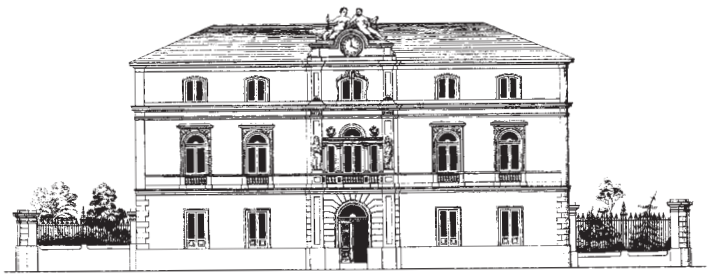
ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ISLAS CANARIAS

2010

Anales

Real Academia Canaria de Bellas Artes
de San Miguel Arcángel

Fe de erratas: El Número 1 de Anales 2008,
decía: ISBN: 978-84-7947-494-2
debe decir: ISSN 2174-1484

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

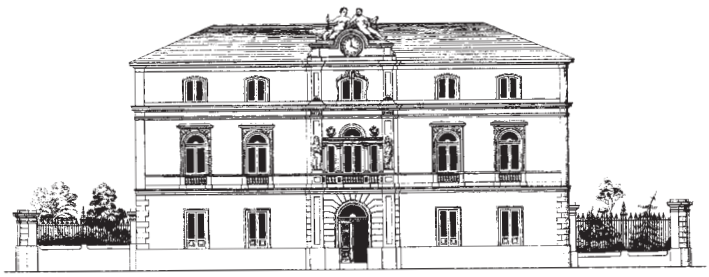
Anales : [2010] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Lothar Siemens Hernández. - 1ª ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2011.

200 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

2010

Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

Anales 2010

Director
Eliseo Izquierdo Pérez

Secretario
Lothar Siemens Hernández

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

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

Patrocina la presente edición
Ministerio de Educación
Cabildo Insular de Tenerife
Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura

Edición al cuidado de
Lothar Siemens Hernández

Diseño y maquetación
Semprini Ediciones. Zaragoza

Impresión y encuadernación
Gráficas Sabater. Sta. Cruz de Tenerife

Depósito Legal TF 603/2011
ISSN: 2174-1484

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

Sumario

Editorial

Crónica académica de 2010

Incorporaciones e ingresos de académicos. Discursos y laudationes

Acto de incorporación de D. Gustavo Díaz Jerez como correspondiente por Madrid (Sección de Música), 29-IV

Laudatio *del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez*
Rosario Álvarez Martínez

Partitura de "Orahan", para piano solo
Gustavo Díaz Jerez

Acto de ingreso de D. Félix Juan Bordes Caballero como numerario (Sección de Pintura), 28-V

Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda
Félix Juan Bordes Caballero

Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático
Fernando Castro Borrego

Acto de ingreso de D. Leopoldo Emperador Altzola como numerario (Sección de Escultura), 25-VI

Memoria y emoción
Leopoldo Emperador Altzola

Laudatio *de Leopoldo Emperador Altzola*
Martín Chirino López

Acto de ingreso de Dª. María Isabel Correa Brito como numeraria (Sección de Arquitectura), 23-XI

Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo
María Isabel Correa Brito

Contestación al discurso de ingreso de Isabel Correa Brito
Federico García Barba

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2010-2011, 5-X

Conferencia del Académico Invitado

La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XVIII
Pedro Navascués Palacio (Madrid)

Entrega de los premios "Magister" y "Excellens" de 2010

Justificación de los premios

Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, premio "Excellens" en Arquitectura
José Luis Jiménez Saavedra

Partitura de "El caracol arquitecto", para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde
Francisco González Afonso

Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio "Magister" en Arquitectura
Javier Díaz-Llanos La Roche

Partitura de "En paz", para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez
Francisco González Afonso

CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS

Tras el verdadero retrato de Luján Pérez
Pedro González Sosa

Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes
Carmen Fraga González

Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia
Noemí Feo Rodríguez

Entre la textura y la metáfora. (Gonzálo González: Exposición "en primavera. dibujos", en Galería Mácula)
Dalia Hernández de la Rosa

El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria
Lothar Siemens Hernández

Vértigo: Los paisajes del hombre o… ¿cómo vivir nuestra vida?
Ana Luengo

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2010

Composición de la Real Academia. Año 2010

Publicaciones de la Real Academia

Índice

Editorial

Un nuevo número de los ANALES ve la luz cuando la crisis general afecta de manera grave, como a tantas otras expresiones de la vida humana, al arte y la cultura, que en Canarias cobra dimensiones insospechadas. Consecuencia inmediata de esta situación ha sido la reducción, en algún caso drástica, de las subvenciones que las instituciones públicas han venido concediéndonos, única fuente de ingresos para desarrollar nuestras tareas.

Sin medios económicos suficientes para llevarlos a buen término no se pueden afrontar con dignidad y con eficacia programas artísticos y culturales ambiciosos, no coyunturales ni de oropel, que calen en la sociedad y obtengan resultados positivos.

La Real Academia Canaria de Bellas Artes, corporación oficial de derecho público y carácter consultivo, al carecer de recursos propios sólo cuenta con las aportaciones de las administraciones y de los organismos llamados a subvenir a sus necesidades básicas, único medio de prestar unos servicios considerados necesarios, fundamentales para la sociedad canaria, por demás está decir que realizados siempre de forma totalmente altruista y responsable.

Nuestra vocación y razón de ser se cifra en cubrir y llenar de contenido una importante parcela de la actividad cultural que justificó la creación de las Reales Academias en 1849 y sigue teniendo en la actualidad plena vigencia. Sólo un gran esfuerzo de control riguroso de nuestros parvos recursos económicos permite que la Institución continúe estando activa.

A pesar del sombrío panorama actual, la Academia se ha arriesgado de nuevo con la publicación de los ANALES, porque entiende que junto con su página *web*, inaugurada este mismo año con inesperados éxito y aceptación, prolonga, de manera eficaz su labor fuera de su propio ámbito, sus inquietudes y las preocupaciones y las atracciones que genera la manera remozada, actual, de entender, extender y difundir el arte de hoy y de ayer, sin exclusiones perniciosas, de forma que pueda calar en todos los estratos posibles de la sociedad insular.

Hemos logrado contar este año con apoyos económicos que, si bien han sido en su mayoría más reducidos que los de los anteriores, sin ellos hubiera quedado totalmente paralizada la actividad académica: Gobierno de Canarias, Ministerio de Educación, Cabildos Insulares de Tenerife y Gran Canaria, CajaCanarias y Fundación Universitaria de Las Palmas han respaldado nuestra labor. A nuestra gratitud a estos organismos e instituciones hemos de unir nuestra esperanza de que continúen otorgándonos e incrementando tales ayudas, pues sin bien siguen siendo insuficientes para atender las muchas necesidades de la vida académica (personal, biblioteca, publicaciones, actos académicos, cursos, conciertos, salas de museo, evacuación de dictámenes e informes, etc.), sin ellas, repetimos, no podríamos proseguir nuestra actividad, la cual es posible también gracias a la generosidad y apoyo personal de muchos académicos que continuamente nos aportan tiempo y hasta bienes.

Por último, no olvidamos, sino todo contrario, otras reivindicaciones que consideramos justas y fundamentales y hasta el momento, pese a nuestro empeño, no hemos logrado que hayan cristalizado en realidades definitivas, desde la plena consolidación de los espacios necesarios para el desarrollo de la vida académica en todas sus vertientes, hasta la actualización del estatus jurídico que refrende y respalde en toda regla el carácter de órgano consultivo en materia de Arte y de Patrimonio que le es propio a esta Real Academia, para así corresponder de manera más amplia y mejor a los intereses artísticos y patrimoniales de la Comunidad Autónoma de Canarias.

Crónica académica de 2010

El **12 de febrero de 2010** tuvo lugar el primer acto institucional importante del año, que fue la firma de un convenio entre la RACBA y la Fundación Universitaria de Las Palmas, mediante el cual ésta genera una ayuda anual de cuatro mil euros a la Academia para contribuir al desarrollo y promoción de los artistas de Gran Canaria, en consonancia con los objetivos básicos de la Real Academia, así como para contribuir en parte, entre otros gastos, a los de traslado y pernoctación de los académicos de Gran Canaria para acudir a los plenarios y otros actos y encuentros fuera de dicha isla, y de los de las otras islas a los que se celebren en Gran Canaria.

En el primer plenario del año, celebrado por la Academia el **23 de febrero**, se aprobaron las cuentas del año anterior y se fijaron las líneas de actuación para el que comenzaba, y en él fueron nombrados, previas propuestas justificadas, dos nuevos académicos correspondientes: los pintores José Román Mora Novaro (La Gomera) y José Dámaso Trujillo "Pepe Dámaso" (Agaete, Gran Canaria), quien había sido distinguido por la RACBA con el premio "Magister" en octubre del año anterior.

Asimismo, en dicha Junta Plenaria del **23 de febrero** fue presentada a sus miembros la nueva sala remozada a costa de la RACBA en el edificio de la plaza de Ireneo González, cuyo uso nos fue permitido por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento en el anterior mes de diciembre. Después de haberla adecentado, se han colocado en ella la colección de instrumentos musicales históricos, así como la de escultura actual y parte de la de pintura.

El **23 de marzo** tuvo lugar en el Salón de Actos de la Real Academia la presentación del primer tomo de los "ANALES", que editó nuestra Corporación con el patrocinio de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias y la colaboración del Cabildo Insular de Tenerife y de CajaCanarias. En el acto intervinieron el Académico Supernumerario, director de la publicación y expresidente de la RACBA don Eliseo Izquierdo Pérez, la directora general del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias doña Blanca Quintero, así como nuestra presidenta Dra. Rosario Álvarez. La presentación magistral del volumen corrió a cargo del catedrático de Lengua Española de la Universidad de La Laguna, Dr. don Andrés Sánchez Robayna. Esta publicación, una iniciativa del expresidente Sr. Izquierdo, ha supuesto uno de los grandes logros que en su día se propuso esta Corporación, y que recoge no sólo las lecciones de ingreso de los señores académicos, sino otros valiosos estudios de investigación que avalan y justifican el rigor científico que caracterizan las líneas de trabajo de esta Academia.

El **22 de abril** nuestra Real Academia acogió en su Salón de Actos la presentación del libro "El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias", perteneciente al tomo V de la colección "Historia Cultural del Arte en Canarias", editada por el Gobierno de Canarias, siendo sus autores doña María de los Reyes Hernández Socorro, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, don Gerardo Fuentes Pérez, Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna y Secretario de nuestra Corporación, y don Carlos Gaviño de Franchy. Intervinieron en el acto el codirector de la colección, el Académico Numerario y catedrático de

Historia del Arte don Fernando Castro Borrego, don Gerardo Fuentes Pérez en nombre de los autores, don Juan Manuel Castañeda, asesor de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes, y la Dra. doña Margarita Rodríguez González, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, quien fue la encargada de hacer la presentación del volumen con todo lujo de detalles. Abrió y cerró el acto nuestra presidenta Dra. doña Rosario Álvarez.

El **29 de abril** solemnizó su incorporación a nuestra Academia, como Académico Correspondiente, el pianista y compositor tinerfeño don Gustavo Díaz Jerez, quien habitualmente reside en Madrid. El acto se desarrolló en la sede de la RACBA, y la *Laudatio* de dicho Académico estuvo a cargo de nuestra presidenta, quien glosó su brillante trayectoria musical como intérprete y como compositor. A continuación, don Gustavo Díaz Jerez hizo entrega de una obra para piano de su autoría compuesta y dedicada especialmente a la academia, cuya edición se incluye en el presente volumen, obra que interpretó dentro del recital público que ofreció en el transcurso del acto.

También hay que reseñar, a partir del **4 de mayo**, las visitas oficiales cursadas por sendas comisiones de esta Academia, en primer lugar al presidente del Cabildo de Fuerteventura (día **4 de mayo**), donde giramos además una visita de inspección a Betancuria en compañía de nuestra Académica Correspondiente por esa isla doña Rosario Cerdeña, siéndole recabados a la Academia con este motivo determinados informes; y posteriormente al presidente del Cabildo Insular de Gran Canaria y a la Consejera de Presidencia del mismo Cabildo, en demanda de apoyo para los traslados de los Académicos grancanarios y para la organización de cursos en dicha isla.

Del **10 al 13 de mayo** tuvo lugar en el Salón de Actos de la Academia el Curso "Cuatro siglos de voz en la Ópera", impartido por don Miguel Ángel Aguilar Rancel, licenciado en Historia del Arte, crítico y gestor musical. El citado conferenciante hizo un recorrido por todas y cada una de las etapas de la ópera, utilizando diversos medios audiovisuales para explicar el fenómeno de la voz dentro de este importantísimo género, que cada vez cobra más importancia dentro de nuestra sociedad. Los alumnos superaron los 25 matriculados.

El **17 de mayo**, el colectivo Edific-Arte organizó una mesa redonda, promovida por la Real Academia, bajo el título *Canarias ¿cárcel de creación?* Se suscitó un debate sobre la situación artística en Canarias, que se encuentra constantemente en la diana de la visión: ¿deben salir fuera los artistas?, ¿hay futuro en Canarias para la cultura? Este debate, que reunió a un nutrido público, básicamente universitario, estuvo coordinado por las licenciadas en Historia del Arte, doña Dalia Hernández de la Rosa, colaboradora de la Academia, y doña Noemí Feo. La mesa redonda estuvo compuesta por el catedrático de Historia del Arte y Académico de Número don Fernando Castro, el profesor titular en Bellas Artes don Ramón Salas y el Director de la "Asociación Arte siglo XXI" don Francisco José Morales. La situación del Arte en Canarias y de lo internacional en el Arte y del Arte insular, fueron los pilares en torno a los que giró el referido debate.

El **27 de mayo** dio comienzo el ciclo de conferencias-conciertos "La música española para piano", que organiza y patrocina la Fundación Mapfre Guanarteme en su sede de Las Palmas de Gran Canaria con la colaboración de nuestra Real Academia. En este concierto intervino el pianista tinerfeño establecido en Madrid Miguel Ángel Castro, quien se centró en *El piano romántico en Madrid*, interpretando obras de Pérez de Albéniz, Masarnau, Zurrón, Guelbenzu, Zabalza, etc. El ciclo continuó el **17 de junio** con el Dúo Curbelo con *El piano decimonónico español a cuatro manos*, con obras de Pérez de Albéniz, Felipe Pedrell y otros. El **23 de septiembre** continuó con nuestro Académico Correspondiente Gustavo Díaz Jerez, quien dedicó su programa a Albéniz y Falla. El **14 de octubre** el recital monográfico estuvo a cargo del pianista grancanario José Luis Castillo, quien bajo el título de *El piano romántico andaluz* interpretó obras de Ocón, Montilla, Guervás, Olallo Morales, etc., y concluyó este ciclo el **25 de noviembre**, siendo cerrado por la pianista tinerfeña Ainoa Padrón, quien presentó un panorama de *El grupo madrileño de los ocho, generación de la República,* con obras de los hermanos Halffter, Bacarisse, Mantecón, Remacha, Julián Bautista, Rosa Gª Ascot y Pittaluga. Cada concierto fue precedido de una charla sobre los autores y sus obras, impartidas por nuestra presidenta la Dra. Rosario Álvarez.

El **28 de mayo**, en el "Salón Dorado" del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria y en Sesión Pública

solemne, hizo su ingreso como Académico Numerario por la Sección de Pintura el pintor, grabador y arquitecto don Félix Juan Bordes Caballero, quien disertó en torno a la evolución de su obra desde 1957 en adelante, destacando el contraste de la realidad y los materiales. Donó a esta Real Academia un gran lienzo perteneciente a la serie *Mitos de los orígenes. Esencias africanas*, así como 8 carpetas de magníficos grabados de su autoría. Le contestó en nombre de la Real Academia el Dr. don Fernando Castro Borrego, quien analizó la obra del nuevo Académico como un viaje interior, no físico, un viaje iniciático, a través de las ciencias ocultas.

El **7 de junio**, en la sede de la RACBA en Santa Cruz de Tenerife, retomó el colectivo Edific-Arte el iniciado ciclo de Mesas Redondas, cuya coordinación estuvo a cargo de las ya citadas licenciadas en Historia del Arte, doña Dalia Hernández de la Rosa y doña Noemí Feo. Esta vez, el tema a debatir giró en torno al título *Quiero ser artista, ¿bienvenido a la norma?* Fueron sus ponentes el Académico de Número y Profesor en la Facultad de Bellas Artes don Ernesto Valcárcel Manescau, doña Emilia Martín Fierro, Profesora Titular de la citada Facultad, y el pintor don Victor Esquerro, quienes plantearon si existe una norma intrínseca que condicione al alumno a generar un tipo de producción artística que no nace verdaderamente en él. La participación de universitarios fue bastante significativa.

El **25 de junio**, trasladada nuevamente la corporación a Las Palmas de Gran Canaria, se celebró en el salón dorado del Gabinete Literario el acto de ingreso como Académico de Número por la Sección de Escultura de don Leopoldo Emperador Altzola, cuyo discurso *Memoria y emoción* versó sobre sus experiencias artísticas, que le han llevado a establecer una relación entre el Arte Prehistórico y el Arte Moderno, sin prescindir de lo simbólico. La *Laudatio*, encomendada al escultor don Martín Chirino López, Académico de Honor de esta Real Academia, fue remitida debido a una indisposición que retuvo a Chirino en Madrid, y la leyó el Académico Numerario don Guillermo García-Alcalde. El nuevo Académico hizo entrega a la Academia de una escultura en bronce fundido titulada *Cabeza africana*.

En el Plenario celebrado por la corporación el **26 de julio** en su sede se votó y fueron nombrados cinco nuevos Académicos Correspondientes, tras ser aprobadas las propuestas presentadas a la Junta de Gobierno, a saber: don Julio Sánchez Rodríguez (Las Palmas de Gran Canaria), don Carlos Millán Hernández (Tenerife), don Eladio González de la Cruz (Tenerife), don Juan Gómez-Pamo y Guerra del Río (Las Palmas de Gran Canaria) y don Federico Castro Morales, TF (residente en Madrid).

El **18 de agosto** se produjo una vacante de Académico de Número en la Sección de Arquitectura de la RACBA, al ascender a la categoría de Académico Supernumerario, por imperativos estatutarios, el Dr. Arquitecto don Javier Díaz-Llanos La Roche. Electo para Académico desde marzo de 1983, ha sido y es uno de los más asiduos y fieles colaboradores de la Real Academia desde entonces, habiendo formalizado su acto oficial de ingreso en 2008.

Entre los meses de **marzo y septiembre** de este año, el Dr. Lothar Siemens, ayudado por el ingeniero informático don Pablo Vázquez Ramírez, confeccionó y puso en internet la página web de nuestra Real Academia www.racba.es. En ella, aparte de otras valiosas informaciones, aparecen documentados todos los Académicos de Número que han pertenecido a esta Real Academia desde su fundación en 1849 hasta hoy, y también la relación pormenorizada de todos los correspondientes, así como una breve historia de la Corporación. Esto ha sido posible gracias a la colaboración generosa de muchas personas involucradas en la búsqueda y suministro de datos, entre los que debemos destacar a don Eliseo Izquierdo y don Carlos Gaviño de Franchy en Tenerife y los bibliotecarios de El Museo Canario de Las Palmas don Juan Gómez-Pamo y don Luis Regueira. Esta herramienta de nuestra Real Academia en internet, de muy variado contenido, es también un valioso medio de difusión y lugar virtual donde confluyen la reflexión y el debate en torno a la creación y el estudio artístico.

En conexión con lo anterior, nuestro numerario el Dr. Arquitecto don Federico García Barba abrió simultáneamente un portal de la Real Academia en 'facebook', a cuya alimentación se sumó en el último trimestre la también Arquitecta numeraria doña Mª Isabel Correa Brito.

Los amigos de la Academia a través de este medio no tardaron en superar el millar.

El **5 de octubre** tuvo lugar en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife la solemne sesión de apertura del curso 2010-2011 de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, acto inaugurado en nombre de S. M. el Rey por el Presidente del Gobierno Autónomo de Canarias don Paulino Rivero Baute. Tras los informes de rigor por la presidenta y el secretario Dr. Gerardo Fuentes, quien leyó la amplia memoria del curso anterior, la lección magistral corrió a cargo del profesor invitado don Pedro Navascués Palacio, Académico de Número y vicedirector de la Real Academia de San Fernando de Madrid, quien disertó sobre *Los primeros premios de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando (siglo XVIII)*. En este acto tuvo lugar la entrega de los premios anuales de la RACBA, destinados en esta ocasión a destacados arquitectos. El premio "Magister", a la labor profesional de toda una vida, se le otorgó al prestigioso arquitecto tinerfeño don Rubens Henríquez Hernández, cuya loa corrió a cargo de nuestro miembro supernumerario don Javier Díaz-Llanos La Roche. El premio "Excellens" para arquitectos emergentes con una obra de calidad ya notable fue para el 'Estudio Bello-Monterde' de Las Palmas de Gran Canaria, cuyos titulares son los jóvenes arquitectos don Francisco Bello Naranjo y don Manuel Monterde Rey, siendo su loa pronunciada por nuestro vicepresidente don José Luis Jiménez Saavedra. Tras la entrega de cada trofeo y diploma, la 'Camerata Lacunensis' interpretó sendas obras expresamente compuestas para la ocasión por nuestro Numerario el compositor don Francisco González Afonso, ambas para coro mixto y trompa obligada, a saber: *En paz*, para Henríquez, y *El caracol arquitecto,* dedicada a Bello y Monterde. La citada conferencia, así como ambas loas y músicas, se publican en este volumen de ANALES.

Dos días después, el **7 de octubre**, tuvo lugar en nuestra sede la presentación de un tomo más de la "Historia Cultural de Canarias": el denominado *Arquitectura para la ciudad burguesa. Canarias siglo XIX.* Estuvieron en la presentación los representantes de la Consejería de Cultura del Gobierno Autónomo, que es la entidad editora, así como los autores de la obra, en un acto al que concurrió numeroso público.

Del **25 al 29 de octubre** se impartió en la RACBA el curso *Historias de jardines: arte, tiempo y memoria* por la prestigiosa profesora doña Ana Luengo Añón, Doctora Arquitecta paisajista, docente de la Universidad Europea y de la Politécnica de Madrid y directora del curso 'Especialización en rehabilitación de Parques, Jardines y Paisajes Culturales' de la Universidad Politécnica madrileña. Se inscribieron numerosos participantes, que se mostraron al final altamente satisfechos del curso.

El **11 de noviembre** se celebró el acto de apertura al público de la Sala I de la RACBA, que había sido rehabilitada a principios de año, enriquecida ahora con una magna exposición de 10 grandes pinturas del antiguo Académico y docente de esta corporación, en el siglo XIX, don Gumersindo Robayna Lazo. Supone una satisfacción para nuestra Real Academia contar con un repertorio pictórico que, si bien ya se conoce a través de publicaciones de carácter artístico, muy pocas veces hemos tenido la oportunidad de contemplar directamente. Escenas tales como *La primera Misa en Tenerife*, y nos referimos a su versión original, o la *Batalla de Acentejo*, por ejemplo, o también las espectaculares sargas de originales composiciones sobre edificios históricos, ponen de relieve la capacidad creativa de este pintor. Estas obras han sido perfectamente restauradas por el taller Cúrcuma que dirige la profesora Fernanda Guitián. Dichos cuadros han sido cedidos a la RACBA en régimen de comodato por los descendientes del gran pintor. Sobre éste y su obra (también la escultórica) habló en dicho acto la Académica de Número Dra. doña Carmen Fraga González, cuyo texto se publica en este volumen, y también el profesor don Luis Cola Benítez. Hubo asimismo unas breves intervenciones musicales en uno de los pianofortes históricos de la Academia que se exhiben en dicha sala, por don Jesús Arias Villanueva.

El **23 de noviembre**, en el salón de plenos de la RACBA y en sesión pública solemne, hizo su ingreso como Académica Numeraria por la Sección de Arquitectura la Académica electa doña María Isabel Correa Brito, quien pronunció su discurso de ingreso sobre *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo*. Le contestó en nombre de la Real Academia el Académico Numerario don Federico García Barba. Los asistentes al acto fueron agasajados con un ágape al finalizar el mismo.

El **13 de diciembre**, en la sede de la RACBA, tuvo lugar la tercera Mesa Redonda de las organizadas en el presente año por las licenciadas en Historia del Arte doña Dalia Hernández de la Rosa y doña Noemí Feo Rodríguez, colaboradoras de la Academia. El tema de debate fue *Bella Historia del Arte: un divorcio consentido (la acción alternativa en Bellas Artes y en Historia del Arte: dos puntos de vista divergentes)*. Para el concurrido y animado debate formaron parte de la mesa, junto con las dos mencionadas organizadoras, el profesor de Bellas Artes don Miguel Ángel Fernández Lomana y nuestros Numerarios doña María Isabel Nazco y don Juan López Salvador.

Del **14 al 17 de diciembre**, habiéndose cerrado previamente sendos acuerdos con la presidencia del Cabildo de Gran Canaria para la financiación de actos en esta isla y con Editorial Prensa Canaria para la utilización del Club La Provincia para impartir determinados cursos y conferencias, se celebró en este último lugar un ciclo de tres conferencias, rematado por un concierto en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas, bajo el título general de *Aspectos del Barroco: Imágenes, Sonidos, Escenas.* Disertaron los siguientes especialistas: don Gerardo Fuentes Pérez, secretario de esta Real Academia, sobre *Las artes visuales en la iconografía teatral barroca*; doña Nuria González González, sobre *El 'dramma in musica', núcleo del espectáculo musical barroco*; y don Carlos Rodríguez Morales, sobre *Las artes plásticas en el barroco canario.* El concierto tuvo como tema "Extractos de óperas barrocas" (obras de Monteverdi, Frescobaldi, Purcell, Haendel, etc.), y estuvo a cargo de la soprano Estefanía Perdomo y de la clavecinista Mar Tejada, siendo un acto muy concurrido y de altísima calidad artística.

Hay que señalar que a lo largo de todo este año la Real Academia, tras instalar en la Sala I la exposición del gran legado musical de instrumentos musicales históricos hecho por el Académico don Conrado Álvarez Fariña, hizo repetidas veces uso de los mismos para ambientar actos propios o bien facilitándolos a especialistas que los demandaban, acogiéndose al protocolo especial que para estos casos se ha establecido. Asimismo, y dentro del repertorio pictórico y escultórico, la Real Academia recibió donaciones de obras de diversos pintores y escultores, como Pedro González, Pepe Abad y Juan Antonio Giraldo, diez pequeños cuadros sobre encajes de Pepe Dámaso, de la serie "Juanita"; una pintura de Juan Guerra, y tres cuadros, dibujos sobre collage, de Emilio Machado, donados todos ellos por nuestro compañero en las tareas académicas don Lothar Siemens Hernández; una acuarela (1995) del pintor y Académico Manuel Martín Bethencourt, el aguafuerte "Metamorfosis" del artista José Hernández y un clavicémbalo de un teclado y cuatro registros, construido en Firgas en 1990/91 por el musicólogo y organista Dr. Helmut Perl, donados por nuestra presidenta doña Rosario Álvarez; una escultura en yeso del arcángel San Miguel, nuestro patrono, del que fuera Académico de Número de la RACBA don Enrique Cejas Zaldívar, donado por el Académico Correspondiente el escultor don Eladio González de la Cruz, quien asimismo entregó a la Academia la escultura en bronce de su autoría "Torso de mujer"; una pintura de gran formato ofrecida por el Académico Correspondiente don José Román Mora, procedente de su más reciente exposición en Las Palmas; y por último otra escultura en piedra artificial titulada "Mujer de Fuerteventura" donada por el escultor tinerfeño residente en Cataluña Roberto Barrera, obra de su autoría.

Los fondos bibliográficos de nuestra Corporación se han incrementado considerablemente, gracias a las aportaciones de nuestros compañeros académicos, especialmente doña Rosario Álvarez, don Eliseo Izquierdo Pérez, doña Ana María Quesada, don Félix J. Bordes, don Julio Sánchez Rodríguez, doña Maribel Nazco, don Leopoldo Emperador Altzola, don Juan López Salvador y don Manuel Poggio. Otra contribución importante fue la de El Museo Canario, con una aportación de 56 volúmenes, entre los que destaca una colección de pequeños poemarios ilustrados a color por diferentes artistas, catálogos de arte, varios volúmenes de la revista del propio Museo y publicaciones de estudios antropológicos, históricos, artísticos y musicales dentro del ámbito canario.

En cuanto a otras aportaciones de instituciones públicas y de personas privadas, la viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes donó una colección de los volúmenes de la enciclopedia "Historia de la cultura en Canarias". Otras Instituciones, como el Cabildo de Fuerteventura, el Ayuntamiento de Valsequillo de Gran Canaria, el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, así como diversas Reales Academias de España, nos envían con cierta regularidad sus publicaciones. Doña Mª Josefa Cordero si-

guió entregando libros y pertenencias de don Jesús Hernández Perera, entre otras cosas folletos, fotos y su bastón de mando como Rector de la ULL.

En cuanto a la tesorería, la aportación del Gobierno Autónomo sufrió una nueva merma, pues aportó sólo 8.656 € (unos 5.300 menos que el año anterior); el Cabildo de Tenerife bajó hasta 10.000 € justos (500 € menos que el año anterior), y CajaCanarias contribuyó con 3.000 € (la mitad de lo que daba). Por el contrario, las gestiones llevadas a cabo con otras entidades no tinerfeñas dieron sus frutos, recibiendo mediante sendos convenios 5.000 € de la Presidencia del Cabildo de Gran Canaria y 4.000 € de la Fundación Universitaria de Las Palmas, cantidades que permitieron incrementar las actividades de la RACBA en Gran Canaria para promocionar a determinados artistas, organizar cursos y atender a los desplazamientos de los miembros de la Corporación desde y hacia aquella isla. Asimismo recibió la RACBA 3.000 € del Ministerio de Educación de Madrid, entidad que vela también por todas las Reales Academias de España, para iniciar la edición de un nuevo volumen de los Anales y otros gastos. Con todo ello, la Academia dispuso para su estructura y actividades en 2010 de 33.656 € frente a los 27.156 € del año anterior, cantidad que la Junta de Gobierno administró con tino, aunque aún está muy lejos de la que precisa la Corporación para desarrollar sus tareas con la dignidad debida.

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

Laudatio de Gustavo Díaz Jerez

Rosario Álvarez Martínez

Desde que en el seno de esta Corporación se propuso a Gustavo Díaz Jerez como Académico Correspondiente externo, al tener su residencia habitual en Madrid, albergué el deseo de asumir esta tarea de glosar su figura y su obra si algún día elegía la opción de solemnizar su recepción en la Real Academia con un acto público, como así ha sucedido. Por ello, lejos de ser una imposición o una carga, esta labor ha sido para mí gratificante y la he realizado con entusiasmo, dada la amistad que nos ha unido siempre, y los proyectos comunes que hemos llevado a cabo, en los que él siempre ha hecho gala de generosidad, paciencia y perseverancia.

Hablar de Gustavo (y perdónenme señores académicos, señoras y señores, que lo trate con familiaridad) es hablar de vocación, de virtuosismo, de pasión y también, por qué no, de obsesión por el mundo de los sonidos, pues no en vano está simultaneando su brillantísima carrera como pianista solista y camerístico con la de compositor, algo no muy frecuente en el mundo del piano, ya que al ser un instrumento tan complejo y para el que se ha escrito tal cantidad de partituras de grandes dificultades a lo largo de estos dos últimos siglos, a los pianistas profesionales no les ha quedado más salida que dedicarse casi exclusivamente a su estudio. Sin embargo Gustavo, una vez que dominó desde muy joven con gran soltura de medios técnicos y expresivos lo más granado de este repertorio, se sintió atraído por otros territorios más ignotos, que dieran respuesta a sus numerosas inquietudes intelectuales y que le supusieran un nuevo reto a superar. Fue así cómo se introdujo en el campo de la Composición, que ya había practicado en sus tiempos de estudiante, y que a partir del año 2000 se convertiría para él en su segunda profesión, dando cauce a la multitud de ideas que bullen en su cabeza.

Pero no adelantemos acontecimientos y regresemos al pequeño mundo musical de Tenerife, donde nace en febrero de 1970 y empieza a despertar a la música desde temprana edad. A finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, Gustavo va a dar sus primeros pasos en el ámbito de las audiciones públicas, asombrando por su precocidad a los que le oían, para luego realizar de forma meteórica los estudios oficiales en el Conservatorio Superior de Música, guiado por los sabios consejos del catedrático de piano don Jesús Ángel Rodríguez. Fue una suerte para él que este profesor encauzara entonces sus estudios y que le abriera la mirada hacia otros horizontes, porque una cosa es nacer con un don y otra muy distinta es saberlo utilizar con inteligencia. Yo fui testigo, como miembro del jurado de uno de los exámenes de Gustavo en el Conservatorio, en el que se presentaba no sé si a tres o cuatro cursos de piano a la vez, de cómo los superó, con una brillantez y una soltura increíbles para un joven adolescente. De Tenerife marchó directamente a Nueva York, a trabajar en la Manhattan School of Music con el profesor Solomon Mikowsky. Espíritu inquieto e inconformista, a pesar de la dureza y exigencias de los estudios pianísticos, no se limita sólo a ellos, sino que aprovecha la oportunidad que se le ofrece de asomarse a la ventana de la Composición, por la que entraría de lleno años más tarde. Es aquí, pues, donde recibe lecciones de Giampaolo Bracali y Ludmila Ulehla, además de estudiar Orquestación con Ronald Caltabiano.

Hay que señalar que cuando Gustavo sale de Tenerife aún no se ha producido el despegue de la creación musical en nuestra isla, lo que ocurrirá ya en los años noventa de manos de la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE), con la ayuda inestimable del profesor de Composición del Conservatorio Miguel Ángel Linares. Por tanto, no podemos decir que aquí haya surgido la vocación de Gustavo por esta disciplina, porque en aquellos años a nadie se le ocurría ser compositor, y si alguno lo era, lo callaba para sí por miedo o quizás por vergüenza, algo de lo que sabe mucho nuestro tesorero y Académico de Número don Francisco González Afonso. Pero sí es cierto que con posterioridad Gustavo se hizo miembro de COSIMTE y ha estrenado varias obras en sus conciertos camerísticos. Porque la realidad es que no ha perdido nunca el contacto con el mundillo musical de su tierra, regresando con mucha frecuencia, en un ir y venir constante, para participar en conciertos o estrenar sus obras, manteniendo buenas amistades por estos lares, donde también se encuentra su familia.

Su carrera pianística ha sido siempre una ascensión continua hacia el perfeccionismo extremo. La pulcritud en el toque, el sonido bien trabajado, pulido, como si lo esculpiera en el espacio y lo proyectara para que llegue perfecto a los oídos de los oyentes, han sido cualidades que han distinguido sus interpretaciones, independientemente de esa capacidad que posee para superar cualquier dificultad técnica, haciendo que parezca muy sencillo lo que verdaderamente es difícil, y eso sin dedicarle muchas horas de estudio al instrumento. Esta capacidad de dominar las obras y esa seguridad que muestra frente al teclado siempre han sido dignas de admiración por parte de los numerosos públicos que han disfrutado de sus interpretaciones. Realmente, Gustavo es un pianista virtuoso, con una larga carrera internacional de recitales y conciertos en su amplio *curricula*, que inició, como tantos otros intérpretes, presentándose a concursos nacionales e internacionales, que ha ganado de forma indiscutible.

Citemos los americanos de "Palm Beach Invitational", "Koussewitzky International Piano Competition", "Manhattan School of Music Concerto Competition", los tres de Estados Unidos, el "Viña del Mar" de Chile, el "Ibla Piano Competition" de Italia, o el "III Concurso del Premio del Principado de Andorra"; mientras que en España ha ganado el "Ciutat de Carlet", el "Infanta Cristina", el "Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España", el "Juventudes Musicales de Sevilla-Expo'92", el "Juventudes Musicales de Granada", el de la "Fundación Guerrero", el "Premio Jaén", el "María Canals", el "Pilar Bayona", entre otros. Ha sido también galardonado en el "XIII Concurso Internacional de Santander Paloma O'Shea" y quedó finalista en la XXV edición de este prestigioso concurso, lo que tuvo una gran repercusión en su carrera. Y ya, sin mediar concurso, ha sido distinguido con el "Premio MontBlanc a la Cultura en Canarias 1991", el "Casino de Tenerife 1990" y el "Harold Bauer Award" de la Manhattan School of Music.

Todos estos premios le han abierto las puertas de las salas de concierto de Europa, Australia, Estados Unidos, Chile, Corea del Sur y China, habiendo tocado en salas tan importantes como la "Alice Tully Hall", el "Carnegie Hall" o el "Bruno Walter Auditorium", todas ellas en Nueva York; el "Royal Festival Hall" de Londres, o la Beijing University de China, así como en los más importantes auditorios de España (Auditorio Nacional, Palau de la Música Catalana, Teatro Real, Auditorio Alfredo Kraus, Auditorio de Tenerife, etc.).

Como pianista de su tiempo, en el que se han puesto de moda los grandes Festivales de Música, no ha dejado de intervenir en ellos, habiendo sido programado en el "Festival Internacional de La Roque de Antéron" (Francia), en el "Festival Internacional de Santander", en el "Festival Internacional de Música de Canarias", en el "Festival Internacional de Piano de Lucena" (Córdoba), en el "Festival de Torroella de Montgrí", etc., etc.

Y de la mano de los festivales y programaciones de temporada, Gustavo ha sido invitado como solista por numerosas orquestas, actuando con la Budapest Festival Orchestra, la Wintergreen Summer Festival Orchestra, las Sinfónica de Tenerife y Filarmónica de Gran Canaria, las de Sevilla, Castilla y León, Madrid, Galicia, Ciudad de Barcelona y Nacional de Cataluña, Burdeos (Francia), Turín (Italia), Manhattan School of Music (Nueva York), Santiago de Chile, Northern Sinfonia de Inglaterra, etc., bajo las batutas de maestros como Ivan Fischer, Stanislaw Skrowaczeswki, Christian Mandeal, Mathias Bamert, Laurence L. Smith, Jean Bernard Pommier, Joseph Caballé Dome-

nech, Víctor Pablo Pérez, Max Bragado, José Ramón Encinar, Adrian Leaper, Gloria Isabel Ramos, Pedro Halffter, entre otros.

