecture and the Urban in Spanish Film*. Bristol-Chicago, Intellect, 2021, pp. 38-55.

<sup>2</sup> ZUNZUNEGUI, Santos: *La mirada cercana*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 20.



Primera panorámica del puerto en *La hija del mestre*.  
(Montaje: Jorge Gorostiza)

descubre que ya está narrada la mayor parte del argumento que se desarrollará a partir de ese momento<sup>3</sup>.

*La hija del mestre* es uno de los primeros largometrajes de ficción rodado en Canarias que ha sobrevivido. Lo dirigió en 1927 Carlos Luis Monzón, que fue también el autor del guion, basado en la zarzuela homónima con letra y música de Santiago Tejera Osavarri. Esta película comienza con un intertítulo: «Es en la Gran Canaria, provincia de Las Palmas...», ya desde su inicio no hay duda de cuál va a ser el lugar donde se va a desarrollar la acción. Tras otros textos sobre la isla e imágenes de su naturaleza, en el undécimo plano se menciona a la capital: «El progreso va dejando sentir su acción poderosa, y es hoy su gran puerto, tanto naval como aéreo, visitado por naves de todas las naciones», entonces hay una panorámica mostrando el puerto, después otros planos de buques fondeados, navegando y un trasatlántico<sup>4</sup> atracado, así como de un hidroavión

descendiendo sobre el mar<sup>5</sup>; en otro intertítulo se indica: «Hacia el Sur de la Ciudad...», viéndose otra panorámica con la cámara situada en los Arenales, encuadrando Ciudad Jardín y detrás las montañas de La Isleta, por lo que es cierto que el punto de vista está situado más al sur, pero mirando hacia el norte; después hay otra panorámica, viéndose a personas paseando entre palmeras y árboles, en lo que parece ser el Parque de San Telmo; en el siguiente plano, se muestra la calle de Triana y luego una nueva panorámica, con la cámara situada en medio de la actual calle General Bravo y viéndose la alameda de Colón, la plaza de Cairasco y al fondo la fachada del Gabinete Literario; que vuelve a verse en el siguiente plano al final de la calle Muro, desde el otro lado del barranco de Guinguada; tras este hay otra panorámica de la plaza Hurtado de Mendoza; en el siguiente se enfoca en sentido opuesto, mostrando parte del puente de piedra y la embocadura de la calle Obispo Codina; tras ese plano hay otra panorámica, de arriba a abajo de la fachada de la catedral; en los dos siguientes planos se ven calles de Vegueta, San Marcos y García Tello<sup>6</sup>; y en el siguiente la

<sup>3</sup> Hay que establecer varias consideraciones referidas a este apartado: primera, no se hará referencia a películas documentales, porque habitualmente intentan reflejar lo real y es más reveladora la interpretación de las poblaciones en las ficciones; segunda, como interesa saber cómo imaginaron los cineastas a las ciudades de su momento, solo se citarán películas cuyos argumentos se desarrollen en los años en que se estrenaron; y tercera, tampoco se mencionarán aquellos planos iniciales que tengan una relación directa con la acción de los personajes, sino solo los que se limitan a establecer los antecedentes urbanos de la narración.

<sup>4</sup> Puede ser cualquiera de los barcos gemelos Monte Sarmiento y Monte Olivia de la naviera Hamburg Südamerikanischen Dampfschiffahrts Gesellschaft, que en aquellos años hacían escalas regulares en Canarias en sus viajes entre Alemania y Sudamérica.

<sup>5</sup> Se parece a un Dornier Do J Wal, como el denominado Plus Ultra, que amerizó en el Puerto de la Luz al atardecer del 22 de enero de 1926, en su viaje hacia Buenos Aires.

<sup>6</sup> Estos dos planos tienen una continuidad espacial, ya que en ambos se ve el cruce de las calles San Marcos y García Tello, en el primero desde la primera calle citada y el segundo desde la otra, de hecho, en el primero se ve un balcón a la derecha que luego se ve en el siguiente plano también a la derecha. Referencias facilitadas por Juan Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río.

plaza de Santo Domingo y la fachada de la iglesia homónima; entonces aparece el siguiente intertítulo: «...está el pintoresco barrio de San Cristóbal», apareciendo una nueva panorámica de ese barrio desde lejos; en el siguiente hay otra panorámica, pero desde más cerca; entonces aparece otro rótulo: «Y en él, un pequeño caserío Los Barquitos, compuesto de gente de mar», que es encuadrado en una panorámica con la cámara en la playa; los dos siguientes planos también son panorámicas mostrando unas casas pegadas a la orilla y, a continuación, comienza la presentación de los personajes.

Este inicio de *La hija del mestre*, de carácter documental, está compuesto por cuarenta planos, treinta y uno dedicados a la ciudad, en los que se van alternando aquellos en que la cámara está estática, con los que se mueven en panorámicas, normalmente horizontales, de izquierda a derecha y en sentido contrario, excepto con una vertical, de arriba a abajo, cuando se encuadra la fachada de la catedral.

La alternancia de estos planos no es casual, sino intencionada. Se comienza con una panorámica de izquierda a derecha y se finaliza con otra en sentido contrario, lo que indica una planificación en el montaje y una simetría, ya que ambas tienen una duración de veintidós segundos, siendo dos de los

planos que más tiempo duran, puesto que la mayoría tiene alrededor de diez segundos, y por tanto, son a los que se les ha querido dar más importancia, equiparando las instalaciones portuarias con una urbanización tradicional y ambos contando con el protagonismo del mar.

Además, en los planos en que se muestra el puerto, del duodécimo al decimonoveno, hay primero cuatro con panorámicas y luego otros cuatro con la cámara inmóvil, y estas panorámicas se van enlazando, la inicial es de izquierda a derecha, la segunda en sentido contrario; después la cámara parece estar en un buque que se mueve, otra vez de izquierda a derecha, para terminar con otra panorámica en sentido inverso.

Esta sucesión se confirma en los planos treinta y cinco y treinta y seis, en los que se encuadra al barrio de San Cristóbal desde lejos en una panorámica de derecha a izquierda que termina en el castillo, mientras que el siguiente es otra panorámica en sentido contrario desde esa edificación, pero con la cámara situada más cerca.

A esta variación del método con el que se filma la ciudad hay que añadirle otra, que tampoco es aleatoria, sino que tiene el propósito de mostrarla en un estricto orden geográfico, yendo desde el norte,



Segunda panorámica del barrio de San Cristóbal.  
(Montaje: Jorge Gorostiza)

comenzando en el Puerto de la Luz, hasta el sur en San Cristóbal, donde a partir de ese momento se desarrollará toda la acción.

La obra de Tejera Osavarri comienza en San Cristóbal, transcurriendo toda ella en ese barrio marino, por lo que la introducción en que se muestra la ciudad es una novedad desarrollada por el medio cinematográfico para describir una población moderna, gracias a su puerto, activa y con edificaciones monumentales, la razón es que quizás se temiese que se fuera a confundir a toda una ciudad con un barrio pintoresco y, sobre todo, pobre.

En 1945, casi veinte años después del rodaje de *La hija del mestre*, se filmó en Tenerife *Alma canaria*, dirigida por José Fernández Hernández. Sus títulos de crédito iniciales van apareciendo sobreimpresionados sobre una panorámica de derecha a izquierda en que se ve Santa Cruz de Tenerife, con la cámara en el mirador de Vistabella, tras dos planos, uno del Teide y la costa norte y otro de unas plataneras, se vuelve a mostrar la ciudad desde el mismo punto de vista anterior.

Mientras que, para poder mostrar la complejidad morfológica de Las Palmas, es necesario fragmentar la visión en varios planos desde diferentes lugares, la situación de Santa Cruz en el territorio, rodeada de colinas, permite que se muestre casi entera al colocar el punto de vista en las zonas altas, en este caso en Vistabella, un lugar cuyo nombre ya adjetiva su condición y función de mirar el paisaje.

Once años después, en 1956, Máximo Giuseppe Alviani dirigió *El reflejo del alma*, cuyos títulos de crédito iniciales comienzan sobre la imagen de un barco navegando que llega al puerto de Santa Cruz de Tenerife, durante su maniobra de atraque en el muelle sur. La cámara situada enfrente, en el muelle norte, hace una panorámica para mostrar la ciudad; el siguiente plano está tomado desde el lugar donde atracó el buque, mostrando al principio la plaza de España desde lejos y después con una panorámica el frente marítimo; en el cuarto plano se ve la po-

blación desde arriba, en el mismo mirador usado en *Alma canaria* y con una panorámica en el mismo sentido; en el quinto y último plano, se encuadra la plaza de España, desde la planta alta de alguno de los edificios colindantes, seguramente el Hotel Orotava.

El punto de vista desde las alturas vuelve a usarse, pero, al contrario que en *Alma canaria*, que es un drama rural, se le da importancia a aspectos más modernos de la ciudad representados por el puerto, como sucedía en *La hija del mestre*, teniendo en cuenta además que es el punto de contacto directo de la urbe con el resto del mundo, el lugar por donde el protagonista tendrá que emigrar hacia Venezuela<sup>7</sup>, terminando el recorrido en el monumento situado entonces en el centro de la plaza de España y que era el símbolo del régimen político, por lo que no parece una casualidad que sobreimpreso a esa edificación aparezca el rótulo: «General Cinematográfica las Canarias agradece a las autoridades eclesiásticas, civiles y militares de Tenerife las facilidades prestadas».

Dos años después, en 1958, se filmó *Mara*, dirigida por Miguel Herrero, cuyos títulos de crédito se desarrollan primero con seis planos que muestran el Teide y sus alrededores, y después viéndose la costa norte de la isla desde al aire, para a continuación sobrevolar la plaza de España en dirección al puerto; en el plano siguiente el vuelo va en dirección opuesta, viéndose las obras del muelle sur, y en otro plano de nuevo esa plaza, también desde el aire, pero a más baja altura y en sentido contrario al anterior.

En esta película se le vuelve a dar importancia al puerto, pero además es una de las primeras veces en que el punto de vista, diferente e innovador, desde arriba, resulta importante, porque «la representación en movimiento y desde el aire de las ciudades impli-

<sup>7</sup> El protagonista es ingeniero, como su padre, y emigra a Venezuela, porque consigue trabajo en ese país. El clérigo Don José le dice: «Quisiera aconsejarte que no aceptaras, pero lo cierto es que en España sobran ingenieros de tu especialidad», no se sabe cuál es esa especialidad, pero lo cierto es que esos profesionales, como los arquitectos, en aquellos años en España, eran unos privilegiados con muchas posibilidades de obtener buenos encargos.

ca un nuevo modo de pensar y experimentar el paisaje urbano, diferente al cotidiano desde el terreno, un conocimiento que además ha provocado un cambio significativo en la forma de ser de esos espectadores transeúntes en que se han convertido la mayoría de los seres humanos»<sup>8</sup>.

En una de las primeras secuencias de *Mara*, hay una fiesta del grupo de jóvenes que la protagonizan y se desarrolla precisamente en el mirador de Vista-bella antes citado, viéndose como fondo la ciudad, demostrando que los cineastas repiten lugares desde donde se ve la ciudad desde lejos<sup>9</sup>.

Todas las películas mencionadas hasta ahora, menos en *El reflejo del alma*<sup>10</sup>, se inician mostrando paisajes naturales, para después pasar a enseñar las ciudades. Es evidente que la naturaleza canaria tiene tanta potencia que es una de las características más notables del archipiélago, pero los cineastas que rodaron esas películas la equiparan con las perspectivas urbanas.

Más de veinte años después, se rodó en Gran Canaria *Striptease*, dirigida por Germán Lorente en 1976, que comienza con unas panorámicas, alternando con *zoom* y planos fijos, todos desde un punto de vista alto, mostrando urbanizaciones turísticas al lado de playas en el sur de Gran Canaria y de las dunas de Maspalomas, después se ven colinas de la zona central de la isla y Las Palmas desde lejos, plantaciones en bancales y carreteras serpenteantes, para terminar otra vez con planos de playas, pero ya desde un punto de vista a nivel del terreno.

<sup>8</sup> GOROSTIZA, Jorge: «La ciudad desde el aire en las pantallas: Espectador y transeúnte», en *Quintana*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, n.º 19 (diciembre de 2019), p. 111.

<sup>9</sup> Este punto de vista se repite en *Rififi en Amsterdam/Rififi ad Amsterdam* (Sergio Grieco, 1966), con una panorámica desde Los Campitos, y en *Tiempo sin aire* (Samuel Martín Mateos, 2014) desde la azotea del edificio donde viven los protagonistas que está al lado del Quisisana.

<sup>10</sup> En esta película se muestran paisajes naturales cuando acaban los títulos de crédito iniciales.

*Playa azul*, dirigida por Jaime Jesús Balcázar en 1982, comienza viéndose Arrecife desde un avión que vuela sobre el mar; en el siguiente plano se encuadra todavía esa ciudad, pero más cerca, mostrando la zona del charco de San Ginés; en los siguientes planos se van viendo, también desde el aire, edificaciones costeras turísticas y parajes naturales; aparece entonces un plano de un piloto hablando por la radio, el interior de la cabina de un avión con pasajeros y el exterior de una aeronave volando; tras estos planos, vuelven a verse vistas aéreas de parajes naturales, así como urbanizaciones como Puerto del Carmen y Playa Blanca. Estos planos se van alternando con la cabina del aeroplano, de nuevo con este en vuelo y finalmente aterrizando<sup>11</sup>. En esta película se emplea la excusa del viaje de las protagonistas hasta Lanzarote para enseñar la isla desde el aire en una serie de planos aleatorios, sin una continuidad por su situación geográfica y sin seguir la correlación lógica de un vuelo con destino al aeropuerto de la isla<sup>12</sup>.

Como puede comprobarse, en los principios de las dos últimas películas mencionadas, se muestran sobre todo núcleos turísticos dispersos, porque estos enclaves habían tomado más importancia desde el punto de vista económico e, incluso, en el imaginario urbano del archipiélago.

La función de estas secuencias iniciales «va más allá de mostrar solo dónde se van a desarrollar sus argumentos, sino que fundamentalmente son la visión de los cineastas que las crearon, quienes al mismo tiempo que recogían los estereotipos urbanos, creaban otros nuevos sin los que esas urbes hoy no

<sup>11</sup> La primera vez que se ve la cabina de pasajeros tiene cinco asientos por fila, la segunda diez; algo parecido ocurre con las imágenes en vuelo, primero el avión es un bimotor DC 9, después aparece un trimotor DC 10, el que se ve aterrizando es un cuatrimotor DC 8 y desde el que descienden los viajeros, otra vez un DC 9, todos ellos de la compañía Aviaco.

<sup>12</sup> También en *Mararía* (Antonio José Betancor, 1998) la llegada del hidroavión Grumann G-21, donde viaja el vulcanólogo británico, sirve para mostrar paisajes naturales de Lanzarote desde el aire.

podrían comprenderse»<sup>13</sup>. Esto sucede también con las ciudades canarias que son mostradas con la cámara al nivel de las calles y además desde lo alto, en montañas y desde el aire.

### CIUDAD AUTÉNTICA

Una vez que se ha estudiado la ciudad canaria en los principios de las películas, es necesario pasar a comprobar cómo se han reflejado esas ciudades en el cine, en concreto en los largometrajes de ficción, pero al representarse a sí mismas, cuando en las pantallas han sido las ciudades reales. Es decir, en el momento en que sus ámbitos urbanos han sido los denominados «auténticos», el espacio «más elemental y sencillo cuando se rueda una película en un exterior o interior verdadero sin modificarlo y el espectador ve ese mismo espacio en la pantalla»<sup>14</sup>.

En 1964 se filmó *Escala en Tenerife*, dirigida por León Klimovsky, y en ella sus protagonistas embarcan en un trasatlántico<sup>15</sup> rumbo a Sudamérica, pasando por Tenerife. Tras unas secuencias en el barco, lo primero que se muestra de la isla es su capital, otra vez desde Vistabella, mientras comienza a oírse el pasodoble *Islas Canarias*; el siguiente plano es una panorámica en la Plaza de España, mostrando los edificios del Cabildo, Correos, Hotel Orotava y Casino; a este le sigue otra panorámica opuesta encuadrando al puerto; la cámara se sitúa entonces en el muelle sur, enseñando en otras dos panorámicas



*Escala en Tenerife*, panorámica desde el hotel Las Vegas.  
(Montaje: Jorge Gorostiza)

los navíos y el frente marítimo; tras una secuencia que se desarrolla en ese muelle, los protagonistas suben a un autobús que circula por la Rambla delante del Parque García Sanabria, sube por la autopista, todavía en construcción, pasa por la rotonda del Padre Anchieta y tras unas cuantas peripecias, llega al Puerto de la Cruz.

El crítico del *ABC*, Gabriel García Espina, indicó que de la película «se podía extraer un documental primoroso. La ciudad y su collar tropical de bendiciones naturales salvan la realización de Klimovsky»<sup>16</sup>, cuando menciona la ciudad debe referirse a la última citada, donde se desarrollará el resto del argumento.

Para mostrar la llegada del autobús al Puerto de la Cruz, la cámara se sitúa en lo alto del Hotel Las Vegas y, haciendo una panorámica desde el nordeste hasta el norte, se ve llegar el vehículo por la avenida que entonces estaba al lado de la costa, en una ciudad con muy pocas edificaciones; hay después otra panorámica opuesta, con la cámara situada en el mismo lugar, desde el suroeste al sur, que comienza encuadrando la piscina del hotel y termina viéndose las montañas que rodean a la población. Es significativo que algunos años después, en *Hay que educar a papá*, dirigida por Pedro Lazaga en 1971, hay otra panorámica, con la cámara situada en la cubierta de otro hotel, el San Felipe, que empieza con

<sup>13</sup> GOROSTIZA, Jorge: «Desde el cielo y en descenso hasta el monumento: Ciudades en principios de películas», en *Bitácora*, Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, n.º 40 (2019), p. 84.

<sup>14</sup> GOROSTIZA, Jorge: *La construcción de la ficción: espacio arquitectónico-espacio cinematográfico*. Tesis doctoral, E.T.S. Arquitectura (UPM), 2015, p. 176. [Disponible en: <<https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40340>>]

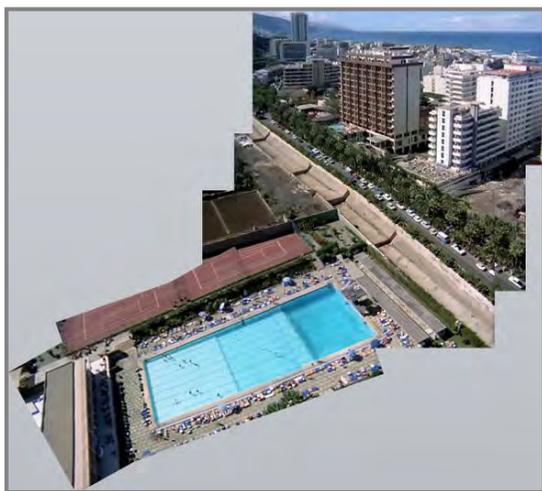
<sup>15</sup> En esta película sucede lo mismo que ocurría en *Playa azul* con los aviones, pero con los barcos, cuando se ve al trasatlántico navegando su chimenea es oscura como los de la naviera Ybarra, pero en las secuencias que suceden en sus cubiertas, la chimenea es tricolor: amarilla, roja y amarilla, como las de los buques de Transmediterránea.

<sup>16</sup> GARCÍA ESPINA, Gabriel: «Estreno de “Escala en Tenerife” y “Caravana al oeste”», en *ABC*, (27 de octubre de 1964), p. 91.

el cercano Orotava Garden y termina encuadrando la antigua piscina rectangular del primer hotel mencionado. Como puede comprobarse, estas instalaciones acuáticas tenían importancia en la época, como símbolo de bienestar<sup>17</sup>.

Volviendo a *Escala en Tenerife*, Santa Cruz no vuelve a verse, porque incluso los protagonistas no siguen su viaje en barco, sino que abandonan la isla en avión saliendo por el aeropuerto de Los Rodeos. Algo parecido ocurre en *Acompáñame*, dirigida por Luis César Amadori en 1965, en la que los personajes llegan a la isla en barco, hospedándose en el Hotel Mencey y, a partir de ese momento, no se volverá a ver la capital, aunque en esta película no se trasladarán a un enclave turístico, excepto a unos apartamentos situados en el norte de la isla, pues se desarrolla su argumento delante de edificios como los de la Universidad de La Laguna y el Ayuntamiento de La Orotava.

<sup>17</sup> En *Escala en Tenerife* hay varias secuencias que se desarrollan en la piscina del Lido San Telmo, que también aparece en la finlandesa *Millipilleri* (Ere Kokkonen, Spede Pasanen, Jukka Virtanen, 1966), en *Acompáñame* (Luis César Amadori, 1965) hay un número musical de Rocío Dúrcal en la piscina de unos apartamentos y en *Timanfaya* (José Antonio de la Loma, 1972) los protagonistas recorren el Lago Martiánez del Puerto de la Cruz.



*Hay que educar a papá,*  
panorámica desde el hotel San Felipe.  
(Montaje: Jorge Gorostiza)



Panorámica aérea de Las Palmas en  
*Wenn man baden geht auf Teneriffa.*  
(Montaje: Jorge Gorostiza)

Regresando a 1964, ese año llegó a Canarias un equipo de rodaje alemán, dirigido por Helmuth M. Backhaus, para filmar *Wenn man baden geht auf Teneriffa*, una película no estrenada en España y cuyo título puede traducirse como *Cuando vas a nadar a Tenerife*, y aunque algunos autores han escrito que se rodó en esa isla<sup>18</sup>, lo cierto es que toda ella se desarrolla en Gran Canaria, menos unas escenas iniciales en Múnich. Los protagonistas llegan a esa isla en avión, lo que justifica unas vistas aéreas de la costa y la capital, llegan al aeropuerto de Gando y cuando salen, suben a un coche de caballos que circula primero por el paseo de Chil, viéndose la ciudad detrás<sup>19</sup>, y después por la plaza de Cairasco, hasta que llegan al ficticio Hotel Fiesta, situado en el campo y que es el escenario principal de esta película, otras escenas se desarrollan en Maspalomas, aún sin edificios, en una playa al lado del faro; así como en Las Palmas: la playa de las Canteras, el Parque y Hotel Santa Catalina. Aunque esta película se rueda en la ciudad histórica, todos los lugares que se muestran están relacionados con el turismo.

<sup>18</sup> *Wenn man baden geht auf Teneriffa* «describe a un grupo de graduados de secundaria en sus vacaciones en la isla de Tenerife». ZIMMERMANN, Stefan: «Landscapes of Heimat in Post-War German Cinema», en LUKINBEAL, Chris y ZIMMERMANN, Stefan (eds.): *The Geography of Cinema-A Cinematic World*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, p. 180.

<sup>19</sup> Un lugar donde también se rodaron planos de *Días maravillosos* (*Wonderful Days*, Sidney J. Furie, 1963) y *Doto Ichiman Kairi* (Jan Fukuda, 1966).



Llegada al puerto de Santa Cruz en *Tiempo sin aire*

*Wenn man baden geht auf Teneriffa* es una de las primeras películas filmadas en Canarias en que sus protagonistas son turistas, a partir de entonces este hecho se volverá a repetir en varios títulos de distintas nacionalidades, como en la sueca *Vuelo chárter (Sällskapsresan eller Finns det svenskt kaffe på grisfesten?)*, Lasse Åberg, 1980) y la alemana *Zärlliche Chaoten II* (Holm Dressler, 1988), que, como es lógico, se desarrollan en urbanizaciones turísticas, ambas en Playa del Inglés, en Gran Canaria.

Al mismo tiempo, algunas películas volvieron a darles importancia a las ciudades históricas, pero ya no se muestran sus monumentos o sus construcciones más características, sino visiones menos mistificadas, con barrios populares, descampados y zonas intersticiales. Una de las primeras es la notable *El camino dorado*, dirigida, producida, fotografiada, montada y con guion del vasco afincado en Gran Canaria, Ramón Saldías en 1979, en la que hay dos ámbitos opuestos: la ciudad, Las Palmas, y un territorio denominado el Sur, que no es el turístico, el de los extranjeros, sino el de los habitantes de la isla, con paisajes urbanos casi vírgenes, despoblados, muros de piedra, calles de tierra sin asfaltar, playas sin urbanizar, con unas edificaciones muy desgraciadas, como los bloques de viviendas que empiezan a con-

vertirse en temibles barriadas o un colegio situado en medio de un terreno árido y casi desértico. Respecto a la ciudad histórica, como he escrito, «el paisaje urbano de Las Palmas, que se ve en la película, es gris, con edificios de pocas plantas y muchos bares bastante desangelados y poco confortables. Es una ciudad triste, que no invita a ser habitada»<sup>20</sup>.

Volvieron a mostrarse lugares poco transitados de Las Palmas en otras películas, entre ellas, *Los hijos del viento* (Fernando Merinero) y *Como un relámpago* (Miguel Hermoso), estrenadas en 1995, que situaron sus argumentos en un paisaje urbano de Gran Canaria, sobre todo, de barrios populares, sin recurrir a los ambientes más tópicos. Otro ejemplo es la policíaca *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996) que finaliza en un lugar casi fantasmal dentro de la estructura metálica de una pagoda china que iba a ser parte del Tívoli, un parque de atracciones que no llegó a finalizarse.

Este tipo de paisaje urbano de Las Palmas es el predominante en otras películas filmadas ya en este

<sup>20</sup> GOROSTIZA, Jorge: «Paisajes urbanos», en VILAGELIU, Josep (ed.): *En pos de la ballena blanca: Canarias como escenario cinematográfico*. Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, T&B-Festival Internacional de Cine, 2004, p. 230.

siglo: *La isla interior* (Dunia Ayaso, Félix Sabroso, 2009), *Del lado del verano* (Antonia San Juan, 2012) y *La estrategia del pequinés* (Elio Quiroga, 2019), dirigidas todas ellas por cineastas grancanarios, por lo que conocen bien lugares poco convencionales, evitando sitios tópicos y monumentos conocidos y, sobre todo, filmando en ambientes apropiados a las tramas y condiciones de los personajes que retratan en sus películas.

Es curioso que otros directores que no son canarios muestren en sus películas edificaciones conocidas de la ciudad histórica, una de ellas es *Tiempo sin aire* (Samuel Martín Mateos, 2014), en la que la protagonista y su hija llegan en un barco al puerto de Santa Cruz de Tenerife, viéndose dos planos de ellas en la cubierta mirando hacia el frente marítimo de la ciudad –muy parecidos a otro de *Acompañame*–, en los que pueden verse el Auditorio y el Cabildo y, por si hay alguna duda del lugar que se muestra, aparece un rótulo: «Santa Cruz de Tenerife. Islas Canarias (agosto 2006)», sobre un plano del barco atracando, en un encuadre que abarca desde el edificio del Cabildo hasta los residenciales de la avenida de Anaga, incluyendo los de Correos, Olympo y al fondo el del Corte Inglés y las dos torres; la siguiente secuencia se desarrolla en la sala La Cascada, viéndose detrás el Auditorio, un edificio que se construyó para ser un icono de la ciudad, pero que hasta ahora no lo ha logrado en el cine de ficción, tanto extranjero como español.

Sin embargo, también hay algunas películas en las que se compaginan la ciudad turística con la histórica, así en *Como reinas* (*Wild Oats*, Andy Tennant, 2016). En ella dos millonarias estadounidenses van a Gran Canaria a divertirse, llegan al aeropuerto de Gando y después se muestran unos planos de paisajes naturales de la isla, Agaete desde lejos y las dunas de Maspalomas, entonces empiezan imágenes de la ciudad, la playa de las Canteras, la catedral, un taxi con ellas dentro en Vegueta, alternando con planos de las caras de las protagonistas, encantadas y sonrientes, mirando la ciudad y, por último, pasan

por delante de la plaza de Santa Ana, viéndose el antiguo Ayuntamiento. El siguiente plano ya es del faro de Maspalomas y su llegada al Hotel Lopesan Costa Meloneras, donde se hospedarán y se desarrollará la mayor parte del argumento. Sin embargo, Las Palmas volverá a verse cuando una noche las protagonistas y un amigo vayan a un casino que en realidad es el edificio del Gabinete Literario<sup>21</sup>. Al día siguiente, una de ellas y el amigo vuelven a la capital, están en la plaza de Santa Ana y se vuelve a ver la catedral; en el siguiente plano se muestra la fachada



Llegada al puerto de Santa Cruz  
en *Acompañame*

de la Casa de Colón y después a ellos en su interior viendo la maqueta de una carabela; tras esos planos, están ante el altar de la ermita de San Antonio Abad y se les ve salir de ella. Como puede comprobarse, la ciudad se limita a su núcleo fundacional, volviendo a encuadrar paisajes urbanos vistos en otras películas, desde *La hija del mestre*, con edificaciones históricas, monumentos conocidos e icónicos de la ciudad.

Las productoras cinematográficas han seguido usando enclaves turísticos, aunque desde un punto de vista ajeno al publicitario, así que las urbanizaciones del sur de Gran Canaria son retratadas sobre el

<sup>21</sup> Un edificio que fue un colegio británico tanto en *La tumba de los muertos vivientes/L'abîme des morts vivants* (Jesús Franco, 1982), como en *Blackwood (Down a Dark Hall)*, Rodrigo Cortés, 2018).

terreno, evitando enfoques propagandísticos, como en la francesa *Ma mère* (Christophe Honoré, 2004), filmada según sus títulos de crédito en las «Grandes Canarias» y, en la realidad, en San Bartolomé de Tirajana, en lugares tan dispares entre sí como el templo ecuménico de El Salvador y el centro comercial Yumbo, y con unas de las primeras imágenes de las islas tomadas en vertical, como si fuera desde un dron<sup>22</sup>, de varios lugares de Maspalomas, entre ellos, el Hotel las Falúas, los apartamentos Las Olas, la calle Las Magnolias y el Hotel Jardín Dorado. Estos planos en movimiento se van repitiendo mientras el protagonista, que acaba de llegar a la isla, va en un coche con su padre y parecen querer justificarse cuando se ven unas manos sobre un libro en el que hay unas fotografías aéreas muy parecidas a los planos anteriores, entre las que puede leerse «Campo Internacional de Maspalomas», mencionando el

lugar exacto y funcionando como unos planos de situación.

En la noruega *Charter* (Amanda Kernell, 2020), una madre huye de su país con sus dos hijos y se refugia en Tenerife, cuyos ambientes turísticos, esta vez del Puerto de la Cruz, son retratados de un modo parecido, huyendo de la stampa folclórica y publicitaria, centrándose en lugares poco conocidos y a veces sórdidos que rodean a los establecimientos turísticos. Algo similar sucede en la belga *Generación low cost* (*Rien à foutre*, Julie Lecoustre, Emmanuel Marre, 2021), en la que una azafata que trabaja en una espantosa compañía aérea de bajo coste vive en Costa Teguisse, en Lanzarote, que se muestra como si fuera cualquier otro destino turístico, adocenado y sin características distintivas con respecto a muchos lugares similares de varios países.

Los largometrajes de ficción, cuando afortunadamente no están relacionados con el cine propagandístico, pueden mostrar las ciudades según las interpretan los cineastas y esta representación sirve para entenderlas y analizarlas, a veces de un modo

<sup>22</sup> Este procedimiento se usó en *La niebla y la doncella* (Andrés Koppel, 2018) para mostrar la zona de Cabo Llanos en Santa Cruz y en *Rendir los machos* (David Pantaleón, 2022) para situar a los personajes en el espectacular paisaje de Fuerteventura.



*Ma mère*, libro con fotografías aéreas del sur de Gran Canaria

más certero que cuando solo se estudia la realidad física de esos ambientes urbanos.

### CIUDAD REPRODUCIDA

Es aquella cuyos ámbitos urbanos están formados por espacios «reproducidos»<sup>23</sup>, es decir, aquellos en los que el espacio verdadero, una población que existe, y el de pantalla se corresponden, porque el espectador cree ver durante la película esa misma población, pero no se corresponde con el espacio de rodaje, porque la película se filmó en un lugar diferente.

En este tipo de ciudad hay dos clases distintas, una compuesta por aquellas películas que reproducen ciudades canarias, pero que fueron filmadas fuera de las islas, por ejemplo: *The Sea Tiger* (John Francis Dillon, 1927), *Mar de fondo* (*Seas Beneath*, John Ford, 1931) y *Grand Canary* (Irving Cummings, 1934), las dos últimas producidas por la Fox que, interesada por las Canarias, envió a sus operadores en 1934 para rodar varios documentales. El pueblo de pescadores de *Mar de fondo*, un decorado construido en California, en la isla Catalina, podría haber estado en México o en un país sudamericano, como ha escrito Juan Antonio Ramírez. Se trata de un trasvase de formas entre «lo que llamamos en España ‘vivienda ibicenca’ y las formas cúbicas de los indios pueblo», concluyendo que el cine estadounidense «ha sido el punto de encuentro, el lugar donde se ensayó esta síntesis ‘típica’ que ha podido servir para las urbanizaciones turísticas de Almería, Gran Canaria o la costa mexicana del Pacífico»<sup>24</sup>.

Los argumentos de la tres películas antes mencionadas se desarrollan en las islas, pero también hay otras en que se recrearon algunas de sus partes, casi siempre sus infraestructuras, como el puerto de Santa Cruz de Tenerife en *El barco de los locos* (*Ship*

*of Fools*, Stanley Kramer, 1965), los aeropuertos tinerfeño y grancanario en *Pandora* (*Pandora's clock*, Eric Laneville, 1996) y un muelle de las Islas Canarias en *La pirogue* (Moussa Touré, 2012), instalaciones que podrían pertenecer a casi cualquier otra ciudad del mundo.

La otra clase de ciudad reproducida abarca aquellas películas filmadas en ciudades canarias, pero que cuando se muestran en las pantallas figuran ser otras poblaciones. Este apartado recoge muchos títulos: uno de los primeros es *El ladrón de los guantes blancos*, dirigida por José González Rivero y Romualdo García de Paredes en 1926, en la que, al presentar a los personajes en uno de sus primeros intertítulos, se puede leer: «David Henry [sic], poderoso banquero yanqui, padre de Ketty, que retirado de los negocios vive en su hermoso palacio de Inglaterra dedicado a su hija y a su propio bienestar», ese «palacio», denominado con el poco imaginativo nombre de «Villa Ketty», era en realidad el hotel Quisisana, en cuyos salones se rodó parte de esta película y desde donde, en algunos planos, puede verse Santa Cruz de Tenerife, sin intentar que parezca una ciudad británica.

Las islas pueden ser cualquier lugar del mundo, como Borneo en *Si algún día das tu corazón* (*Wenn du einmal dein Herz verschenst*, 1929), un país sudamericano en *La llamada de la patria* (*Ein Mann will nacht Deutschland*, Paul Wegener, 1934), una isla desértica cercana al Polo Sur en *Los amotinados de Santa Cruz* (*Die letzten vier von Santa Cruz*, Werner Klinger, 1935) y Puerto Rico en *La Habanera* (Detlef Sierck, 1937). Estas cuatro películas fueron rodadas en Tenerife, producidas por la Ufa bajo el régimen nazi, pero ninguna sucede en Canarias, no se sabe si por casualidad o si hubo alguna consigna política oculta para evitar reproducir localizaciones españolas.

En otras películas se indica claramente en qué ciudad ocurre la acción, como en *Karate contra mafia* (Ramón Saldías, 1981), que comienza con un pla-

<sup>23</sup> GOROSTIZA, JORGE. *La construcción de la ficción...*, op. cit., p. 179.

<sup>24</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Madrid, Hermann Blume, 1986, p. 226.



Decorados instalados en el barrio de El Toscal para *Montevideo, vidino se!* (Fotografía: Jorge Gorostiza)



Tótem escrito en griego situado en la Plaza de España para el rodaje de *Jason Bourne*. (Fotografía: Jorge Gorostiza)

no nocturno de una ciudad sobre el que aparece un rótulo en el que puede leerse: «Hong Kong», en las siguientes secuencias se ve un puerto y detrás La Isleta. Esta película no tuvo éxito cuando se estrenó, pero sí cuando se alquilaba en videoclubs, sobre todo grancanarios. Su director declaraba en el documental *Nanaroscope 2* (Regis Brochier, 2018): «Yo creo que en Las Palmas la gente quería ver la película para ver la ciudad, aunque fuese Hong Kong». Es significativo el interés que tiene el ciudadano en ver su población en las pantallas, aunque sea reproduciendo otra distinta.

Las ciudades canarias también pueden ser otras inexistentes, como la Palmavira de *Peter Voss, caballero detective* (*Peter Voss, der Held des Tages*, Georg Marishka, 1959) y una localidad sin nombre situada en los mares del sur en *S.O.S. Pacífico* (*SOS Pacific*, Guy Green, 1959), ambas rodadas en Las Palmas de Gran Canaria.

A partir de los comienzos de este siglo, las islas se han convertido en un lugar destacado para el rodaje de producciones extranjeras, así La Orotava, La Laguna y el barrio de El Toscal de Santa Cruz se convirtieron en el Montevideo de 1930 en la producción serbia *Montevideo, vidino se!* (Dragan Bjelogrić, 2014). Dos años después, la zona circundante al Gabinete Literario y el Puerto de Las Palmas fueron la Casablanca de los años cuarenta en *Aliados* (*Allied*, Robert Zemeckis, 2016). Ese mismo año la calle Bravo Murillo y algunos barrios de Santa Cruz fueron Atenas, para *Jason Bourne* (*Jason Bourne*, Paul Greengrass, 2016) y otros barrios también de Santa Cruz, los de una ciudad mexicana fronteriza con Estados Unidos para *Rambo-Last Blood* (*Rambo: Last Blood*, Adrian Grunberg, 2019).

En este siglo también han proliferado los rodajes de películas españolas atraídos por los beneficios fiscales, pero solo unos pocos argumentos de esas películas se han desarrollado en las islas, mientras que en otras, las secuencias filmadas en Canarias han figurado ser otros lugares, por ejemplo, Las Palmas

se convirtió en La Habana en *Un rey en La Habana* (Alexis Valdés, 2005), pero además se ha transformado en otras ciudades españolas, como Algeciras en *El Niño* (Daniel Monzón, 2014), Valencia en *Cien años de perdón* (Daniel Calparsoro, 2016) y Coria del Río en *Los Japón* (Álvaro Díaz Lorenzo, 2018); asimismo, en Tenerife la playa de las Teresitas fue Marbella en *El mejor verano de mi vida* (Dani de la Orden, 2017) e Isla Mauricio en *Amor de madre* (Paco Caballero, 2022), Arico fue Estepona en *Superagente Makey* (Alfonso Sánchez Fernández, 2020) y Santa Cruz, Madrid en *Mamá o papá* (Dani de la Orden, 2020).

La posibilidad de que un paisaje urbano pertenezca a varias ciudades, ha sido una constante en el cine, casi siempre provocada por motivos económi-

cos, por ser más barato filmar en un lugar distinto a donde sucede el argumento; por eso, no es extraño que también las poblaciones canarias hayan aparecido en las pantallas figurando ser otras ciudades de diversas y muy lejanas partes del mundo.

Esta opción, además de demostrar la imaginación y los recursos de los cineastas, sirve para comprobar que partes de las ciudades –como las zonas industriales, los barrios compuestos por bloques de viviendas populares y su antítesis los edificios altos de los centros urbanos– cada vez se van pareciendo más entre ellas, dando la posibilidad de que cada una se convierta en otras, cuya única relación es la similitud entre sus edificaciones y urbanización, en definitiva, por tener una morfología común entre sí y también con la mayoría de las ciudades del mundo.



## EL ÁNIMO ROBUSTO: LA HERENCIA DEL MODERNISMO EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

VICENTE MIRALLAVE IZQUIERDO

Director de las Jornadas

Las Jornadas tituladas «El ánimo robusto: La herencia del Modernismo en la cultura contemporánea», se desarrollaron los días 3, 4 y 5 de noviembre de 2021, organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en colaboración con el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino en la Sala principal que dicha Fundación tiene en el recinto del Castillo de La Luz de Las Palmas de Gran Canaria.

En ese año se conmemoró el primer centenario de la muerte de Tomás Morales (1884-1921), reconocido poeta español nacido en Moya (Gran Canaria), máximo representante del Modernismo lírico insular e iniciador de la poesía canaria moderna. Coetáneo y amigo de otros grandes poetas y artistas, como Alonso Quesada, Saulo Torón o Néstor Martín Fernández de la Torre, compaginó su profesión médica con la poesía dejando obras tan importantes como *Las rosas de Hércules*, los *Poemas del mar* o la *Oda al Atlántico*.

Rendir homenaje a su figura facilitó hacer un recorrido por las distintas corrientes artísticas y culturales de su tiempo, estudiando los personajes que

desarrollaron su actividad creativa dejando huella imborrable de su capacidad inductora de conocimiento y maneras de hacer posteriores.

El tiempo de reflexión de las Jornadas arrancaba en 1830, profundizando en la herencia de Goya en Pintura, y terminó en 1930, porque hasta ahí se alarga localmente la práctica modernista en Las Palmas de Gran Canaria; la arquitectura modernista irrumpe a finales del siglo XIX y alcanza su esplendor a finales de los años veinte del siglo XX con Laureano Arroyo, Fernando Navarro y Rafael Massanet. El poeta Tomás Morales conoce parcialmente el período, ya que muere en 1921.

La Ley de Puertos Francos de 1852 supuso la liberalización del mercado canario favoreciendo el comercio internacional de los productos locales. Consecuencia de ello, es también el crecimiento económico y poblacional, las migraciones campo-ciudad, el desarrollo urbano de Las Palmas de Gran Canaria y la implantación de los empresarios ingleses que, entre otras cosas, traen el alumbrado eléctrico. Los hermanos León y Castillo, desde la política y desde la ingeniería, harán posible la realidad del nuevo Puerto de La Luz, adaptado a las condiciones del momento.

En paralelo, la ciencia y la cultura local experimentaron un importante impulso de la mano de ilustres científicos, estudiosos, escritores y arquitectos que persiguen el establecimiento de vínculos permanentes con la ciudad a través de la creación de sedes donde manifestar y desarrollar estos intereses. Los franceses Sabin Berthelot y René Verneau son científicos a los que sigue Gregorio Chil y Naranjo, que desde su darwinismo elabora su propia teoría sobre los primeros canarios y funda El Museo Canario en 1859.

El crecimiento económico y cultural de Las Palmas de Gran Canaria favorece también la monumentalización de la ciudad, y así aparecen desde lo público el Nuevo Ayuntamiento en 1854 y el Mercado de Vegueta en 1863, mientras que otras personalidades ilustres, desde lo privado, impulsan la creación de asociaciones culturales como el Gabinete Literario o la Sociedad Filarmónica, al igual

que la realización del Teatro Pérez Galdós y del Teatro Cairasco.

Dedicar un espacio de reflexión a lo que significó el Modernismo en su tiempo en todas sus vertientes y manifestaciones ha posibilitado entender un legado que todavía perdura en la Artes por su vertiente creativa, exótica e inconformista, por la manera en que la libertad se instala en el quehacer cultural como actriz permanente.

En estas Jornadas participaron reconocidas personalidades expertas del mundo de la Arquitectura, Escultura, Historia, Literatura, Museografía, Música, Pintura y Poesía, procedentes de entidades, instituciones y organismos culturales nacionales y locales, así como académicos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, a quienes agradezco desde estas páginas el entusiasmo puesto en aquella ocasión y su gran colaboración.

# ARQUITECTURA Y URBANISMO EN LA ERA DEL MODERNISMO EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

VICENTE MIRALLAVE IZQUIERDO

**A** modo de introducción a estas Jornadas, he hecho un breve recorrido por lo que significaron el Urbanismo y la Arquitectura de aquellos años en general, y, particularmente, en Las Palmas de Gran Canaria, señalando de entrada que el Modernismo solo es perceptible en las formas arquitectónicas, y no así en los trazados urbanísticos que siguen, en todo ese período, anclados formalmente en la convivencia de los cánones clásicos heredados del Renacimiento, del Barroco, del Neoclásico y de la tradición de las enseñanzas de la prestigiosa École de Beaux-Arts de París.

## LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO 1830-1860

Tal y como tuve ocasión de exponer en otra publicación, la axialidad, la simetría, la perspectiva y la regularidad, que forman la base de aquellas propuestas y trazados urbanos, coinciden en la búsqueda de un sistema donde las relaciones precisas entre las partes y el todo, convergen en un producto en el que el orden es el principio de racionalidad y control del propio orden. Este sentido del orden propugnado por Alberti, Milizia, Durand, Quatremère de Quincy,

y tan perfectamente conocido por los arquitectos del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, es el que se defiende y mantiene como axioma fundamental de la funcionalidad en el sentido de utilidad, siendo esta precisamente la clave de lo real. Y es por ello por lo que las arquitecturas dibujadas quieren superar el umbral de la ficción para convertirse en elementos definitorios y determinantes del futuro urbano, emergiendo como figuraciones de lo real. El Plan y la Arquitectura del Plan forman un binomio indisoluble donde la Arquitectura asume el rol de configurar lugares y partes de ciudad dentro de un orden preciso y un marco de coherencia que conlleven los objetivos de crecimiento o de transformación de la ciudad en su conjunto (Mirallave, 2009).

A lo largo del siglo XIX, toman fuerza las teorías higienistas debido a las malas condiciones higiénico-sanitarias de la ciudad industrial, la falta de salubridad de los espacios urbanos carentes de instalaciones básicas de suministro de agua potable, iluminación de las calles y red de alcantarillado y a las sucesivas epidemias de cólera y peste. No solo surgirán proyectos de ingeniería para mejorar la calidad de las aguas de abasto y disponer de redes de saneamiento adecuadas, sino que también para tener ciuda-

des sanas se dispone toda una instrumentación legal y técnica que permite transformar radicalmente los tejidos medievales precedentes para hacer correr el aire, dejar entrar la luz natural, acercar la naturaleza a la ciudad, adaptar los centros urbanos a los nuevos medios de transporte, como el ferrocarril y el metro, revitalizar y hacer emblemático el espacio urbano con redes de edificios simbólicos, redes de equipamientos y redes verdes como ejes estructurantes de la vida urbana, la monumentalización de la ciudad y, en su caso, dar nuevas pautas teórico-prácticas para el crecimiento urbano, provocando así el surgimiento de los dos grandes proyectos urbanos del siglo:

1. Los planes de transformación urbana de la ciudad medieval del París de Napoleón III y del Barón Haussmann, apoyados en la Ley de Expropiación Forzosa en cuya base se argumenta la idea del Bulevar como proyecto técnico de Ingeniería, de Arquitectura y de Paisaje, así como de proyecto inmobiliario y financiero para transformar la ciudad existente (Des Cars y Pinon, 1991).
2. La Teoría de la Urbanización y el Plan de Ensanche de Barcelona de Ildefonso Cerdá. Así conceptualizado y desarrollado teórica y técnicamente, el Ensanche es un proyecto técnico unitario de Ingeniería, de Arquitectura y de Paisaje, al igual que un proyecto inmobiliario y financiero para crear ciudad ex novo (VV.AA., 1991 y 1994).

Ambas estrategias siempre resueltas formalmente con la utilización de principios clásicos del trazado urbano relacionado con la axialidad, la regularidad, la simetría, las perspectivas y sus entrecruzamientos, formando patas de oca o tridentes, a veces también intersectados, así como las formas de estrella, todo a la manera barroca y de Beaux-Arts.

### PARÍS-HAUSSMANN, 1853

En el primer caso, el Barón Georges-Eugène Haussmann continúa entre 1853 y 1870 las reformas



Principales aperturas haussmaniannas entre 1854 y 1870

[Fuente: Jean des CARS y Pierre PINON: *París-Haussmann*]

emprendidas en París por Napoleón III, cuando este lo nombra Prefecto del Sena, introduciendo una estrategia muy clara de transformación de los tejidos urbanos medievales heredados mediante una red de bulevares, como proyecto técnico complejo, que intersectan estos tejidos buscando realizar al menos dos ideas fundamentales: en primer lugar, la asunción del bulevar como elemento articulador a la vez que representativo de la trama urbana y, en segundo lugar, introducir una red de equipamientos y monumentos incluidos en la red de bulevares como elementos estructurantes del espacio urbano en cuanto a su localización precisa, siguiendo el desarrollo de las arterias fundamentales de tráfico.

Quizás lo más interesante de los bulevares parisinos fuera la hipótesis formal compleja que conceptualmente planteaban, en tanto que el elemento urbano resultante se convierte en un referente *per se* o en un «hecho urbano» (Polesello, 1979), me refiero al elemento urbano compuesto por el bulevar como vía especializada, técnica y funcionalmente, los hitos referenciales y equipamientos colocados a lo largo de su desarrollo, el paisaje vegetal y la presencia de una arquitectura residencial burguesa homogénea, el *immeuble de rapport* o «inmueble de alquiler», fruto de una estrategia inmobiliaria y un rígida ordenanza edificatoria, que precisa el tipo edificatorio de multicapas funcionales: locales comerciales, oficinas y viviendas, y sobre una alineación

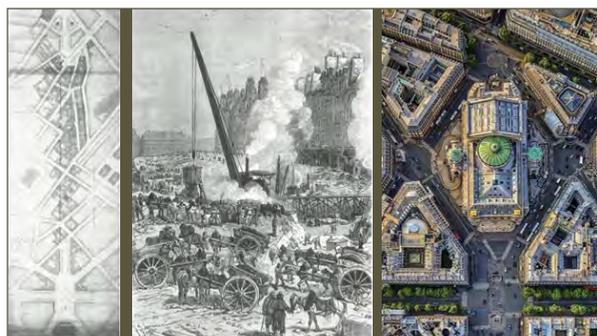
estricta que implica un alto grado de uniformidad en fachadas (Sica, 1981). Este elemento urbano complejo, el bulevar, configurado incluso como unidad estética (Vidler, 1981), persigue al menos un triple objetivo que Haussmann pone en práctica (Pannerai, 1986).