Hasta aquí me he referido a todos aquellos hitos importantes que suelen recoger normalmente los *curricula* de los pianistas y que, sin duda, reflejan la trayectoria de un artista, pero ahora me quiero detener en los repertorios que ha tocado nuestro músico, algo que sí referencian los cantantes, pero no los instrumentistas, curiosamente; porque en este punto nos tenemos que preguntar ¿qué ha aportado Gustavo al mundo del piano? ¿Se ha limitado a seguir difundiendo los repertorios tópicos, mil veces trillados por tantas y tantas manos, eso sí mejorados o recreados por su propia visión? Aquí tengo que decir que su curiosidad, interés y valentía por los repertorios nuevos ha sido fundamental para dar a conocer muchas obras de los grandes compositores de los siglos XX y XXI. La mayoría de los intérpretes no afrontan este reto porque tienen miedo al rechazo de aquellos públicos adocenados, que prefieren no arriesgarse por caminos desconocidos, pero Gustavo, quizás por ser él mismo compositor, ha abordado muchas partituras insólitas, independientemente de que haya trabajado, como es natural, las obras de los grandes maestros del clasicismo y del romanticismo (Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms, Chopin, Liszt y el neorromántico Rachmaninov).

Su interés por el siglo XX comenzó por las obras impresionistas de Debussy y Ravel. Del primero, los 24 preludios, *Pour le piano, Images* I, *Estampes, Children's corner,* los 12 estudios; mientras que se centró del segundo en *Gaspard de la Nuit, Pavane pour une Énfante défunte, Le tombeau de Couperin* y el Concierto en Sol. Yo le escuché uno de los recitales dedicados a Ravel y me quedé impresionada ante su forma de extraer del piano múltiples colores, crear atmósferas y realizar una trama homogénea en determinados pasajes, como si se tratara de una red sonora imperceptible sobre la que circulaban hilos melódicos cristalinos.

A los impresionistas le siguieron el posromántico Scriabin (*Sonatas 6 y 10*, *Preludios*, *Estudios*), el neonacionalista, neoclásico y muchas cosas más Béla Bartok (*Sonata para piano*, *Suite "Al aire libre"*, los *Conciertos 1, 2 y 3*); el ruso, neoclásico y siempre bienvenido Stravinsky (*Concierto para vientos y piano*), con obras todas ellas aún de repertorio. Pero a estos compositores se sumaron pronto otros menos transitados como Pierre Boulez (*Sonata nº 1*), Gian Francesco Malipiero (*Il tarlo*), György Ligeti (varios *Estudios* para piano), Iannis Xenakis y su música estocástica (*Herma*), Witold Lutoslawski (*Concierto para piano y orquesta*), Olivier Messiaen (*Veinte miradas sobre el Niño Jesús*, *Visiones del Amén* para 2 pianos). Esto por lo que respecta a los autores extranjeros, porque de los nacionales ha interpretado obras de Antón García Abril (*Concierto para piano*, *Nocturnos de la Antequeruela*), de Eduardo Soutullo, quien le dedicó su *Lira de sombra*, de Dori Díaz Jerez, su hermana, otra consumada compositora, la *Suite para piano*, y luego todas aquellas partituras que le han dedicado autores como el mencionado Soutullo, Zulema de la Cruz (*Estudio sobre el agua nº 2, Gotas*), Jeremy Cavaterra de Estados Unidos (*Children's Suite*), o Mario Gosálvez, del que fue dedicatario de *Notch,* obra con la que el compositor ganó el Premio de Composición Reina Sofía 2005.

Pero por encima de todos los trabajos realizados con obras de músicos españoles –que han sido muchos– hay que destacar la interpretación de las composiciones del catalán Carlos Suriñach, del que ha grabado su obra completa para piano (*Sonatina*, *Tres canciones españolas* y la suite *Acróbatas de Dios*), así como el *Concierto para piano y orquesta* y el *Concierto para orquesta de cuerda, percusión y piano*. Estas últimas obras sinfónicas, que han pasado al registro sonoro junto con la Orquesta Sinfónica de Tenerife, dirigida entonces por Víctor Pablo Pérez, aún no han visto la luz, lamentablemente, pero sí salió al mercado otro registro fonográfico para el sello RTVE Música**,** que incluye obras de Oscar Esplá junto a la violinista Margherita Marseglia.

Y si todo lo anterior tiene una gran importancia en lo que a difusión de nuevos o infrecuentes repertorios se refiere, no quiero terminar de hablar de esta faceta de Gustavo como intérprete sin mencionar su dedicación a Manuel de Falla y a Isaac Albéniz, las dos grandes figuras de la música española y sus dos grandes y últimos amores, cuya obra ha llevado al disco; grabaciones en las que me he visto involucrada con sumo placer. Ya muchos años antes le había pedido que grabara una gran parte de la obra pianística de Teobaldo Power para la colección discográfica "La creación musical en Canarias" del proyecto

RALS (CD-29), porque los LPs que registró Guillermo González a principios de los años 80 eran ya ilocalizables, aparte de que la grabación analógica hacía ya tiempo que había sido sustituida por la digital. Fue entonces cuando empecé a conocer más a fondo a Gustavo y entablar una amistad que se ha ido consolidando con los años. La grabación fue un éxito aquí en Canarias, con sendos conciertos de presentación en los dos teatros de las islas capitalinas, que tuvieron eco en la Península, donde dio un recital poweriano en la Fundación Juan March de Madrid.

Tras este disco le pedí que grabara para la colección "El patrimonio musical hispano" (CD-22) que dirijo en el seno de la Sociedad Española de Musicología, la obra completa de Manuel de Falla, que sabía la había estudiado desde hacía ya varios años. Le programé un concierto dentro del tercero de los ciclos de música española que vengo organizando en el marco de la Sociedad Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM), y tras él grabamos estas partituras. Corría el verano de 2008 y se acercaba la fecha del centenario de la muerte de Isaac Albéniz (18 de mayo de 1909).

Parecía increíble, pero en aquellos meses en que él había tenido que estudiar y grabar las partituras fallianas, aparte de otros conciertos con distintos repertorios, ya estaba montando, en un alarde de fuerza y voluntarismo, la *Iberia* de Albéniz, una de las cumbres de la literatura pianística de todos los tiempos, con la mente puesta en la trascendencia que iba a tener esta obra durante el Centenario. Programado con esta obra en el Festival de Música de Canarias y en otra serie de ciudades de Estados Unidos, República Checa, Austria, Rusia y diferentes capitales españolas, esta monumental partitura, en la versión editada por otro de nuestros eximios pianistas, Guillermo González, también Académico correspondiente de nuestra Real Corporación, fue grabada en una carrera maratoniana en febrero de 2009, junto a *La Vega, Azulejos* y *Navarra* del mismo autor, y ha visto la luz en otro CD (esta vez doble) de la mencionada colección "El patrimonio musical hispano" (CD-21) de la Sociedad Española de Musicología. Las críticas de estos dos discos, Falla y Albéniz, han sido inmejorables. Todas las revistas especializadas nacionales los han reseñado, y son dignas de mención, por excelentes, las de Justo Romero en *Scherzo,* donde dedica grandes elogios a la interpretación de Gustavo, comparando su versión con las de Alicia Larrocha, Esteban Sánchez y Rafael Orozco. Titula la crítica "Flamante revelación" y después de ir desgranando obra por obra todas sus virtudes interpretativas, con expresiones como "exquisitez melódica", "valentía sin tapujos", "sevillanas centelleantes, extravertidas y luminosas", finaliza diciendo que es el "fresco iberista más homogéneo llevado al disco" y que "Gustavo Díaz Jerez se incorpora con este álbum verdaderamente excepcional al selecto y creciente grupo de cabeza de los iberistas". Estamos, pues, ante un músico consagrado por la crítica y un intérprete situado entre los mejores del panorama nacional, no sólo por su reconocido virtuosismo sino por su madurez interpretativa, que es al fin y al cabo lo que más cuenta: esa forma de "decir" la música, de trasmitirla, de poner en tensión al público, de que sienta que una corriente eléctrica trastorna sus sentimientos en la búsqueda de una experiencia estética. ¡Qué más puede desear un músico! Gustavo lo ha conseguido. Me conmoví cuando en la interpretación de la *Iberia* en el auditorio Alfredo Kraus, sin aplausos por expreso deseo suyo entre cuaderno y cuaderno, un oyente de la primera fila, al terminar *Almería,* cantada de una manera magistral, gritó ¡¡¡bravo!!! Era el desahogo de una expresión contenida, pues Gustavo nos había mantenido en vilo durante toda la interpretación de la pieza.

Hablemos ahora del Gustavo compositor, de la otra faceta de su quehacer, la otra forma de expresarse a través de los sonidos, pero ahora a través de otros. La faceta que es alimentada por la interpretativa, que es capaz de juzgar lo que pide un intérprete, que es capaz de ofrecer lo que quizás otros no le ofrecen. La faceta en la que pervivirá para la posteridad.

Descubrí esta faceta suya el 27 de mayo de 2003 cuando asistí a un concierto de cámara en el auditorio de CajaCanarias aquí, en Santa Cruz, en el que él intervenía, dando a conocer su partitura *Sidhe* para piano a cuatro manos y trío de cuerda. Aquella composición me causó una honda impresión por su frescura de ideas, por el tratamiento de los instrumentos y por la obtención de unas sonoridades que, siendo plenamente actuales, no resultaban agresivas al oído del oyente medio, siempre pronto a rechazar todo lo que sea mínimamente disonante. Este estreno fue un gran éxito para él, por lo que se sintió animado a seguir componiendo nuevas obras de cámara, algunas estrenadas en los conciertos que semestralmente

viene celebrando COSIMTE en el auditorio del Conservatorio. Todas mantenían el mismo nivel de calidad que la citada *Sidhe*, por lo que Lothar Siemens y yo decidimos incluir cuatro de ellas en un CD de la colección "La creación musical en Canarias" del proyecto RALS, que pudieran servir de testimonio del quehacer creador de este ya consagrado intérprete. En este registro, y aparte de la mencionada *Sidhe,* que aunque obra puramente instrumental está inspirada en unos sugerentes versos de su esposa Belinda Sánchez, se encuentran la *Sonata para viola y piano,* compuesta en 2003, el *Trío para violonchelo y piano*, obra temprana de 1994, y *Zenith* para voz y sexteto de flauta, arpa, violín, viola, violonchelo y piano.

En estas partituras, Gustavo Díaz Jerez da muestra de una gran originalidad y de un dominio de las sonoridades y equilibrios camerísticos. Hay en ellas pasajes de gran fuerza expresiva, incisivos o de ritmo violento, frente a otros en los que el sonido se hace etéreo o leve como una burbuja. Nos sorprenden sobre todo esas sonoridades de cristal que sabe extraerle al piano en el registro agudo, en las que su timbre característico queda difuminado y se rompe en miles de trocitos destellantes. También nos sorprende el concepto que tiene del tiempo y cómo sabe conferir la dimensión adecuada a los largos pasajes en los que trabaja con determinados colchones sonoros o con esquemas rítmicos repetitivos. Desde el punto de vista de la estructura, trabaja casi siempre con formas cerradas, reexponiendo de manera modificada sus materiales temáticos, aunque a veces no son éstos los que se recapitulan, sino sus ritmos característicos. Y es que le preocupa mucho la unidad y cohesión de las obras, de tal manera que en aquellas con varios movimientos hay materiales que pasan de uno a otro, como en un proceso cíclico. También es de señalar en ellas los constantes cambios de *tempi* y las zonas frecuentes de contraste.

Aunque su música resulta cercana al oyente medio, porque está escrita desde su larga experiencia como intérprete, acostumbrado a comunicarse con el público y a trabajar con ideas de muchísimos compositores, la realidad es que su proceso compositivo es muy complejo, ya que en casi todas las partituras subyacen principios matemáticos escogidos y trabajados por él con gran minuciosidad. Por tanto, su música está dentro de esa tendencia a la nueva complejidad, que es una de las vías desarrolladas por el mundo cultural posmoderno, nacida del movimiento moderno anterior.

Es autor del programa informático *FractMus,* dedicado a la exploración de la composición algorítmica, y sus artículos sobre la materia han sido publicados en prestigiosas publicaciones especializadas, porque no en vano Gustavo es un consumado matemático ¡quién lo iba a decir! Su lenguaje compositivo él mismo lo define como "espectralismo algorítmico", aunando elementos del movimiento espectralista francés (Gérard Grisey, que prefería el término "liminal", Tristan Murail, Horatiu Radulescu, Michael Levinas, etc.), donde la tímbrica juega un papel preponderante y vertebrador, con procesos derivados de diversas disciplinas matemáticas como son los autómatas celulares, L-systems, fractales, algoritmos genéticos, teoría de los números, análisis del espectro armónico, síntesis aditiva, psicoacústica, etc. Para componer acude a diversas herramientas informáticas, obteniendo a menudo resultados en forma electrónica. No es, sin embargo, la electroacústica el campo principal de su interés, como él mismo suele decir, sino que su objetivo se concreta en la aplicación de estos resultados a los instrumentos acústicos tradicionales. Esto le ha supuesto un cuidadoso y elaborado procedimiento de cuantización melódica, rítmica y tímbrica, para adecuarlo a las posibilidades instrumentales e interpretativas, sin que esto conlleve una pérdida de la esencia del proceso original.

Basadas en estos principios, la producción musical de Gustavo no ha dejado de crecer en estos últimos años, abarcando obras para instrumento solista, música de cámara, orquesta y tan solo una obra coral (*Nudo de luz* para coro mixto, sobre textos de Belinda Sánchez) y un ciclo de canciones (*Canciones de Garajonay* para soprano/tenor y piano), partituras todas ellas que han sido interpretadas con cierta asiduidad por prestigiosas orquestas, grupos de cámara y solistas, tanto en España como en el extranjero. Aunque no voy a hacer una enumeración exhaustiva de su ya notable catálogo, sí quiero destacar en el campo de los solos *Gehenna* (2005) y *Sisyphus* (2008) para piano, y *Nous* (2010) para flauta, de la que ha hecho tres versiones más: para flauta y piano, para flauta y arpa, y para flauta y guitarra, bajo el mismo título. En el campo de la música de cámara, que ha sido el más transitado por él, tiene muchas combinaciones curiosas, aparte de las tradicionales

del dúo de violín, viola o violonchelo con piano, el trío con piano, el cuarteto de cuerdas, etc. Entre aquellas no quiero dejar de citar *Hymenoptera* para cuarteto de clarinetes (2005); *Partita* para viola d'amore, piano, vibráfono, marimba y multipercusión (2005); *Ricercare, D. Schostakovitch in memoriam,* para viola d'amore y piano (2006); *Akhkhazu,* para saxofón alto y piano (2007); *Tiamat,* para violín, viola, violoncello, contrabajo, y piano. (2007); o *Granular* para cuarteto de guitarras.

Por último, hay que señalar que la producción orquestal de Díaz Jerez ha ido creciendo en estos últimos años, pasando de orquestaciones de obras anteriores a obras específicas para gran orquesta u orquesta de cámara. De ellas, *Anaga* y *Aranfaybo* han sido las más difundidas, no sólo en Canarias, sino en varias capitales europeas la segunda, al haber sido incluida en uno de los programas del Septenio de Canarias por la Hungarian Chamber Symphony, que dirige el tinerfeño afincado en Budapest Alberto Roque. En estos momentos está trabajando en otra composición para gran orquesta por encargo del Festival de Música de Canarias para ser estrenada en el Festival de 2011. También su producción concertante ha tenido trascendencia, al haber escrito dos obras para viola d'amore y orquesta, composiciones propiciadas e interpretadas por su amigo el excelente viola de la OST Slava Belonogov, que ha recuperado para la música contemporánea este interesante instrumento de cuerdas simpáticas del último barroco, al que Gustavo le ha conferido un nuevo modo de expresión.

Por todo lo expuesto, nos congratulamos de poder contar entre nuestros Académicos Correspondientes con Gustavo Díaz Jerez, porque constituye un faro que ilumina nuestra música, y un ejemplo para nuestros jóvenes. Le doy las gracias por la partitura de piano, *Orahan*, que ha dedicado a la Real Academia y le felicito en nombre propio y en el de nuestra Corporación por su inmensa labor en el campo de la interpretación y de la creación, y por ser humilde, cercano y amigo de sus amigos, virtudes que lamentablemente hoy van desapareciendo.

Indicaciones para la interpretación de "ORAHAN" de Gustavo Díaz Jerez

Orahan, dios creador en la mitología de los aborígenes de la isla de La Gomera, está íntegramente construida tomando como base la versión original del arrorró de Teobaldo Power, *berceuse* integrada en los *Cantos Canarios* para piano. *Orahan* está dedicada a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Toda la obra debe interpretarse con *rubato*. Ha de evitarse la percepción de una excesiva regularidad en el fluir del pulso.

La indicación de compás sirve únicamente para organizar la partitura, no implica tiempos fuertes ni débiles.

Las indicaciones de pedal deben seguirse escrupulosamente.

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

Orahan

para piano solo

Gustavo Díaz-Jerez

Mesto teneramente, molto rubato, ♩ = ca. 40-48

Piano

pp molto lontano

Ped.

6

poco sf

pp

Ped.

Ped.

11

8va

poco sf

dolcissimo

Ped.

14

(8)

15ma

Ped.

Ped.

Ped.

17

(15)

8va

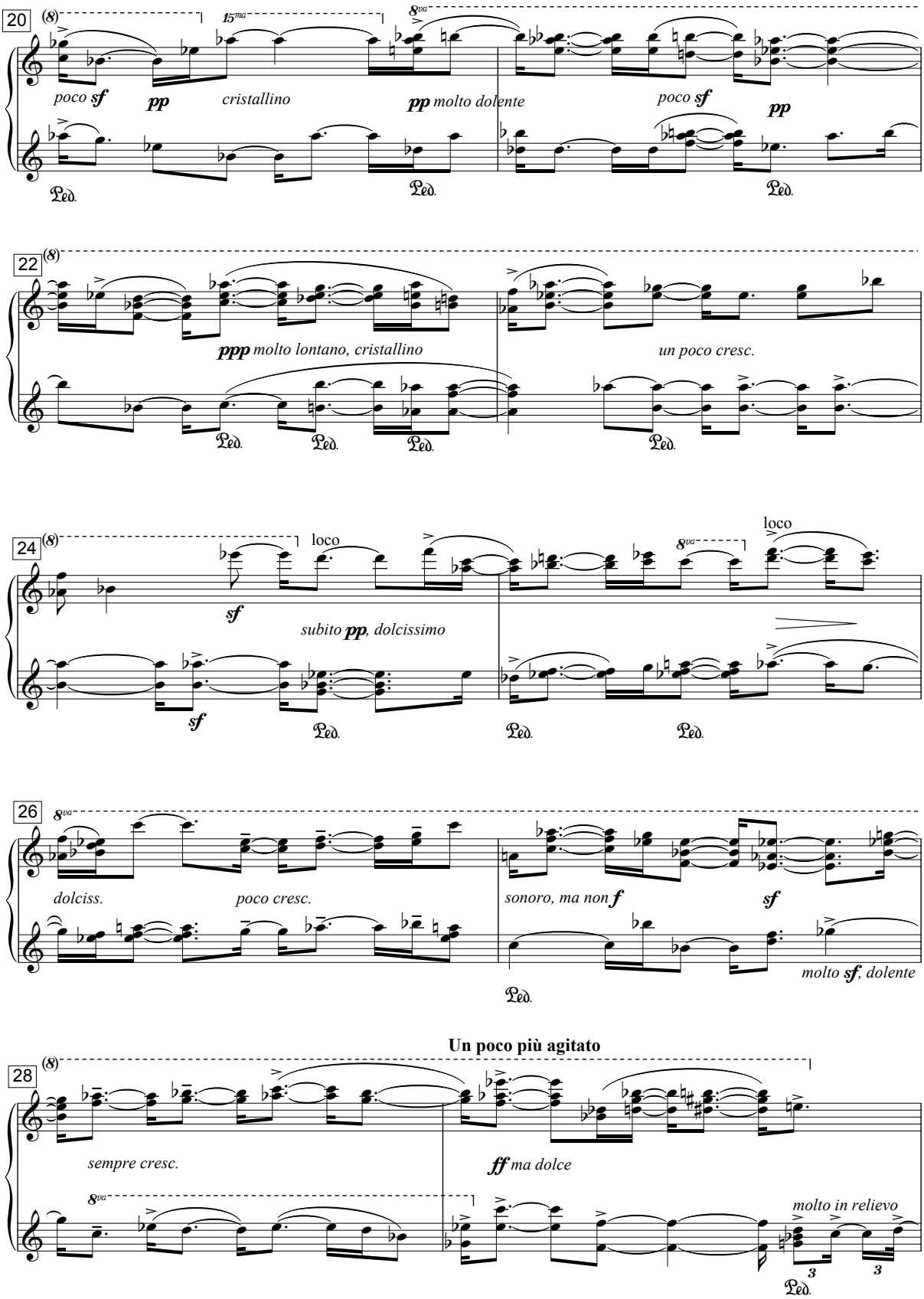
Ped.

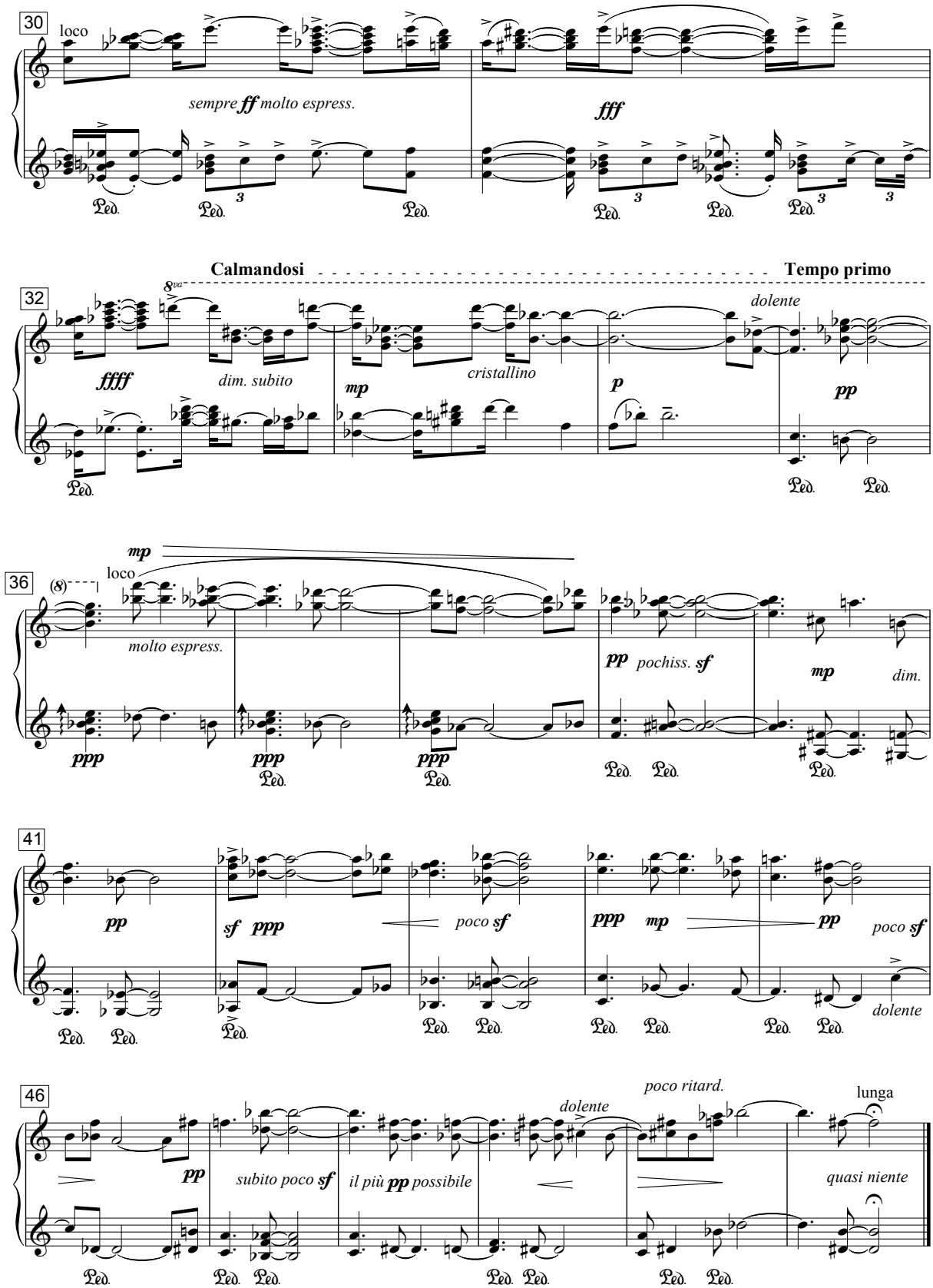
Ped.

Ped.

Ped.

Copyright © 2011 by Gustavo Díaz-Jerez, all rights reserved.


20
poco sf
pp
cristallino
pp molto dolente
poco sf
pp
22
ppp molto lontano, cristallino
un poco cresc.
24
loco
sf
subito pp, dolcissimo
sf
loco
26
dolciss.
poco cresc.
sonoro, ma non f
sf
molto sf, dolente
Un poco più agitato
28
sempre cresc.
ff ma dolce
molto in relievo


30
loco
sempre ff molto espress.
fff
32
Calmandosi
Tempo primo
8va
ffff
dim. subito
mp
cristallino
p
dolente
pp
36
mp
loco
(8)
molto espress.
ppp
pp
pochiss. sf
mp
dim.
41
pp
sf
ppp
poco sf
ppp
mp
pp
poco sf
dolente
46
pp
subito poco sf
il più pp possibile
dolente
poco ritard.
lunga
quasi niente

Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda

Félix-Juan Bordes Caballero

Todo lo que voy a decir me produce inquietud y también una inevitable vergüenza, por intentar aflorar mis propias experiencias pictóricas estructurando un discurso que dé sentido a mis solitarias investigaciones, que se han desarrollado a lo largo de estos cincuenta y tres años, al ejercitarme en una cierta gimnasia de carácter síquico e interior, al mantener una actitud sonámbula, que me permitía consolidar y definir en el lienzo multitud de formas y entidades que fluían directamente del subconsciente. Todo salía desde dentro de mí mismo, dándole carne a los sueños que me permitían sentirme intensamente vivo y sumergido en un propio y personal sistema de ideas entrelazadas y actitudes donde las formas surgen y desaparecen: como si su sólo existir fuera un accidente dentro de esa otra realidad donde todo acontece y fluye de manera incesante, como un magma que se mueve entre lo contradictorio y lo disonante, fuera de los hábitos pictóricos más tradicionales.

En este entrañable edificio del Gabinete Literario de Las Palmas realicé con diecisiete años la primera exposición de mi obra, que no he cesado de elaborar hasta la actualidad, producida voluntariamente siempre dentro del ámbito existencial de las Islas Canarias. Y ahora siento, por esta coincidencia temporal, una especial ilusión al estar aquí de nuevo para este acto académico.

Fue para mí una sorpresa insospechada y una gran satisfacción que me llamara la Excma. Presidenta, la Dra. Rosario Álvarez Martínez, para invitarme a ingresar en la prestigiosa Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, después de haberme propuesto para unirme a esa Real Corporación el ilustrísimo académico, catedrático de Historia del Arte y excelente crítico, don Fernando Castro Borrego, así como también por el apoyo de otros amigos académicos que me seleccionaron para formar parte de ese elegido grupo de personas que trabajan con rigor y con gran ilusión por el desarrollo y la potenciación de la cultura en nuestras Islas Canarias.

Quiero, por tanto, dejar constancia de mi profundo agradecimiento a todos ellos, y a los restantes miembros de la Academia, por lo que supone para mí un gran honor, al que espero corresponder con mi trabajo ilusionado y aportación personal de mis ideas y experiencias en todo lo que pueda ser útil a las Islas Canarias y a esta Real Academia de Bellas Artes.

Y en cumplimiento con lo establecido en los Estatutos, respondo también ahora con mi humilde aportación a la colección de Arte de esta Real Institución, con una de mis obras más recientes perteneciente a la serie “Mitos de los orígenes: esencias africanas”.

Aprovechando esta especial ocasión, pensé que ahora que ya he terminado mis labores docentes y desarrollo en estos últimos años otra etapa más intensa dentro de mi ininterrumpida actividad pictórica, quizás sería oportuno poner en orden mis propios recuerdos y experiencias plásticas; por una parte, con el afán de contrastar mis inquietudes actuales, mis temas y mis realizaciones más recientes, y relacionarlas con aquellos arranques surreales que nunca se cerraron del todo. Ahora se mantiene mi obra reciente en un nivel más abstracto, aunque permanecen todavía en ella los mismos esquemas e intereses composi-

tivos, y donde persiste una estructura profunda que siempre subyace, aunque el resultado no pretenda rascar tan concretamente en aquellos escenarios de ensueño, ni busca definir de manera detallada las formas imaginadas, sino que ahora quedan veladas y más deshechas, manteniéndose en un entorno más indefinido formas más ambiguas y tímidas, parecidas a aquellas que surgían como manantial incontenible en aquellos años 60.

Pero recapitular y volver atrás en mis recuerdos, recordar temas y títulos atravesando por todas las etapas evolutivas hasta llegar a mis intereses plásticos actuales, seguramente me dará la posibilidad de rastrear y atrapar, en la red de mis propios recuerdos, muchas vetas y argumentos plásticos que han quedado expectantes y que, siendo los mismos, sin embargo su tratamiento formal ya es distinto, después de haber transcurrido tantos años.

Hace tiempo que dudo en dejar sedimentados todos estos recuerdos visuales enmarañados y revueltos en mi memoria, sin llegar a exteriorizarlos y no expresarlos a modo de reflexión terapéutica o agenda pictórica, porque siempre existe un cierto pudor, que impide sacar hacia fuera y transmitir aquello que posiblemente poco importa a los demás, y que sólo atañe a las propias reflexiones interiores, en el propio andar por la existencia visual, despertando mis propios sentidos.

Pero una vez que decido moverme en ese nivel autocrítico, y antes de recordar algunas de las claves y resortes que me impulsaron a producir determinadas obras que estructuraron mi pensamiento plástico y que vertebraron las distintas fases evolutivas por las que he ido experimentando, recojo ahora un trozo de uno de los textos que ya elaboré en aquellos años 70, titulado *Ventana*, y que ahora quedan en conexión con esos recuerdos…

FÉLIX J. BORDES. Serie: Mitos de los orígenes: esencias africanas. *Epilipili nació del trueno. Ha existido siempre y nunca morirá.* 1,50 x 2,40 m. Técnica mixta sobre lona. (Donado a la RACBA en el acto de su ingreso).

En aquellos años escribí lo siguiente:

Al principio sólo fue una atracción plástica por las figuras de los veintidós arcanos superiores del juego adivinatorio del Tarot y por mi interés en lo hermético, por todo aquello que queda oculto. Esa obsesión fue llevándome a un estudio sobre lo esotérico, a través de la lectura de la Cábala Mística y la Tabla Esmeraldina de Hermes Trismegisto, generando también gran ambigüedad con los juegos combinatorios orientales de I. Ching. Esos trabajos e investigaciones dieron como resultado las veintidós planchas de mi primera carpeta de aguafuertes. Cada arcano contenía docenas, centenares de significados, sugerencias plásticas y símbolos. Allí parecía estar escrita toda la Historia del Hombre…

Después de esa experiencia mental, ya nada fue lo mismo para mí: con los ojos semicerrados y dentro de la libertad de ese procedimiento automático, apareció un aluvión incontenible de formas que se agolpaban y amasaban sin descanso. Era como una veta inagotable de preconceptos formales que iban materializándose en los papeles y lienzos, mientras otros estímulos se configuraban. Casi al mismo tiempo, noté que se desmoronaba todo el sistema plástico habitual, todo un entramado de conceptos y maneras compositivas clásicas, principios estéticos preconcebidos, adquiridos a través de mi formación académica.

Aparentemente, todo era lo mismo, pero sin embargo algo era distinto, porque nada parecía ya importante en la construcción del problema plástico, al desaparecer los cánones estéticos y los antiguos problemas pictóricos. Ahora, en ese nuevo juego, todos son sugerencias y ambigüedades donde una forma puede ser varias a la vez…

Y a medida que estos episodios aparecían con mayor desparpajo y desinhibición, iba cobrando más intensidad y presencia todo ese conglomerado sumergido que se dejaba descubrir más rápida y directamente, a través de esa ventana abierta de contacto entre una realidad heterogénea y otra más oculta e interior.

Para operar de manera consciente en ese abrir y cerrar mundos opuestos y poderlos contener con un muro o barrera separadora, y para evitar que el aluvión de formas que esperan contenidas fluyeran por el mundo de la conciencia demasiado libremente, hace falta una ejercitación previa y progresiva, ya que encandilarse con ese universo personal y paralelo, incrustado tan fuertemente en el propio espíritu, puede llegar a ser demasiado peligroso para la estabilidad y control de la propia mente. Pero no fue sólo ese mecanismo liberado o resorte desatado lo que permitía la consolidación de aquellos escenarios surreales, ya que también contribuyó en la concreción y definición de esas manifestaciones formales mi visión manierista de la realidad heterogénea que nos rodea en el medio insular canario y africano, donde coexisten variedad de plantas carnosas retorcidas y de fuertes colores. Todo ese mundo vegetal minúsculo y a veces casi microscópico de cactus, esporas y lujuriantes frutos, servían de base para la evolución de las formas pictóricas que, entremezcladas, formaban parte de todo aquel universo plástico abigarrado y en movimiento incesante. Toda esa extraña realidad que se situaba a medias dentro de ésta, me producía, cuando la visualizaba, el placer de haberla vivido intensamente.

Entre ese conjunto exuberante tan diverso de formas autónomas de conducta autista, se insinuaba una determinada idea de orden, y sería establecido por una especial geometría que relacionaba las formas sin referencia escalar, y recorridos de colores intensos que recordaban obsesivamente a aquellos escenarios extraños de Lewis Carroll en "Alicia en el País de las Maravillas" o del cuento de "El Mago de Oz"…

Y no sólo fueron esos estímulos externos producidos por la naturaleza lujuriante de la flora carnosa insular, sino que los escenarios que en esa etapa pictórica se generaron, también estuvieron fuertemente arraigados en los criterios compositivos bosquianos y los colores del "Jardín de las Delicias", que escudriñé y analicé con verdadera pasión en aquella época, obsesionado con esa especial manera de ver el mundo, utilizando una organización compositiva similar a las visiones pictóricas del Bosco.

Porque la recreación de otra fauna y flora con la aparición y redefinición de otras formas, me llevaban a evocar una tarima existencial paralela, un contenedor análogo con otra biodiversidad, pero no igual al espacio insular realmente vivido y ahora tan fracturado. Esa constante geográfica del horizonte y la línea de costa fluctuaron tam-

bién en otras épocas de mi evolución plástica, como una constante en un continuo reciclaje…

Esa sensación de encierro-abierto a la inmensidad del océano se produce en la cumbre de las islas, donde nuestro territorio insular flota entre las nubes. Y en esos momentos solitarios donde uno intenta descubrirse, cuando se hace difícil detectar con nitidez aquello que es el esencial motivo de la obsesión: una amalgama ambigua de visiones, luces, reflejos y sensaciones, cosas de diversa condición que se entremezclan y extienden por todo el campo bidimensional, disolviéndose hasta ocupar cada centímetro cuadrado de la lona de algodón y que establecen al final del proceso una escondida y hermética geometría que todo lo ata y relaciona, dejando sin embargo aflojado aparentemente todo.

Ese deseo de moverse entre lo escurridizo, entre lo que está en continuo hacerse, es sin duda el principal riesgo y el fundamental atractivo: construir sin que aparentemente se construya, sin que parezca que se diga, sería la principal preocupación.

Las claves permanecen en el interior del proceso mismo, dentro de la especial urdimbre que soporta la sustancia pictórica en su momento evolutivo. Porque además, ese empeño por dejar impresas parte de mis obsesiones más trascendentales, las pasiones que a uno le atañen, necesita también de técnicas eficaces, de todos los recursos propios de la condición de pintor, adquiridos a lo largo del tiempo en la constante manipulación de pigmentos, aceites y soportes.

Y en ese discurso plástico voluntariamente sobrecargado y sobrecodificado es demasiado difícil, y quizás no aconsejable, pretender desvelar totalmente el porqué de esa actitud divagadora donde se fomenta lo incorrecto, lo sutil y hermético, y todo aquello que queda difuso, resbaladizo y misterioso. Pero creo que es preciso tirar de algún hilo de la madeja de discursos paralelos para no producir desencanto visual y permitir acotar dimensional y mentalmente un cúmulo inagotable de respuestas y sensaciones, que se fundamentan en la singular condición expresiva de lo diverso, en la idea misma de heterogeneidad, en el constante intento de estructuración interna de un especial caos particular; en la domesticación de un puñado de símbolos y escrituras pensadas por antiguas civilizaciones, siempre con el deseo de revivir tiempos imposibles y pasados y, también, para sentir y mezclar directamente con las manos pigmentos naturales aglutinados con grasas animales, y así evocar febrilmente aquellas ansias pictóricas del hombre primitivo.

Detrás de cada experiencia artística personal está un conjunto de estímulos y nostalgias que aparecen y desaparecen en el trasiego cotidiano, que se agolpan y acumulan haciendo masa con los distintos interrogantes que surgen del interior de la propia conciencia: son los insistentes repiqueteos de siempre, que afloran inevitablemente en el enfrentamiento solitario y obsesivo con el hecho artístico.