- Luchar contra la insalubridad y hacer protagonistas de la ciudad al aire, la luz y la vegetación.
- Revalorizar los monumentos aislándolos e instituyendo lazos visuales entre ellos.
- Circular sin obstáculos de un barrio a barrio, y conectar mediante ejes rectilíneos las estaciones de ferrocarril con los puntos singulares del espacio urbano, aumentando la velocidad de los vehículos tirados por caballos por esos ejes, gracias al uso del macadán.

La propia dimensión del bulevar y su especialización funcional, debido a los distintos carriles de que consta (peatonal dinámico, peatonal estático, vehículos lentos, vehículos rápidos, mobiliario urbano, vegetación, etc., y las perspectivas urbanas que abre con plazas, monumentos, etc., sin olvidar la ingeniería del subsuelo técnico que conlleva), implica la necesidad de un vaciado urbano equivalente que se constituye en espacio diferenciado en el entramado urbano medieval que atraviesa, ofreciendo la nueva imagen de la ciudad burguesa plena, además de aire fresco y luz natural.

La estrategia inmobiliaria y financiera que hizo posible la transformación haussmaniana de París se basaba en la Ley de Expropiación hecha *ad hoc*, que permitía la declaración de interés público y social de los vaciados urbanos por conllevar las obras de realización del sistema de infraestructuras urbanas: suministro de agua potable y electricidad, red de saneamiento y recogida de basuras mediante barcazas guiadas por canales subterráneos formando parte de las galerías de servicio de la ciudad. De esta manera se expropiaban las edificaciones a derribar, contenidas dentro de la banda de suelo necesaria para abrir

el cauce de los bulevares, lo cual incluía no solo el espacio entre alineaciones, sino también sendas bandas de espacio adicional en los márgenes externos necesarios para operar con comodidad durante las obras y que luego se tornaban parcelas edificables donde disponer los nuevos edificios llamados *immeubles de rapport*. Las parcelas así obtenidas eran de propiedad pública y podían ser explotadas directamente, o bien, ser vendidas a empresarios privados para costear las obras de urbanización, lo cual aportaba además pingües beneficios al estado absolutista de Napoleón III



Apertura de la Avenida de la Ópera  
y edificio de Charles Garnier

[Fuente: Jean des CARS y Pierre PINON: *Paris-Haussmann*]

Si bien es cierto que la reforma urbana de París, *les grands travaux*, tuvo sus detractores entre quienes la veían como un simple mecanismo especulativo que generaba la gentrificación del espacio urbano y que dejaba al aire las vergüenzas de la sociedad burguesa aparentemente perdida en el campo del enfrentamiento ideológico y social entre progreso y modernidad (Berman, 1988), no es menos cierto que el resultado final expresa rotundamente la realidad del concepto de ciudad como obra de arte, una escenografía compleja creada expresamente para introducir nuevos valores estéticos con la grandiosidad del espacio urbano creado con la arquitectura y el paisaje de los bulevares, la red de monumentos, el mobiliario urbano, la vegetación y la vida al aire libre, lo que desde entonces hizo conocer a París como «la ciudad de la luz».



Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre en Printemps*

[Fuente: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille\\_Pissarro-Boulevard\\_Montmartre,\\_Spring-Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro-Boulevard_Montmartre,_Spring-Google_Art_Project.jpg)>]

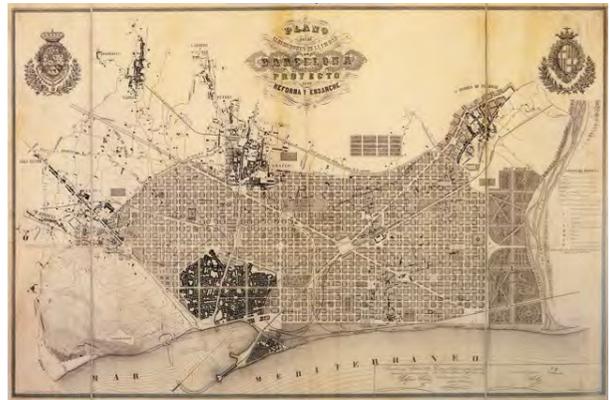
## BARCELONA - CERDÁ 1859

El segundo caso, el del Ensanche de Barcelona de 1859, es el caso del primer proyecto unitario de una nueva ciudad inspirado en la idea de generar un eficaz sistema complejo de redes solapadas y apoyadas en un meticuloso trazado viario, entendido como proyecto técnico de arquitectura, de ingeniería y de paisaje urbano, que servía como soporte para implantar una estructura homogénea de barrios y distritos con una estructura policéntrica de equipamientos locales, así como una red de grandes equipamientos urbanos estructurantes y una red de parques y espacios libres.

Idelfonso Cerdá, ingeniero de caminos y funcionario del Estado, al que Haussmann tentó para trabajar con él en París, publicó además en 1867 su obra más conocida, *Teoría General de la Urbanización*, un documento técnico urbanístico innovador que recogía esta práctica en un método de hacer ciudad mediante estudiados instrumentos técnicos, legales, económicos, administrativos y políticos (VV.AA., 1991 y 1994), que coloca a Cerdá como pionero y fundador del urbanismo moderno tal y como hoy lo conocemos.

La idea de fondo era proporcionar a la sociedad en su totalidad un conjunto de instrumentos específicos y una metodología que técnicamente coordinasen de manera efectiva la parcelación, la urbanización y la edificación en un solo y rentable proceso de gestión y construcción del nuevo espacio desde el punto de vista económico, social y ambiental, el lanzamiento de la idea de *ciudad compacta*, un modelo que perdura hasta nuestros días por la necesidad de disponer de estructuras urbanas sostenibles y resilientes.

El Ensanche es un modelo de trazado que utiliza también los patrones clásicos de axialidad, simetría, perspectiva y regularidad para organizar espacios muy bien ordenados en los que emergen hitos y monumentos, y también un modelo de ciudad



Plano del Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona, 1859

[Fuente: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Plan\\_Cerd%C3%A1#/media/Archivo:PlaCerd%C3%A11859b.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Plan_Cerd%C3%A1#/media/Archivo:PlaCerd%C3%A11859b.jpg)>]



Imagen aérea de una parte del Ensanche de Barcelona

[Fuente: <<https://www.elagoradiario.com/wp-content/uploads/2019/11/Barcelona-1140x600.jpg>>]

abierta y sana por donde fluyen el aire y la luz con canales especializados funcionalmente para el tren, el tráfico rodado y el tráfico peatonal que transcurre por amplias aceras arboladas o plataformas de apoyo a la actividad comercial y social de los distintos usos urbanos.

### LAS GRANDES EXPOSICIONES UNIVERSALES Y LA CITY BEAUTIFUL

En paralelo a estos dos grandes momentos de la urbanística que definieron el futuro urbano de París y de Barcelona, desde mediados del siglo XIX se producen una serie de eventos internacionales que son las Grandes Exposiciones Universales que van recorriendo ciudades importantes de todo el mundo con el fin de promover las relaciones comerciales entre empresas, las relaciones internacionales entre las naciones y, de paso, el turismo. Indudablemente, se aprovechan estas ocasiones para informar de los avances habidos en la industria y los productos manufacturados, pero también en la técnica y en los nuevos materiales al servicio de la ingeniería y la arquitectura que encuentra aquí un escaparate único para hacer visibles sus logros. El origen de estas manifestaciones se sitúa en la tradición de las exposiciones nacionales francesas y más concretamente en la Exposición Industrial que tuvo lugar en París en 1844. Evidentemente, la monumentalidad de la arquitectura y de los trazados urbanos de la tradición de Beaux-Arts serán instrumentos de diseño escenográfico de estas manifestaciones sociales.

Es el caso, por ejemplo, de la ciudad de Londres que en el año 1851 organiza la «Great Exhibition of the Works of All Nations» con el patrocinio de la reina Victoria y el empuje de su marido el príncipe Alberto que había visitado la francesa de 1844, quienes inauguraron la muestra en el Palacio de Cristal, un formidable edificio construido en Hyde Park y proyectado por Joseph Paxton aprovechando la oportunidad del hierro fundido para levantar una estructura metálica de gran porte que permitía grandes luces y



Crystal Palace de Joseph Paxton e imagen de la inauguración en su interior de la Exposición de Londres de 1851 por la Reina Victoria y el Príncipe Alberto

[Fuente: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Great\\_Exhibition#:~:text=The%20Great%20Exhibition%20of%20the,May%20to%2015%20October%2C%201851](https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Exhibition#:~:text=The%20Great%20Exhibition%20of%20the,May%20to%2015%20October%2C%201851)>]

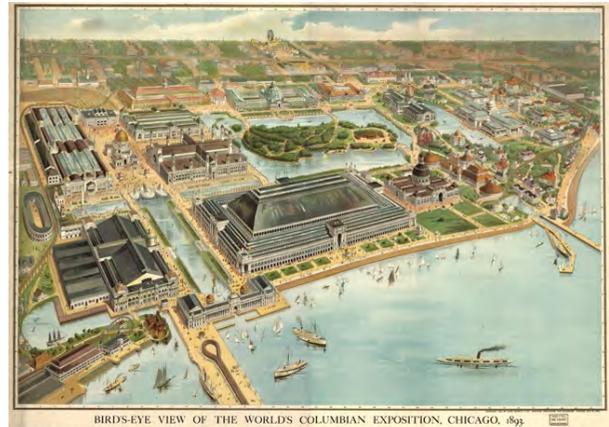
que luego venía recubierto en fachadas y techos por grandes paños de vidrio, ambas técnicas amparadas en los avances del momento que hacían del edificio un ejemplo de alarde tecnológico nunca antes visto. Estos avances en la creación y uso de nuevos materiales en arquitectura serán cruciales para explicar posteriormente, en los años siguientes, algunos aspectos estilísticos de la arquitectura modernista.

De igual manera, París repetía como sede en 1889 en el Campo de Marte con un recinto ferial diseñado por el paisajista Adolphe Alphand, que había sido el responsable de Parques y Jardines con el Barón Haussmann en las reformas de la ciudad,



Cartel de la Exposición de París de 1889

[Fuente: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3n\\_Universal\\_de\\_Par%C3%ADs\\_\(1889\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3n_Universal_de_Par%C3%ADs_(1889))>]



Cartel de la Exposición de Chicago de 1893

[Fuente: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1893\\_Birds\\_Eye\\_view\\_of\\_Chicago\\_Worlds\\_Columbian\\_Exposition.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1893_Birds_Eye_view_of_Chicago_Worlds_Columbian_Exposition.jpg)>]

introduciendo los dos grandes parques de la monarquía, el Bois de Boulogne y el Bois de Vincennes, así como la naturaleza en la ciudad en forma de arbolado alineado como refuerzo de la axialidad. Y con Alphand colabora el ingeniero Gustave Eiffel, quien se encarga de diseñar y construir la torre de su nombre como hito emblemático y representativo de la muestra que, muy criticado en la época, pasaría más tarde a convertirse en el símbolo de la ciudad y de toda Francia. Esta gran estructura de hierro forjado o pudelado, con sus 300 metros de altura, sigue siendo la edificación más alta de la ciudad y desde el inicio manifestó su vocación de ser un ejemplo conjunto de arte y técnica proporcionando desde entonces una gran influencia y eclosión de ideas entre los arquitec-



Panorámica del Mall de Washington, según el Plan McMillan de 1901

[Fuente: <<https://architecturereader.blogspot.com/>>]

tos e ingenieros de la época que serían determinantes en muchos proyectos posteriores y, por supuesto, en el Modernismo.

La ciudad de Chicago es la encargada de albergar la Exposición Mundial Colombina en 1893 con un proyecto de recinto que es diseñado por los prestigiosos arquitectos urbanistas y paisajistas John W. Root, Frederick L. Olmsted, Daniel Burnham y Charles B. Atwood, quienes se encargan de recuperar de la tradición francesa de Beaux-Arts el sistema de red de edificios singulares estratégicamente situados y relacionados entre sí mediante ejes persépticos, flanqueados por arquitecturas de gran calidad que confieren al conjunto un carácter monumental. De esta manera, se inauguraba una corriente de embellecimiento de las ciudades que se conocería y se extendió como el *City Beautiful Movement* con la intención de hacer más bellos y emblemáticos los espacios públicos urbanos en los Estados Unidos.

De hecho, es la propia capital de la nación en 1901 la que decide modificar el plan original de la ciudad, que había diseñado el arquitecto paisajista L'Enfant en 1791, y diseña el plan de remodelación del centro urbano, el National Mall de Washington a instancias del senador James McMillan, que será conocido como el Plan McMillan. Este plan, que di-

señan Frederick L. Olmsted y Charles McKim, introdujo el gran espacio verde lineal a lo largo del eje este oeste del Mall, flanqueando de edificios monumentales sus márgenes, así como propuso la monumentalización del entorno de la White House con la Lafayette Square y The Ellipse Square con edificios de estética neoclásica y beauxartiana.

Unos años más tarde, Daniel Burnham y Edward H. Bennet realizan el Plan de Chicago en 1909 que, en su doble dimensión territorial y urbana, propone un trazado monumental a partir de dos focos que de-



Plan de Chicago de 1909

[Fuente: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Plan\\_de\\_Chicago](https://es.wikipedia.org/wiki/Plan_de_Chicago)>]

finen el eje central perpendicular a la línea de costa. El primer foco es un gran espacio libre que lo situaban justo al borde del lago Michigan en lo que hoy es el *Grant Park*; el segundo foco era una Gran Plaza situada en el cruce de las actuales Avenida de Ida B. Wells con S. Halsted Street y bordeada por edificios monumentales, cuyo icono era un majestuoso Centro Cívico. La axialidad, la simetría, la perspec-

tiva y la convergencia visual propias de Beaux Arts, al igual que los ideales de la *City Beautiful*, vuelven a estar presentes en esta propuesta.

A partir de este eje central organizan una homogénea malla rectangular de vías paralelas y perpendiculares a la línea de costa que enmarcan las manzanas edificables, y sobre esta trama superponen la estructura viaria monumental del plan formada por un sistema radial, con centro en la Gran Plaza, de grandes bulevares y parques que irradian el territorio cubriendo ciento ochenta grados. Este conjunto de bulevares está pensado para funcionar como un sistema continuo de circulación en el que los parques están estrechamente relacionados con esa red y conectados con ella. Por último, el conjunto urbano así proyectado se enmarca dentro de un semi-anillo que es un gran bulevar semicircular que bordea la ciudad relacionando a la vez tres grandes parques periféricos que, junto al gran parque lineal litoral, generan un gran anillo verde. Esta manera innovadora de trabajar conjugando bulevares y parques era la herencia de Olmsted, a quien Burnham conocía y con quien había trabajado, y del *Park Movement*, es decir, los parques como elementos estructurantes del tejido urbano.

También es muy interesante, en el contexto estadounidense, el proyecto de reforma paisajística del eje urbano de la Fairmount Parkway que hace Jacques Gréber en 1917 para el eje monumental de la Avenida Benjamin Franklin en la ciudad de Filadelfia, recogiendo todos los principios proyectuales que



Eje monumental de la Avenida Franklin en Filadelfia de 1917

[Fuente: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan\\_for\\_the\\_Fairmount\\_Parkway\\_by\\_Jacques\\_Greber\\_1917.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_for_the_Fairmount_Parkway_by_Jacques_Greber_1917.jpg)>]



Proyecto ganador del concurso de Canberra del matrimonio Griffin de 1911

[Fuente: <<https://www.naa.gov.au/learn/learning-resources/learning-resource-themes/government-and-democracy/parliament-and-elections/plan-canberra>>]

hemos visto en los ejemplos anteriores y poniendo en relación visual directa el edificio y la plaza del Ayuntamiento con el Museo de Arte y el Fairmount Park en el borde del río Schuylkill.

Toda esta forma de hacer ciudad a la manera de Beaux-Arts y de la *City Beautiful* embelleciendo y mejorando los espacios públicos existentes o bien proyectando el futuro a partir de trazados y ejes monumentales que incorporan a su vez los espacios verdes como elementos estructurantes, va a ser la praxis habitual en los arquitectos urbanistas del momento en todo el mundo, que aprovechan encargos

directos, o bien, la ocasión de los concursos para demostrar los valores técnicos pero también estéticos y formales de estas ideas en aquellos años en que todavía era posible la definición de un proyecto unitario para la ciudad desde la perspectiva de ciudad como obra de arte. Los proyectos y planes de Eliel Saarinen para el Gran Helsinki y Munkkiniemi-Haaga de 1915, o la propuesta que hace para la nueva ciudad de Camberra en el concurso internacional de 1911, concurso que gana el matrimonio Griffin, Walter y Marion, el Plan de la Nueva Delhi de Edwin Lutyens de 1911, el Plan de Amsterdam Sur de Hendrik P. Berlage de 1917 o el Ensanche sur de Sevilla de Secundino Zuazo de 1922, son claros ejemplos de esta singular forma de entender la arquitectura del espacio urbano.

### INFLUENCIAS DE ESTAS TENDENCIAS EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Las Palmas de Gran Canaria es, en la segunda mitad del siglo XIX, todavía una pequeña ciudad de unos 20000 habitantes que viven básicamente en el núcleo fundacional en los barrios de Vegueta, Triana y los Riscos, aunque también una pequeña parte se había desplazado ya hacia el norte, en posición extramuros, a lo largo de la carretera del puerto en el entorno de la Plaza de la Feria; era el comienzo del actual barrio de Arenales que recoge el plano de Luis López Echegarreta de 1883.

No obstante, la ejecución del Puerto de La Luz, según el proyecto del ingeniero Juan de León y Castillo de 1861, que tiene lugar en dos períodos, entre los años 1863-1872 y 1883-1903, significa la creación de un polo económico fundamental para la ciudad en ese punto con la consecuente creación de puestos de trabajo que favorece los movimientos migratorios desde las islas menores y el incremento poblacional que busca lugar en ese mismo ámbito, y que todo junto va a significar el inicio del gran cambio dimensional de la urbe y la aparición del primer proyecto de ensanche que realiza Laureano Arroyo y Velasco en 1898.

El Plan de Ensanche de Arroyo ordena la ciudad allí donde parece que se está produciendo la mayor demanda de suelo urbano y la resuelve creando dos núcleos diferenciados en cuanto a las características físicas del trazado y en cuanto al tamaño y proporción de equipamientos y áreas libres, materializando de esta manera dos ciudades distintas: la ciudad obrera que se sitúa en la Isleta, y la ciudad para la burguesía media que se sitúa en Santa Catalina y junto a la playa de Las Canteras, donde las condicionantes de tipo social que comporta el uso del mar y el sol, como moda institucionalizada por aquellos años finales del siglo XIX, habían favorecido la aparición de residencias de tipo burgués al borde del litoral.



Plan de Ensanche de Laureano Arroyo Velasco de 1898

[Fuente: *La ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la cultura modernista*]

El esquema de implantación así producido pone en evidencia otra consideración consistente en la bipolaridad funcional que el Plan plantea, en tanto que al mantener el núcleo histórico inmutable le sigue atribuyendo a este las funciones centrales de representatividad y sede de la administración urbana, al que contraponen el núcleo nuevo, la nueva ciudad, como centro de tipo comercial y de servicios ligados al Puerto, dejando en el vacío sin ordenar todo el espacio mediante, entre Arenales y Santa Catalina, que

queda como expresión de la indecisión que administradores y administrados tienen en la zona.

El Plan de Fernando Navarro y Navarro de 1911 mantiene estos mismos criterios modificando únicamente algunas alineaciones y sancionando algo que, de hecho, se estaba produciendo en esos momentos: las incipientes urbanizaciones, a falta de más datos, ajenas a figuras de planeamiento legales, que se habían instalado en Alcaravaneras y Ciudad Jardín. Pero más que un plan de ensanche, que no lo es, este documento evidencia el estado de la ciudad y su realidad social en aquellos años sometido a procesos de crecimiento no reglado. De hecho, se puede observar con claridad el trazado del conjunto de calles que forman hoy el barrio de Alcaravaneras, así como las numerosas construcciones existentes sobre el mismo, que nada tenía que ver con lo que había previsto Arroyo.

Será Miguel Martín Fernández de La Torre quien entre 1922 y 1930 dé forma definitiva a ese lugar intermedio de la indecisión y, por ende, a la nueva ciudad en su conjunto, puesto que de paso resuelve su frente marítimo dando coherencia a todo el espacio urbano entre Vegueta y el Puerto de La Luz (Mirallave, 2009).

En los dibujos que hace al inicio en 1922, se observa claramente la influencia de Beaux-Arts y también de la *City Beautiful*, cómo utiliza todo un vocabulario de grandes ejes, grandes arcos, tridentes entrelazados, posición precisa de elementos simbólicos, que organizan un paisaje urbano monumental entre Arenales y Santa Catalina, donde de paso resuelve la



Primeros bocetos del Plan de Ensanche del año 1922

[Fuente: *La ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la cultura modernista*. Elaboración propia]

posición de la actual Avenida de Mesa y López. Son dibujos donde el arquitecto artista se expresa con toda su plenitud queriendo dar buena forma a la ciudad, dibujos donde aparecen las líneas maestras de lo que quería que fuera la expresión formal de la ciudad, cuyo trazado manifestase toda la tradición cultural que formaba parte de su bagaje profesional, las tradiciones francesa, inglesa y alemana, dibujos donde el arquitecto ofrece la imagen de la ciudad conformada por un sistema de grandes ejes y por la localización precisa de una serie de elementos multifocales que van a engrandecer el espacio de la ciudad.

A modo de grandes trazas territoriales, Miguel Martín va a resolver el esquema formal del plan apoyado en las líneas generales o directrices siguientes: una primera directriz que es la línea de costa, donde se van a apoyar los seis centros urbanos o puntos focales principales de la nueva estructura de ciudad que propone el arquitecto, desde cada uno de ellos traza tridentes que irradian la línea de la Avenida Marítima y que van a definir el espacio de la Plaza la Feria, el área de Lugo, el Parque Doramas y la zona de Ciudad Jardín. Es notable la importancia que concede a las intersecciones en tridente a la manera de la tradición francesa y, por ello, lanza la segunda directriz desde la intersección de las calles Pérez Galdós y Bravo Murillo en dirección hacia el norte y paralela a la directriz de costa, abriendo el tridente que tiene como eje central la nueva Avenida de Tomás Morales y que alarga hasta el Parque Doramas.

Este primer tridente, que forma esta segunda directriz de Tomás Morales, flanqueado por las calles Senador Castillo Olivares y Ángel Guerra, está buscando intersectarse con el segundo tridente que sale de la Plaza de la Feria a la manera de Haussmann en París o Berlage en Amsterdam, es decir, pretende la intersección de dos formas estrelladas que generen espacios multifocales. También aprovecha en ese sector la tradición de Forestier, Burnham o Zuazo para resolver con arcos todos los encuentros de la nueva ciudad con la plataforma terrestre superior, que actuaba como límite físico y administrativo con

el vecino municipio de San Lorenzo y que le sirve para trazar en continuidad el Paseo de Chil.

El segundo tridente, como se ha dicho, nace a partir de la Plaza la Feria aprovechando la presencia del edificio de la Comandancia de Marina, construida años antes por Laureano Arroyo, cuya fachada se presentaba frente al gran vacío de la Vega de Triana. Se trataba, por tanto, de un lugar en el cual se podía organizar una gran plaza y proponer del otro lado de la misma la construcción de otro edificio noble similar a la Comandancia, que sería el Gobierno Civil según proyecto de Eduardo Laforet en los años 40, de tal forma que a sus espaldas se dispusiera una segunda plaza de menor tamaño de donde saliese el eje central del tridente, calle Alfonso XIII, flanqueado por las calles Jerónimo Falcón y Carmen Llopis, organizando el primer conjunto un sistema de distintos focos de máxima densidad urbana localizados en perpendicular a la Avenida Marítima. Este tridente que llega hasta Tomás Morales se configuraría como el más armado dotacionalmente, organizando la sucesión de espacios libres y construcciones de la Plaza de la Feria, el edificio del Gobierno Civil, la Plaza de la Concordia, los edificios de equipamientos sobre el eje de la calle Alfonso XIII y la Plaza de la Constitución, o del Obelisco, en la intersección con Tomás Morales.

El tercer tridente, más difícil de visualizar como tal, lo forman el eje dotacional de la Plaza Rafael O'Shanahan con los edificios del antiguo Hospital del Pino y la Seguridad Social en la encrucijada con Tomás Morales, y las calles Castrillo y Espronceda, un tridente abierto fruto de la formalización del barrio de la calle Arco y del encuentro con el sector del Parque Doramas.

El cuarto tridente que proyecta es el tridente del Parque Doramas, recogiendo para la ciudad los jardines del Hotel Santa Catalina, y lo hace siguiendo las enseñanzas de los esquemas de zonificación presentes en los trabajos de Rudolph Eberstadt en lo relativo a la importancia de separar las distintas zonas de

la ciudad a partir de la introducción de bandas verdes o de cuñas verdes. Al Parque Doramas se le encomienda así la labor de convertirse en la cuña verde encargada de hacer llegar la naturaleza al corazón de la ciudad. Por tanto, se va a convertir en la rótula verde de unión entre las distintas partes de ciudad.

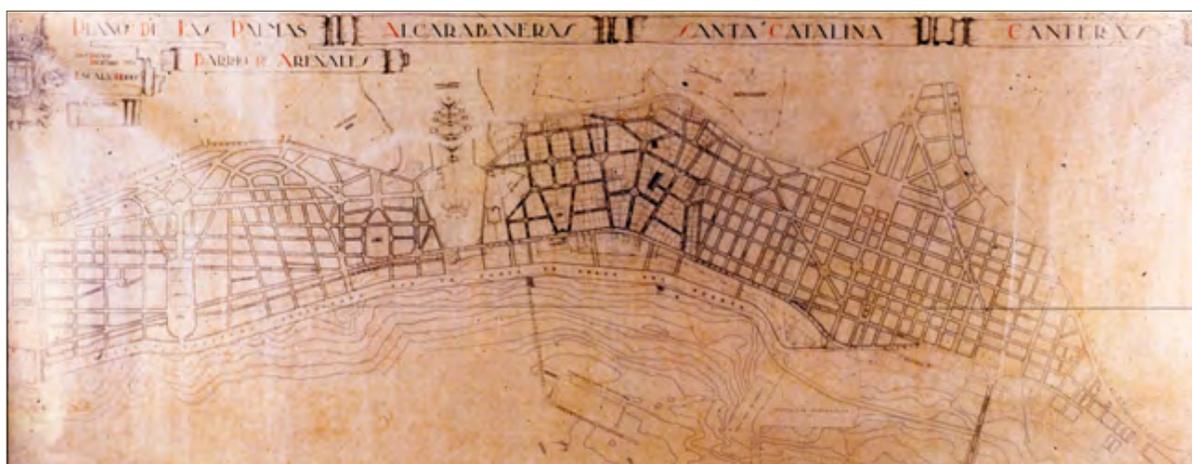
El quinto tridente que proyecta es el que se localiza en Ciudad Jardín con las calles Lope de Vega y Núñez de Arce, que convergen en la calle León y Castillo frente a la parcela dotacional que hoy ocupan las Oficinas Municipales, formas donde se dejan notar también las experiencias extraídas a partir de las elaboraciones de Raymond Unwin para las ciudades jardín inglesas.

El sexto y último tridente era un doble tridente intersectado que tomaba como eje central la actual Avenida Mesa y López, donde se disponían una serie de plazas enlazadas hasta el límite del término municipal al oeste, a la que acompañaba la calle Menéndez Pelayo que atravesaba diagonalmente el tejido de Alcaravaneras hasta el lugar del antiguo Estadio Insular, de donde salía otro brazo que llegaba hasta la rotonda final de la Avenida para conectar también en diagonal con el Parque de Santa Catalina con la calle Fernando Guanarteme.

Así Miguel Martín daba forma a la ciudad que hoy conocemos, un ejercicio de composición urbana magistral hecha por este personaje al que es justo agradecer el esfuerzo realizado para ennoblecer, embellecer y monumentalizar nuestro espacio urbano a la manera de los grandes arquitectos, urbanistas y paisajistas mundiales, cuyo saber y tradición fueron la base de su bagaje cultural y profesional.

### ARQUITECTURA MODERNISTA EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

En lo que a la arquitectura modernista en Las Palmas de Gran Canaria se refiere, el contexto es diferente y sí, en este caso, se despliega un lenguaje formal que hereda diversos filones culturales que el Modernismo arquitectónico desplegó en distintos países europeos con sutilezas propias de cada entorno cultural; si bien es cierto que su presencia e influencia no fue cuantitativamente importante, no se caracterizó por plantear nuevos espacios, actuó meramente en algunos aspectos compositivos de fachada y, consecuentemente, no fue capaz de superar el eclecticismo dominante desde el siglo XIX en la arquitectura local (Alemán, 1989).



Plan de Ensanche definitivo de 1930

[Fuente: *La ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la cultura modernista*]

Las corrientes que bajo el nombre genérico del Art Nouveau, como referencia estética de la *Belle époque*, irrumpen en Europa a finales del siglo XIX y se desarrollan hasta finales de la segunda década del siglo XX, intentando romper con la tradición clásica y las formas del pasado para probar una arquitectura abierta y dinámica capaz de crear nuevas concepciones espaciales alejadas de los cánones de composición clásicos. Estas opciones se ven también fortalecidas por el auge de los nacionalismos y la necesidad de poner el énfasis en los valores de lo local.

Serán particularmente importantes las aportaciones que, bajo los nombres de *Art Nouveau* en Francia, *Florenale o Liberty* en Italia, *Jugendstil* en Alemania y los países nórdicos, *Modern Style* en el Reino Unido, *Nieuwe Kunst* en los Países Bajos, *Sezessionstil* en Austria o Modernismo en España, desarrollan arquitectos tan notables como Giuseppe Sommaruga, Héctor Guimard, Charles Rennie Mackintosh, Peter Behrens, Henry Van de Velde, Victor Horta, Joseph Olbrich, Otto Wagner, Joseph Hoffmann, o en España: Josep M. Jujol, Enric Sagnier, Demetrio Ribes, Francisco Mora, Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch y Antonio Palacios, dejando fuera a Antonio Gaudí porque lo que hace es generar un estilo propio.

En Las Palmas de Gran Canaria, fueron principalmente Laureano Arroyo Velasco, Fernando Navarro Navarro y Rafael Massanet Faus quienes protagonizaron los intentos más importantes de practicar esta arquitectura, aunque siempre en la composición de la fachada de los edificios y no tanto en la concepción general de los mismos, que siguen pautas eclécticas.

La inmensa mayoría de los edificios concebidos por estos arquitectos se localiza en el barrio de Triana de la capital, y muy buenos ejemplos en la calle del mismo nombre, donde el Modernismo parece sintonizar mejor con la actividad comercial de la zona. Al decir de Saro Alemán, «el ornamento mo-

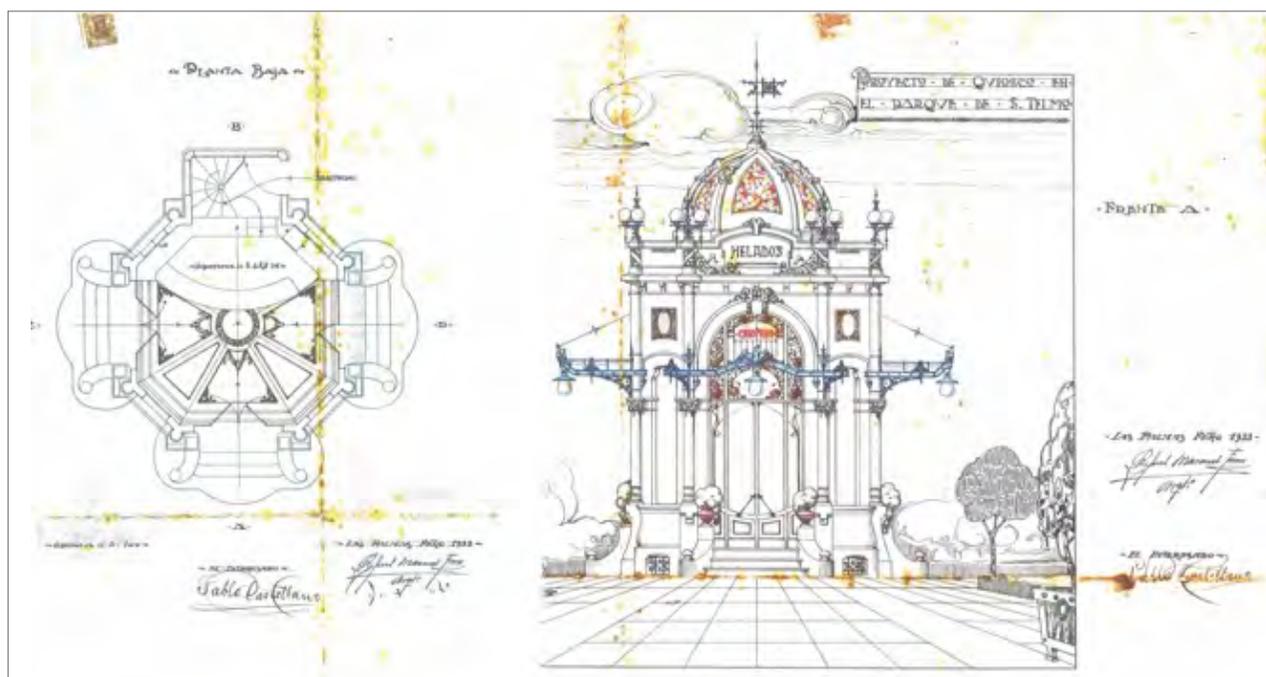
dernista floral o bien la línea ondulada del golpe de látigo fue lo más adecuado en la calle comercial de la ciudad» (Alemán, 1989).

Así, son destacables por formar un importante conjunto urbano, los cuatro edificios consecutivos localizados entre los números 76 y 82 de la calle Triana que proyectan estos arquitectos, en los que se pueden apreciar todas estas inquietudes de trabajar los materiales de fachada introduciendo motivos y formas modernistas, pero, sin lugar a dudas, el trabajo más importante realizado en el barrio por su carácter monumental es el Gabinete Literario, que reforman Fernando Navarro y su yerno Rafael Massanet en 1919, en la Plaza de Cairasco esquina a la Alameda de Colón (Pérez, 1989).



Conjunto de edificios modernistas en la Calle de Triana.  
Fotografía del autor

Por su carácter icónico, merece la pena destacarse, por último, el quiosco modernista del Parque de San Telmo que proyectase Rafael Massanet en 1923. Este bar-cafetería es como un pequeño cofre donde encontrar un resumen de las lecciones que el arquitecto aprendió de sus maestros continentales. La influencia de Demetrio Ribes en la utilización de los motivos cerámicos frutales en relieve en la cornisa y en el diseño de interiores, destacando los valores de lo local, la influencia de Domènech i Montaner en el arte del vitral con motivos infor-



Planta y alzado del quiosco modernista de San Telmo de 1923

[Fuente: Archivo Histórico Provincial de Las Palmas «Joaquín Blanco»]

mativos y florales en las roscas de los huecos de fachada principales y en la fachada vidriada del cuerpo trasero, vidrieras ejecutadas por la prestigiosa firma de origen francés «Casa Maumejean», o la influencia de Mora y Palacios en la disposición de marquesinas metálicas recubiertas con láminas de vidrio, son notables y evidentes en esta pequeña joya. También en el interior se puede observar la sincronía artística de los diversos oficios que, a la manera modernista, se acompañan unificados a la arquitectura en un conjunto armónico. El tratamiento de los motivos florales y vegetales en las molduras de escayola del techo, el diseño del mobiliario de madera integrado con la escalera que cu-

bre la pared interior principal de suelo a techo, el pavimento que recoge a su vez motivos florales, los tiradores de las puertas, son elocuentes elementos que nos hablan de la necesidad modernista de integrar las artes y los oficios en la obra arquitectónica. Un edificio único en Las Palmas de Gran Canaria que, si bien está protegido con grado de protección integral dentro del Parque de San Telmo, y está integrado dentro del B.I.C. del Centro Histórico del Barrio de Triana (14/07/1993), sobradamente merecería ostentar individualmente la calificación de bien de interés cultural por ser una pieza de gran valor arquitectónico a la que hay que cuidar y mantener siempre en óptimas condiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN HERNÁNDEZ, Rosario: «La arquitectura modernista de Las Palmas: Un puente al eclecticismo», en *La ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la cultura modernista*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989.
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI, 1988.
- DES CARS, Jean y PINON, Pierre: *Paris-Haussmann*. París, Éditions du Pavillon de l' Arsenal, 1991.
- MIRALLAVE IZQUIERDO, Vicente: *Zuazo y Las Palmas de Gran Canaria 1940-1968*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009.
- PANERAI, Philippe: *Formas urbanas: De la manzana al bloque*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1986.
- PÉREZ PARRILLA, Sergio: «Gabinete Literario: Interiores, superposiciones, muebles», en *La ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la cultura modernista*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989.
- POLESELLO, Gianugo (1979): «La progettazione della città come architettura e come piano», en *La progettazione analitica della città*. Venezia, Istituto Universitario di Venezia, 1979.
- SICA, Paolo: *Historia del Urbanismo: El Siglo XIX*, vol. I. Madrid, Instituto de Estudios de la Administración Local, 1981.
- VIDLER, Anthony: «Los escenarios de la calle: transformaciones del ideal y de la realidad», en *Calles: Problemas de estructura y diseño*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- VV.AA.: *Cerdá y Barcelona-Cerdá y Madrid*. Madrid, Ministerio para las administraciones públicas y Ajuntament de Barcelona, 1991.
- VV.AA.: *Cerdá, Ciudad y Territorio: Una visión de futuro*. Madrid, Ed. Electa, 1994.

## CRONOLOGÍA URBANA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (1830-1930)

### Edificios notables

- 1854. *Nuevo Ayuntamiento*/Manuel González y Juan Daura
- 1863. *Mercado de Vegueta* / Manuel Orúa
- 1890. *Teatro Pérez Galdós* / Proyecto original de Francisco Jareño
- 1923. *Teatro Pérez Galdós* / Proyecto reformado de Miguel Martín Fdez. de la Torre
- 1888. *Palacio Militar o Gobierno Militar de San Telmo* / José de Lezcano-Múxica y Acosta
- 1890. *Teatro Cairasco* / Santiago Barry Massip
- 1890. *Gabinete Literario-Salón Dorado*/Ramón Prats
- 1890. *Hotel Santa Catalina* /James McLaren
- 1895. *Comandancia de Marina* / Laureano Arroyo
- 1919. *Gabinete Literario* / Fernando Navarro y Rafael Massanet
- 1929-42. *Cabildo de Gran Canaria*/Miguel Martín Fernández de la Torre

### Sociedad

- 1844. Creación del Gabinete Literario de Fomento y de Recreo de Las Palmas
- 1855. Creación de la Sociedad Filarmónica
- 1879. Creación de la Sociedad Científica El Museo Canario

### Puerto de La Luz

- 1861. Juan de León y Castillo. Proyecto de Ejecución. Fases: 1863-1872 y 1883-1903

### Electricidad

- 1899. Creación Sociedad de Electricidad de Las Palmas S.A.
- 1899. Central Eléctrica de la Plaza de la Feria

### Planes urbanísticos

- 1883. Plano de Luis López de Echegarreta
- 1898. Laureano Arroyo / Primer Plan de Ensanche
- 1911. Fernando Navarro / Adaptación del Plan de Arroyo
- 1922-1930. Plan de Miguel Martín Fdez. de La Torre

# TOMÁS MORALES

## VERSOS CLÁSICOS, MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS

CARMEN MÁRQUEZ MONTES

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Tomás Morales (1884-1921) es un clásico moderno que ha abierto y marcado un camino creativo para muchos autores canarios posteriores, que reconocen su magisterio por el modo contemporáneo de concebir la creación, mirando siempre al horizonte de la obra total, de la producción como unidad. Ello desde su espacio e imaginario rigurosamente contemporáneos, que supo insertar en la tradición clásica grecolatina y con él su producción toda. Por lo mencionado podemos afirmar que Tomás Morales es un poeta clásico, mundo que transita con maestría y en el que instala su mundo y su obra; moderno, porque su poesía es un ejemplo singular de la poesía moderna y modernista; y contemporáneo porque sus versos siguen surcando los mares en la mente de lectores de este siglo XXI y de creadores que hacen guiños y recrean sus versos con ecos diversos.

**T**omás Morales (1885-1921) es, sin duda, el poeta canario de mayor trascendencia y reconocimiento dentro y fuera de las Islas, afirmación indiscutible incluso en vida del autor. Ello lo prueban las numerosas publicaciones de sus versos en las revistas más influyentes del primer tercio del siglo XX<sup>1</sup>, las reseñas de sus libros firmadas por crí-

ticos prestigiosos<sup>2</sup> y los artículos que sobre él fueron apareciendo en diversas publicaciones<sup>3</sup>, así como su inclusión en antologías que devinieron esenciales para la historia de la literatura española<sup>4</sup>. Y, desde luego, a lo largo del siglo XX y durante las prime-

<sup>1</sup> Confróntese en este sentido la última edición de *Las rosas de Hércules* (2011), así como los dos trabajos de Oswaldo Guerra de 2008 y el de Jenaro Artiles de 1971 que dan cuenta de ello; así como el libro de Márquez-Montes (2011) que, incluso, recoge reproducciones de algunos de los poemas que fueron publicados con ilustraciones. Si bien debemos destacar aquí tres revistas modernistas fundamentales que publican sus poemas en la primera década del siglo XX: *Renacimiento Latino* (1905) y *Revista Latina* (1907-1908), dirigidas por Villaespesa, *Prometeo* (1908-1912), de Javier Gómez de la Serna o la *Revista Crítica* (1908-1909), de Carmen de Burgos [Colombine], entre otras.

<sup>2</sup> Desde la publicación de su primer libro, *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908), aparecieron un buen número de reseñas y artículos sobre el libro y el poeta, en este sentido cfr. Díez-Canedo (1908, 1922 y 1964) o González Sosa (1992), por citar solo dos ejemplos.

<sup>3</sup> A los estudios antes referenciados debo mencionar y remitir al artículo de Adolfo Febles: «Canarios que triunfan: Tomás Morales», aparecido en *El Diario de Las Palmas* (6-11-1908), en el que se hace eco de la proyección del poeta en la Península y en Europa.

<sup>4</sup> Antologías publicadas en vida del autor y otras posteriores, como ejemplo baste citar las de De Ory (1908), Diego (1934) y Onís (1934).

ras décadas del siglo XXI han seguido menudeando trabajos de investigación cada vez más colmados de datos nuevos y de estudios minuciosos y precisos, de manera que disfrutamos de una bibliografía<sup>5</sup> amplia y diversa sobre el poeta modernista. Sobre todo, hay que destacar que, por fin, esté representado en la colección de Letras Hispánicas de Cátedra, gracias a la excelente edición de Oswaldo Guerra.

Solo le faltaba el salto a otra lengua más y llegó en 2016. Ahora podemos decir sus poemas en la lengua a la que tanto debe el modernismo, la de Verlaine, Rimbaud y Baudelaire, ellos, desde donde estén, pueden degustar esta poesía misteriosa y aventurera, que ha emprendido, no una penosa partida, sino que abre una senda esperanzada:

[...] Y emprender, agobiados, la penosa partida,  
sin que un blanco pañuelo nos dé la despedida  
ni haya una voz amiga que nos grite: ¡buen viaje!

Et entreprendre, épuisés, le pénible départ  
sans un seul mouchoir blanc pour nous dire au revoir  
et sans une voix amie pour nous crier: Bonne traversée!

Tomás Morales (1884-1921), el clásico moderno por excelencia de la literatura canaria y miembro singular del modernismo español y del ámbito hispano, es quizás el autor que, desde la publicación de su primer poemario, *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908), se ha mantenido de manera constante en el imaginario de los lectores y de la crítica hasta el momento. Su muerte prematura le impidió ver su obra publicada en conjunto, que, como sabemos, es uno de los rasgos de gran modernidad de su creación.

Como ya he mencionado, inicia su producción en 1908 con la publicación de *Poemas de la gloria*,

*del amor y del mar*, pero pronto ideó Tomás Morales crear un único libro «un libro que fuera al mismo tiempo una expresión unitaria de su visión del mundo y un ordenado y concertado universo»<sup>6</sup>, desde estos momentos y hasta 1919, elabora el segundo volumen de *Las Rosas de Hércules*, mientras que el primer volumen sería su primer libro reelaborado, que se publicará póstumamente en 1922. Había comenzado, poco antes de morir, a redactar la tercera parte de *Las Rosas*, que no pudo realizar.

Menciona Sánchez Robayna que *Las Rosas de Hércules* en su totalidad podría ser visto como «una “reedición” corregida y ampliada de *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, libro que se estructura, como aquel, en tres “libros” o secciones mayores»<sup>7</sup>.

Estoy completamente de acuerdo y así debe afrontarse la lectura de su obra, como esa unidad de producción de la que quiso dotarla su autor. Rasgo de una gran modernidad y contemporaneidad, como volveremos a mencionar más adelante.

En este trabajo no realizo un estudio pormenorizado de la producción de Tomás Morales, sino que lo que hago es acercarme un poco a la triple dimensión del poeta, como autor clásico, moderno y contemporáneo.

Es clásico porque una parte importante de sus metros son clásicos, de la tradición clásica española, en los que destaca su ritmo, que, como dice Sánchez Robayna, «esculpe incesantemente imágenes inaugurales; el ritmo como descubrimiento y fundación del mundo»<sup>8</sup>. Como ejemplo qué mejor que citar un romance, con su historia completa, elementos dialógicos, guiño a la *Égloga primera* de Garcilaso, introito propio de los juglares, etc. como es el «Romance de Nemoroso»:

<sup>6</sup> MORALES, Tomás: *Las rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*. Con prólogo de Andrés Sánchez Robayna. Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1984, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>5</sup> En este sentido confróntese la edición que Oswaldo Guerra hizo en 2011 y la bibliografía de Márquez-Montes (2011), ambas han realizado un esfuerzo por incluir todas las referencias bibliográficas hasta el momento de sus publicaciones.

ROMANCE DE NEMOROSO  
(fragmento)

Romance de Nemoroso,  
vieja historia no sabida,  
oyérola yo a un cabrero;  
bien veréis, que aquí principia:

Por hacer llorar la flauta  
Nemoroso le decían;  
como era muy bondadoso  
por Nemoroso atendía...  
¡Mañana de primavera,  
de abril era mañanita!  
Por las riberas del Tajo  
su rebaño discurría,  
cuando del agua, llorosa  
viera salir a una ninfa:  
triste llevaba la cara,  
de gran pena le dolía.  
- ¿Qué mal habedes, señora?  
Nemoroso le decía.  
- Cuitada busco una ajorca  
que mis tobillos ceñía;  
toda de oro es compuesta  
y de esmeraldas guarnida;  
perdiérola yo esta noche  
cuando mi tocado hacía...  
- Yo buscaré vuestra ajorca,  
Nemoroso respondía.  
Ella le miraba atenta;  
Nemoroso enrojecía.  
Él buscaba y rebuscaba,  
ella miraba y reía;  
y él buscando y ella riendo  
se pasaron todo el día...

Lo que nos conduce a otra línea de la consideración de Tomás Morales como un autor clásico, en esta ocasión a nivel temático y con un salto a la tradición grecolatina, partimos del ritmo de fundación del mundo y lo misturamos con la mitología

grecolatina, temática que siempre está presente en la historia de nuestra literatura occidental, que vuelve con nuevos bríos con el modernismo, que permite a estos creadores trasladarse a otros mundos, si bien Tomás Morales no se traslada con ellas al Olimpo u otras sendas, sino que la toma y trasvasa a la realidad canaria, como dice Oswaldo Guerra:

*Morales [...] toma la mitología como un sistema de signos en sí misma, un lenguaje diferente que contiene la dimensión existencial, un lenguaje en segundo grado. En este sentido, el lenguaje mítico reorganiza la Historia y crea un discurso inaugural en Canarias e Hispanoamérica; en definitiva, mezcla mitos, los extrae de su lugar y los inserta en otros contextos, creando así una subversión del mito<sup>9</sup>.*

Y, desde luego, se percibe de manera clara en su «Oda al Atlántico»:

ODA AL ATLÁNTICO  
(fragmento)

A Rafael Cabrera

I

El mar: el gran amigo de mis sueños, el fuerte  
titán de hombros cerúleos e imponderable encanto:  
En esta hora, la hora más noble de mi suerte,  
vuelve a henchir mis pulmones y a enardecer mi canto...  
El alma en carne viva, va hacia ti, mar augusto,  
¡Atlántico sonoro! Con ánimo robusto,  
quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío.  
Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño:  
¡Mar azul de mi Patria, mar de Ensueño,  
mar de mi Infancia y de mi Juventud... mar Mío!

II

Era el mar silencioso...  
Diríase embriagado de olímpico reposo,  
prisionero en el círculo que el horizonte cierra.

<sup>9</sup> MORALES, Tomás: *Las rosas de Hércules*. Edición e introducción de Oswaldo Guerra. Madrid, Cátedra, 2011, p. 29.

El viento no ondulaba la bruñida planicie  
y era su superficie  
como un cristal inmenso afianzado en la tierra.  
En lucha las enormes y opuestas energías,  
las potencias caóticas, sustentaban bravías  
el equilibrio etéreo  
–a la estática adicto y al Aquilón reacio–  
en un inmensurable atletismo de espacio:  
lo infinito del agua y el infinito aéreo...

Como muy bien ha señalado toda la crítica, inserta a las Islas en la cultura grecolatina, retomamos las palabras de Oswaldo Guerra que explicitan claramente la idea de Tomás Morales en la composición de la Oda:

*La Oda está inserta en los relatos míticos y rituales cosmogónicos, una creación natural del nacimiento del héroe y su odisea ante el medio, en este caso, el mar. Así, la Oda consta de una Introito, el primer canto, que enuncia el propósito del autor (con el contexto del océano Atlántico como referencia); en segundo lugar, aparece la Creación (cantos II-VIII) que permite sustraer tiempo y espacio de la creación e incide en el prestigio del Origen –ajeno a la mano del hombre–; seguidamente, se centra en el Héroe y trabajos fundacionales (cantos IX-XVIII) en el que se desarrolla el surgimiento del héroe, la misión, la dominación del espacio y la construcción de la Nave (acto de fundación) en un espacio que recuerda a una isla y al Jardín de las Hespérides (Canarias). Tras ello, aparece la Odisea Moderna (cantos XVIII-XXIII) en la que encontramos las odiseas de la gente de mar –máximo grado de acercamiento a la realidad y al presente–. En último lugar, encontramos el poema «Final», que recoge todo lo anterior y conecta con la Introito creando una visión circular dentro del poema, una vuelta al origen que recuerda al eterno retorno<sup>10</sup>.*

Esta misma idea se puede hacer extensible a la obra completa, pues debemos recordar que el Canto Inaugural «Rosas de Hércules» cumple con la mis-

ma función de engarzar las Islas y su existencia con la edad de oro de la mitología clásica.

Y, desde luego, sus versos son modernos, porque es, como hemos dicho, el máximo representante del modernismo canario, un modernismo tardío, que no es un demérito, sino, como se ha dicho:

*El aislamiento natural de nuestro espacio geográfico y, por ende, cultural, suponía en el pasado que las manifestaciones artísticas de las islas sufrieran un retraso cronológico que a la larga fue beneficioso para la asimilación de estéticas que ya se recibían plenamente consolidadas y daban ocasión de progresarlas y transformarlas del centro al margen<sup>11</sup>.*

Transita Tomás Morales todas las sendas modernistas. Participa de la revolución métrica: ruptura de los modelos clásicos, usa nuevos ritmos, versos y combinaciones. Usa alejandrinos, hexámetros griegos, eneasílabos, endecasílabos con acentos cambiados y el versolibrismo, tan importante. Y que abre tantas sendas. Se hablará ahora del alejandrino, de San Alejandrino, para los modernistas. Rechaza lo vulgar y lo común (si bien da entrada a su entono). Depura el lenguaje, trabaja intensamente el ritmo, el color, la musicalidad. Introduce, como hemos visto, los mitos clásicos y paganos. La presencia del yo es notable, sobre todo en el sentido del «voyeur». Y, especialmente, hallamos del modernismo esa mirada hacia la naturaleza, mitificada en este caso. Así como por todas las características de su poesía, que no podemos detenernos a mencionar aquí.

Es moderno porque abre una nueva concepción de la creación, desde la reflexión de la obra como una totalidad. Me refiero a la concepción de su creación no como la escritura de libros que venían a engrosar su acervo productivo, como era lo habitual, sino que concibe su producción como una totalidad, que debe ser publicada siempre unida. Los poetas escriben

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>11</sup> MÁRQUEZ-MONTES, C. y PÁEZ MARTÍN, J. (coord.): *Tomás Morales. Versos y ecos entre dos siglos*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011, p. 31.

desde la modernidad libros sobre temáticas que trabajan, reflexionan y nos dan ese proceso en forma de poemario cerrado. Pero, como sabemos, tras la primera entrega de *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908), Tomás Morales concibe su obra ya como una unidad, y deberá publicarse en su conjunto, así está en *Las rosas de Hércules* de 1919 y así lo era también en la que preparaba cuando falleció.

El siguiente en concebir su producción de este modo, como sabemos, es Juan Ramón Jiménez, pero lo hará un poco más tarde que Tomás Morales. Y luego vendrán Luis Cernuda y otros.

Esta idea estaba ya esbozada en Gustavo Adolfo Bécquer, del que tanto bebieron los hombres del modernismo y de toda la poesía contemporánea, si bien no fue materializada antes de Tomás Morales. Por eso, me parece que debemos hacer hincapié sobre ello, porque, como dice Jorge Urrutia, un signo que marca la poesía contemporánea es el hecho de concebir los poemarios como eslabones de la producción total, como una parada que hace el poeta en su reflexión sobre la poesía y el mundo, y nos la entrega, pero continúa su camino e irá engarzando pequeños empalmes o descansos en el largo camino de su mundo creativo, un mundo que solo finalizará con la partida definitiva del poeta, ejemplos notables de este modo de producir son Luis Cernuda o José Hierro.

Una obra cerrada con la partida del poeta, pero abierta a nuevos horizontes que le darán las lecturas e interpretaciones de la posteridad y, quizá, de otras lenguas, que abren nuevos mundos. Como sucede con Tomás Morales, cuya obra ha adquirido nuevos matices en estos cien años de singladura sin su autor timoneando los mares que transita y por los que se ha abierto a sendas de infinitas, nuevas interpretaciones, nuevas lenguas, como la de Verlaine. Versos del Atlántico que se expanden más allá del Atlántico, en nuevos mares y océanos, que tanto gustaban al poeta y que tanto envidió a los lobos de mar que observaba desde la costa. Ahora es él, son sus versos,

quien emprende este largo y rico viaje siendo, como él mismo dijo

FINAL  
(fragmento)

[...] el bravo piloto de mi bajel de ensueño,  
argonauta ilusorio de un país presentido,  
de alguna isla dorada de quimera o de sueño  
oculta entre las sombras de lo desconocido...

*Poemas del Mar*

Pero bien acompañadas por los poetas canarios posteriores, que han podido estar siempre cerca de ella gracias a las continuas ediciones, a la que me referí al principio. Desde luego resulta imposible tocar el tema del mar sin que Tomás Morales sea un referente, así lo han reconocido poetas posteriores, desde la poesía social hasta el momento. Percibimos algunas huellas o guiños en poetas como Pedro Flores o Verónica García, por hacer dos menciones.

También la hemos podido encontrar en poetas tan contemporáneos como el joven rapero Aniba Licida, que reconoció haberse conmocionado al acercarse a la obra de Tomás Morales y quien ha hecho la nueva campaña de publicidad de la Casa-Museo Tomás Morales<sup>12</sup>.

Sus versos siguen presentes y lo seguirán estando, porque son hijos del modernismo y volver la mirada a él, como dice Yurkievich, es

*volver a la escritura polivalente, polimorfa, polifónica de los modernistas, es recuperar la inquietud, la fluidez, el dinamismo, la disponibilidad; es devolver a la palabra los plenos poderes; palabra plástica, porosa, palabra conformada pero no conforme; palabra desprejuiciada, sin inhibiciones ni vedas ni censuras*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Esta revisión se puede ver en las siguientes páginas: <<https://www.youtube.com/watch?v=eGfIWqMsM8>> y <<https://6creaciones6museos.com/creaciones/aniba-liricida/>>

<sup>13</sup> YURKIEVICH, Saúl: *Celebración del modernismo*. Barcelona, Tusquets, 1976, p. 7.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIEGO, Gerardo: *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid, Signo, 1934.
- MÁRQUEZ-MONTES, C. y PÁEZ MARTÍN, J. (coord.): *Tomás Morales. Versos y ecos entre dos siglos*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011.
- MORALES, Tomás: *Las rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*. Con prólogo de Andrés Sánchez Robayna. Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1984.
- MORALES, Tomás: *Las rosas de Hércules*. Edición e introducción de Oswaldo Guerra. Madrid, Cátedra, 2011.
- ONÍS, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- ORY, Eduardo de (Compilador, 1908): *La musa nueva: florilegio de rimas modernas*. Sevilla, Ediciones Ulises, 2017 (Edición digital).
- YURKIEVICH, Saúl: *Celebración del modernismo*. Barcelona, Tusquets, 1976.

## TOMÁS MORALES Y LA LLAMA ALEJANDRINA

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

El título de mi intervención, «La llama alejandrina», cobra sentido al contemplar en perspectiva el «incendio» que la etapa modernista animó en la escena artística de Canarias. Alejandrina fue buena parte de la creación de Tomás Morales, el poeta más importante de aquella etapa, el más representativo del genio insular entre los veinte últimos años del siglo XIX y los primeros veinte del siglo XX.

Esta acotación no es rigurosa sino aproximada, porque hay predecesores de Tomás y después de su temprana muerte en 1921 (hace exactamente 100 años) permaneció viva la llama insular, transformada por artistas de gran talento en todas las artes y, singularmente, la Arquitectura canaria, en cuyo dominio fue vigente el Modernismo desde 1860 hasta la guerra civil, con su fase mejor en la Generación del 98, el año del naufragio del entonces aún llamado Imperio español.

El verso alejandrino es de catorce sílabas, en dos hemistiquios de siete y acentos en la tercera y la decimotercera. Hay variantes, pero esta es la plantilla más común. No fue creada por Rubén Darío en la lengua española, ni por el simbolista Paul Verlaine en la francesa. Ya fue usada por Juana Inés de la Cruz, Moratín y otros, renaciendo en el Romanticis-

mo y llegando a su cenit en la confluencia de los siglos XIX y XX.

Los precedentes nominales de Verlaine en Francia se remontan a los «Romans d’Alixandre», del siglo XII, muy influyentes en la lírica del Mester de Clerecía y, míticamente relacionado con la antigua ciudad de Alejandría, uno de los iconos del Romanticismo europeo. Un importante precedente canario fue el famoso poeta y fabulista Tomás de Iriarte. Y en el panorama contemporáneo es obligado citar al excepcional poeta Justo Jorge Padrón, autor de muchas obras perdurables, que falleció hace pocos meses alcanzado por el coronavirus. Su ciudad natal prepara ahora el homenaje merecido por quien fuera uno de mis amigos fraternales. En la epopeya histórica de Canarias, cuyos tres primeros libros dejó concluidos con miles de versos, utilizó alternativamente todas las estrofas clásicas, y con mucha frecuencia el soneto alejandrino.

Aunque algunos le ubican en la órbita de Rubén Darío, Tomás Morales se sentía más cerca de los clásicos latinos, sobre todo Catulo, Ausonio y Ovidio, y de otros más próximos a su tiempo, como el simbolista italiano Gabriele d’Annunzio y el mosén catalán Francisco Verdaguier, autor del poema épico

«La Atlántida», que fue puesto en música nada menos que por Manuel de Falla. ¿Es sorprendente esta relación de preferencias? Probablemente no.

Después de las citas sobre una concreta armadura versal en la poesía, debo añadir que la «llama alejandrina» tiene en mis palabras menos que ver con la morfología que con la luz intensa de la obra y la vida de Tomás Morales. Aludo, por tanto, al verso como símbolo del resplandor del poeta y se extiende a las artes del tiempo en aquellos años de transición, bastante atribulados por los fracasos y dejaciones de la nación española, entregada, aquí en Canarias, a la lucha incruenta de ajustar a la realidad política la realidad social, empeño que tendría su primera gran victoria en la Ley de Cabildos de 1912, mientras que la definitiva llegaría con la división biprovincial de 1927, años perdurablemente creacionistas en las artes del tiempo y las del espacio.

La luz alejandrina era polícroma y se escindía entre periodos mixturados con otras estéticas en fase de incandescencia. La obra de Tomás Morales, su grandeza formal, los fogonazos de sus hallazgos de forma y contenido, la penetrante observación del alma humana en la descripción de su entorno, sus mitos y leyendas, sus criaturas de carne mortal o de estirpe heroica, el deslumbramiento de sus recursos expresivos y la perfección del verbo poético: todo esto creaba una realidad brillante en la que se daban cita la ilusión, los paisajes encantados –como el Huerto de las Flores de Agaete, donde volvió y ejerció la profesión médica– y la fantasía, la melancolía, incluso la tristeza. «Fieramente humano» y románticamente divino, creó Tomás una mitología de las Islas y sus mares, en que la emoción embellece la condición, y la criatura humana percibe su nobleza contra toda miseria, sin engaño ni trampantojo. Porque todas las artes son redentoras en su fulguración.

La llama alejandrina simboliza desde el verso la ambición de ser algo más que peregrinos en el desierto llamado vida. Todos los artistas coetáneos o lectores de Morales se percibieron convocados por

la belleza, un concepto más profundo y transformador de lo que creen quienes la desprecian en su propia creación. Tal vez esté divagando, pero insisto en que el verso alejandrino, perfecto y difícil, tan generoso de palabra como de imagen, caudaloso en la cadencia que nunca se agota, es un símbolo de la conciencia de ser, mientras que la llama que ilumina es la llamada del poeta a su mundo ideal.

Cuando los académicos de Las Palmas hablamos de este homenaje a Morales en el primer centenario de su muerte, decidimos, con Vicente Mirallave al frente, el reparto de áreas y enfoques. Me tocó el de la Música, aunque para Tomás no fue especialmente significativa si queremos hablar de la inspiración llegada de afuera. La música estaba en él, era su sangre. Nuestra presidenta, Rosario Álvarez, podría desmentirme porque ella es, ahora y siempre, nuestra más importante investigadora musical, creadora, junto a mi inolvidable compadre el compositor y musicólogo Lothar Siemens, de una colección de más de 60 discos compactos que dan cuidadoso sonido a la historia y la actualidad de la composición en estas islas Y quiero citar la ambiciosa Historia Social de la Música Canaria, de la que han escrito y editado un primer volumen y dejado casi completo el segundo. La inesperada muerte de Lothar hace muy problemática la edición completa del estudio realizado en tándem. En la biblioteca central de la Universidad de Las Palmas hay una sala exclusivamente dedicada a la «Biblioteca Lothar Siemens» por él donada, con más de cinco mil volúmenes y documentos (incluso un incunable anterior al siglo xv), sabiamente indexada y en permanente estado de consulta. Ojalá que este tesoro sirva para aportar investigaciones de Lothar a la culminación de esa gran historia social.

En resumen, podríamos hablar de los músicos antecesores Teobaldo Power o Millares Torres, y de los coetáneos del Modernismo, pero Tejera Ossavarry o el mismo Bernardino Valle me dicen poco de esa estética pese a su talento, porque hacían una música rezagada en el postromanticismo que tanto se resistió a dejar paso en el nuevo siglo. Dicen poco de nuestro

tema; pero si no de ellos, vamos a hablar de músicas más recientes con vocación modernista y moraliana.

El mejor Modernismo canario encarna sobre todo en la Poesía, la Pintura y la Arquitectura. En cuanto a la primera, contemplamos al autor y la obra más representativos. Y en artes plásticas, recomiendo las muchas publicaciones sobre los hermanos Néstor y Martín Fernández de la Torre, pintor y arquitecto, muy diferentes en la alternativa barroca o lineal del Modernismo. Es especialmente bueno y muy legible el libro del arquitecto Sergio Pérez Parrilla en el área de su profesión. Todo ello, unido a las aportaciones del ciclo que nos reúne, sumará el saber de la genialidad del movimiento y sus protagonistas.

### VOLVEMOS A LA MÚSICA.

Siempre me extrañó la ausencia de músicas inspiradas en poemas de Morales. Me refiero a música de concierto, porque la poesía y la música son artes hermanas como artes del tiempo, en igualdad con las artes del espacio, llamadas plásticas; hermanas por la abstracción en aquellas de sus imaginarios y la libertad de sus concreciones formales. Pero no conozco obras musicales de porte académico, ni buenas ni malas, inspiradas en la poética moraliana. Tal vez ocurra esto porque el ritmo y la rima son música, los acentos y hemistiquios, las cesuras y las curvas de la imaginación generadora de metáforas son, como ya he dicho, música en sí mismas. En los excelentes ensayos y compilaciones críticas sobre Tomás Morales y el Modernismo, que examinan sus invenciones y personalismos, no he encontrado referencias musicales de importancia, sino tan solo vitales y literarias.

Sin embargo, pienso que el poeta es extraordinariamente musical, e incluso atrae la evocación de un sonido fraterno mucho más que la mayoría de sus coetáneos en el espacio del Modernismo.

Digo no interesarme por musicalizaciones no populistas de estos poemas, pero conozco dos, una

de ellas es obra mía para barítono y piano, y otra, titulada *Isla Afortunada*, que fue escrita en 2014 por la israelí Ella Milch-Sheriff<sup>1</sup>. Es para mezzosoprano y orquesta. La autora carece de ancestros canarios y reside en Jerusalén. Ignoro si ha estado en Canarias o estudiado castellano, pero respeta rigurosamente la lengua de Morales y su prosodia. Ella titula su poema musical como *Mar de ensueño* y lo divide en tres partes que son otros tantos poemas: el primero y el tercero, titulados «Mar de ensueño» y «Océano infinito» son de la *Oda al Atlántico*, y el segundo, «Mar desconocido», es uno de los diecisiete *Poemas del Mar*, todos sonetos alejandrinos.

Esta partitura llegó a Gran Canaria en manos de Justus Frantz, pianista y director de orquesta, a quien conocemos por los festivales musicales de verano que organiza todos los años en su casa-viñedo de Monte León, al sur de Gran Canaria. Justus entregó la partitura a Jerónimo Saavedra y este a mí, a fin de buscar intérpretes del posible estreno absoluto en Las Palmas. Hasta ahora, las gestiones no han dado resultado. Y es una pena porque se trata de una música bella y refinada, con una orquestación transparente, de pocos *tutti* y sugeridora de atmósferas míticas.

En cuanto a la obra que conozco bastante bien, *Cinco poemas del mar*, elegí estos textos entre los diecisiete sonetos del libro del mismo nombre. Los escribí en estado de pesimismo por un acontecimiento profesional muy penoso, que eludo describir porque 40 años después significa casi nada.

El compositor ocasional que les habla era periodista cuando ocurrieron los hechos y, de acuerdo con su esposa, decidió concederse un año sabático. Estaba deprimido y pensó incluso cambiar la vida de periodista por la de músico, pues también tenía estudios musicales. Leía mucho y topé un día con los

<sup>1</sup> Al escribir este texto sufrí el imperdonable olvido de una obra de música contemporánea, nada menos que de Laura Vega, inspirada en Tomás Morales. Se trata de *De un lejano amor*, escrita en cuatro versiones entre 2013 y 2016.

*Poemas del mar* de Tomás Morales, un libro mágico. Me puse a emborronar pentagramas y en seis meses de 1978 (año en que Las Palmas de Gran Canaria cumplía el medio milenio de su existencia) estaba concluida la música de los cinco poemas.

El de Morales era un libro triste, pero me pareció asombrosa la salvación espiritual del poeta por el misterioso camino de la tristeza. Los poemas me dieron mucho trabajo en borradores y correcciones, pero fue una experiencia enriquecedora, e incluso salvífica, porque el final de la obra coincidió con el de la situación que había originado mi disgusto.

El recuperado periodista se sentía muy agradecido a Tomás Morales y a su inesperada tristeza, casi diría que solidaria. Leí sus libros y cartas y me hice con todas las ediciones críticas al alcance. Tengo más preferencias lectoras, pero es Morales un icono indesplazable por la belleza de su obra y por la sensible calidad de las imágenes míticas o triunfales que coexisten con las cálidamente humanas de sus poemas de la calle.

El dualismo de la gloria y la tristeza –encubierta o manifiesta– y el prodigio de la creación léxica que la comunica están, en valores abstractos, muy por encima del Modernismo musical de Canarias, que fue bastante conservador.

Quiero comentar los estímulos y los porqués de esta música de 1978, que quedó archivada hasta que en 1981 me animaron José Miguel Alzola y Lothar Siemens, presidente y vicepresidente de El Museo Canario, a integrarme en esta Sociedad. Por entonces, el ingreso como socio de base exigía al aspirante la presentación de una tesis u otro trabajo cultural. Pensé que los *Cinco poemas del mar*, completamente inéditos hasta ese momento, podían ser adecuados para el trance, aunque exigieran la sonorización en el mismo acto de ingreso.

Me fue imposible encontrar un barítono dispuesto a ello y hube de improvisar y transportar la obra a la tesitura de soprano lírica, que fue la de mi amiga de

adolescencia y Conservatorio Beatriz Melero, acompañada por una gran pianista de Las Palmas, Lolina Guerra, fallecida hace pocos meses, ya nonagenaria. El transporte tonal resultó funesto por excesivamente tenso y la difícil lectura de tantas alteraciones. Los dos intérpretes hicieron lealmente cuanto pudieron y recibí la cartulina de socio de El Museo. En definitiva, esa partitura fue escrita hace 43 años y estrenada hace 40. Ni siquiera seguía las formas de aquel tiempo porque intenté rendir tributo a Morales con las formas del suyo, que eran tonales con leves disonancias. Y quiero hablar ahora de esa obra, modernista en mi propósito, que quiso coincidir con el prisma de Morales, dicho sea con sincera humildad. En la Real Academia Canaria de Bellas Artes ingresé hace unos 30 años, fui adscrito a la Sección de Música y en él sigo después de superar, gracias a la presidenta y a los compañeros, todos los límites de edad activa en el estatuto de la Institución.

El primer problema de planteamiento fue de naturaleza estilística: ¿cómo articular musicalmente el verbo poético de Morales con sus propias leyes internas y ritmos percusivos, sus secuencias estróficas, sus cargas culturales, su identificación con un tiempo y una estética tan peculiares?

Salvo excepciones, la música sobre textos poéticos ha sido escrita en la plena identificación de música y verbo, confluyentes en un plano de comunicación artística más potente que las preocupaciones prosódicas y los códigos fonéticos. Esa es la identidad de estilo que ha rendido los mejores resultados en la transcodificación que asocia la palabra a la música o dice musicalmente el verbo poético. Repasé los mejores modelos y comprendí que el más alto sigue siendo el *lied* alemán, ahora muy desfigurado.

No vale cualquier música para cualquier palabra. El modernismo moraliano coincide en buena parte con el impresionismo musical, razón que me obligó a desandar un trecho de mis convicciones en busca de un medio de articulación de los sonetos de Tomás en la esfera impresionista, tomando de ella lo

que me convenía. No me pareció traición porque, al fin y al cabo, la estética impresionista es justamente la antecesora del Modernismo, que absorbe de ella numerosos elementos.

Todo esto me llevó a un segundo problema: el de la estructura. El impresionismo extiende la tonalidad sin romperla y potencia el valor formante de los timbres por encima del mero colorismo, pero sigue adherido a la melodía de alturas; modula el discurso a partir de una sensibilidad hipercromática y respeta hasta cierto punto los modos mayor y menor; utiliza profusamente las diatonías y, en algún caso, el *organum* medieval o las escalas simplificadas de las músicas extraeuropeas. En definitiva, se sirve de la funcionalidad de las alteraciones de la clave sin explotar a fondo la ambigüedad enarmónica.

Sin romper las bases de esa concepción impresionista, contemplé con liberalidad los preceptos del sistema, llevando el cromatismo a zonas de riesgo practicables por un cantante de repertorio, no adiestrado en ejercicios microtonales. Traté de hallar una tímbrica en el uso del piano y jugar con un prisma de vaguedades enarmónicas que desdibuja la tonalidad dominante en apariencia, las tensiones modales y la función armónica de las alteraciones en clave, utilizadas como economía de grafismo, aunque en algún caso suenan como parodias de cadencia.

El tercer problema, y el menos formal, ha sido la expresión. Aquí ya no cuentan estilos ni sistemas, sino las claves espirituales de Tomás, que generan la belleza de la palabra y del verso. De Morales se tiene muchas veces una visión académica y otras mundana, como son, respectivamente, las de sus íntimos amigos Saulo Torón y Alonso Quesada, egregios poetas a su vez. Respeto la primera y rechazo la segunda, nacida de lecturas superficiales o incompletas, por no hablar de los tópicos erigidos en axiomas. «El cantor del Atlántico» no responde al cliché mundano de un épico a la caza y captura de metáforas grandilocuentes que sacralizan el mar infinito. No es poeta de mar abierto sino de puertos. Puede cantar

horizontes, pero su alma está en las tierras ancladas y cercadas por un mar que no es camino sino frontera. Y en esas tierras, precisamente islas, mira al mar con melancolía y desespero. En sus bellísimos *Poemas del mar* es profundamente lírico y tanto más intimista cuanto más sonora es su palabra cercada de soledad, abandono y tristeza.

Relean el primero de ellos, «Puerto de Gran Canaria», que es puro pesimismo; en el último de la selección aparece implícita la muerte, que arrebató el timón al navegante.

La música trata de seguir el espíritu de la palabra en tiempos lentos o vivos, y en indicaciones de articulación y fraseo que den encarnadura sonora a la permanente suspensión del ánimo en que desembocan las aparentes exaltaciones del poeta. Incluso las dos canciones escritas en tiempo vivo –la segunda y la quinta– remansan en el centro o al final, siguiendo la curva psicológica de los versos: esas imágenes inesperadas en que la adjetivación y los paréntesis visionarios de Morales se zambullen en meandros del alma que no presagiaban los primeros cuartetos.

Las líneas vocales están escritas para un barítono con agudo extenso, capaz de afinar la emisión, experto en las fluctuaciones de intensidad y ajeno a los alardes. El frecuente uso del agudo en una tesitura media, como es la baritonal, invita a un canto espiritualizado y diáfano, un tanto incómodo para primar los valores expresivos, la atmósfera que la música quiere crear por encima de generosidades extrañas al sentido de la escritura. Ello no obstante, se utilizan dos octavas de registro al objeto de que la voz luzca por contrastes, pero son raros los saltos interválicos muy abiertos. Al contrario, la línea de canto se desliza sobre diferencias breves de altura, con variantes de difícil entonación que aparecen apoyadas por el piano y en otros momentos son contradichas por el acompañamiento o simplemente van solas y al aire. El cromatismo es difícil de conseguir con una voz sola, pero se intenta en confluencia con el piano.

No hay *parlato* ni recitativo seco; todo el ciclo es melódico, incluso en periodos narrativos impuestos por la misma dimensión de los sonetos en la larga cadencia del verso alejandrino, que por su rigor silábico me ha hecho sufrir bastante en la búsqueda de sonidos coherentes para acabar algunos versos con respeto a los hemistiquios y sus acentos básicos. Dicho de otra manera, me costaba acabar esos versos en su propia cadencia y sin «remiendos», pues también resultaban demasiado largos para el aliento de los cantantes. Solamente en la cuarta canción, que ordeno de forma operística en una secuencia recitativo-arioso-aria, se presentan al final dos frases melismáticas.

Me he extendido, quizás demasiado, en describir una obra propia, sin posibilidades de rematar el discurso con su audición. El *curator* de este ciclo y compañero académico Vicente Mirallave intentó darnos la sorpresa de rematar mis palabras con el canto de dos o tres piezas de la obra. Se lo agradezco mucho, pero no encontró disponible a ningún intérprete. Y no me extraña, porque la obra parece gafada por un hado perverso. Tanto en la forma pianística original como en la soberbia orquestación del muy añorado Francisco Guerrero, encargada por Rafael Nebot para el Festival Internacional de Música de Canarias del año 1993, con la dirección del prestigioso maestro polaco Gabriel Chmura.

Ha sido interpretada numerosas veces en Canarias y Península y tengo grabaciones, pero ninguna me satisface. Para empezar, ha sido más cantada por mujeres que por hombres con base en aquel transporte al agudo que nunca me gustó. Entre otras, por la espléndida soprano lírica Pepita Miñón, coprotagonista con Alfredo Kraus de un memorable *Rigoletto* y poco después amable intérprete de mis canciones en sesión de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas.

Para el estreno de la versión orquestal contrató Nebot al que, hoy día, es uno de los barítonos más celebrados en todo el mundo de la ópera: el malagueño Carlos Álvarez, que años antes había ganado

aquí en Las Palmas el Premio Mozart, creado por Jerónimo Saavedra dentro del primer concurso internacional de canto Alfredo Kraus, presidido por el insigne tenor. Formé parte del jurado y gocé de la extraordinaria voz veinteañera de Carlos. Pocos años después, en la plenitud de su fama, aceptó el estreno absoluto de la versión orquestal de mis poemas en Santa Cruz de Tenerife.

Llegó a la isla dos días antes del concierto. En el primer ensayo con voz, el maestro Chmura y yo constatamos entre escalofríos que Carlos no conocía la obra o, en el mejor caso, le había dado una sola lectura. Tras el ensayo nos encerramos los tres en un camerino con piano y tratamos de corregir en un par de horas los fallos e inadvertencias de aquel cantante, que acabó confesándonos su problema: Riccardo Muti, director de la Scala de Milán, le había llamado para ofrecerle el rol titular de una nueva producción de *Rigoletto*. Pasaron días estudiando el personaje y Carlos acabó rechazando la envidiable oferta por no sentir en su plena juventud el profundo dramatismo del viejo personaje. Llegó a Tenerife en vuelo directo desde Milán, agotado del trabajo con el despótico Muti y disgustado por perder la oportunidad de un gran lanzamiento internacional.

En resumen, mis canciones fueron víctimas de esa circunstancia. Sonaron descuidadas y aburridas en el estreno tinerfeño y en la repetición del día siguiente en Las Palmas. Muy enfadado, el orquestador Paco Guerrero se negó a salir al escenario y compartir con autor, orquestador e intérpretes el muy generoso aplauso del público. Al día siguiente se fue Carlos a Madrid y me dijo al despedirnos: «Te debo una». Casi 30 años después, no me la ha pagado. Es cierto que me autorizó a editar la grabación del concierto, que es precisamente lo que no quiero.

Otro barítono que iba a cantar esta música me dio mucha lata telefónica contrastando detalles y explicando sus visiones del ciclo. Iba a cantarlo con la Orquesta Sinfónica de Asturias porque Maximiliano Valdés, el gran director chileno que había titulariza-

do la orquesta durante catorce años, quiso incluir mi obra moraliana en su concierto de despedida. A la hora de firmar el contrato, el barítono, cuyo nombre prefiero omitir, rechazó el caché que le ofrecían y tras un forcejeo sin resultados se negó a cantar y nos dejó plantados. Max Valdés no quiso retirarla del programa y llamó a una respetable mezzosoprano catalana que aceptó la oferta *in extremis* y tuvo muy poco tiempo para estudiarla y ensayar. El resultado fue otra versión orquestalmente brillante y vocalmente insípida, que me movió a sospechar que el problema no está en las voces, sino en mi música. En cualquier caso, amo esa obra por haberme ayudado a amar a Tomás Morales, que falleció muy joven, a los 37 años, dejándonos un legado inmortal.

Conocí y traté a dos de sus hijos, Graciliano y Manuel, a su nieta Mercedes y a dos de sus biznietos, Mónica y Luis, este último querido amigo y músico nato que reside en Holanda y se dedica a la digitalización del sonido musical. Entre otras muchas cosas, ha reescrito en signos digitales nada menos que la Segunda Sinfonía de Mahler.

Su padre, el arquitecto Luis López, tiene en la bellísima casa que se ha hecho en Vegueta, respetando los muros e interiores de la casa original del siglo XVI, una sala equipada para el sonido, la imagen y la tertulia, tres categorías muy amadas por sus amigos y por el propio Tomás en su tiempo pretecnológico. En el zaguán nos recibe una formidable escultura de nuestro compañero académico Leopoldo Emperador. No cabe pedir más.

Y concluyo. A mi alta edad aún no conseguí una interpretación satisfactoria de los *Cinco poemas del mar*. Pero sigue vivo el contento de haberles dado una música que me atrevo a calificar de modernista, durante unos meses delicados y frágiles de mi vida. Otras obras de este modesto compositor no profesional tuvieron digno estreno sin ningún problema, pero la llama alejandrina ha pasado de largo. Seguro estoy de que ser casi único en cualquier actividad, no significa ser bueno. Para ser del todo sincero, sospecho que es Tomás Morales el que no me quiere. Pero si ustedes conocen a un buen barítono lírico, les ruego que me faciliten el contacto.



# GOYA: EL COLOR Y EL ARTE MODERNO

MANUELA B. MENA MARQUÉS

El ciclo de las jornadas mantenidas este año de 2021 en Las Palmas de Gran Canaria, con la colaboración de dos instituciones fundamentales de la ciudad, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y la Fundación Martín Chirino Arte y Pensamiento, así como el apoyo esencial del Ayuntamiento de Las Palmas, celebra el primer centenario de la muerte del poeta canario Tomás Morales. El título, «El ánimo robusto: La herencia del Modernismo en la cultura contemporánea», justifica en cierto modo la presencia de Goya entre las ponencias presentadas que se centran lógicamente en la figura del poeta y de su mundo, de sus antecedentes, sus amigos y sus numerosos admiradores posteriores.

## EL NEGRO

Sin embargo, la figura de Goya va más allá de los límites de lo que constituyó el Modernismo, es decir, ese movimiento de fines del siglo XIX y principios del XX que pretendía crear un arte nuevo, una ruptura con el pasado académico. Sin embargo, como todo arte, surgía de ese período concreto de la Europa del XIX y de la mano de los artistas y poetas de ese tiempo, y Goya no fue tal vez el mejor representante de

lo que con el tiempo se ha considerado Modernismo. Este movimiento artístico, que en Francia y otros países europeos se denominó Art Nouveau, tenía un punto de inspiración en la Naturaleza, de uso de motivos vegetales en lo decorativo, de belleza sofisticada en su delicadeza, que no era especialmente determinante de lo que se ha tenido por goyesco. Goya, realmente, trasciende con su personalidad cualquier generalización estética por la amplitud y profundidad de su arte y desde el principio al fin de su vida, desde el temprano neoclasicismo del siglo XVIII y los ecos del rococó, en que inicia su andadura, del prerromanticismo de fines de esa centuria y finalmente de los casi treinta años del siglo XIX en que vivió, con el realismo y el pleno romanticismo de nuevo cuño que no le pasó inadvertido en su período de Burdeos. Es cierto que, a fines del siglo XIX, sobre todo con el movimiento Art Nouveau y, por ejemplo, con el grupo conocido como Les Vingts (Los Veinte), en Bélgica, la figura de Goya impresionó de nuevo –y de un modo distinto a como lo había hecho en los años centrales del siglo XIX en Francia– a los jóvenes artistas, escritores y poetas de tendencias muy variadas. En la revista vanguardista de esos años, *L'Art Moderne*, el escritor, poeta y crítico de arte belga Émile Verhaeren había publicado numerosos artícu-

los sobre España, que culminaron con el libro que escribió junto al artista español Darío de Regoyos de sus viajes por ese país, titulado *La España Negra*, en que el color que describía su visión de esta, el negro de su título, no era el color realista de los campos verdes y dorados que atravesó, sino el color simbólico del atraso y de la violencia. Otro de los poetas y escritores belgas, asimismo crítico de arte de ese período, Lucien Solvay, dedicaba un capítulo a Goya en su libro *L'Art Espagnol*, de 1887, con ilustraciones que por primera vez mostraban ejemplos de la serie de aguafuertes de los *Disparates*, publicados por la Academia de San Fernando ya en 1864 con el curioso título, tan alejado del artista, de *Proverbios*. Admiraba a Goya, por lo que advertía en este:

*Le sens vrai et juste de la «modernité». Non seulement dans l'accent, la tournure, les sujets, dans ce je ne sais quoi qui le rapproche de nous au point d'en faire un contemporain, mais aussi dans le côté plastique de son art, dans ces recherches de pittoresque, de couleur et de lumière [...]. La modernité de Goya [...] est devenue le modernisme; elle s'est faite l'actualité...<sup>1</sup>.*

Es un período en que también en el arte español se incide, si bien más tarde, en las primeras décadas del siglo XX, en la idea de lo negro, como revela la publicación en 1920 de José Gutiérrez Solana (1886-1945), titulada asimismo *La España negra*. Su pintura, junto con la de otro artista español contemporáneo, Ignacio Zuloaga (1870-1945), plantea el colorido de tonos oscuros y negros, así como asuntos de una España de religiosidad fanática, procesiones en los pueblos y corridas de toros, que se funden con

la vida igualmente sombría de la ciudad, en que los temas se centran en el carnaval y la prostitución, en algunos retratos de personajes de la cultura de ese tiempo, como los que pueblan la desoladora y gélida escena de abandono de los intelectuales y artistas de *La tertulia del café de Pombo*, de 1920. En 1898 se habían expuesto por primera vez en el Museo del Prado las pinturas de Goya de la *Quinta del Sordo*, conocidas más adelante como *Pinturas negras*, donadas en 1879 por su propietario, el barón Frédéric Émile d'Erlanger, banquero y hombre de negocios que nunca estuvo en España. Expuestas en la Feria Internacional de París de 1878, no tuvieron éxito alguno y se reenviaron de vuelta a Madrid sin que fueran expuestas en su totalidad en el Museo hasta que un hijo del barón, al no encontrarlas en el Prado, preguntó por su destino y fue entonces cuando finalmente salieron todas a la luz en una sala a ellas dedicada. El colorido de tonalidades oscuras, ocre, negros y grises y sus temas violentos, como *Saturno devorando a un hijo*, *Aquelarre*, *Viejos comiendo* o *Las Parcas*, habían llamado la atención de uno de los primeros biógrafos de Goya, el historiador de arte francés Charles Yriarte, que las mencionó en su monografía sobre Goya de 1867, e incluso ilustró tres de estas, una, el *Saturno devorando a un hijo*<sup>2</sup>. El conocimiento de estas obras, que en España se extendía ya entre los artistas, como los dos citados más arriba y algunos otros, a principios del siglo XX, fue capital para la figura de Goya, pero sobre todo internacionalmente a partir de la segunda mitad del siglo. Con ese título de *Saturno* de una de las escenas, que hace referencia al *Tiempo* y a la *melancolía*, las *Pinturas negras* pasaron a definir la figura del Goya moderno con André Malraux y su *Saturne*. *Essai sur Goya*, de 1950, en que confirmó su modernidad para toda la segunda mitad del siglo XX con la famosa frase final

<sup>1</sup> SOLVAY, Lucien: *L'Art espagnol*. Con una introducción dedicada a *L'Espagne et les espagnols*. Paris-Londres, ed. Jules Rouam-Gilbert Wood & Co., 1887, pp. 264. [El sentimiento verdadero y justo de la «modernidad». No solamente en el acento, el desarrollo, los temas, en ese no sé qué que le acercaba a nosotros hasta el punto de hacer de él un contemporáneo, pero también desde el lado plástico de su arte, en sus búsquedas de lo pintoresco, del color y de la luz... La modernidad de Goya ... se ha transformado en el modernismo; esta se ha convertido en lo actual...]

<sup>2</sup> YRIARTE, Charles: *Goya. Sa Biographie. Les Fresques, Les Toiles, Les Tapisseries, Les Eaux-Fortes et Le Catalogue de L'Œuvre. Avec Cinquante Planches Inédites d'Après les copies De Tabar, Bocourt Et Ch. Yriarte*. París, Henri Plon, Imprimeur-Éditeur Rue Garancière, 10, 1867, pp. 91-96, ils.

que cierra el libro junto a la imagen repetida de Saturno: «Ensuite commence la peinture moderne!»<sup>3</sup>.

Goya estuvo unido desde el siglo XIX al color negro, ya antes de las *Pinturas negras*, y en 1819, su última obra pública en Madrid, *La última comunión de San José de Calasanz*, en la iglesia de los padres Calasancios, tenía ese colorido general que representaba una difícil novedad. Los últimos retratos de Goya de ese período, y antes de su marcha a Burdeos, tuvieron asimismo una tendencia a la reducida tonalidad del negro, el gris y el blanco, que fueron superados por el luminoso y colorista realismo de Vicente López y de otros artistas de la generación más joven de esos años. Sin embargo, el impacto moderno de Goya ha superado con mucho al de los más grandes artistas europeos, como Tiziano, Rafael, Miguel Ángel, Rubens o Rembrandt, así como el de los tan admirados en nuestros días como lo son Caravaggio y, últimamente, Leonardo da Vinci, que no han tenido la capacidad de llegar hasta nuestros días con esa singular dimensión de Goya de que su arte está vivo. Manuel José Quintana (1772-1857), poeta excepcional y admirador de Goya, mucho más joven que este, le envió en 1804 su libro de poesías recién publicado en el que incluyó una dedicatoria al artista que anticipaba su éxito futuro. Fue posiblemente la primera vez en que uno de sus contemporáneos hizo un elogio de Goya que anunciaba claramente su influencia en el futuro: «... Sí, vendrá un día / Vendrá también, ¡Oh! ¡Goya! / En que á tu nombre / El extranjero extático se incline. / Yo te lo juro: la dichosa audacia / De tu ardiente pincel, la gallardía, / El hermoso ademán, la tierna gracia... / ...la enérgica osadía...». Todas las justas descripciones de su pintura que hizo el poeta revelan por qué Goya ha llegado con su influencia hasta el arte de casi doscientos años después de su muerte, como «la audacia», «el ardiente pincel» y «la enérgica osadía». Esta última

descripción de Quintana de determinados aspectos de Goya recuerda inevitablemente al poeta canario: «La enérgica osadía - El ánimo robusto...».

Volviendo hacia atrás, saltando en la Historia hacia los inicios del conocimiento de Goya y de su influjo, que primeramente fue lejos de España, reaparece el negro de un modo natural. Lo primero que se conoció de su mano en la moderna Francia y en fecha temprana fueron los aguafuertes de los *Caprichos*. Comprados por los franceses durante el período del gobierno bonapartista, llamaron la atención de una figura prometedora como fue la del joven Eugène Delacroix (1798-1863), que utilizó numerosas ideas de figuras de los *Caprichos* para sus propias ilustraciones, como la figura de Mefistófeles volando sobre la ciudad, que abría el prólogo de las ilustraciones de su *Fausto* de Goethe, en 1828, inspirado en el Capricho 66, *Allá va eso*. Años más tarde, aún impresionado por Goya, Delacroix tomó la bellísima idea de su Romeo y Julieta ante la tumba de los Capuleto, pequeño óleo sobre papel de hacia 1850 (París, Musée Delacroix), del Capricho 10 de este, *El amor y la muerte*, en el que le interesó la dramática composición de Goya de la mujer que sostiene en sus brazos a su amante muerto de una estocada. El artista francés invirtió la escena, ya que es Romeo para él quien abraza el cuerpo moribundo de la joven, cambiando por completo la expresividad de la escena, ya que al desgarro emocional de la mujer que apenas puede sostener a su amante, lo sustituye por la melancólica actitud de Romeo, que parece así culparse de la muerte de Julieta. En todo ese período francés y hasta bien entrado el siglo XIX, a Goya se le entendía por el colorido negro y blanco de sus *Caprichos*, lo que continúa en realidad hasta bien entrado el siglo XX, y que corresponderá entrado ya este en la representación de escenas de violencia y de guerra, antes incluso de que triunfase su utilización del color a fines de esa centuria. Años después de los artistas belgas y españoles del período de la conocida como España negra, el Goya firmemente establecido a partir de los aguafuertes de los *Capri-*

<sup>3</sup> MALRAUX, André: *Saturne. Essai sur Goya*. París, Galerie de la Pléiade, 1950, p. 178. [Y a continuación comienza el arte moderno!].

chos, y ya casi a fines del siglo XIX de los *Disparates* y de los *Desastres de la guerra*, publicados como veíamos más arriba por la Academia de San Fernando en 1867, y asimismo por el aprecio, que fue tardío y del siglo XX, de la *Tauromaquia*, puesta a la venta en 1816, continúa el uso de su colorido de negros, blancos y grises en otros artistas de vanguardia.

Así, con ese sentido, lo veremos en una de las grandes obras del siglo XX y de mano de uno de los más importantes artistas, el *Guernica* de Picasso. Nombrado por la República (1931-1939) director del Museo del Prado en septiembre de 1936, aunque nunca fue a Madrid, se le invitó unos meses después, en enero de 1937, a participar en el pabellón español de la Feria Internacional de París de este año, de los arquitectos José Luis Sert y Luis Lacasa, que se iba a inaugurar en el mes de mayo, junto a obras de otros artistas, como Joan Miró con *El segador*, y el americano Alexander Calder con su *Fuente de mercurio*, que promovían los valores de la nueva República, la agricultura y la industria. Picasso no tenía claro cuál iba a ser el tema de la suya, pero fue el bombardeo de Guernica el 26 de abril de ese año por la Legión Cóndor, enviada a España por el gobierno nazi de Hitler para apoyar a Franco, el que le dio el empuje y el motivo de la grandiosa escena, que no solo es la terrible destrucción de esa ciudad, sino el horror de la guerra, y en blanco y negro. Comienza su trabajo el 29 de abril y la serie de dibujos preparatorios indican que en un primer momento Picasso concibió su obra con un colorido variado y potente. Hay una numerosa serie de estudios preparatorios (Madrid, Museo Reina Sofía) para el *Guernica*, que presentan la escena completa y las figuras con numerosos detalles. Están todos fechados rigurosamente a la manera habitual de Picasso y los ejecutados en los primeros días, a partir del 1 de mayo, tienen un colorido de rojos, azules, amarillos, morados y verdes vibrantes. Por otro lado, a Picasso no le había interesado la figura de Goya en años anteriores, ni siquiera cuando en el tiempo en que vivió en Madrid copió en el Museo del Prado. Ni en sus apuntes de entonces

ni en las cartas a sus amigos de ese período cita a Goya ni lo copia, ya que su interés entonces estaba centrado en la pintura del Greco, que constituyó el inicio de su modernidad con el período azul. Hubo un momento en el decenio de 1920, en 1928, en que el editor Gustau Gili Roig le encargó en París una *Tauromaquia*, de la que Picasso hizo entonces solo seis planchas, interrumpido por varios asuntos personales y la Guerra Civil. Fue años más tarde cuando el hijo de Gustau Gili, Gustau Gili Esteve, llevó adelante el proyecto en 1956. Sin embargo, esa primera idea de una tauromaquia determinó sin duda que Picasso estudiara la *Tauromaquia* de Goya. A pesar del interés y el gusto de Picasso por los toros, a los que era enormemente aficionado, no ha habido en la historia del arte otro artista que haya captado al toro y la «fiesta» como Goya, tanto en los aguafuertes de su *Tauromaquia*, como en las litografías tardías de los *Toros de Burdeos*. Esos últimos años del decenio de 1920 y los inicios del siguiente, Picasso trabaja en la serie protagonizada por el *Minotauro*, un autorretrato metafórico de su vida y de los desencuentros de sus amores con varias mujeres de ese período. La cabeza terrible de su minotauro surge de los toros de Goya, y justamente en 1935 Picasso publica el gran aguafuerte, *Minotauromaquia*, que está en la raíz de la iconografía de *Guernica*. Además de que varias de las figuras del cuadro surgen de esa composición y de la serie anterior del *Minotauro*, lo esencial es justamente el color, blanco y negro, de aquel, que Picasso advierte sin duda al empezar a pintar en su estudio el gran lienzo. El paso del color al negro en *Guernica* fue una decisión genial, la grisalla, o pinturas al óleo en blanco, negro y gris, se remontaban a la Edad Media, y había sido una tradición en todos los países para determinados temas de carácter religioso, pero ahora Picasso eleva a la categoría de gran arte el uso del blanco y negro en una obra que tiene como tema expresivo la guerra. Las fotos tomadas por la fotógrafa Dora Maar, entonces su compañera, durante la ejecución del cuadro, revelan a las claras que ese era el color de *Guernica*. Tal vez no fue solo Picasso, su *Minotauromaquia*, y el influjo evidente de las fi-

guras tomadas de Goya, de los *Caprichos* y de los *Desastres de la guerra*, lo que cambió el colorido del cuadro, sino el influjo de la fotografía de Dora Maar, que es en esencia la grisalla. Con ese color, Picasso consiguió que su obra, que iba a viajar por todo el mundo, y recalar finalmente en el MoMA de Nueva York, dejara a un lado la sangre y la violencia de un momento concreto, y que su violencia tuviera un carácter «universal y eterno». Como consecuencia del *Guernica* y en los años que siguieron, Picasso empleó esa misma tonalidad, con algunas variantes, en otras obras, siempre relacionadas con la guerra o la violencia, como fue *Le charnage*, de 1944-1945 (Nueva York, The Museum of Modern Art, MoMa), que marcó el terrible final de la Segunda Guerra Mundial, por su posible referencia al hallazgo por los aliados de los campos de concentración nazis y los cientos de cadáveres localizados. Del mismo carácter fue *Masacre en Corea*, de 1951 (París, Musée National Picasso), que se refiere a las matanzas del ejército americano en Corea del Norte durante la sangrienta guerra de Corea, en la que se sirvió de los *Fusilamientos del 3 de mayo en Madrid* (Museo del Prado, Madrid), de Goya, y del *Fusilamiento del emperador Maximiliano* (Mannheim, Kunsthalle), de Édouard Manet. Una obra más de Picasso merece una mención en este contexto del blanco y negro, aunque no sea una pintura, sino un dibujo que sirvió de ilustración a la muerte de Stalin, el 5 de marzo de 1953, que publicó el 12 de ese mes en la portada del periódico *Les Lettres Françaises*.