Pero el ojo no puede soportar tanta presión, y es entonces cuando el espectador produce el rechazo: a más cúmulo de datos y aglomeración formal, más potencialidad cromática. Y el resultado plástico de todo esto debe ser conscientemente controlado y llevado voluntariamente a extremos exasperantes y desaforados. Todo ello se une asimismo a una densa y alta complicación en los niveles de contenido, insinuando escenarios de gran trascendencia esotérica, más propios del iniciado en la filosofía hermética.

Es en esa ancha faja de libertad significante donde es posible engañar al ojo y ver por encima de los detalles componentes; y desde el conocimiento de la imagen global, se desdoblan y subdividen los diferentes recorridos visuales y variados niveles de lectura.

También, la estrategia que se materializa en este proyecto plástico desarrollado a lo largo del tiempo se fundamenta en un viaje astral o mental, realizado en alta velocidad virtual, visualizando desde la borrosidad y desde diferentes ensayos cromáticos, una mezcla entre el mundo real y el mundo imaginado.

Ese otro viaje desde la imaginación a hipotéticos territorios no pisados por el hombre, no busca literalidad ni exactitud de las visiones paisajísticas ni de los sitios, sino que intenta extraer la imagen significante y la esencia de los lugares, evocando las emociones de los primeros viajeros y descubridores.

Porque realmente no eres lo que imaginas que eres, y viajar sin ir es lo primero, para permitir todas las posibilidades, para aceptar antes distintas versiones y así

FÉLIX J. BORDES. Serie: Mitos de los orígenes: esencias africanas.
El conocimiento de la tierra. 1,34 x 1,75 m. Técnica mixta sobre lona.

poder organizar combinaciones plásticas enlazadas con otras realidades.

Entrar en los distintos lugares sin ir previamente permite llegar después a ellos sobrecargado de referencias y acceder a la experiencia pictórica pertrechado de multitud de conceptos, palabras, leyendas y dichos extraídos desde la ilusión, sólo desde aquello que es imaginado.

Porque es la borrosidad de los datos previos, sin que exista la presión del conocimiento exacto de la realidad, lo que posibilita que no se disuelva el atractivo recuerdo de aquello que está remoto y que está cargado de estímulos y nuevas sensaciones.

Esa misteriosa aura de lo exótico, donde todo está cuajado de estímulos excitantes, donde formas y colores se suceden entrelazados, ha sido siempre para mí una particular obsesión. Pero apoyarse en la imaginación fabulada no es tarea fácil; ya que el pensamiento y el poder de observación no están contaminados por la costumbre y donde la relación del texto y el dibujo no es tan simple y evidente.

FÉLIX J. BORDES. *Carbonización con rayo rosa.* 1,30 x 0,90 m. Técnica mixta sobre lona.

También desde una actitud inconformista pero atenta y sumergida en ese medio, surreal, será conveniente tener en cuenta el valor que habrá que concederle en el acto creativo a la ironía y a aquello que surge del propio objeto plástico resultante, impregnado de cierto gusto sádico, con cierta perversión, cuestión ésta que no puede entenderse sino desde una posición personal que sea capaz de enfrentarse a sí misma y nutrirse a su vez defendiéndose de todo lo exterior, pero utilizando esos estímulos externos.

Creo que frente a esa realidad exterior, y a la hora de buscar recursos formales, no es posible hablar hoy de cánones ni de perfección: es el mantenerse despierto en una situación atenta, en un querer volver a empezar constante, lo que me impulsa de nuevo a enfrentarme ahora con la obra pictórica, partiendo de esos datos confusos y fragmentarios que nos suministra el contexto, en ese diálogo incesante entre la obra y quien la produce.

Porque ese caótico mundo exterior, dinámico, ambiguo, confuso y lleno de irregularidades, es lo que viene siendo hoy nuestra escenografía cotidiana, que suministra al artista el aluvión de estímulos que se entrelazan indiscriminadamente en el momento creativo. Y esa situación no placentera, negativa y artificiosa, tiene sin embargo para mí gran capacidad seductora, si se acepta el desafío de la difícil composición de los elementos distintos, que pueden encontrar equilibrio y acople mediante ciertas leyes de compensación, orientación y posicionamiento, donde nada queda demasiado evidente, ni es demasiado

fácil adivinar las relaciones que subyacen entre las diferentes tipologías formales que son protagonistas del problema plástico y espacial.

Es la heterogeneidad y la fragmentación como categoría plástica lo que me interesa; y una postura que explica una concepción del mundo queda bien ejemplificada por Foucault, cuando nos cuenta la anécdota de Borges y la enciclopedia china, con la clasificación inclasificable y surrealista de tantos, tan variopintos y extraños animalillos.

Sobre la otra y primera actitud, nos dice Demetri Porphirios lo siguiente:

> *La necesidad de la Homogeneidad es una necesidad de carácter, tanto de orden constructivo como ético, y define una sensibilidad de orden, la Homotopía: ése es el reino de lo igual, el lugar donde las diferencias se expulsan y donde se establecen unidades expansivas. Las Homotopías ofrecen consolación, favorecen, tienden hacia la continuidad, la familiaridad y la recurrencia.*

Sí, pero también plantea el dialecto opuesto a la Homotopía en los términos siguientes:

> *Existe una sensibilidad que distribuye la multiplicidad de lo existente en categorías que la mirada ortodoxa es incapaz de nombrar, hablar, ni pensar; me refiero a ese sentido del orden en el cual los fragmentos de un número posible de coherencias, brillan separadamente sin ninguna ley aparente que los una.*

Ese especial orden en el que el racionalismo occidental ha desconfiado y lo considera desorden, lo llamaremos Heterotopía, es decir, el estado de lo descolocado, lo puesto en sitios tan diferentes uno del otro que es imposible darles un lugar común.

Lo que me atrae intensamente es la conciencia de la diversidad y de la irregularidad, el sentirme rodeado cotidianamente por una multiplicidad de objetos de distinta forma y condición, de variada cromaticidad y textura, que buscan una posición en el espacio y un determinado sentido en relación con los objetos de su entorno inmediato. Pero a la vez, me intranquiliza el deseo obsesivo de encajar lo desajustado, hasta conseguir establecer desde lo arbitrario y descolocado un discurso dinámico, expresivo y a la vez coherente.

En definitiva, se trata de la dosificación de lo reflexivo y el control de lo arbitrario

En la observación de nuestro medio insular fragmentario y estimulante comprendí que se hace difícil hablar en frío a la hora de la elaboración de la forma artística, desde un discurso esquemático y organizado, cuando mi temperamento me impulsa a transmitir una experiencia que se mantiene a caballo entre dos niveles: entre lo cabal y reflexivo y entre lo desarticulado e irracional. Sería más honesto y aceptable plantear el discurso desde la sugerencia, desde la verdad a medias, más insidiosa e intrigante que la transmisión a secas de acontecimientos y experiencias plásticas unidireccionales, establecidas desde el método y siempre desde la misma manera. Cuando menos, sería más directo expresar lo que se siente sin grandes aspavientos, mejor que intentar sorprender a través del manejo preciso y previamente aceptado de ideas únicas y depuradas.

La aceptación de la diversidad

Y reafirmándome en esa aceptación de la diversidad, asumo los estímulos formales que se suscitan desde mil caminos y sendas, manteniendo una actitud abierta hacia lo medianamente desvelado, hacia lo esquinado, lo roto y reelaborado; por lo que busco aquello que me seduce desde el ángulo perverso, desde lo equivocado o desde la decisión truncada; por eso, no pretendo la neutralización de las pequeñas potencias que surgen desde lo inacabado, que mantiene diversos recorridos de lectura y que permanece sobrecodificado, tema siempre más ambiguo y sugerente.

Por eso, huyo de la infalibilidad programática, de la minuciosidad de los manuales y de la técnica de la persuasión a través de la insistencia, de la norma incorruptible y de la perfección y estructura del programa.

Quizás busco más la fascinación del vértigo, todo manejado sin espanto ni presión. *Pues si la ley con su aura de transgresión y cierto orden con su aura de violencia* (desde la óptica de Baudrillard), *arrastra cierta imaginación perversa,*

la norma fija, involuciona todo aspecto imaginario. Por eso me parece coherente (dentro de la contradicción donde me es cómodo moverme) mantenerme dentro de la aparente descoordinación del caos primigenio, siempre intrigante y rico en posibilidades, siempre fluctuante y manantial inacabable de ambigüedades, de una multitud de temblorosos y luminosos elementos formales. Es preferible, pues, aunque quizás sea más desconcertante mantener mi temperamento verdadero para dar sentido a las propias realizaciones pictóricas, moviéndome desde la exageración hasta el escándalo.

Se trata también de promover la fascinación prolongada de signos e influencias, y no de apagar prematuramente ese acto de ambigüedad ensimismada.

Me muevo, pues, entre la hipérbole y la exageración, sin que ello pueda interpretarse como alocado olvido de la elucidación consciente, como el momento racional del hecho plástico donde deben entonces disponerse otros parámetros configuradores de la obra de arte.

No hay ninguna conclusión en esa reflexión personal. Quizás pretenda, eso sí, dejar las cosas menos en su sitio, menos colocadas y estabilizadas; en cambio, busco suscitar la duda sobre qué orden es más importante para el objeto plástico resultante, si el orden orgánico o el inconsciente, y me pregunto cuál de los dos es considerado más verdadero y trascendente.

Pretendo además eludir lo demasiado obvio, lo evidente, y buscar la diversión utilizando, frente a la táctica de lo vacío, el agobio de lo lleno, con áreas de silencio sincopado. Para ello intento huir de lo excesivamente arcaico, regresivo y nostálgico, para atender más a lo expresivo y a la intensidad dialéctica de lo fragmentario.

Todo queda entonces planteado justo en la misma línea de flotación entre los dos medios, la ensoñación y la emergencia de lo consciente, para desesperar a quien busca prematuramente lo objetivable, a quien escamotea el riesgo de la visión esquinada, y a quien eluda el vértigo que produce el ensayo del gesto. La insinuación y las medias palabras es táctica sabida de toque perverso y lujurioso, censura excitante para todo el que imagina.

EL OLVIDO DE LOS PREJUICIOS ESTILÍSTICOS

Volviendo otra vez a mis primeras consideraciones, una vez liberado de los prejuicios estilísticos y del horror de la forma por la forma, me parece importante al menos aclarar, desde mi punto de vista, cómo puede doblegarse y organizarse en el momento creativo ese caos aparente, ese cúmulo de intenciones y motivos que fluye a oleadas cuando se pone en marcha el mecanismo intuitivo que abre ese depósito de preferencias formales que se almacena en el subconsciente.

Se trata de clasificar esa sensibilidad de orden, la sensibilidad que distribuye la multiplicidad de lo existente, que le da sentido y cientificidad a lo Fragmentario, tanto a nivel plástico, literario como ideológico.

Y en ese personal y especial entrenamiento, donde la forma aparece todavía borrosa, también la autocrítica es un instrumento eficaz, que permite de manera casi automática aceptar o rechazar esta o aquella otra forma, mucho antes de que aparezcan en el proceso creativo las operaciones racionales de carácter compositivo.

Será necesario, como dice Michel Foucault, *oír a los monstruos, que son como el ruido de fondo, el murmullo ininterrumpido de la naturaleza…*

Con la misma voluntad de establecer una estructura de amarre que ligue lo heterogéneo, Linneo, en sus comentarios sobre Historial Natural, dice lo siguiente:

> *Las representaciones visuales, desplegadas en sí mismas, vacías de toda semejanza, limpias hasta de sus colores, van por fin a dar a la Historia Natural lo que constituye su objetivo propio: ese objeto es la extensión de la que están constituidos los seres de la Naturaleza. Extensión que puede ser afectada por cuatro variables, y sólo por cuatro: Forma de los elementos, cantidad de esos elementos, manera en que se distribuyen en el espacio los unos con relación a los otros, y magnitud relativa de cada uno.*

En relación con lo dicho anteriormente, referente al deseo de un cierto orden sensible en el problema plástico, considero que cualquier forma o conjunto de formas aparentemente arbitrarias pueden posicionarse y combinarse de forma tal, que den como resultado un objeto capaz de suscitar emoción.

Félix J. Bordes. *El tiempo de la cosecha.* 1,30 x 0,90 m. Técnica mixta sobre lona.

Ello conlleva la necesidad de una estructura profunda que imprima cientificidad al sistema, ya que dentro de la etapa racional, donde se manifiestan más directamente las intenciones compositivas, donde preocupa más el deseo de ordenar, de posicionar cada elemento en su lugar exacto en relación a los otros, es necesario solidificar una estructura profunda que imponga cientificidad al sistema, fabricándose a través de la geometría sensible un esqueleto específico, que no siempre será interesante manifestar de manera evidente, pero que será necesario como articulación entre lo que se puede ver y entre lo que se puede decir.

Esa estructura que limita y filtra lo visible establece un nuevo estado, en el que todo queda colocado y sujeto de manera especial.

Para dar entonces sentido a lo diverso y a la vez fragmentario, es necesario balancearse entre las similitudes y las analogías, entre los contrastes y las compensaciones, tratando de encontrar la semejanza entre lo heterogéneo, en diferentes niveles y sentidos. Por otra parte, considero que hay que olvidar la idea totalizadora entendida como norma imprescindible.

La expresiva conjunción de lo heterogéneo

En relación a esa provocación sensible que proviene de la conjunción de lo heterogéneo, habrá que añadir también que la discontinuidad de la sensibilidad comporta además la producción de imágenes diversas, ligadas entre

sí por una práctica que no es repetitiva, y asumen el disfraz de la figuración de signo abstracto y la opulencia de la materia y el color, sin admitir nunca una estandarización.

La obra siempre responde a los requisitos del cambio irrepetible, porque la relación entre el pintor y su medio de expresión también es irrepetible.

Por otra parte, la visión desaliñada, antirreglamentaria y ciertamente chistosa, es la que me interesa destacar en contraposición con la vía seca, austera y castrante de la ideología, que aborda el problema creativo desde lo dogmático, desde un esquematismo asfixiante que acaba por eludir esa etapa despreocupada y fascinadora, ciertamente libertaria, previa a la entrada de la emoción en la mente, del más frío mecanismo de la razón necesaria.

Para confirmar esta opinión, vienen muy oportunas las consideraciones de Carlo Ginzburg y Adriano Prosperi en relación al proyecto histórico, utilizadas por Tafuri en el encabezamiento de su libro "La Esfera y el Laberinto":

> *Llega un momento, en la investigación, en que, como en un rompecabezas, las piezas empiezan a colocarse en su sitio.*

Pero, a diferencia del rompecabezas, en donde las piezas están todas al alcance de la mano y la figura que se ha de componer es una sola, en la investigación las piezas están disponibles sólo en parte, y las figuras que se han de componer son teóricamente más de una.

Pero siempre existe el riesgo de utilizar, conscientemente o no, las piezas del rompecabezas como bloques de un juego de construcciones. Por ello, el hecho de que todo esté en su sitio es un indicio ambiguo: o bien estamos totalmente en lo cierto, o bien erramos del todo. En este último caso se toma como comprobación externa la selección o la atracción (más o menos deliberada) de testimonios, obligados a confirmar los presupuestos más o menos explícitos de la investigación; es decir: *El perro cree morder el hueso, cuando en realidad se está mordiendo la cola*.

Considero también que si la obra de arte no es capaz de atrapar a aquel que mira, de fascinarlo y atraerlo desde esa visión esquinada, incompleta y sobrecodificada, es rechazada con la inmediata posesión del mensaje visual que la misma ofrece. Se trata del acercamiento a la verdad desde el costado más sibilino.

Habrá que llegar, como Marcel Duchamp, a la ausencia absoluta de principios, para poder mantener la libertad de construir o destruir dentro del mayor desinterés, considerando que en el fondo todo da igual, y que todo es lícito: *No hay solución, porque no hay problema*, dice Duchamp.

Asimismo, un determinado sentido del humor se advierte necesario en el proceso creativo, una cierta afición a los chistes que se mantienen como contrapunto de una figuración inexpresada, de un deseo de formularse mediante sentencias desprovistas del menor lirismo o mediante trabalenguas y trastrueques que acierten a trascender la comicidad. *Mi ironía*, dice Duchamp, *es la de la indiferencia: "La metaironia"*.

También pienso que el control de la propia producción pictórica comienza cuando se está en disposición de adoptar una actitud aparentemente desaliñada, despreocupada frente a los propios hallazgos; cuando quien crea se convierte en el propio aprendiz, abordando la acción de pintar desde la bruma de la indecisión y desde la despreocupación por el resultado.

Pero entrar en esa vertiginosidad, significa para el artista dejar atrás infinidad de caminos y renunciar a quizás más fáciles y sugerentes recursos formales. Entonces ya no existen intenciones previas, ni bocetos, ni mundo intelectual, obsesivo e incontenible, ni se da paso a otro universo sensible más pictórico, más relajado, amable y comedido. Sólo queda el deseo de doblegar la pintura al espacio pictórico, mediante la Acción. Sólo importa el hacer, en la confianza del dominio posterior del objeto pictórico resultante; y en ese momento creativo es muy importante la idea de velocidad.

Pero el propio camino hacia la visión personal abstracta del mundo no es fácil, y desmantelar la propia realidad interior consume mucho esfuerzo y valentía; el juego peligroso puede conducir al final del camino y antes del tiempo previsto, a la desesperación, o al desmantelamiento absoluto de la propia capacidad creativa.

Y en el quehacer pictórico, uno se obliga a devolver la propia visión esquinada, no ya desde el juego más obvio

de romper la perspectiva, o de la coexistencia de lo atmosférico, de lo inacabado y de la trasposición de las escalas: habrá que asumir el desmantelamiento de la realidad de la manera más elemental, sin temblores, sin pulsiones y mediante el dominio de lo arbitrario, entendido esto como componente y categoría fundamental.

El reencuentro con la abstracción implica renuncias y riesgos, pero supone una gran liberación: De un mundo intelectual, obsesivo e incontenible, se da paso a un mundo sensible, sin reglas, donde se apagan todas las luces, que se encienden de nuevo en el cuadro cuando se olvida ya todo lo aprendido, incluso cuando se queda atrás el rigor objetivo.

Entonces, ahora sólo importa el acople de las masas: en el acto de pintar, se perfilan unas y desaparecen otras, en medio de visiones no encadenadas, fragmentarias, que buscan su posición y su cromaticidad dentro del marco bidimensional; y mientras, el gesto se acelera y la materia se desliza, apretada otra vez con nerviosismo en el intento momentáneo de olvidar el entramado técnico; todo impulsa otra vez a sumergirse en esa búsqueda temblorosa, que deja muy atrás y desconectado el riesgo de contagio de la visión asimilable por el gusto establecido, y desde la heterogeneidad, entendida como categoría plástica, se reencuentra el artista con la inevitable soledad de la abstracción.

Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático

Fernando Castro Borrego

La obra pictórica de Félix Juan Bordes está relacionada con una idea del viaje iniciático. En muchos de sus textos cita a grandes viajeros: Joseph Conrad, Salgari, Julio Verne, etc. Pero en realidad, lo que le interesa no es el viaje físico, sino el viaje interior, que siempre es un viaje iniciático. Su interés por las ciencias ocultas: el hermetismo, la cábala, la alquimia, tiene que ver con esta idea de la existencia como un viaje. Se trata de concebir la relación entre el conocimiento y la acción. La cábala también lo plantea así. Las palabras son acciones. Félix Juan diría que *las imágenes son acciones*. En su pintura suceden cosas. Hay acontecimientos que son a la vez transformaciones, tránsitos, transmutaciones, metamorfosis. Este es el núcleo de su poética. Esto nos lleva directamente al pensamiento mágico. Pero Félix Juan piensa que las preguntas esencias que tienen que ver con la vida y la muerte no encuentran respuesta mediante el uso del pensamiento racional. Tampoco se hallan en la realidad visible. Las puertas del conocimiento no se abren así. Tiene que haber otra vía de acceso a ese mundo en el que se dirimen las

Félix J. Bordes. Nosampare ite tope: "Kamon-kapui namai-Taremurú"
La selva nublada vista por un enek. Políptico 6 x (0,90 x 1,30 m). Técnica mixta sobre lona.

cuestiones esenciales. Todas sus series, desde 1992, tratan de este tema, pero ya están anunciados en los grandes tríptico de finales de los años setenta, que son auténticas puertas o ventanas del conocimiento. Recuerdo un cuadro que me impresionó vivamente en esa época: *Artausto* (1977).

Estas series a que me refiero son: *Despojos en el desierto. La geometría en la arena* (1992). *Lo seco. Erosiones y perturbaciones* (1993). *La entomología. Espacios y paisajes* (1995). *Esencias tropicales* (2001). *Escenarios y recuerdos orientales. Serie India* (2005). *África es así, m'zungu* (2008).

Estas series se pueden ordenar del siguiente modo: Mundo físico, que va de lo mineral a lo vegetal y comprende los microorganismos y los insectos. Plantas, rocas, arenas, insectos. El hombre no aparece, pero sí las culturas, que son un reflejo del modo que tiene el hombre de interrogarse sobre la materia y el espíritu; sobre lo terrenal y lo celestial. Estas son las series que versan sobre Egipto, la India y la cultura animista africana. Todo esto es coherente. La perspectiva desde la que Félix Juan aborda semejantes problemas es la de un hombre formado en la tradición artística moderna, que en su caso es la del surrealismo. Entre los pintores que le interesan están Matta, Masson y Michaux; tres versiones heterodoxas del surrealismo. En su árbol genealógico está el El Bosco, antepasado lejano y común para todos los surrealistas. Y en el campo de la teoría hay que citar los textos de Artahud, Bataille, pero también de Breton, no el primero, el de las mesas parlantes y los médiums, ni el segundo bajo la influencia de Marx y Freud, sino el tercero, el que se inicia en tiempos de la ocupación alemana y culmina al volver de su exilio neoyorkino. Me refiero a sus incursiones en el tarot (por cierto, el tarot de Marsella contó, como sabe, con la participación de Domínguez; el vudú, en cuya órbita se halla el cubano Wifredo Lam, otro de los artistas que partiparon en el Juego de Cartas de Marsella, y cuya obra también está cerca de los planteamientos de Félix Juan Bordes).

El arte es una interpretación del mundo. En algunos artistas, no es el caso de Félix Juan, dicha interpretación del mundo es mundana. Describen y celebran las cosas existentes. Hay otros, en cambio, que persiguen en las imágenes algo más. Son esencialistas o metafísicos. En el arte canario del siglo XX hay una poderosa corriente metafísica, desde la época de las vanguardias. El fin del arte es vencer la opacidad del mundo haciéndolo transparente. Esto explica la afinidad entre el surrealismo y el ocultismo. Para los artistas que pertenecen a la familia naturalista no importa que el mundo sea opaco y ciego, porque en él hay suficientes estímulos para poder saciarse. En cambio, Félix Juan Bordes pertenece a otra familia, la de los que quieren extender las fronteras del arte más allá de las apariencias sensibles. Son los que no se resignan a que el mundo sea opaco, ciego, contingente, limitado. De ahí viene su interés por el hermetismo.

Félix Juan Bordes ha desarrollado su actividad en Canarias al margen de grupos y tendencias organizadas. Su primera exposición se celebra en 1957. No participa en el Grupo Espacio de Felo Monzón y Lola Massieu, artistas con una obra ya consolidada y que trabajaron en la línea del informalismo, muy lejos de los presupuestos estéticos y conceptuales que iban a configurar su mundo poético. La crítica encuadra su obra en una tradición surrealista canaria, cuyas figuras más representativas fueron Óscar Domínguez y Juan Ismael, artistas que definieron su lenguaje antes de la guerra civil. Entre sus contemporáneos se le cita dentro de dicha corriente de los años setenta junto a Pepe Dámaso. Pero la versión que da del surrealismo Félix Juan nada tiene que ver con la de este artista. Cuando se inicia la actividad de la generación de los setenta, también se mantiene al margen y sólo establece una relación estrecha con Juan Hernández, artista que también estaba relacionado con la arquitectura, cuyos estudios inició. Alguno de los problemas centrales que plantea la obra de Félix Juan Bordes encontraron eco y cauce de expresión en Canarias en la revista tinerfeña *Papeles invertidos,* dirigida por Carlos Eduardo Pinto y Carlos Gaviño de Franchy, en la que colaboraban también los hermanos Zaya. No en vano, uno de los intérpretes más lúcidos de la obra de Félix Juan fue Carlos Eduardo Pinto.

Pero antes de abordar en profundidad el orbe poético de Félix Juan Bordes, me gustaría citar la descripción que hace de su propio mundo creativo el artista:

> *Una amalgama ambigua y borrosa de visiones, luces, reflejos y sensaciones, cosas de diversa condición que se entremezclan y extienden por todo el campo bidimensional, disolviéndose hasta ocupar cada centímetro cuadrado de la lona de algodón y*

FÉLIX J. BORDES. *Imkosasana, la que hace al trigo crecer.* Políptico 4 x (0,90 x 1,30 m). Técnica mixta sobre lona.

> *que establecen al final del proceso una escondida y hermética geometría que todo lo ata y relaciona, dejando sin embargo aflojado aparentemente todo*
>
> (texto del artista en el catálogo de "Despojos en el desierto. La geometría en la arena", 1992).

La pintura cumple la tarea de desvelar las relaciones entre el caos y el orden. La teoría del caos se manifiesta en estos escenarios donde todo parece que se va a disolver en la nada y, sin embargo, de ese espectáculo de formas embrionarias surge la vida. La proliferación es fascinante, y es tanto el origen de la vida como de la muerte. Esta ambivalencia se halla presente en toda la obra de Félix Juan como pregunta, y no hay respuesta para la misma. Quizá podríamos aproximarnos mejor a estos problemas del campo de la física, tal y como la entendieron los presocráticos. La estética, en cambio, no aporta nada a la interpretación de su obra. Félix Juan siempre ha sido reticente a considerar que su obra tiene algo que ver con experiencias estéticas. Los verdaderos problemas que plantea nada tienen que ver con la fruición estética y con los juicios de valor que con tal experiencia se asocian. El problema se sitúa en el campo de la física y de la metafísica, que es lo mismo para él. Lo que cuenta es la relación entre lo uno y lo diverso. *Buscar la unidad y la esencia misma de las cosas a través de la heterogeneidad y la diversidad* –dice en el texto del catálogo "Entomología", 1996–, *llegar a la simplicidad, a los conceptos globales y sencillos.* Dicho texto se titula, significativamente: "Una provocación de la realidad sensible y la realidad interior".

¿Por qué se da una relación entre lo uno y lo diverso? ¿Cómo el espectáculo de las formas proliferantes conduce en unos casos a la vida y en otros a la muerte? ¿Qué principio de orden rige ambas direcciones? ¿Es posible armonizar las fuerzas antagónicas que actúan tanto en el plano físico como en el espiritual? Esta es la constelación de problemas que le interesan a Félix Juan Bordes y que también obsesionaron a André Breton cuando formuló su teoría del 'Gran Transparente', sobre la cual la crítica, sobre todo la marxista, no ha cesado de ironizar. Sostenía Breton, basándose en un fragmento de la "Enciclopedia" de Novalis, que había en el cosmos ciertos organismos de los que el hombre sería un parásito y, a la vez, organismos que actúan como catalizadores de energía, abriendo puertas al conocimiento del mundo invisible. Descubrir estos catalizadores ha sido la tarea de la tradición hermética. ¿Qué es la piedra filosofal sino la conexión, mediante ciertos catalizadores como el mercurio, de la esfera física y la espiritual? Esta fue también la tarea primordial del pensamiento gnóstico que el cristianismo oficial intentó silenciar. Tales especulaciones nos llevan a un territorio en el que no hay fronteras ni recompensas: es el reino desinteresado del conocimiento.

La pintura, para Félix Juan Bordes, se plantea como un instrumento destinado a desvelar estas relaciones entre lo uno y lo diverso, entre el microcomos y el macrocosmos. Esta relación la plantea Félix Juan no sólo desde la perspectiva cognitiva (hay que descubrir el secreto, Santo Grial de la tradición hermética), sino también pragmática (hay que hacer el camino). La cábala no es un cuerpo de doctrina que brinda seguridades a quien se interna en sus vericuetos. Félix Juan habla de la pintura como vehículo, es decir, como transición o movimiento, pero no dice nada de la meta ni de la recompensa. Incorpora un componente de azar a la experiencia del viaje interior. El tránsito se produce como errancia, no como singladura o ruta. El artista es un *flâneur,* alguien que vagabundea. Este término le sirve para explicar su proceso creativo:

> *El pintor* –dice Félix Juan– *tiene que ser un vagabundo que merodea y recoge una serie de estímulos*

(Declaraciones de Félix Juan Bordes, en Victoriano S. Álamo: "Evocaciones Africanas. Félix Juan Bordes expone en Casa África", *Canarias 7,* 10 de septiembre de 2008).

El estímulo fundamental es la mancha, el color, cuya significación alquímica ya hemos señalado:

> *No tengo reglas ni método. Sólo cuando el pensamiento empieza a estimularse con manchas, en uno y otro lado, es cuando el sistema de formas toma una manera científica de moverse en su interior, que relaciona todas sus partes* (ibid.).

El movimiento impremeditado puede conducir al hallazgo. Esto es lo que los surrealistas llamaban 'azar objetivo'.

Conciliar el conocimiento con la acción es uno de los grandes problemas de la condición antropológica. El hombre es un ser disociado. Pensar y hacer, sentir y razonar, son esferas separadas. La pintura es, para Félix Juan Bordes, el espacio de la armonización de todas las facultades. El mundo físico emite señales que apuntan a dicha armonización necesaria. El artista detecta estas señales. Podría decirse, incluso, que el fin de la pintura consiste en registrar estas señales que la materia emite. Por ejemplo, los colores en la pintura. Citaré un fragmento de la entrevista que le hace al artista Zaya en la revista *Fablas,* mayo de 1978:

> *Sabes que si continúas en tu sendero te vas encontrar con el púrpura, con el índigo, con el amarillo limón, colores que están dentro de ti y que se corresponden inevitablemente con los de la Cábala.*

El camino interior y el exterior coinciden, o como decía Breton, el camino hacia lo alto y hacia lo bajo son el mismo. Este y no otro es el sentido que ostenta para Félix Juan Bordes la idea de la pintura como viaje. Veamos, finalmente, lo que dice Félix Juan en su texto "Ventana", publicado en el citado número de la revista *Fablas*:

> *Entonces me di cuenta que la pintura tenía que ser un subproducto de mi evolución: son anotaciones de mis pasos de dentro, de mis incursiones hacia la esfera más baja, al plano astral inferior y al etérico (…) La pintura es mi vehículo (…); es algo mío y que recorro solo; al margen de todo (…)*, (p. 23).

Memoria y emoción

Leopoldo Emperador Altzola

Permítanme, antes de comenzar mi disertación de ingreso en esta centenaria institución, que tenga unas palabras de agradecimiento a los académicos don Manuel Bethencourt Santana, don Guillermo García-Alcalde y don Eliseo Izquierdo Pérez, que han presentado y apoyado mi candidatura para ocupar la vacante que, por la disciplina de escultura de esta Real Academia, permanecía sin cubrir y que hoy tengo el honor de formalizar en este solemne acto institucional. Agradecimiento que quiero hacer extensible a todos los miembros de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel que aprobaron por unanimidad, en Junta Plenaria Extraordinaria, mi candidatura.

Asimismo, es para mí una inmensa honra que nuestro más importante e internacional escultor, Académico de Honor de esta corporación y, sobre todo, amigo desde hace ya muchos años, el Excmo. Sr. don Martín Chirino López, haya aceptado hacer la *laudatio* de mi ingreso en esta Real Academia. Es sin duda alguna un sincero acto de reconocimiento profesional y de amistad por su parte. Lamentablemente, por razones de salud, que afortunadamente no revisten ninguna gravedad, ha sido imposible contar con su presencia en este acto, pero en su generosidad habitual, ha delegado sus notas al Ilmo. académico don Guillermo García-Alcalde para que en su nombre haga lectura de su discurso. Desde aquí, Martín, desearte una pronta recuperación.

Quiero, y de una manera muy especial, mostrar mi emoción por la presencia entre ustedes de familiares y amigos procedentes de más allá de nuestro archipiélago. Una mención muy sentida a mis hijos, quienes han sido una fuerza que me ha animado a continuar con esta dura e ingente labor de perseguir un imposible y que, a pesar de las dificultades, Joel y Daniel, siempre habéis estado en mis pensamientos.

De todos es sabido que tras un artista hay siempre una gran mujer, en este mi caso, dos mujeres han sido a lo largo de mi vida un apoyo inestimable, mi compañera Zoraida Armas y Mª Isabel Martel, madre de mis hijos. Sin la comprensión de ambas, esta carrera de obstáculos que es la práctica del arte, habría sido más difícil y ardua de lo que ya lo es de por sí.

Para finalizar los agradecimientos, quiero dedicar este acto a mi padre, quien ha esperado pacientemente tantos años por un título académico para este su hijo, artista autodidacta, que hoy tiene el honor de dirigirse a ustedes.

Y ya, sin más, paso a leerles mi breve discurso de ingreso en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

* * *

No existe un arte nacional ni una ciencia nacional. El arte y la ciencia, como todos los sublimes bienes del espíritu, pertenecen al mundo entero, y sólo pueden prosperar con el libre influjo mutuo de todos los contemporáneos, respetando siempre todo aquello que el pasado nos legó.

(Goethe)

Si convenimos que la infancia y la adolescencia conforman buena parte de nuestra visión del mundo, o como dice Rainer María Rilke, *la infancia es nuestra patria*, hay dos imágenes que han sido determinantes a la hora de encauzar mi vida creativa.

LEOPOLDO EMPERADOR ALTZOLA. *Otomana II* (2009), 62 x 38 x 28 cm. Hierro forjado, pavonado químico y cera.

SANTANDER 1959. CUEVA DE ALTAMIRA

La tenue luz de un candil iluminaba el interior de la gruta y la escena que se abrió ante mí contribuyó a descubrirme un mundo de emociones impensable. El efecto vibratorio de la candela, con su tintineo, hacía que los bisontes, ciervos y caballos allí representados cobraran una vida inusitada, y eso, junto al parpadeo de mis ojos infantiles, creó en mí una curiosidad por la arqueología y la antropología que aún hoy en día persiste.

Muchos de mis viajes y desplazamientos vitales han tenido, entre otros objetivos, la contemplación de las manifestaciones del arte prehistórico. Así, he recorrido desde la cueva de Altamira al almoharén del Roque Bentayga, pasando antes, durante o después de conocer este espacio mágico de nuestro patrimonio, por Carnac, en la Bretaña francesa; por Newgrange, en la República de Irlanda, donde introduciéndome a través de su angosto pasadizo en el solsticio de invierno pude contemplar cómo la luz del sol iluminaba, durante apenas unos minutos, la cámara central del túmulo. Aquella luz reveló los grabados allí inscritos en sus paredes de piedra y me hicieron sentir una emoción sobrecogedora ante este sublime esfuerzo humano para atrapar este instante mágico de la naturaleza. Asimismo, una emoción similar la he sentido en las grutas de Volp en Tuc d'Audoubert, en Stonehenge, en el barranco de Balos y en la Cueva Pintada de Gáldar, en compañía de mi amigo y maestro Martín Chirino.

Alguna conexión se hizo en aquel entonces con los años de mi infancia que aún no he entendido plenamente; una especie de estratificación de mi interés por el arte contemporáneo y mi fascinación por estos sitios prehistóricos, y en un segundo nivel de ese estrato emergió la dialéctica entre naturaleza y cultura.

Mi interés no está en las imágenes prehistóricas en el arte contemporáneo, sino en las imágenes prehistóricas y en el arte contemporáneo, su vínculo en cuanto a la construcción de metáforas visuales y en cuanto a la función del arte.

Nuestros ancestros comprendían el universo a través de metáforas unidas a sus experiencias, así, la serpiente era asociada al agua, en parte porque sus movimientos sinuosos reproducían la forma de la corriente de los ríos. Las imágenes prehistóricas son talismanes que ayudan a la memoria, despiertan nuestra imaginación, que no puede ser regulada, apropiada ni manipulada.

Durante mi estancia en Irlanda, entre 1995 y 1997, y tras recorrer los múltiples círculos de piedra y monumentos megalíticos diseminados a lo largo y ancho de la geografía irlandesa, en la Isla de Boa, en el lago Erne (Irlanda del Norte), encontré, en el cementerio celta de Caldragh, una escultura pre-cristiana, representación del dios Jano.

"En el vacío mojado del año,
embadurnado con barro fresco del lago,
yo vacilé cerca de tu poder,
dios de enero".

Seamus Heaney, poeta irlandés y premio Nobel de literatura 1995, escribió estos versos sobre ella en "January God".

Esta escultura con dos cabezas adosadas, espalda con espalda, es la simetría de los contrarios, lo masculino y lo femenino, hombre y materia, naturaleza y cultura, y que bien podría ser el antecedente del *Beso de Brancusi*, obra que señala su propia sepultura en el cementerio de Montparnasse, en Paris.

Es bien conocido que la influencia del arte de las Islas Cícladas y el arte africano fueron determinantes a la hora de configurar la obra de artistas como Matisse, Picasso y el largo elenco de quienes conformaron la irrupción del arte actual. Y más recientemente, en la década de los sesenta del siglo pasado, el recurso a los mitos, espacios y rituales de nuestros ancestros, fue campo de investigación para los artistas conceptuales.

Artistas que desarrollaron sus obras desde modelos de un pasado lejano, consciente o inconscientemente, superponiendo la ciencia moderna y las primitivas formas que aún permanecen misteriosas para nosotros a pesar de nuestro conocimiento científico. Estos artistas, de los que citaré sólo algunos de los más conocidos: Robert Smithson, Richard Long y Joseph Beuys, han trabajado en esta línea de pensamiento, y de ella participé desarrollando mi obra, entre 1975 y 1989.

Santander. 1958

A su vez, y en contraposición con esas imágenes prehistóricas, el Puerto de Santander, con el paseo Pereda incrustado en la actividad portuaria y urbana, donde entonces, y a pesar de la trágica explosión del vapor Cabo Machichaco en 1893, los barcos que recalaban al norte industrial seguían arribando allí con su trasiego de mercancías, era un espacio de esparcimiento ciudadano, porque el puerto y la ciudad eran un corpus. Santander era el puerto.