Las referencias a obras de Goya en *Guernica* son tan numerosas que es evidente que Picasso estudió detenidamente a su predecesor, tanto en los *Desastres de la guerra*, de los que tomó figuras concretas, como la madre con el niño en primer término y la figura femenina a su lado, inspiradas en la mujer del Desastre 13, *Amarga presencia*. La *Tauromaquia* de aquel está también en la base del enérgico toro del *Guernica*, como el del aguafuerte número 7, *Origen de los arpones o banderillas*, pero hay que ver su inspiración asimismo en *Los fusilamientos del 3 de*

*mayo en Madrid*. De esta obra emblemática, surge la idea genial de la figura caída en primer término, en Goya boca abajo y en Picasso boca arriba, con los brazos extendidos que dan paso a la escena principal. Asimismo, el hombre a la derecha del *Guernica*, con los brazos alzados y la camisa blanca ante la casa incendiada, es un eco de la víctima central del *Tres de mayo*. Es evidente que Picasso estudió con precisión qué obras y qué figuras de Goya podían tener importancia para conformar su propia escena, pero es asimismo indudable que no utilizó solamente al artista español. A este lo habían estudiado anteriormente los jóvenes alemanes que habían sido testigos de la Primera Guerra Mundial, que habían luchado en las filas de su ejército y que habían quedado tocados por la espantosa violencia de aquella contienda. Fueron los seguidores del Expresionismo del primer decenio del siglo, los que se definieron como artistas de la Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit), cuyas pinturas y, sobre todo, series de aguafuertes tomaron como ejemplo escenas de los *Desastres de la guerra* de Goya. Entre ellos, los artistas que Hitler reunió en la exposición de 1937 titulada Entartete Kunst (Arte Degenerado) y de los que dijo que «deberían morir todos o ser castrados», como Otto Dix o George Grosz entre los más reconocidos, hicieron escenas de un dramatismo y de una violencia brutales. Dix, en 1920, presentó un grupo de cincuenta aguafuertes, con punta seca y aguatinata, titulado *Der Krieg (La guerra)*, en que es evidente su conocimiento de los *Desastres* de Goya, en que representa escenas que se repitieron en directo ante sus ojos, como los moribundos, los muertos, los cuerpos en descomposición, las madres con los niños muertos, los campos llenos de muertos, como en *La trinchera*. Una de las escenas de Otto Dix, el bombardeo de una ciudad por un caza que atraviesa una calle, de 1923-24, forma parte del portafolio IV de esta serie de la guerra, en que un avión sobrevuela una calle llena de civiles, como lo que pasaría en *Guernica* en abril del 37. Es muy posible que Picasso recordara ante ese nuevo bombardeo lo que ya había visto en las obras de Otto Dix, y esa imagen pudo ser el detonante de su utili-

zación de ese nuevo bombardeo moderno contra civiles indefensos que había empezado en la Primera Guerra Mundial.

Este arte alemán posterior a la Primera Guerra Mundial, de la *Neue Sachlichkeit*, procedía aún, incluso en su visión objetiva, de la visión modernista de los artistas alemanes del Expresionismo, a quienes se opusieron, así como de los belgas de fines del siglo XIX vistos anteriormente. Una de las figuras fundamentales entre los artistas del grupo de Les Vingts fue James Ensor, grandemente interesado en Goya, cuyas obras conoció cuando visitó París en el periodo de la Exposición Internacional de 1879, quien no logró, sin embargo, su deseo de viajar por España. El grupo belga de Les Vingts tuvo, asimismo, una conexión con otro de los artistas franceses que admiró a Goya, el simbolista Odilon Redon (1840-1916), que presentó en 1885 un conjunto de litografías titulado *Hommage à Goya*, en que el negro, profundo, aunque no las composiciones, que son invenciones extrañas, poéticas y absolutamente personales de figuras solitarias en escenarios vacíos, se encuadra, sin embargo, dentro de la pasión por los negros de los artistas de fines del siglo XIX y principios del XX.

## EL COLOR

Goya ha sido uno de los grandes coloristas de la Historia, y hay que volver atrás, para tomar el camino del color en el influjo de su figura en el arte posterior. Primeramente, entre los artistas franceses, con Delacroix a la cabeza, de cómo se va cambiando el Goya de las tonalidades oscuras por influjo del conocimiento temprano y exclusivo de sus aguafuertes, al encuentro con el Goya del colorido brillante. Hay que esperar a los años centrales del siglo XIX, y en Francia, porque en España existía admiración por su figura, pero su arte decayó por completo en manos de pequeños costumbristas sin más interés que lo puramente local. Fue importante la formación y exposición en el Louvre, entre 1838 y 1848, de la conocida como «Galerie Espagnole», por las obras

de pintura española que había ido coleccionando el rey Louis Philippe y para la que lo ayudó en sus adquisiciones el Barón Taylor, que publicó 1832 en París su *Voyage pittoresque en Espagne et au Portugal et sur la côte d'Afrique*. Se había despertado en esos años un gusto por el exotismo de España, casi de carácter orientalista, que aumentó el número de viajeros y, entre ellos, literatos de importancia que incrementaron el interés por lo español. Alexandre-Louis-Joseph Laborde, conde de Laborde, viajó extensamente por Europa y asimismo por España, de cuyos viajes publicó dos obras de gran relieve: *Voyage historique et pittoresque de l'Espagne* (1806-1829) e *Itinéraire descriptif de l'Espagne* (1827-1830). Más adelante, se cuentan figuras como Théophile Gautier, con su *Voyage en Espagne*, de 1839, y algo más tarde Alejandro Dumas, padre, que escribió, en 1848, *De Paris à Cadix*, una obra realmente literaria con un análisis de gran inteligencia de las situaciones que vivió. Próspero Mérimée, amigo de la emperatriz Eugenia de Montijo, viajó a España en siete ocasiones y, aparte de la famosa *Carmen*, escribió sus experiencias en varios libros entre 1829 y 1850. Además de los escritores, entre los numerosos viajeros, políticos y comerciantes se cuentan los artistas, como el ya mencionado Delacroix, que visitó Sevilla y menciona el cuadro de Goya de las santas Justa y Rufina en la Sacristía de la catedral, pero, entre ellos, el de mayor interés fue evidentemente Édouard Manet, que viajó hasta Madrid a fines de agosto de 1865, después del fracaso de su *Olimpia* en el Salón de París de ese año. Fue en esos años centrales del siglo cuando se publicó la primera monografía de interés sobre Goya, de Laurent Matheron, amigo de Delacroix, en la que decía sobre el artista:

«*Nous arrêterons aujourd'hui nos regards sur un artiste qui est venu, il y a eu hier cent ans, comme pour servir de trait d'union –à grande distance– entre les vieux maîtres et les maîtres à venir*<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> MATHERON, Laurent: *Goya*. Schulz et Thuillier, 1858.

Diez años después apareció, asimismo en París, el libro de Charles Yriarte, citado anteriormente, que se convierte en la primera monografía que estudia seria y modernamente a Goya y reproduce algunas de sus pinturas más importantes.

En la «Galerie espagnole» de Luis Philippe se habían expuesto algunas obras de Goya, tal vez una de las más interesantes fue *Las Majas al balcón* (Suiza, colección particular), obra de hacia 1812 en que aparecen dos jóvenes vestidas de blanco y con sus mantillas apoyadas en la barandilla de su balcón, con dos hombres tras ellas, fumando, y embozados en sus capas. Tal vez de esa composición, vista en directo en el Louvre, o en la reproducción del libro de Yriarte, procedía *El balcón* de Manet, de 1868-69, en que dos jóvenes vestidas de blanco se asoman de un modo similar al balcón, mientras tras ellas fuma un caballero. Es posible que también hubiera podido conocer el cuadro de Goya de *La duquesa de Alba de blanco*, que en el tiempo en que Manet estuvo en Madrid estaba ya en el palacio de los duques de Alba, pero que formaba parte, asimismo, de las ilustraciones del libro de Yriarte, ya que de esta figura blanca, sola y pensativa, completamente vestida de blanco, parece derivarse el retrato que hace el artista francés de Berthe Morisot. *El descanso*, en 1870 (Providence [RI], Rodhe Island School of Design). Más tarde, esa misma idea de la mujer de blanco, en pie, con sus largos cabellos y sola, en su caso de espaldas, aparece en las obras de Edward Munch (1863-1944), cuando visitó la feria internacional de París de 1878, cuando ya era bien conocido el libro de Yriarte. Esa misma figura femenina de blanco, repetida por el artista a lo largo de su vida, unas veces de frente, otras acompañada de un hombre, en una ocasión con una vieja envuelta en un manto negro, similar a la figura de celestina que aparece en el Capricho 11 de Goya, *Bellos consejos*, parece proceder de su conocimiento de Goya, con cuyas obras entraría, asimismo, en contacto más adelante, durante su estancia en Berlín, ya en el siglo XX.

Hemos citado anteriormente, ya en los inicios del siglo XX, y en primer lugar a algunos artistas españoles, Solana y Zuloaga, y sus afinidades con Goya, cuya obra se expuso en Madrid en una exposición antológica, la primera dedicada al artista, organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1900, con pinturas, dibujos y estampas, y en la que se incluyeron también numerosas obras atribuidas entonces a su mano, que el tiempo y los estudios modernos sobre su figura ha permitido descatalogar. Asimismo, para entonces, y como se vio más arriba, se conocían ya las *Pinturas negras*, en el Prado desde 1898, que indudablemente despertaron el interés de algunos artistas españoles, como los mencionados de la España negra. En el Prado, además, a lo largo del siglo XIX fue llegando de la colección real, pero también de otras procedencias, un numeroso grupo de pinturas, entre ellas los cartones para tapices, así como el conjunto de sus dibujos. La Academia de San Fernando, por otra parte, había contado desde fecha temprana, con obras de Goya, entre las que habían llegado, en 1838, las cuatro tablas de la *Procesión de flagelantes*, *Corrida de toros*, *Casa de locos* y *Escena de Inquisición* que, junto a el conocido como *Entierro de la sardina*, eran obras que habían llegado al imaginario goyesco, justamente por su carácter erróneamente considerado popular, que era lo que atrajo de él al costumbrismo del arte español del siglo XIX y de los inicios del XX, en que aún no se había alcanzado a desentrañar el mundo metafórico y elevado de Goya.

El cuadro que, desde la segunda mitad del siglo XX, se ha convertido para los artistas contemporáneos en el eje expresivo de Goya ha sido el *Perro semihundido*, que forma parte de las *Pinturas negras* y, según las descripciones primeras de la casa, esa obra estaba situada aún en las salas de la planta superior de la Quinta, y a la izquierda de la puerta de entrada. Su disposición podía tal vez estar en relación con quien entrara por esta, como si el perro, levantando su cabeza, esperase reconocer a su due-

ño. Su colorido no es negro, que podría considerarse como predominante en la mayoría de las escenas de este conjunto de las catorce *Pinturas negras*, que se han quedado ya con ese título moderno, aunque en ellas sobresalen los ocre, junto a los azules de los cielos, así como los blancos. El *Perro* presenta fundamentalmente un colorido ocre claro con una tonalidad azul grisácea del cielo y ha tenido que ser colocado en el Museo en el muro central de la sala de este conjunto, él solo, por el atractivo que tiene para todos los visitantes al haberse hecho famoso en numerosas reproducciones y comentarios de artistas, escritores e historiadores. Esta figura alcanzó, en realidad, su fama con las obsesivas repeticiones y variaciones infinitas que hizo de ella Antonio Saura desde los años 60 del siglo XX, cuando vivía en París, de todos los tamaños y colorido, con todas las posibilidades, que definió incluso en algún caso al *Perro*, en una de las variaciones más tardías, ya de 1985, como *Retrato imaginario de Goya* (Bilbao, Museo Guggenheim). Me alegra que las *Pinturas negras*, y *Saturno devorando a un hijo*, fuera el tema que Malraux escogió para lanzar a Goya al futuro como adalid de la modernidad, pero me alegra aún más, que antes que Malraux hubiera sido García Lorca quien hablara en ese sentido de las *Pinturas negras* en sus reflexiones sobre la creación poética en la conferencia que impartió en Buenos Aires en 1933, «Juego y teoría del duende». Lorca fijaba al «duende» –difícil concepto de entender fuera de España, que la Real Academia de la Lengua define en ese sentido como «encanto misterioso e inefable»– como fundamento de la creación poética:

*Al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre..., que agota, que rompe los estilos... Y rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa y perder el miedo a la fragancia de violetas de la poesía del siglo XVIII... [...] Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio, solo se sabe que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura*

*inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún*<sup>5</sup>.

Es cierto que las *Pinturas negras* de Goya, todavía en nuestros días y ya en el siglo XXI, siguen manteniendo lo que es el estilo y el color ampliamente aceptados, casi desde el inicio, como definitorios del artista. Sin embargo, Goya es mucho más que los que Lorca describía como «negros de betún» y ha sido uno de los grandes coloristas de la pintura occidental. Por ejemplo, su primera etapa en Madrid, cuando llegó a la corte en 1775, con sus primeros cartones de tapices, y aún más con las series que pintó ya como pintor del rey, de 1786-87, como las *Cuatro Estaciones*, e incluso la última de estas, entre 1792 y 1794, con escenas como *La boda* o *El pelele* entre otras, revelan un sentido del color, de los grises y platas, los azules y los rosas, o el rojo vibrante y el amarillo, que pueden verse en obras de artistas contemporáneos, aunque en estos más que influencia se deba hablar de afinidad. David Hockney, en sus tempranas pinturas de los años de California, con esos exteriores de piscinas azules, como *A bigger splash*, de 1967 (Londres, Tate Modern), tiene una evidente afinidad en el colorido y la técnica, que no proceden en absoluto de Goya, con los cartones de tapices. No es por eso extraño que en una de sus últimas visitas al Prado, en que lo acompañé por las salas, en las dedicadas a los cartones, y específicamente en la que albergaba los de las *Cuatro Estaciones*, dijera que querría permanecer en ellas durante un mes. También hizo un comentario en las *Pinturas negras*: «Aquí Goya ya lo sabía todo». Se podría citar entre las últimas pinturas de Hockney una que me parece que no tiene solo afinidad, sino relación directa con Goya, y desde luego con Matisse, como es su serie de grandes lienzos de figuras que danzan en corro, *The dancers* (entre 2009 y 2016, obras en su propia

<sup>5</sup> GARCÍA LORCA, Federico, de la conferencia que impartió en Buenos Aires, «Juego y teoría del duende», 1933, en *Obras completas. Varia. Entrevistas y declaraciones*. Madrid, Aguilar, XLVI, Conferencias, 1962, p. 39.

colección expuestas en la Pace Gallery, Londres), que recuerdan a los personajes de *La gallina ciega*, de Goya.

Una de las tonalidades más utilizadas por Goya desde sus primeros años, como es el rojizo anaranjado, que va desde los tonos más claros a los más oscuros, es asimismo un efecto de color que aparece en artistas contemporáneos. Por ejemplo, en Goya está como base de la preparación de su pintura desde sus primeras obras, como el fresco de *La adoración del nombre de Dios*, de 1772, en la basílica del Pilar en Zaragoza. Toda la escena está envuelta en esa tonalidad cálida, que él sabe dejar al descubierto y utilizar como contraste de los otros colores de la superficie. Así pinta los rápidos estudios del natural de los personajes de *La familia de Carlos IV*, de 1800 (Madrid, Museo del Prado), o los dos grandes lienzos de *El 2 y 3 de mayo en Madrid*, en los que aparecen esos fondos de colorido anaranjados claros. Es un color que empleó Francis Bacon en varios de sus trípticos, como aquellos que titula *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*, de 1944 (Londres, Tate Gallery), que revisó a lo largo de su vida y se convierte en uno de sus coloridos más frecuentes.

Julian Schnabel, el artista estadounidense, que ha utilizado en varias ocasiones composiciones de Goya para sus retratos, como el de *La duquesa de Alba de negro* o *La reina María Luisa de Parma a caballo*, hizo un evidente homenaje a Goya en varias obras suyas. En un viaje en coche con su familia por el interior de Marruecos, le atrajo en un pequeño pueblo el toldo de color naranja de una carnicería. Paró, lo compró y lo dejó en su taller, para utilizarlo años después, en 2006. Los lienzos de Schnabel conservan y utilizan ese colorido anaranjado oscuro, que utilizó Goya, sobre el que aquel pintó figuras blancas, que recuerdan los encapuchados de una de las composiciones de Goya, *Procesión de flagelantes* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). En el centro de los dos grandes lienzos, escribió Goya, como un homenaje al artista, con lo que Schnabel consideró como el colorido favorito del artista.

Francesco Clemente, uno de los grandes artistas del movimiento conocido como la Transvanguardia, en los años 80 y 90 del siglo XX, visitó una vez conmigo el Museo del Prado y me recordaba recientemente cómo le atrajo, y me lo comentó entonces y lo recordaba ahora, ese colorido anaranjado de Goya, que era asimismo su color favorito. No lo tomó de Goya, sino que era, como en este, un colorido que consideraba necesario para su propia expresividad, una afinidad con el gran maestro, que enlazaba asimismo con el arte de la India, donde vivió y que influyó decisivamente en su propia creatividad.

Dos artistas de la última generación, como es el ya reconocido internacionalmente Alvaro Barrington, así como Michael Armitage, buscan asimismo sus afinidades con Goya. Barrington, al serle preguntado qué era para él Goya, me contestó: «es como un disparo en mi cerebro, me obliga a avanzar». Michael Armitage ha utilizado en sus escenas de su país de origen a varios artistas europeos, entre ellos a Goya, como el titulado *El cuarto estado*, de 2017, que presenta un gran árbol al que se han subido varios personajes, en una utilización extraordinaria de una de las composiciones de Goya, el *Disparate 3*, titulado *Disparate ridículo*.

En un reciente libro de Cahiers d'Art, dedicado a Goya<sup>6</sup>, invitaron a una serie de artistas contemporáneos a participar con composiciones en que se hiciera un homenaje al artista español. Son numerosas las propuestas, pero me interesaron fundamentalmente las de la artista alemana Anne Imhof. En ambas se acercaba a Goya desde el colorido oscuro, negro, y las escenas violentas que han sido las admiradas desde siempre. En una, Imhof reinterpreta en una tonalidad aún más oscura que el original *Las Viejas y el Tiempo* de hacia 1812 (Lille, Musée des Beaux Arts), acentuando la tragedia de la vejez y la muerte. En otra, no hay una relación exacta con obras de Goya, pero es el incendio de noche de una especie de

<sup>6</sup> Cahiers d'Art, *Ever Goya*. París, 2021.

edificio bajo y acristalado, como un supermercado americano, para el que no hay solución, como el que el artista representó en uno de sus pequeños cuadros de gabinete de 1793, *Incendio de noche*.

Para la violencia actual y la violencia de la guerra, en Anselm Kiefer, el artista alemán que dejó su país para vivir en otros de Europa, en Italia, Portugal y Francia, el recurso del negro de los campos desolados está presente en sus temas que inciden en el Holocausto. Sus grandes lienzos son como inmensas *Pinturas negras*, inmensos *Desastres de la guerra*, en que ni siquiera se encuentra ya la presencia del ser humano, sino solo de la tierra yerma después del desastre.

Por último, otro artista alemán, Georg Baselitz, marcado asimismo en su juventud por el terrible desastre de la Segunda Guerra Mundial y la degradación de sus jóvenes, como había supuesto la Primera Guerra Mundial para los artistas citados de la Nueva Objetividad, realizó entre 1965 y 1966 su serie de figuras tituladas *Héroes*, en que sus monumentales figuras presentan a combatientes que caminan de frente, heridos, ensangrentados, con miembros amputados y con el uniforme militar hecho jirones, víctimas de la guerra. Su técnica fuerte, su colorido oscuro, que deriva sin duda de la pintura alemana, tiene una evidente afinidad con la negrura de las obras más trágicas de Goya. En sus últimas obras, muy distintas y de una gran abstracción, Baselitz se centra en la representación de figuras negras, a veces invertidas, según su idea de mundo al revés que procede de la tradición germánica medieval, mezcladas con fondos dorados, o grandes manos, apenas reconocibles en sus formas abstractas, y misma técnica, su efecto está cerca de

la técnica, modernísima y avanzada en el tiempo, de negros y dorados que Goya empleó en la espléndida casulla del cura de la *Última comunión de San José de Calasanz*, 1819 (Madrid, Colegio de los Padres Escolapios). Es posible que Baselitz no haya visto una obra que suele estar cerrada en la capilla del colegio de los Calasancios, aunque ha sido expuesta en Roma y en Boston, pero resulta emocionante esa afinidad entre artistas de tan distante procedencia y situación temporal. El crítico de arte ya fallecido, Robert Hughes, se refería a Goya en la monografía que escribió sobre este, a raíz de su propia tragedia vital en que casi perdió la vida en un accidente de coche:

*To me he [Goya] is one of the defining figures of the nineteenth century, because he looks forward into the twentieth, and he tells us what we have in common with our past and with our ancestors ... in the visual arts, in that department, Goya reigns supreme<sup>7</sup>.*

En esas obras recientes de Baselitz, lo último que está pintando, y aunque él no sea consciente de ello, hay un elemento trágico, final, como del Tiempo que todo lo devora, como el *Saturno* de Goya, luminoso contra el fondo negro, con los ojos desorbitados por el terror, como se pintó a sí mismo Picasso en su último autorretrato, fechado el 2 de julio de 1972 (Tokyo, colección privada).

<sup>7</sup> HUGHES, Robert: *Goya*. New York, Alfred A. Knopf, 2003. [Para mí, él (Goya) es una de las figuras que definen el siglo XIX, porque mira hacia adelante, dentro del siglo XX, y nos dice lo que tenemos en común con nuestro pasado y con nuestros antepasados... En las artes visuales, en ese territorio, Goya es el rey supremo]. Asimismo, el documental del mismo autor: *Goya: Crazy Like a Genius*, Ian MacMillan, Oxford Film & Television, United Kingdom, 75 mins, 2002.

# NÉSTOR: INFLUENCIAS Y ALGO MÁS...

DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca  
Magíster en Museografía y Montaje de Exposiciones por la Universidad Complutense (Madrid)  
Experto por la Universidad de St. Andrews (Escocia)  
Director Gerente del Museo Néstor

**E**scudriñar la personalidad poliédrica de Néstor nos sumerge en el pensamiento de un siglo de cambios bruscos. Dicen que fue uno de los representantes claves para el conocimiento del simbolismo español y europeo, pero a su vez transita por caminos que le llevaron a descubrir otras vías de expresión, entre las que sobresalen la de ilustrador, decorador, diseñador de figurines, textiles, orfebrería o mobiliario; aunque será su vertiente de escenógrafo la que le reporte mayores satisfacciones.

Hablar de este protagonista es un continuo recitar de personajes de dispar trayectoria, ya fueran literatos, músicos, pintores, aristócratas, bohemios, cupletistas, bailarinas, actrices, rapsodas... o de ¡amores furtivos!

Tal vez oigamos algo de música en la voz del legendario Tino Rossi (*Écris-moi*, 1938), y un rastro de perfume nos acerque a Tórtola Valencia, La Argentina, La Argentinita, Cécil Sorel, Grace Moore o la Kousnezof. Y, sin embargo, en la sombra, comienzan a tomar sentido las ambiguas manifestaciones masónicas, rosacruceanas, cabalísticas o teosóficas que le persiguieron por siempre.

Este correlato tendrá un amargo final fechado en 1948, diez años después de su fallecimiento. ¡Pero ya será otra historia!

Cabe hacer mención de que los hados quisieron que viera la luz un siete de febrero de 1887, en la parsimoniosa ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Como si el destino le hubiera ungido desde la cuna con los vestigios de arcanos presagios, la numerología lo dotó con la simbología del 6. Si la suma de los dígitos de aquella fecha resultara el de esa cifra ( $1+8+8+7=24$ ;  $2+4=6$ ), también lo hará el cómputo general de las mismas (día 7 + mes 2 + año  $1+8+8+7=33$ ;  $3+3=6$ ). Guarismo que vendrá asociado a los estados de equilibrio y armonía. Al que Filón de Alejandría achaca ser «el más productivo de todos los números»<sup>1</sup>. Posiblemente porque simboliza el ser hermafrodita, representado por los vértices de los dos triángulos entrelazados, masculinos aquellos que apuntan hacia arriba, y femeninos a su inversa. E, igualmente, no podemos

<sup>1</sup> COOPER, J.C.: *Diccionario de símbolos*. México, Ed. Gustavo Gili, 2000, p. 128.



Néstor Martín-Fernández de la Torre, circa 1932

silenciar que permanece unido a las nociones de amor, salud, suerte y belleza suprema; resultado total de la Creación en la tradición Sumeria y judeocristiana, en la que la interpretación de la Cábala revela el saber oculto acerca de Dios y el Mundo.

No deja lugar a dudas que su sentir panteísta es resultado de un siglo mudable, en el que gracias a los estilemas del Art Nouveau se percibirán los rasgos femeninos y la fertilidad de la naturaleza –cercano a un ideal asimétrico, de gran volumetría y movimiento–, propio de la percepción ecléctica de una sociedad ávida de conocimientos. Cualidad común a la necesidad de dar respuesta a los cambios bruscos sufridos en apenas unos decenios.

Llegados a este punto, siempre añadido que una persona que naciera en las postrimerías del siglo XIX tuvo que enfrentarse al advenimiento de los avances técnicos y sociales con asombro. Pronto surcarán los cielos aeroplanos y zepelines. La velocidad y el dinamismo serán una constante que hará que los viajes por tierra y mar estén en sempiterna competición,

batiendo marcas trasatlánticos y trenes. Lavadoras, aspiradoras, máquinas de escribir y vibradores coparon los anuncios de periódicos y magazines, mientras que la mujer intentaba buscar su lugar a través del voto y la consideración como igual.

El mismo año en que abriera los ojos al cosmos se erigía flamante la base de la controvertida Torre Eiffel (1887-1889). Así mismo, el 5 de febrero se estrenaba el *Otello* de Verdi en la Scala de Milán, triunfo que fue avalado por la veintena de veces en que se alzó el telón, fruto de la ovación de aquel público enfervorecido, ¡al borde del paroxismo! Entre tanto, el ingeniero visionario Gottlieb Daimler se encontraba diseñando los prototipos que revolucionarían la automoción; en el Reino Unido andaban enfrascados en los preparativos del Jubileo de Oro de la Reina Victoria (21 de junio); Paul Gauguin dio por terminado *Paisaje de la Martinica*; don Benito Pérez Galdós publicó *Fortunata y Jacinta*, mostrando en clave de realismo literario la vida cruzada de dos mujeres de diferenciado estrato so-

cial, unidas por la tragedia; Oscar Wilde hacía lo propio con el *Fantasma de Canterville* en la revista *The Court and Society Review* (23 de febrero y 2 de marzo); Sir Arthur Conan Doyle creaba a su personaje estelar, Sherlock Holmes, tras su fracaso como oftalmólogo; Claude Debussy escribía los últimos acordes de la hoy desaparecida primera versión de *La Primavera*, inspirada en la obra homónima de Sandro Botticelli; y, por último, el músico ruso Nikolai Rimski-Korsakov concluía *Capricho español*, tal vez inspirado por el romanticismo de las visitas a Cádiz que realizara siendo oficial de la marina imperial.

Empero, no podemos eludir que existen dos hitos trascendentales que, posiblemente, tuvieron gran repercusión en el índice vivencial del pintor, a saber:

En 1887, el médico de origen polaco, Ludwik Lejzer Zamenhof<sup>2</sup> (1859-1917), edita un folleto en el que explicita los rudimentos de una lengua supranacional bajo el seudónimo de Doktoro Esperanto. Pocos recuerdan que S.M. Alfonso XIII lo nombró comendador de la Orden de Isabel la Católica en 1909, tras el V Congreso Universal celebrado en Barcelona. Con todo, lo que más nos puede identificar el ideario de Néstor con los postulados de Zamenhof fue su intención de crear una cosmovisión neutral, basada, en gran medida, en criterios de moral suprarreligiosa. En la cual debe prevalecer la ausencia de prejuicios, y que llevará por nombre *Homarismo*. Estos preceptos son los que aceptará a través de otra corriente de la que fue adepto, la Teosofía.

Casi a la par, otro ilustre judío, el filántropo e inventor, Emile Berliner<sup>3</sup> (Hannover, 1851- Washington, 1929), conseguía la primera patente de lo que vino a denominarse «Gramófono». Para un hombre de la calidad intelectual del artífice canario, que ha-

bía nacido en una familia culta, en la que la música formaba parte de la vida diaria –no en vano su tío, el barítono Néstor de la Torre, y su madre, doña Josefa, promovieron las inquietudes musicales y teatrales de la extensa prole–, este artefacto tuvo que ser un instrumento de conocimiento y satisfacción inigualable.

No resultará baladí reseñar aquí que compartió el mismo natalicio con otras ilustres personalidades, entre las que destacamos la del escultor cubista ucraniano, Oleksandr Arjípenko (30 de mayo); el pianista polaco, Arthur Rubinstein (28 de enero), al que conoció en Barcelona en 1916, momento en el que el músico había incluido en su repertorio a Falla, Albéniz y Granados; August Macke (3 de enero), impulsor del movimiento expresionista *Der Blaue Reiter* (El jinete azul); Georgia O'Keeffe (15 de noviembre), madre del modernismo norteamericano; Gregorio Marañón y Posadillo (19 de mayo), con el que mantuvo una estrecha amistad; Juan Gris (23 de marzo), maestro del cubismo; el genial Marcel Duchamp (28 de julio), dado a excentricidades dadaístas; la compositora y pedagoga musical, Nadia Boulanger (16 de septiembre), con la que coincidió en París; S.M. la reina Victoria Eugenia (24 de octubre), con la que departió en alguna de las visitas realizadas a sus exposiciones en Madrid, y, para finalizar, la del escultor palentino Victorio Macho (23 de diciembre), que había realizado el busto de Valle-Inclán (1929), el monumento a Galdós en el Retiro (1919) y el de Las Palmas de Gran Canaria (1922), o la figura implorante del sepulcro de Tomás Morales. De Macho son las esculturas que adornan el monumento a Juan Sebastián Elcano en Guetaria, diseñado por los arquitectos José Azpiroz y Agustín Aguirre<sup>4</sup>. Y aunque el proyecto ganador había sido el presentado por Néstor y su hermano Miguel, el alto coste económico lo hizo inviable.

A la hora de dar a conocer la obra de Néstor Martín-Fernández de la Torre, no queda otra re-

<sup>2</sup> Recomendamos la lectura de CENTASSI, R. et MASSON, H.: *El hombre que desafió a Babel*. Madrid, Gram Ediciones, 2005.

<sup>3</sup> Véase: <<https://www.loc.gov/collections/emile-berliner/about-this-collection/>>. Collection Emile Berliner and the Birth of the Recording Industry. Library of Congress.

<sup>4</sup> El Museo Balenciaga expuso en 2016 los bocetos diseñados por Néstor y Miguel.



Néstor Martín-Fernández de la Torre,  
*Epitalamio o Bodas del Príncipe Néstor*, 1909

flexión que la de suscribir rasgos inherentes a una complicada cosmogonía. La cual es heredera de su carácter curioso, invariablemente alerta, de polímata y peculiar, que fue ampliándose según transcurrían las vivencias. A lo que habrá que añadir la necesidad de descubrir fuentes de inspiración por medio de continuos viajes, las eternas tertulias y las distinguidas soirées, todo aderezado por una rica y extensísima biblioteca, que le acompañaba allá donde fuere. Partícipe de un intelecto desmesurado, del que Pepín Bello notifica el asombro que produjo sobre los compañeros de la Residencia de Estudiantes –entre los que se encontraban Alberti, Dalí y García Lorca–,

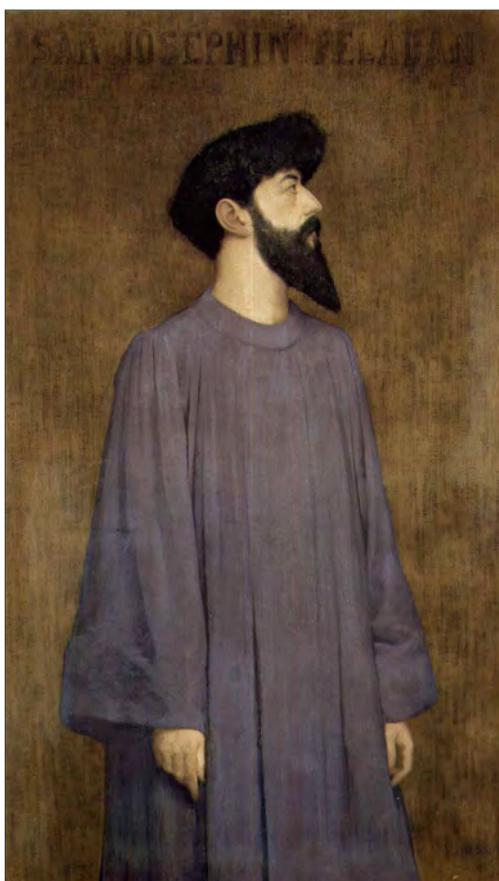
aquel ser exótico esgrimía, por demás, un talante tan afable como envolvente<sup>5</sup>.

Años atrás, allá por 1909 –recién cumplidos los 22–, ya había realizado una de los más icónicos lienzos de su producción, *Epitalamio o Las Bodas del Príncipe Néstor*. Esta obra representa, en toda lid, su decálogo plástico. En él recoge alusiones lite-

<sup>5</sup> Pepín Bello pasó largas estancias en Gran Canaria. Según cuenta Ian Gibson, mantuvo un breve romance con Araceli Durán, hermana del que fue pareja de Néstor por aquellas fechas, Gustavo Durán Martínez. El destino quiso que Araceli terminara casándose con Miguel Martín-Fernández de la Torre. GIBSON, Ian: *Lorca y el mundo gay*. Barcelona, Editorial Planeta, 2009.

rarias provenientes de su íntimo amigo y contertulio Valle-Inclán –que había publicado con ese mismo título de *Epitalamio* en 1897–, y a las que habrá que añadir remedos adscritos al parnasianismo, el simbolismo y la numerología. Cinco son las figuras que pueblan la fantástica visión, en la que se superpone la enfatizada arquitectura, recuerdo de las mansardas de Versalles, del volumen de la veneciana Santa Maria della Salute y el punto de fuga marcado por la *Villa Médici* de Velázquez.

La maraña de códigos que adopta en este particular esquema simbólico esotérico vendrá marcada por el valor del cinco, tanto en cuanto significa el término de lo nupcial como emblema del *Hieros Gamos*, combinación del número tres para lo masculino –aquí esgrimido por los botticellianos mancebos que



Alexandre Séon. *Tsar Peladan*, 1891

sustentan el abundante amasijo de frutos–, y el dos de lo femenino, adscrito a las andróginas formas del autorretrato y a la figura de las Artes, con la que se desposa en unión eterna.

En buena medida, no resultaría descabellado concluir que este óleo viene a configurarse como el



Madame Blavatsky

resultado final de las teorías rosacrucianas del Tsar Péladan y del teosófico pensamiento de Madame Blavatsky.

Lejos quedan aquellos apuntes tomados de su maestro, Eliseu Meifrén i Roig; de las tardes copian-do a los grandes genios del Siglo de Oro y a Goya en el Museo del Prado; de los rudimentos impartidos en Madrid por Rafael Hidalgo de Caviedes. Pues lo nestoriano va tomando presencia en cada pincelada para construir su particular universo plástico, decadente en ocasiones, preciosista hasta el último aliento. De él se dijo que fue «el poeta del pincel, el poeta de la belleza y el misterio»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Reseñas que fueron recogidas en la prensa de su época, como bien apunta JUÁREZ, Javier en *Comandante Durán: leyenda y tragedia de un intelectual en armas*. Barcelona, Debate, 2009.



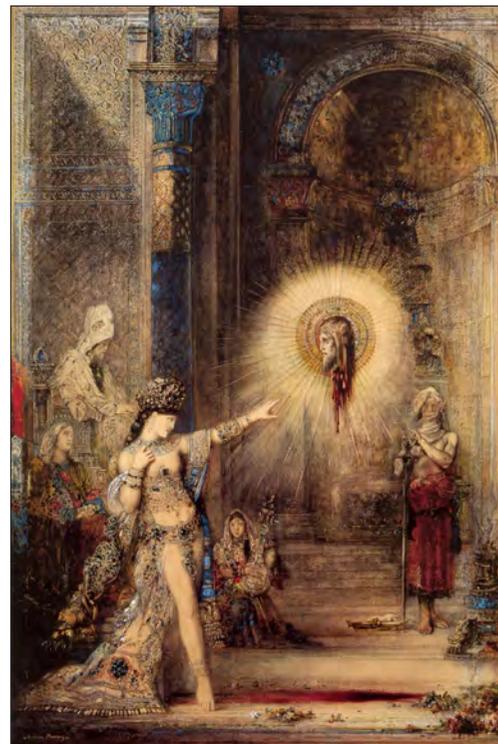
Dante Gabriel Rossetti. *Venus Verticordia*, 1868.  
Néstor. *La Hermana de las Rosas*, 1908

Hijo de su tiempo, la corriente artística del Art Nouveau transita por aquella Belle Époque que ocupó parte de su cronología vital. Período en el que visitó Londres (1904) con objeto de empaparse de los mágicos encuadros de la Hermandad Prerrafaelita, entre los que descuellan los retratos de las enigmáticas y bellas musas de Dante Gabriel Rossetti –al

igual que de la estela de Everett Millais y Holman Hunt–, junto a otros importantes próceres vinculados con el Arts and Crafts y al Aesthetic Movement.

De aquellos viajes por la galante Europa de principios de siglo, le interesan las abigarradas y orientalistas escenas de Gustave Moreau. Composiciones de insólitas remembranzas, dispuestas a huir de la vulgaridad de la realidad burguesa, en un vano intento por refugiarse en arcanos emblemas; poblando de destellos la retina del inquieto joven.

Las orgánicas formas propias del Modernismo –ambientadas en grandes volumetrías, al igual que la libertad de la asimetría proveniente de la asimilación de la botánica como fuente de inspiración– habían tomado las fachadas de ciudades como Barcelona, París o Bruselas. En 1905, transitando por la capital francesa, puede comprobar la singularidad de la arquitectura de Victor Horta; del mismo modo que se enfrenta a la influencia japonícista de



Gustave Moreau. *La Aparición*, 1874-6



Émile Gallé

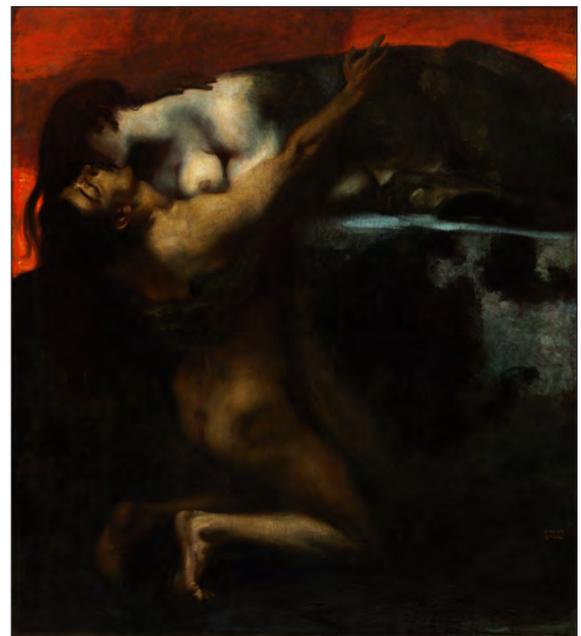
Paul Beyer

tantos artesanos, en su mayoría cercanos a la École de Nancy. Reflejo que puede estudiarse en algunas de las piezas decorativas que le pertenecieron, como son la pareja de jarrones miniatura en gres de Paul Beyer (1873-1945) y el jarrón tallado al camafeo firmado por Émile Gallé (1846-1904).

En ese mismo lapso temporal, las exuberantes curvas del estilo naturalista comenzaban a aparecer en Las Palmas de Gran Canaria, pero de forma un tanto academicista y atemperada de la mano del arquitecto Fernando Navarro. Nada tenían que ver con los efluvios eclécticos de Lluís Domènech i Montaner para el Orfeó Catalá o de los sinuosos pliegues de las fachadas de Gaudí. Egregia escenografía urbana que pudo contemplar en el día a día al trasladar su estudio a la ciudad Condal (1907).

Poco a poco, imbuido por el espíritu de Gustav Klimt y Rossetti pintará la *Hermana de las Rosas* (1908) o *La Venus desnuda* (1912-13). A los que se irán sumando los trazos simbólico-decadentistas del ilustrador Aubrey Beardsley (1872-1898) y la opulenta plasmación de tipologías provenientes del escenógrafo y figurinista Leon Bakst, como se puede apreciar en los dibujos de *Los Vicios* y *Las Virtudes* (1910-13) o el lienzo titulado *Oriente* (1912-13). De este último no podemos por menos que hacer mención al *Beso de la Esfinge* (1895), cuadro firmado por Franz von Stuck, del que parece tomar la tensión sexual y la paleta cromática.

Es significativo conocer que mantuvo estrecha relación epistolar con otro contemporáneo, el granadino Gabriel Morcillo y Raya. Entre misiva y misiva venían acompañadas toda suerte de instantáneas de clara filiación homoerótica, captadas por los fotogra-



Néstor. *El Beso entre Oriente y Occidente*, 1912-13.  
Franz von Stuck. *El Beso de la Esfinge*, 1895



Carlo Crivelli. *Madonna della Passione*, c.1460.  
Néstor. Teatro Pérez Galdós, 1926-28

fos Wilhelm von Gloeden y su primo, Wilhelm von Pluschow<sup>7</sup>. Imágenes que bien pudieron inspirar a

<sup>7</sup> La relación epistolar entre ambos pintores ha sido estudiada ampliamente por ANTÓN GARCÍA, Mauro Marcelo, en *Los Muchachos en Flor. Relectura en clave gay de la obra y las fuentes del pintor Gabriel Morcillo Raya (1887-1973)*. Trabajo Fin de Grado en Historia del Arte, Universidad Complutense, Madrid. Tutora: Laura Arias Serrano. Madrid, febrero de 2018.

muchos de los andróginos desnudos que habitan en las series del *Poema del Mar* y *Poema de la Tierra*.

El listado de autores y movimientos artísticos que le marcaron con profunda huella es ingente. Los denominados *Pintores del Alma*, entre los que despuntan Aman Jean, Henri Martin o el postimpresionista Henri le Sidaner, tienen cabida en tan singular repertorio. Lo mismo ocurre con las enigmáticas composiciones del renacentista y críptico Carlo Crivelli (c. 1535-1495), aún anclado a fuentes de reminiscencias tardogóticas. De este parece haber sacado las guirnaldas de frutas que después utilizaría para la decoración del Teatro Pérez Galdós (1926-28).

Ateniéndonos al discurrir cronológico, mención especial merece el año de 1911. Fecha en la que podemos encontrarlo exponiendo en el Fayans Català junto a sus amigos y correligionarios decadentistas Ismael Smith, Marià Andreu y Laura Albéniz. Círculo de intereses estéticos que duró apenas un suspiro, pero que supuso una inflexión en el ambiente artístico español de notable trascendencia.

Nunca podremos afirmar que Néstor Martín-Fernández de la Torre fuera un mero imitador, sino un esteta que asume la filosofía resultante de diversas tendencias. Como así ocurre con los estilemas del Arts and Crafts y el Aesthetic Movement, a los que recurrirá como fundamento de inspiración –en clave de revival artesanal canario– para muchos de sus proyectos de diseño de interiores, tanto privados como públicos, del que es un perfecto ejemplo el Albergue de la Cruz de Tejada.

Su personal iconología, en ocasiones deudora de reseñas mitológicas –ya fuera Hércules, Leda, Berenice o Venus–, se torna plena cuando acude a los sustratos de la masonería y la alquimia. Sin duda, el panteísmo vendrá a conformar otro de los pilares en los que cimentar, junto al correlato literario y teosófico, gran parte de esa particular teogonía, que tendrá como suma la numerología de la Cábala y el esoterismo impreso, nuevamente, en cada uno de los cuadros del *Poema del Mar* y el *Poema de la Tierra*.



Ismael Smith, Mariano Andreu y Laura Albéniz

Los cuales no tienen otro objeto que el de advertirnos de una vida plena más allá de las fronteras de la muerte física.

Pero si existe un campo de expresión en el que se encontraba satisfecho, no era otro que el de la escenografía y el figurinismo. El teatro y la danza coparon gran parte de su actividad creativa, con anhelos y aspiraciones que afloraron desde temprana edad. Los ecos del triunfo de la mítica bailarina americana Louise Fuller (1862-1928) tuvieron que influirle sobremanera. Reconocida por sus teorías sobre el uso de la iluminación, el color, los tejidos y los efectos visuales, bien pudo ser referente del texto que Néstor redactara entre 1915/1916, cuyo título *El Traje en la Escena*<sup>8</sup> deja entrever los intereses como diseñador de vestuario.

Desde aquel mítico 15 de abril de 1915 –en el que se estrenó *El Amor Brujo* de Falla, con el que triunfara al reinterpretar las gitanerías musicales en dramáticas escenas de impactante efectismo–, su de-

riva estética se centra en vestir a grandes mujeres del espectro teatral internacional. Entre las que sobresalen Pastora Imperio, para el ya citado *Amor Brujo*; los trajes de inspiración española para la soprano y bailarina Maria Kuznetsova; los diseños de exultante modernidad de *Fandango de Candil* (1929) para La Argentina (Antonia Mercé); las elegantes composturas para la también soprano y actriz estadounidense Grace Moore; o las extravagancias propias del genio de la actriz de la Comédie-Française, Cécile Sorel (1873-1966), con destino a la producción de 1929 de *L'aventurière*, obra de Emile Augier...

Caso aparte supuso la relación con la bailaora, coreógrafa y canzonetista La Argentinita, seudónimo de Encarnación López Júlvez (1898-1945), a la que conoció bastante antes de lo que se ha venido diciendo, y no fue solo por mediación de Federico García Lorca o Alberti en la década de los veinte. El primer contacto tuvo lugar en el estreno del citado *El Amor Brujo* (1915), de la mano de Gregorio Martínez Sierra y su esposa, María de la O Lejárraga (a la que se le debe la letra de la composición de Falla). El trasunto tiene su miga, pues Néstor Álamo apunta

<sup>8</sup> Publicado en la Revista *Summa*, 15 de febrero de 1916.

que, en uno de los trayectos hacia Buenos Aires de la bailarina, esta recalca en el Puerto de La Luz y de Las Palmas, no con otra intención que la de visitar a los amigos e incorporar a su repertorio algunos elementos del folklore canario. Ambos Néstor conciertan una audición para tal fin, pero el resultado no fue el deseado. Viendo la cara de espanto de Encarna-



Federico García Lorca, La Argentinita y Rafael Alberti

ción, Álamo sale presto a recomponer el desaguizado, por lo que le propone que el pintor le diseñe el vestuario, mientras él puede elegir alguna canción con tal de dignificar el pabellón isleño.

El rico anecdótico que le acompañará en todo momento se enriquece con la amistad de otra bailarina de tronío, Carmen Tórtola Valencia (1882-1955). Ambos se profesaban afectos que iban más allá de la devoción, pues compartían el gusto por la teosofía, las religiones místicas, el esoterismo, el coleccionismo y de secretas excentricidades. Amables tertulianos, de imaginación desbordada, confluían en ellos los requisitos indispensables para crear la conjunción astral perfecta, alejada de cualquier ataraxia. Vehementes hasta la extenuación, hicieron de su complicidad la conjunción ideal con la que diseñar vestuarios y escenografías de compleja factura. Aspectos de estilo que se pueden apreciar en el retrato que le hiciera en 1916, donde el perfil acentuado por los negros ojos, pintados de profundo kajal, descen-  
tran la atención de la mano enojada en alto, casi

imperceptible al desviarse hacia el imposible tocado de plumas de pavo real. Diosa de la danza –rival de Raquel Meller o La Bella Otero–, ecléctica, culta, musa de intelectuales, amante de reyes y aristócratas, e imagen de perfumes (Myrurgia)..., su estela quedaría inmortalizada en inmerecido olvido.

Y pasaron los días, las eternas noches... Llegó la muerte sin aviso un 6 de febrero de 1938, apagando los destellos de las alas de los verdes loros de malaquita, de la espuma de olas enfurecidas, de mil rosas retenidas...

Transcurrieron diez años de silencio, hasta que, en 1948, un informe de cinco folios mecanografiados del Servicio de Inteligencia nos remita a un artículo publicado en el Diario *Arriba* (9 de abril de 1946),



Néstor. *Retrato de Tórtola Valencia*, 1918



Néstor. *Retrato de Gustavo Durán*, 1929-31

en el que la figura de Néstor vuelve a la palestra de forma ignominiosa junto a la del que fuera su pareja, el pianista y compositor, por designios del destino comandante republicano, Gustavo Durán Martínez: «...de 42 años de edad, natural de Barcelona (...), hijo de José y Petra. Tuvo su domicilio en Madrid, calle de Hermosilla, n.º 3. El apodo de “El Porcelana” le fue dado por sus íntimos amigos debido al delicado matiz de su piel. Hizo acto de presencia en Madrid (se dice que procedente de Canarias), por el año de mil novecientos veintitantos (no se puede

concretar con exactitud), en unión del pintor Néstor de la Torre, nacido en Las Palmas de Gran Canaria, asegurándose que estaban fichados por la Policía debido a su calidad de invertidos. (...) Disfrutando de nuevo la protección de Néstor, que estaba instalado en París, concurrieron ambos a lugares de escándalo, propios de la baja moral por ellos sustentada... »<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> LAPRADE, Douglas Edward: *Censura y recepción de Hemingway en España*. Biblioteca Javier Coy d'estudis Nord-Americans. Publicacions de la Universitat de València, 2006.

En 1953 volverá a resucitar este documento tras la investigación que el Congreso de los Estados Unidos realizara sobre personalidades vinculadas con el Partido Comunista. El remitente del mismo fue el Embajador en Washington, José Fernández de Lequerica, e iba destinado a Alberto Martín Artajo, a la sazón Ministro de Asuntos Exteriores.