Y en ese puerto, una tarde de domingo gris plomizo y lloviznando, los reflejos de las luces de las farolas, las siluetas de los marineros y estibadores, se retorcían en una extraña danza sobre los charcos del muelle. Mi mirada escudriñaba aquellas fluctuaciones, ensimismado y absorto en esas sombras chinescas, mi imaginación se desbordaba cogido de la mano de mi padre, cuando, de pronto, ante mí se irguió una inmensa montaña amarilla, monumental para mi estatura. Su impactante color destacaba sobre toda aquella grisalla. Naturaleza y artificio.

Ya de regreso a Las Palmas, a principios de los sesenta, también los tinglados portuarios de nuestra ciudad y aquella enorme montaña amarilla, que se había trocado en el perfil de La Isleta, me confirmaban, más aún si cabe, mi condición de hombre urbano y ribereño apegado a la contemplación del horizonte, a mi ensoñación y a mi predisposición al imposible. Y, cada día, a la salida de la escuela, esperaba entre los tipos, las tintas, las linotipias y los papeles de la imprenta familiar, a que mi abuelo me llevara a casa, no sin antes hacer su obligada parada cotidiana en esta centenaria Institución que hoy nos acoge, y mientras él se balanceaba en las mecedoras que estaban a la entrada, degustando su aperitivo y conversando con sus amigos,

yo investigaba las dependencias del Gabinete Literario, una tras otra, hasta dar con la biblioteca, donde descubrí la lectura. Entre sus estanterías di con el libro editado en 1949 de C.W. Ceram; "Dioses, Tumbas y Sabios", en cuyo encabezamiento figuraba la cita de Goethe que al inicio de estas palabras he señalado. Nuevamente me tropiezo con la arqueología, y en mis idas y venidas al colegio Viera y Clavijo, ya en la adolescencia, la visita al Museo Canario, institución que, por cierto, pasa por delicados momentos e incertidumbre de futuro y sobre la que esta Academia debería pronunciarse rotundamente en su defensa, como legado que es de nuestro patrimonio. Esa era para mí una parada ineludible. Allí volví a indagar sobre la arqueología, en este caso la de nuestros ancestros más próximos.

Más tarde, pasados los años de formación, y cuando ya había iniciado mi trayectoria profesional, las lecturas de "Nuevos signos" de Lamberto Pignotti, "Imágenes y símbolos" de Mircea Eliade, "La rama de dorada" de J.G. Frazer, "Obra abierta" de Umberto Eco y "Naturaleza y artifício" de Gillo Dorfles, dieron forma y materializaron a mis ideas en las series de los Alberos y las Electrografías, obras realizadas en neón, a las que Antonio Zaya definiría como "*la tinta y el pincel en progreso*". Estas piezas eran esencialmente grafías sobre las paredes y dibujos en el espacio que, materialmente, desaparecían cuando se cortaba la energía eléctrica del recinto o la galería de arte que los acogía.

Recordemos, por un momento, ese instante mágico del solsticio de invierno en Newgrange que antes he mencionado.

Era la metáfora de la inmaterialidad del arte; es decir, la idea como arte de la galaxia Duchamp, lo cual me llevaba a una praxis digamos "aséptica" en el sentido de delegar, en buena parte, la producción material y efímera de mi trabajo creativo a la industria.

En esta época, lo telúrico y lo intangible; la luz, la tierra, la piel, el fuego, la piedra, la fotografía, el cristal y el video, permanecían presentes en mi obra en un constante diálogo de contradicciones, la descontextualización de sus realidades físicas creaban una distorsión de significados; una estrategia de lo insólito para una poética de lo simbólico.

En 1987, junto a artistas nacionales como Nacho Criado, Carlos Pazos, Eva Lootz, Concha Jerez y otros, participé en la inauguración del Depósito Elevado del Canal de Isabel II como espacio expositivo de la Comunidad de Madrid.

La propuesta era intervenir en el espacio del depósito elevado de agua, un recinto de probada utilidad pública, construido en 1912 por los ingenieros Luis Moya y Ramón Aguinaga que, hasta ese momento, por obsolescencia de su utilidad primigenia, deviene en un depósito de ideas por períodos efímeros, es decir, en una sala de arte.

En ese contexto, nuevamente me planteé mí interés por la arqueología, pero en este caso era la arqueología industrial, que me retrotraía a mis andanzas por aquella imprenta de mi infancia. De ahí surgió la pieza "Depósito para el abastecimiento de ideas", que actualmente pertenece a la colección de la Comunidad de Madrid, hoy en el Centro de Arte "Dos de Mayo" en Móstoles, y que definí, en un texto editado en el catálogo de la exposición, como *una máquina desplazada en el tiempo, sin función aparente en la actualidad, mecánica absurda y estática en un tiempo eléctrico, instantáneo, en un tiempo de reconversión, de desplazamiento de significados donde la memoria juega un papel importante a la hora de transcribir la identidad individual... una obra con ese aspecto de máquina extraña en sí misma y extrañada del mundo*.

Es a partir de ese momento en que comienzo a trabajar el hierro y, en 1989, realicé la obra de intervención urbana "Trasvase a la memoria", quizá la pieza con más carga medioambiental que he realizado. Se trataba de una cubeta de acero de 12 metros de largo por 50 x 50 centímetros, con dos planos inclinados en su interior, en cuya intersección se ubicaba una piedra. Esta cubeta, digo, estaba llena de agua del mar, para forzar la corrosión del acero, y el efecto de la evaporación del agua dejaría a la vista dicha piedra incrustada, metáfora del deterioro medioambiental del punto más estrecho del istmo de la Isleta. Mi mágica montaña amarilla.

Para realizar esta obra, acudí a los astilleros. Allí, en medio de la tecnología naval, encontré pedazos de lo que vulgarmente se denomina chatarra, y para mí, aquellos '*objetcs trouvés*' se convirtieron en el '*vacío de lo útil*', configurándose como elementos paradójicamente primitivos que, ensamblados, daban forma a posibles esculturas que hicieran referencia a las vanguardias históricas y, de paso,

Leopoldo Emperador Altzola. *Huriyah en el jardín perfumado* (2007). 70,5 x 74,5 cm. Aguafuerte, aguatinta y punta seca s/cinc. Papel Fabriano Rosaspina de 285 gr/m^2. Edición de 25 ejemplares.

me devolvieran a restablecer la íntima relación entre el yo artista y la materia, trocando así la praxis aséptica anterior por la emoción y los sentidos del taller, por dar forma a la intuición y la necesidad vital de sentir la materia transformándose mediante el hecho volutivo del demiurgo, y recuperar, en definitiva, lo que Mircea Eliade definía como 'el tiempo sincopado'.

Llegados a este punto, mi naturaleza de alquimista-nómada, mi alter-ego en la obra "Hacia el Paradigma" de 1988, me empujó a una profunda reflexión vital sobre que

LEOPOLDO EMPERADOR ALTZOLA. *Cabeza africana.* Escultura donada a la RACBA con motivo de su ingreso.

FALTA MATERIALES, TAMAÑO Y AÑO

la práctica del arte y la vida son ambas un movimiento continuo, un desplazamiento entre los sentidos, la emoción, la memoria y el conocimiento. Y así entiendo o puedo aproximarme al conocimiento más íntimo de mí mismo, y en esta laberíntica incertidumbre, me sitúo en la ribera africana, y es, desde este litoral, donde inicié, hace años ya, una singladura con un punto de partida en ese paradigma y una derrota que aún me permanece misteriosa y emblemática, para lo que elegí, como campo de especulación, el reducido espacio de mi esquife, por la manualidad del remo y el viento en el paño. Estos términos marineros se funden junto a los del "Mascarón de la Teodicea", "La barandilla de babor", "La derrota" y "El mar de la ensoñación", que eran fragmentos poéticos de mi paradigma. Aquí, pues, se establece el vínculo, el *contínuum* de mi pensamiento estético de aquel entonces con mi obra actual.

Desde esta nueva andadura, iniciada en 1990, mi trayectoria artística se ha centrado en la escultura, mirando sin nostalgia a las vanguardias históricas y a nuestro indigenismo. La serie de los "NA-àNIMIs", un estudio sobre las máscaras dogón, "La mujer del almoharén" con sus connotaciones eróticas, "La Danza de Anitra", premio internacional del concurso de escultura Peer Gynt en Oslo, obra basada en la lectura del "Jardín Perfumado" del jeque Nefzawi y el poema dramático "Peer Gynt" de Ibsen. Lecturas que me llevaron, a la vez, a indagar en la pintura romántica francesa: Ingres, Delacroix, y el preimpresionista Manet, de donde surge también la serie de las "Otomanas".

Un largo número de esculturas, de las cuales algunas podemos ver en esta proyección que acompaña mis palabras, han constituido un fructífero periodo de trabajo con el que reivindico, ante todo, la práctica culta, íntima y sosegada del quehacer artístico, que nada tiene que ver con la fruslería y frugalidad de trienios o quinquenios, y es en esas palabras de Goethe, que al inicio de mi disertación he mencionado, donde me reconozco.

Fruto de ello es esta escultura que hoy entrego a la Real Academia Canaria de Bellas Artes, como indican los estatutos de la misma, para así incrementar, con mi modesta aportación, su patrimonio artístico, con vistas a una futura colección permanente.

Esta obra, "Cabeza africana", me retrotrae a su vez a vueltas con la memoria y el presente. ¿Cuántos de los aquí presentes esta noche no se han tropezado a lo largo de su vida con esas mujeres africanas que, con sus espectaculares y coloridos tocados, deambulan por las calles de nuestras ciudades y pueblos? O bien podría ser también una mujer canaria con esos rasgos africanos que tan bien fueron representadas por nuestros indigenistas.

Para finalizar, no sería merecedor del honor de pertenecer a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, sin dejar de tener un emocionado recuerdo como homenaje para todos aquellos amigos artistas, poetas e intelectuales, ya desaparecidos, que han sido parte en algún momento u otro de esta mi cartografía personal, que espero haya sido amena y de su interés.

Laudatio de Leopoldo Emperador Altzola

Martín Chirino López

Declaro en primer lugar que me siento muy honrado por participar en esta solemnidad, y pesaroso de no estar en persona por motivos del todo involuntarios. Recibir a Leopoldo Emperador Altzola en la Real Academia es un acto de reconocimiento que me alegra profundamente por motivos corporativos y, sobre todo, personales, dada nuestra grande y vieja amistad, la admiración que le profeso y las muchas ideas y experiencias que compartimos.

* * *

He leído cuidadosamente la biografía que Emperador acaba de ofrecernos como cartografía de su trayectoria vital y artística. Este conocimiento me sumerge, con admiración y respeto, en el espacio común de las otras poéticas y experiencias características del mundo de la creación.

En su infancia emprende Leopoldo la azarosa travesía del niño que sueña, que hace preguntas y espera respuestas, escudriñando el horizonte de "su isla", horizonte del que se apodera, rompe y, en su empeño, hace saltar por los aires para apoderarse otra vez de él y colocarlo debidamente en el cielo de la experiencia que dará lugar al mito.

De la mano de su padre, tiene el privilegio de ver y observar aquellos lugares, cuevas y abrigos legendarios que, aún hoy, protegen la historia de nuestros ancestros.

Formas emblemáticas, pintadas o inscritas en la verticalidad de las paredes que se muestran oscuras y desafiantes para que el experto, en sus horas de desvelo, las rescate del tiempo que las tuvo adormecidas hasta la llegada de un nuevo orden; puerta impenetrable que se abre y que muestra a la mirada fija del niño los enigmas fascinantes; imágenes espléndidas que, como todo arte, no admiten el dudoso aplazamiento para que no se pierda el extraño misterio de la creación y su historia.

Como la mayoría de los artistas de su generación, se encuentra Emperador en la difícil encrucijada del arte del siglo veinte. Las nuevas propuestas artísticas sitúan al creador ante el panorama de un horizonte diferente que demanda interpretaciones no sólo formales, sino también de conceptos, nuevas tendencias del arte que aparecieron y se sucedieron con rapidez, planteando el gran dilema del arte actual, tendencia que, si bien rica en ideas, también es de compleja interpretación.

Leopoldo asume y se entrega de manera consciente al reto de las dificultades de su tiempo, investiga los derroteros de las múltiples manifestaciones del arte y se traza un camino de trabajo coherente con un legado estético elaborado desde la lejanía de su infancia, experiencia que le coloca en medio del quehacer del arte contemporáneo y sin duda incluye, pero que no se limita a la contemplación clásica de las obras de arte. Por el contrario, las hace participar en una serie de acontecimientos, aprendizajes y transformaciones, creando formas de interacción con el público, compartiendo conceptos e ideas a través de acciones y expresiones diversas.

El escultor, hombre de hoy, sabe que el artista contemporáneo inventa nuevas formas, desoyendo el recurso científico y alejándose de lo aparentemente razonable. Nómada ferviente, deambula por aquellos lugares que dan

respuesta y alivio a sus preocupaciones de hombre y artista moderno: Carnac en la Bretaña, Stonehenge en Inglaterra o Newgrange en Irlanda, referente, este último, ineludible en su trayectoria y cuyo recuerdo aún hoy le sobrecoge.

Su obra "Hacia el paradigma", de 1988, le sumerge en un período de reflexión fundamental; emprende un inusitado viaje interior, en el que el arte y sus prácticas son el tema central de su preocupación. El artista emergerá fuera de este conflicto entre el rigor de la ortodoxia y el suave eclecticismo de la época.

El escultor vuelve al ensueño de su montaña amarilla con el pesado bagaje de una experiencia saturada de aciertos, pero también con la preocupación de la duda. Su conocimiento del hierro como materia escultórica, a través de la lectura de aquellos autores acreditados, le empuja de nuevo hacia los astilleros del puerto, en los que la tecnología naval desecha restos de materiales intervenidos durante el proceso de trabajo.

Descubre formas que le atraen, formas sugerentes que este residuo mineral ofrece a su mirada insistente, y se muestra plenamente consciente de que la obra de arte, en su infinita y compleja hermosura, posee una singularidad que hace fracasar el principio de la realidad.

El objeto encontrado y elevado a la categoría de arte por los grandes artistas que nos precedieron en la mitad del siglo XX sirve de referente al escultor en este momento crucial de su elección.

Otra vez en su montaña amarilla, observa la verticalidad basáltica de Balos y civilmente, como artista de su tiempo, asume el nuevo compromiso social y se somete desde el compromiso del arte actual a la elaboración del hierro de su escultura e identidad.

Desde la poética de la creación sabe que en medio de la rosa de los vientos se instala un deseo apasionado que urge a la sombra para que regrese a su origen. Y con humildad se reconoce definitivamente en el centro del laberinto de la creación, ya como escultor de una sola pieza. Culto, versátil, siempre alerta, procura crear el espacio idóneo para que su escultura crezca en armonía con la solidez de sus criterios.

El escultor, herrero fabulador y reflexivo, sabe que la práctica del arte es un *continuum* que se desplaza alternativamente entre emoción, memoria y conocimiento. Sabe, por tanto, que el artista no urde la compleja situación social del hombre, no alienta su desesperanza ni se evade por caminos de exquisiteces.

Siento gran honor y placer en el enaltecimiento de la figura y la obra de este gran escultor de la contemporaneidad canaria y española, presencia interior y exterior de nuestra cultura y fraternal compañero en emprendimientos estéticos y sociales que han nacido de una identificación profunda en las nociones esenciales del arte que practicamos.

No menos estimulante es la satisfacción de compartir desde hoy la noble Corporación que me distingue entre sus miembros de Honor y recibe como Académico de Número a un prestigioso creador canario de los siglos XX y XXI.

Felicito por ello a la docta casa, a todos sus miembros y a la cultura de Canarias, por el acierto en la selección de sus mejores individualidades.

Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo

María Isabel Correa Brito

Quiero expresar mi agradecimiento a los miembros de la Real Academia que me han propuesto para esta distinción como nuevo miembro de la Sección de Arquitectura. También deseo agradecer a mi familia y a todos ustedes, que se encuentran aquí esta tarde, apoyándome en este momento tan importante para mí.

En primer lugar, comenzaré hablando brevemente sobre nuestra biografía, digo "nuestra" porque, desde el inicio de mis estudios de Arquitectura en Barcelona, he tenido una alianza personal y profesional con el arquitecto Diego Estévez Pérez. Unión que comenzó en el primer curso de carrera, llevando ya en esta andadura más de 25 años.

Al terminar la carrera nos incorporamos al Estudio Per en Barcelona, en el que estuvimos trabajando cinco largos años con Tusquets, Clotet, Cirici y Bonet, todos ellos grandes maestros. Lluis Clotet ha sido recientemente galardonado con el Premio Nacional de Arquitectura. Quizás fueron los mejores años de nuestra vida, instruyéndonos, dibujando, proyectando conjuntamente con ellos, pero sin tener sobre nuestros hombros la dura responsabilidad propia de la profesión.

En el Estudio Per se reflexionaba siempre sobre el dibujo como medio de expresión que contiene ideas o pensamientos que nacen del arquitecto como lenguaje propio. La arquitectura y el dibujo se entremezclaban mediante un trabajo de representación exhaustiva, con esa búsqueda de los valores, estilísticos, compositivos y formales, del proyecto representado. En esa etapa, los proyectos se dibujaban a mano, para lo cual se usaba todo tipo de técnicas, de manera que el dibujo final era un motivo de deleite y satisfacción, como si se tratara de la obra ya terminada. Allí obtuvimos un aprendizaje profundo del quehacer de la arquitectura, que también se complementaba con el diseño industrial, lo que nos hacía pensar en la construcción finalizada, estudiada hasta la última pieza y dibujada a mano por nosotros mismos, detalle a detalle.

En el año 1985 comenzamos a trabajar en Santa Cruz de Tenerife como profesionales independientes. Durante la primera década, nuestra organización fue muy sencilla; con los años fuimos creciendo con más encargos importantes, y finalmente, en el año 1993 creamos la empresa Correa + Estévez Arquitectos.

Hemos logrado consolidar un equipo de trabajo con algunos integrantes que llevan muchos años con nosotros, muy formados, y sin los cuales hubiera sido imposible llegar hasta aquí. Mi agradecimiento a todos ellos, y en especial a un gran colaborador en muchas de nuestras obras, don Javier Elejabeitia que, desgraciadamente, ya no se encuentra entre nosotros.

* * *

Como segunda parte de esta intervención, me voy a referir a los razonamientos que utilizamos en el proceso de ejecución de nuestros proyectos, basándonos en seis puntos fundamentales, de los que iré hablando a continuación:

OBJETIVOS EN LA PROYECTACIÓN ARQUITECTÓNICA

Hay una cita del arquitecto Louis Kahn que dice:

> *Un gran edificio debe comenzar con lo inconmensurable; luego someterse a medios mensurables cuando se halla en la etapa de diseño, y al final debe ser nuevamente inconmensurable.*

Generalmente, en el desarrollo de los proyectos existe un proceso que en parte es intuitivo y en parte racional. En la etapa creativa inicial es fundamental la búsqueda de un "argumento formal" en el que apoyarse y respetarlo, persiguiéndolo hasta el final, para que todos los criterios planteados se materialicen en una buena arquitectura.

El análisis del programa, del terreno, de la normativa, del presupuesto y del proceso constructivo, define el aspecto racional y es, durante ese transcurrir, cuando se transforma muchas veces la idea original del mismo. Se trata de lo que Luis Kahn llama proceso mensurable.

Debemos llegar a aquellas soluciones que nos inquieten y nos seduzcan. El secreto de la belleza arquitectónica no se encuentra en una simple gestualidad construida. Está en la proporción, en la medida, en la armonía entre las partes y la totalidad de la estructura; en el juego de luces y sombras, en la composición de huecos y relieves, en las texturas, en el detalle. El resultado es una unidad que ha de producirte emoción y estremecimiento. Es decir, hablamos de lo inconmensurable.

Pero a la vez, el arquitecto ha de ser un coordinador –una persona con visión y competencia profesional– cuya ocupación consiste también en unificar los problemas sociales, técnicos y económicos que están en relación con la edificación. La misión histórica del arquitecto ha sido siempre lograr la completa coordinación de los esfuerzos de todas las partes implicadas, para llegar a la mejor obra construida.

Nuestra arquitectura busca la calidad en el más amplio sentido de la palabra, calidad formal, calidad funcional, calidad constructiva. Creo que la mejora de nuestro entorno influye directamente en nuestras vidas. Por ello, cuando nos enfrentamos al diseño de los lugares de trabajo, vivienda o espacios públicos consideramos como motivación principal la mejora del bienestar de la sociedad. Creemos en el carácter humanístico de la arquitectura.

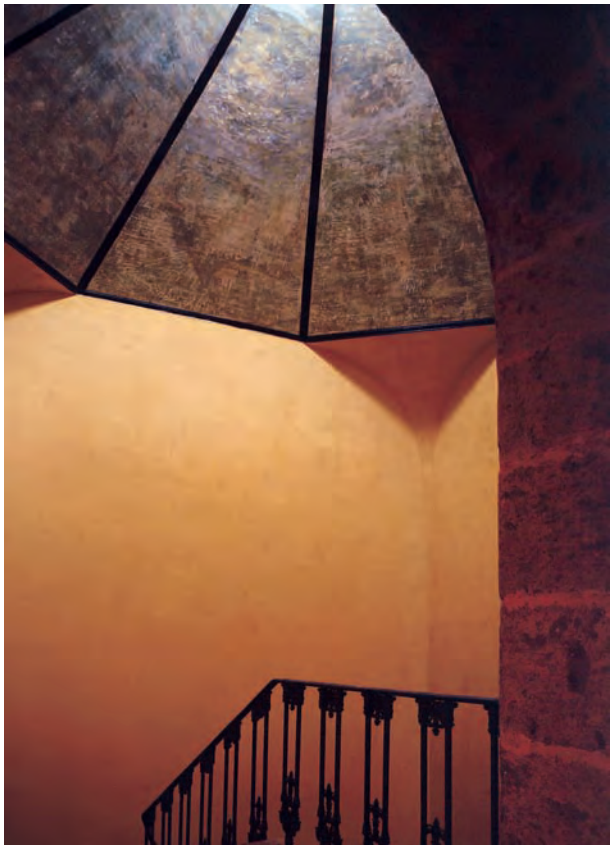
Hay que crear edificios valiosos para las personas que los habitan. En definitiva, nos preocupa enormemente concebirlos confortables y útiles para sus ocupantes. Por ello nos enfrentamos a esa dificultad de satisfacer a sus usuarios, cumpliendo con los requisitos de la funcionalidad y, al mismo tiempo, trabajando con dimensión crítica e innovadora, conciliando ambas cosas.

El edificio terminado debería poseer una gran exquisitez constructiva, para lo cual hay que vigilar constantemente la obra. En los últimos años, debido a la construcción inmobiliaria desenfrenada, se ha originado una gran pérdida colectiva, aquella que ha supuesto la desestimación de numerosas especialidades artesanas en la sociedad contemporánea. El mito de la industrialización del trabajo como procedimiento repetitivo de las tareas lleva ya bastante tiempo produciendo grandes estragos en la calidad constructiva de los edificios. El oficio artesanal se ha degenerado rápidamente.

ARQUITECTÓNICO ESTUDIO DE LA LUZ EN LA DEFINICIÓN DEL ESPACIO

Un gran exponente moderno del uso espiritual que se le puede dar a la luz es el que persiguió Le Corbusier, quien buscó recrear formas naturales capaces de proyectar experiencias místicas. Una referencia es la capilla de Notre Dame du Haut, levantada en la ciudad de Ronchamp, que es uno de los ejemplos actuales más citados de lugar de culto: llenos de color y de luz. Esta capilla representa la transición entre una arquitectura pesada y rígida a otra más ligera, abierta y flexible y, por eso, se ha convertido en el modelo representativo de la intensa simbiosis entre luz y materiales en la arquitectura actual.

La importancia de la luz natural es una constante en nuestra arquitectura. La elección de la luz suele dar forma a los espacios que concebimos; va a aportar los matices reflejados durante el paso de las horas del día y nos va a manifestar el cambio de las estaciones del año. La luz no sólo cumple un papel funcional que se limita a proporcionar claridad al espacio a iluminar, sino que incluso va a definir, de manera formal, los límites del mismo.



Rehabilitación del antiguo convento de San Agustín de La Laguna, hoy Instituto de Canarias "Cabrera Pinto" (Correa+Estévez Arquitectos).

Y también es un factor simbólico, con una carga significativa, que aprovecha sus intrínsecas posibilidades de sugestión para transmitir mensajes o estados de ánimo determinados o bien como instrumento capaz de crear escenografías. Dar a la arquitectura la iluminación adecuada, refuerza los volúmenes, imprime fuerza a las texturas y a los diferentes valores cromáticos.

La luz modela el espacio a través de las sombras proyectadas, es la que enmarca la belleza del color y la que proporciona emoción a las formas. Según el arquitecto Luis Kahn, *cada espacio debe ser definido por su estructura y por el carácter de su iluminación natural.* Y también: *Aún un espacio concebido para permanecer a oscuras debe tener la luz suficiente, proveniente de alguna misteriosa abertura, que nos muestre cuán oscuro es en realidad.*

Estudio de las sombras en los edificios, estrategias sostenibles

Gozamos de un clima excepcional, templado y con muchas horas de sol. Por ello, los arquitectos canarios debemos concebir nuestros proyectos tratando de favorecer el ahorro energético, con el uso consciente de medios adecuados. Analizando primero las cualidades del entorno donde se construirá, observando los parámetros relativos a la climatología, vientos, lluvia, latitud y longitud, vegetación e inclinación de la radiación solar; en definitiva, creando un perfil de sostenibilidad para cada proyecto, con un diseño personalizado.

Afortunadamente, hoy se cuenta con avanzados programas de cálculo para simular en pantalla el recorrido del

Vivienda unifamiliar 'La Quinta' (Correa+Estévez Arquitectos).

sol y sus efectos en el calentamiento de los edificios, los cuales pueden ser comprobados en la realidad por medio de sensores que emiten datos estadísticos.

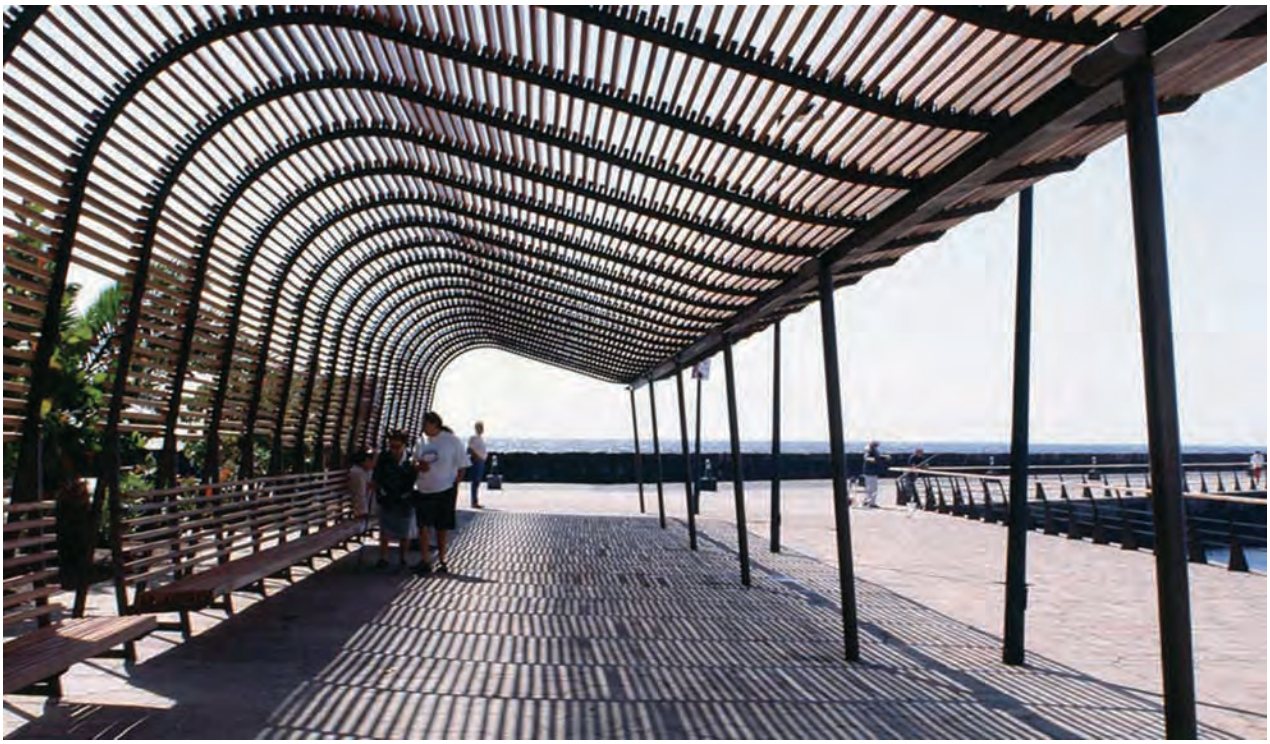
Es un grave error climatizar de forma artificial los edificios, todas las horas del día y en cualquier estación del año, ignorando las ventajas y dificultades de cada emplazamiento geográfico concreto. No se puede hacer el mismo tipo de edificación en un país nórdico que en nuestras islas. Como señalé anteriormente, si bien es cierto que la luz es una fuente modeladora del espacio, es incuestionable que la sombra lo es de igual manera. La destreza y el manejo de la sombra deben convertirse en un elemento de diseño crucial en edificios situados en un territorio como el nuestro.

La transición entre la luz intensa y cruda del exterior y la sombra del interior se solventa mediante aleros, pérgolas y otras protecciones solares que deben proteger los vidrios. Disipar los contrastes entre la luz atenuada y la luz brillante del exterior, pasando por zonas de penumbras intermedias.

Tanizaki, en su libro "El elogio de la sombra", dice:

> *…la belleza de una habitación, se produce únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra. A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más, esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás.*

En los porches y pérgolas exteriores también debemos modelar la sombra, con todas sus variantes. La belleza



Pérgola del Puertito de Güímar (Correa+Estévez Arquitectos).

surge en los claroscuros producidos por la yuxtaposición de las diferentes tramas, que recrean sutilmente las modulaciones de la sombra, en un juego de dibujos lumínicos que el arquitecto debe investigar.

Es allí, en los espacios sombreados, donde se refresca el edificio, se elimina el encandilamiento, donde la sombra invade las aberturas y la brisa se orienta para mejorar la ventilación.

También en nuestro clima es muy recomendable el uso de otras estrategias pasivas para el confort interior, como la utilización de atrios de luz o patios, donde se consiga una buena ventilación cruzada y un enfriamiento en horas nocturnas.

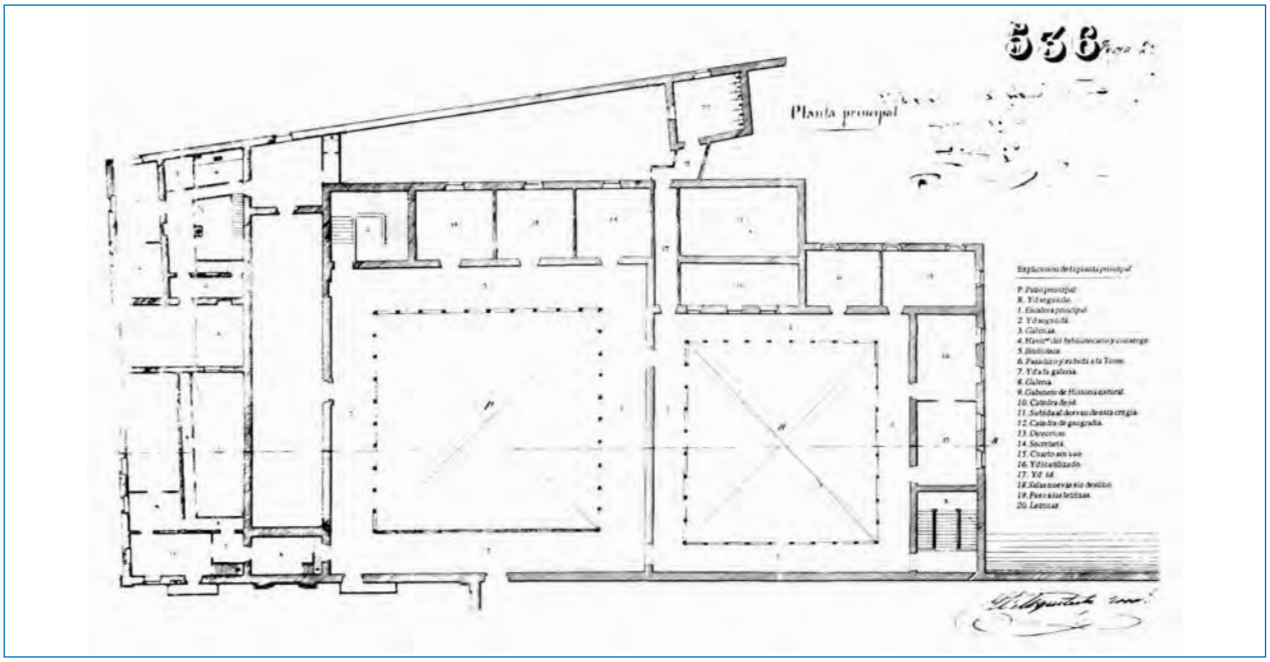
A partir de la optimización de esos recursos naturales, y una vez resueltas desde el diseño del edificio todas las protecciones y ventilaciones adecuadas, es cuando se debería considerar el uso de otros sistemas para el ahorro energético, y no a la inversa.

Metodología en la rehabilitación del patrimónico histórico

Nuestros proyectos para la rehabilitación de edificaciones o conventos antiguos, con diferentes grados de protección patrimonial, han consistido en ir descubriendo, paso a paso, con la documentación adecuada, laboriosamente y con el máximo rigor, la "historia del edificio".

Las edificaciones se van desvirtuando a lo largo de los años con sucesivas ampliaciones y añadidos. Por eso hay que comenzar entendiendo su configuración original, estudiar su crecimiento y las diferentes intervenciones que han tenido a lo largo de su vida.

Debimos clarificar la estructura física anterior, con la limpieza y derribo de las múltiples y desordenadas construcciones añadidas, para reconfigurar los espacios desaparecidos, de tal manera que permitan un nuevo uso más flexible del edificio.



Levantamiento planimétrico del exconvento de San Agustín de La Laguna (1862).

Rehabilitación del exconvento para su uso como Instituto de Canarias "Cabrera Pinto" (Correa+Estévez Arquitectos).

La restauración de los claustros y dependencias se debe plantear a partir de la revalorización de los elementos de interés histórico originales, realizando las catas necesarias para un reconocimiento completo con el fin de devolverles el aspecto inicial, en este caso, la galería abierta al patio aportando un limpio acristalamiento que nos exigía su nuevo uso. Poco a poco se eliminan los revestimientos que a veces tapan y sobrecargan los entablonados antiguos, y se descubren los cerramientos de las galerías superiores de los claustros, que normalmente se han ejecutado en una fecha posterior a su construcción original.

Con esta sistemática metodología se logran recuperar prácticamente todas las piezas esenciales de la estructura, aunque aparecieran cortadas y manipuladas. Es decir, pueden rescatarse las antiguas galerías abiertas sobre sus antepechos de madera, tal y como se proyectaron en sus orígenes.

Se añaden los componentes arquitectónicos de nueva aportación con soluciones contemporáneas, incorporándolas al edificio de manera natural, sin pretender notoriedad, y dotando al inmueble de las complejas instalaciones

Rehabilitación del claustro del antiguo Hospital de Dolores, hoy Biblioteca municipal "Adrián Alemán de Armas". (Correa+Estévez Arquitectos).

que son necesarias para el uso al que va a estar destinado. Y durante este proceso se resuelven los innumerables problemas patológicos del edificio, sobre todo los derivados del mal estado de las cubiertas y de las humedades de capilaridad procedentes del subsuelo.

Siempre y en cada momento aspirando a mantener la fidelidad al espíritu originario de aquel lugar, recreando los espacios arquitectónicos desaparecidos y recuperados nuevamente.

Colaboración de artistas plásticos en los espacios arquitectónicos

Arquitectura moderna es una expresión muy extensa que designa el conjunto de estilos y corrientes que se han desarrollado en todo el mundo a lo largo del siglo XX. Ese concepto de arquitectura contemporánea, entendido como algo estilístico y no cronológico, se ha caracterizado por la ausencia de ornamento, por la simplificación de las formas y por la renuncia consciente a la composición académica clásica, que fue sustituida por una estética con referencias a las distintas tendencias del denominado arte moderno (cubismo, futurismo, expresionismo…). Pero fue, sobre todo, el uso de nuevos materiales, como el acero y el hormigón armado, así como la aplicación de las tecnologías asociadas, el factor determinante que, en esta última etapa de la historia de la humanidad, cambió la manera de proyectar y construir los espacios para la vida. Nuevos valores espaciales, volumétricos y lumínicos, han sustituido a los que dominaron en otros períodos precedentes. Sólo en contadas ocasiones se da cabida en el espacio arquitectónico a otras artes plásticas que no sean añadidas posteriormente como decoración.

Sin embargo, en las últimas décadas asistimos en muchas ocasiones a un fenómeno contrario al expuesto, es decir, a la utilización por parte del artista plástico del hecho arquitectónico en su beneficio, tomándolo como soporte, como materia de trabajo y de experimentación.

En los años 50, los arquitectos Sáenz de Oiza y Luis Laorga fueron ganadores de un concurso en el que había que proponer la nueva Basílica del Santuario de Aranzazu mediante una construcción singular centrada en dos ideas: amplitud y relevancia artística. Junto a aquellos arquitectos intervendrían Jorge Oteiza para la fachada principal, con un mural escultórico de piedra que representa a los apóstoles, mientras que Eduardo Chillida forjaría las puertas principales de acceso. El pintor Lucio Muñoz diseñó la decoración del ábside, y otros artistas colaboraron en el diseño de las vidrieras y con diferentes frescos en las paredes de la cripta.