A modo de colofón, hoy Néstor se nos antoja argonauta revivido, pues luchó contra los centauros de la incomprensión y el descrédito. Mas queda la estela de un creador que intentó inculcar la pasión sin límites a aquellos que estuviéramos dispuestos a sentirlo, recomendándonos vívidamente a que «hiciéramos de toda nuestra vida una obra de Arte».

### EPÍSTOLA «A NÉSTOR»

*Y soñé: complicadas quimeras  
inundaron de luz mi memoria;  
vi una isla con vastas praderas.  
Como el noble mentor Néstor, eras  
el señor de esta tierra ilusoria.*

.....

*¡Noble mar de las gracias helenas,  
celebrado de heroicas acciones!  
¡Viejo mar, cuyas ondas serenas  
sonrosaron de amor las sirenas  
y aclamaron los roncós tritones!*

Tomás Morales  
*Las Rosas de Hércules*  
Libro II, (1919)

# *LAS ROSAS DE HÉRCULES, DEL POEMA A LA ESCULTURA*

## *EXORDIO EL TRITÓN*

MANUEL GONZÁLEZ MUÑOZ

**L**ee a Tomás Morales, me dijo un amigo a quien con frecuencia recorro para compartir asuntos de mis realizaciones más comprometidas. Había quedado con él para hablar una cuestión de máxima importancia para mí. Estábamos sentados tomando un refrigerio en El Carrillo de Rita, un pequeño quiosco en La Puntilla, Playa de Las Canteras, que hacía las delicias de quienes teníamos el gusto de frecuentarlo, que por mor de las normativas y ordenamientos municipales fue levantado..., y adiós al contento y solaz que allí se disfrutaba; tiempos regulados y reglamentarios, o cosas de la «modernidad», diría uno con fastidio..., que no del modernismo... permítanme la licencia con el juego de palabras en el marco de estas conferencias. La cuestión es que andaba en ese momento complejo, quizá de los más estimulantes en la creación de una obra de arte, que es dotar de razón, dar forma, en sentido aristotélico, a lo que bullía en mi mente. Se me había encargado que propusiera una escultura monumental para la entrada sur a Las Palmas de Gran Canaria. El encargo, como los más exigentes, partía de una página en blanco. El comitente, el Ayuntamiento de la ciudad, solo planteaba como



Punta del Palo, La Laja. Entrada sur a Las Palmas, estado previo a la obra *Exordio el Tritón*

punto de partida la monumentalidad de la escultura y el emplazamiento, el resto, sobre qué, el qué y el cómo, era mi decisión, mi apuesta, la que, si cumplía las expectativas, sería aceptada y llevada a término.

La razón de la propuesta ya la tenía medianamente encaminada, algo así como el título de estas jornadas, «el ánimo robusto», pero me faltaba la formalización, el cómo representarla..., y mi ami-

go Víctor me diría: «lee a Tomás Morales». Yo le comentaba que estaba trabajando sobre un tema clásico: las virtudes del buen ciudadano, ciudadana, según el esquema ternario platónico, la fortaleza, la sabiduría, y la sensibilidad. A la vez me asaltaban dudas sobre la pertinencia del tema derivada de mi afición por el mundo clásico, respecto a los tiempos que vivimos, siglo XXI, una ciudad atlántica no



*Matter of time*, Richard Serra.  
Museo Guggenheim Bilbao

mediterránea y una ciudadanía quizá alejada ya de la formación clásica. Siempre he entendido que la obra pública es una responsabilidad con las personas a la que va dirigida la realización que se haga, muy por encima de la oportunidad que se me brinde en tanto que escultor. Desde ese sentido de responsabilidad y compromiso con las personas y el lugar, las dudas son bienvenidas, son parte del proceso de criba, que no se resuelve con lo más fácil, sino con lo que se considera mejor, eso sí, desde la perspectiva de uno... Siempre se estará a tiempo de rechazar aquello que proponga. Pues bien, yo andaba en esa necesaria tensión... y «lee a Tomás Morales». Quién sabe si no lo hubiera leído qué hubiera propuesto..., pero le hice caso y leí a Tomás Morales.

La obra de arte es ante todo experiencia estética. Con ella se alcanza conocimiento y emoción, y su categoría fundamental es la ilusión estética. A través

de ella, se nos pueden proponer otros mundos posibles, otras formas de relacionarse con la vida, con uno mismo, con los demás. Muchas veces el arte es un desafío, un órdago a la vida tal cual es, a la Realidad, a su imposición de vida. En esos casos el arte aspira a ser más real, en sentido antropológico, que el mundo real, en tanto habla de nuestro proyecto de ser, lo que deseamos ser más allá de lo que el mundo nos depara y obliga. El mundo es como un aluvión de acontecimientos, nos apañamos con lo que hay, pero en la ilusión estética que propicia la obra de arte generamos algo así como estrategia, no de evasión, sino de superación, una posibilidad, una invitación a que el mundo sea otra cosa, que sea mejor, que se adapte más a nuestras expectativas de vida, a la vez que nos dispone anímicamente a trabajar, pensar y sentir por hacer realidad esa posibilidad. El arte es un juego al que se nos invita a participar, un juego compartido una vez que se da como un fenómeno social; no es una elucubración mental, un delirio unipersonal, es ante todo un algo que aspira a ser experiencia compartida en tanto no queda reservado en el ámbito cerrado, privado, del autor, sino que es dado al público. Quien acepta el juego sabe que se trata de eso, un juego, una ficción, por la que puede acceder a la posibilidad de modos de mundos distintos que enriquecen la sensibilidad y el conocimiento, y con ese acrecentamiento vital se dispone uno al mundo real. La obra de arte es un medio homogéneo, coherente, con su propia lógica interna, a veces compatible con la del mundo real, otras no, pero desde su orden nos invita a explorar, a vivir, nos propone una actitud de vida, de continuidad o cambio, que, en el caso de ser obras logradas, no nos dejan indiferentes, y no solo ante ellas, sino ante el mundo.

Desde esta condición axiológica, se dispone uno a la realización de una escultura con ambición de ser una obra de arte..., porque no siempre toda realización alcanza ese grado. Cualquier nueva obra que propongamos estará concebida sobre la base de lo que conocemos. En la combinatoria que hagamos con lo ya conocido es donde se dará lo inédito y don-

de radica la creatividad, en la libertad y des-prejuicio con que armemos, rearmemos o desarmemos, si hace falta hasta la irreverencia, lo conocido. Nada llega como epifanía del cielo, tenemos que recurrir a la experiencia inmediata, y a la memoria, tanto de la razón como de la emoción. Abordar un proyecto que se plantea en origen abierto, sin condición previa, resulta tan estimulante como aleatorio. Hay que indagar en uno mismo, pensar y pensar, sentir y sentir, y volver a pensar, repensar..., las ideas se agolpan, se diluyen, hay que fijarlas..., hay que visitar lo conocido, dibujar y dibujar, a veces garabatear sin rumbo, entrar y salir de lo conocido, y volver a entrar en las inquietudes que anidan tanto en lo más cierto como

en lo más impreciso de uno mismo; en ese momento, todo es posibilidad, sin límites, se podría decir que hasta que no emerja el primer indicio, la primera intuición, las posibilidades son infinitas.

Como comentaba, barajaba la posibilidad de plantear una obra que tuviera como principio inspirador trabajar sobre las virtudes clásicas del buen o buena ciudadana, a modo casi de exhortación a la excelencia..., y ahora que lo digo, reconozco que me parece tan ambicioso como osado, casi insolente..., a ver quién soy yo para tal propósito..., pero en eso andaba. Una obra que convocara una suerte de ánimo, de energías positivas, enriquecedoras de las personas; buenas y buenos ciudadanos, que es como



*Sueño de Escipión*, Rafael Sanzio.  
National Gallery Londres

se construye una gran ciudad, lo que desea uno para esta, que sea una gran ciudad, no por dimensiones, sino por valores.

Mi punto de partida era la lectura de un texto titulado *Los misterios paganos del Renacimiento*, del historiador del arte Edgar Wind. En el capítulo quinto, que lleva por título *Virtud y placer reconciliados*, el cual me resultó muy sugerente, Wind aborda el estudio de una tabla de Rafael, *El sueño de Escipión*, una pequeña y exquisita pintura que está en la National Gallery de Londres, inspirada, según el historiador, en el *Comentario* de Macrobio, escritor romano del siglo IV, sobre el Sueño de Escipión que relata Cicerón en su obra *Sobre la República*. Rafael representa al joven héroe yaciendo al pie de un árbol, aparentemente soñando, quizá con su gloria (afanes de los grandes... y los no tan grandes). Detrás de él, dos figuras femeninas le ofrecen unos atributos. La más severa en indumentaria, una espada y un libro, la otra, más gentil, una flor. Los tres elementos son simbólicos: la espada simboliza la fortaleza, la valentía; el libro, la sabiduría, el conocimiento; y la flor, sensibilidad-placer. El esquema tripartito que conforma la plenitud de la persona, según el discurso platónico-ciceroniano. La fortaleza alude a la vida activa, valerosa, la sabiduría a la contemplativa, reflexiva, y la sensibilidad a la voluptuosa, placentera. La pintura de Rafael, siguiendo la disertación de Macrobio, refleja una disposición mayor hacia la fortaleza y sabiduría, al posicionar la cabeza del joven Escipión del lado de estas, pero en cualquier caso no excluyendo el placer, pues, era pensamiento del Renacimiento, y mío también, que aspirar a una de las virtudes a expensas de las otras era impropio y conducía a una vida no lograda.

Con estos antecedentes, yo voy cavilando una obra que se sustentara en tres elementos, evocación de las tres virtudes, tanto en sentido conceptual como físico. Localizado el emplazamiento de la obra, La Punta del Palo, en la zona de la Playa de La Laja, la obra debía conectarse visualmente con el mar, con el horizonte. Las Palmas de Gran Canaria



El mar desde *Exordio el Tritón*

es una ciudad que se levanta con el asentamiento de aquellos que llegaron por el mar y establecieron el Real de Las Palmas a orillas del Guiniguada. Ya entendía que el mar sería también condición de la obra... y, ahora sí, ya va llegando el momento en que atiendo la sugerencia de mi amigo y leo a Tomás Morales:

*El mar: el gran amigo de mis sueños, el fuerte  
titán de hombros cerúleos e inenarrable encanto.  
En esta hora, la hora más noble de mi suerte,  
vuelve a henchir mis pulmones y a enardecer  
mi canto...*

Primer poema de la «Oda al Atlántico», libro II de *Las Rosas de Hércules*. Puede entenderse que al leer estos versos algo se iluminó en mí: estaba en la vía, en Tomás Morales iba a encontrar lo que andaba buscando..., robusteció mi ánimo.

Leo a Tomás Morales:

## XI

*Y el hombre, fascinado por el prodigio inmenso,  
desde los roquedales del litoral, suspenso  
contemplaba el milagro. Su presencia añadía  
un elemento nuevo a la gracia del día.*

.....

*Mas era osado y fuerte: juvenia florecía  
sobre su cuerpo virgen a plenitud logrado;  
sus fibras un extraño temblor estremecía [...]*

En estos versos encuentro esa capacidad de asombro, que no se debe perder para la creación de cualquier obra, para la vida misma, de estímulo ante la belleza y grandeza de la naturaleza, del mar y del ser humano, de la persona... «desde los roquedales del litoral, suspenso / contemplaba el milagro...».

Ahí estaba el desarrollo de la parte posterior de la escultura, que antecedió en intención a la concepción de la figuración, algo que sería como una suerte de estela, huella en el aire del salto de mar a tierra, con parte volando apoyada en el borde del acantilado, evocando con ello aquello que nos llega por mar, metáfora de las virtudes referidas. «Era osado y fuerte: juvenia florecía / sobre su cuerpo virgen a plenitud logrado», de estos valores físicos debía participar la figuración que se levantara.

Leo a Tomás Morales:

### XV

*¡La Nave!... Concreción de olímpica sonrisa;  
vaso maravilloso de tablazón sonora,  
pájaro de alas blancas para vencer la brisa:  
amor de las estrellas y orgullo de la aurora...  
[...]*

### XVI

*¡Honor para el que apresta los flotantes maderos,  
para los calafates, para los carpinteros  
de ribera, nutridos de las rachas eternas  
de la playa sonora!...  
¡Y para aquel, más hábil, que trazó las cuadernas,  
la caricia del aura de la fama armadora:  
las condiciones náuticas del casco celebrado  
nacen de su acertado  
promedio entre la manga, el puntal y la eslor!*

En estos versos encuentro una metáfora de la ciudad soñada, la nave que entre todos construimos, y en el «acertado promedio entre la manga, el puntal y la eslor», el equilibrio de las tres virtudes referidas: fortaleza, sabiduría y sensibilidad.

El devenir de nuestra ciudad lo encuentro en los siguientes versos del poema XVII, que evocan la audacia, la valentía, el arrojo... y quizá el sentimiento de lo épico que se estimula desde la ilusión estética a la que me he referido:

### XVII

*¡Honor para vosotros, y gloria a los primeros  
que arriesgaron la vida sobre los lomos fieros  
del salvaje elemento  
de la mar dilatada:  
nautas sin otro amparo que la merced del viento  
y sin más brujulario para la ruta incierta  
que la carta marina de la noche estrellada,  
sobre sus temerarias ambiciones, abierta!...*



Boceto de la ola de  
*Exordio el Tritón*

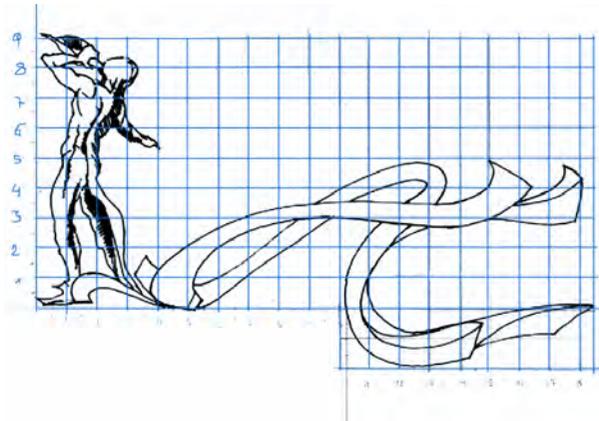
Y ya llegamos al XVIII, el poema que me dio en su último verso el personaje que iba a encarnar todo este magma de ideas y emociones. Piensen que mientras avanzaba en la lectura de este brioso poema presentía casi en frenesí que llegaba el ansiado hallazgo...

### XVIII

*¡Tripulantes! ¡La llama  
del entusiasmo prenda vuestras almas bravías!  
La custodia del barco que os entregan, reclama  
la actividad conjunta de vuestras energías.  
En vosotros se afianza la utilidad del flete.*

*Todos sois necesarios, todos: desde el grumete  
recién nacido apenas a la brisa salobre,  
hasta el contramaestre de pómulos de cobre  
y cana sotabarba  
que en el túrgido vientre de las nubes escarba.  
Los que en la negra noche hacen de centinelas,  
los que tienen las jarcias para largar las velas,  
el que en la labor dura del baldeo trajina  
y los estibadores de carga en la sentina.  
Los que trepan a lo alto en las largas antenas*

*y los que desentornan las chirriantes cadenas  
de las anclas combadas...  
¡Amigos, camaradas!  
¡Impávidos muchachos ante el acaso ignoto!..  
¡Que vuestra quilla siempre taje un mar en bonanza!  
Y fiad la esperanza  
al arte del piloto,  
que cual un dios en la alta plataforma del puente,  
dirige con voz cruda  
la sabia maniobra; y al timonel prudente*



Boceto de la escultura *Exordio el Tritón*



*Exordio el Tritón*, atardecer

*que con mano membruda  
imprime al gobernalle seguros derroteros...*

*¡Recios trabajadores del mar! ¡Marineros!  
¡El Tritón, con su rúbrico caracol, os saluda!*

La lectura y final de este poema generó en mí la certeza, la convicción que había dado con ello, lo que buscaba, lo que en ese momento ya se convierte en necesario y cierra el camino a todas las otras posibilidades.

Esta era ya la escultura: el personaje surgido del mar, vigoroso, grandioso. El Tritón mitológico, hijo de Poseidón, que sonando su caracola ahuyenta los peligros y hacia subir y bajar las mareas. El Tritón con su caracola anuncia la ciudad, un exordio que exhorta a una actitud animosa a la ciudadanía, para el acierto en la ruta trazada por la tripulación de la nave, que no es otra que la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Una escultura que en algún modo participara de ese verbo hermoso de la poética de Tomás Morales, sin florituras, pero enfático y rotundo: «¡Recios trabajadores del mar! ¡Marineros! ¡El Tritón, con su rúbrico caracol, os saluda!».

Todo este relato que antecede a la realización de la escultura son los fundamentos necesarios para po-

der yo concebir la forma, que una vez alcanzada, en mi caso como autor, no espero sean necesarios para la percepción, comprensión y el disfrute, si así fuera, de mi obra; son los elementos mentales que preciso para poder hacer la escultura, pero siempre espero que la obra pueda emanciparse de ello y propiciar experiencias estéticas múltiples y diversas, según tantas personas se acerquen a ella. Ya, la escultura, su realización y término, sería asunto para otro momento, no este en el que celebramos la figura del poeta y su repercusión, que, como he narrado en esta charla, queda constatada, y por lo que quedo siempre agradecido a mi amigo Víctor por sugerirme que leyera a Tomás Morales, y al propio Tomás Morales, quien pasado el tiempo sigue dejando impronta y propiciando el «ánimo robusto».

Termino con el poema XXIV con el que se cierra «La Oda al Atlántico», libro II de *Las Rosas de Hércules*, que explica el ánimo y actitud con que afrontaba el reto que tenía por delante:

#### XXIV

*¡Atlántico infinito, tú que mi canto ordenas!  
Cada vez que mis pasos me llevan a tu parte,  
siento que nueva sangre palpita por mis venas  
y a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte...*



# PASEO POR EL MODERNISMO

## EN LOS PARQUES DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA:

### ENTRE PATOS, RANAS Y SAPOS CANCIONEROS

FLORA PESCADOR MONAGAS

**E**ste artículo tratará sobre los conceptos que se desarrollan a partir de los últimos años del siglo XIX y los inicios del XX, los años del Modernismo, en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria especialmente a partir del valor que adquiere en la ciudad la mejora de las condiciones higiénicas urbanas, la vegetación, el arte y el embellecimiento urbano. Se hará un recorrido temporal intencionado por dos de sus espacios urbanos más significativos.

Durante los años en que podríamos datar el movimiento del Modernismo en el espacio urbano (finales del siglo XIX y principio del siglo XX), toma mucha importancia en las ciudades su embellecimiento a partir de parques y jardines realizados con criterios reconocibles en sus trazados, su vegetación y colecciones botánicas, sus arquitecturas, sus expresivos trabajos de arte y la importancia del valor no historicista de lo decorativo y el ornamento, tanto a través de fitomorfas, inspiradas en el mundo vegetal, como zoomorfas, inspiradas en el mundo animal, con diseños dirigidos a la producción de sentimientos y de emoción de los parques y jardines urbanos.

El Modernismo se convierte en una forma de arte muy expresiva de la interpretación del mundo.

En algunos trazados y jardines prevalece la imitación de la naturaleza, las estructuras casi vegetales de algunas arquitecturas, el valor de lo decorativo y el embellecimiento con la inclusión de arte, esculturas, iluminación como novedad y el mobiliario exótico de muchos kioscos urbanos. En general, se producen escenografías cuidadas que se convierten en referentes de los parques y jardines de esos años.

A mediados del siglo XIX hace aparición el concepto de parque urbano. Es el momento en que Frederick Law Olmsted (1822-1903) gana el concurso para el Central Park de Nueva York, que se convierte en referente urbano tomado durante muchos años como ejemplo de esta nueva figura de gran valor estructurante y central de la ciudad. El trazado en este caso se alimenta de la herencia de los jardines paisajistas y naturalistas de origen inglés con ciertas reminiscencias románticas. Para Olmsted el parque urbano ha de ser no solo el lugar de la contemplación

estética pasiva, sino también el lugar de la cultura, la educación y el esparcimiento. Lo entiende como un enorme dispositivo democrático y social, como el lugar de exaltación de lo urbano a la vez que de la expresión de la naturaleza en el interior de la ciudad. Es notorio el choque de la colisión de formas que se produce en Nueva York entre la rígida geometría de la trama de la ciudad y el trazado naturalista de su-



Central Park, Nueva York, 1886

ves líneas onduladas del parque. Para Olmsted «en el parque se supone que la ciudad no existe» (Olmsted, 2015). Es, probablemente, el mejor ejemplo que se pueda mostrar del equilibrio democrático y el compromiso social que asume en esos años un parque en la ciudad. Es el momento en el que nace el concepto de parque urbano en la gran escala de la ciudad, unido a la conciliación con las preocupaciones higienistas, dirigido a incorporar la naturaleza y la salud en la urbe, el control de las enfermedades, las redes de abastecimiento de agua, de saneamiento y de iluminación, y la utilización a gran escala de factores ambientales como la vegetación, el sol y el agua. Olmsted fue también defensor de los «Sistemas de parques», la defensa de la conectividad ambiental a través de grandes espacios libres públicos conectados entre sí como estructuras alternativas a la ciudad histórica densa, cerrada e insalubre.

A principios del siglo XX, y acercándonos a la posibilidad de un estilo «modernista», comenzará a trabajar en España el paisajista e ingeniero francés Jean Claude Nicolas Forestier, hasta ese momento conservador de bosques de la ciudad de París. Entre sus trabajos destacan los parques que realiza en España con motivo de dos Exposiciones Universales:

uno será el parque de Montjuïc de Barcelona para la exposición de 1929, donde comenzará a colaborar con el arquitecto catalán Nicolás María Rubió i Tudurí, y otro será la reforma del parque de María Luisa para la exposición Iberoamericana de Sevilla, también del mismo año.

Forestier se mueve entre la pequeña escala y la gran escala. Será un seguidor de las ideas de Olmsted en Europa. Defenderá en su concepción teórica y práctica el «sistemas de parques», retomando la jerarquía de los espacios verdes, desde los arbolados de paseos urbanos, plazas y parques interiores hasta los espacios que hacen solidaria la ciudad a la periferia «consagrando el estallido de la metrópolis del siglo XIX» (Choay, 1994).

En sus trazados se advierte el intento de alejarse teóricamente de las oposiciones antinómicas tradicionales de la jardinería: los esquemas geométricos de la tradición racionalista francesa y los planteamientos paisajísticos y naturalistas del pintoresquismo inglés. Definía un modelo de mezcla de estas concepciones entroncada con la tradición mediterránea, italianizante, española, o la inspirada por los jardines árabes. Detrás de estas ideas está también la defensa de las culturas propias, el regionalismo, la adaptación al lugar, la cultura, ideas que aparecen en esos años con el empuje de la cultura modernista. En los jardines de María Luisa de Sevilla, expone un mundo de sensualidad a partir de vegetación colorista, de olores, de sonidos de agua trabajados con



Exposición Iberoamericana y Parque de María Luisa, Sevilla.  
Jean Claude Forestier, 1914-1929

materiales novedosos de cerámicas, baldosas esmaltadas, hormigones con formas muy plásticas en la definición de fuentes, pilones y mobiliario urbano y con algunas figuras ornamentales de fuentes y bancos asociados, engarzados eclécticamente a tradiciones de paisajismo clásicas.

De su estilo, alguna vez calificado como modernista, habría que precisar que no es en la innovación de los trazados de jardines, en muchos casos claramente clásicos y en otros de un eclecticismo efectista y por propia voluntad a la búsqueda del ideal mediterráneo, en donde reside la verdad de tal afirmación, probablemente sea por los elementos incluidos dentro del jardín como bancos, pérgolas, escalinatas, estanques, etc., de donde se podría desprender tal afirmación. En su libro *Jardines, carnet de plans et de dessins*, concebido a modo de tratado doméstico, reivindica el uso del azulejo y cerámicas esmaltadas, materiales extraídos de la tradición jardinera española y árabe, y que son usados muchas veces en estos años en las arquitecturas modernistas catalana y levantina (Forestier, 1920).

En los trazados de Forestier, al contrario que en Olmsted, hay una idea de naturaleza trabajada en continuidad a partir de una sucesión de diseños a escala doméstica; no busca producir sentimientos de grandes extensiones inabarcables de una naturaleza que hagan olvidar la ciudad; muy al contrario, concibe la gran escala a partir de fragmentos en continuidad de estancias y salones de la vida cotidiana con sus pequeños y recoletos espacios provistos de sorpresas para los sentidos.

Esta forma de trabajar el jardín tiene una gran aceptación en aquellos años en España y, poco a poco, se inicia un periodo de grandes transformaciones en las ciudades a través de los parques y jardines y la reivindicación de la salubridad y la belleza urbana. Canarias no quedó fuera de este movimiento especialmente a partir de los grandes planes de ordenación y la inclusión de espacios verdes urbanos.

Desde mediados del siglo XIX, comienza en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria un periodo de transformaciones de la ciudad con programas de reformas interiores, con la inclusión de algo a lo que hoy en día no podemos renunciar, que son los jardines, los parques, los árboles, la naturaleza representada en el interior de la ciudad. A finales del siglo XIX, aparecen planes estructurales de la ciudad de una extensión hasta ese momento no conocida. El periodo de reformas que se realizan en Las Palmas en esos años va unido a la idea de progreso de la burguesía, a la construcción de un nuevo puerto y la proclamación de la ley de puertos francos y el desarrollo



Las Palmas de Gran Canaria.  
Plano de Luis F. López Echegarreta, 1883

de una economía rural unida al progresivo desarrollo de la burguesía. El desarrollo de los grandes puertos de salida de productos agrícolas, como el de la Luz en la bahía de la Isleta, produce un gran impulso al desarrollo urbano en la ciudad. También, la progresiva pérdida de poder de la Iglesia, con las leyes de desamortización y las grandes reformas interiores y operaciones urbanas, así como la introducción de medidas higienistas, especialmente tras los episodios de epidemias como el cólera morbo, dieron lugar a que en Las Palmas de Gran Canaria se empezara a impulsar una ciudad más verde con la introducción de árboles alineados en las calles, la monumentalización de las fuentes urbanas, la inserción de kioscos y mobiliario urbano, la inclusión de parques, plazas y

ajardinamiento urbano que introducen una porosidad ambiental hasta ese momento desconocida.

Tras los años de la conquista de América, en Canarias, y especialmente en los siglos XIX y XX, se produce la conciencia del nuevo mundo a través de la evolución del conocimiento botánico y la inclusión en muchos jardines públicos y privados de auténticas colecciones de vegetación exótica que reproducen los mundos de otros mundos –por ejemplo, en el Huerto de Las Flores, lugar de tertulia de algunos personajes como Tomás Morales, Saulo Torón, Néstor Martín-Fernández de La Torre–, o la inclusión de aves y colecciones faunísticas exóticas en parques y jardines. Se realizan pequeños resúmenes de la biología del mundo integrados en la ciudad mineral. Se realiza, pues, a partir de los años del Modernismo una auténtica revolución verde, produciendo algunos de los espacios históricos más significativos, que en su globalidad y en el transcurso de su evolución hasta nuestros días constituyen un relato muy singular de la historia de la ciudad.

Esta revolución del espacio libre en la ciudad no está exenta de sus polémicas, de sus idas y venidas en la concepción de cada uno de los lugares. Es sorprendente la fragilidad del diseño de estos espacios y sus constantes modificaciones a través de los años, además de los cambios drásticos de estilos y maneras de concebirlos. Se ha producido durante muchos años una manifestación local de la antigua *querelle* academicista con el debate entre antiguos y modernos en la defensa, en cada caso, del valor relativo de la estética en su relación con la historia o la innovación. En relación con este trasiego de estilos, en este artículo se comentan dos espacios singulares realizados en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y que se inician en los años del Modernismo, lo que nos lleva a hacer una reflexión de las transformaciones que se dan en periodos relativamente cortos: La Plazuela de Hurtado de Mendoza y El Parque de San Telmo. En ellos queda reflejada la fragilidad de la construcción del espacio libre, los grandes cambios de tendencias y las enor-

mes dificultades a través de los años de su conservación y mantenimiento.

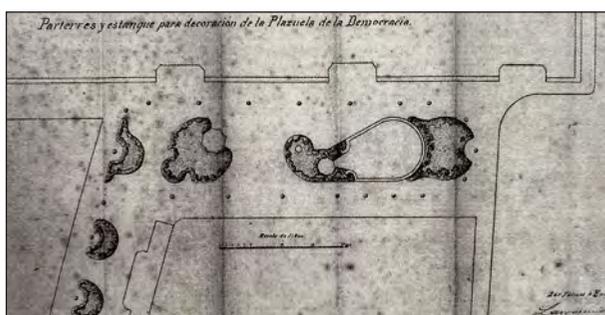
## LA PLAZUELA

El origen de la Plazuela se remonta a principios del siglo XIX, cuando Luján Pérez proyectó el primer puente de piedra de tres ojos y los muros de encauzamiento sobre el barranco de Guiniguada y que, en su encuentro con el barrio de Triana, dio lugar a una amplia explanada pavimentada de



Dibujo de la Plazuela de Melquíades Enrique Spínola (1975). Año representado 1895

borde que pasaría a denominarse Paseo de Lentini, en honor al conocido músico italiano afincado en Las Palmas, quien promovió muchas obras de embellecimiento urbano. En el año 1889, se produce un primer intento de hacer un proyecto para este espacio por parte del arquitecto de origen catalán Laureano Arroyo Velasco, quien llegó a ser arquitecto Municipal de la ciudad de Las Palmas durante 22 años. Este era un proyecto sencillo, que no se llegó a ejecutar, de inclusión de decoración interior de mobiliario urbano y de iluminación, y que incorporaba además un puesto de flores y un kiosco de música. En el año 1908, siendo alcalde Ambrosio Hurtado de Mendoza, se ajardina este espacio y se lleva a cabo un nuevo proyecto de Laureano Arroyo, que incluye amplias zonas ajardinadas con rosales y crotos, mirtos, palmeras y *ficus macrophylla* (Quesada, 1992), además de una pieza de agua de forma elíptica con cisnes, patos y peces, y una pa-



Proyecto de la Plazuela de la Democracia.  
Laureano Arroyo. 1908

jarera en su lado norte. Además de estas instalaciones, se incorpora algo muy de su tiempo, como era un termómetro, un barómetro, un higrómetro y una esfera del mundo con un diagrama con las distancias a distintos puntos de la isla. Este era un proyecto que pertenece a la tradición del mundo de la Ilustración con una idea condensada de una amplia representación del mundo en un espacio reducido y que, además, incorpora la ciencia y la técnica al espacio público. De esta forma, se convierte en un espacio encantador, en donde conviven toda clase de especies y que en ese momento se denominaba popularmente la plaza de los patos.

En los primeros años de siglo XX, va a comenzar en nuestra ciudad una demanda creciente de kioscos o puestos de venta ambulante siguiendo las pautas marcadas en muchas ciudades europeas. Con el cambio producido en el siglo XIX del jardín al parque público, se va a producir una nueva transformación en este tipo de construcciones. El uso de los kioscos se populariza en el sentido de hacerse útil como contenedores de diversos servicios públicos, y es así como aparecen los primeros kioscos de venta de flores en parques y alamedas y los pabellones o kioscos de música. Posteriormente, su uso se diversificará como puntos de venta de periódicos o de refrescos y refrigerios, en parte debido al impulso dado en la exposición universal de París de 1889, en donde se ejecutaron gran número de kioscos efímeros que servían para estos menesteres.

Estos kioscos se hacen con una gran libertad formal, siguiendo criterios clásicos de control de planta por medio de geometrías conocidas, circunferencias, hexágonos, octógonos, etc., con una mayor libertad volumétrica y ornamental. De un gran eclecticismo de estilo, clásicos, orientales de formas bulbosas o alhambristas, entre otros. En este sentido, estas construcciones no son ajenas a la larguísima tradición de



Fotografía de la Plazuela, 1908



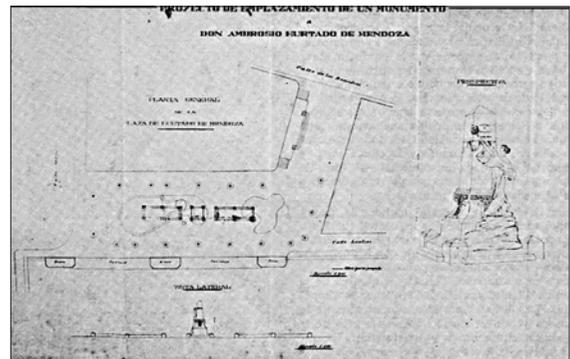
Ampliación de La Plazuela. Kiosco en voladizo.  
Fernando Navarro. 1912

pabellones o *follies* de las jardinerías occidentales, tradición que podría abarcar teóricamente desde los templos y belvederes del mundo clásico hasta los *cottages*, belvederes, bagatelas de la jardinería dieciochesca francesa e inglesa. Las variaciones estilísticas de estas edificaciones a lo largo de la historia también serán importantes, desde las clásicas a las neoclásicas, historicistas, orientalistas, exóticas o naturalistas.

A finales de 1906, se produce la aprobación por el Ayuntamiento de Las Palmas de las condiciones facultativas para normalizar y tipificar este tipo de construcciones (Hernández, 1984). Siguiendo estos criterios, se promueven muchos proyectos, de iniciativa pública en su mayor parte, redactados por los arquitectos Laureano Arroyo Velasco y Fernando Navarro Navarro. La mayoría de estos diseños se componen, como ya se ha avanzado, de un estilo indefinido, de un cierto eclecticismo y, en algún caso, siguiendo pautas de un modernismo inicial, cubiertos con materiales y cromatismos llamativos de mosaicos, baldosas esmaltadas o cerámicas y azulejos coloreados, un estilo semejante al que cultivó Jean Claude Nicolas Forestier en su reivindicación de los jardines hispano-árabes en sus trabajos en España. En el año 1906, se diseña una ampliación de la Plazuela en un voladizo sobre el barranco de Guinguada. En ese espacio se incorpora un gran kiosco con marquesinas, diseño del arquitecto Fernando Navarro, que

se acompaña a su vez de grandes zonas de bancos y mirador sobre el barranco. Este kiosco inicial fue sustituido al cabo de los años por tres kioscos diseñados también por Fernando Navarro, denominados de la Música, la Bohemia y la Primavera, y realizados con un estilo ecléctico orientalista y que fueron ubicados en este límite sur de la Plazuela.

A partir del año 1922, con la muerte del alcalde Ambrosio Hurtado de Mendoza, se le encarga a Alfredo Neri un monumento dedicado a la figura del político. Neri era un escultor reconocido de Bolonia que trabajaba para la fábrica de mármoles de Carrara, desde muchos años antes un lugar de referencia para trabajos de escultura. Esta obra se costeará a partir de una suscripción popular, cuya iniciativa la lleva una comisión dirigida por el empresario Tomás Miller en el año 1923. Esta iniciativa se aprovechará, además, para promover un cambio completo de la plaza a partir de un proyecto del arquitecto munici-



Proyecto Fernando Navarro.  
Proyecto Escultura Alfredo Neri. 1923



Imagen del estanque de las ranas.  
Fernando Navarro, 1923-1959

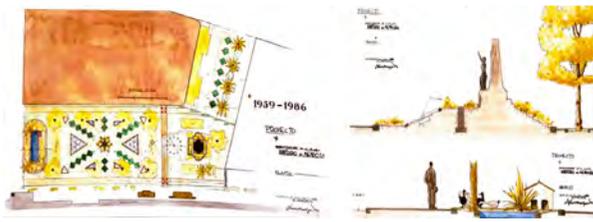
pal Fernando Navarro. La plaza, según el proyecto, evoluciona hacia un mayor espacio pavimentado y la incorporación de dos fuentes rectangulares de nueve metros de largo, realizadas en cerámica de la casa González de Sevilla y con la inclusión de dos surtidores en forma de ranas o sapos cancioneros en cada uno de sus extremos con la salida de sendos chorros de agua. Con ello, propone un cambio completo del aspecto de la Plazuela. En el texto de solicitud de este cambio, se argumentaba que, con ello, «desaparece el estanque actual que es de lo más antiartístico que puede darse y que ocupa literalmente todo el paseo» (Spínola 1994). Por las fotos históricas, se deduce que finalmente solo se realizó una de las fuentes y, enlazado con el eje de la misma, se emplaza la escultura dedicada a Ambrosio Hurtado de Mendoza, con una imagen grabada en un obelisco

funerario, al que se añade la figura de su supuesta amante Loreto Martín Castillo.

Hay grandes diferencias en las formas de enfrentar el proyecto entre Laureano Arroyo y Fernando Navarro, uno mantiene una lógica ilustrada, integrando un pequeño mundo de exposición del conocimiento del mundo en biología, especies de flora y fauna y con animales reales –pajareras, patos, aves exóticas–, y el otro arquitecto, más joven, se decanta por una estética modernista con mayor presencia de ornamento y con piezas de agua rectangulares y algunos detalles pintorescos, como los surtidores de agua de la fuente en forma de ranas de cerámica en línea con algunos de los diseños que unos años antes se efectuaron en la remodelación del Parque de María Luisa realizada por Jean Claude Nicolas Forestier para la exposición Iberoamericana de Sevilla del año 1929. En este parque de María Luisa se utilizó una fuente circular provista de ocho ranas en disposición radial como surtidores de agua y con la ubicación en su centro de un pato sobre una tortuga. Este diseño fue ejecutado en su día por la casa de cerámica «Fabrica Montalván» de Sevilla y tuvo mucho éxito popular. A partir de ese diseño, fue comprada una réplica exacta de la misma fuente por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en el año 1917 para la plaza 25 de Julio, popularmente conocida como «Plaza de los patos», curiosamente mantiene esta denominación popular, debido a que antes de la instalación de esta fuente de ranas hubo



1. Plaza de Los Patos, Santa Cruz de Tenerife
2. Estanque de Las Ranas, Sevilla
3. Bosque de Chapultepec, Ciudad de México  
Cerámicas Montalván



Proyecto de La Plazuela de Joan Margarit

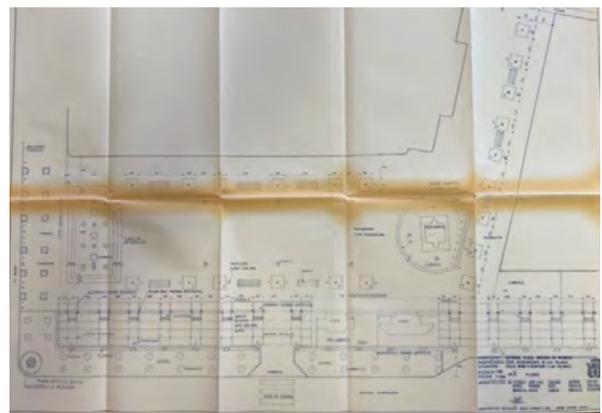
un estanque con patos alrededor de una figura de una garza. Otra réplica exacta de esta fuente de ranas se encuentra en México en el bosque de Chapultepec, instalada en 1921 y encargada también a la «Fábrica Montalván» de Sevilla.

La presencia de las ranas en las fuentes públicas y su utilización como surtidores de agua es una tradición en los jardines que proviene del mito histórico greco-latino de Latona, la madre de Apolo, el dios sol. En la narración *Metamorfosis*, Ovidio comenta que, tras ser ultrajada por unos campesinos cuando se acercaba a un río, decide convertir a los campesinos en ranas. Este relato mitológico fue utilizado en su día por Luis XIV, el rey sol, en los jardines de Versalles con el estanque Latona, con juegos de agua de veinte ranas esculpidos brillantemente por los hermanos Marsy. La difusión en el mundo del paisajismo de este tipo de representaciones cobró una gran importancia en el diseño de jardines clásicos y tuvo una gran aceptación popular.

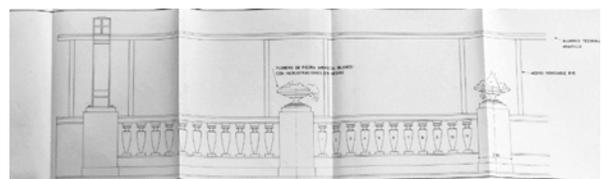
La Plazuela, tras la reforma de Fernando Navarro, va a durar hasta finales de los años cincuenta del siglo XX (1959), momento en el que se realiza un nuevo proyecto diseñado por el entonces arquitecto municipal Joan Margarit Serradell. En este proyecto se modifica de nuevo la posición del estanque de agua que se desplaza al frente de la calle Muro, recuperando de alguna manera el espíritu inicial de este lugar, eliminando las esculturas de las ranas e incorporando de nuevo patos reales y peces de colores y diseñando una curiosa pavimentación en aspa con una rosa de los vientos en su centro. Parece una vuelta o, al menos tiene rasgos, de la primitiva pla-

zuela de Laureano Arroyo. Curiosamente, en este proyecto incluye un reloj en el talud del monumento a Hurtado de Mendoza que no se llegó a realizar.

A partir de los años sesenta, comienza una gran transformación en el barranco de Guinguada, con la construcción sobre su cauce de una autovía de salida de tráfico de la ciudad. Este hecho traumático modificó las relaciones de los barrios históricos con el barranco y quebró las conexiones de ciudad. La Plazuela se fue deteriorando y perdió su lugar privilegiado de relación abierta con el barranco, pasó a estar en situación de abandono con el cierre de los kioscos y la pérdida de arbolado necesitado de cuidados y de tratamientos fitosanitarios. Se tuvieron que disponer barreras de protección al tráfico a partir de arcones y algunas paradas de guaguas. Este lugar pasó de ser uno de los más cuidados en el centro de la ciudad a convertirse en una plaza abandonada y periférica, circunstancia que también influyó sobre el antiguo edificio del hotel Monopol, localizado al borde de la plaza que, en esos años, entró en estado de ruina.



Proyecto de modificación de La Plazuela.  
Sergio T. Pérez Parrilla, 1986



Detalles del proyecto, Sergio Pérez Parrilla, 1986

Ante esta situación, en el año 1986 el Ayuntamiento encarga a algunos profesores de la Escuela de Arquitectura, dirigidos por el arquitecto Sergio Pérez Parrilla, una nueva remodelación de la plaza. En general, se mantienen, en la misma ubicación del anterior proyecto de Margarit, los elementos estructurantes de la plaza, como el estanque y el monumento de Hurtado de Mendoza, cambiando exclusivamente el aspecto de algunos materiales como pavimentos y mobiliario urbano. Los criterios de mayor interés de este proyecto fueron los de producir filtros verdes a las zonas de tráfico rodado con la ampliación entre cinco y tres metros y medio de las explanadas de borde en la calle Muro y la autovía sobre el barranco en pavimento continuo de color negro con la disposición de arbolado y la inclusión de una pérgola en aluminio lacado de color amarillo, recuerdo de la antiguamente existente, además de una balaustrada diseñada en un renovado estilo Art Nouveau para delimitar el espacio interior.

El proyecto de Sergio Pérez Parrilla, mantiene en líneas generales el orden anterior de la plaza, disponiendo un gran centro libre en forma de alameda desplazando para ello el monumento de Ambrosio Hurtado de Mendoza algo más al este para dejar mayor espacio de paso y con la inclusión en su centro de un pavimento en damero blanco y negro, manteniendo la vegetación arbolada existente, e incorporando una iluminación de farolas de base cuadrada en dos alineaciones paralelas. Como dato curioso, desaparecen los patos e incorpora de nuevo, como homenaje al proyecto de Fernando Navarro, una escultura fuente en forma de rana en una de las esquinas del estanque obra del escultor Eugenio Correa Rijo quien diseña una pieza tallada en mármol de Carrara que busca con acierto la figura de la abstracción de una rana.

En líneas generales, el proyecto hace una interpretación libre del antiguo proyecto de Fernando Navarro, pero se decanta por la abstracción frente al figurativismo a partir de una gran simplicidad de líneas y diseños con un mobiliario y ornamento ele-

gante y discreto. Por su formación y defensor de la arquitectura racionalista Sergio Pérez Parrilla parece más cercano a las tesis de Adolf Loos cuando escribió “ornamento y delito” en el que defendía que el estilo no debe ser confundido con el ornamento y deploraba la “epidemia ornamental” como un símbolo de un tiempo ya pasado. El proyecto de Ser-



*Abstracción de una rana,*  
Eugenio Correa Rijo, 1986

gio Pérez Parrilla defiende un impulso a la sencillez y una vuelta abstracta y neutra al origen. Hace una relectura, una interpretación y un homenaje al desaparecido diseño de Fernando Navarro. Esta disposición y sencillez causó una cierta polémica que hizo que este proyecto se quedara durante ocho años en fase de obras, nunca se llegó a terminar del todo, y fue posteriormente reformada en el año 1994 con un nuevo proyecto que recupera una réplica esta vez casi exacta del antiguo proyecto de Fernando Navarro de 1922.

Haciendo una reflexión sobre los cambios entre el diseño de Joan Margarit y el posterior de Sergio Pérez Parrilla, sucede una confrontación entre formas de representar el mundo. Mientras el primero confía

en cambios funcionales, pero sujeto a una estética que recupera algunas de las iniciativas del pasado en relación con un mundo expositivo de naturaleza, especialmente del proyecto de Laureano Arroyo;



Proyecto de modificación de La Plazuela.  
Melquiades Enrique Spínola González, 1994

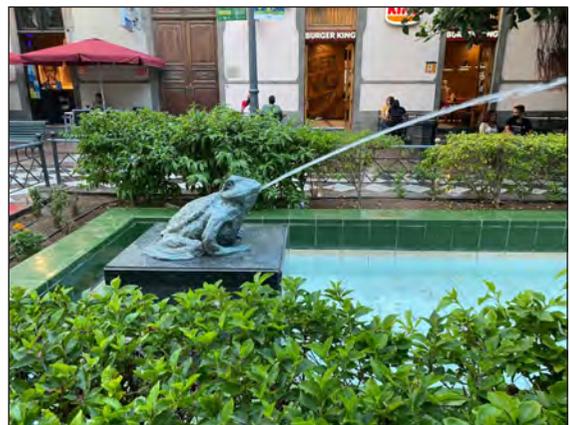
Sergio Pérez Parrilla se decanta por la abstracción, con trazos severos y sin concesiones frente al figurativismo, para conformar una nueva interpretación y un homenaje al proyecto de Fernando Navarro.

En el año 1994, en tiempos del alcalde de la ciudad José Manuel Soria, se realiza un nuevo cambio en este espacio, que es el diseño que se mantiene en la actualidad. Esta vez es una vuelta casi literal al primitivo proyecto de Fernando Navarro, a partir de un proyecto y un concienzudo estudio histórico realizado por el arquitecto municipal Enrique Spínola González. La disposición es muy semejante, recuperando la disposición del estanque inicial cubierto esta vez de cerámica monocromática en verde y con la ubicación de nuevo de dos fuentes en forma de ranas en bronce según un diseño del escultor Juan Correa, que curiosamente fueron fundidas en el taller del escultor Eugenio Correa Rijo. También se reconstruyeron los antiguos kioscos de Fernando Navarro y se añadió un nuevo paso de peatones para

salvar el cruce con la autovía. El pavimento se organizó de nuevo en damero pulido en blanco y negro y, paradójicamente, se recuperó en este final de siglo el ambiente y el aire de los primeros años del siglo de la etapa modernista.

Tal y como se ha expuesto, es curioso que, en un espacio tan pequeño, pero tan significativo de la ciudad, haya sufrido hasta seis modificaciones completas a lo largo de un siglo y haya recibido hasta ocho denominaciones, algunas oficiales y otras populares, y repetidas al cabo de los años: Plazuela del Puente (1910), Plaza del Príncipe Alonso (1858), Plazuela de la Democracia y Plaza de los Patos (1908), Plaza de Canalejas (1910), Plaza de Hurtado de Mendoza y Plaza de las Ranas (1922), de nuevo Plaza de los patos (1959) y Plaza de las ranas (1990). Estas denominaciones son producto de hasta seis modificaciones algo convulsas que en síntesis pertenecen a maneras distintas de expresar el espacio público: en unos casos poniendo el acento en la naturaleza o en la exposición de valores científicos y técnicos, en otros, predominando o las formas ornamentales, o bien, la abstracción.

Es curiosa la insistencia en la vuelta, a veces implacable, a las posiciones iniciales que, en general, produce una mayor aceptación en la sociedad, como es su identificación con el ornamento figura-



Fotografía: Fuente de Las Ranas  
Escultor: Juan Correa, 1994

tivo. Estas transformaciones a veces algo bruscas del espacio urbano, especialmente en la insistencia de la vuelta a diseños anteriores, nos lleva, en todo caso, a reivindicar en principio la defensa del mantenimiento de los espacios públicos, de su mobiliario y arbolado desde el origen. Pero también nos lleva a reflexionar sobre la clásica *Querelle* entre antiguos y modernos que tan bien ha teorizado el que fue director de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas, Simón Marchán Fiz (Marchán, 2007), expresando las permanentes tensiones entre la tradición clasicista y la modernidad de cada etapa histórica, entre una belleza clásica y academicista y otra, a veces, considerada fugitiva y temporal y sus consecuentes «retornos al orden».

### SAN TELMO

El actual parque de San Telmo de Las Palmas de Gran Canaria tiene su origen en la denominada Alameda Antigua que se diseña en 1791 (siglo XVIII) en la Caleta de San Sebastián, tras el derribo de la ermita de San Sebastián y dentro de las muchas reformas de interés urbano que hizo el corregidor Vicente Cano. Era un territorio de periferia, parcialmente rural al estar enfrentado a las huertas de Triana que aún permanecían intramuros. En este caso se diseña una primitiva alameda junto a la portada norte de la muralla de la ciudad cerca de la ermita de San Telmo, en donde se ubicaba la Cofradía de mareantes, y también junto a la antigua ermita de San Sebastián, a quien se le atribuían poderes contra las plagas o epidemias. En este lugar se localizaban también los astilleros de la ciudad, que en estos momentos se prolongaban desde la playa de San Sebastián a lo largo de la calle de La Marina hasta la desembocadura del barranco Guinguada y en donde se construyeron muchos veleros que posteriormente se botaban en el antiguo puerto. Era el punto de conexión de la ciudad de Las Palmas con el mar, ocupaba, por tanto, un enclave casi marginal en relación a la ciudad a la vez que estaba situado en un lugar privilegiado junto al borde marítimo.

Es precisamente tras el derribo de esta ermita de San Sebastián y de su camposanto, cuando se decide organizar una pequeña Alameda sobre ese solar, siguiendo la dirección de la calle Mayor de Triana hacia La Portada de acceso a la ciudad. De esta primitiva Alameda –posteriormente conocida como «Alameda Antigua»– no quedan más que crónicas y, en principio, se podría entender como una actuación similar a los tradicionales paseos en ciudades peninsulares, al tratarse en estos casos de



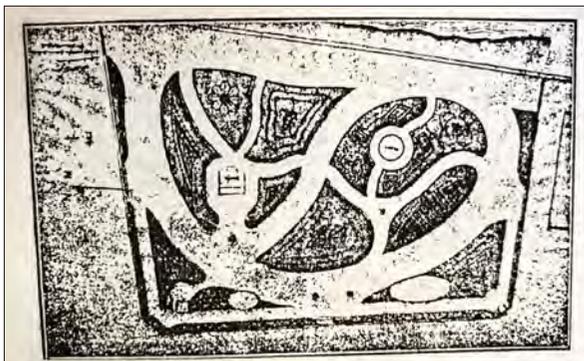
Fotografía de los astilleros y de la ermita de San Telmo  
Principios del siglo XX. FEDAC

espacios lineales arbolados, normalmente situados a las afueras de las ciudades o pueblos al costado de las murallas, bordeando los ríos o ambas cosas a la vez. En estos casos, el arbolado lógicamente es casi siempre de ribera, los protagonistas son los álamos o los chopos; de ahí que tome el nombre de alameda este tipo de paseo. Tras el derribo de las murallas en el año 1853 y el comienzo del muelle de La Luz, se inicia un gran crecimiento en la ciudad, especialmente a partir del empalme de la carretera del Puerto a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria por la calle Mayor de Triana, decisión esta última que puso fin a un fuerte conflicto de intereses entre los propietarios del suelo ante las lógicas expectativas que una operación de este tipo conlleva. La recuperación de la Alameda será posible a pesar del proceso de especulación que se desata por estos años en las huertas de Triana y en los terrenos de fuera de

La Portada, gracias a la decidida intervención del alcalde Cristóbal del Castillo.

En el año 1876, el Ayuntamiento aprueba un proyecto de Alameda–Jardín para la caleta de San Telmo redactado por Luis F. López Echegarreta, entonces arquitecto municipal. Las dimensiones de esta alameda, llamada también Parque de Cervantes, serán similares a las que tenía la Alameda Antigua, aunque esta vez ocupando los terrenos que libera el cambio de alineación de la calle Mayor de Triana hasta la línea teórica que marca el frontis de la ermita de San Telmo, quedando la parte trasera de la playa ocupada por los trabajos propios de la función portuaria y de los astilleros de los carpinteros de ribera (López Echegarreta, 1893).

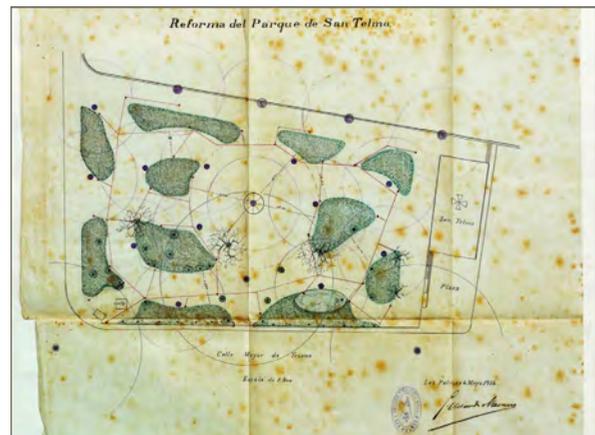
En 1881 se dará comienzo, en los terrenos situados frente al parque de Cervantes, al prometido palacio de la Comandancia Militar, según proyecto del



Plano de López Echegarreta, Parque de Cervantes, 1876  
Archivo Histórico Municipal

coronel de Ingenieros José Lezcano Múxica y Acosta. La consecuencia inmediata para el parque, una vez finalizadas las obras en 1894, será el cierre de la perspectiva rural «abierta» del mismo hacia las huertas de Triana –terrenos, por otro lado, a punto de ser colonizados por la edificación– por otra decididamente urbana y arquitectónicamente representativa.

Este final del siglo XIX y primeros años del siglo XX será un período de gran auge en la ciudad de



Proyecto del Parque de San Telmo.  
Fernando Navarro, 1914.  
Archivo Histórico Municipal

Las Palmas a todos los niveles, la definitiva declaración de puerto de refugio de la Luz, la inversión cada vez mayor de capital extranjero, fundamentalmente inglés, y los comienzos de un primitivo turismo van a producir grandes cambios en su arquitectura e incluso en su sociedad. Estos años serán el comienzo de una próspera burguesía mercantil que se establecerá de manera prioritaria en el barrio de Triana, donde abrirá un gran número de comercios, fundamentalmente en su calle Mayor convertida en la calle principal del barrio, que con el tiempo irá variando en parte su fisonomía con pequeñas transformaciones de sustitución de antiguas casas terreras por edificios de carácter modernista (Herrera, 1978) que hoy constituye un patrimonio arquitectónico excepcional con portadas y ventanas labradas con decoración fitomorfa, especialmente de vegetación floral, y balconadas de hierro forjado. Esta arquitectura cercana al Art Nouveau ocupa un lugar de transición hacia la estética del regionalismo canario. La mayor parte de los autores de estas edificaciones serán los arquitectos Laureano Arroyo y Fernando Navarro. Este barrio ha sido declarado Bien de Interés Cultural.

La ampliación del Parque es una aspiración indisolublemente unida a la ambición de conseguir una gran vía litoral, en unos casos hacia el Teatro Pérez

Galdós o en otros hacia el Castillo de Santa Catalina. En 1914 se aprueba el Plan de urbanización de la Marina de Triana, que abarca desde San Telmo hasta el Teatro. Aunque los objetivos del proyecto no se cumplen en su totalidad, es el comienzo de la continua ganancia de terrenos al mar que se sucederá en la ciudad hasta la construcción de la Avenida Marítima del norte, y también el comienzo del engrandecimiento del Parque, en un primer ensanche hasta la prolongación de la calle de la Marina, traza que aún permanece en la jardinería del parque, y más tarde hasta la mediana de la actual calle de Rafael Cabrera aproximadamente, lugar donde se mantuvo el malecón o el rompeolas durante muchos años. Del estado de parque, que va creciendo en metros cuadrados durante esos años, se expresa con el texto de Alonso Quesada en el año 1919: «Un señor rellena el parque todos los días, este relleno ideal está hecho hace meses. El señor todas las mañanas echa un poquito y el hueco enorme del ensanche del paseo se ha llenado de deseos del señor» (Quesada, 1986).

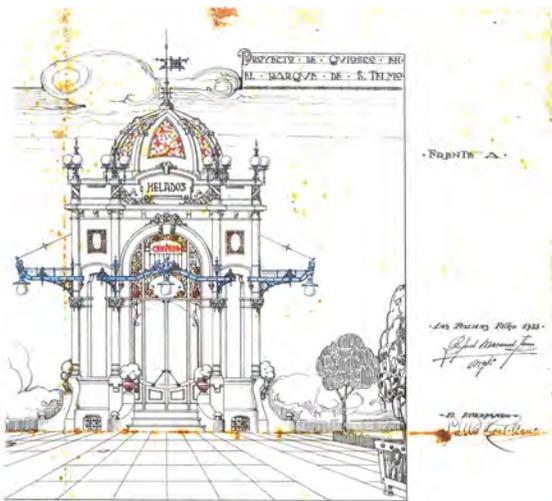
En 1914, Fernando Navarro hace una reforma para el Parque de San Telmo a partir de un trazado naturalista de parterres fragmentados con algunos caminos y con aspiraciones de parque. La jardinería, especialmente la arbórea, estaría constituida de palmeras canarias en su borde junto a la calle de Triana y algunos ficus de gran porte que en poco tiempo colonizarán una buena parte del espacio. Como ya se ha señalado, se inicia en esos años una demanda creciente de kioscos o puestos de venta ambulante siguiendo las pautas marcadas en muchas ciudades europeas. Unos años antes (1906), el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria había aprobado las condiciones facultativas que normalizan y tipifican estas construcciones (Hernández, 1984), teniendo los arquitectos Laureano Arroyo y Fernando Navarro la autoría de la mayoría de los proyectos promovidos por iniciativa pública. En esas normativas se llegan incluso a establecer los lugares idóneos de nuestra ciudad donde pueden ser instalados, siendo uno de ellos el espacio del entonces «Parque de Cervantes».

En el eje de la calle de Triana y en su continuación en el parque de San Telmo, se construye un canal estilístico de mucho interés formal que responde a una expresión muy abierta en línea con la estética modernista. La fuerza del comercio y la economía en esos años llevan a dar una imagen de remate de la próspera calle de Triana, en donde se han ido ubicando edificios muchas veces firmados por los arquitectos Fernando Navarro y Laureano Arroyo (Pescador, 1989).

En el año 1923 se acomete una reforma en profundidad del Parque de San Telmo, el kiosco del chaflán norte será demolido y su lugar lo ocupará un kiosco de líneas modernistas, diseño de Rafael Massanet Faus, yerno de Fernando Navarro, para el concesionario Pablo Castellano. Totalmente recubierto con cerámica azul de Manises y con la inclusión en sus grandes ventanales de un diseño de cristales emplomados de



Kiosco Norte, Laureano Arroyo, 1905  
Kiosco Sur, Fernando Navarro, 1905

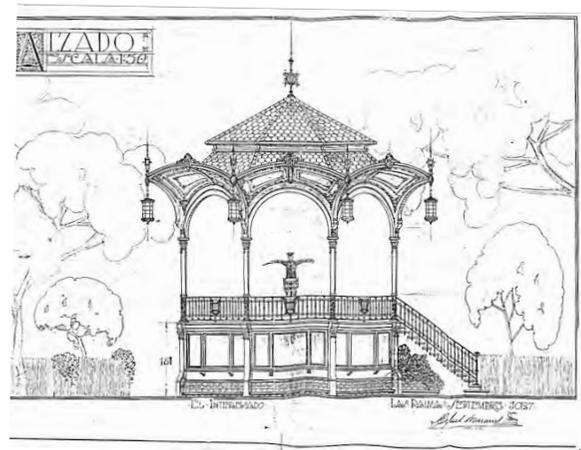


Kiosco modernista.  
Rafael Massanet Faus, 1923

los hermanos franceses Maumejean. Habría que hablar en este caso del Modernismo entendido como una piel cuidadosamente estudiada y extendida sobre un kiosco de planta octogonal asimétrica de factura clásica. Serán estos unos materiales muy utilizados en la estética modernista de esos años, que habían sido utilizados por Forestier en algunas de sus construcciones y mobiliario urbano en parques y jardines. Quizás el más curioso y extraño de sus elementos sean los adornos frutales, fitomorfas en forma de guirnalda que ubica en la cornisa, que reproducen limones, plátanos y piñas de cerámica en relieve. Este tipo de temática en el ornamento pertenece, según Trinidad Simó (Simó, 1973), a una tradición levantina de pequeño homenaje a la agricultura floreciente en ese momento, en nuestro caso, a la agricultura local en donde destacan los plátanos y las piñas, entre otras frutas. Probablemente, la explicación a este hecho se encuentre en la procedencia también levantina del arquitecto Massanet. Es una expresión del regionalismo en un mundo que reivindica los valores de la tierra, se magnifica lo local, en el mismo sentido que apuntaba Néstor Martín-Fernández de la Torre por esos años, cuando propone en los antiguos jardines del Hotel Santa Catalina la posibilidad de una gran

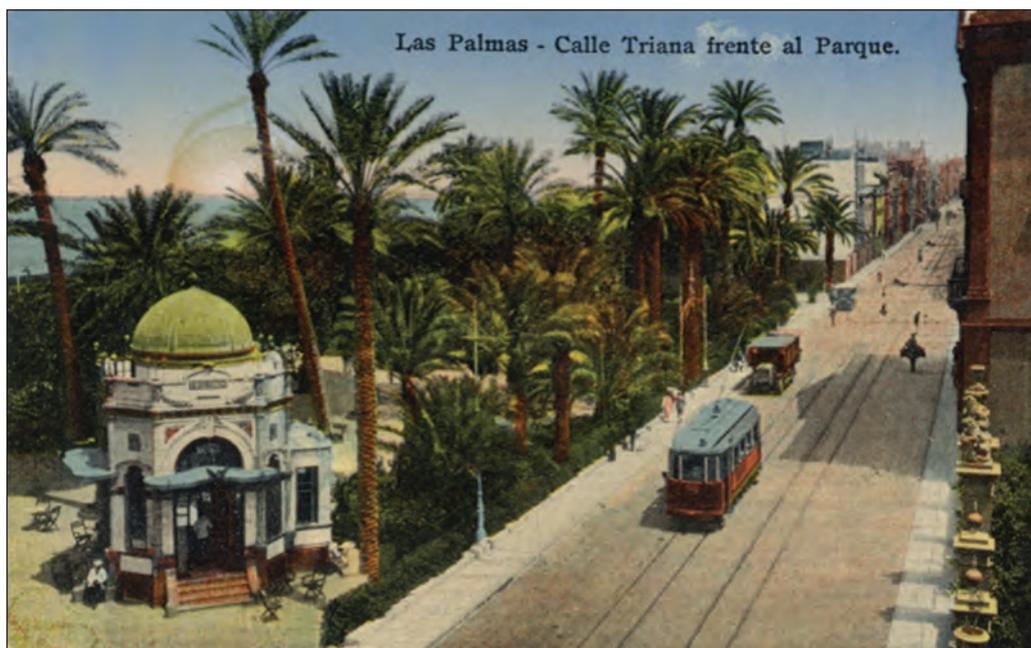
extensión de espacios libres dedicados a la exposición permanente de productos locales y talleres de artesanía canarios. También Néstor Martín unos años más tarde (1934) pintará un fresco con guirnaldas de frutas locales en la rehabilitación del Teatro de Pérez Galdós, que, en su forma y temática, conecta con esta corriente estilística en el ornamento.

Por el mismo arquitecto Rafael Massanet y para el mismo propietario en régimen de concesión, se ejecuta en el parque de San Telmo (denominación actual tras la anexión definitiva de la ermita de San Telmo al parque), un kiosco de música en el año 1927. Será el segundo que se realice en la ciudad tras el construido en la Alameda de Colón. Este kiosco se hará enteramente en madera. La planta de este kiosco, también octogonal de lados iguales, estará levantada del suelo lo suficiente como para permitir la ubicación de un café en semisótano, esquema este



Kiosco de Música.  
Rafael Massanet Faus, 1927

que se repite en gran número de kioscos de música. Quizás lo más notorio de este proyecto sea el diseñado con que diseña Massanet la cubierta, realizada con faldones a la manera tradicional, pero rematada en voladizos circulares en arcada abierta sobre la planta de la música, hecho este que confiere al kiosco un aspecto difícilmente clasificable.



Fotografía: Parque de San Telmo  
Inicio de los rellenos, 1956. FEDAC

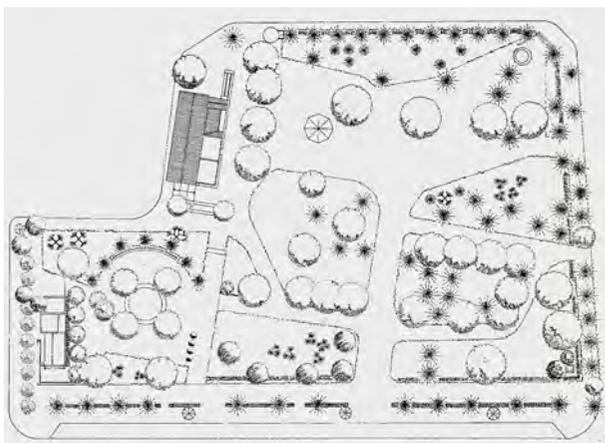
El parque se manifestaba como gran plataforma verde sobre el mar y terminaba, por su propia ubicación litoral, en un malecón a modo de rompeolas que resguardaba, en el lado de tierra, un paseo longitudinal que en su prolongación norte enganchaba con el acceso al muelle de San Telmo, organizando un espacio lineal de ocio y paseo, de disfrute de perspectivas abiertas al mar y de vistas hacia la actividad portuaria que los navíos anclados en el muelle ejercían, situación esta determinante para poder entender buena parte de su estructura original, uso e imagen, que aún sobrevivía en pequeños aspectos de su diseño (Pescador-Mirallave, 2020).

Con los cambios producidos en todo el frente marítimo este de la ciudad en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, que supusieron la ganancia de terrenos al mar, la ejecución de la Avenida Marítima y construcción de la Ciudad del Mar, el parque pasaba a «segunda línea de costa» y se enfrentaba, consecuentemente, al hecho más traumático de su historia, la pérdida de su propio reflejo en el mar y,

por tanto, la pérdida de buena parte de lo que había sido quizás su signo de identidad más permanente y valorado dentro del imaginario colectivo.

Quizás por ello, la remodelación del parque en los años 70, proyectada y realizada por el arquitecto municipal Enrique Spínola González, se ejecutaba siguiendo criterios de agrupación de las especies vegetales, muchas de ellas de gran valor, modificando el antiguo trazado por un nuevo trazado orgánico resuelto con grandes isletas de formas redondeadas recubiertas de césped que agrupaban las series dispersas de los anteriores parterres, dando una respuesta ambiental de inspiración paisajística para tratar de dar una imagen novedosa y unitaria. Pero a pesar de ese encomiable, necesario y sincero lavado de cara que cumplía los objetivos previstos, su aspecto final tampoco contribuía a reparar la pérdida de identidad del mítico parque.

En el año 1986, se inician unas nuevas obras en el lado este del parque con el proyecto de la entrada subterránea bajo la avenida Rafael Cabrera a la Esta-



Proyecto de modificación del Parque de San Telmo de Melquíades Enrique Spínola González, 1970

ción de Guaguas, que iba a ser construida sobre una de las parcelas situada en el espacio ganado al mar, denominada popularmente como «El Hoyo», por haber quedado por debajo de las nuevas rasantes de las calles y avenidas. Quedaron atrás algunas ideas para este espacio, como la curiosa propuesta de Nicolás Rubión Tudurí que, en el año 1953, había planteado para este espacio de «El Hoyo», entre el antiguo puerto y el parque, hacer «un jardín de mar», una especie de lago anejo al parque de San Telmo, dispuesto para pequeños deportes acuáticos y con gran ganancia para la imagen de la ciudad. Esta iniciativa se quedó a nivel de propuesta y nunca se llegó a realizar.

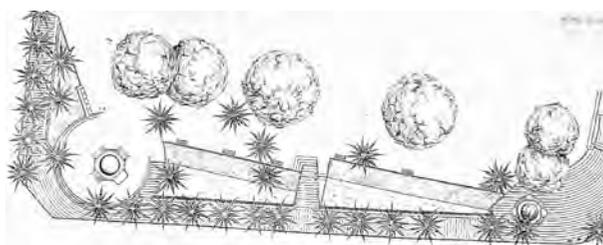
A partir de la decisión de conexión del parque con la estación de guaguas, el parque de San Telmo deriva en una plataforma de llegada a la ciudad, necesitado una vez más de reformas. En ese año se rehabilitan por los arquitectos Vicente Mirallave y Flora Pescador la traza completa del parque y algunas de sus piezas más emblemáticas, como el Kiosco modernista y el Kiosco de Las Flores. El criterio seguido fue el de considerar el parque como una estructura espacial entrelazada que permitiera leer con claridad y coherencia el espacio de forma unitaria.

En paralelo, se diseñaba un espacio personalizado para cada uno de los entornos de los kioscos,

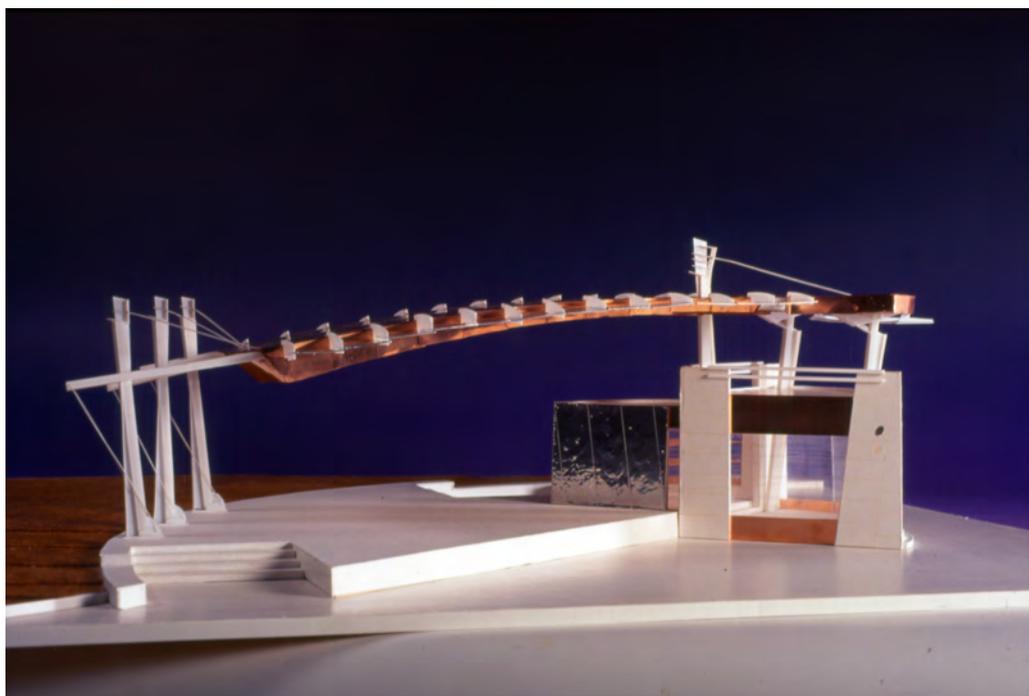
tanto el Modernista y como el de Las Flores, o para el entorno de la ermita de San Telmo, utilizando trazados envolventes de encintado y pavimentación que, a modo de marcos, recogían en su interior estas piezas notables resaltando su presencia sobre un tapete común. Evidentemente, una operación de este tipo no solo resolvía problemas de estructura del parque y su entorno, sino que contribuía también a completar espacialmente el nuevo espacio peatonal de la calle Mayor de Triana que por aquellos años se estrenaba.

Durante estos años también se acometió por el mismo equipo de trabajo la rehabilitación de ambos kioscos, el Modernista y el de Las Flores (o de la Prensa), muy deteriorados por el paso del tiempo. La restauración de la cerámica en las partes severamente dañadas e inservibles fue llevada a cabo por la empresa de Manises (Valencia) Hermanos. Gimeno Ríos S.L. que también limpió, restauró y esmaltó *in situ* las piezas dispuestas en 1923 y todos los motivos frutales del pretil de cubierta que parcialmente deteriorados eran recuperables.

El antiguo kiosco de la música de madera, completamente en ruinas, se decidió por el Ayuntamiento su demolición y su sustitución por un nuevo kiosco



Proyecto de modificación del Parque de San Telmo de MPC Arquitectos, 1986



Proyecto de Kiosco de la Música.  
MPC Arquitectos, 1990-1995

destinado a la música. Así, se diseñó y se completó la estructura del nuevo kiosco de La Música, una plataforma libre ligeramente elevada con cubierta de cobre y un kiosco bar integrado en un extremo, e inspirada en motivos náuticos y musicales, que quería rememorar los tiempos en que los carpinteros de ribera desarrollaban su labor en los astilleros de San Telmo. La estructura de barco varado, a la espera de ser botado e incorporado a la mar, se resolvía con unos mástiles de acero que recordaban agrupaciones de instrumentos de cuerda preparados para ejecutar las piezas más exquisitas de música mientras la nave resolviera cualquier singladura imaginada.

Tras unos años difíciles en los que el proyecto nunca se llega a terminar, este kiosco fue demolido y no se pudo completar. En años posteriores se reconstruyó una réplica del antiguo kiosco de Massa-

net, esta vez de mayor tamaño, con otros materiales más duraderos de hormigón, piedra y acero, y sin la disposición de un bar. De alguna forma la *Querelle* entre clasicismo y modernidad se manifiesta una vez más con una tensión que se resolvió de forma semejante a la de La Plazuela, con la recuperación del proyecto de inicios de siglo, una burda idealización de un pasado perdido. Un eterno dilema.

En la actualidad, una buena parte del Parque de San Telmo se ha convertido en un parque para mascotas. En el que fuera salón de entrada de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y plataforma de inspiración modernista, espléndido inicio de su barrio comercial, nos encontramos en la actualidad con una situación muy contemporánea y extraña, que nos identifica como sociedad y con una novedad inesperada de expresión zoomórfica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN HERNÁNDEZ, Rosario: *Las Palmas de Gran Canaria Ciudad y Arquitectura 1870-1930*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2008.
- CHOAY, F.: «Préface», en *Jean Claude Nicolas Forestier 1861-1930. Du jardin au paysage urbain*, sous la direction de B. Leclerc. Paris, Picard, 1995.
- FORESTIER, Jean Claude Nicolas: *Du jardin au paysage urbain*. Ed. Picard, Paris (1994 red).
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián y GONZÁLEZ CHAVES, Carmen M.: *Arquitectura para la ciudad burguesa: Canarias siglo XIX*, vol. VI. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2009.
- HERRERA PIQUÉ, Alfredo: *La ciudad de Las Palmas. Noticia histórica de su urbanización*. Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas, 1978.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Las Querellas modernas y la extensión del arte*. Discurso del Académico Marchán Fiz de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído en el acto de su Recepción Pública (25 de noviembre de 2007).
- MARTÍN GALÁN, Fernando: *La formación de Las Palmas: Ciudad y Puerto. Cinco siglos de evolución*. Las Palmas de Gran Canaria, Junta del Puerto de La Luz y Las Palmas, 1984.
- PESCADOR MONAGAS, Flora: «El comienzo de la jardinería pública Parque de San Telmo, Parque Doramas» en *La ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la cultura modernista*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989.
- PESCADOR MONAGAS, Flora y MIRALLAVE IZQUIERDO, Vicente: *Jardines de Canarias. Provincia de Las Palmas*. Gran Canaria, RACBA-Cabildo de Gran Canaria, 2020
- PEYRÓ CERDÁ, Francisco (1910) «Por el ornato público». *Revista Canarias Turística*.
- QUESADA ACOSTA, Ana María: «Ornamentación arbórea en la planificación urbana de Las Palmas de Gran Canaria durante el siglo XIX», en *IX Coloquio de Historia Canario-Americana* (1990), vol. 2, 1992, pp. 1503-1529.
- QUESADA, Alonso: *Obras completas*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

## ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo Histórico Municipal de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Archivo Eugenio Correa Rijo.
- Archivo Melquíades Enrique Spínola González.
- Archivo Fundación Rubió Tudurí.

# TOMÁS MORALES:

## DIMENSIONES INTELECTUALES DE UN POETA

YOLANDA ARENCIBIA SANTANA

Catedrática honorífica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

**E**n el poema inicial de los espléndidos XXIV que forman su *Oda al Atlántico*, Tomás Morales se declaró «cantor de ánimo robusto».

*El mar: el gran amigo de mis sueños, el fuerte titán de hombros cerúleos e inenarrable encanto: en esta hora, la hora más noble de mi suerte, vuelve a henchir mis pulmones y a enardecer*

[*mi canto...*]

*El alma en carne viva va hacia ti, mar agosto, ¡Atlántico sonoro! Con ÁNIMO ROBUSTO, quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío. Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño: ¡Mar azul de mi patria, mar de Ensueño, mar de mi Infancia y Juventud... mar Mío!*

Tal calificativo ha sido rescatado con especial suspicacia por los organizadores de estas Jornadas para componer el título general del espacio intelectual que estamos celebrando: «El ánimo robusto». Jornadas sobre «La herencia del modernismo en la cultura contemporánea». Y al lema moraliano escrito, acompaña la imagen del Quiosco Modernista de San Telmo.

Nada es inocente ni gratuito. Son una imagen y un lema característicos del «Modernismo canario», la faceta nuestra del espléndido movimiento literario que cruzó el Atlántico para romper esquemas, enriqueciéndonos con aquella particular creatividad refinada, narcisista, aristocrática.

Reflexionando sobre tal lema al inicio de esta charla, que casi me parece un envío, un reto. ¡Que *el ánimo robusto* no nos falte!

\* \* \* \* \*

Tomás Morales. El gran poeta. El modernismo habría de ser el crisol de su escritura. Un modernismo exuberante y sonoro; pero también un modernismo trascendente, acorde con las crisis de valores de finales del XIX, y abierto al cosmopolitismo, a la filosofía profunda de los espacios urbanos, a la reinterpretación de los lugares míticos clásicos..., al alumbramiento del alma del poeta, siempre hondo y reflexivo.

No estaríamos celebrando hoy a Tomás Morales si no hubiera sido el gran poeta que su talento le permitió ser. Su impronta intelectual, sin embargo, no se

limita a habernos legado un corpus poético excelente, ni tampoco en haber conseguido complementarlo con la amistad y la sintonía de las mejores voces del modernismo canario, sino que, además, Morales llegó a formar parte íntima del tejido social de su época y a volcar en ella sus afanes como médico y como hombre público, dedicándole al Cabildo Insular los últimos meses de su vida, impregnando el quehacer de la Corporación con un toque de moderación y de elegante serenidad.

Nació (1884) y vivió su infancia en lo que era «una pequeña población de caseríos diseminados», al decir de Sebastián de la Nuez<sup>1</sup>, la Moya de la infancia y la primera juventud cuyo espacio no escapa a la sensibilidad del poeta de los apuntes pictóricos, presentes ya en los versos de la colección de *Vacaciones sentimentales*. Apuntes pictóricos mágicos porque tienen, además de paisaje y color, olor y luz. Y ternura.

*Cortijo de Pedrales, en lo alto de la sierra,  
con sus paredes blancas y sus rojos tejados;  
con el sol del otoño y el buen olor a tierra  
húmeda, en el silencio de los campos regados.*

*Bajo la dirección tenaz de los mayores  
se fomentó la hacienda y se plantó la viña;  
y más tarde, sus hijos, que fueron labradores,  
regaron con su egregio sudor esa campiña. [...]*

*Allí los imagino, con ademán sereno,  
bajo las negras vigas del recio artesanado,  
al presidir la mesa, partiendo el pan moreno,  
sus diestras, que supieron conducir el arado;*

*o en la quietud benigna del campo bien oliente,  
mientras el agua clara corre por los bancales,  
de codos sobre el mango de la azada luciente  
e inclinadas a tierra las testas ancestrales...*

*¡Oh, el perfume de aquellas existencias hurañas,  
que ignoraron, en medio de estos profusos montes,*

*si tras estas montañas habría otras montañas  
y nuevos horizontes tras estos horizontes! [...]*

Sentimentalidad y nostalgia preñan los recuerdos de la infancia, evocaciones plastificadas por Tomás en versos de perfecta arquitectura.

*Y he recordado... El breve rincón de un pueblecillo;  
una casa tranquila inundada de sol;  
unas tapias musgosas de encarnado ladrillo  
y un jardín que tenía limoneros en flor.*

*Una pequeña rubia como un fruto dorado,  
cuyas pupilas eran de una apacible luz,  
y un audaz rapazuelo de correr alocado,  
vestido con un traje de marinera azul.*

[...]

A principios de la década de 1890, el joven Tomás se traslada a Las Palmas de Gran Canaria, para ingresar en el colegio San Agustín. Recordemos: la institución docente nacida de la voluntad de progreso (*ánimo robusto*, igualmente) de la generación político-social de los años 40 canarios; de aquellos Antonio López Botas y Domingo J. Navarro, de El Gabinete Literario, de la lucha por el porvenir de Gran Canaria en época tan determinante.

Allí, en el San Agustín, estudiaban los hermanos mayores de Tomás; allí, en los pasados años cincuenta a sesenta, lo hicieron Pérez Galdós y León y Castillo; y poco después, la generación de los Hermanos Millares, de José Bethancort (Ángel Guerra), de José Mesa y López, de Domingo Rivero... Y ahora se forma allí su generación: con él, Rafael Romero, Luis Doreste Silva, Néstor Martín Fernández de la Torre... Casi todos ellos alumnos internos.

Fue Tomás «un bachiller aplicadito», como dijo de sí Benito Pérez Galdós; y, como el maestro de la novela, un joven ensimismado, distraído..., los ojos oscuros entrecerrados por la añoranza de los espacios abiertos de la infancia recién abandonada.

*Por fin se terminaron aquellas vacaciones.  
Otra vez el colegio con su péndulo lento;*

<sup>1</sup> NUEZ, Sebastián de la: *Tomás Morales: su vida, su tiempo, su obra*. Canarias, Universidad de La Laguna, imp. 1956, p. 12.

*los empolvados mapas de los largos salones  
y los eternos días llenos de aburrimiento...*

*A últimos de septiembre, una mañana fría,  
nos recogió el vetusto coche de la pensión.  
¡El primero de octubre! ¡Poco piadoso día,  
que era tan detestado por nuestro corazón...! [...]*

Por las ventanas del Colegio... el olor suave del mar cercano, y las múltiples campanas rotundas, sonoras unas; delicadas otras...

*Su lenguaje es sencillo como su alma, que es buena,  
para los funerales tienen un triste son,  
en primavera ríen, cantan por Nochebuena,  
parece que en los ángeles invitan a la cena  
y después nos anuncian la plática serena,  
tan huecas y tan graves las noches de sermón...*

Son las campanas de la Catedral cercana, y son igualmente las campanas de la iglesia de Moya.

*Cuando en la noche reina la inquietud silenciosa,  
y hasta es callado el viento que mueve las espigas,  
desciende hasta mi alma una voz afectuosa...  
Las campanas del pueblo son mis buenas amigas.  
[...]*

*Esquilón de la aldea que eres como un hermano,  
que sabes tantas cosas queridas para mí,  
cuando alegre repicas con tu lirismo vano  
volteando en la torre, travieso y parlanchín.*

Finalizaba Tomás su bachillerato, cuando en el 1898 español retumbó el aldabonazo de la ruptura de un pasado tenido por glorioso, que imponía el paso adelante de la reconstrucción de un espacio diferente, asentado, sin embargo, en el pilar firme del arraigo español. Fue, en palabras de Fernando González, «la época en que Rubén Darío triunfaba en Madrid y la generación literaria del novecientos ganaba las primeras batallas. La renovación poética procedente de América pasó frente a la isla, camino de la Península, pero no se detuvo en el puerto...». Prendió, sin embargo; como no podía haber sido de otro modo.

Llega 1900 y se matricula Tomás en el curso preparatorio de Medicina en la Universidad de Cádiz. Primer paso de un periodo de aprendizaje foráneo, siempre enriquecedor.

Una anécdota, la de la primera travesía marina, que a ningún isleño puede dejar de impactar, mereció de Morales evocación poética en versos inmortales.

*Noche pasada a bordo, en la quietud del puerto.  
Ahora mismo amanece: la claridad escasa  
va invadiendo los fardos del espigón desierto;  
se oye el eco fugitivo de una barca que pasa...*

*Frescor acariciante de la brisa marina,  
muelles que se despiertan; apagados rumores  
de velas que trapean en la paz matutina,  
y lejanos silbidos de los remolcadores...  
[...]*

Recordemos (entre paréntesis) que el gran Galdós no fue indiferente a esa experiencia, a la que dedicó una prosa espontánea, un sí es no es poética, que no es del caso recordar.

Cambia, pues, el horizonte de Tomás. Ahora el abierto y extenso de la bahía de Cádiz, a cuya belleza no puede sustraerse.

*Vamos llegando en medio de un poniente dorado;  
el Océano brilla como una intensa llama,  
y poco a poco, lenta, la noche se derrama  
en la paz infinita del puerto abandonado.*

*Nada perturba el seno de esta melancolía;  
solo un falucho cuelga su velamen cansado,  
y hay tal desesperanza en el aire pesado  
que hasta el viento parece que ha muerto en  
[ la bahía.*

*Entramos lentamente; a nuestro lado quedan  
algunas lonas blancas, que en la noche remedan  
aves del mar que emprenden una medrosa huida;  
y a lo lejos, en medio de la desierta rada,  
del fondo de la noche, como un soplo de vida,  
va surgiendo la blanca ciudad iluminada...*

En 1904, el joven estudiante se traslada a la Facultad de Medicina de San Carlos de Madrid. Se abre una etapa extraordinaria en su vida; desde este año, hasta el de 1910 del regreso a Gran Canaria con el título universitario bajo el brazo, Tomás Morales vivirá años esenciales para su formación poética, intelectual y personal.

Allí podrá entrar en contacto directo con aquel ambiente literario, atractivo, de quienes buscaban en el modernismo su medio de expresión. Allí frecuentará tertulias de café, experimentará el sabor de la bohemia y dialogará con escritores e intelectuales como Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Marquina, Díez-Canedo, y el amigo cercano Fernando Fortún. Allí estrechará lazos con intelectuales isleños como Luis Doreste Silva o Ángel Guerra, o el admirado Benito Pérez Galdós.

Mención aparte merecen en la formación madrileña de Tomás dos círculos o reuniones literarias: una más pintoresca, la de la casa de Francisco Villaespesa, amigo devoto que será enseguida fundador de la *Revista Latina* (1907–1908); y una más selecta, la de Carmen de Burgos, *Colombine*, aquella mujer generosa y sabia, Carmen de Burgos Seguí, que reunía intelectuales y artistas en las tardes de los domingos, que los ayudaba, que se recreaba con sus éxitos.

En uno de esos domingos, en el salón de Carmen, retumbó la voz de Tomás Morales con su poesía impactante. Fue en 1908, cuando sus versos habían asomado y asomaban en publicaciones periódicas y revistas: *Renacimiento Latino* (1905), *Revista Latina* (1907–1908) *Revista Crítica* (1908–1909), y cuando los *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, publicados en su totalidad en la *Revista Latina* de Francisco Villaespesa, eran aclamados unánimemente. Aquella juventud reconocía al poeta Tomás Morales como la voz más atractiva del momento; especialmente, por la perfección formal de los poemas y por el tratamiento en ellos del tema del mar, que ocupaba el tercero de los apartados de aquella colección, *Poemas de la gloria, del amor y del mar*:

Declararía Carmen de Burgos que nunca podría olvidar la voz rotunda y el gesto altivo de aquel gigante, moreno y de pelo abundante, que declamaba con energía:

*Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico,  
con sus faroles rojos en la noche calina,  
y el disco de la luna bajo el azul romántico  
rielando en la movible serenidad marina...*

En 1910, mientras promociona su nuevo libro entre Madrid y Las Palmas de Gran Canaria, Tomás Morales terminó la carrera de Medicina y regresó a su isla para instalarse aquí. Traía los *Poemas de la gloria, del amor y del mar* en el papel, y un amplio mundo de creación poética en la mente.

Para la tradición literaria canaria, en concreto, la aparición de este libro marcó el comienzo de su modernidad. Desde un punto de vista literario, la publicación de este poemario, *Poemas de la gloria, del amor y del mar*, había supuesto un giro en la sensibilidad poética del momento. Ya se atisbaba en ella un equilibrio novedoso entre aspectos aparentemente opuestos: el motivo en principio realista –los puertos, los marineros, los barcos, el comercio...–, y la visión subjetiva y simbolista, propia de la ensoñación romántica, con que los temas son tratados. Formalmente, Morales había tratado esos aspectos mediante una expresión renovada, en donde sobresalía la estructura del soneto de verso alejandrino, dotado de un ritmo exquisito y una sonoridad peculiar, demostrando, además, excepcionales cualidades para tratar los temas en la línea estética modernista.

Sin embargo, desde un punto de vista interno, es decir, en relación con el conjunto del universo poético de Tomás Morales, los *Poemas de la gloria, del amor y del mar* no son más que el primer eslabón de un magno proyecto que se iría materializando con el tiempo en *Las Rosas de Hércules*, que representaría, en clave poética y simbólica, la Creación del Mundo identificada en el propio acto de la Creación Poética. Los cuatro elementos (tierra, mar, aire y

fuego) protagonizarán este ambicioso proyecto, en el que la tradición clásica grecolatina se convierte en hilo conductor de un lenguaje que pretende poetizar, ente otras cuestiones, el elemento oceánico –especialmente en la *Oda al Atlántico*–, la ciudad y el progreso –en *Poemas de la ciudad comercial*–, el volcán –esbozado en el «Himno al Volcán»–, e incluso el propio arte, mediante distintos tipos de composiciones y recursos –ambientes festivos, homenajes a pintores o escritores, elegías...–.

Ya en las Islas Canarias, entre 1910 y 1914, Morales se instala sucesivamente en Moya y en Agaete.

Su regreso a Gran Canaria le permitirá intensificar sus lazos con amigos como Alonso Quesada, Saulo Torón, Manuel Macías, Domingo Rivero o el pintor Néstor, así como con otros más jóvenes: Claudio de la Torre, Pedro Perdomo Acedo, Agustín Millares Carló, Fernando González, etc.

A partir de 1913 ejercerá como médico de familia en Agaete y, en 1914, contraerá matrimonio con Leonor Ramos de Armas, una joven inteligente y una musa feliz. Tuvo suerte Tomás.

*El rapaz de los ojos vendados golpea mi puerta  
y su golpe atraviesa temblando la casa desierta:*

*-Voy, Amor... ¡Con qué afán mis deseos bajaron  
[a abrirte!*

*Entra, Amor: francas tengo mis puertas para  
[recibirte...*

[...]

*El rapaz de los ojos vendados golpea mi puerta  
y su golpe estremece de gozo la casa desierta....*

[...]

*El rapaz de los ojos vendados franqueó mi puerta:  
¡su visita dejó perfumada la casa desierta!*

¿Cómo vivió Morales estos primeros años de profesional de la medicina en un espacio rural, como esposo y como padre? Las noticias locales nos hablan de un médico generoso y entregado que recorre a caballo los pagos campesinos de sus pacientes, y

de una personalidad amable y connivente con los paisanos que pasan a ser sus amigos, con los profesionales cercanos, con las instituciones preocupadas por la enseñanza y el progreso (la Sociedad Recreativa La Luz, de la que fue miembro desde 1911). Él apenas baja a la ciudad.

Entre sus muchos «Elogios, epístolas...», no faltarán alusiones a la realidad de las profesiones que encorsetan los sueños; siempre desde la serenidad y la reflexión:

Al médico Luis Millares Cubas

*¡Honor a tu alma, que en los campos yermos  
del padecer, halló la augusta vía!*

*Y a tu mano, que cura los enfermos,  
con la suprema abnegación que un día,*

*renunciando a los líricos empeños,  
abandonó el camino visionario  
y hundió la blanca rosa de los sueños  
entre las mudas hojas del herbario...*

Y a Alonso Quesada (en la publicación de *El lino de los sueños*)

*Más tarde, la oficina. ¡Cuántas veces  
tropezó tu mirada en rebeldía  
con la mirada gris de esos ingleses  
llenos de mercantil filosofía!*

*Y aquella exaltación de tus maneras  
que recabara locos ideales,  
se abatió, perezosa, en las hileras,  
sin emoción, de libros comerciales.*

*Pediste esfuerzo al pensamiento esquivo  
y, dócil la razón, a tu demanda,  
con la resignación te dio el motivo  
para ganar el pan como Dios manda.*

Sus amigos poetas lo visitaban en su refugio agaeteño; recitaban, conversaban, soñaban... Él, Tomás, gozaba de la belleza agreste del paisaje, de la paz campesina, del caserío de Las Nieves con su puerto de pescadores...

*Tarde en la selva. Agreste soledad del paisaje,  
decoración del rayo de sol en el ramaje  
y lento silabeo del agua cantarina,  
madre de la armoniosa tristeza campesina.  
¡Tarde en la selva! Tarde de otoño en la espesura  
del bosque, en el triunfo de la arboleda oscura,  
bajo la advocación de las copas sonoras  
y el plácido consorcio de las dormidas horas...*

Era Tomás Morales un poeta vocacional convertido en médico, una profesión nada contradictoria con su ser interno. La medicina, el médico, la neurología, eran en la época símbolo del adelanto racional que tiene como primer destino la incursión en el interior humano para saber más del hombre, para comprenderlo mejor.

Tomás navegará en adelante conjugando la celebración de la ciencia con la asunción de un modernismo muy personal; alambicando en su interior, la visión real humana con la profunda poética. De ello, su organismo saldrá robustecido. Sin duda, el gran admirador de Galdós asumiría como propia la lección del maestro para acudir a la medicina y al médico en el momento de ahondar en el palpito humano de la realidad que recreó. Entre los protagonistas de sus «epístolas, elogios» figuran médicos, matemáticos, artistas... Un educador...

*Se ha dormido el maestro de la faz venerable,  
divaga ya en la sombra su intelecto robusto;  
al igual que su vida, su muerte fue admirable:  
¡La muerte de este anciano fue la muerte del justo!  
[...]*

*En decidida lucha, sus nobles enseñanzas  
tenían la raigambre de un encinar maduro,  
y artífice de métodos y cultor de esperanzas  
entregaba, creyente, su labor al futuro.*

El médico y el maestro, dos pilares para la profilaxis y para la terapéutica del individuo. Lo tenía claro Galdós. Recordemos su novela *La desheredada* y el mundo que la rodea. Tomás Morales, el fervoroso galdosiano, así lo hubo de ver.

En 1915 estalla la primera guerra europea, de repercusión obligada en todo el continente..., y en las islas de los puertos abiertos a horizontes distintos. Las islas acusaron las peleas, sin sangre, entre aliadófilos y germanófilos, que los periódicos locales hacen constar (*Ecos* y *El diario de Las Palmas*) casi siempre con el toque humorístico de quien quiere enmascarar la tragedia. Los «Himnos fervorosos» muestran al Tomás de la aliadofilia ferviente.

*Bajo el trueno brutal de la guerra,  
bajo el miedo y el hambre y el odio que agobia  
[la tierra,  
el poeta se dispone a cantar.  
Y su voz temblorosa quiere hacerse vibrante  
[y humana  
sobre el magno dolor de la suerte,  
ante el hosco segar de la muerte,  
tirana  
de los aires, la tierra y el mar.*

Morales, pues, en Agaete. Observando. Meditando. ¿De vacío? No. Se asoma a las páginas de *Ecos* (allí Alonso Quesada como nombre insignia); y aparecen sus versos en *Castalia*. Mientras, prepara aquellas *Rosas de Hércules*, que habrían de constituir la obra única y global.

Está en un momento de transición; de armonización entre los versos antiguos y los modernos.

Fraguarán por fin en *Las Rosas de Hércules* (¡Qué título: la delicadeza y la fuerza mítica!) que se estructuraría en tres libros: en el primero, los nuevos *Poemas de la gloria, del amor y del mar*; en el segundo, los poemas escritos tras su regreso a la isla; en el tercero, las creaciones recientes.

Tomás trabaja. Escribe. Disfruta de las visitas de sus amigos a la villa norteña. Hasta llegó a tener un coche amplio que el adelanto de la fotografía nos ha permitido conocer. El coche, los adelantos ciudadanos. Los años finales del XIX y principios del siglo XX conocieron una revolución económica, social y cultural en nuestra isla. La construcción del Puerto

de la Luz reside en la base de tal circunstancia por lo que supuso en el desarrollo de la ciudad y de la isla. Industrialización. Modernización. Crecimiento urbano. Cambios sociales. Notable presencia extranjera; ingleses los más destacados, pero no los únicos. De sus manos, los bancos, los primeros chalés, los primeros hoteles; y los cables, telegráfico primero y telefónico después; y los correos a vapor, que pasarían a eléctrico en 1910. E, inexorablemente, el aburguesamiento.

¿No había surgido el modernismo como movimiento cultural en contra del sentido utilitarista, en guerra contra la vulgaridad? Eran cambios que no podían ser vistos sin recelo por quienes habían asimilado las consecuencias del llamado 98 del desastre colonial.

Ahora una ciudad que cambia, y unos ciudadanos que no parecen estar en condiciones de asimilar los nuevos tiempos. Hemos citado al periódico *Ecos* y citaremos más adelante *Jornada*; y otros habrá –*El Liberal*, *La Crónica*–, en que un Alonso Quesada siempre ácido, dejará una visión pesimista envuelta en humor para disimular el efecto. Subsiste cierto orgullo distante en esta actitud, que se traduce en una voluntad de cosmopolitismo, en una tendencia a preservar un individualismo distante. Hemos citado a Alonso Quesada; y hemos de añadir ahora, en esa distancia espiritual, a Saulo Torón, el poeta amigo de las monedas de cobre simbólicas.

Conviene ahora evocar una faceta atractiva de Tomás Morales: el que pasea la ciudad con mirada cómplice, apenas crítica y especialmente cercana. El conjunto de textos agrupados en *Poemas a la ciudad comercial* son los más característicos; dedicados a Saulo Torón, como tenía que ser. En ellos, silvas, serventesios, cuartetos, algún soneto... Sonoridad interiorizada siempre. El mito clásico ligado a la realidad urbana. Casi un *envío* significa el Canto Primero: en su primera parte, el poeta sitúa, enclava...