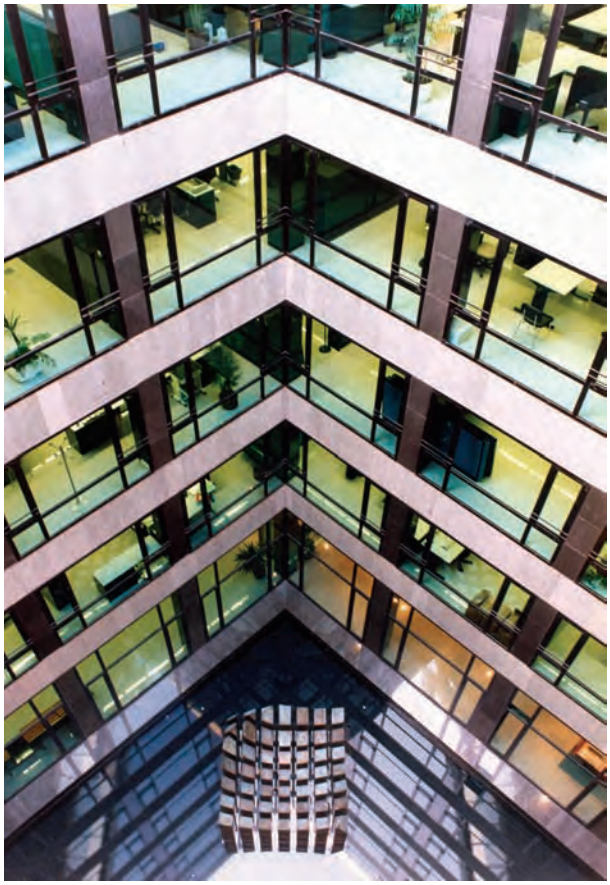
Otro ejemplo de esta participación artística es la puerta-escultura de Cristina Iglesias para la ampliación del Museo del Prado, obra del arquitecto Rafael Moneo. En este caso, la pieza tiene una función. Consta de seis elementos de bronce, dos fijos en los extremos y cuatro móviles, con una textura rugosa que confiere a los paños la apariencia de un tapiz vegetal o de raíces entrecruzadas.

En mi opinión, para que la arquitectura pueda estar fusionada con otras artes plásticas es aconsejable la colaboración vinculada y continua en los procesos de diseño desde el comienzo del proyecto, de manera que el espacio arquitectónico y la obra que se va a exponer mantengan una significación dialéctica entre ambos: espacio y tiempo, señales y símbolos, palabras y lenguajes, comprensión del lugar y de sus personas. De esta manera el resultado tendrá una significación en su conjunto, bañado de secretas relaciones y sutiles conexiones. Con todo ello se pretende desdibujar los límites entre la pintura, la escultura, la arquitectura, el paisaje y el diseño urbanístico.

En nuestros proyectos, siempre nos interesa participar en este tipo de colaboraciones, y hoy hemos elegido, para ejemplificar esta voluntad, a dos grandes artistas y académicos: Juan López Salvador y Gonzalo González.

La escultura-fuente realizada por Juan López Salvador está ubicada en el atrio del edificio Usos Múltiples 2 de Santa Cruz de Tenerife. En su base triangular descansa un estanque donde el agua se desborda y se recicla por el perímetro del mismo. Tras varias reuniones en el proceso de la obra, estudiamos conjuntamente la magnitud y características del espacio, para asegurarnos de que las proporciones proyectadas eran las adecuadas. Él explica así su obra:

> *Mi proyecto definitivo fue la instalación de una sección de Cráter fragmentado en 49 prismas de sección cuadrada que conforman unos pilares que siempre he confiado contribuyen a afianzar, si cabe un poco más, la belleza del atrio. Están sumergidos parcialmente en el estanque y de ellos se eleva una refrescante fumarola de agua pulverizada, que hiciera presente el sonido del agua.*



JUAN LÓPEZ SALVADOR. Escultura en el interior del edificio Usos Múltiples 2 de Santa Cruz de Tenerife.

Juan López Salvador. Playa de las Américas. Sur de Tenerife.

La segunda obra de este escultor está situada en el Paseo de Las Américas. Este Paseo se encontraba en un entorno muy caótico y hostil, imbuido por las instalaciones de la industria turística. Allí acometimos varias actuaciones. Entre ellas, ejecutamos unas pasarelas de madera como recorrido alternativo más cercano al mar, con una voluntad integradora en el propio paisaje de la costa, donde se ubicaron varias esculturas, una de ellas de Juan López Salvador. Él mismo la describe de esta forma:

> *En esa época acababa de presentar una exposición que titulé "El Aire", en la cual la serie más numerosa era la de "Las Trampas de Viento", que están formadas por la combinación de una columna levemente inclinada que, tras un desarrollo en espiral, desemboca en un cuadrado o rectángulo. Para mí, estas esculturas son en realidad, "trampas para el espectador", formas que atrapan. Al tener la oportunidad de llevar una de estas piezas a dimensiones monumentales, tuve también la ocasión de "atrapar" el paisaje, obtener una perspectiva cautiva dentro de esa ventana. Y sobre todo conseguir una de las principales funciones de la escultura pública: captar la atención del observador y hacerlo más consciente del entorno, en este caso, del magnífico paseo y del espléndido horizonte marino.*

En cuanto a la colaboración con Gonzalo González, en el salón de Exposiciones y Actos del edificio Elder, donde realizamos una rehabilitación general del mismo, existe un espacio con luz cenital encerrado entre sus muros de carga. Este recinto presentaba unos sugerentes huecos, de manera que el espectador, al rodearlo, tendría diferentes perspectivas de la obra escultórica a realizar en su interior.

Gonzalo explica así su "Jardín Elder":

Propuse dos iconos frecuentes en mi obra: los elementos vegetales y el agua. La evocación del espacio interior es un juego: las esculturas son elementos vegetales que, a su vez, hacen la función de tótem, pero no albergan visiones míticas, esencias espirituales o epopeyas ejemplares. El agua, en este caso, es el territorio, el medio dinámico que permite diferenciarse y relacionarse. Soporta la intercomunicación entre los componentes verticales individuales, añadiendo al grupo el mecanismo que permite jugar con la ingravidez y aportándole un sentido de ligereza y elegancia visual.

La siguiente obra escultórica está situada en el puertito de Güimar, donde acometimos la rehabilitación del entorno, paseo, muelle y solarium, proyecto realizado en colaboración con el estudio Cabrera-Febles Arquitectos. El mar, las rocas y una gran pantalla de hormigón ofrecían el fondo de actuación. Y el gran muro de la escollera serviría de sustento para el desarrollo de la escultura-mural de Gonzalo González, que explica así:

GONZÁLO GONZÁLEZ. *Trepadora.* Escultura en el Puertito de Güímar.

Se trata de un gran soporte donde se introduce la obra como verdaderos hitos que apelarían a la complicidad social; a la festividad, incluso. Es una propuesta de un espacio desde el que idear modelos de libertad. Éstos están repletos de sugerencias eróticas; no sólo por su posible sentido sensual, sino por lo voluptuosas que parecen las abstracciones gráficas de sus formas vegetales: la reflexión sobre el estar en un territorio, la invocación a la dimensión ética del proyectar en un escenario público, la apelación a la levedad, al juego y al humor, juntándolos, explorando sus conexiones, mimando sus evocaciones y significados, ofreciéndose como hitos para hacer observaciones y para observar.

CRITERIOS ADOPTADOS PARA LA INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA EN EL PAISAJE

Hoy en día existen proyectos que indican que el ser humano ha caído en la cuenta de que, en sus manos, está la preservación o la destrucción del medio ambiente, y también de que el futuro de la arquitectura apunta a la recreación del hábitat natural del hombre. Para los arquitectos del siglo XX, la arquitectura del futuro ha sido representada por la arquitectura de las máquinas y por las grandes proezas estructurales; sin embargo, para los arquitectos del nuevo milenio, la Arquitectura del futuro debe de ser aquella que sostenga una estrecha relación con el territorio y la naturaleza.

En nuestros proyectos tratamos de explorar las relaciones entre el territorio y la propuesta más sensible para el medio ambiente; siempre con el reconocimiento de los atributos negativos y positivos de un lugar.

Nos interesa analizar el entorno con extrema sensibilidad, reflexionar sobre cómo podemos relacionar la obra con el paisaje atendiendo a su topografía, materiales, texturas, colores, para después utilizar métodos constructivos que permitan aproximar la obra a su medio. Hablando de obras creadas desde el propio paisaje, voy a detenerme en ésta, donde creo que, por unas características determinadas, se cumplen de una manera conjunta los criterios de proyectación que he ido explicando a lo largo de este discurso.

Se trata de un conjunto edificado donde se aspiró a tener una gran calidad formal y constructiva, en el que se

Piscina en Isla Baja de Buenavista, Tenerife (Correa+Estévez Arquitectos).

ha estudiado la luz y la sombra; hemos aplicado estrategias pasivas bioclimáticas. Se puede considerar una obra relacionada con el lugar y, por último, también allí se colaboró con un escultor, que proyectó una pieza dentro del recinto de los jardines del edificio.

En el polígono de Granadilla, situado en la costa sudeste de Tenerife, con el mar como telón de fondo, las estructuras de la actividad industrial se cargan de una contundente expresión formal. El encargo propuesto fue el de ejecutar un edificio multifuncional que acogiera las oficinas de la sociedad que gestiona aquel polígono.

El viento es el protagonista omnipresente en el lugar. La energía del viento es abrumadora. El paisaje, muy árido, se caracteriza por el color ocre amarillento del material volcánico peculiar de la zona y la vegetación autóctona basada en cardones y tabaibas. En las zonas agrícolas próximas, el territorio se encuentra trabajado manualmente con muros de huerta y bancales de la misma textura y color.

Teniendo en cuenta esas referencias, se plantea el elemento constructivo unificador y formal de todo el conjunto: un paramento pétreo, construido con piedras del lugar de gran tamaño, procedentes de las excavaciones de la urbanización. La posibilidad de elegir la parcela fue decisiva en el planteamiento general de la intervención, ya que el edificio se proyectó a lo largo de un dique de hormigón existente en un barranco, que le otorgó un potente "podium" en el que apoyarse. Es importante saber que fue el primer edificio a construir en una gran extensión que unos años más tarde se colmataría con naves y estructuras de todo tipo a su alrededor. El muro de mampostería, grueso y pesado, recorre la parcela y protege el conjunto del entorno hostil, a modo de pequeña "fortaleza".

El movimiento del paramento pétreo en forma de "L" cerrada cobija el interior del espacio, cerrándose hacia la dirección donde soplan los vientos dominantes y abriéndose visualmente hacia el mar. La muralla que engloba todo el cerramiento se quiebra para acoger otros cuerpos, envueltos por el propio muro donde se distribuyen los distintos módulos del programa. El paramento pétreo vuelve a transformarse en un interior, englobando, en este caso, el espacio del salón de actos.

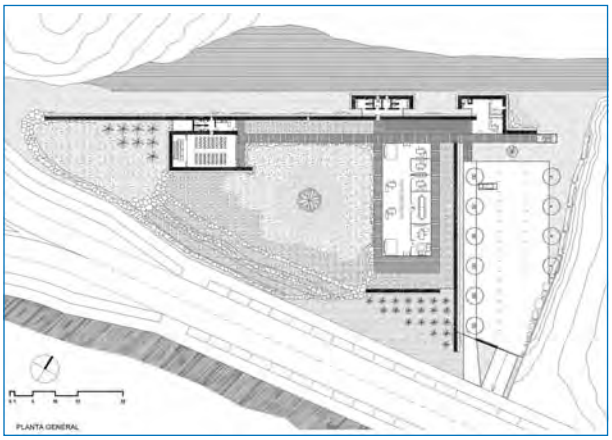
El interior de ese recinto genera otro universo espacial bien diferente al exterior, un conjunto de patios silenciosos, alejados de los ritmos de la industria, que intentan transportar a otros valores, como la salida y puesta del sol, la visual hacia el mar, el lento crecimiento de la vegetación, el sonido relajante del agua. Cualquier espacio siempre puede ser un lugar de meditación e inspiración, se trataba de definir la arquitectura, insistiendo en incorporar la naturaleza a través de los materiales, piedra, madera, vidrio, agua…

Una pasarela porticada une los diferentes pabellones y flota sobre el terreno definiendo el recorrido por el jardín, que pretende ser sorpresivo y amable para el espectador. Utilizando recursos sutiles, como los que sugiere el *land art*, se trabajaron los espacios interiores del recinto, que fueron transformados y manipulados con los mismos materiales pétreos del propio paisaje, utilizados como materia prima de la forma.

Con los restos de tosca volcánica de los muros y otras rocas del lugar, se integraron distintos mantos de piedras de diferentes tamaños y texturas, intercaladas con la diversidad colorista de los tapices vegetales. La elección de la vegetación para este clima fue una ardua tarea. Las superficies plantadas, resguardadas en los pies del amurallamiento, son plantas de fácil mantenimiento entre las rocas y la escultura de Drago Díaz, formando parte del jardín.

Y en el interior del conjunto, las piezas más delicadas y ligeras, como es el pabellón acristalado de las oficinas, aparece protegido adecuadamente del soleamiento y del insistente viento. Desde el pabellón transparente de oficinas, los muros estructurales de mampostería están siempre presentes. Un cerramiento sinuoso acota el recinto mediante unos postes colocados orgánicamente entre las rocallas del perímetro.

Por último podemos ver el conjunto desde lejos en una imagen nocturna, en su entorno original, hoy en día totalmente edificado con naves industriales, donde puede verse el edificio impasible, ajeno a lo que pasa a su alrededor.



Plano y detalle de la sede administrativa del Polígono de Granadilla (Correa+Estévez Arquitectos).

Detalles de la sede del Polígono de Granadilla (Correa+Estévez Arquitectos).

Final

Finalizo ya, ofreciendo como conclusión, las siguientes reflexiones:

En los últimos años se ha producido un efecto de mitificación sobre la macro-arquitectura de autor y su relación con los poderes políticos y económicos. La búsqueda, cada vez más forzada, de una arquitectura espectacular y de contundencia visual ha derivado en una mera gestualidad construida, edificios escenográficos de desorbitado costo, que demasiadas veces fueron inaugurados ya, con inevitable fecha de caducidad. Sumado esto a la aceleración desmedida de la edificación inmobiliaria, ha dado como resultado una crisis nefasta en la arquitectura.

En este siglo XXI, ante el conflicto económico global, tenemos la necesidad de ir a contracorriente y de hacerlo a través de la sensatez, a partir de un espíritu centrado en la dimensión humana, con un proceso de comprensión contemporánea, principios sociales y éticos que fueron el fundamento de la modernidad y que, a lo largo de las dos últimas décadas, han quedado sepultados por los excesos especuladores.

Voy a acabar recordando un texto para mí sublime, de Luis Barragán, que dice:

> *De la mayoría de las publicaciones de arquitectura y de la prensa diaria han desaparecido las palabras belleza, poesía, embrujo, magia, encantamiento. Las palabras, serenidad, silencio, misterio, asombro, hechizo. Todas ellas muy queridas para mí… Hay que recrear y renovar la nostalgia, volviéndola contemporánea, porque, una vez que la arquitectura ha cumplido con las necesidades utilitarias y de funcionamiento, tiene todavía delante de sí otros logros que alcanzar: la belleza y el atractivo de sus soluciones. Esto es, si queremos seguir considerándola entre las Bellas Artes.*

Muchas gracias.

Contestación al discurso de ingreso de María Isabel Correa Brito

Federico García Barba

Hoy nos encontramos aquí para recibir como miembro de nuestra corporación a una arquitecta singular, a la que yo admiro especialmente. Gran parte de su trayectoria la ha realizado en colaboración directa con Diego Estévez, otro gran maestro de la disciplina arquitectónica que espero que pueda incorporarse también a esta Institución en fechas no muy lejanas.

A Diego Estévez y a María Isabel Correa (Maribel para sus amigos) los conozco casi desde que yo mismo empecé a estudiar la carrera de Arquitectura. Ella es hermana de un compañero de colegio y, aunque seguimos trayectorias diferentes, hemos coincidido en múltiples ocasiones. Mientras yo inicié mi trayectoria universitaria en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas en 1969, ellos lo hicieron un año después en la Escuela de Aparejadores de la Universidad de La Laguna.

Ese comienzo diverso ha otorgado a estos colegas una diferencia sustancial, que siempre he admirado. Es algo que tiene que ver con el aprendizaje más intenso del oficio de la construcción que supuso para ellos el estudio de la especialidad de la arquitectura técnica. Una base que les ha dado un bagaje importante, aquél que les aporta el conocimiento de las especialidades constructivas, los materiales disponibles, junto al saber hacer organizativo y el manejo de la economía de las obras.

Posteriormente, coincidiríamos todos en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, allá por los años finales de la década de los 70 del siglo pasado. Era esa una época convulsa en que se vivían momentos tensos en la región catalana, y muchos profesores nos transmitían sus inquietudes, tanto de índole cultural como política, en una relación entremezclada.

Entonces, importantes arquitectos catalanes, que ya forman parte de la historia de la especialidad en este país, accederían a aquella facultad y con ello a la docencia. Personajes, entre otros, como Oriol Bohigas, Manuel Solá Morales, Oscar Tusquets y Lluis Clotet (recientemente galardonado con el Premio Nacional de Arquitectura), cuya aportación cultural y su destacada presencia tendría una repercusión notable en la evolución de la arquitectura y del urbanismo de aquella ciudad. Maribel y Diego tuvieron la suerte de poder entrar a trabajar en el despacho profesional de los dos últimos, el famosísimo Estudio Per. Un grupo emblemático de la arquitectura española que constituirían con otros colegas a comienzos de los años 70 y permanecería abierto, al menos dos décadas. Allí tuvieron una etapa de formación espléndida que luego se reflejaría en esa especial forma de trabajar, muy cuidada en los detalles y en la calidad final de sus obras.

Desde hace muchos años, María Isabel Correa es una profesional que se distingue por lograr una arquitectura acogedora, de una manera que aparenta sencillez, pero que incorpora un inmenso trabajo que no somos capaces de vislumbrar a primera vista. Sin embargo, lo que ya es muy destacable es la gran calidad de ejecución que tienen todos sus edificios.

Una de las cualidades más admirables de Maribel Correa es su capacidad para empatizar con aquellos que deben ejecutar sus órdenes. Porque la arquitectura es una

disciplina que no depende del esfuerzo de una única persona, sino que es el resultado de la intervención de múltiples operadores y artesanos, cada uno con sus objetivos y su experiencia personal de trabajo. Ella consigue lo que otros no podemos hacer tan eficazmente: involucrar a casi todos los que intervienen en el esfuerzo común para lograr edificios de magnífica factura.

Más valiosa aún es su gran profesionalidad, su capacidad para entender las necesidades reales de aquellos a los que aporta su arte. Sobre todo, si observamos que vivimos en una época en la que impera una concepción económica mal entendida: un desempeño técnico y artístico ligado al comercio y a la producción de obra con el exclusivo objetivo del máximo lucro, y en el que las razones artísticas, o meramente la calidad de la arquitectura, son valores que no suelen interesar realmente más allá que como simples operaciones cosméticas o publicitarias.

Como pasaré a explicar a continuación, este inmenso esfuerzo para lograr una arquitectura cualitativamente aceptable exige un altísimo conocimiento, no sólo de las técnicas a emplear, sino también de las preocupaciones culturales y sociales que pautan la expresión artística contemporánea en cada momento.

Pero antes de establecer cuáles son las características que definen su aportación arquitectónica específica, hagamos un repaso muy ligero por algunas de las obras más significativas de María Isabel Correa y Diego Estévez. Haré algunos comentarios para explicar mis impresiones sobre esas arquitecturas que, de alguna manera, nos ayudarán a enmarcar y sintetizar cuáles son los valores de esa arquitectura. Ello debe enunciarse así, porque este equipo no puede entenderse sin la aportación conjunta que ambos realizan al resultado edificado final.

ALGUNOS EDIFICIOS DE CORREA Y ESTÉVEZ

Dos obras iniciales, que obtienen sendos Premios Oraá de Arquitectura Canaria, abrirían con enorme éxito la trayectoria profesional de Maribel Correa en Santa Cruz de Tenerife a comienzos de los años 80.

Se trata, por un lado, de la sede de la empresa García y Correa, de 1985, un edificio brillante en el que se manifiesta una preocupación por lograr las mejores condiciones funcionales en un interior constreñido y encajonado que es el resultado de las posibilidades de la parcela. Cuando se visita ese espacio, lo que impresiona es el enorme esfuerzo que se aporta con una factura esmerada y pulcra para conseguir un simple ámbito resonante y luminoso, a modo de basílica.

Y por otro, la reforma del Círculo de Bellas Artes, de 1986, en la céntrica calle del Castillo de Santa Cruz de Tenerife, que es otra obra primeriza en la que ya se condensan sabiamente algunas bases metodológicas y formales de la actuación de Maribel Correa: aquí se produce una solución que libera de residuos el espacio disponible y clarifica su organización funcional, pautando un recorrido; también se generan nuevos recintos atractivos y polivalentes, aplicando un sabio y simple uso de los materiales, el refinamiento de los detalles y un correcto remate decorativo. El éxito de esta intervención lo atestigua su uso continuado para múltiples actos y exposiciones durante los últimos veinticinco años.

Se podría establecer que la sede de García y Correa y la reforma del Círculo de Bellas Artes, son todavía trabajos en la estela del Estudio Per, casi una prolongación natural en las que Maribel Correa manifiesta claves estilísticas y formales muy de la época. Ambos trabajos son herederos todavía de los resabios formales de sus mentores. Son obras teñidas de aquella idea de la arquitectura posmoderna imperante a comienzos de los años 80 en la que, estilísticamente, había que hacer –de alguna manera– un homenaje a la arquitectura de corte neohistoricista anterior al Movimiento Moderno que ocupó casi la totalidad del siglo XX.

Unos recursos compositivos y formales diferentes en el entendimiento de los sitios surgirían en 1993, cuando Correa y Estévez, ya juntos, afrontan el proyecto para el edificio administrativo del gobierno de Canarias, conocido como Múltiples II, situado al comienzo del ensanche de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. El esfuerzo se centraría allí en la definición monumental de una de las entradas más representativas de la ciudad. La idea de la obra se

Interiores, respectivamente, de la empresa García y Correa y del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, obras de M.I. Correa de los años 1985 y 1986.

apoyó en un formalismo expresionista, en la que una torre circular central y una composición de bandas horizontales darían una respuesta adecuada a las expectativas del lugar. Aquí se recurriría, consciente o inconscientemente, al ejemplo de algunas obras y dibujos del alemán Erich Mendelsohn, como los almacenes Schockem de Chemnitz, en una estrategia de doble volumetría en esquina que posteriormente les serviría también para el planteamiento ganador realizado para el concurso de la Audiencia Provincial de Santa Cruz de Tenerife en 2007.

En el edificio Múltiples II se produce por primera vez esa estrategia que les distinguirá en muchos trabajos posteriores y que se refiere a una integración amplia de la arquitectura para producir un resultado de un alto refinamiento y durabilidad: me refiero a consideraciones como la provisión de espacios altamente funcionales, una espléndida definición constructiva, junto con el exquisito cuidado del interiorismo y la incorporación de otras expresiones artísticas. En este caso, la inteligente inserción de una pieza escultórica de Juan López Salvador en el patio central enriquece aquel espacio.

Algo similar ocurre con la sede del Cabildo de La Gomera. Una obra de 1997 que se preocupa por ofrecer un remate respetuoso al entorno en el que se sitúa la histórica Torre del Conde de mediados del siglo XV, a la que enmarca de alguna manera. Este edificio monocromático, con su recubrimiento de toba roja de la isla, ofrece un telón sumamente adecuado para el realce de aquella pieza defensiva que define los inicios de la colonización del archipiélago. El Cabildo de La Gomera responde al carácter monumental y representativo que debe tener la institución principal de gobierno en aquella isla, solucionando al mismo tiempo los requisitos funcionales y administrativos necesarios.

Edificio de Usos Múltiples II del Gobierno de Canarias en Santa Cruz de Tenerife. Correa + Estévez Arquitectos.

En ese mismo año de 1997, Correa y Estévez inician un ciclo de trabajos relacionados con la reinterpretación de la arquitectura heredada; un trayecto en el que estos arquitectos han ofrecido muestras de una maestría indudable y en el que Maribel Correa ha incidido en su discurso. Probablemente, les ha servido para ello el gran bagaje de conocimiento constructivo y el amor a las formas y procedimientos de la arquitectura popular que les otorgó su paso por la Escuela de Aparejadores de La Laguna, previo al inicio de la carrera de Arquitectura.

El primero de ellos, la rehabilitación del Instituto Cabrera Pinto de la ciudad de La Laguna, es una obra que estuvo sujeta a múltiples tensiones derivadas de su carácter patrimonial señero en ese casco histórico fundacional. El resultado final es una obra muy representativa de un momento cultural concreto. Se transformó un edificio que había sufrido innumerables intervenciones negativas, en un conjunto de espacios limpios que recuperaban brillantemente las esencias espaciales y constructivas del pasado y, al mismo tiempo, se mejoraba su confort para un uso dife-

Nuevo edificio del Cabildo Insular de La Gomera. Correa+Estévez Arquitectos. En primer plano a la izquierda, la Torre del Conde (siglo XV).

rente al original. Los mejores edificios son capaces de adaptarse a lo largo de las generaciones y, en este caso, el antiguo convento de San Agustín ha pasado a convertirse en un recinto cultural esencial para la isla de Tenerife, aportando la magia de conservar sus patios centrales y la aparición de nuevas interpretaciones espaciales en sus interesantes interiores. (Véanse fotos de esta intervención y de las que se comentan a continuación en el discurso de M. I. Correa).

Otra obra más reciente que continuaría las ideas y esfuerzos aportados a la conservación del patrimonio histórico es la restauración del antiguo Hospital de Dolores para nueva biblioteca de La Laguna. Allí se ha producido una conservación impecable de los valores históricos y culturales, lográndose también introducir nuevos usos y servicios sin violentar ni la estructura espacial preexistente ni los sistemas constructivos tradicionales. El mayor éxito de esa intervención ha sido la forma en que se han integrado los servicios e instalaciones técnicas necesarias, simple y eficientemente, y sin que constituyan un impedimento a la percepción de la auténtica arquitectura heredada.

Años después se terminaría una de las mejores obras de estos arquitectos. En mi opinión, ese es el proyecto para las oficinas de la empresa rectora del Polígono de Granadilla, en el sur de Tenerife, un trabajo que manifiesta una sensibilidad exquisita con el paisaje que la circunda. En ese trabajo, el equipo de Maribel Correa utiliza los materiales naturales del lugar para realizar una reconfiguración de algunas estrategias constructivas de nuestros antepasados en clave contemporánea. Ese edificio interpreta el lugar, explotando las mejores condiciones paisajísticas del emplazamiento. Se estudia la orientación hacia los elementos naturales, el sol, los vientos, las visuales paisajísticas, etc, junto con la definición de un proyecto de espacios a caballo entre el interior y el exterior, consiguiendo unos magníficos ambientes representativos y de trabajo. Todo ello complementado con unas interesantes intervenciones, escultóricas y de jardinería, muy apropiadas para un lugar de una aridez extrema.

Posteriormente les encargarían una serie de trabajos paisajísticos, que ampliarían la paleta de recursos en esa forma de afrontar el diálogo de la arquitectura con los lugares, en los que se busca la adaptación a las presencias existentes. Una de ellas es la que se refiere al acondicionamiento del puertito de Güímar, en el que se actúa con gran precisión y maestría para mejorar una de las zonas de baño más populares de esa parte del sur de la isla. La forma en que se proyecta en sus detalles es un exponente de la delicadeza sobre cómo conciben la inserción de las nuevas aportaciones. Por ejemplo, la pérgola que se diseña para ese lugar es un gesto de gran impacto que contribuye de una manera simple a mejorar notablemente el sitio y a facilitar su uso colectivo, dotándolo de una personalidad renovada.

Algo parecido ocurre en la gran reforma ejecutada en el paseo costero de la ciudad turística de Las Américas. En esa frontera entre el mar y la tierra, se realiza una depuración eficiente de la accesibilidad peatonal y una disposición sencilla de pavimentos y mobiliario, mejorando radicalmente el disfrute colectivo del lugar. También se introduce allí con sensibilidad una de las piezas escultóricas más brillantes que se ha hecho recientemente en un espacio público de esta isla, la llamada *Trampa de Viento* del escultor Juan López Salvador, compañero académico aquí presente.

Una intervención última, que sigue en esa línea de extraer el máximo valor a las situaciones paisajísticas, es la que realizaron en 2007 en la costa de Buenavista, en el norte de Tenerife. Allí se construye un espacio para el baño, de una gran sensibilidad, con mínimos recursos y también con un máximo respeto a las condiciones geográficas. Algo así como una pequeña joya invisible para la mayoría de nuestros conciudadanos y visitantes.

En 2002, Correa y Estévez realizan el acondicionamiento de los espacios interiores representativos y de oficinas de la monumental Casa de los Capitanes, en la ciudad de La Laguna; un espacio previamente rehabilitado. En ese trabajo se muestra nuevamente la habilidad que este equipo tiene para mejorar el resultado en el remate sensible de los edificios. La selección, disposición e integración de piezas de mobiliario, iluminación y complementos es en este caso muy acogedora y excelente, sin renunciar al empleo de elementos plenamente contemporáneos. Lo traigo a colación porque en Canarias es una cuestión que se suele relegar a un segundo plano, y en las intervenciones y obras públicas se suele hacer de muy mala manera. Sin embargo, en el caso de la mayoría de los edificios de estos arquitectos, este complemento esencial se logra combinar de una manera natural, mejorando enormemente la calidad estética general y la factura final de los espacios. Aunque pareciera un esfuerzo menor, la labor de asesoramiento a los usuarios en la fase final en que se ocupan los edificios, resulta esencial para el éxito y el mantenimiento impecable posterior de la arquitectura.

En proyectos más recientes, estos arquitectos han incorporado de una manera más acusada una nueva preocupación ética que se aprovecha también como variable formal o recurso expresivo. Es ella se deriva una aproximación sensible a ese concepto de la sostenibilidad general y, específicamente, a la mejora energética de los edificios. Su aproximación a este problema se realiza a partir del estudio local del tratamiento del confort climático y la mejora de la iluminación interior. No sólo se basarán en el estudio de las orientaciones solares y el sombreado de las fachadas, sino que también se apoyan en el planteamiento

de las mejores maneras para establecer condiciones adecuadas de ventilación y renovación del aire. Desde esta perspectiva, los artilugios constructivos necesarios para facilitar el control del soleamiento se convertirían así también en una nueva fuente de recursos expresivos que cualificarán la arquitectura de Correa y Estévez, contribuyendo al mismo tiempo a la sostenibilidad de la arquitectura y disminuyendo con ello el consumo energético dedicado al acondicionamiento ambiental.

Estas nuevas tácticas para la recualificación de la arquitectura están presentes en algunos edificios más recientes, proyectados pero no construidos, de los que la propuesta de 2007 para el concurso de la sede de la Audiencia Provincial sería un ejemplo representativo.

Concursos y galardones

Quiero hacer también aquí mención a los numerosos premios recibidos en concursos de arquitectura, especialmente aquellos en los que han obtenido el primer premio y con ello, el derecho a proyectar la obra correspondiente. Por poner varios ejemplos especialmente relevantes citaría el concurso de ideas para el Edificio [de Usos] Múltiples 3 de la Consejería de Educación, de 2001; el que se refiere a los Servicios de Protección Civil en la periferia de la capital, de 2005, y el concurso para la nueva sede de la Audiencia Provincial, ya citado, todos ellos en Santa Cruz de Tenerife.

Finalizo esta intervención haciendo una somera referencia a los innumerables galardones que este equipo de arquitectos ha obtenido a lo largo de una trayectoria que supera ya más de 25 años. Es el caso del Premio Oraá de Arquitectura Canaria, que le fue otorgado dos veces al inicio de su carrera profesional: en el año 1986 por el edificio García y Correa y en 1988 por la reforma del Círculo de Bellas Artes. Posteriormente han sido cinco veces mencionados por obras como la sede de la empresa Polígono de Granadilla y las rehabilitaciones del Hospital de Dolores y del Centro Cultural Cabrera Pinto, siendo esta última seleccionada para el Premio Europa Nostra de Restauración en 1998.

Las pautas para una arquitectura

Haciendo una sinopsis sobre el recorrido que hemos realizado por algunas obras de este equipo, podríamos extraer ya una serie de pautas que conforman indeleblemente la arquitectura de María Isabel Correa y Diego Estévez. El repertorio de los temas que preocupan a esta arquitecta podría condensarse en un número concreto de cuestiones. Entiendo que esa manera de hacer personal se sintetiza en una serie de recursos metodológicos con los que se suele enfrentar al proyecto arquitectónico. Los resumiría de la siguiente manera:

En primer lugar, la extrema preocupación por lograr una máxima funcionalidad en la arquitectura en los espacios. Una de las misiones básicas del proyecto arquitectónico es el logro de espacios que respondan plenamente a las necesidades que se demandan. En nuestros días, muchos arquitectos consideran secundaria esta cuestión. Sin embargo, que la arquitectura funcione correctamente es una condición primordial para Correa y Estévez. Una prueba de ello es la dilatada ocupación y uso exitoso que tienen casi todos sus edificios públicos.

Otro criterio proyectual reseñable es la atención exquisita hacia los lugares y el paisaje, para lograr inserciones correctas que mejoren lo existente. La arquitectura es siempre dependiente del lugar en que se sitúa. Es algo que no se suele tener en cuenta hoy en día, lo que está generando estropicios urbanos y paisajísticos de gran calibre. Creo que a nuestro antecesor Vitrubio se le olvidó añadir el *locum* a las obligaciones clásicas de *utilitas, firmitas* y *venustas*. Por el contrario, y como se ha podido comprobar hoy aquí, la arquitectura de Correa y Estévez muestra una gran sensibilidad por lo que existe en el entorno en el que van a localizar sus obras.

La mejora del confort de los edificios, estudiando la disposición de la arquitectura en relación a la topografía, el recorrido solar y las condiciones de sombreado, es otra preocupación evidente para estos arquitectos. Esta predisposición es casi un corolario a lo dicho anteriormente. No hay buena arquitectura cuando no se es consciente de su futura posición en el universo. El primer análisis de proyecto debe ser el estudio del sitio, calibrando la in-

fluencia de los meteoros, el sol y los vientos, entre otros. Una predisposición metodológica que siempre está presente de alguna manera en las obras que hemos comentado de estos arquitectos.

El análisis constructivo de la arquitectura heredada para lograr su mejor reinterpretación caracteriza también algunos otros trabajos. Este es otro elemento fundamental para lograr el máximo respeto que las actuaciones contemporáneas deben tener sobre las fábricas históricas. El conocimiento exhaustivo del extenso elenco de las técnicas constructivas del pasado es una garantía para lograr intervenciones que saquen el máximo partido de lo existente. Si algo caracteriza las rehabilitaciones de Correa y Estévez es esa inmejorable factura técnica y artesanal que es respetuosa con las maneras antiguas.

Hemos observado también la natural introducción de otras perspectivas artísticas en la arquitectura para enriquecer una obra de arte colectiva. La integración de las artes es una aspiración que ha estado siempre presente junto a la arquitectura a lo largo de la historia cultural. Esta predisposición se produce con mucha naturalidad y eficacia en el caso de muchos edificios y espacios urbanos que se han reseñado aquí hoy.

Finalmente, señalemos la preocupación por el interiorismo, para cualificar las obras terminadas con la aportación de mobiliario e iluminación plenamente contemporáneos. No es posible el disfrute pleno de la arquitectura sin el complemento de una sensible elección de las piezas de mobiliario que hagan más confortable el uso de la arquitectura y la manera en cómo se incorpora una forma adecuada de iluminar los espacios. Bajo la batuta de Maribel Correa, esto se logra casi siempre con una eficacia pasmosa que oculta el gran esfuerzo de convencimiento que requiere. Sin olvidar que siempre tratan de expresar el espíritu de nuestra época, renunciando sistemáticamente a colocar elementos falsamente históricos que tergiversen indefectiblemente la verdad visible de la arquitectura.

Todos ellos son criterios recurrentes que distinguen la forma en cómo ella aborda el trabajo de arquitectura, que han ido sedimentándose claramente después de una trayectoria que tiene ya más de dos décadas. Se apoya además en la calidad extrema de los acabados de obra, que hacen a sus edificios un referente indudable en la arquitectura que se produce en Tenerife.

Detalles interiores, respectivamente, de la alcaldía de La Laguna y de la empresa Gestur.

Final

María Isabel Correa representa una forma de hacer que ha ejercido ya una indudable influencia sobre las generaciones siguientes, lo que se nota en el trabajo de otros muchos arquitectos canarios que han seguido sus proyectos y han aprendido con su obra una manera de hacer de alta calidad de elaboración.

El extenso magisterio de Correa y Estévez es otro argumento más para justificar que María Isabel Correa pase a formar parte de esta Academia. Sin duda, su ejecutoria profesional va a constituir un aval que engrandece la nómina de miembros de esta Corporación. Es por todo lo anterior, por lo que me congratulo de que se integre en la Sección de Arquitectura como Académica Numeraria desde el mismo momento en que se realiza este acto común.

En una época en que los arquitectos experimentamos un vértigo de cambios sin igual y en la que también nos sentimos agobiados por una multitud de exigencias sin parangón en el pasado, es reconfortante valorar el esfuerzo de personas como María Isabel Correa y el conjunto de todos aquellos que la ayudan a realizar esa arquitectura de extraordinaria calidad. Creo que esta Real Academia se honra al contar entre sus miembros con la presencia de esta arquitecta y, para mí, es un grandísimo privilegio realizar este alegato de recibimiento. Reconocer a una gran artista de nuestra comunidad, aparte de un deber colectivo, ha sido en este caso un placer.