*En pleno Océano  
sobre el arrecife de coral cambiante*

*que el mito de Atlante  
nutriera de símbolos y de antigüedad;  
donde el sol erige su solio pagano  
y Céfiro cuenta,  
perenne, la hazaña de Alcides, se asienta  
la ciudad que hoy canto: ¡mi clara ciudad!*

La mirada del poeta es, en la primera parte del Canto, abarcadora, como situada en una atalaya mágica, para describir, para rememorar los albores de una planificación.

*Sobre la ensenada  
que extensa culmina,  
su coloreada  
comba de basalto tiende la colina.  
A su abrigo hicieron cavar, previsores,  
sus hondos cimientos los progenitores,  
y en una alborada de luz matinal  
perfiló la urbe su limpio diseño  
al surgir del llano solar ribereño,  
siguiendo la blanda curva litoral...*

Se trata de una *fundación* en la que no pueden faltar los dioses eternos que le dan prestancia, sobre «la oblación ardiente de su aflujo, el mar...!», Céfiro, Alcides, Helios, Apis, Deméter, Mercurio... El último de ellos, Mercurio, aporta la nota comercial que ahora interesa a Morales; que va a cambiar el rumbo del poema hacia la realidad.

*¡Es la Plaza, el triunfo, la contienda diaria!  
Es la puesta en marcha de esta maquinaria  
de ruedas audaces y ejes avizores,  
que el cálculo impulsa y el oro gobierna.  
¡Cólquida moderna  
de los agiotistas y especuladores!*

La nueva ciudad ha conjugado lo mítico y lo profano. La mirada del poema es ahora cercana, casi familiar.

*Sucinta es tu historia:  
–todo en vanagloria  
de tu puerto, entonces puerto natural–.*

*Un barco que arriba con una avería  
y halla en la bahía  
refugio seguro contra el temporal.  
Después, tu incremento,  
un inusitado desenvolvimiento,  
un infatigable sueño de grandeza  
y el advenimiento  
de esa soberana que llaman Riqueza.*

Es el hoy pleno:

*Tráfago, fragores,  
ruido de motores,  
hélices que mueven gigantes aletas  
y rodar de carros y de vagonetas.  
Palacios flotantes que llegan directos,  
cargados de efectos  
o en busca de víveres, aguada y carbón;  
que en las oceánicas derrotas situada  
fuiste recalada,  
escala obligada,  
de las grandes líneas de navegación...*

Y es el mañana esperanzado:

*¿Mañana? ¡Mañana!...  
En tu meridiana  
brilla el caduceo del dios tutelar...  
¡Él dijo tus vastos destinos futuros;  
lo oyeron tus muelles de sólidos muros,  
que son como abiertos caminos al mar!*

El conjunto de los *Poemas de la ciudad comercial* no tiene desperdicio. Para el Morales «comprometido» con su tiempo, para el ser humano, poeta, que armoniza con caras de una misma moneda la realidad vital y la poesía, para el poeta de *el ánimo robusto* que hoy nos congrega para conversar sobre el modernismo y su herencia; para el que estamos intentando enfocar desde su modernismo auténtico.

El Morales que se manifiesta ante la ciudad lo hace desde el sentido cosmopolita y el exotismo que caracterizó a amplias zonas del modernismo literario, desbordándola imaginativamente, aplicando la

imaginación poética a sus calles, a sus plazas, a sus individuos: la ciudad del ayer, la calle de Triana, las tiendas orientales, la calle de la Marina, el barrio de Vegueta...

A principios de 1919, el poeta se traslada con su familia a Las Palmas de Gran Canaria, al centro de aquella urbe, en donde sitúa su despacho profesional. Y, enseguida, se pronuncia en la militancia política de la entonces provincia dependiente y esperanzada, entre los liberales que formaron el Partido Liberal Demócrata y que pudo contar con el diario *La jornada* como voz oficial.

A finales de ese año ya tiene configurado el material que constituiría el segundo tomo de *Las Rosas de Hércules*. Y se traslada a Madrid para cuidar la edición del libro. El resultado es una magnífica edición que se cerró el último día de ese año: Es una edición modernista, en cuanto connivente con la exigencia artística de la estética modernista. Allí los artistas amigos, el pintor Néstor, el artista José Hurtado de Mendoza, el arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre, que colaboró en el diseño. La edición y su autor fueron justamente celebrados en la ciudad afecta y tuvo eco en la prensa española y americana.

Desgraciadamente, fue breve esta etapa moraliana en la ciudad de Las Palmas. Pero particularmente intensa. Como poeta, no consiguió terminar, apenas pudo esbozarlo, el tomo tercero de *Las Rosas de Hércules*. Como médico, consolidó su personalidad de profesional atento y comprometido. Como ciudadano, elevó su voz a través del Cabildo de la isla en su condición de vicepresidente o presidente en funciones para, por ejemplo, decidir respecto al monumento que las Palmas erigiría a Benito Pérez Galdós y para que fuera Victorio Macho el escultor designado. Se habían conocido en Madrid, y habrían de congeniar enseguida los dos artistas. Se admiraron mutuamente los dos artistas. Victorio Macho realizó de Morales un magistral retrato, modelado en barro, y pasado a bronce posteriormente. El poeta, por su

parte, le dedicó una hermosa oda escrita, al parecer, en sus últimos días de vida. En adelante, y desde la huella de Tomás, sería amplia la relación de Victorio Macho con nuestra ciudad.

*Tú llegas de Castilla,  
de Castilla la Vieja, corazón de la Raza,  
[...]  
Llor a ti, maestro,  
que el pensamiento acoplas con el dominio  
[diestro;  
e infundes a tus bloques con pródiga medida,  
igual que un dios magnánimo, multiplicado  
[y fuerte,  
los dos extremos polos de la verdad habida:  
¡Al monumento: Vida,  
y en el sepulcro: Muerte...!*

En 1920 el estado de salud de Morales es muy delicado. A lo largo de 1921 empeora hasta que, el día 15 de agosto, fallece en su casa de Las Palmas de Gran Canaria. Aunque no pudo ver publicado el tomo I de *Las Rosas de Hércules* (aparecido en 1922), la totalidad del material había quedado preparado por él mismo y listo para la imprenta.

Tomás Morales es el máximo representante del movimiento modernista en Canarias y uno de los más significativos de la literatura hispánica. Tal vez, precisamente, porque construyó su monumento modernista en un momento en que este podía ser asu-

mido con algo de perspectiva; cuando Rubén Darío era casi un símbolo que seguía celebrándose, pero cuando ya las *Soledades* de Antonio Machado habían marcado un nuevo tono y cuando Juan Ramón Jiménez había entrado en la nueva armonía de las *Elejías puras*, *Elejías intermedias* y *Elejías lamentables...*, luego *La soledad sonora*, *Pastorales...*

Mucho se ha escrito sobre Morales, y más se seguirá escribiendo, sin duda. Nada sobra al volver una vez y otra al poeta eterno: el que fue madurando despaciosamente la rotundidad profunda de sus versos; el que soñó con verter en una trilogía una epopeya canaria completa; el que consiguió convertirse en el poeta de todos, desde los años breves de su existencia entre nosotros y cuyo eco profundo no ha dejado de resonar; el mismo Tomás Morales que demostró con la realidad de sus textos ser el poeta grande que hizo realidad su convicción de que «el más trivial asunto puede ser embellecido por la imaginación maravillosa de un Víctor Hugo [porque] los hechos consumados dan al artista la mitad del trabajo hecho», como declaró a Félix de Aranda en entrevista, cuya lectura debo a Sebastián de la Nuez, en quien quiero ahora (como pionero) representar a los muchos investigadores que nos descubren rincones sabios de nuestro gran poeta, día a día. Pienso en Oswaldo Guerra, en Eugenio Padorno, en Antonio Henríquez, en Belén Morales, en Jorge Rodríguez Padrón, en Santiago Henríquez, en Sánchez Robayna, en Ángel Sánchez, en Guillermo Perdomo...



# GAUDÍ, MÁS ALLÁ DEL MODERNISMO

CÉSAR GARCÍA ÁLVAREZ

Profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de León

**D**urante largo tiempo, la práctica de la Historia del Arte parecía limitarse a clasificar las creaciones artísticas mediante etiquetas estilísticas que parecen agotar mediante su catalogación el sentido último de cada obra<sup>1</sup>. De este modo, la Historia del Arte se convirtió en una sucesión ordenada de estilos en los que las obras quedaban encajonadas como románicas, góticas, renacentistas, barrocas, neoclásicas, románticas, vanguardistas o posmodernas. La progresiva conciencia de la dificultad de estas categorías para explicar toda su riqueza y complejidad fue provocando la subdivisión de cada etiqueta general en otras aparentemente más precisas, pero igual de categóricas y excluyentes, de modo tal que denominaciones como románico de transición, gótico clásico, manierismo, o modernismo, entre muchas otras, aspiraban a convertirse en conceptos que, al ser nombrados, parecían atrapar la

esencia mágica e inalterable de las obras que acogían. Ello condujo a una auténtica superstición fetichista, que llevaba al profano y al propio historiador del arte a convencerse de la realidad incontrovertible de nombres que, en primer lugar, no habían sido coetáneos de los fenómenos que describían y, en segundo lugar, habían nacido en muchas ocasiones con una intención peyorativa que solo el paso del tiempo y la costumbre convirtieron en meliorativa. Ningún arquitecto medieval recibió jamás el encargo de realizar una iglesia «románica» o «gótica», Velázquez no podía *saber* que era un pintor «barroco», del mismo modo que ningún artista medieval pensaba que estuviera en medio de ninguna parte (las categorías cronológicas son igual de esencialistas y convencionales que las estilísticas).

Todo ello es perfectamente aplicable al Modernismo y a su más eximio representante, Antonio Gaudí, verdad universal evidente que solo cuenta con el inconveniente de ser falsa. Y es que la asociación indestructible entre el arquitecto catalán y la etiqueta «modernista», que satura los manuales, las guías turísticas, las páginas de internet y las redes sociales, choca con varios obstáculos insalvables que a buen seguro no impedirán, después de leer estas

<sup>1</sup> Léase HATJE, Úrsula: *Historia de los estilos artísticos*. Madrid, Akal, 1973. Sobre el concepto de estilo y alguno de los numerosos problemas que plantea, sigue siendo una lectura fundamental el texto de Meyer SCHAPIRO, *Estilo*, de 1962. El concepto de estilo es uno de los más debatidos y atacados por parte de los modernos planteamientos de la Historia del Arte y los estudios visuales y culturales.

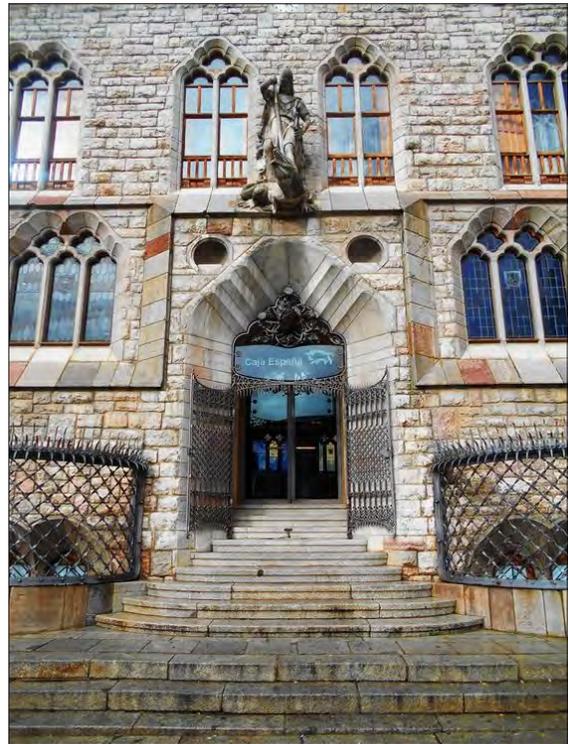
líneas, que se siga perpetuando *sine die*, puesto que, como sí dijo Einstein, «es más fácil desintegrar un átomo que un prejuicio».

Comencemos por una evidencia demostrable. Gaudí jamás se calificó a sí mismo como modernista, y manifestó, según quienes anotaron sus pensamientos y palabras, crítico con la arquitectura que la historiografía ha calificado como tal. Es cierto que, dada la tendencia ágrafa de Gaudí, tenemos que analizar con precaución las declaraciones recogidas por, entre otros, César Martinell o Puig-Boada<sup>2</sup>, pero en ninguna de ellas se aprecia un reconocimiento en los modelos arquitectónicos coetáneos, sino la conciencia de poseer un estilo propio basado en ideas, convicciones y obsesiones que permanecían en su mayor parte ocultos en su conciencia. Quizá la mejor expresión de la relación entre el modernismo y la obra gaudiniana sea la que expresó Josep Bassegoda al afirmar que «todo el modernismo cabe en la obra de Gaudí, pero Gaudí no cabe dentro del modernismo»<sup>3</sup>. Esta sentencia encierra una profunda verdad que vamos a intentar esclarecer.

En primer lugar, el propio término «modernismo» es en realidad una construcción historiográfica posterior al tiempo de la estética que solemos calificar como tal. De hecho, ha recibido una atención teórica sorprendentemente escasa, y es fácil comprobar cómo gran cantidad de obras repiten las ideas instauradas por textos como *El modernismo*, obra que Robert Schmutzler publicó en 1962<sup>4</sup>, y cuyas traducciones han originado una cadena de citas, aclaradas o inconscientes, que se han impuesto como un paradigma interpretativo incontestable las por otra parte acertadas ideas del historiador alemán del arte. El rechazo a la producción industrializada, la búsqueda de una belleza nostálgica, refinada, superior a la cosificación mecanizada, la nostalgia de



Victor Horta: *Hotel Solvay* (1895-1900)



Gaudí: *Casa Botines* (1892)  
León

una naturaleza idealizada, sentimental, sinestésica y erotizada, son algunas de las características que Schmutzler desarrolla o sugiere para caracterizar la estética modernista, y que desde entonces configu-

<sup>2</sup> Cfr. PUIG-BOADA, Isidre: *El pensamiento de Gaudí*. Barcelona, Dux, 2015.

<sup>3</sup> BASSEGODA, J.: *El gran Gaudí*. Sabadell (Barcelona), AUSA, 2009.

<sup>4</sup> SCHMUTZLER, Robert: *Art nouveau-Jugendstil*. Teufen, 1962.

ran un sistema de tópicos, en el sentido aristotélico de organizadores del discurso, que se reproducen invariablemente para explicar uniformemente las obras que se considera caben bajo el paraguas de la etiqueta «modernista».

El problema que presenta esta irrefrenable tendencia al «etiquetado» es que uniformiza de tal modo todas las obras que impide apreciar las cualidades específicas que cada artista, e incluso cada creación, presenta. Ello afecta de modo particularmente poderoso e injusto a Gaudí, puesto que, como veremos, su creación desborda cualquier categoría estilística o estética, hasta el punto de que, tautológicamente, se podría afirmar que Gaudí solo puede ser calificado de gaudiniano.

Un aspecto esencial de la estética gaudiniana es, en este sentido, que la evocación de estilos característica del Modernismo se transforma, en palabras de Carlos Flores, en una trituración<sup>5</sup>. De modo análogo a Picasso, Gaudí sabe encontrar con rápida y certera intuición los fundamentos últimos de cada estilo y procedimiento arquitectónico, para, en un proceso equiparable simbólicamente a la alquimia, disolverlos, fundirlos y, por último, coagularlos en una nueva forma constructiva que no supone jamás la repetición ni la cita superficial o pedante de ejemplos anteriores. Así, frente al carácter moderado, suave, lírico y contenido de la práctica totalidad de la arquitectura modernista, la estética gaudiniana se revela radical, profunda, dramática y teológica.

Una serie de comparativas permitirá apreciar mejor estas profundas diferencias que separan la práctica y estética de las arquitecturas modernistas y las gaudinianas. Nos limitaremos a unas pocas comparaciones que sirvan para apreciar cómo los arquitectos modernistas y Gaudí trataron de modo muy diferente el espacio, la forma, la función y el sentido de sus obras.

<sup>5</sup> Idea que desarrolla a lo largo de su *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán*. Madrid, Aguilar, 1982.

Comencemos con la *Casa Solvay*, de Victor Horta (1895-1900). Su fachada exhibe ligereza, gracia, estereotomía pulida, suaves curvaturas en el rehundido de la fachada o en las maderas, mientras que la *Casa Botines* (1892), revela una monumental rotundidad, reforzada por una estereotomía sin pulir, en la que los graníticos sillares refuerzan la dimensión simbólica de una casa que es al mismo tiempo un almacén textil, una vivienda, un casti-



Victor Horta: *Casa Tassel* (1893)  
Bruselas

llo de cuento y un dragón de piedra cuya puerta se convierte en amenazantes fauces, y en la que la tensión matérica y formal no se disimula, sino que se exhibe dramáticamente. Del mismo modo, el exterior de la *Casa Tassel* (1893), se revela como una arquitectura educada, serena, burguesa, con un tejado plano casi renacentista, frente a la exorbitante sensualidad de la *Casa Batlló* (1904-1906), en cuya



Gaudí: *Casa Batlló* (1904-1906)

fachada Gaudí despliega alusiones al fondo marino, el cielo o el carnaval para convertir los marcos de las ventanas en retorcidos vegetales y huesos, los balcones en máscaras y osamentas, la superficie en conchas marinas, burbujas y confeti, y el tejado en el curvo perfil de un dragón, todo lo cual satura la fachada hasta convertirla en el escenario de un drama simbólico, a un tiempo mundano y sacro, festivo y *excesivo*<sup>6</sup>, que contrasta igualmente con la muy historicista, morigerada y ecléctica fachada contigua de la «Manzana de la discordia», la *Casa Amatller* (1898-1900), contraste que permite apreciar la enorme distancia estética que separa a Gaudí del resto de sus coetáneos. Baste comparar el tejado escalonado realizado por Puig i Cadafall con

<sup>6</sup> Cfr. LAHUERTA, Juan José: *Casa Batlló*. Barcelona, Triangle Postals, 2003.



Puig i Cadafall: *Casa Amatller* (1898-1900)



Victor Horta: Vestíbulo de la *Casa Tassel*  
 Gaudí: Vestíbulo de la *Casa Batlló*

el animalesco tejado gaudiniano para percibir con claridad hasta qué punto Gaudí rebasó cualquier hipotético postulado modernista hasta límites inalcanzados por ningún arquitecto contemporáneo o posterior.

Similar contraste se aprecia cuando comparamos la célebre y bellísima escalera de la misma *Casa Tassel*, delicada en sus gráciles curvaturas, que evocan formas vegetales suavemente abstractas, con la de la propia *Casa Batlló*, una sucesión irregular de tramos, iluminada por unas ventanas que adoptan las formas de burbujas u organismos marinos, y cuya barandilla semeja las vértebras de un dragón o un dinosaurio, de tal modo que Gaudí funde la estructura con la imagen simbólica, no para reproducir la apariencia superficial de la naturaleza, la *natura naturata*, como llevan a cabo todos los modernistas, sino la naturaleza creadora, la *natura naturans*, cuyos procesos conmueven y animan la materia hasta acercarla a la vida. Las formas simbólicas no se superponen a las arquitectónicas, sino que se funden con ellas en una unidad trascendental.

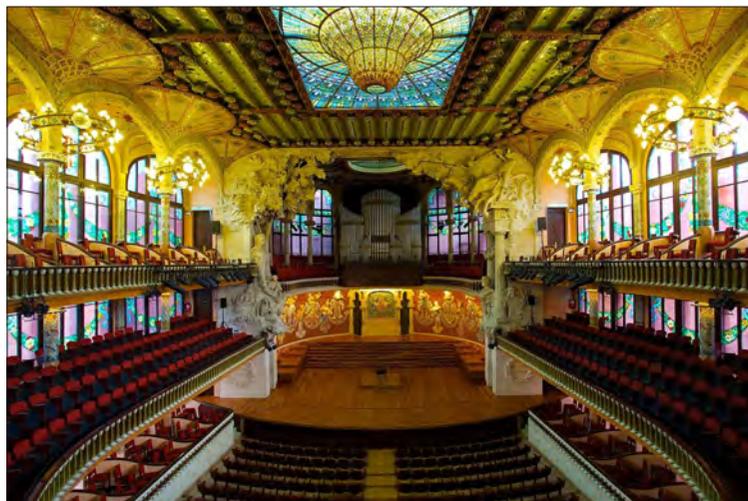
El mismo contraste se aprecia entre una de las obras maestras del modernismo catalán, el *Palacio de la Música*, de Domènech i Montaner (1902-1907), en cuya fachada, las formas evocadoras de lo bizantino, lo veneciano, lo gótico, se superponen como un tapiz vegetal sobre la superficie arquitectónica. Por el contrario, en la *Sagrada Família* (Gaudí fue su arquitecto desde 1883 hasta su muerte en 1926), Gaudí metamorfosea en la fachada del Nacimiento la piedra en cueva, musgo, atributos episcopales, cirios, tubos de órgano, y un largo etcétera de imágenes que se funden con la materia del templo. En el interior del palacio musical, las bóvedas de abanico, el techo de cristal, resultan tan deslumbrantes como epiteliales, e incluso las esculturas wagnerianas cabalgan *sobre* la superficie arquitectónica. Contrariamente, el interior de la *Sagrada Família* convierte las columnas y bóvedas en una fusión radical de formas arbóreas, herramientas prehistóricas, geometrías sagradas, cielos estrellados, atributos litúrgicos, etc., integrados en la propia sustancia de la arquitectura, no añadidos a ella.



Domènech i Montaner: *Palacio de la Música*  
(1902-1907)



Gaudí: *Sagrada Família*.  
Fachada del Nacimiento



Palacio de la Música: interior



Sagrada Família. Nave central



Otto Wagner: Steinhof Kirche (1902-1907) y Gaudí: Cripta de la iglesia de la Colonia Güell (1898-1914).  
Interior de Steinhof Kirche y de la Iglesia de la cripta de la Colonia Güell

Otro ejemplo magistral de arquitectura religiosa modernista, la Steinhof Kirche, de Otto Wagner (1904-1907), resulta morigerada, casi mojigata, cuando se contrastan sus simétricas torrecitas, su bizantinizante cúpula, sus hieráticas esculturas y adornos, con la terrible expresividad de la cripta de la colonia Güell (1898-1914), cuyas ventanas son crisálidas de mariposas y cuyas columnas se tuercen y retuercen para expresar el peso, el drama y el sufrimiento de la materia. El interior de la iglesia de Wagner, análogamente, es pulcro, aseado en su contraste de blancos y dorados, deliberadamente rígido en las imágenes del altar y el muro, mientras que el interior de la cripta gaudiniana es un prodigioso amasijo de columnas inclinadas hasta el límite de la sostenibilidad, que exhiben su primitivismo original, su rudeza

y su condición de tensos soportes del drama sagrado de la muerte y la resurrección de la carne, del sufrimiento y el éxtasis.

Como puede apreciarse, los principales arquitectos del Modernismo tratan la materia arquitectónica de modo suave, lírico, ecléctico, evocador del pasado y de la naturaleza. Sus obras están cimentadas sobre la moderación, la delicadeza, la elegancia, la simetría, la cita poética del pasado y la integración visual y superficial, epitelial, de las formas de la naturaleza. Por el contrario, Gaudí la trata de modo radical, simbólico, tritura los estilos para hacer emerger una realidad nueva de ellos, tensa las formas para expresar el dramático esfuerzo de insuflar vida y sentido a la materia, supedita la belleza a la expresión, sustituye la delicada elegancia burguesa por la fuerza expresi-

va, y funde de modo original y profundo la sustancia material con las formas de la naturaleza, la geometría, la imaginación y el espíritu, transformando la creación arquitectónica en un drama espectacular que apela con enorme fuerza retórica al espectador<sup>7</sup>.

Por todo ello, además, no hay ni puede haber discípulos de Gaudí. Se puede imitar su dimensión

geométrica, su actitud hacia la naturaleza, su pasión imaginal y simbólica e, incluso, su actitud religiosa y espiritual, pero la suma de estos cuatro factores es, si no imposible, casi impensable. Y por todo ello, también, no puede haber duda alguna de que, aunque algunas formas o procedimientos puedan resultar más o menos afines entre la obra gaudiniana y la de grandes arquitectos como Wagner, Horta, Domènech i Montaner o Puig i Cadafall, entre muchos otros, Gaudí, tanto en su actitud y pensamiento como en su arquitectura, se sitúa estética y conceptualmente mucho más allá del Modernismo.

<sup>7</sup> Cfr. GARCÍA ÁLVAREZ, César: *Gaudí, símbolos del éxtasis*. Madrid, Siruela, 2017; LAHUERTA, Juan José: *Universo Gaudí*. Diputación de Barcelona, 2002.

## BIBLIOGRAFÍA

BASSEGODA, Joan: *El gran Gaudí*. Sabadell (Barcelona), AUSA, 2009.

FLORES, Carlos: *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán*. Madrid, Aguilar, 1982.

GARCÍA ÁLVAREZ, César: *Gaudí, símbolos del éxtasis*. Madrid, Siruela, 2017.

HATJE, Úrsula: *Historia de los estilos artísticos*. Madrid, Akal, 1973.

LAHUERTA, Juan José: *Casa Batlló*. Barcelona, Triangle Postals, 2003.

LAHUERTA, Juan José: *Universo Gaudí*. Diputación de Barcelona, 2002.

PUIG-BOADA, Isidre: *El pensamiento de Gaudí*. Barcelona, Dux, 2015.

SCHMUTZLER, Robert: *Art nouveau-Jugendstil*. Teufen, 1962.





## RAFAEL DELGADO RODRÍGUEZ (1930-2021)

ANA LUISA GONZÁLEZ REIMERS

**R**afael Delgado Rodríguez, académico correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, falleció el 12 de febrero de 2021, tres meses antes de cumplir los 91 años de edad, tras una larga existencia caracterizada por la discreción, la elegancia y la afabilidad, incluso en su tramo final marcado por el deterioro de su salud. Su fecunda labor en ese recorrido por la vida le valió el reconocimiento y la distinción como académico de las Instituciones de Bellas Artes de San Jordi de Barcelona, San Carlos de Valencia, Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Provincial de Cádiz y San Fernando de Madrid a la que estuvo estrechamente vinculado desde el año 1977, cuya manifestación de condolencia fue la primera recibida por sus familiares tras su fallecimiento. Y nada mejor que recordarle para conocer el camino que él trazó, la justificación de toda una vida.

Para comprender la verdadera biografía de un personaje es indispensable recurrir a lo que Julián Marías denomina «historia de las trayectorias vitales». No basta con reseñar lo que ha hecho en una exhaustiva exposición de su «currículum vitae», ya que la vida de cada cual acontece, se va haciendo y, siguiendo de nuevo al filósofo, «es el repertorio



Rafael Delgado Rodríguez

de nuestros *haceres*», un proyecto articulado en trayectorias distintas que convergen en un anhelo final, que comprende incluso las trayectorias no realizadas. En su caso, por ejemplo, sus estudios iniciales

de Profesorado Mercantil, anteriores a su proyección definitiva en el mundo de las bellas artes. Rafael Delgado comienza entonces su formación artística en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife bajo el magisterio de Nicolás Oliva y Blardony, ejercitando su aprendizaje con la copia de modelos escultóricos y pictóricos del Museo Municipal y culminando sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes con el título de Profesor de Dibujo otorgado por la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla en 1961. La preparación de su tesis doctoral le permitirá emprender la trayectoria de la investigación utilizando la metodología científica para estudiar en profundidad la anatomía humana a la cual dedicó un aprendizaje especial en la sala de Disección y Anatomía de la Facultad de Medicina de la Universidad de La Laguna. Encarna así en el mundo de las bellas artes el perfil del estudioso que ahonda en la investigación en la muerte para la representación de la vida. Ese diálogo con la muerte es una necesidad artística de profundizar en la esencia del ser humano, en el estudio de su aspecto físico como recipiente de su interior que, trasladado a la creación artística, dotará de vida al desnudo considerado como representación de la belleza e ideal estético de la perfección. Su tesis *Aportación al estudio del desnudo en el Arte Canario*, dirigida por el profesor Jesús Hernández Perera, entonces Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, supuso una importante contribución complementaria al mundo de las bellas artes y la obtención del título de doctor, facilitándole la plaza de profesor de Anatomía Artística en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, en cuya creación Rafael Delgado jugó también un destacado papel. A su labor docente e investigadora se suma su faceta de gestor que se concreta en la participación en numerosas comisiones, en algunas como miembro fundador. Efectivamente, por su participación en la comisión integrada por el director y claustro de profesores de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes intervino en las gestiones realizadas para elevarla al rango de Facultad

en las que fue fundamental la autoridad de su cargo como Delegado Provincial de Bellas Artes de la provincia de Santa Cruz de Tenerife y su conexión con el entonces Delegado de Educación y Ciencias Juan Salinero García. Su hábil actuación como Consejero Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, cargo en el que sucedió a Hernández Perera en 1973, le permitió la creación y participación en numerosas comisiones, como la Comisión Provincial para la Conservación del Patrimonio Artístico, el Instituto de Estudios Colombinos de La Gomera, la Comisión Diocesana de Arte Sacro, el Consejo de Doctores de la Universidad de La Laguna, la Comisión Dante Alighieri, de la que fue secretario como también lo fue del Círculo de Bellas Artes bajo la presidencia de Antonio Lecuona. En su valiente e insobornable defensa del patrimonio histórico, con su decisiva intervención evitó a través de ellas la desaparición de inmuebles relevantes en manos de la especulación inmobiliaria del momento, como el Convento de Santa Clara o el antiguo Hospital de Santa Cruz, sede actualmente del MUNA. Su sólida convicción, su honestidad y la autenticidad de sus planteamientos era el motor de su actuación valiente y rotunda, e invencible en su meta. Impoluto tanto en su apariencia externa, siempre elegante, aseado y correctamente vestido, como en su moral y principios fue una persona que afrontó su profesión con vocación y entusiasmo. Que demostró su valía no solo en su campo profesional sino también en el desempeño de sus cargos. En esta valiosísima aportación al fomento y conservación del patrimonio artístico, se incluye la organización de importantes exposiciones, tarea en la que colaboró estrechamente con su incondicional amigo Jesús Hernández Perera, entre las que figuran las patrocinadas por el Cabildo Insular en la década de 1960 dedicadas a Zurbarán, a la iconografía de La Candelaria y a la Inmaculada en Tenerife o la de Restauraciones en Tenerife de piezas artísticas llevadas a cabo por los restauradores Pilar Leal Noguera, Julio Moisés F. García de Rueda y el propio Rafael Delgado en su calidad de director del taller de restauraciones del Cabildo Insular (octubre

1968), por solo nombrar unos pocos ejemplos. En cambio, su discreción y deseo de pasar inadvertido en lo personal explican su escasa participación en muestras colectivas –el *Homenaje a Miguel Ángel en el cuarto centenario de su muerte*, organizada por el grupo «Nuestro Arte», Universidad de La Laguna y Comité Dante Alighieri (Museo de Bellas Artes, abril, 1964) o *La Exposition d'Art des Isles Canaries Tenerife* celebrada en la Biblioteca española de París (1959)– y el reducido número de exposiciones individuales celebradas en el Casino de Tenerife y en el Círculo de Bellas Artes en 1962, donde demostró su dominio del dibujo, del color y de la composición del espacio pictórico en bodegones, paisajes así como en el tratamiento de la figura humana, tanto en el desnudo como en el retrato. Cultivó este género a lo largo de toda su vida retratando a destacados personajes de la sociedad del momento y del estamento eclesiástico en los que sobresale la gran captación humana y psicológica del personaje, evidente en los retratos de Jesús Hernández Perera y su esposa María Josefa Cordero conservados en los fondos pictóricos de esta Academia.

Pero de todas sus trayectorias, que están entrelazadas y conectadas entre sí, es quizás la faceta docente la más fecunda para conocer el camino que trazó en su viaje por la vida y de la que nunca se jubiló. Siempre puso su caudal de conocimientos a disposición no solo de sus alumnos –más de 10000 conservados en su memoria–, sino también de sus amigos, entre los que tenía el honor de encontrarme. Aunque nos conocimos con anterioridad en una velada inolvidable en el hogar de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero, me distinguió con su valiosa amistad desde las postrimerías del siglo XX cuando, con motivo de la celebración del primer centenario de la fundación del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, el Ayuntamiento capitalino

me encargó la edición, introducción y notas de la documentación dada a conocer por Pedro Tarquis sobre esta institución en el rotativo *La Tarde* en forma de artículos bajo el epígrafe común de «Desarrollo del museo municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife», publicados a lo largo de 1968. Su profundo conocimiento sobre las colecciones del museo al que prestó un continuo asesoramiento a lo largo de su vida, fue fundamental para aclarar muchos aspectos proporcionándome valiosos datos, en los que sus observaciones eran una incitación constante por el rigor y el entusiasmo con que se entregaba a la investigación de los mismos. La persona que ejerce una profesión elegida por vocación lo hará siempre con entusiasmo, por eso gozaba al hablar de arte manifestando preferencia por el clasicismo y la dicción figurativa, aunque su honestidad y juicio crítico le hacía ser respetuoso con la autenticidad de propuestas novedosas planteadas con rigor, recelando de lo efímero y de aquellas fruto de la voluntad de originalidad impuesta por la moda. Era feliz en la investigación y transmisión de conocimientos. La continua y tenaz labor de toda una vida dedicada al estudio riguroso de una materia determinada dejaba un legado de enseñanza en largas charlas en su domicilio, en su propia isla, rodeado de libros que desbordaban los anaqueles y se amontonaban en mesas y sillones, de numerosos cuadros y objetos valiosos, singulares tesoros que albergaba su casa en un abigarramiento similar al del gabinete del coleccionista ilustrado, al de una cámara de las maravillas.

Estudioso hasta el final, siguió rodeado de libros en la residencia geriátrica donde transcurrió su última etapa, sin abandonar la lectura, el aprendizaje constante, ni su expresión elegante y afable de exquisita educación. Mi respeto y gratitud a este hombre ejemplar en su trayectoria vital y profesional. Descanse en paz.



## VICENTE SAAVEDRA MARTÍNEZ, ARQUITECTO (1937-2021)

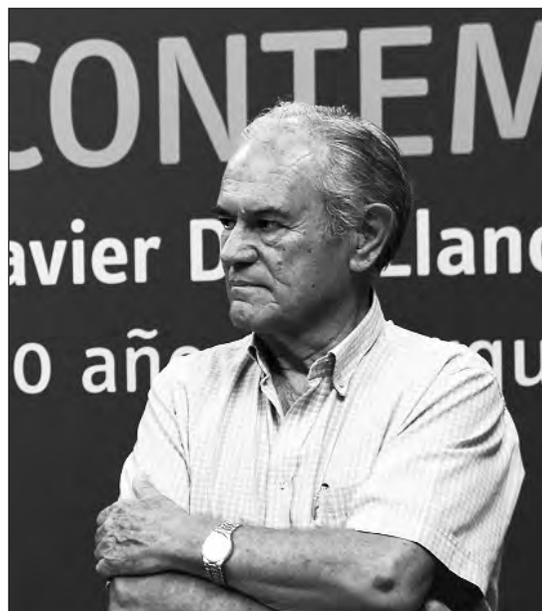
FEDERICO GARCÍA BARBA

*In memoriam*

**E**stimado Vicente, añorado Vicente, en esta ceremonia de los recuerdos, sigues vivo en nuestras memorias. Siempre como compañero y mentor que has sido para muchos de nosotros durante gran parte de nuestra vida.

Y es que, sin que fueras consciente plenamente, has representado el papel de guía y referencia en el desempeño profesional para varias generaciones de arquitectos canarios. Tanto por tu obra como profesional de la arquitectura y el urbanismo en colaboración con Javier Díaz-Llanos, como por tu pasión y dedicación generosa a la plástica contemporánea. Una dedicación que ha dado tantísimos frutos y que, como colectivo humano, nos enriquece y valoramos. Los que te hemos observado en la distancia, y luego en la cercanía, recordamos que has sido una persona que desde siempre estuvo preocupada por el engrandecimiento del arte en Canarias. Una tarea que te supuso enormes esfuerzos y a la que has hecho innumerables aportaciones. Tanto a través de tu apoyo directo a los artistas que admirabas como mediante tu afán constante en la divulgación personal de sus obras y expresiones más sobresalientes.

Una de las últimas veces que estuve en tu compañía, me dijiste que veías la realidad como si estuviera



Vicente Saavedra Martínez, 2017

mirando a través de un telescopio. Eran los efectos del glaucoma avanzado que padecías, una enfermedad que reduce el campo de visión paulatinamente sin que uno mismo se dé mucha cuenta. Lo que es una situación que comprendo bien porque a mí también me afecta personalmente. Pero esa forma de percibir el mundo en reducción constante y centran-

do el foco en lo esencial que se quiere y puede ver es también una buena metáfora de la evolución de las aspiraciones de alguien como tú dedicado a la aportación generosa a la colectividad de tu esfuerzo en el tiempo. El tuyo fue un recorrido vital que dejó atrás tus anhelos como arquitecto y te condujo a centrarte en esos años al final de tu vida en aquello que considerabas más valioso: la difusión de las expresiones más sobresalientes del arte de la segunda mitad del siglo xx. Ya situado en ese tiempo crepuscular –en el que como una vez dijiste, las circunstancias habían acabado quitándote el lápiz de las manos– dedicaste tu entusiasmo incombustible a seguir engrandeciendo y protegiendo la magnífica colección de escultura contemporánea con la que cuenta nuestra ciudad natal, Santa Cruz, y, por extensión, la isla de Tenerife, espacio que compartimos en una época común.

\* \* \* \* \*

Para él, todas esas circunstancias propias ligadas a la cultura comenzaron a finales de los años 50. Un momento vital en el que personalmente visitó como estudiante la Expo de Bruselas; entonces a la búsqueda de la arquitectura del momento. Allí se tropezó, en una de esas casualidades que dan lugar a situaciones de ruptura, con lo más granado del arte del siglo xx. Fue a través de la exposición *50 ans d'Art Moderne*, una muestra que se celebraba en 1958 formando parte simultánea de las actividades de la citada Exposición. En ella, se presentaban 350 obras provenientes de 36 países que reflejaban el arte a la vanguardia del momento en gran parte del mundo. Y se incluía a personajes poco reconocidos entonces en España como Bill, Calder, Cézanne, Matisse, Miró, Morandi, Picasso, Vasarely, Tamayo, etc. Para Vicente hubo un encuentro con las expresiones estéticas y plásticas más ricas de ese momento que dejó una huella indeleble para el resto de su vida. De allí se trajo el catálogo, un documento esencial que le serviría como brújula para organizar una iniciativa singular tiempo después, junto a sus compañeros de curso en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Se trataba de recaudar fondos para el viaje fin de carre-

ra de la promoción de arquitectos de 1960. Como él mismo explicó: «Teníamos un sueño y 25 años. Y lo que creíamos una gran idea: formar una colección de arte que nos permitiera recorrer el mundo viendo la arquitectura que solo conocíamos por los libros» [AA.VV., 2016 p.25]. Se trataba de pedir un dibujo que debía realizarse sobre una cartulina de papel Guarro a cada artista, escultor, pintor o arquitecto admirado. Un soporte en blanco que aquellos estudiantes enviaron junto con el sobre para su devolución relleno y una explicación de la iniciativa que pretendían llevar a cabo con esos materiales en demanda. El resultado fue, según contaba él mismo con orgullo, un éxito apabullante. Se recibieron 140 piezas de creadores de 22 países, incluyendo muchos representantes del arte y la arquitectura hecha en España entonces. Y ese tesoro daría los recursos suficientes para que aquellos jóvenes arquitectos llegaran viajando por carretera hasta Finlandia. Allí verían las refinadas obras de su admirado Alvar Aalto, tras pasar por ese punto fronterizo entre Francia, Suiza y Alemania en el que se encuentra la curiosa capilla de Ronchamp de Le Corbusier. Es posible que ese viaje iniciático a países septentrionales europeos imprimiera esa impronta nórdica que hoy es reconocible en gran parte de los trabajos de arquitectura de los que, posteriormente, Díaz-Llanos y Saavedra fueron autores en esta isla de la costa africana.

Para el que no conozca a Vicente Saavedra, tiene que saber que ha sido un autor de arquitectura prolífico, junto a su inseparable compañero Javier Díaz-Llanos. Un equipo que ha dignificado muchos espacios urbanos de las islas con el despliegue de un puñado importante de obras de arte urbano y de un conjunto de edificios que deberíamos valorar más profundamente por su calidad. En 1971, ambos arquitectos terminaron las obras de la sede del Colegio de Arquitectos de Canarias en la Rambla de Santa Cruz, un icono urbano que, con el contrapunto de la roja escultura de Martín Chirino, ha marcado una huella indeleble en el paisaje de la ciudad desde entonces. Pero, ya antes, Vicente y Javier habían hecho



*Edificio Wildpret.* Díaz-Llanos y Saavedra Arquitectos,  
Santa Cruz de Tenerife, 1972

algunas obras magníficas en la isla, como el Centro de Rehabilitación Vintersol en Los Cristianos y el edificio Dialdas en la santacruzera plaza de la Candelaria. Luego vendrían otros numerosos proyectos culminados con éxito y con una enorme calidad constructiva, que introdujeron aquí una nueva estética renovadora en contraposición a la anquilosada arquitectura que se practicó en Canarias durante la posguerra española.

En el área de Santa Cruz y La Laguna, también en Tenerife, se pueden apreciar algunos otros magníficos edificios, proyectados por Vicente Saavedra en colaboración con Javier Díaz-Llanos y que son hoy hitos urbanos relevantes. Como el edificio Wildpret en el tramo final de la calle del Castillo o la Universidad Laboral a la entrada de La Laguna. Tras numerosos encargos y proyectos, en 1988 ambos acabaron produciendo otra obra significativa, la estación de viajeros del puerto de San Sebastián de la Gomera. Trabajo por el que obtuvieron el reconocimiento del prestigioso premio Oraá de arquitectura canaria. La trayectoria profesional de ambos se ha caracterizado

siempre por su alto servicio a la comunidad, realizando múltiples edificios de viviendas sociales y numerosos equipamientos colectivos. El valor cultural de ese conjunto de obras de arquitectura fue refrendado mediante una exposición antológica que se celebró en Tenerife Espacio de las Artes en 2017, y por una publicación monográfica que vio la luz en 2019, editada por el Colegio de Arquitectos de Canarias.

Hoy, una de esas obras suyas comenzada hacia 1965, la urbanización turística de Ten-Bel en el sur de Tenerife –quizás la intervención más relevante de la trayectoria de Díaz-Llanos y Saavedra como arquitectos y urbanistas– presenta un lastimoso estado de conservación. Para mí, y para muchos, es una cumbre en el tratamiento del territorio y el paisaje que refleja una práctica profesional destacada; un espacio urbano ejemplar que el propio Vicente Saavedra consideraba muy difícil de recuperar, según manifestaba recientemente. La también llamada Costa del Silencio es hoy un territorio urbanizado que ha venido siendo muy maltratado desde hace ya unos cuantos años, con una impunidad e incuria que es expresión social de los graves problemas que presenta hoy la gestión de los bienes colectivos que existen en esta isla. Y ello es debido, en este caso, a una flagrante incompreensión colectiva sobre un espacio modélico que fue aquí el inicio de la etapa más brillante de esa actividad económica que es el turismo de masas. Algo que ha dado sustento a una gran parte de los canarios durante más de medio siglo desde entonces. Esa situación es una expresión palmaria de que los canarios seguimos sin reconocer adecuadamente el valor que tiene el arte de la arquitectura para producir un entorno urbano que mejore nuestra convivencia y nuestra calidad de vida. Me interesa especialmente la ciudad vacacional de Ten-Bel en el sur de Tenerife, entre otros casos similares que pautan nuestra realidad actual, porque allí se ha experimentado un deterioro innmercedo, con una salvaje falta de respeto a sus edificios y sus espacios públicos, tanto por parte de sus usuarios como de las administraciones públicas que supues-



*Agrupación Frontera* en la urbanización Ten-bel.  
Díaz-Llanos y Saavedra Arquitectos, Arona, 1970

tamente se encargan de tutelar nuestro patrimonio común. Aquella fue una propuesta ejemplar que respondió admirablemente a las necesidades alojativas surgidas del advenimiento repentino de numerosos visitantes europeos. Esos conjuntos y agrupaciones de apartamentos destinados a la acogida de turistas –y que Díaz-Llanos y Saavedra desarrollaron en colaboración con otro gran arquitecto, Luis Cabrera– bien merecerían una decidida acción colectiva para su rehabilitación como expresión y muestra de un momento cultural que se plasmó brillantemente en el árido territorio sur de la costa tinerfeña.

El valor cultural de la arquitectura de Díaz-Llanos y Saavedra se refleja de manera esencial en la traducción a Canarias de la austeridad conceptual y las preocupaciones sociales de las vanguardias europeas de mediados del siglo XX. Son unas obras de gran calidad que siguen resplandeciendo varias décadas después allí donde se construyeron. La de ellos ha sido una práctica profesional en la que los recursos compositivos y formales han estado inspirados muy directamente en una investigación constante y efectiva de las posibilidades locales de la arquitectura

internacional, así como en la selección adecuada de los elementos constructivos empleados sobre la base de las capacidades tecnológicas cercanas. Y, además, como ya se ha expuesto, se produce en una época de gran desarrollo económico del archipiélago como resultado de la expansión acelerada del sector de los servicios turísticos, ligado a los viajes aéreos masivos. Por supuesto, se trataba de lograr el aprovechamiento del característico clima benigno de Canarias y la presentación adecuada para su disfrute de espacios de valor paisajístico existentes en la costa de las islas. Valores distintivos de estas islas situadas en la ribera oriental del océano Atlántico.

Hoy, en esos edificios que ellos hicieron a partir de 1960, se pueden percibir rasgos característicos de los movimientos estéticos que definen la modernidad tardía de la arquitectura que se desarrolló tras la Segunda Guerra Mundial. En las salas del museo Kröller Müller, cuyos pabellones fueron proyectados por los holandeses Gerrit Rietveld y Aldo van Eyck, se celebraron los debates que definieron el último de los *Congresos internacionales de Arquitectura Moderna*, el conocido como CIAM de Otterlo. En ese encuentro se aportaron numerosísimas ideas que pautarían la arquitectura internacional a partir de entonces. Allí se reivindicó un nuevo monumentalismo, la observación atenta a las experiencias del pasado histórico y a las arquitecturas populares externas al canon occidental, como las *casbahs* norteafricanas; también la superposición de tramas y estructuras de accesibilidad, la modularidad y el serialismo compositivo, etc. Gran parte de esas cuestiones tiñen de internacionalismo la arquitectura de Díaz-Llanos y Saavedra.

Uno de los movimientos que surgirían como consecuencia de esa efervescencia fue el llamado empirismo nórdico, que se desarrolló en países como Dinamarca, Noruega o Finlandia, especialmente. Esa fue una arquitectura que reivindicó la síntesis entre la integración en el medio y la aplicación de un racionalismo adaptado al sitio. Los edificios modulares cúbicos y de estructura marcada en hormi-

gón o acero son representativos de ese empirismo. Es una forma de trabajo estético cuyo despliegue de recursos expresivos aspira también a instaurar una industrialización básica a partir de las capacidades artesanas locales. En los trabajos turísticos de Díaz-Llanos y Saavedra se perciben esas maneras que produjeron los arquitectos nórdicos a mediados del siglo XX, trasplantadas a un entorno árido como el de los «sures» canarios. Otro lugar común que identifica a sus edificios es el llamado estilo brutalista, esa forma de hacer arquitectura inspirada en el minimalismo americano de Mies van der Rohe y llevada a sus últimas consecuencias por los arquitectos británicos de los años cincuenta. El brutalismo, nuevamente, toma el uso del hormigón armado y sus derivados del cemento, como los bloques y otras piezas prefabricadas en taller, como parte esencial de su lenguaje. Estos elementos y formalizaciones, junto a carpinterías de raíces más nórdicas detalladas primorosamente, etc., son rasgos que se aprecian en las obras construidas por Díaz-Llanos y Saavedra.

Cuando se recorren los grandes barrios de vivienda pública realizados esos años de las décadas de 1960 y 1970 en algunas ciudades británicas –como ocurre con Thamesmead en Londres– se observan claramente las resonancias que tuvieron aquí al mismo tiempo esas características realizaciones del estado del bienestar anglosajón que fueron los llamados *Council Housing Estates*. Otras cuestiones conceptuales debatidas por aquellos míticos últimos Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna también están presentes en la imaginería desarrollada aquí por ellos y otros arquitectos reconocidos de esa época. Es el caso de la aplicación compositiva de edificios estera –los llamados *Mat Buildings*, teorizados por Allison y Peter Smithson– que se despliegan ocupando como alfombras el territorio virgen en construcciones en baja altura. Este es un recurso compositivo empleado de una manera admirable en la forma en que se diseña la nueva ciudad turística de Ten-Bel en el sur de Tenerife. Allí, el urbanismo se plantea ejemplarmente de esta manera a la búsqueda de la

preservación de los elementos naturales más destacados. Así, mientras se otorga una cierta densidad a las distintas agrupaciones que se colocan diseminadas e interconectadas por una estructura viaria eficiente, el tratamiento de la jardinería básica busca establecer un diálogo transicional adecuado con la vegetación halófila y el ecosistema del tabaibal-cardonal, característico de esos espacios costeros insulares. Otros recursos de ese momento se aplican aquí también. Es lo que ocurre con la separación entre los sistemas de accesibilidad y los espacios de uso cotidiano, y que es otra característica que aparece de una manera recurrente en algunos de sus edificios. Como en la Universidad Laboral, la sede del Colegio de Arquitectos



*Colegio de Arquitectos de Canarias*. Díaz-Llanos y Saavedra Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife, 1972.  
Maqueta de la sede, de José Doña, 2019

tectos o los apartoteles de Ten-Bel. En ellos, estos recursos son claramente perceptibles, destacando las torres de ascensores y los largos pasillos de comunicación hacia los espacios de trabajo, y entre estos y las habitaciones. Sistemas formales reconocibles que usó frecuentemente Le Corbusier, un maestro de referencia todavía en esos años, en sus famosas *Unité d'Habitation*. También la modularidad como forma de agregación de piezas similares les sirve a Díaz-Llanos y Saavedra para ganar riqueza espacial,

generando combinatorias volumétricas muy complejas en muchos de estos trabajos arquitectónicos.

La arquitectura de Díaz-Llanos y Saavedra, en la que la calidad de la construcción se dirige a la concreción de un lenguaje arquitectónico particular, es un caso ejemplar en ese sentido, de la traslación de lenguajes percibidos externamente que se hibridan con los lugares. El recurso al hormigón armado



Kan Yasuda, *Tensei tenmoku*,  
Garachico, 1999

como material sobre el que fundamentar su trabajo refleja la voluntad de estos arquitectos de realizar una arquitectura que ha acabado identificándose como plenamente moderna y, al mismo tiempo, que aprovecha los escasos recursos tecnológicos del lugar en que se desarrolla. En este asunto, el vehículo privilegiado para hacer esta traslación de la modernidad a Canarias ha sido el hormigón y sus derivados. Ha sido un conjunto de sistemas constructivos que han permitido, y permiten todavía, por su propio proceso de implementación, la utilización de mano de obra que no necesita de una especialización muy acentuada y, además, conlleva un aprendizaje relativamente fácil de las técnicas que se han de emplear en su ejecución, tales como la carpintería de encofrados, el secado de piezas al aire libre, la preparación de armaduras, etc. Díaz-Llanos y Saavedra, a lo largo de varias décadas, fueron depurando de una manera artesanal la elaboración de estos materiales y sistemas en los que han llegado a tener un alto grado

de maestría y sofisticación perceptible en la variedad, riqueza y eficacia de sus edificios.

Finalmente, la pasión y apego de Vicente Saavedra a la pintura y la escultura y, en general, a las artes visuales hizo que, en diversas ocasiones, aquellas obras de arquitectura trataran también de complementarse con otro tipo de piezas artísticas. Con ello, lograría una complementariedad que transformaba a la arquitectura en un híbrido enriquecido al albergar otras expresiones culturales de un momento histórico específico. La experiencia más significativa de esta propensión es la integración de la escultura *Lady Tenerife* del escultor Martín Chirino en la composición del edificio de la sede del Colegio de Arquitectos en Santa Cruz de Tenerife. Es esta una magnífica pieza escultórica que forma parte conjunta de ese emplazamiento ejerciendo de contrapunto formal al edificio. Ese emplazamiento urbano y paisajístico específico no se concibe hoy sin la presencia de ambos elementos: arquitectura y escultura, contrastando sobre un fondo natural característico que sirve de telón a ambos elementos espaciales.

Y es que la trayectoria de Saavedra como arquitecto no se entendería sin la constante promoción de las artes en su conjunto. En 1978, como expresión de esas inquietudes, fundaría la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo (ACA) junto a otros compañeros e intelectuales relevantes del momento, como Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik. A través de ese vehículo cultural, se han promovido diversas realizaciones como la primera exposición itinerante en Canarias de artistas españoles. Un evento cultural que introdujo aquí piezas de Miró, Tàpies, Chillida, Serrano y otros muchos que hoy forman ya parte indeleble de la historia cultural de nuestro país.

Aquella peripecia juvenil ocurrida al final de sus estudios universitarios, le serviría a Vicente Saavedra años después para organizar otras actividades culturales muy relevantes ya en sus años de retorno a Tenerife. Apoyado en aquel bagaje de extenso conocimiento del arte y la arquitectura de la mitad del siglo XX, a comienzos de los años 70 sería capaz de

organizar una magna exposición conmemorativa al expatriado arquitecto José Luis Sert, conjuntamente con la inauguración del edificio sede del Colegio de Arquitectos de Canarias en la rambla central de la ciudad de Santa Cruz. Se trataba de una presentación retrospectiva de la obra americana del gran arquitecto catalán, hecha en sus años de exilio siendo decano de la *Graduate School of Design* de la universidad de Harvard; actos a los que acudieron grandes amigos suyos como el artista Joan Miró y el crítico e historiador sir Roland Penrose.

Tras ese extraordinario acontecimiento, y como responsable organizador de actividades culturales de la institución representativa de los arquitectos canarios, vendrían otros eventos incluso más importantes también liderados por él. En esos años de la década de 1970, artistas fundamentales para entender el panorama del arte español del último tercio del siglo XX expusieron sus obras en la sala del recién inaugurado Colegio de Arquitectos. Es el caso de los catalanes Antoni Tàpies y Guinovart, los canarios Millares y Chirino o Rafael Canogar y Antonio Saura.

Pero es que Vicente Saavedra ha desarrollado durante muchos años un trabajo cultural impresionante. Cuando yo empecé a estudiar arquitectura, hicimos un curso de verano en la sede del Colegio de Arquitectos. Ocasión que me permitió conocer a ambos arquitectos, Díaz-Llanos y Saavedra, y visitar con ellos la urbanización turística de Ten-Bel. Una excursión profesional en la que nos explicaron de una forma muy pedagógica aquellas obras entonces en marcha. Al año siguiente, en el verano de 1973, me atreví a ir a su oficina a pedirles trabajo. Recuerdo todavía a Vicente Saavedra en ese momento, circunspeto allí en el vestíbulo escuchándome. Al día siguiente estaba colaborando, dibujando planos en los espacios del Colegio de Arquitectos para poder ejecutar las piezas escultóricas de lo que en ese otoño conformaría la Primera Exposición Internacional de Escultura en la Calle. Una serie de magníficas esculturas de renombrados artistas que acabarían así transformando perentoriamente la ciudad de



*Sin título*, Rambla de 25 de julio. Ulrich Rückriem, 1995

Santa Cruz en un espacio cultural de primer orden internacional. Gracias a él pasaron y dejaron interesantes piezas en las calles de la ciudad artistas tan relevantes como Alexander Calder, Marino Marini, Edoardo Paolozzi, Joan Miró, Henry Moore, Arnaldo Pomodoro, Amadeo Gabino, Jesús Soto, Pablo Gargallo, o los canarios Óscar Domínguez y Martín Chirino, entre otros. Muchas esculturas, que ocupan hoy todavía los espacios urbanos de Santa Cruz y la isla. Un patrimonio cultural ingente que está ahí gracias en gran medida a él. Hoy los habitantes de Santa Cruz pasean con orgullo por la vía más céntrica de la ciudad junto al bronce de Moore titulado el *Guerrero de Goslar*.

Años después sufriría desaires innecesarios que lo llevaron a recluirse en su trabajo como arquitecto. Y a seguir escudriñando exposiciones y muestras de arte a la busca de esas pequeñas joyas que son las piezas artísticas inspiradoras. Junto a otros entusiastas, su infatigable iniciativa lo llevaría a traer nuevas esculturas de gran valor a la isla en una siguiente exposición de esculturas, desarrollada en 1994. Ahí

está para atestiguarlo en la costa de Garachico, la magnífica pieza del japonés Kan Yasuda denominada *Tensei Tenmoku (Punto de reencarnación)*, que nos invita a fugarnos al horizonte a través de unas puertas que dialogan con el cielo. Y también esa curiosa intervención urbana de Jaume Plensa, situada en el comienzo de la rambla de Santa Cruz, que recuerda desde las ramas de los árboles el espíritu luminoso de artistas cuyos nombres aparecen allí colgados. O la ignorada pieza escultórica que se despliega en el suelo de una avenida de la misma ciudad de Ulrich Rückriem, un escultor sumamente valorado en Alemania.

Vicente ha animado la escena cultural de Tenerife durante muchos años y ha acumulado una de las colecciones de arte contemporáneo más relevantes de la isla. Cuando poca gente creía aquí en la importancia de la cultura de nuestro tiempo, él dedicó enormes esfuerzos desinteresados a incrementar el tesoro artístico local mediante la divulgación de sus expresiones más actuales. Su grandeza personal ha

quedado así plasmada en múltiples elementos culturales de primer orden que están ahí para acompañarnos en nuestro tránsito cotidiano.

Vicente Saavedra Martínez ha sido, además, miembro y académico de número de esta Academia Canaria de Bellas Artes dignificándola y dándole lustre. Y tras una vasta y fructífera carrera, compartida con su compañero Javier Díaz-Llanos La Roche, recibió conjuntamente en 2019 la Medalla de Oro del Colegio de Arquitectos, como muestra del máximo reconocimiento otorgado a su labor como profesionales y artistas. También les fue otorgada la medalla de la isla de Tenerife por el Cabildo Insular en 2020 destacando su contribución cultural.

En fin, alguien al que he tenido siempre como una referencia profesional y personal, y al que he apreciado profundamente. En esta triste despedida desearía que permaneciera en nuestro recuerdo durante mucho tiempo más. Muchos estamos comprometidos en continuar su labor cultural.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: «Arquitectura. Número especial dedicado a Tenerife», en *Rev. Arquitectura COAM*, n.º 181/182/183. Colegio de Arquitectos de Madrid. 1974.

AA.VV.: «Una col·lecció per a un viatge. Promoció d'Arquitectes Barcelona 1960», en *Catálogo de la Exposición celebrada en Can Framis*. Barcelona, Fundación Vila Casas, 2016.

GARCÍA BARBA, Federico: «La poética artesanal del hormigón. La arquitectura de Saavedra y Díaz-Llanos», en *Basa*, n.º 10 (1989), Santa Cruz de Tenerife, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, pp. 44-61.

GONZÁLEZ PÉREZ, Juan Antonio: *Díaz Llanos/Saavedra*. Barcelona, Colegio de Arquitectos de Canarias, 2019.

MONTANER, Josep María: *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

NAVARRO SEGURA, María Isabel y MEDINA ESTUPIÑÁN, Gemma: *Canarias: Arquitecturas desde el siglo XXI*. Historia Cultural del Arte en Canarias, vol. IX. Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias. 2008, pp. 98-101.





# JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2021

## PRESIDENTA

Rosario Álvarez Martínez

## VICEPRESIDENTE 1.º

Gerardo Fuentes Pérez

## VICEPRESIDENTA 2.ª

Flora Pescador Monagas

## SECRETARIO GENERAL

José Luis Castillo Betancor

## TESORERO

Efraín Pintos Barate

## VOCALES

M.ª Isabel Sánchez Bonilla

Laura Vega Santana

Juan Antonio Castaño Collado



# COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

## al 31 de diciembre de 2021

### ACADÉMICOS DE HONOR

- Cristino de Vera Reyes, 1996. De honor 2005
- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972. De Honor: 2011
- Carlos Millán Hernández, 2010. De honor: 2013
- Rosario Álvarez Martínez, 1985. De Honor: 2017
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 1988.  
De honor 2019
- Jerónimo Saavedra Acevedo, 2019

### ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

- Armando Alfonso López, 2002
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008
- María Isabel Nazco Hernández, 2008
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008
- Manuel Martín Bethencourt, 1986
- Francisco González Afonso, 2008
- Efraín Pintos Barate, 2014
- Sebastián Matías Delgado Campos, 1985

### ACADÉMICOS DE NÚMERO

#### *Sección de Pintura, Dibujo y Grabado*

1. Fernando Castro Borrego, 1994
2. Juan José Gil Socorro, 2004
3. Ernesto Valcárcel Manescau, 2009
4. Ildelfonso Aguilar de la Rúa, 2013
5. Ángeles Alemán Gómez [corr. 2009], 2014
6. María Luisa Bajo Segura [corr. 2004], 2016
7. Juan Guerra Hernández [corr. 2013], 2016
8. *Vacante*

#### *Sección de Escultura*

1. María del Carmen Fraga González, 1985
2. Gerardo Fuentes Pérez, 2008
3. Ana María Quesada Acosta, 2008
4. Juan López Salvador, 2009
5. Leopoldo Emperador Altzola, 2010
6. Manuel González Muñoz, 2013
7. Fernanda Guitián Garre, [corr. 2011], 2014
8. María Isabel Sánchez Bonilla, 2014

*Sección de Arquitectura*

1. Federico García Barba, 2009
2. Maribel Correa Brito, 2009
3. Diego Estévez Pérez, 2012
4. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, 2014
5. Virgilio Gutiérrez Herreros, 2015
6. Flora Pescador Monagas, 2016
7. María Luisa González García, 2017
8. *Vacante*

*Sección de Música*

1. Rosario Álvarez Martínez, 1985
2. Carmen Cruz Simó, 1992
3. Conrado Álvarez Fariña, 2008
4. Laura Vega Santana, 2012
5. José Luis Castillo Betancor [corr. 2011], 2015
6. Salvadora Díaz Jerez [corr. 2013], 2016
7. Gustavo Díaz Jerez [corr. 2007], 2017
8. *Vacante*

*Sección de Fotografía, Cine y Creación digital*

1. Jorge Gorostiza López, 2015
2. Ángel Luis Aldai López, 2016
3. Juan Antonio Castaño Collado, 2017

*Cinco plazas de nueva creación vacantes*

## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN LAS ISLAS

*Tenerife*

- Gonzalo González González, 1996
- Josefa Izquierdo Hernández, 2004
- Carlos Rodríguez Morales, 2009
- Eladio González de la Cruz, 2010

- Ana Luisa González Reimers, 2011
- Sophía Unsworth, 2012
- Domingo Martínez de la Peña y González, 2014
- Ana María Díaz Pérez, 2014
- Carlos Gaviño de Franchy, 2018
- Jonás Armas Núñez, 2018
- M.<sup>a</sup> Elena Lecuona Monteverde, 2018
- Jesús Pérez Morera, 2018
- Roberto de Armas Marrero, 2019
- Miguel Ángel Navarro Mederos, 2019

*Gran Canaria*

- Fernando Bautista Vizcaíno, 2007
- José Dámaso Trujillo, 2010
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010
- Sonia Mauricio Subirana, 2019
- Vicente Mirallave Izquierdo, 2019
- Daniel Roca Arencibia, 2020

*La Palma*

- M.<sup>a</sup> Victoria Hernández Pérez, 2009
- Manuel Poggio Capote, 2009
- María Isabel Santos Gómez, 2020

*La Gomera*

- José Román Mora Novaro, 2010

*Lanzarote*

- Juan Gopar Betancort, 2015

*Fuerteventura*

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005
- Antonio Alonso-Patallo Valerón, 2014

## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Matías Díaz Padrón, 1988 (Madrid)
- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid)
- Ismael Fernández de la Cuesta Glez, 1988 (Madrid)
- Graziano Gasparini 1988 (Venezuela)
- Guillermo González Hdez, 1988 (Madrid / Málaga)
- Agustín León Ara, 1988 (Madrid)
- Simón Marchán Fiz, 1988 (Madrid)
- Pedro Navascués Palacio, 1988 (Madrid)
- Enrique Nuere Matauco, 1988 (Segovia)
- Víctor Pérez Escolano, 1988 (Sevilla)
- Rafael Ramos Ramírez, 1988 (Madrid)
- Luis Alberto Hernández Plasencia, 1988 (Madrid)
- Ana María Arias de Cossío, 1991 (Madrid)
- Carlos Pérez Reyes, 1991 (Madrid)
- Carlos Cruz de Castro, 2001 (Madrid)
- Tomás Marco Aragón, 2001 (Madrid)
- Antonio Tomás Sanmartín, 2001 (Valencia)
- Víctor Nieto Alcaide, 2003 (Madrid)
- Felicia Chateloin Santiesteban, 2004 (La Habana)
- María Salud Álvarez Martínez, 2007 (Sevilla)
- Benigno Díaz Rodríguez “Nino Díaz”, 2007 (Berlín)
- Yolanda Auyanet Hernández, 2009 (Sicilia)
- Humberto Orán Cury, 2009 (Madrid)
- Federico Castro Morales, 2010 (Madrid)
- José Luis Fajardo Sánchez, 2011 (Madrid)
- Juan Manuel Ruiz García, 2011 (Madrid)
- Juan Manuel Marrero Rivero, 2012 (París)
- Javier González-Durana Isusi, 2013 (Bilbao)
- Begoña Lolo Herranz, 2014 (Madrid)
- Manuel Martín Hernández, 2015 (Guadalajara, México)
- Félix-José Reyes Arencibia, 2016 (La Rioja)
- Emilio Coello Cabrera, 2016 (Madrid)
- M.<sup>a</sup> Concepción Jerez Tiana “Concha Jerez”, 2016 (Madrid)
- Iván Martín Cabrera, 2016 (Madrid)
- Carmela García, 2018 (Madrid)
- Alberto Roque Santana, 2018 (Budapest)



# PUBLICACIONES MÁS RECIENTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

## REVISTA ANUAL

*ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.* Fundador y Director de Honor: Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Responsable de los números 3-9: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Directora actual: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.

**Volumen 1, 2008.** CONTENIDO: *Editorial.- Actos de ingreso:* Luis COBIELLA CUEVAS: *Antilogía del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner].-* Fernando CASTRO BORREGO: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido.-* Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos.-* María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos.-* Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso.-* FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA "GAGEC".-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla.-* Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez.-* Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava.-* Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos.-* María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación.-* Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias.-* Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación.-* Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias.-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación.-* María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico.-* Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación.-* **Registros:** *Crónica académica.- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia.- Publicaciones periódicas y libros recibidos.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

**Volumen 2, 2009.** CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2009.- Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario Álvarez Martínez.- Actos de ingreso:* Fernando CASTRO BORREGO: *'Laudatio' de Juan López Salvador.-* Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'.-* Ana-María QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad.-* Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.-* Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura-artes visuales.-* Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.-* Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto.-* Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' de Federico García Barba.-* Roberto RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión.-* Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martinón en la Academia de Bellas Artes.-* **Acto de apertura del curso 2009-10:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San*

*Miguel Arcángel*’ para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.- Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte*.- N: *Institución y justificación de los premios anuales “Magister” y “Excellens” que otorga la RACBA*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio “Magister” de Pintura 2009*.- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio “Excellens” de Pintura 2009*.- **Conferencias y artículos:** Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural ‘El Tanque’, el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural*.- Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra*.- **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González*.- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2009*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

**Volumen 3, 2010.** CONTENIDO: *Editorial*.- *Crónica académica de 2010*.- **Actos de ingreso:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez*.- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de ‘Orahan’, para piano solo*.- Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático*.- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción*.- Martín CHIRINO LÓPEZ: *‘Laudatio’ de Leopoldo Emperador Altzola*.- María Isabel CORREA BRITO: *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo*.- Federico GARCÍA BARBA: *Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito*.- **Acto de apertura del curso 2010-II:** Pedro NAVASCUÉS PALACIO: *La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XXVIII*.- RACBA: *Justificación de los premios “Excellens” y “Magister” de Arquitectura en 2010*.- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, detentores del Premio “Excellens” de Arquitectura*.- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de “El caracol arquitecto”, para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde*.- Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE: *Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio “Magister” de Arquitectura*.- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de “En paz”, para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez*.- **Conferencias y artículos:** Pedro GONZÁLEZ SOSA: *Tras el verdadero retrato de Luján Pérez*.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- Noemí FEO RODRÍGUEZ: *Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia*.- Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA: *Entre la textura y la metáfora. (Gonzalo González: Exposición “En primavera. Dibujos”, en Galería Mácula)*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria*.- Ana LUENGO AÑÓN: *Vértigo: Los paisajes del Hombre o... ¿cómo vivir nuestra vida?*.- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2010*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

**Volumen 4, 2011.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2011*.- **Actos de ingreso:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Presentación de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla*.- M.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> QUESADA ACOSTA: *Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio “Excellens” de Escultura*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Eladio González de la Cruz, premio “Magister” de Escultura*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Distinciones: Nombramiento de Doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA*.- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993)*.- Carlos MILLÁN

HERNÁNDEZ: *El lienzo “Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes” de Juan Pantoja de la Cruz.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.*- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA(†): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA., al conmemorarse en 2011 su 80.º cumpleaños.* **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam.* **Registros:** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2011.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

**Volumen 5, 2012.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2012.- Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales).*- **Actos de ingreso:** Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de don Julio Sánchez Rodríguez.*- Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.*- Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.*- Federico GARCÍA BARBA: *‘Laudatio’ del arquitecto don Diego Estévez Pérez.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La música, de la ucronía al presente.*- Humberto ORÁN CURY: *Mirada personal y mirada social sobre la música.*- Laura VEGA SANTANA: *Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Contestación y ‘laudatio’ de la compositora Laura Vega.*- Laura VEGA SANTANA: *Partitura de “Viaje al silencio”, para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- **Acto de apertura del curso 2012-2013:** Begoña LOLO HERRANZ: *Lecturas musicales del Quijote.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio “Excellens” de Música.*- Ernesto MATEO CABRERA: *Palabras de agradecimiento.*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Agustín León Ara, Premio “Magister” de Música.*- Agustín LEÓN ARA: *Palabras de agradecimiento desde la distancia.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Premio “Mecenas de la Música” a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe.*- Alejandro DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria.*- Fabio GARCÍA SALEH: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.*- **Registros:** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2012.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

**Volumen 6, 2013.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2013.*- **Acto institucional:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013).*- **Actos conmemorativos del 225.º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez:** Tania MARRERO CARBALLO: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *El escultor Fernando Estévez.*- Ana M.<sup>a</sup> QUESADA ACOSTA: *El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez.*- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA: *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *La imagen estereoscópica. ‘Laudatio’ del pintor Ildefonso Aguilar.*- Ildefonso AGUILAR DE LA RÚA: *El paisaje sonoro.*- Ana M.<sup>a</sup> QUESADA ACOSTA: *‘Laudatio’ del escultor Manuel González Muñoz.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento.*- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *‘Laudatio’ de la soprano Yolanda Auyanet.*- Yolanda AUAYANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del profesor Javier González de Durana.*- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los*

*museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible.- Acto de apertura del curso 2013-2014:* Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad.- RACBA: Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura).*- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio “Excellens” 2013 de Pintura.*- Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio “Magister” 2013 de Pintura.*- Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento.- Artículos:* M.<sup>a</sup> del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX.- Obituario:* Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Vicki Penfold en el recuerdo.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *El adiós silencioso de Jesús Ortiz.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013.- Registros: Junta de Gobierno en 2013.- Composición de la Real Academia al término de 2013.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

**Volumen 7, 2014.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2014.- Acto institucional: Entrega a la RACBA de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife: Introducción y lectura del acta en que se concede la distinción.- Palabras del Alcalde de Santa Cruz de Tenerife.- Discurso de la presidenta de la RACBA.- Actos de Académicos de Honor de la RACBA:* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Don Carlos Millán Hernández, Académico de Honor.- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: El portapaz del Capellán Menor del Rey, fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: Don Eliseo Izquierdo Pérez, Académico de Honor.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.- Actos de ingreso:* Fernando CASTRO BORREGO: *Doña Ángeles Alemán, crítica e historiadora del Arte.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: Sobre el arte contemporáneo: reflexiones desde la incertidumbre.- Ana M.<sup>a</sup> QUESADA ACOSTA: Fernanda Guitián y su taller de conservación y restauración de legados culturales.- M.<sup>a</sup> Fernanda GUITIÁN GARRE: San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Fernanda Guitián y la Academia.- Gerardo FUENTES PÉREZ: ‘Laudatio’ de la escultora M.<sup>a</sup> Isabel Sánchez Bonilla.- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica.- Félix-Juan BORDES CABALLERO: ‘Laudatio’ del arquitecto José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: Naturalezas abstractas.- Sebastián-Matías DELGADO CAMPOS: En el nacimiento de una nueva sección: Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes.- Efraín PINTOS BARATE: Oficio de luz.- Acto de apertura del curso 2014-2015:* Anatxu ZABALBEASCOA: *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación.- RACBA: Justificación de los premios y distinciones de 2014 (modalidad Arquitectura).*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Marta Sanjuán García-Triviño, premio “Excellens” 2014 de Arquitectura.- Maribel CORREA BRITO: Agustín Juárez, premio “Magister” 2014 de Arquitectura.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la ‘Camerata Lacunensis’.- Artículo:* María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914).- Conferencias conmemorativas del 400.º aniversario de la muerte de El Greco:* Matías DÍAZ PADRÓN: *Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: La música en tiempos de El Greco.- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: El Greco, lo escultórico: desnudos y formas.- Félix-Juan BORDES CABALLERO: Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: El Greco en sonidos.- Laura VEGA SANTANA: “Las lágrimas de El Greco”. Trio para violín, violonchelo y contrabajo. Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo.- Obituario:* Félix-Juan BORDES CABALLERO: *José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura.- Registros: Junta de Gobierno en 2014.- Composición de la Real Academia al término de 2014.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

**Volumen 8, 2015.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2015.- Actos de Académicos de Honor: Don Martín Chirino López.* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Introducción al acto de homenaje.- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA:*

*Leyenda del joven y el maestro.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Martín Chirino, el escultor de los alisios.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Homenaje a Martín Chirino.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino, un arte siempre futuro.*- Martín CHIRINO LÓPEZ: *Una breve reflexión sobre mi arte.*- José Manuel BERMÚDEZ ESPARZA: *Palabras del alcalde de Santa Cruz de Tenerife.*- Aurelio GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Palabras del viceconsejero de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA.*- **Actos de ingreso:** Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *La pantalla [cinematográfica], límite entre realidad y ficción.*- Federico GARCÍA BARBA: *Espacio, arquitectura, escenografía y lugar. 'Laudatio' y contestación.*- María Isabel CORREA BRITO: *'Laudatio' de don Manuel Martín Hernández.*- Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *Arquitectura, ética y política.*- Ana María QUESADA ACOSTA: *Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo.*- Antonio ALONSO-PATALLO VALERÓN: *El parque escultórico de Puerto del Rosario.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Idealidad y sistema: 'Laudatio' del compositor Juan Manuel Marrero.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Partitura de Atractivo último de lo imposible, cuarteto de cuerdas.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERRERO: *Puntos suspensivos...*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Introspecciones elocuentes. 'Laudatio' y contestación.*- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *'Laudatio' de la investigadora doña Ana María Díaz Pérez.*- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Rafael Llanos, químico y pintor.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *José Luis Castillo, intérprete de la diferencia.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto de la interpretación musical.*- **Acto de apertura del curso 2015-2016:** Juan BORDES CABALLERO: *El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2015 (modalidad Escultura).*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Félix Reyes Arencibia, premio "Magister" de Escultura 2015.*- Félix REYES ARENCIBIA: *Palabras de agradecimiento.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Elogio de Cristian Ferrer Hernández, premio "Excellens" de Escultura 2015.*- **Distinción extraordinaria "Mecenas de las Artes" a don Wolfgang F. Kiessling:** Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio del coleccionismo.*- Wolfgang Friedrich KIESSLING: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA.*- **Artículos conmemorativos:** Nuria GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986); la angustia expresionista de un hombre tranquilo.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Luján Pérez; tributo de un escultor en el bicentenario de su muerte.*- **Obituario:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Paloma Herrero Antón, historiadora y crítica de Arte.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Juan José Falcón Sanabria, compositor.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2015.*- *Composición de la Real Academia al término de 2015.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

**Volumen 9, 2016.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2016.*- **Actos de ingreso:** Ángel Luis ALDAI LÓPEZ: *La poética del instante.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La vida íntima de lo real. 'Laudatio' y contestación.*- Flora PESCADOR MONAGAS: *Continuidades en el paisaje. El marco, el árbol y el camino.*- Félix Juan BORDES CABALLERO: *Una obsesión sensible: los paisajes insulares. 'Laudatio' y contestación.*- Federico GARCÍA BARBA: *Escenarios, plantas, recorridos. Sobre la voluntad paisajística de Flora Pescador.*- María Luisa BAJO SEGURA: *Espacios transitables.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *María Luisa Bajo Segura o el reencuentro de la Academia con el Dibujo. 'Laudatio' y contestación.*- Juan GUERRA HERNÁNDEZ: *Pintar silencios. El paisaje imaginado.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Juan Guerra, la búsqueda incesante. 'Laudatio' y contestación.*- **Acto de apertura del curso 2016-2017:** Douglas RIVA: *Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2016 (modalidad Música).*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Guillermo González Hernández, premio "Magister" 2016 de Música.*- Guillermo GONZÁLEZ HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Elogio de Víctor Landeira Sánchez, premio "Excellens" 2016 de Música.*- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Palabras de agradecimiento.*- **Ciclos de conferencias de Arquitectura. 1. Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro:** Alejandro BEAUTELL: *Intervenciones en el conjunto histórico de La Laguna.*- María Isabel CORREA BRITO y Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Rehabilitación de Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores de La Laguna.*- María Nieves FEBLES

BENÍTEZ y Agustín CABRERA DOMÍNGUEZ: *Propuesta museística para Santa Cruz de Tenerife*.- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Reparación de una pequeña casa en una roca sobre el mar en Las Aguas, San Juan de la Rambla*.- Rafael ESCOBEDO DE LA RIVA: *Reflexiones sobre intervenciones en centros históricos a través del proyecto de arquitectura contemporánea*.- Javier PÉREZ-ALCALDE SCHWARTZ y Fernando AGUARTA GARCÍA: *Rehabilitación del edificio Simón*.- Federico GARCÍA BARBA: *Rehabilitando arquitectura tradicional*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora*.- **2. Reciclajes arquitectónicos:** Salvador REYES ORTEGA y M.<sup>a</sup> Teresa CASTELLANO BELLO: *(Re)escribir la memoria*.- Claudia COLLMAR y Manuel J. FEO OJEDA: *Maniobras orquestales en la oscuridad*.- Miguel Daniel HERNÁNDEZ PADRÓN: *Silencios*.- Vicente BOISSIER DOMÍNGUEZ: *Habitar el patrimonio*.- Ramón Luis CRUZ PERDOMO: *Sobre la segunda vida de las casas. Vivir bellamente*.- Eva LLORCA AFONSO y Héctor GARCÍA SÁNCHEZ: *Reciclando paisajes. La mirada consciente*.- Luis ALEMANY ORELLA: *Rehabilitaciones*.- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos*.- Luis DÍAZ FERIA: *Como si la gente importara*.- Evelyn ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Displaced-Replaced*.- Ángela RUIZ MARTÍNEZ y Pedro ROMERA GARCÍA: *Experiencias desde la isla*.- Fernando BRIGANTY ARENCIBIA: *Gerundio*.- **Artículos y conmemoraciones:** Francisco José RUBIA VILA: *Cerebro y creatividad*.- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Memoria de la personalidad musical de Víctor Doreste en el cincuentenario de su muerte*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife*.- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La última obra lírico-teatral de Sebastián Durón y sus consecuencias políticas*.- Federico GARCÍA BARBA: *La arquitectura tradicional canaria. Entre lo portugués, lo castellano y el mudejarismo*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El maestro Santiago Sabina (1893-1966) como creador y como director de la Orquesta de Cámara de Canarias*.- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Pedro González, ex-presidente y académico de honor de la RACBA*.- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *María Belén Morales (1928-2016), escultora*.- Manuel POGGIO CAPOTE: *Roberto Rodríguez Castillo (1932-2016)*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2016*.- *Composición de la Real Academia al término de 2016*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

**Volumen 10, 2017. CONTENIDO:** *Crónica académica de 2017*.- **Actos de ingreso:** Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *'Laudatio' del escultor Félix José Reyes Arencibia*.- Félix José REYES ARENCIBIA: *Escultura y vida*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Emilio Coello Cabrera*.- Emilio COELLO CABRERA: *Compositor en los albores del siglo XXI*.- Emilio COELLO CABRERA: *Partitura de "Obertura canaria", para orquesta*.- Juan Antonio CASTAÑO COLLADO: *El director de fotografía en la construcción visual del filme*.- Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *El observador furtivo. 'Laudatio' y contestación*.- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Las fuerzas que agitan el cosmos*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' de la compositora Salvadora Díaz Jerez*.- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Partitura de "Las fuerzas que agitan el cosmos", obra para piano*.- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2017-2018:** Álvaro FERNÁNDEZ-VILLAVARDE y DE SILVA: *Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio cultural: entre la esperanza y la decepción*.- **Entrega de los Premios "Magister" y "Excellens" 2017 y distinciones extraordinarias:** RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2017 (modalidad Pintura)*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Elena Lecuona Monteverde, premio "Magister" de Pintura 2017*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio de Alejandro Correa Izquierdo, premio "Excellens" de Pintura 2017. Cerrar puertas y ventanas. La pintura como ejercicio de introspección*.- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Magdalena Lázaro Montelongo, Colaboradora Insigne*.- Magdalena LÁZARO MONTELONGO: *Palabras de agradecimiento*.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Elogio a la Escuela Luján Pérez, Mecenas de las Bellas Artes*.- Orlando HERNÁNDEZ DÍAZ: *Palabras de agradecimiento. La Escuela Luján Pérez, cien años de historia (1918-2018)*.- **Artículos y conmemoraciones:** Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *El tiempo y la autenticidad*.- Flora PESCADOR MONAGAS: *La escultura en el espacio urbano*.- Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA: *Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate (Roma, 1744), de Giorgio Domenico Duprà*.- Juan Pablo FERNÁNDEZ-CORTÉS: *Por las sendas de la ludo-*

*musicología: tecnología y estética en la música de videojuegos durante el siglo XX.*- Jesús PÉREZ MORERA: *Villa de San Andrés (La Palma): declaración como conjunto histórico.*- **Obituario:** Félix Juan BORDES CABALLERO: *Luis Miguel Alemany Orella (1941-2017).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Lothar Siemens Hernández (1941-2017).*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Rubens Henríquez Hernández (1925-2017).*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2017.*- *Composición de la Real Academia al término de 2017.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

**Volumen 11, 2018.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2018.*- **Actos de ingreso:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *'Laudatio' del compositor Gustavo Díaz Jerez.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Los modelos científicos como fuente de inspiración compositiva.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de «L-System», obra para piano.*- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *La ciudad de la incertidumbre.*- Félix Juan BORDES CABALLERO: *La octava carta: la fuerza. 'Laudatio' y contestación.*- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2018-2019:** Fernando de TERÁN TROYANO: *Forma, función y ornamento.*- **Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2018:** RACBA: *Justificación de los premios de 2018 (modalidad Arquitectura).*- Federico GARCÍA BARBA: *Reconocimiento a los arquitectos Francisco Artengo Rufino y José Ángel Domínguez Anadón. Premio «Magister» ex aequo de Arquitectura 2018.*- José Ángel DOMÍNGUEZ ANADÓN: *Palabras de agradecimiento.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Elogio de Alejandro Beautell García. Premio «Excellens» de Arquitectura 2018.*- Alejandro BEAUTELL GARCÍA: *Palabras de agradecimiento.*- **Artículos y conmemoraciones:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Lorenzo Tolosa Manín y Arturo López de Vergara Albertos: alcaldes capitalinos y presidentes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Federico GARCÍA BARBA: *Algunos jardines históricos de la isla de Tenerife.*- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *Pilas para agua bendita del siglo XVIII realizadas en piedra de Jinámar.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Ofrenda al compositor Manuel Bonnín.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *La pintura de «láminas de conclusiones» en Canarias. A propósito de la Virgen del Rosario de Adeje.*- Homenaje al escultor Eladio González de la Cruz: Gerardo FUENTES PÉREZ: *Eladio González de la Cruz: la escultura, el escultor.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Los duros comienzos de un escultor: Eladio González de la Cruz.*- Exposición colectiva en el Parlamento de Canarias: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Palabras de presentación.*- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La mujer y el arte: un encuentro de identidades.*- **Obituario:** Laura VEGA SANTANA: *Juan Hidalgo Codorniu (1927-2018).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Dulce María Orán Cury (1943-2018).*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2018.*- *Composición de la Real Academia al término de 2018.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

**Volumen 12, 2019.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2019.*- **Actos de ingreso:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *'Laudatio' de D. Jerónimo Saavedra Acevedo.*- Jerónimo SAAVEDRA ACEVEDO: *La política cultural en Canarias.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *'Laudatio' de D. Manuel Poggio Capote.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Bordanova en La Palma.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' de D. Miguel Ángel Navarro Mederos.*- Miguel Ángel NAVARRO MEDEROS: *El patrimonio cultural de la Iglesia Católica: una experiencia de gestión.*- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2019-2020:** Fernando CASTRO FLÓREZ: *El tiempo gran escultor. Consideraciones sobre el trayecto 'en espiral' de Martín Chirino.*- **Entrega de Premios 2019:** RACBA: *Justificación de los premios de 2019 (modalidad 'Escultura').*- Ana María QUESADA ACOSTA: *La intemporalidad de la figura en la escultura de Juan Bordes. Relatos históricos, lecturas contemporáneas. Premio «Magister» de Escultura 2019.*- Juan BORDES CABALLERO: *Palabras de agradecimiento.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Taller de Esculturas Bronzo y Taller de Fundición Antonio Higinio Rodríguez Sosa.*- **Ciclo de conferencias sobre la Belleza:** Flora PESCADOR MONAGAS: *Jornadas sobre «La belleza».*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La belleza móvil.*- Félix Juan BORDES CABALLERO e Ignacio BORDES DE SANTA ANA: *Consideraciones sobre la fealdad y la belleza en el proceso creativo: el quebrantamiento de los cánones de la clasicidad.*- Sonia MAURICIO SUBIRANA: *Polémicas sobre la belleza estética en homenaje a Martín Chirino.*- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *La belleza de «lo pobre».*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La belleza, transitar entre Aschenbach y Tazio.*- Evelyn

ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Otra belleza. 'Je ne sais quoi'*. - **Artículos y conmemoraciones:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *Un paisaje con figuras de José Lorenzo Bello Espinosa (1825-1890)*. - Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La función de la Música en el arte religioso iberoamericano del período virreinal*. - **Obituario:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino López (1925-2019)*. - Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *Roberto Barrera Martín (1927-2019), escultor*. - **Registros:** *Junta de Gobierno en 2017*. - *Composición de la Real Academia al término de 2017*. - *Publicaciones de la Real Academia*. - *Índice*.

**Volumen 13, 2020.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2020*. - **Actos institucionales:** *Acto de apertura del curso 2020-2021:* Carlos VILLANUEVA ABELAIRAS: *Músicas en la fiesta mayor de Santiago en el siglo XVII: villancicos, fuegos, toros y cañas para «Santiago Matamoros»*. - **Artículos y conmemoraciones:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner, una luz en la noche del mundo*. - Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *La música y la palabra en la tradición latina y en la cultura hispana*. - Jesús PÉREZ MORERA: *Museo de Arte Sacro y Camarín de la Virgen. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves*. - Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Enrique Pérez Soto, filántropo y presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*. - Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Historia del órgano de la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico, un ejemplar único de la organería tinerfeña*. - Jonás ARMAS NÚÑEZ: *Francisco Borges Salas 1930-1941: del reconocimiento popular a la ocultación*. - Juan GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO: *El escudo del mayorazgo de Llareña conservado en la Hacienda del Buen Suceso en Arucas*. - Pablo GÓMEZ ÁBALOS: *Tradiciones e influencias constructivas del fortepiano en la Península Ibérica y Canarias. La colección de pianofortes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. - **Obituario:** José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Salvador Fábregas Gil (1931-2020)*. - Flora PESCADOR MONAGAS: *Félix Juan Bordes Caballero (1939-2020)*. - **Registros:** *Junta de Gobierno en 2020*. - *Composición de la Real Academia al término de 2020*. - *Publicaciones de la Real Academia*. - *Índice*.

## DISCURSOS Y LIBROS

- Lola DE LA TORRE CHAMPSAUR: *Semblanza del barítono Néstor de la Torre*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección Música), leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola DE LA TORRE. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Manuel Bonnín 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.<sup>a</sup> del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.

- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi pensamiento musical frente a su marco histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura), leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.
- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de Santa Cruz de Tenerife Clara SEGURA DELGADO y de la presidenta de la RACBA Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ): *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013*. Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura de su Ayuntamiento y RACBA, 2013, 244 pp. Ilustraciones comentadas de las obras de antiguos académicos expuestas en el Museo Municipal de Bellas Artes con motivo del centenario.
- VARIOS (Gerardo FUENTES PÉREZ, María Isabel SÁNCHEZ BONILLA, Clementina CALERO RUIZ, Ana María QUESADA ACOSTA, y presentación del presidente de la RACBA Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA): *El viaje a través de la mirada. La escultura en Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- VARIOS (Flora PESCADOR, Vicente MIRALLAVE, Evelyn ALONSO, José A. SOSA, Jin TAIRA, Daniel MONTESDEOCA, Santos CIRUJANO, Marta CHIRINO, David BRAMWELL, Juli CAUJAPÉ, Ulises MEDINA, Pepe DÁMASO, RUBIÓ TURUDÍ. FOTOGRAFÍAS de: Ángel Luis ALDAI, F. ROJAS «Archivo fotográfico Rojas-Hernández», Luis CASALS, et al.): *Jardines de Canarias. Provincia de Las Palmas*. Gran Canaria, RACBA-Cabildo de Gran Canaria, 2020.
- VARIOS (Saray GONZÁLEZ ÁLVAREZ, María Victoria HERNÁNDEZ PÉREZ, Antonio LORENZO TENA, Jesús PÉREZ MORERA y Manuel POGGIO CAPOTE; comisarios: Jesús PÉREZ MORERA y Manuel POGGIO CAPOTE; coordinación, diseño, ilustraciones y documentación: Saray GONZÁLEZ ÁLVAREZ): *La ventana tradicional, signo de identidad*

*de la arquitectura canaria*. Exposición, La Palma y Tenerife, diciembre de 2020 - septiembre de 2021. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020.

## CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del Obispado de Tenerife, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, Diciembre 1988 - Enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Exposición colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.
- Jesús ORTIZ: *Jesús Ortiz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- Jesús [GONZÁLEZ] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNÁNDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
- Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como...* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
- Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.
- Manuel MARTÍN BETHENCOURT: *Martín Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Exposición colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.

- Luis Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luis Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias “Cabrera Pinto” en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO. Comisario: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- María Belén MORALES: *María Belén Morales*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica de Número de la RACBA (sección de Escultura). Textos: Pedro GONZÁLEZ, M.<sup>a</sup> Carmen FRAGA y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *El fin del principio*. Exposición del ilustre Académico Numerario de la RACBA (sección Escultura), organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con el patrocinio del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y del Organismo Autónomo de Cultura del Cabildo de Tenerife, en el Museo Municipal de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 21 diciembre de 2000 al 20 de enero de 2001. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Manuel BETHENCOURT SANTANA y M.<sup>a</sup> Luisa BAJO SEGURA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2000.
- Pepa IZQUIERDO: *Azoteas*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica Numeraria de la Real Academia Canaria de Bellas Artes (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 IZQUIERDO. Comisaria: Alicia BATISTA COUZI. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a color y su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias y el Ayuntamiento de La Orotava. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2013, 164 + 2 pp.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE y Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2015*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras que posee la Academia, reproducidas a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación hasta el verano de 2015. Edición patrocinada por el Parlamento de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2015, 430 pp.
- Exposición colectiva: *Miradas transversales. Una aproximación desde la Academia. Catálogo 2017*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto, del 1 de junio al 31 de julio de 2017. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2017.
- Exposición colectiva: *La luz. El espacio. El tiempo. Aproximaciones desde la Academia. Catálogo 2018*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Gerardo FUENTES PÉREZ, Efraín PINTOS BARATE, Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ, Juan

Antonio CASTAÑO COLLADO, Domingo SOLA ANTEQUERA y Enrique RAMÍREZ GUEDES. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.

- José DOÑA: *José Doña... Maquetas... Sueño y vida*. Real Academia Canaria de Bellas Artes, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA, Efraín MEDINA HERNÁNDEZ, Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS, Federico GARCÍA BARBA Y José Luis GONZÁLEZ DOÑA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE, Manuel VÍAS TRUJILLO y Lucas PINTOS KOPPEL: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2020*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación desde el verano de 2015 hasta finales de 2020. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020, 272 pp.

## DISCOS

- Manuel BONNÍN: *Cuarteto para cuerdas en re menor y Sonata para violonchelo y piano*. Intérpretes del cuarteto, el “Cuarteto Cassoviaie”, y de la Sonata, los académicos correspondientes Rafael Ramos y Pedro Espinosa. Disco LP de la serie Música Canaria de los siglos XIX y XX, vol. II. Portada original, ilustrada por el académico de número Francisco Borges Salas. Texto-estudio por la académica de número Rosario Álvarez Martínez. Editado con las colaboraciones del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1987.

## CUADERNOS DE PARTITURAS COMPOSITORES DE LA ACADEMIA

- **Volumen 1.** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Obras vocales*. [Música impresa]. *Exordium* de la Vice-presidenta 1.<sup>a</sup> de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por CajaCanarias Fundación. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018, 56 partituras (310 pp.).
- **Volumen 2.** Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Selección de óperas*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Vice-presidenta 1.<sup>a</sup> de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2019, 4 partituras (308 pp.).
- **Volumen 3.** Manuel BONNÍN GUERÍN: *Obras de cámara*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Vice-presidenta 1.<sup>a</sup> de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por el Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2019, 2 partituras (162 pp.).
- **Volumen 4.** Armando ALFONSO: *Obras escogidas*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Vice-presidenta 1.<sup>a</sup> de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020, 22 partituras (330 pp.).
- **Volumen 5.** Laura VEGA SANTANA: *Obras escogidas*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2021, 18 partituras (274 pp.).

## COMPOSITORES EN CANARIAS

- **Volumen 1.** José PALOMINO (1753-1810). *Seis quintetos de cuerda con dos violas*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Vice-presidenta 1.<sup>a</sup> de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición crítica de Adrián Linares Reyes. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA-El Museo Canario, 2020, 6 partituras (256 pp.).
- **Volumen 2.** Joaquín GARCÍA (1710-1779). *Cantadas, villancicos y tonada a una sola voz*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición musical a cargo de Dulce María Sánchez Rodríguez. Edición patrocinada por el Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2022, 28 partituras (298 pp.).

## CUADERNOS DE ARQUITECTURA CANARIA

- Federico GARCÍA BARBA: *Jardines históricos de la isla de Tenerife*. (Fotografías de: Efraín PINTOS BARATE, et al.). Santa Cruz de Tenerife, RACBA-Gobierno de Canarias, 2020.



# ÍNDICE

7 SUMARIO

11 CRÓNICA ACADÉMICA

## ACTOS INSTITUCIONALES

27 *Acto de entrega al Parlamento de Canarias de la Medalla de Oro de la RACBA*

29 *Laudatio*  
Carlos de Millán Hernández-Egea

33 *Palabras de agradecimiento*  
Gustavo Matos Expósito

35 *El Rey clausura el acto de entrega de la Medalla de Oro de la Real Academia Canaria de Bellas Artes al Parlamento de Canarias*

## *Acto de entrega de Premios y Distinciones 2020*

37 *Justificación de los premios y distinciones de 2020*  
(modalidad 'Música')

39 *Elogio de Agustín Ramos Ramos, premio «Magister» 2020 de Música*  
Rosario Álvarez Martínez

45 *Laudatio de Adrián Linares Reyes, premio «Excellens» 2020 de Música*  
Conrado Álvarez Fariña

49 *Palabras de agradecimiento*  
Adrián Linares Reyes

51 *Elogio de «Barrios orquestados»*  
Rosario Álvarez Martínez

### ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

55 *Amigo, arquitecto y cómplice Vicente Saavedra*  
Javier González de Durana Isusi

73 *Crónica de la recuperación del valioso patrimonio organístico de Canarias. I*  
Rosario Álvarez Martínez

125 *Canarias en el cine. Ciudades en los inicios de películas, auténticas y reproducidas*  
Jorge Gorostiza López

### ***Jornadas «El ánimo robusto: La herencia del Modernismo en la cultura contemporánea» Primer centenario de la muerte de Tomás Morales (1884-1921)***

139 *Justificación de las Jornadas «El ánimo robusto: La herencia del Modernismo en la cultura contemporánea»*  
Vicente Mirallave Izquierdo

141 *Arquitectura y urbanismo en la era del Modernismo en Las Palmas de Gran Canaria*  
Vicente Mirallave Izquierdo

155 *Tomás Morales: versos clásicos, modernos y contemporáneos*  
Carmen Márquez Montes

161 *Tomás Morales y la llama alejandrina*  
Guillermo García-Alcalde Fernández

169 *Goya: el color y el arte moderno*  
Manuela B. Mena Marqués

- 179 *Néstor: influencias y algo más...*  
Daniel Montesdeoca García
- 191 *«Las rosas de Hércules»: del poema a la escultura «Exordio el Tritón»*  
Manuel González Muñoz
- 199 *Paseo por el Modernismo en los parques de Las Palmas de Gran Canaria: entre patos, ranas y sapos cancioneros*  
Flora Pescador Monagas
- 217 *Tomás Morales: dimensiones intelectuales de un poeta*  
Yolanda Arencibia Santana
- 227 *Gaudí, más allá del Modernismo*  
César García Álvarez

#### OBITUARIO

- 237 *Rafael Delgado Rodríguez (1930-2021)*  
Ana Luisa González Reimers
- 241 *Vicente Saavedra Martínez, arquitecto (1937-2021)*  
Federico García Barba

#### REGISTROS

- 251 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2021
- 253 Composición de la Real Academia. Año 2021
- 257 Publicaciones de la Real Academia
- 271 Índice



El volumen 14  
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2021,  
se acabó de imprimir  
en la Imprenta Grafiexpress  
de Santa Cruz de Tenerife,  
el 29 de septiembre de 2022,  
festividad de San Miguel Arcángel