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2010-2011, 5-X

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XVIII

Pedro Navascués Palacio

Lejanos antecedentes

El origen del premio, entendido como reconocimiento de un mérito, se pierde en la noche de los tiempos, pero en Occidente tiene un punto de partida firme en la cultura helénica, y bastaría releer la "Iliada" para ver cómo Homero menciona los premios para atletas y aurigas con motivo de los juegos organizados por Aquiles en los funerales de Patroclo (Canto XXIII). Los juegos olímpicos premiaban a los vencedores y poetas, y a los poetas se refiere el mismo Vitruvio en el séptimo libro de su conocida obra "De Architectura", refiriendo una anécdota de Aristófanes. Sin embargo, Vitruvio no habla de premios de arquitectura, y menos de premios de emulación, de incentivo frente a los premios que galardonan la rivalidad, los *præmia pugnæ* de los que habla Virgilio en la "Eneida" (Libro XI, 59-99), si bien cualquier premio siempre significa algún tipo de reconocimiento. Lo que deseo poner de manifiesto es que la arquitectura se incorpora muy tardíamente a las actividades premiadas, sin que ello signifique desdén por la arquitectura y sus creadores, pues sabemos que desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media hasta llegar al Renacimiento, el perfil social del arquitecto conoce un imparable ascenso, y es precisamente en el Renacimiento italiano cuando se reclaman honores y premios para los arquitectos por sus obras: *inter primarios qui de genere hominum honores et præmia meruerint*, como dice Leon Bautista Alberti en el prefacio de su "De re Aedificatoria", escrito hacia 1452 pero publicado en 1485.

Los premios, a su vez, han estado ligados a los concursos y juegos, y, en el ámbito de la creación, la literatura griega cuenta con abundantes ejemplos, de tal forma que hubo concursos dramáticos y concursos teatrales con motivo de las fiestas dionisíacas en Atenas, por ejemplo, donde también más tarde los hubo musicales, de canto acompañado de la lira y la flauta. Por otra parte, de todos es conocido el concurso convocado en Éfeso entre algunos de los mejores escultores de la segunda mitad del siglo V a. C. para aquella amazona herida que iba a figurar en el templo de Artemisa-Diana, hecho cuya veracidad está puesta en duda por algunos autores. Pero lo que resulta cierto es que Plinio el Viejo, en su "Naturalis Historia" escrita hacia el año 77 d. C, lo recoge del siguiente modo: *in certamen laudatissimi, quamquam diversis ætatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas, quæ cum in templo Dianæ Ephesiæ dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificum, qui præsentes erant, iudicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque iudicassent. hæc est Polycliti, proxima ab ea Phidiæ, tertia Cresilæ, quarta Cydonis, quinta Phradmonis* (Libro XXXIV, cap. XIX, 53). Es decir, se trataba de ver qué versión de la amazona era, a juicio de los propios escultores que allí estaban, la mejor entre las presentadas después de la que había hecho cada uno, y sólo con pensar que Fidias quedó en segundo lugar hace reflexionar sobre la belleza del original perdido de la amazona de Policleto, que hoy conocemos sólo por parciales copias posteriores.

Nada parecido podemos decir de los concursos de arquitectura, sin dudar que los hubo, en el sentido de solicitar pareceres y proyectos a distintos arquitectos antes de acometer obras de gran envergadura. No es imposible considerar que sucediera esto ante obras como el Panteón de Roma, el Coliseo o la termas de Caracalla; sería incluso

sensato pensarlo así, pero las noticias escasean hasta la Edad Media. Es entonces cuando, al abordar grandes obras como las catedrales, la documentación nos permite conocer el concurso de varios maestros, cada uno con su propio proyecto, en el que se combinan originalidad, seguridad, sistemas constructivos, belleza y costes, aspectos todos ellos que finalmente un "jurado" valoraría y fallaría en favor de una determinada propuesta. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con motivo de la construcción de la catedral gótica de Gerona, cuya documentación básica publicaron primero Llaguno y Ceán en sus "Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración" (1829)[1], y luego por el padre Villanueva en su "Viage literario a las iglesias de España" (1850)[2]. El documento en cuestión no tiene desperdicio y, en el fondo, muestra lo que hoy se llamaría un concurso restringido, ya que la catedral gerundense invitó a doce maestros para hacerles un breve interrogatorio sobre la continuidad de las obras del templo que acabaría teniendo la mayor nave catedralicia jamás construida, la de mayor luz, con algo más de veintidós metros de anchura. Las tres preguntas que hicieron a los convocados se referían a si la nave única ya comenzada podría seguirse con seguridad y sin riesgo. La segunda y tercera estaban combinadas de tal modo que, en caso de no proseguirse, debería indicarse en qué forma se podría continuar para ser congrua suficiente, compatible y proporcionada la obra nueva con lo ya construido. Lo aportado por cada maestro es de un interés excepcional, sin desmerecer el ahorro estimado por algunos, que alcanzaba a dos tercios de lo propuesto por otros. El obispo y el cabildo se resevaban el fallo, que luego se elevaría a escritura pública.

Las academias de Florencia y Roma

Aquello ocurría en 1416-1417, prácticamente al mismo tiempo en que se iniciaba el concurso para la construcción de la cúpula de la catedral de Florencia, cuyo bando por el que se hacía pública la invitación a todos aquellos que quisieran presentar *modellum sive disegnum pro volta maioris cupole* de la catedral, lleva fecha de 20 de agosto de 1418. A partir de aquí, las deliberaciones, los concursantes, los premios en metálico para los participantes, el encargo de la obra, los modelos tridimensionales o maquetas, los dibujos, el "jurado", los magistrados, cónsules y demás intervinientes por parte de la ciudad y del gremio o Arte della Lana, hacen de este concurso, ganado por Brunelleschi, el primer concurso abierto moderno de la historia de la arquitectura. Cabe decir que tan moderna es la cúpula construida en Santa María del Fiore como moderno el procedimiento por el que se llegó a elegir la solución de Brunelleschi. Vasari y la documentación conservada permiten acercarnos a este proceso con el que, en realidad, comienza un nuevo capítulo en la historia de la arquitectura y de la construcción:

> *En el año 1420, por fin, todos aquellos maestros extranjeros y toscanos se reunieron en Florencia, y Felipe [Brunelleschi] regresando de Roma, se unió a ellos. La asamblea se reunió en Santa María de la Flor en presencia de los representantes, los conservadores y los ciudadanos más distinguidos y más eminentes por su talento, a fin de que, oídas las opiniones de cada uno de ellos, se resolviese definitivamente el procedimiento de abovedar la cúpula. Se permitió que cada arquitecto expusiera su opinión… Por fin, se decidió confiar a Felipe [Brunelleschi] la dirección de la empresa*[3].

El nombre de Vasari nos sirve además en esta ocasión para recordar que a él se debe en buena medida la creación de la primera academia artística moderna en Florencia, dejando atrás el perfil de tantas y tantas "academias" de muy diferente carácter con las que contó Italia, tal y como estudió Pevsner, quien, citando el "Specimen Historiæ

[1] Llaguno, E. y Ceán-Bermúdez, J.A.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, T.I., Madrid, Imprenta Real, 1829, pp. 261-275.

[2] Villanueva, J.: *Viage literario a las iglesias de España*, T. XII, Madrid, Real Academia de la Historia, 1850, pp. 324-338.

[3] Vasari, G.: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Segunda parte, Florencia (ed. giuntina), 1568, p. 308: "Venuto l'anno 1420, furono finalmente ragunati in Fiorenza tutti questi maestri oltramontani, e così quelli della Toscana e tutti gli ingegnosi artefici di disegno fiorentini: e così Filippo tornò da Roma. Ragunaronsi dunque tutti nella Opera di Santa Maria del Fiore, presenti i Consoli e gli Operai insieme con una scelta di cittadini i più ingegnosi, acciò che, udito sopra questo caso l'animo di ciascuno, si risolvesse il modo di voltare questa tribuna; chiamati dunque nella Udienza, udirono a uno a uno l'animo di tutti e l'ordine che ciascuno architetto sopra di ciò aveva pensato… E così fu risoluto ch'egli avesse carico di condurre questa opera".

Academiarum Eruditarum Italiæ" de Joannis Jarkii (Leipzig, 1725), recuerda que a mediados del siglo XVI había en Italia más de quinientas academias[4]. En efecto, es Vasari quien estuvo detrás de la que primero se llamó *Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno* y más tarde *Accademia delle Arti del Disegno*, bajo el amparo político, intelectual y económico de Cosme I de Médici, quien aprobó los cuarenta y siete capítulos de su reglamento[5], impregnados todavía de un carácter y ceremonial religioso que mantienen viva, en buena medida, la herencia medieval de los gremios y compañías. La inauguración de la nueva academia florentina tuvo lugar en 1563 (1562), y el primer gran acontecimiento académico se manifestó al año siguiente con motivo del fallecimiento de Miguel Ángel en Roma y el traslado de sus restos mortales a Florencia, con las consiguientes exequias, en lo cual jugó un papel crucial la nueva Academia. En la carta que esta corporación dirigió al duque de Toscana y que reproduce Vasari, dice:

> *Illustrissimo, etc. L'Accademia e gl'uomini della Compagnia del Disegno, creata per grazia e favore di Vostra Eccellenzia illustrissima, sappiendo con quanto studio et affezione ella abbia fatto per mezzo dell'oratore suo in Roma venire il corpo di Michelagnolo Buonarruoti a Firenze, ragunatisi insieme hanno unitamente diliberato di dovere celebrare le sue essequie in quel modo che saperanno e potranno il migliore. Londe, sappiendo essi che Sua Eccellenzia illustrissima era tanto osservata da Michelagnolo, quanto ella amava lui, la suplicano che le piaccia per l'infinita bontà e liberalità sua concedere loro: prima, che essi possano celebrare dette essequie nella chiesa di San Lorenzo, edificata da' suoi maggiori, e nella quale sono tante e sì bell'opere da lui fatte, così nell'architettura, come nella scultura, e vicino alla quale ha in animo di volere che s'edifichi la stanza che sia quasi un nido et un continuo studio dell'architettura, scultura e pittura a detta Accademia e Compagnia del Disegno...*[6].

A mi juicio, una de las novedades de aquella Academia es que por vez primera, si bien siguen pesando más por herencia, inercia y tradición la pintura y la escultura sobre la arquitectura, sus actividades, voluntad y reglamento contemplan en condiciones de igualdad a la arquitectura y a los arquitectos en relación con las demás artes y artistas, así en la composición del cuerpo académico como en las tareas docentes y reconocimientos. Esto no lo habríamos detectado con anterioridad. Por ello resulta grato leer en algunos de sus capítulos: *…vogliono que tutti coloro i quali se portano bene, cosi architetti, scoltori, pittori giovani veduto le opere crescere di perfezzione, che sieno imborsati negl' uffici del corpo de la compagnia… et quelli che si porton meglio, habbino quell' anno ad essere imborsati ne i detti uffici*[7]. Es decir, *queremos que todos aquellos que trabajen bien, arquitectos, escultores, pintores jóvenes, perfeccionando sus obras, que sean recompensados por los oficiales del cuerpo de la compañía… y aquellos que se superen, que sean recompensados aquel año por los mencionados oficiales*. Probablemente sean estas las primeras manifestaciones de la existencia de los premios de estímulo y de los premios anuales que a partir del siglo XVII se incorporarán al procedimiento académico de un modo más generalizado, alcanzando su apogeo durante el siglo XVIII.

La Academia de San Lucas de Roma[8] tardó más en reconocer a la arquitectura un trato de igualdad respecto a la pintura y escultura, pues primero fue la *Universitas picturæ [ac] miniaturæ* (1478), bajo el pontificado de Sixto IV, a la que vino a suceder la *Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno*, creada a instancias de Gregorio XIII, cuya bula apostólica, fechada el 15 de octubre de 1577, no cita siquiera la arquitectura. Más tarde pasó a ser la *Compañía de San Lucas y Academia de los Pintores de Roma* (1585)[9], para refundarse como Academia de San Lucas (1593), esta vez bajo la protección de Federico Bo-

[4] PEVSNER, N.: *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press (1940). Hay traducción española de la edición de 1973 en Ediciones Cátedra, 1982, con epílogo de F. Calvo Serraller.

[5] *Capitoli et Ordini dell'Academia et Compagnia dell'Arte del Disegno, approvati dall'Ilustriss. Et Eccellentiss. S. Duca Cosimo de Medici, Duca secondo di Fiorenza et di Siena*.

[6] *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori, e architettori sacrite da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' vivi, & de' morti dall' anno 1550 infino al 1567*. Florencia, 1568, tercera parte, vol. 2, pp. 783-784.

[7] *Capitoli et Ordini dell'Academia et Compagnia dell'Arte del Disegno…*, Cap. XXXIIII.

[8] La obra clásica y básica sobre la historia de la Academia de San Lucas sigue siendo la de Melchior Missirini: *Memorie per servire alla storia de la Romana Accademia di S. Luca fino a lla morte de Antonio Canova*, Roma Stamperia de Romanis, 1823.

[9] A ambas corporaciones, entendidas en la práctica como una única, dedica Romano ALBERTI, en 1585, su *Trattato della nobilta della pittura*. Alberti fue secretario de la Academia de San Lucas cuando Zuccaro era Príncipe de la misma y siguió ejerciendo el cargo durante los años siguientes.

rromeo, que en aquel mismo año había sido nombrado cardenal por Sixto V, y cuyo primer Príncipe fue Federico Zuccaro, entre 1593 y 1594[10]. Aquí se cita continua y expresamente por vez primera a la arquitectura como una de las tres artes vinculadas al dibujo, si bien su presencia real fue muy pobre, sin que sea fácil achacar la responsabilidad a unos u otros, ya que está muy repartida, pues subyace una sorda guerra por la mayor nobleza e ingenuidad de cada una de las artes, que se traduce en un deseo de primacía. No deja de ser curioso que, entre las "prohibiciones" de aquella primera Academia de San Lucas bajo Zuccaro, figura expresamente la de *trattare nell'Academia di preminenza de Pittura, Scultura, et Archittettura, che essendo ciascuna figlia de un' medesmo Padre cotanto nobile, como è il Dissegno, sono, e debbono essere, di una stessa nobiltá*[11], poniendo como ejemplo a Miguel Ángel y recordando lo que éste decía acerca de que todo pintor debía ser a la vez escultor y arquitecto, y todo escultor y arquitecto debían ser igualmente pintores.

Este celo entre las distintas artes se puso de nuevo de manifiesto cuando se abordó en la Academia, en su sesión de 3 de febrero de 1594, la definición de la Arquitectura en relación con el dibujo y la insuficiencia de lo expuesto por Vitruvio, cuya autoridad hacía enmudecer a los presentes que no se atrevían a discutir al padre de la arquitectura clásica al decir que la arquitectura es una ciencia auxiliada por muchas disciplinas[12].

No obstante, y pese a estas discusiones verdaderamente académicas, bastaría ver los cinco nombres de arquitectos frente al más de medio centenar de pintores y escultores que figuran en la relación que acompaña la interesantísima obra de Romano Alberti, secretario de San Lucas, sobre el "Origine et Progresso dell'Academia del Dissegno, De Pittori, Scultori e Architetti di Roma"[13], para comprobar que, a pesar de la frecuente evocación de la arquitectura y de los arquitectos, estos no se incorporaron de hecho a las tareas de la misma hasta que Pietro da Cortona, pintor y arquitecto, fue Príncipe de la Academia en 1634.

El siglo XVIII

Este desfase entre pintura y escultura, por un lado, y arquitectura por otro, volvió a repetirse en Francia, donde el movimiento académico promovido por Colbert, bajo Luis XIV, alumbró primero la *Académie royale de peinture et de sculpture* (1648) y luego la *Académie royale d'architecture* (1671). Aquella concedió pronto a sus alumnos el "Gran Prix" estatuido en 1666, mientras que la Academia de Arquitectura no lo hizo hasta 1720. Unos y otros debían superar concursos parciales y eliminatorios hasta alcanzar el Premio de Roma, que consistía en una estancia de cuatro años en aquella ciudad, cuyos gastos financiaba el rey. El primer director y profesor de la Academia Real de Arquitectura en París fue François Blondel (1618-1686) y en el prefacio de su célebre "Cours d'Architecture enseigné dans l'Academie Royale" (Paris, 1675) señalaba cómo el rey, queriendo estimular el estudio de la arquitectura entre los alumnos *pour leur donner plus de courage et de passion pour cet Art*, había establecido aquellos premios de emulación y finalmente el Premio de Roma que, sin embargo, sabemos que hasta 1720 no lo disfrutó ningún arquitecto, siendo el primero en hacerlo Antoine Derizet[14]. Éste, sin

[10] Prinz, W.: "Gli statuti dell'Accademia dell'arte di disegno e dell'Accademia di S. Luca a Roma", en *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 32 (1997-1998) [núm. monográfico recogiendo las actas del Congreso sobre F. Zuccaro celebrado en Roma-Florencia, 1993], pp. 295-299.

[11] *Origine et Progresso dell'Academia del Dissegno, De Pittori, Scultori e Architetti di Roma,* Pavía, Pietro Bartoli, 1604, p. 13.

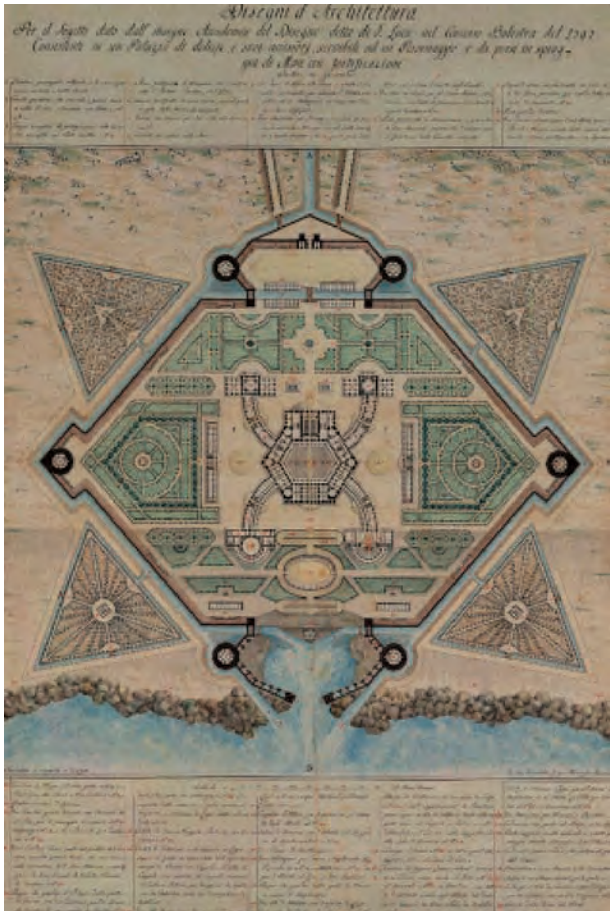
[12] *Origine et Progresso dell'Academia del Dissegno…*, pp. 35-38. Más tarde, y deseando dar una definición más precisa y concisa a la Arquitectura, se propusieron otras definiciones más breves. Vid. pp. 42-48.

[13] La fecha de publicación del *Origine et Progresso dell'Academia del Dissegno* es 1604, sí, pero la obra estaba redactada con anterioridad y su dedicatoria al cardenal Francisco Borromeo lleva fecha de 1599. En unas palabras al lector comenta el editor, Pietro Bartoli, que habiendo llegado a sus manos esta obra juzgó importante su publicación, por las "nobili definitioni del Dissegno, della Pittura, della Scultura, et dell'Architettura".

[14] Oechslin, W.: "Contributo alla conoscenza di Antonio Derizet, architetto e teorico dell'architettura", en *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, XVI (1969), pp. 47-66. Pérouse de Montclos (ob. cit. en nota 14, p. 35) duda que se presentara Derizet en el concurso de 1720, pero lo cierto es que en la Academia de San Lucas de Roma hay un proyecto de Antoine Derizet, que figura como donativo de este arquitecto a la Academia romana, con el título de *Progetto di una chiesa con pallazzi annessi*, sin fecha, con rasgos romanos y berninescos que, a su vez, coincide con el tema del concurso Clementino de 1725. Vid. Marconi, P., Cipriani, A. y Valeriani, E.: *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, de Luca Editore, 1974, vol. II, p. 8.

embargo sólo alcanzó la medalla de plata, quedando desierta la primera medalla de oro. El sistema de los concursos sobre programas hechos públicos con antelación; los premios de emulación que con el tiempo serían mensuales; la distinción entre medallas de oro y plata para distinguir el primer premio del segundo dentro de cada clase; los procesos verbales; así como la estancia final en Roma como máximo reconocimiento, conoció muchos altibajos, pero se mantuvo en sus líneas generales a lo largo del siglo XVIII[15].

Los proyectos que obtuvieron el Grand Prix revelan el paso del tiempo y el cambio del gusto, desde una expresión tardo barroca, como era el de Derizet, pues no en vano fue éste el autor de la decoración interior de la iglesia romana de San Luis de los Franceses, hasta los proyectos rigurosamente neoclásicos, como el de Le Febvre, que obtuvo el Grand Prix con una *Facultad de Medicina* el mismo año en que estalló la Revolución, en 1789, poco antes de que la Convención Nacional suprimiera todas las academias en 1793. El hecho de ser Roma la meta deseada hizo a muchos concursantes acercarse al arte y gusto italiano de tal forma que en ocasiones el programa, temeroso de perder el espíritu de la arquitectura "a la francesa", señalaba el tema a desarrollar, por ejemplo, *Un portail de cathédrale sur 30 toesas de face hors oeuvre, avec un porche et des tours sans flèches*… (1766), pero inmediatamente advertía a continuación: *sans aucune apparence de Rome*…, sin ninguna semejanza con Roma. Aquel año, el Gran Prix lo ganó Jean-Arnaud Raymond, que estuvo en Roma desde 1769 hasta 1775. Su proyecto de fachada catedralicia, bien dibujado, no tenía apariencia romana, cierto, pero tampoco tenía el menor interés. Lo curioso de todo esto es que a nivel político las Academias Reales de Pintura y Escultura de París, excluyendo la de Arquitectura que ya estaba en funcionamiento, y la de San Lucas de Roma, firmaban en aquellas fechas un protocolo de mutuo reconocimiento, estableciendo una normativa firmada por Colbert, en nombre de Luis XIV, y los académicos de San Lucas (1676).



EVARISTO ACCARISI, Concurso Balestra 1792: *Un palazzo sulla riva del mare per delizia di un personaggio*, segundo premio. Academia de San Lucas. Roma.

De todos modos los pensionados franceses se encontraron en Roma con los concursos, premios y modelos que establecía la Academia de San Lucas a través de prestigiosas convocatorias abiertas a los arquitectos no sólo italianos, sino de otros países, como el concurso Clementino, instituido por el Papa Clemente XI en 1702, y el concurso Balestra, debido al cardenal Carlo Pio Balestra en 1768. Ambos concursos se gestionaban desde la Academia de San Lucas[16] y dieron mayor dimensión internacional a

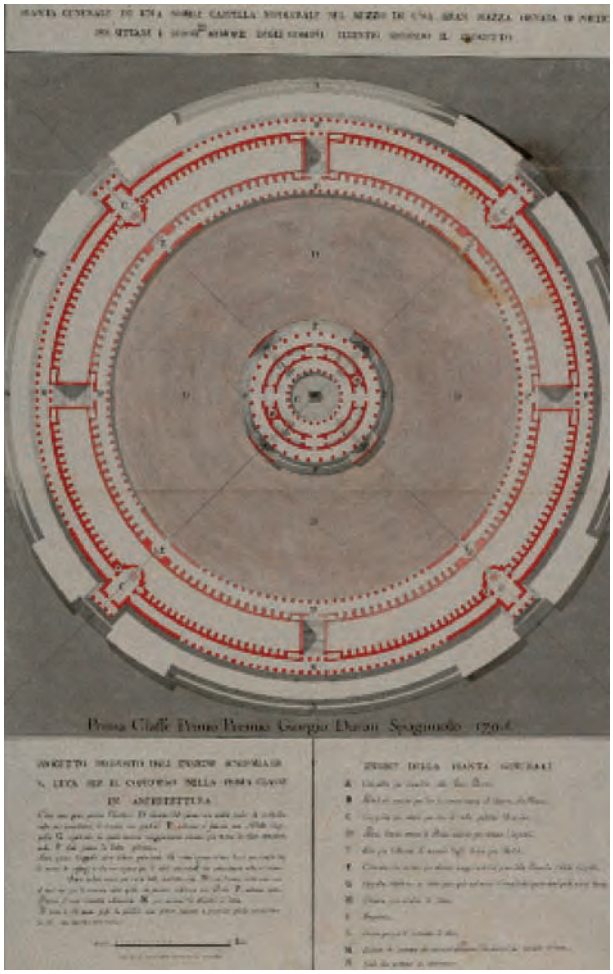
[15] PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M.: *'Les Prix de Rome'. Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*, París, Berger-Levrault, 1984.

[16] BALCO, B.: *The Concorso Clementino of 1704 at the Accademia di San Luca and the architectural tradition of the "Curia" and city center*, Pennsylvania State University, 1986.

esta corporación, que solemnizó la entrega de los premios con un ceremonial de pompa romana en el palacio del Capitolio. En el breve papal de la institución del concurso Clementino se lee:

> *Considerando noi che fra l'Arti Liberali che risplendono nelle Repubbliche sono sempre state di grande ornamento e stima la Pittura, Scultura et Architettura, quali ne' tempi trascorsi, particolarmente nella nostra città di Roma sono state professate da Maestri eccellenti, e desiderando noi di promuovere l'avanzamento delle medesime col restituirle e conservarle nel loro pristino splendore, e riflettendo che per l'effettuazione di ciò sarebbe stato di gran vantaggio l'allettar quelli che di già cominciavano ad avanzarsi in dette Arti non solo con l'emulazione e gloria, ma ancora con qualche premio che sono gli alimenti e stimoli per acquistarne la perfetione. Pertanto ordinammo a Carlo Maratta Principe dell'Accademia de' Professori in dette Arti che ne' giorni scorsi di Carnevale convocasse un'Accademia nel nostro Palazzo di Campidoglio e distribuisse i Premii a chi per giudizio de'più esperti e deputati dalla medesima, si fosse segnalato in dette Arti...*[17].

La alternancia de los concursos Clementino y Balestra, hizo que ambos tuvieran muchos elementos en común, si bien el Clementino ponía el acento en la arquitectura religiosa y el Balestra en la arquitectura civil, siendo los mismos los criterios de los premios, ceremonial y lugar de entrega final[18].



Jorge Durán, Concurso Clementino 1795.
Academia San Lucas. Roma.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

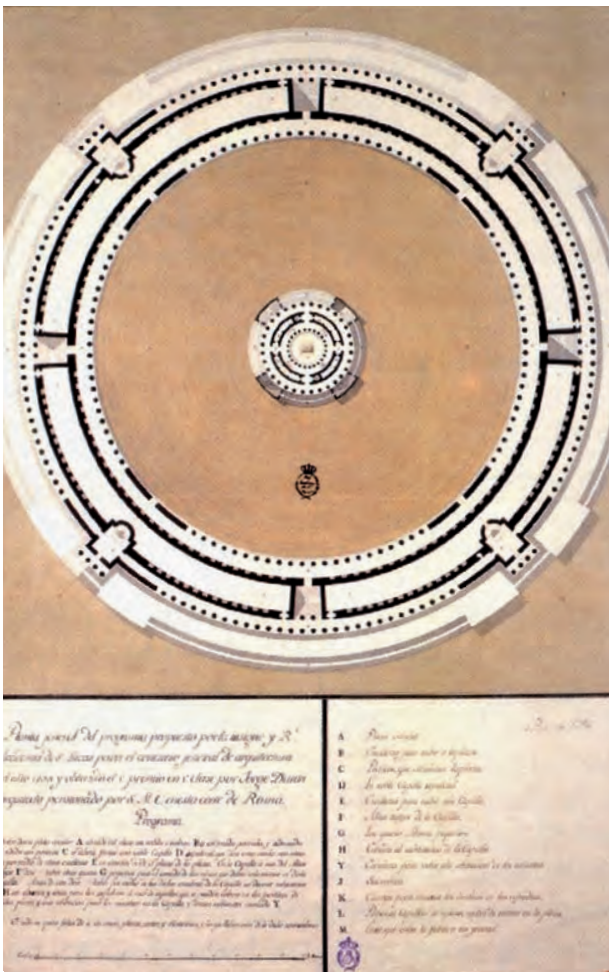
La colección de proyectos conservados que corresponden a estos dos concursos componen el fondo documental más notable del archivo histórico de la actual Academia Nacional de San Lucas, y entre ellos figura el nombre de un español, Jorge Durán, que alcanzó el primer premio del concurso Clementino de 1795[19]. Sobre Jorge Durán han escrito notables estudiosos[20], que han señalado el interés de este proyecto en la segunda versión madrileña que figura en el archivo de la Real Academia de

[17] Cit. por Carla de Bellis, *'Le Arti in gara'. Un tema settecentesco per un Progetto interdisciplinare* (2001).

[18] *In lode delle belle arti: orazione e componimenti poetici, relazione del concorso e de' premj distribuiti in Campidoglio dall'insigne Accademia del disegno in S. Luca il dì 27 aprile 1773, secondo l'istituzione del nobil uomo Carlo Pio Balestra, essendo principe dell'Accademia il signor Andrea Bergondi, scultore.* Roma, Per il Cassaletti, 1773.

[19] Vid. ob. cit. en nota 14.: *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca…*, vol, I, p. 29.

[20] Sambricio, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 273-277 y 288-289; Moleón, P.: *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, Adaba Editores, 2003, pp. 299-306; y García Sánchez, J.: *Los arquitectos españoles frente a la antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)*, Guadalajara, Ediciones Bornova, 2011, pp. 88-94.



"Planta general del proyecto propuesto por la insigne y Rl. (sic) Academia de San Lucas para el concurso general de arquitectura del año 1795 y obtenido el 1º premio de 1ª clase por JORGE DURÁN arquitecto pensionado por su S. M. C. en esta corte de Roma". Solicitud del título de académico arquitecto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1796.

Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pero creemos poder aportar algunos datos nuevos sobre este singular y huidizo arquitecto, precisamente a través del concurso Clementino, si bien antes deberíamos recordar algunas cuestiones generales de interés.

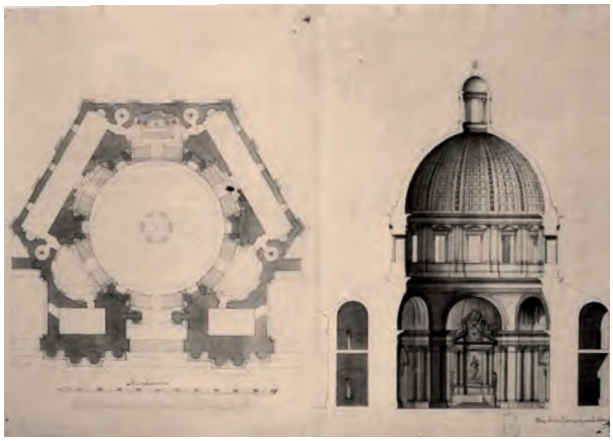
En efecto, digamos antes que los sistemas de concursos y premios tanto francés como italiano inspiraron los organizados por la española Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada por Fernando VI en 1752, después de un rodaje anterior a través de la que se llamó Junta Preparatoria, que se remonta al reinado de Felipe V, en 1744. Claude Bédat ya detectó desde el inicio de la Junta Preparatoria en 1744 la presencia de los estatutos de las Reales Academias de Pintura y Escultura de París, así como los de la Academia de San Lucas, que hicieron decir al viceprotector Fernando Triviño que todos estos aportaban *materiales para formar las leyes y ordenanzas de nuestra futura Academia, adaptándola al genio y disposiciones de nuestros Artífices y a las circunstancias presentes*[21]. No hay duda, pues, de que nuestra Academia tuvo por referencia en organización, estudios y modelos a las citadas Academias de San Lucas y a las francesas de escultura y pintura (nada se dice de la de arquitectura), sin hacer distingos entre las tres artes, de modo que en los estatutos primeros de 1752, y en la apertura solemne de la Academia celebrada el 13 de junio de aquel año, se habla siempre de las *tres nobles artes de pintura, escultura y arquitectura*, en este orden. Es más, ya en los años de la Junta Preparatoria se celebró un primer concurso (1746) para otorgar la pensión de Roma, seleccionando a un pintor, un escultor y dos arquitectos, esto es, a Diego de Villanueva y Alejandro González Velázquez, si bien ninguno de estos dos arquitectos se llegaron a desplazar y su sustitución fue motivo de importantes desencuentros en el seno de la Academia.

El sistema de ayudas de costa o mensuales, los concursos generales y premios en la Academia de San Fernando conoció, como en otras academias, una serie de altibajos, tanto en la periodicidad de su convocatoria, inicialmente anuales y luego trienales, como en el contenido teórico y práctico de las pruebas, tanto las de repente como las de pensado, llegando a plantear problemas la propia acuñación y valor de las medallas otorgadas, fijándose dos premios para cada una de las tres clases, según la dificultad del tema, por cada una de las artes. Así, en Arquitectura, el primer premio de la primera clase estaba dotado con una medalla de oro de tres onzas, el de la segunda con una medalla de oro de una onza, siendo el del tercero una medalla de plata de cinco onzas. El segundo premio de la primera clase recibía una medalla de oro de dos onzas, el segundo de la segunda clase tenía una me-

[21] BÉDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989 (1ª ed. Toulouse-Le Mirail, 1974), pp. 35-40.

dalla de plata de ocho onzas, y el de la tercera clase otra de plata de tres onzas[22]. Con este sistema y los cambios introducidos por los diferentes Estatutos funcionaron los premios de arquitectura en San Fernando, dando lugar a una rica colección de proyectos[23], bien dibujados y lavados, que fueron objeto de exposición a partir de la ceremonia pública y solemne de distribución de premios que, sin alcanzar la pompa del Capitolio, modestamente reconocían el esfuerzo de nuestros artistas entre música, oraciones académicas y poemas compuestos al efecto, bien en el Palacio Real, en el Seminario de Nobles, ocasionalmente en la casa del marqués de Grimaldi (1769), y en la Real Casa de la Panadería, primera sede de la actividad ordinaria de la Academia hasta que la corporación tuvo casa propia en el antiguo palacio Goyeneche (1773) y que actualmente sigue ocupando la Academia de San Fernando.

La primera distribución de premios, una vez aprobados los estatutos de la Academia en 1752, tuvo lugar en la Junta General presidida por su protector y ministro de Estado don José de Carvajal y Lancaster, y se celebró el 23 de diciembre del año siguiente en el "cuarto bajo" el Palacio Real[24]. Para este primer concurso se hicieron públicos los temas a desarrollar por cada una de las tres clases en el mes de junio, finalizando el plazo de presentación el 1 de diciembre de 1753. Los asuntos a desarrollar fueron los siguientes: para la primera clase, un "Templo magnífico en honor del Santo Rey Don Fernando: planta, elevación de la fachada principal, y sección interior, todo geométrico"; para la segunda clase el tema señalado fue una "Capilla magestuosa con cúpula: planta, elevación del Altar, y sección interior de un lado, todo geométrico"; y, finalmente, para la tercera clase la "Fachada principal del Palacio de los Consejos desta Corte, con su planta, y elevación geométrica". De la primera a la tercera clase la dificultad de los asuntos era creciente, y ello se comprueba no sólo por su alcance sino por el número de concursantes presentados, de tal modo que para la primera clase se animaron seis opositores, en la segunda el número llegó a ocho, sumando doce los presentados en la tercera clase.



DOMINGO ANTONIO LOIS Y MONTEAGUDO: Capilla con cúpula. Primer premio de 2ª Clase. 1753. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El ganador del primer premio de la primera clase resultó ser Alfonso Martín, natural de Valladolid y de veintitrés años de edad, y el segundo de esta misma clase fue Julián Sánchez Bort, natural de Cuenca y de veintiocho años de edad. En la segunda clase ganó el primer premio Domingo Lois de Monteagudo, "natural de Alen en Galicia" y de treinta años, siendo el segundo Antonio Machuca, natural de Valladolid y de treinta y un años de edad. En la tercera clase fue primero Juan Antonio González, de Villafranca de la Sierra (Ávila) y segundo Andrés Rodríguez, de Madrid.

En la convocatoria del año siguiente, 1754, volvieron a presentarse algunos que ya lo hicieron en el primer concurso, pero animándose a subir de clase, como José Téllez, Antonio Machuca o Domingo Lois Monteagudo. Este último ganó con un segundo premio de la primera clase[25],

[22] QUINTANA, A.: *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait, 1983, pp. 85-96.

[23] Catálogo de la exposición *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

[24] *Relación de la distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor y repartidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a los Discípulos de las tres Nobles Artes de Pintura, Escultura y Architectura...* Madrid, Gabriel Ramírez, 1754.

[25] El tema que se debía desarollar en la primera clase era el de un "Palacio Real con capilla, atrios, y escalera. Planta para el quarto baxo, y otra para el principal. Fachada y sección interior, todo geométrico".

tras quedar desierto el primero, cuando contaba con treinta y un años. Si señalamos su edad es porque resultaba ciertamente avanzada, al menos si se compara con la de los concursantes de pintura y escultura o incluso, dentro de la arquitectura, con la de jovencísimos discípulos de la Academia como Juan de Villanueva, que con quince años ganó el segundo premio de tercera clase en aquella misma convocatoria de 1754. Es decir, Domingo Lois Monteagudo le doblaba la edad a Juan de Villanueva, y como profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, el autor de estas líneas ha de reconocer que le resultaría muy sorprendente encontrar en las aulas alumnos con tal diferencia de edad.

Españoles en Roma

A partir de aquel momento se dieron entre ambos unas curiosas coincidencias que les llevó a presentarse al concurso para la pensión en Roma en la misma convocatoria de 1758, Domingo Lois de Monteagudo con treinta y cuatro años, y Juan de Villanueva con diecinueve. El tema que debían desarrollar todos los concursantes admitidos era el de la "Casa de Campo de un Grande con jardines, y las oficinas adyacentes a su servicio", en planta, sección, alzado de la fachada y detalles varios. Los concursantes disponían de dos horas para expresar a lápiz o con aguada el "pensamiento" motor del proyecto que luego, en caso de superar esta prueba, debían trabajar durante cuarenta días "sin variarlo en lo substancial, pues sólo podrían perfeccionar y corregir las aptitudes permaneciendo siempre la misma idea". Los cuatro concursantes por arquitectura superaron la primera prueba que, al día siguiente, debían pasar a tinta china. Inmediatamente empezaba a correr el plazo de los cuarenta días, en los que en unas circunstancias de tiempo y lugar muy rígidas, aisladas y vigiladas, representaban una especial dureza: *Como las celdas de los números quatro, cinco, seis y ocho eran las más capaces se destinaron a los arquitectos... y sorteadas tocó el núm° 4 a Antonio Fernández, el 5 a Domingo Lois, el 6 a Manuel Ferrero* (de dieciocho años) *y el 8 a Juan de Villanueva*. Las pruebas se terminaron el 5 de agosto y el día 12 se guardaron bajo llave las obras hasta que el 10 de septiembre se expusieron en la Sala de Principios de la Academia junto a la primera prueba de repente para ser calificadas en público, resultando Juan de Villanueva el opositor más votado, con seis votos, y Domingo Lois, el segundo con cuatro votos, alcanzando así ambos la pensión de Roma, todo lo cual lo recogió Ignacio de Hermosilla, Secretario de la Academia, en la Junta General de 17 de septiembre de 1758.

Los pensionados en Roma de aquel año estrenaban una nueva instrucción, aunque sin una idea muy clara de su primer cometido. Llegaron a Roma en enero de 1759 y allí estuvieron bajo la dirección del pintor Preciado de la Vega[26]. En los años siguientes, hasta 1764 en que regresaron a Madrid, ambos pensionados trabajaron con muy cortos medios en la medición y dibujo del templete de San Pietro in Montorio, el templo de Antonino y Faustina, y la Rotonda (Lois Monteagudo), así como en el Arco de Tito y el templete de la Sibila Tiburtina (Villanueva), haciendo sus correspondientes envíos a Madrid, donde los dibujos se expusieron en el Casón del Buen Retiro[27]. Domingo Lois se quedó unos meses más que Villanueva en Roma y, muy seguramente, aprovechando que Preciado de la Vega fue nombrado Príncipe de la Academia de San Lucas en aquel mismo año 1764 en que terminaba la pensión, se decidió a presentar un proyecto para obtener el título de académico de mérito y volver así de Roma con un reconocimiento de San Lucas que San Fernando le venía regateando. Para ello eligió como asunto de su proyecto el de una iglesia de planta central con una gran cúpula (planta, alzado y sección)[28], de moderado interés, que fue un tema recu-

[26] VV.AA.: *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del Siglo XVIII en Roma*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009.

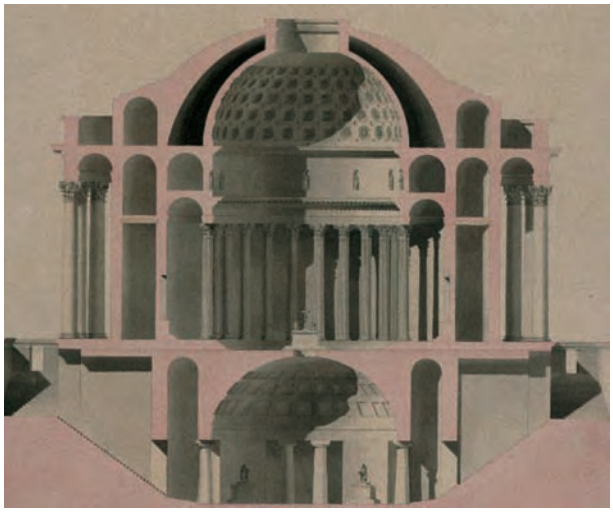
[27] Juan de Villanueva hizo también un envío desde Roma al concurso de la Academia de Parma de 1764, que no fue premiado y cuyo paradero desconocemos. De él escribió don Fernando Chueca: "Este proyecto de un Templo destinado a Panteón de hombres insignes, lo guardó su autor hasta su muerte, y siempre debió tenerlo en orgullosa estima. En su testamento, como legado precioso, lo cedió a la Academia. Parece ser que luego estuvo en la Escuela de Arquitectura, y hoy no sabemos si se ha perdido para siempre o si aparecerá algún día. Sería un magnífico documento para conocer cuáles habían sido para Villanueva los resultados de esta esnseñanza romana" (Chueca, F. y Miguel, C. de: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, p. 91)

[28] Vid. ob. cit. en nota 14.: *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*…. vol, II, núms. 2151-2153.

rrente en este tipo de proyectos académicos. La actuación de Preciado de la Vega debió ser, sin duda, decisiva para que Domingo Lois de Monteagudo fuera admitido como académico de mérito, ya que la propia documentación publicada por Luis Cervera[29] deja ver una premura no contemplada en los estatutos de la Academia de San Lucas que, en su sesión de 21 de diciembre de 1764, recogió este episodio en el acta del siguiente modo:

> *Si sono esposti à signori Accademici alcuni disegni d'architettura, parte del signor Domenico Lois Monteagudo, spagnolo architetto, ed altri… e, considerati da tutti, si son trovati degni della commune approvazione. Onde dal signor Principe fu proposto d'ammetterli per accademici de merito, rapresentando che ciascuno di loro sia in procinto di partir da Roma per ritornare alle loro patrie ed, attesa questa circonstanza, fu sentimento di tutti che si mandassero a partito senza aspettare la congragazione seguente, come dispone lo statuto, perché non passi in esempio, volendo che in ogn'altro caso s'osservi lo statuto. Corso pertanto il partito col solito bussolo a voti secreti furono tutti ammessi.*

Domingo Lois volvió a Madrid, a comienzos de 1765, con su diploma de Académico de mérito por San Lucas[30] y con la intención de reforzar su solicitud del grado de Académico de mérito, pero ahora por San Fernando. Para ello preparó un memorial solicitando su *graduación,* acompañado de un proyecto de palacio, inspirado entre directa y descaradamente en el Palacio Real de Madrid, lo cual no debió de pasar desapercibido a la Academia, contra la que chocaba de nuevo Domingo Lois, a sus cuarenta y dos años, porque la Junta ordinaria de 14 de abril de 1765 acordó que *en atención a lo referido y a los diseños de un palacio que presenta… En atención a ser cierto todo lo expresado por Lois, a su arreglada conducta y continua aplicación, por unánime consentimiento de todos los vocales se le confirió el grado de Académico de mérito por la Arquitectura, pero no siendo la obra que presentó acreedora a esta gracia ni teniendo tiempo… de hacer otra, acordó la Junta se le prevenga que en el término de un año debe trabajar y remitir otra que le acredite digno del grado que se le ha concedido*[31]. Domingo Lois consiguió su propósito, pero a un alto precio por la falta de aprecio que la Academia mostró siempre hacia su trabajo, y de la obra a ejecutar *para ser digno del grado* dispensado nunca más se supo y el arquitecto salió, bien recomendado por la propia Academia, con destino a Santiago de Compostela a ejercer su carrera profesional de la mano de Ventura Rodríguez, ejecutando su proyecto para la fachada de la Azabachería en la catedral. Todavía conocería algún tropiezo más con la Academia de San Fernando por anteponer la de San Lucas a la madrileña en la exposición de sus méritos ante el cabildo compostelano.



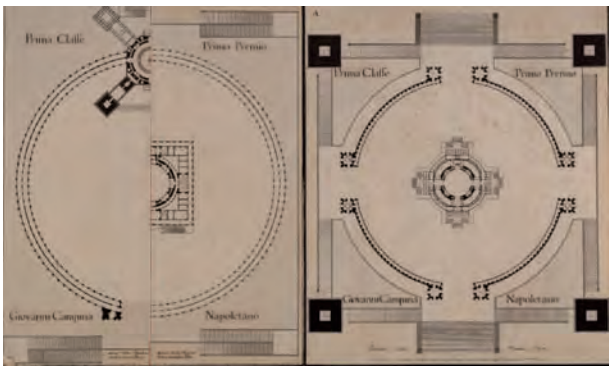
JORGE DURÁN, Concurso Clementino 1795: "Entro una grande Piazza Circolare elevata dal piano si formerá una Nobile Cappella Sepolcrale, la quale resterá maggiormente elevata dal piano di detta Piazza". Primer premio ex-aequo. Sección pianta e prospetto.

El reconocimiento previo de la Academia romana y su *uso* para nuevas solicitudes ante la de San Fernando podemos verlo en otros casos, como el del mencionado Jorge Durán, ganador del concurso Clementino en 1795, lo cual

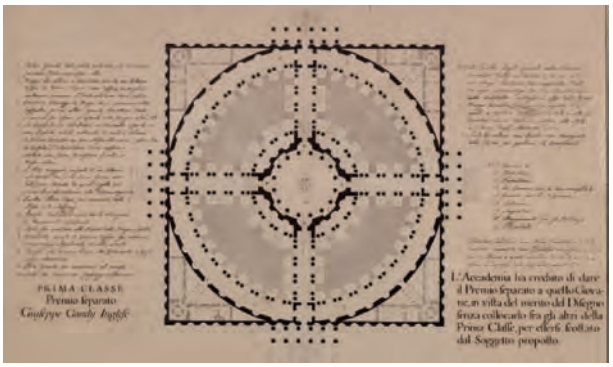
[29] CERVERA VERA, L.: *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786) y su "Libro de Barios Adornos"*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985, pp. 23-26 y 299.

[30] Domingo Lois fue el segundo arquitecto español en recibir este grado después de que lo obtuviera Ventura Rodríguez en 1748 (nombrado en 1745), si bien éste no llegó a estar nunca en Roma. Vid. CÁNOVAS DEL CASTILLO, S.: "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1989, núm. 68, pp. 162-163.

[31] Cervera, ob. cit. p. 299.



GIOVANNI CAMPANA, Concurso Clementino 1795: *Entro una grande Piazza Circolare elevata dal piano si formerá una Nobile Cappella Sepolcrale, la quale resterá maggiormente elevata dal piano di detta Piazza.* Primer premio (planta della prima, seconda, terza idea). Academia de San Lucas. Roma.



GIUSEPPE GANDY, Concurso Clementino 1795: *Entro una grande Piazza Circolare...* . Primo premio separato. (L'Accademia ha creduto di dare il Premio separato a questo Giovane, in vista del merito del Disegno senza collocarlo fra gli altri della Prima Classe, per essersi scostato dal Soggetto proposto). Academia San Lucas. Roma.

iba mucho más allá del simple reconocimiento, casi a hurtadillas, de Domingo Lois de Monteagudo por la junta de académicos bajo el principado de Preciado de la Vega. Efectivamente, ser ganador en Roma del concurso de arquitectura más conocido internacionalmente, en el momento de mayor intensidad del neoclasicismo, concurso al que opositaban también arquitectos de otros países y que habitualmente ganaba uno italiano, y coronarse finalmente en el Capitolio, representaba una proeza académica de primer orden alcanzada por unos pocos, y entre los españoles el único caso. No obstante, como la felicidad completa no existe, Durán debió compartir el premio ex aequo con otro italiano, Giovanni Campana[32], pero el verdadero reconocimiento fue para Durán si hacemos caso de los "Annali di Roma" de aquel año, sin menospreciar a Campana, pues no podía faltar un italiano, y dando la consideración debida a un tercero, esta vez inglés y de nombre Joseph Gandy[33], al que también se le dio un "primo premio separato", por haberse apartado del asunto propuesto en el concurso, lo cual venía a diluir el verdadero primer premio con una solución a tres bandas, poco seria.

El asunto a desarrollar aquel año era el siguiente: "Entro una grande Piazza Circolare elevata dal piano si formerá una Nobile Cappella Sepolcrale, la quale resterá maggiormente elevata dal piano di detta Piazza". Giovanni Campana y Jorge Durán resolvieron el proyecto de acuerdo con el enunciado pero Gandy lo interpretó de un modo personal, al proponer la composición circular inscrita en un cuadrado, desapareciendo así la idea de *piazza circolare* que pedía el concurso. El napolitano Campana ofreció tres versiones en planta y resolvió los alzados y la sección sobre la tercera de las variantes en planta, lo cual hace aún menos preciso el primer premio de la primera clase que figura en las tres alternativas. La que desarrolla totalmente es la más romántica de las tres, incluyendo cuatro pirámides que resultan muy efectistas y teatrales en el conjunto de la perspectiva que completa la serie, si bien el concepto del proyecto, en mi modesta opinión, deja mucho que desear, resultando ingratas las versiones de la rotonda central por volumen y perfiles, además de resultar fatigosos todos los dibujos por el exceso de elementos y ampulosidad innecesaria de las propuestas, donde parece que subyace un planteamiento poco evolucionado de italiana alma barroca.

[32] PEDONI, S.: "Vincenzo Federici e Giovanni Campana", en *Architetti e Ingegneri a confronto. I. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, Studi sul Settecento Romano, 22, Roma, Bonsignori, 2006, pp. 186-187; 272-273.

[33] LUCKAHER, B.: *Joseph Gandy: an architectural visionary in Georgian England*, Londres, Thames and Hudson, 2006.

Por el contrario, el proyecto de Jorge Durán resulta directo y sobrio, con una base geométrica muy estricta y, a mi juicio, de claro espíritu francés y neoclásico[34]. El propio dibujo tiene una disciplina del que carece el de Campana, tanto en el trazo como en las sombras, y todo apunta a que este arquitecto, del que nada sabemos con anterioridad a esta participación en el concurso Clementino, parece tener una fomación francesa, pues tal revela su propuesta que nada tiene que ver con lo que se hacía por entonces en la Real Academia de San Fernando, ni tampoco en la propia Italia, vinculándose al núcleo duro de la arquitectura "revolucionaria" francesa, por su simplicidad y simetría, pero sin perder pie en la realidad. *No en vano el señor Durán ha hecho los más serios estudios en las capitales de Europa, y particularmente en París, donde durante cinco años se ha aplicado a la arquitectura militar, y a la arquitectura hidráulica*, según escribe Michele Mallio, lo cual invitaría a situarlo en el campo de la ingeniería, pero habrá que seguir investigando. Lo cierto es que Durán debió de ganar ampliamente sobre el propio Campana y así lo celebraron con himnos y poemas los vates del momento, como el jesuita Faustino Arévalo[35], pero sobre todo el poeta y autor teatral de controvertido posicionamiento político Michele Mallio[36] que dirigió los *Annali di Roma* desde 1790 a 1797. Es precisamente en los Annali de 1795 donde hace el panegírico de Durán, en detrimento de Campana, encontrando todas las virtudes posibles en la obra del arquitecto español:

> *Nei presenti primi giorni di Giugno, in cui cadeva l'anniversario del secondo centenario della fondazione dell'Accademia delle belle arti di Roma, è stato aperto il publico concorso de' giovani artisti , e dato l'alloro della vittoria a quelli, i cui lavori hanno richiamato sopra di se i suffragi tutti dei giùdici di ,una Capitale Regina nelle belle arti dell'Universo. Il concorso è stato uno dei più brillanti , e dei più nume'rosi,ed i concorrenti si son mostrati degni di comparire a disputarsi scambievolmente il premio coronatore dei talenti, e del genio. Per non esser soverchiamente lungo tralasciando ora di far parola della scultura , e della pittura mi restringerò a parlare dell' Architettura; il di cui primo premio in prima classe è stato con giustizia conferito al Signor D. Giorgio Duran Spagnolo della provincia dell' Estremadura, e pensionato da S. M. C. il Re di Spagna... Ognun vede quante difficoltà s'incon. trano nell' esecuzione di questo disegno. Pure il nostro valoroso giovane architetto Signor Duran ha tutto superato colla maggiore franchezza, e tutto eseguito colla più grande maestria. Reca veramente piacere insieme, e meraviglia l'esaminare il prospetto generale, e la pianta . Con qual simmetria, con qual ordine, con qual chiarezza vi è tutto disposto. Come sono ordinati, e collocati nel miglior modo i luoghi destinati a tanti diversi offici; qual proprietà confacente alla destinazion di ciascuno; qual proporzione in tanti diversi pezzi che formano un tutto insieme maestoso, e su cut l'occhio appagato riposa tranquillamente. Non vi vedi un peso, non una confusione di linee, e di ornati, ma vi vedi una leggerezza, ma vi vedi l'ornato il piu bello, perchè è quello de la natura, che è una ridente, e non affetatta semplicità...*[37].

Mallio le dedicó el siguiente soneto, incluyendo algunos tópicos patrios, celebrando así su victoria de un modo poco común sobre sus competidores:

SONETTO
DI MICHELE MALLIO
Al SIGNOR
D. GIORGIO DURAN
SPAGNOLO
Neil'ottenere i! primo premio
in prima classe di Architettura.

Figlio di patria stessa il gran Fernando[38],
In cui il Tosco Americo un emulo ebbe,

[34] Duran debió hacer igualmente una prueba de repente, la que se llamaba *prova estemporanea*, consistente en una "Pianta e prospetto di un arco trionfale in onore di Pio VI" que, igualmente resulta más neoclásica y menos barroca que la ejecutada por Campana.

[35] Arévalo, F.: *Ad d. Georgium Duran Hispanum e castris cæciliis quum Romæ primum primi ordinis architecturæ præmium in annuo, eodemque seculari certamine reportaret. Epigramma Faustini Arevali*. Roma, Canetti, 1795.

[36] Verducci, C.: "Michele Mallio tra conservazione e rivoluzione", en *Rasegna Storica del Risorgimento*, 1977, 4, pp. 409-417; y Themelly, P.: "Il crepusolo degli eroi", en *Eurostudium*[3w], Revista de la "Sapienza", octubre-diciembre 2010, pp. 48-63.

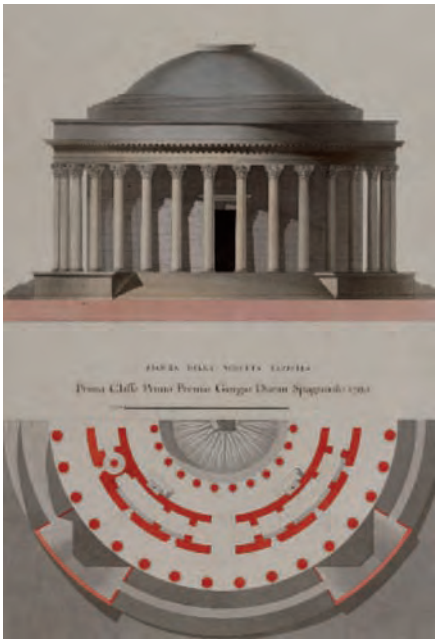
[37] *Annali di Roma. Da maggio a tutto agosto dell'ano 1795. Opera periodica del Sig. Ab. Michele Mallio*. T. XVI (Roma, Gio. Bat. Cannetti, 1795), pp. 68-71.

[38] (Mallio) "Ferdinando Cortes della stessa provincia dell'Estremadura, che ha dato i natali al nostro egregio architetto".

Lasciò il celi patrio, e in nuovi mari errando
Ignoti regni alla sua Iberia accrebbe.
La man di squadra, e di matita armando
Né a te lasciar l'Ispano suolo increbbe,
Ch'or nella pace, e nell'arte del brando[39]
L'impero architettonico ti debbe .
Qual simmetrico mai forte lavoro
Ne' bastioni fulminanti, e quanto
Nei sacri tempi semplice decoro!
Deh a cinger vieni con onesto orgoglio
Il più bel lauro, che di darti han vanto
L'arti belle, che han sede in Campidoglio.

Con semejante triunfo, Jorge Durán se animó a pedir a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1796 y desde Roma, el título de Académico de mérito por la Arquitectura, enviando para ello la "Planta general del proyecto propuesto por la insigne y Rl. (sic) Academia de San Lucas para el concurso general de arquitectura del año 1795 y obtenido el 1º premio de 1ª clase por Jorge Durán arquitecto pensionado por su S. M. C. en esta corte de Roma". A la planta acompañaba el resto del proyecto que, dibujado de nuevo, incorporó algunas novedades, alterando la propuesta de San Lucas como, por ejemplo, las rampas de acceso, detalles de la distribución interior, rotonda central, además de variar sensiblemente el ángulo de las sombras y de abandonar la amable tinta encarnada de la planta en favor de la más severa negra que ofrece la versión de San Fernando. En enero de 1796 se le reconoció el grado solicitado y se expuso su obra dibujada y enviada a Madrid. Regresó también a la Corte Durán, pero las esperanzas que en él pusieron académicos y políticos, como Godoy, se truncaron al fallecer dos años más tarde sin dejarnos una obra a la altura de sus dibujos.

JORGE DURÁN: Planta y sección de la noble capilla sepulcral. Versión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



JORGE DURÁN: Planta y sección de la noble capilla sepulcral. Versión Academia San Lucas. Roma.

[39] (MALLIO) "Architettura civile, e militare".

Los premios “Magister” y “Excellens” de 2010. Especialidad de Arquitectura

La Junta de Gobierno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tras convocar los mencionados premios dedicados en 2010 a profesionales de Arquitectura, recibió varias propuestas justificadas por parte de diversos miembros de la corporación, y tuvo especial consideración a los más razonadamente propuestos por los componentes de la Sección de Arquitectura. De esta manera, tras deliberar y tomar la decisión correspondiente, comunicó a fines del verano al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes arquitectos:

- 1. Para el premio “Magister”, que se otorga a un creador de prestigio por la labor significativa y de calidad desarrollada a lo largo de su vida, a don Rubens Henríquez Hernández, natural de La Palma y radicado en Tenerife, cuya loa se encomendó al arquitecto académico don Javier Díaz-Llanos.

- 2. Para el premio “Excellens”, destinado a profesionales emergentes y con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, al Estudio Bello-Monterde de Las Palmas de Gran Canaria, de los jóvenes arquitectos Francisco Bello Naranjo y Manuel Monterde Rey, cuya loa se encomendó al arquitecto académico y vicepresidente de la corporación don José Luis Jiménez Saavedra.

Decidió asimismo la Academia que este año, tras la loa y entrega del trofeo y el diploma, las músicas personalizadas para cada premiado las compusiera don Francisco González Afonso, quien sustituyó los corales breves del año anterior por dos piezas más ambiciosas, distintas y expresamente compuestas para cada uno, ambas a coro mixto y trompa. Nuevamente se contó con la concurrencia de la “Camerata Lacunensis”, que interpretó ambas obras con la solvencia que les caracteriza. La Real Academia agradece esta colaboración voluntaria de tan extraordinaria agrupación coral. Las partituras correspondientes se publican a continuación de cada loa.

El acto se celebró en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el 5 de octubre de 2010 y, tras instalarse la Academia mientras el coro cantaba el “Cántico a San Miguel” de Lothar Siemens, fue abierta la sesión en nombre de S. M. el Rey por el presidente del Gobierno Autónomo de Canarias, el Excmo señor don Paulino Rivero Baute.

Francisco Bello y Manuel Monterde, premio "Excellens" 2010 de Arquitectura

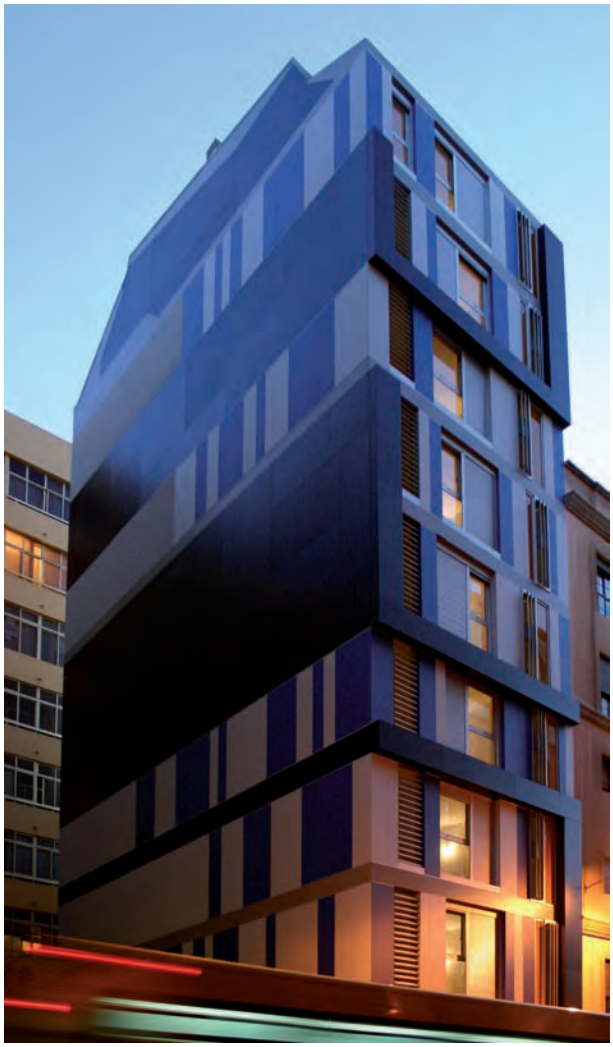
José Luis Jiménez Saavedra

La celebración de actos de esta naturaleza, en los que se procede a otorgar una distinción que premia, bien sea una obra o una trayectoria artística, incita al espectador a suponer que la Institución que concede dicho premio, situada en el paraíso áulico del saber, decide, más allá de toda duda o vacilación, la designación del afortunado en el que descubre aquellos valores eternos que lo distinguen del resto de sus semejantes, y que dicha decisión se asume sin que la menor contaminación deje su huella en el modo de ser y de saber de tal Institución.

Lo cierto es que la concesión de un galardón de esta clase, y mucho más si se produce en el ámbito de la Arquitectura y en las circunstancias concretas del momento histórico en el que el destino nos ha colocado, supone una tarea enormemente compleja, preñada de esfuerzos y fatigas, que exige un trabajo de reflexión profundo, no sólo para decidir a quién se elige, sino también y sobre todo, antes que nada, por qué razones se elige.

La inicial escala de valores desde la que se parte, en diálogo con la realidad cultural que trata de evaluar, se va desprendiendo de lo circunstancial y accesorio, tratando de identificar la traducción actual de aquellos, y la forma de proceder que ha constituido la función permanente del arquitecto. Proceso en que los *a priori* originales se depuran, construyendo, a partir del análisis que la obra realizada permite, el esquema conceptual que fundamenta la elección.

En un tiempo en que una parte del quehacer arquitectónico, probablemente el más visible, o quizá por ello el más visible, se agota en una búsqueda obsesiva de la imagen impactante, hasta el punto de supeditar gran parte



Esudio Bello-Monterde. Edificio Velarde. Calle Velarde 23, Las Palmas de Gran Canaria.

ESUDIO BELLO-MONTERDE. Detalle de la urbanización de 27 viviendas familiares en 'El Salobre Golf', sur de Gran Canaria.

del proceso de diseño al logro de este objetivo, distorsionando, si fuera necesario, las exigencias funcionales que definen la organización espacial de los edificios, o forzando las soluciones estructurales hasta límites difícilmente justificables, parece necesario reflexionar sobre aquellas cuestiones que están en el origen del oficio del arquitecto, y más en concreto sobre aquellas que han hecho posible que la arquitectura sea considerada como una de las Bellas Artes.

Esta reflexión se hace tanto más necesaria cuanto la finalidad del premio no tiene por objeto distinguir la autoría de una única y excepcional obra, sino que trata de resaltar el espesor de una trayectoria múltiple que se muestra representativa de una forma de hacer y, por lo tanto, de entender la arquitectura, y que por su excelencia y continuidad se considera merecedora de reconocimiento.

La germinal fórmula Vitruviana, en el ámbito de la teoría arquitectónica, (la antigua *Firmitas, Utilitas, Venustas*), traducida actualmente como la culminación de un proceso creativo referido a la construcción del espacio, que se resuelve en la conjunción dialéctica de las exigencias funcionales y constructivas, con la esfera de la representación icónica o relativa a la forma como sistema de comunicación, configura la estructura conceptual que debería dirigir todo el proceso de elaboración del proyecto. Trabajo creativo concebido como proceso lógico recursivo, donde quedan excluidas tanto aquella ingenua creencia de que "la forma sigue a la función", como esa obsesiva búsqueda del

mimetismo figurativo como procedimiento sancionador para corroborar la calidad o acierto del diseño.

Son estas consideraciones de partida acerca de cuál debería ser la naturaleza de la obra de arquitectura las que están en el origen de la designación de Francisco Bello y Manuel Monterde como merecedores del premio Excellens de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, ya que en su currículo profesional, iniciado tras alcanzar sus respectivas titulaciones en los años 1998 y 1999, y tras un corto recorrido por caminos separados, en el que colaboraron individualmente en estudios con otros profesionales, tales como Alejandro Zaera, Manuel Feo o el taller de Chesa y Mena, comenzaron, a partir de entonces, una colaboración permanente que se mantiene hasta el día de hoy, inaugurando un recorrido que se caracteriza por exponer, de forma continuada, una actitud coherente centrada más en torno al orden lógico del proceso creativo que a la imposición de moldes icónicos predeterminados, lo cual se hace patente en la adaptabilidad funcional y formal de sus creaciones, como respuesta a las exigencias específicas de un proyecto.

Esta lógica del proceso de diseño se inicia con la meticulosa organización de las diferentes plantas de sus edificios, momento en el que se establece un primer diálogo con el dominio de la forma, a través de la elección del tipo arquitectónico, elemento en el que se combinan tanto aspectos funcionales como figurativos y que determinan la forma global, cuando se trata de edificaciones aisladas donde el edificio tiene la posibilidad de expresarse en tres dimensiones, y que se reduce al juego de huecos y macizos cuando la libertad de la expresión volumétrica viene limitada por la restricción derivada de la aplicación de la norma urbanística.

Sin interrupción en la continuidad del desarrollo lógico, este germen de organización en planta establece un segundo nivel de diálogo, con la construcción del espacio a través del estudio de las diferentes secciones verticales, en lo que constituye la operación más arquitectónica de todo el proceso, ya que en ella se determina la forma del espacio interior de la edificación, al tiempo que se va definiendo la imagen externa de esta arquitectura. Es en este momento del proceso cuando tienen cabida aquellos conceptos que han acompañado eternamente el quehacer del arquitecto y, en cierta medida, la tarea de cualquier otro creador de formas, conceptos como simetría, escala, proporción, módulo, etc. Que, junto a las limitaciones que proceden de las técnicas constructivas y materiales disponibles, acaban determinando el resultado final del proceso creativo que más tarde tomará cuerpo tras la ejecución de la obra.

El conjunto de La Palmita en Agaete, la urbanización que integra las veintisiete viviendas de Los Bancales en El Salobre, o las viviendas del Llano de la Concepción en Fuerteventura, ejemplifican magistralmente esta forma de proceder en la que aparece de modo claro la relación ajustada entre la organización funcional del espacio y su traducción en formas significativas con evidente voluntad de representación estética, sin que en ningún momento se adviertan signos de pérdida de equilibrio en esa conjunción dialéctica.

Al margen de estas virtudes, hay que señalar la madurez que Bello y Monterde exhiben tanto en el conocimiento de las técnicas utilizadas como, sobre todo, en la maestría que alcanzan en el empleo de los materiales, obteniendo con ello, además de un resultado funcionalmente eficiente, una notable expresión estética.

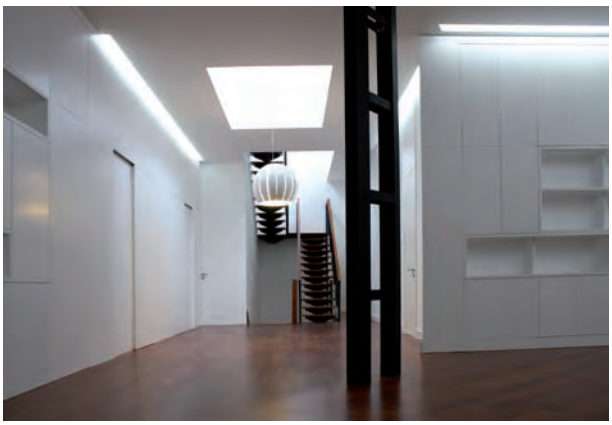
Esta inteligencia en la ejecución material de su arquitectura se expresa de manera especial en el carácter sugerente de los "recorridos", es decir, de aquellos lugares de paso cuya función primordial es la de conexión, y que, precisamente por ello, acentúan una percepción dinámica

Esudio Bello-Monterde. Reforma ático calle Lentini 1, Las Palmas de Gran Canaria.

ESUDIO BELLO-MONTERDE. Viviendas unifamiliares en Agaete.

del espacio, característica de esos interiores remodelados, donde el juego volumétrico queda condicionado por lo existente.

Pasillos, vestíbulos, escaleras, etc., constituyen hitos característicos de las obras de estos dos arquitectos, como se percibe en la rehabilitación del edificio Lantigua, en los accesos de la casa de la calle Mary Sánchez en la Isleta, o en la rehabilitación de un edificio en la calle Perojo de Las Palmas de Gran Canaria.



ESUDIO BELLO-MONTERDE. Reforma de vivienda en calle La Pelota, Las Palmas de Gran Canaria.

En las conversaciones mantenidas con ambos arquitectos, una vez otorgado el premio, en las que los interrogaba acerca de la interpretación que hacían de su propia obra, llamaba la atención su insistencia en afirmar una idea que aparentemente aparecía como algo obvio, y que, sin embargo, esconde la clave para entender lo peculiar de su forma de trabajo. Tal es la afirmación de entender "la arquitectura como producto".

Entender el proyecto como producto significa anteponer la satisfacción de las demandas que están en el origen de la necesidad de arquitectura a otra clase de objetivos que proceden de la satisfacción de necesidades de naturaleza diferente, significa mantener el orden lógico de los acontecimientos, por el que el resultado final es consecuencia del proceso creativo, y no a la inversa; en definitiva, significa comprender que la arquitectura, como otras formas de expresión artística, es primordialmente un servicio.

Estas son las razones que han impulsado la designación de Francisco Bello y Manuel Monterde como merecedores del premio Excellens otorgado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

El caracol arquitecto

Compuesto para la celebración del acto solemne de entrega del Premio de Arquitectura "Excellens" de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, concedido a los arquitectos don Francisco Bello Naranjo y don Manuel Monterde Rey en Santa Cruz de Tenerife, a cinco de octubre de 2010.

Texto: Hugo Molina

Música: Francisco Glez. Afonso

Allegretto

Soprano: El ca - ra - col ar - qui - tec - to

Alto: El ca - ra - col ar - qui - tec - to

Tenor

Bass

Horn in F: Ad lib.

S: an - da pa - cien - te en el cam - po ¡oh! el

A: an - da pa - cien - te en el cam - po ¡oh! el

T: El ca - ra - col ar - qui-

B: El ca - ra - col ar - qui-

Hn.

S: ca - ra - col lle - van-do so - bre sus hom - bros

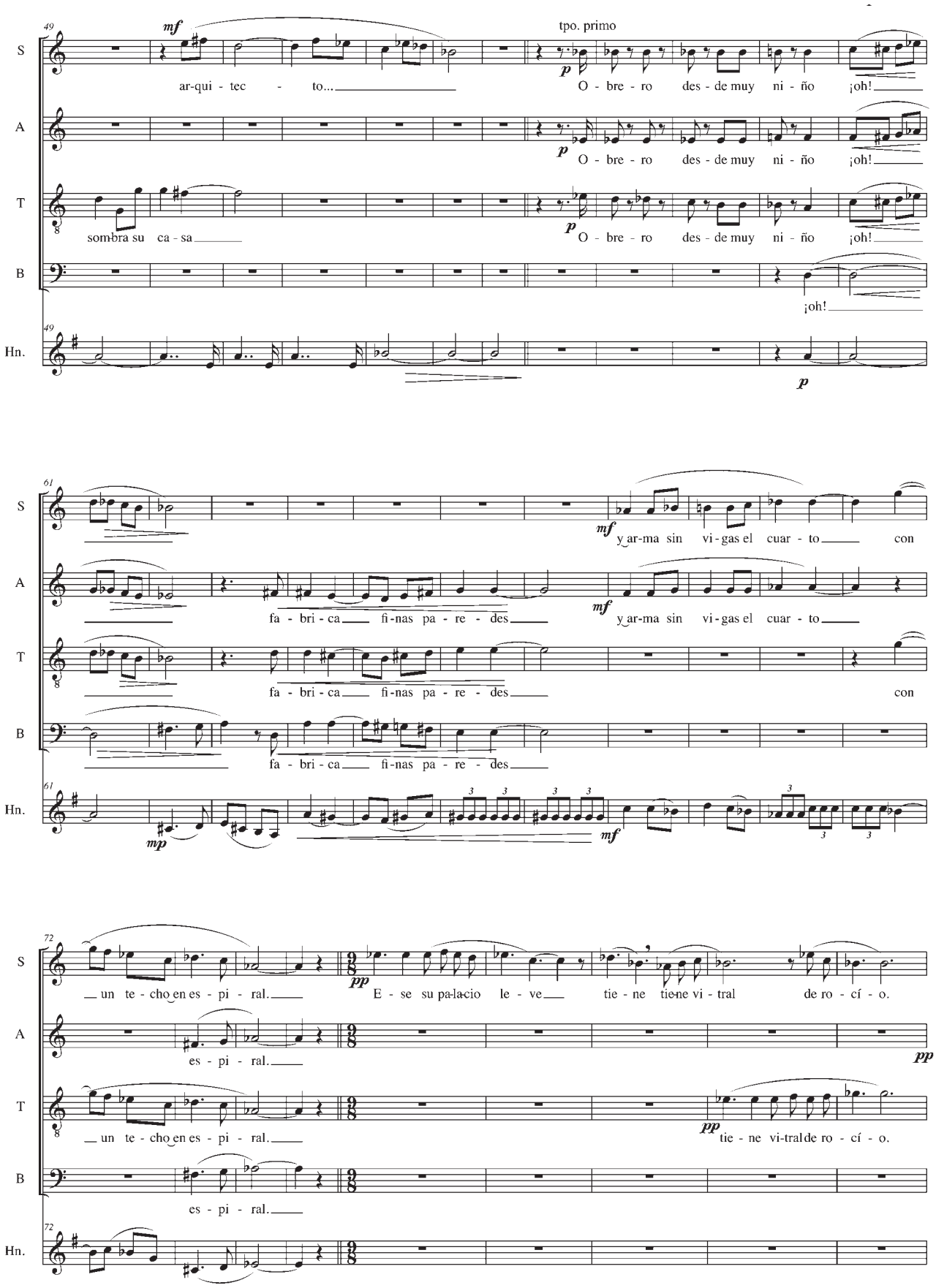
A: ca - ra - col

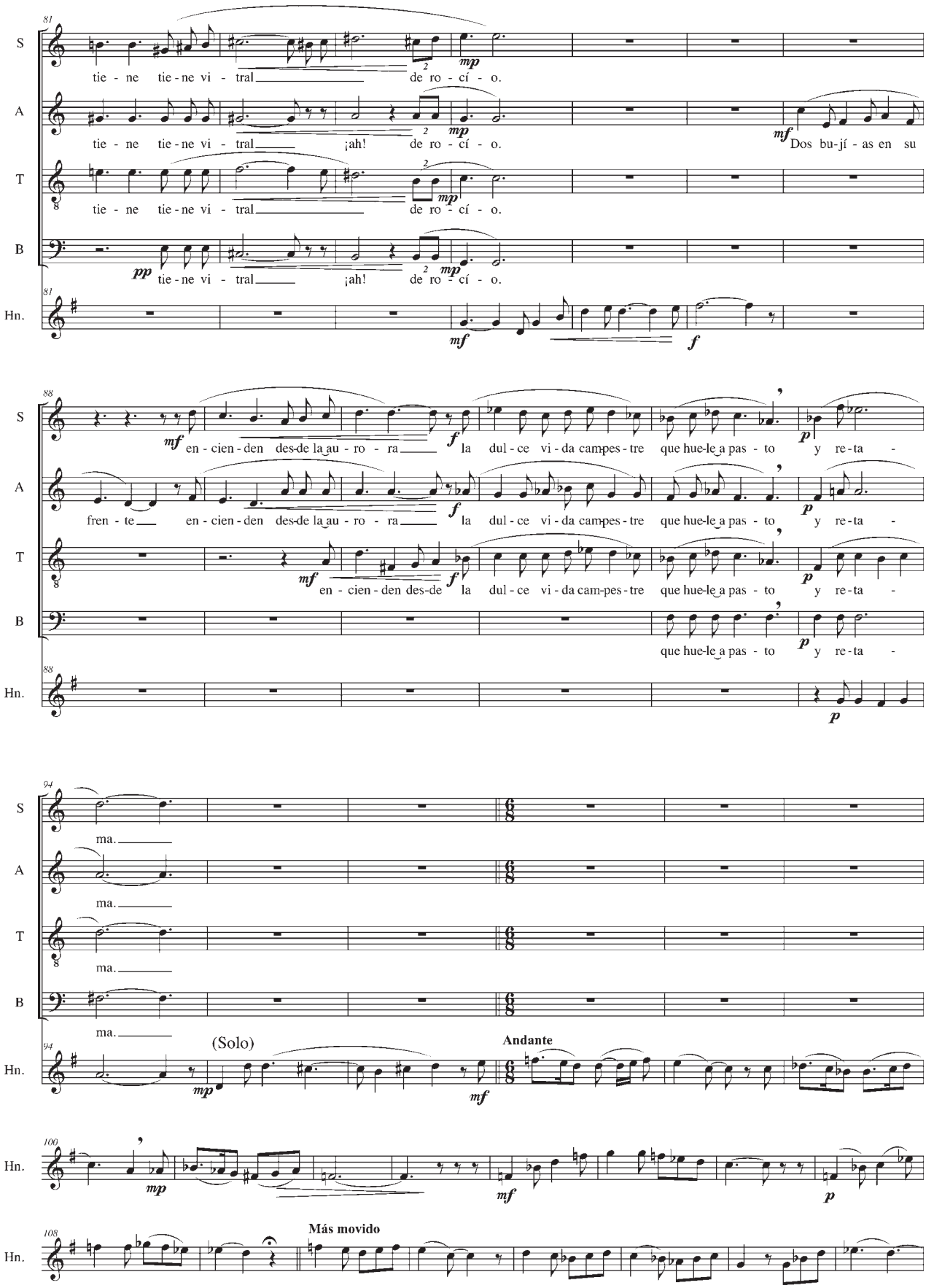
T: tec - to sus hom - bros del sol a la

B: tec - to

Hn.

meno mosso


49
S
A
T
B
Hn.
mf
tpo. primo
p
ar-qui - tec - to...
O - bre - ro des - de muy ni - ño ¡oh!
sombra su ca - sa
61
mf
y ar-ma sin vi - gas el cuar - to con
fa - bri - ca fi - nas pa - re - des
mp
72
pp
un te - cho en es - pi - ral.
E - se su pa-la-cio le - ve tie - ne tie-ne vi - tral de ro - cí - o.
tie - ne vi-tral de ro - cí - o.


S
A
T
B
Hn.
tie - ne tie - ne vi - tral de ro - cí - o.
tie - ne tie - ne vi - tral ¡ah! de ro - cí - o.
Dos bu - jí - as en su
tie - ne tie - ne vi - tral de ro - cí - o.
tie - ne vi - tral ¡ah! de ro - cí - o.
en - cien - den des-de la au - ro - ra la dul - ce vi - da cam-pes - tre que hue-le a pas - to y re - ta -
fren - te en - cien - den des-de la au - ro - ra la dul - ce vi - da cam-pes - tre que hue-le a pas - to y re - ta -
en - cien - den des-de la dul - ce vi - da cam-pes - tre que hue-le a pas - to y re - ta -
que hue-le a pas - to y re - ta -
ma.
(Solo)
Andante
Más movido

116 Allegretto
S: Ca - ra - col, el ar - qui-
A: Ca - ra - col, el ar - qui-
Hn. rit.

126
S: tec - to co - mo per - so - na e - du - ca - da ¡ah!
A: tec - to co - mo per - so - na e - du - ca - da ¡ah!

138
S: ar - qui - tec - to ca - mi - na
A: ar - qui - tec - to ca - mi - na
T: Ca - ra - col el ar - qui - tec - to
B: Ca - ra - col el ar - qui - tec - to
Hn.

151 rit.
S: con cui - da - di - to y no, no las - ti - ma la hier - ba.
A: con cui - da - di - to y no no las - ti - ma la hier - ba.
T: cui - da - di - to no las - ti - ma la hier - ba.
B: no las - ti - ma la hier - ba.
Hn.

Rubens Henríquez Hernández, premio "Magister" 2010 de Arquitectura

Javier Díaz-Llanos La Roche

Han querido mis compañeros de la Academia que fuese yo quien llevara a cabo la presentación de don Rubens Henríquez Hernández, a quien se le ha otorgado el premio de Arquitectura "Magister" 2010. Quiero agradecer esta propuesta de mis compañeros, que me brindan así la oportunidad de dejar constancia de la admiración que profeso por Rubens, al que además me une una amistad de 50 años. Sin embargo, al mismo tiempo soy consciente de la osadía que significa pretender presentar a una persona que, como él, lo ha sido todo en su profesión.

El *curriculum* de Rubens Henríquez es tan extenso e importante que, en mi intervención, inevitablemente, se quedarán en un segundo plano algunos hechos de interés. Es posible, sin embargo, que este sacrificio nos ayude a dar mayor relevancia a aquellos cuya mención es imprescindible.

Rubens Henriquez nació en Los Llanos de Aridane, en la isla de La Palma, en 1925. Obtuvo el título de arquitecto en la Escuela Técnica Superior de Arquitectos de Barcelona en 1951 y, ese mismo año, se colegió en la delegación de Tenerife del Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental, Badajoz y Canarias –que es como se llamaba nuestro Colegio entonces–, y comenzó el ejercicio de su profesión.

Conviene situarnos en las circunstancias que rodearon la formación de Rubens Henríquez.

Su promoción de la Escuela tenía 15 alumnos, pero tuvo la fortuna de coincidir en ella con un grupo de arquitectos catalanes de gran talla, como Bohigas, Martorell, Giráldez, López Iñigo, y Subías. Esta gente se encontró con una enseñanza academicista que, lo mismo que la arquitectura que se estaba haciendo en España, estaba muy distante de la que se realizaba en Europa, y que había olvidado los buenos ejemplos de arquitectura racionalista de antes de la guerra. Esta situación, tan condicionada por el momento político y social, les producía una gran insatisfacción, que intentaban resolver mediante reuniones y discusiones en los pasillos de la escuela. Al mismo tiempo, empezaron a llegar a la biblioteca revistas y libros que recogían lo que se estaba haciendo por el mundo, y ellos pudieron hacer algún viaje al extranjero.

El resultado, como el mismo Rubens ha explicado, se tradujo en una doble formación: la de la Escuela, en la que conoció el buen nivel de la tradición de la construcción en Cataluña, y la formación procedente de los debates entre compañeros. En esas condiciones llegó de vuelta a Canarias, en donde se encontró con una situación de la cultura arquitectónica muy diferente de la de Barcelona.

Resulta muy clarificador de las circunstancias de aquel momento el contenido de una conocida sesión de crítica celebrada en 1953 en el estudio de Marrero, recogida en la revista 'Arquitectura' del Colegio de Madrid, en la que Rubens se manifestó claramente contrario a un estilo neocanario y defendió los postulados del Movimiento Moderno.

A partir de esos primeros momentos en que pudo sentirse algo aislado, comenzó sus contactos con Luis Cabrera y con las nuevas promociones que, poco a poco, iban llegando y de los cuales, liderados por Rubens, surgió la necesidad de crear un Colegio que, además de llevar ade-

lante una actividad interna corporativa, desarrollara una vertiente externa como instrumento cultural y de aportación a la Sociedad.

En 1953 ingresó en el Cuerpo de Arquitectos al Servicio de la Hacienda Pública, en el que fue nombrado jefe del Servicio Provincial de Valoración Urbana, inspector regional de la Contribución Territorial Urbana, y secretario técnico de la Comisión Superior de Coordinación de la Contribución Urbana.

RUBENS HENRÍQUEZ. Centro de educación especial polivalente Hermano Pedro. Sta. Cruz de Tenerife, 1971.

Sus aportaciones al estudio del Valor del Suelo han sido constantes a lo largo de toda su carrera, con la elaboración, entre otros, de los siguientes trabajos:

- 1964 Proyecto para la Contribución Urbana del Texto de la Ley de Reforma Catastral.
- 1965 Redacción del Polígono Experimental TF01 para la aplicación de la Reforma Catastral.
- 1968 Publicación del Libro "Contribución Territorial Urbana" en la Editorial Deusto.
- 1981 Publicación del Libro "Un Sistema de Información y Evaluación de Ciudades" por el Instituto de Estudios Fiscales.
- 1984 Publicación del Libro "Manual del Catastro Urbano" por el Instituto de Estudios de Administración Local.
- 1990 Redacción, en colaboración con don Luciano Parejo Alfonso, de un estudio sobre Racionalización Económica del Suelo.

Sobre este mismo tema ha impartido diversos seminarios y cursos, así como publicado numerosos artículos.

Obtiene el título de Doctor Arquitecto en el año 1965.

Rubens, que se interesó desde el primer momento por los asuntos corporativos de los arquitectos, ha desempeñado los siguientes cargos:

- 1967 Presidente de la delegación de Tenerife, La Palma, Gomera y Hierro del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Badajoz y Canarias.
- 1969 Primer decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, en cuya creación tuvo una participación definitiva.
- 1970 Presidente de la ponencia técnica que redactó el informe previo del Plan de Ordenación del Territorio de la Región Canaria.
- 1971 Procurador en Cortes en representación de los Colegios de Arquitectos de España.

Comienza entonces su actividad política –a la que, como vemos, ha llegado de la mano de la Arquitectura–, y es designado en 1971 miembro de la Delegación Espa-

RUBENS HENRÍQUEZ. Viviendas escalonadas en Ifara. Sta. Cruz de Tenerife, 1969.

ñola de la Unión Interparlamentaria y miembro de la Delegación Española en la 31 Asamblea de las Naciones Unidas.

En 1975 interviene, con su empuje característico, en la redacción de la Ley de Régimen Local, Ley de Carreteras y Ley del Suelo, en la que se recogen varias de sus aportaciones.

Comparece en 1976 como primer firmante de la proposición de ley sobre Régimen de la Función Arquitectónica.

En las primeras elecciones de la democracia, en 1977, es elegido diputado por la provincia de Santa Cruz de Tenerife.

En 1978 es nombrado Vocal de la Comisión Central de Urbanismo.

La Federación de Asociaciones de Arquitectos Funcionarios del Estado lo elige presidente en 1982.

Desearía destacar como importante aspecto de su actividad política sus aportaciones a la Ley del Suelo, especialmente la que se refiere a la creación del Visado Urbanístico, cuyos efectos sobre el rigor y la legalidad en el trabajo de muchos ayuntamientos deberá ser objeto de estudio y valoración algún día.

Todo este esfuerzo lo ha realizado en su condición de arquitecto y en la convicción de que eso era lo que tenía que hacer como arquitecto. Una lectura de su pequeño libro "Selección de Debates" ilustra mucho sobre esta actitud suya.

Esta extraordinaria actividad podría parecer que limitaría su trabajo de creación arquitectónica, pero, por el contrario, Rubens Henríquez desarrollaba simultáneamente una excelente arquitectura y participaba en la elaboración del planeamiento urbanístico canario al más alto nivel. Por añadidura, el resultado de sus esfuerzos corpo-

RUBENS HENRÍQUEZ. Cuatro viviendas unifamiliares del Camino Largo de La Laguna, Tenerife, 1963.

rativos y políticos han sido determinantes para elevar la estima de la sociedad canaria por el trabajo de la creación arquitectónica, y ha estimulado a los que veníamos detrás de él a dar la respuesta ambiciosa que exige nuestro tiempo.

El Colegio de Arquitectos de Canarias, en cuya creación el papel de Rubens Henríquez fue esencial, es una institución que, desde el primer momento, ha constituido un referente del interés por la cosa pública y un motor permanente de apoyo a la cultura y, especialmente, a la cultura artística. En estos momentos no es fácil valorar justamente lo que significó la existencia de una institución absolutamente democrática en su gobierno y con un espíritu liberal y culto, en una situación preconstitucional. Bastaría mencionar la Exposición Internacional de Escultura en la Calle, promovida por el Colegio de Arquitectos, cuyo decano era Rubens Henríquez.

La relación de sus proyectos de arquitectura y urbanismo no tiene cabida en una intervención como ésta. Cabe señalar, para tener una idea de su interés, que muchas de ellas han sido publicadas en las más importantes revistas de Arquitectura de España:

- La Piscina Deportiva, Las Cuatro viviendas del Camino Largo, las Viviendas Escalonadas de Ifara, el Centro de Educación Especial Hermano Pedro y el edificio de la calle Puerta Canseco figuran en la 'Guía de Arquitectura Contemporánea de Tenerife 1962-1998' editada por el Cabildo de Tenerife y la Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro del Colegio de Arquitectos de Canarias. Varias de estas obras están también incluidas en la 'Guía de Arquitectura de España 1929-1996' de la Fundación de la Caja de Arquitectos, y en la 'Guía de Arquitectura del Siglo XX: España' publicada por Electa. Las Viviendas Escalonadas figuran en la 'Guía de Arquitectura: España, 1920-2000'

publicada por el Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones. Asimismo, ilustran uno de los artículos del Catálogo de la 'Exposición sobre Arquitectura del Siglo XX, España' celebrada con motivo de la Exposición Universal de Hannover.

Entre los premios obtenidos hay que destacar el accésit en 1977 del Concurso Internacional para la Urbanización de Maspalomas, al que concurrió en colaboración con Saavedra y Díaz-Llanos, así como el tercer premio en el Concurso de Ideas para la Ordenación Arquitectónica y Urbanística del Puerto de Los Cristianos y su entorno urbano, alcanzado en colaboración con SMN Studio di Architettura.

De su obra arquitectónica y urbanística se ha escogido un pequeño grupo de proyectos, entre los que figuran varios de los incluidos en las Guías de Arquitectura de España mencionadas, que ilustran mejor que mis palabras sus convicciones, y –desearía recalcar– su capacidad de aprender, de avanzar, como fruto de esa "ilimitada curiosidad" que él mismo se reconoce.

Las imágenes de los proyectos que hemos seleccionado, y que son las que han podido ustedes ver en la proyección que se ha estado realizando durante el transcurso de esta presentación, están tomadas de la monografía sobre el trabajo de Rubens Henríquez, editada en 2002 por la Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro del Colegio de Arquitectos de Canarias.

En 1997 le es otorgado el premio Mont Blanc de la provincia de Santa Cruz de Tenerife por su trayectoria profesional.

Es elegido académico correspondiente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel en 2001.

En 2007 recibe la primera Medalla de Oro que ha otorgado el Colegio de Arquitectos de Canarias, por su trayectoria profesional y corporativa.

En 2010 esta Real Academia le ha otorgado el premio Magister de Arquitectura.

En paz

Compuesto para la celebración del acto solemne de entrega del Premio de Arquitectura "Magister" de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, concedido al arquitecto don Rubens Henríquez Hernández en Santa Cruz de Tenerife, a cinco de octubre de 2010

Letra: Amado Nervo **Música:Francisco González Afonso**

Andante

Soprano

Alto — *pp* Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

Tenor — *pp* Oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,

Bass

Tenor II (Solo) — *p* Muy cer - ca de mi o ca - so, yo te ben-

Andante

Horn in F — *pp*

A — ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, *mp* ah, ah,

T — oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, *mp* oh, oh,

Ten II Solo — di - go, Vi - - - da porque nun-ca me dis - te ni es-pe-

Hn. — *pp*

A — ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

T — oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,

Ten II Solo — ran - za fa-lli - da ni tra - ba-jos in-jus - tos, *mp* ni pe - na in - me - re - ci - da. *rit.* *mp* Por-que

Hn. — *p*

17

S: *mp* si ex - je mie - o hiel las sas por -

A: *mp* si ex - je mie - o hiel las sas por -

T: *mp* tra - - - - - les de fue

B: *mp* que las la co - - -

Ten II Solo: *a tempo* *mf* ve - o al fi-nal de mi ru-do ca-mi - no que yo fui el ar-qui-tec - to de mi pro - pio des - tí -

Hn.

23

S: *pp* - - e - pu - hiel mie - sa - sas: do té sa - co - ché pre

A: - - e - pu - hiel mie - sa - sas: do té sa - co - ché pre

T: llas o bro - - - plan - ro - les se - siem -

B: quéen se les cuan - - - - ro - les se - siem -

Ten II Solo: - - no;

Hn.: *mp*

29

S: *pp* ro - - - sas. *p* Ah, ah, ah, ah, ah, ah,

A: *pp* ro - - - sas. *p* Ah, ah, ah, ah, ah, ah,

T: *pp* ro - - - sas. *p* Oh, oh, oh, oh, oh, oh,

B: *pp* ro - - - sas.

Ten II Solo: *p* ...Cier - to, a mis lo - za - ní - as va a se-guir

Hn.: *p* *p* *pp*

36

S: ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

A: ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

T: oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,

Ten II Solo: el in - vier - no; *mf* ¡más tú no me di-jis - te___ que ma - yo fue -

41

S: ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

A: ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

T: oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,

B: oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,

Ten II Solo: - se e-ter - no!___ *mp* Ha - llé sin du - da lar - gas las no - ches de mis pe - nas;

Hn.: *p*

47

S: ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, *pp* y en cam - bio tu - ve al-

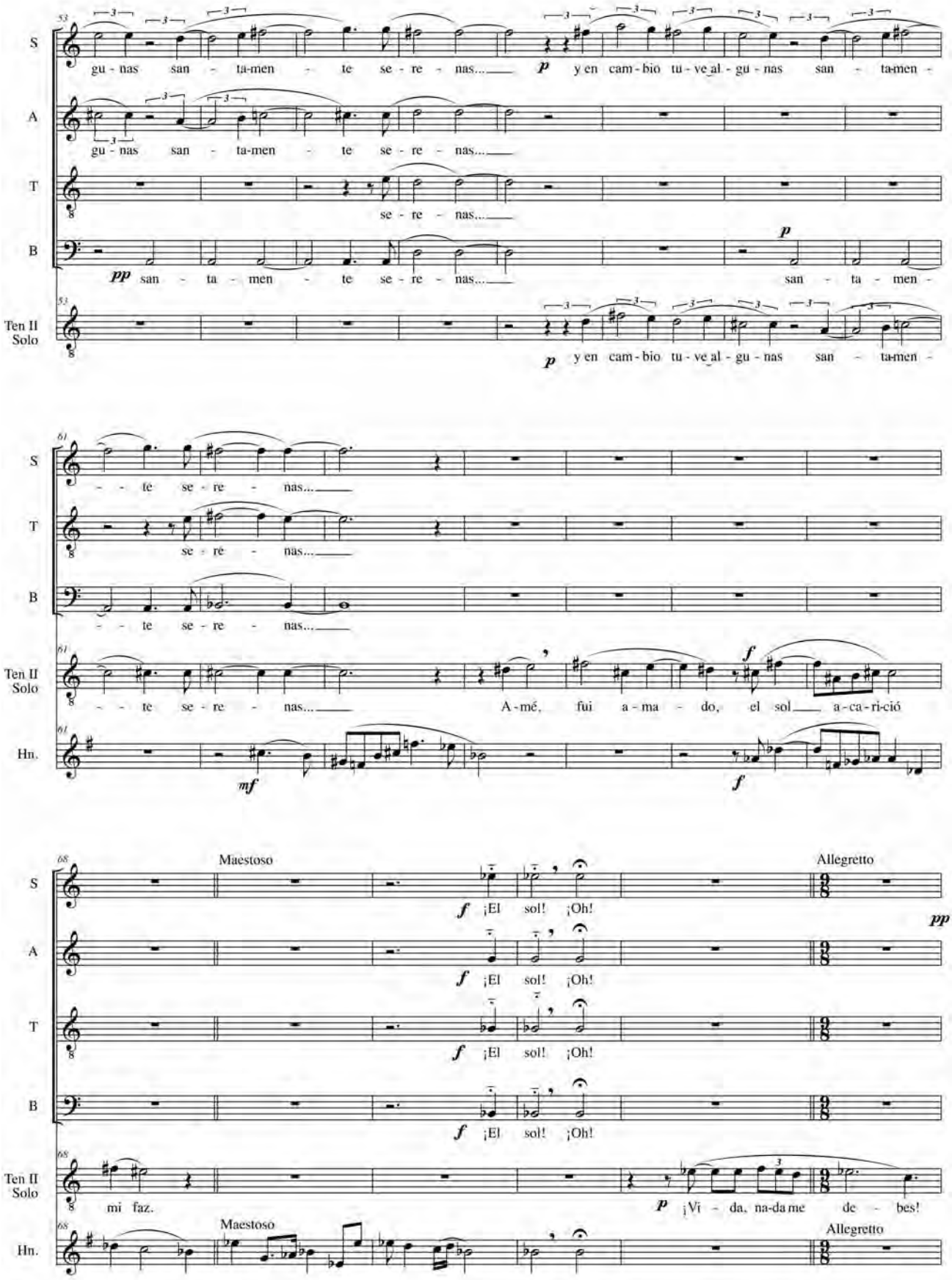
A: ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, *pp* y en cam - bio tu - ve al-

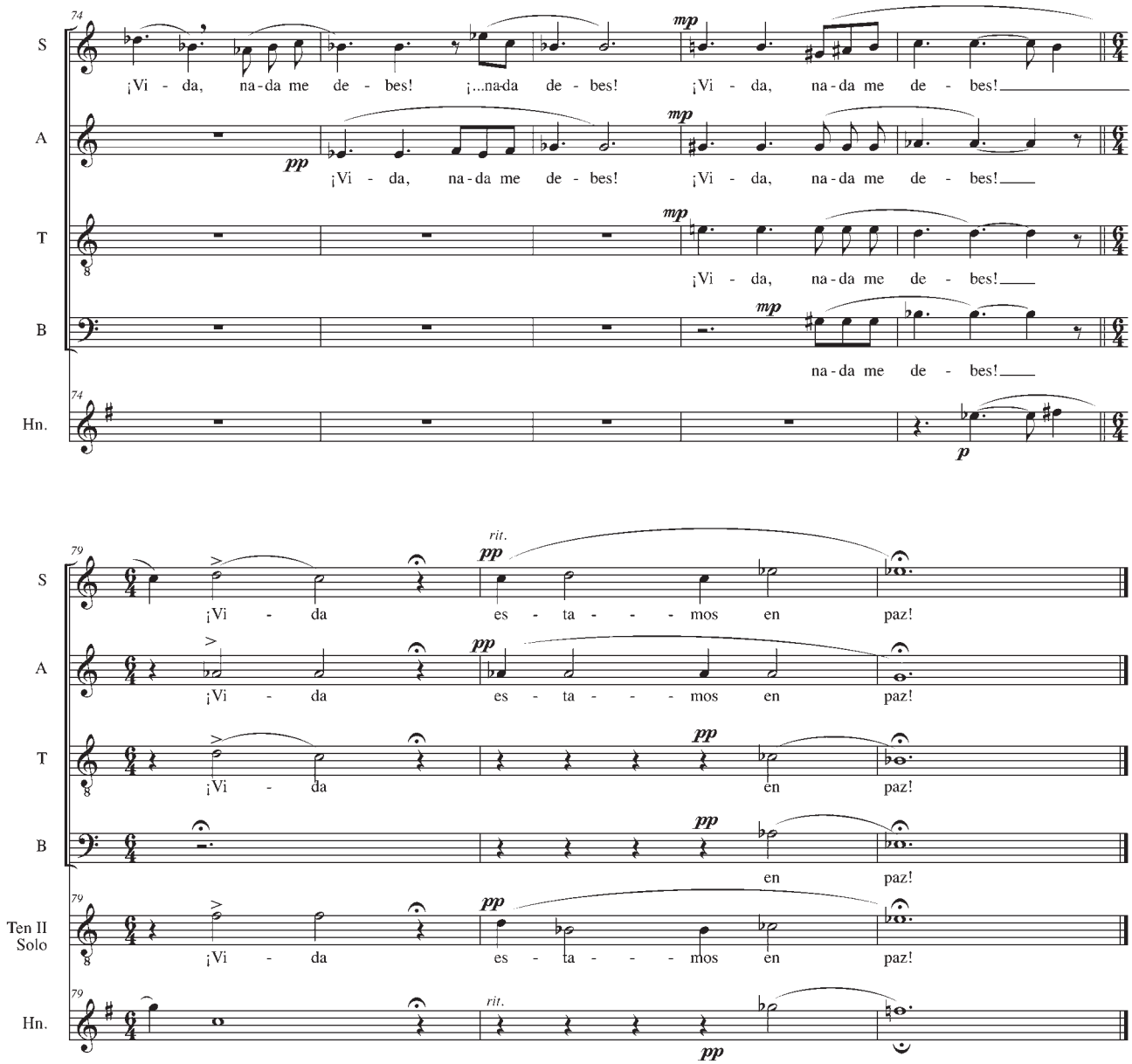
T: oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,

B: oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh,

Ten II Solo: mas no me pro - me-tis - te tú só - lo no - ches bue - nas,

Hn.: *pp*


S
A
T
B
Ten II Solo
Hn.
gu - nas san - ta-men - te se - re - nas...
p y en cam - bio tu - ve al - gu - nas san - ta-men -
pp san - ta - men - te se - re - nas...
p san - ta - men -
- - te se - re - nas...
A - mé, fui a - ma - do, el sol a - ca - ri - ció
mf
f
Maestoso
Allegretto
¡El sol! ¡Oh!
pp
mi faz.
p ¡Vi - da, na-da me de - bes!



Muy cerca de mi ocaso, yo te bendigo, Vida
porque nunca me diste ni esperanza fallida
ni trabajos injustos, ni pena inmerecida.
Porque veo al final de mi rudo camino
que yo fui el arquitecto de mi propio destino;
que si extraje las mieles o la hiel de las cosas
fue porque en ellas puse hiel o mieles sabrosas:
cuando planté rosales coseché siempre rosas.
...Cierto, a mis lozanías va a seguir el invierno;
¡más tú no me dijiste que mayo fuese eterno!
Hallé sin duda largas las noches de mis penas;
mas no me prometiste tú sólo noches buenas,
y en cambio tuve algunas santamente serenas...
Amé, fui amado, el sol acarició mi faz.
¡Vida, nada me debes! ¡Vida estamos en paz!

Amado Nervo

CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS

Tras el verdadero retrato de Luján Pérez

Pedro González Sosa

NOTA DE LA RACBA

El destacado periodista y cronista oficial de Santa María de Guía Pedro González Sosa publicó en 2010 en el periódico 'LA PROVINCIA / Diario de Las Palmas' un breve artículo que, con su benevolente permiso, reproducimos aquí algo agrandado y retocado por el autor. Su aportación merece, a nuestro entender, más perdurabilidad, antes de perderse al trascurrir el tiempo en la montaña de páginas de la prensa diaria guardada en las hemerotecas. Es un artículo importante por la cuestión que plantea, que no sabemos, ni él ni nosotros, si queda resuelta o no, aunque, tal como viene la investigación, resulta altamente sugerente.

Hace ya veinte años, Pedro González Sosa escribió y publicó la primera gran biografía de su paisano de Guía de Gran Canaria y gran imaginero José Luján Pérez (1756-1815), con muchos documentos originales hasta entonces inéditos, y la misma fue presentada con un generoso comentario por nuestro antiguo Académico de Honor el Dr. Jesús Hernández Perera. En 2006, el ayuntamiento de Guía, con patrocinio del Gobierno Autónomo, realizó la segunda edición del notable libro de González Sosa, enriquecido esta vez con nuevos documentos. Como todas las publicaciones oficiales de ayuntamientos y otras corporaciones públicas, no es fácil de encontrar. Su título es: "El imaginero José Luján Pérez, noticias para una biografía del hombre" (2006). *Se trata de una obra notable, y esta segunda edición viene avalada con textos de personalidades vinculadas a nuestra Real Academia: un prólogo de José Miguel Alzola González y el amplio comentario que para presentar la primera escribió Jesús Hernández Perera.*

Esta nueva aportación que ahora reproducimos levemente enriquecida en estos ANALES viene aquí ilustrada con la foto de la miniatura que ha dado lugar al artículo, así como del retrato de Luján, hecho de memoria y sobre recuerdos, muchos años después de la muerte del artista, el cual se conserva en el Gabinete Literario de Las Palmas, y con la foto de la hija del escultor, que parece que inspira más el retrato póstumo que la memoria "inspiradora" de quienes conocieron al artista.

Agradecemos a Pedro González Sosa la deferencia de habernos puesto este material a disposición, que es el que a continuación se publica, con el mismo título entre interrogantes que para su artículo formulara el ilustre cronista de Guía.

Retrato imaginario del escultor, realizado en 1850 por el artista y miembro de la Real Academia Manuel Ponce de León. Se conserva en el Gabinete Literario de Las Palmas.

¿EL VERDADERO RETRATO DE LUJÁN PÉREZ?

Parece obligado rememorar –aunque es harto conocido– el perfil biográfico de uno de los artistas canarios que más justa fama han alcanzado, el conocimiento de cuya vida y obra aún perdura a pesar del tiempo transcurrido entre su fallecimiento y nuestro presente. Parece, pues, obligado recordar que el imaginero José Luján Pérez nació en la villa de Guía de Gran Canaria un 9 de mayo de 1756 y que desde niño se apreció en él su inclinación por el arte de la talla, pues es conocida la anécdota de que a los nueve años, llevado a la iglesia de Fontanales, le dijo al cura que él haría un San Bartolomé, patrono del pueblo, si tuviera su cuchillo a mano, y que al poco tiempo sorprendió a todos, efectivamente, con una pequeña talla para asombro de quienes la vieron.

Fotografía de Francisca Luján Barrera, hija del imaginero, cuya faz sirvió también de modelo a Manuel Ponce de León para su cuadro, siempre según manifestaciones del yerno del artista, Bartolomé Martínez de Escobar, en la primera biografía que éste publicó del escultor guíense.

Llevado a Las Palmas recibió lecciones de los artistas de entonces Cristóbal Afonso y San Guillermo, para destacarse, con el paso del tiempo, como el autor de tantas Dolorosas y Cristos, sin olvidarnos de imágenes de tantas y tantas advocaciones que se veneran en la casi totalidad de las iglesias de las islas, principalmente de Gran Canaria y Tenerife, hasta su fallecimiento, ocurrido de acuerdo con sus deseos en su pueblo natal el 15 de diciembre de 1815.

Al cabo de tanto tiempo transcurrido desde su fallecimiento, siempre ha llamado la atención que, siendo Luján uno de los prohombres de su época en razón de su fama de imaginero y metido a veces en política local, no quedara para la posteridad –como se nos legó de otros personajes contemporáneos– un retrato o un simple dibujo realizado por algún amigo pintor que nos legara la verdadera identidad de su rostro, que siempre ha sido imaginado. Es cierto que tampoco han quedado retratos de otros personajes que compartieron vivencias con él –antes o después de su paso por esta vida– pero se hace difícil comprender que, involucrado de lleno en el mundo artístico que le tocó vivir, ninguno de los pintores de su generación tuvieran la oportunidad o la idea de reflejar en un lienzo el rostro del escultor y arquitecto de tanta fama y prestigio.

Su yerno Bartolomé Martínez de Escobar, con ocasión de la colocación de aquel óleo en el Gabinete, dio a conocer la que se consideraba primera biografía de Luján, en la que reitera que el cuadro *se ha basado sobre el tipo de semblanza de su hija doña Francisca*. En este primer perfil biográfico, don Bartolomé nos descubre aquel pintoresco viaje realizado por el artista a Cuba para comprobar el funcionamiento de un mecanismo movido por agua para aserrar madera, estancia que sólo duró quince días en la capital de la isla caribeña, pues retornó en el mismo buque que lo había llevado.

Realizados los obligados comentarios anteriores, permítasenos divagar sobre un hecho que, de resultar cierto, podría servir para descubrir el verdadero rostro del que fue autor de tantos Cristos y Dolorosas. El propio Bartolomé Martínez de Escobar proporciona en aquella inci-

piente biografía la primera noticia sobre la existencia en aquel tiempo de un pequeño cuadro, que él catalogaba como miniatura, realizado por un desconocido pintor, que proporcionaba el rostro del imaginero. Dice su yerno que *Manuel de León recogió de Silvestre Bello* [padre, también escultor, conocido como 'el viejo'] *los datos sobre el semblante del imaginero que había visto 22 años antes en una miniatura que, por imprudencia y un descuido imperdonables, ha desaparecido*. ¿Quién había sido el autor de aquel cuadro-miniatura? ¿Por encargo de quién se realizó? ¿En manos de quién había estado hasta hacía 22 años? ¿Y por qué no se había conservado en el seno familiar del imaginero y a quién o a qué alude don Bartolomé al hablar de *la imprudencia y descuido* respecto a su pérdida?

Para posible alegría de quienes de alguna manera estamos interesados en conocer la vida y la obra de nuestro artista, acabamos de recibir reproducción fotográfica de un retrato miniatura al óleo localizado entre los objetos heredados por una de las ramas de la familia lujaniana. Uno de los nietos del bisnieto de Luján, don Teófilo Naranjo y Martínez de Escobar, a quien conocimos en 1956, ha "descubierto" una miniatura cuya reproducción ofrecemos. Se encontraba en poder de una hija de don Teófilo, Adela Naranjo Tascón, y al fallecer ésta sin hijos fue a parar a este sobrino, que lo guarda sin saber a quién pertenece aquel rostro.

El pequeño cuadro, en forma de óvalo, tiene 8 por 6 centímetros, y ¿pudiera ser la miniatura con el retrato de Luján en época joven a que se refiere don Bartolomé? ¿Acaso es una casualidad que la vestimenta de la persona retratada en esta miniatura sea idéntica a la que le proporcionó Silvestre Bello a Ponce de León en 1850, cuando le recordaba la que había conocido en 1828…? Aquí no se afirma nada, sólo se divaga. El tema no da para más conjeturas, aunque las hay…

Miniatura descubierta recientemente por los herederos de José Luján Pérez, que es muy posible sea a la que alude el yerno del artista en la citada biografía de 1850.

Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes[1]

Carmen Fraga González

Al conocer el nuevo emplazamiento que los descendientes de don Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898) han querido elegir para diez obras suyas, pensamos en los hechos biográficos y artísticos que inducen a elogiar tal decisión. El primer factor a tener en cuenta es el hecho de que el 2 de enero de 1855, recién llegado de Francia, fue propuesto y el 28 de abril de ese año fue aceptado en calidad de miembro de la Academia Provincial de Bellas Artes de Canarias. Por consiguiente es lógico pensar en la idoneidad de este recinto para acoger pinturas que conjunten la historia personal del artífice y la colectiva de la institución.

Mas ese primer factor puede llevar a la extrañeza, si concretamos que Gumersindo Robayna fue elegido para ocupar el puesto vacante tras el fallecimiento de Fernando Estévez, es decir, entraba en la sección de Escultura –con el número 7–. Tal dato no sorprende al conocedor de su producción artística, pues practicó la escultura en distintas variantes. Por ejemplo, en ese mismo año de su elección fue enterrado el poeta Manuel Marrero y Torres (1823-1855), su cuñado, en el cementerio de San Rafael y San Roque en una espléndida tumba diseñada por él y que varias décadas más tarde acogería su propio cuerpo.

Una obra meramente institucional es la que afronta cuando talla el escudo de armas de Santa Cruz de Tenerife para rematar el frontispicio del Teatro Guimerá, que se instalaba en diciembre de 1864. Allí tenían palcos propios, por haberlos costeado, las familias del arquitecto Manuel de Oráa y Arcocha, autor del edificio, y de don Julián Robayna, contratista de la obra y progenitor de don Gumersindo, quien llevó a cabo el antedicho trabajo, heráldico y ornamental, con pautas tradicionales pero con materiales innovadores, si tenemos en cuenta que utilizó una nueva pasta de la que se había servido para hacer los jarrones de la plaza de la Constitución –hoy de la Candelaria– y que proponía emplear allí en los canapés, es decir los asientos de ese espacio urbano.

Asimismo, el ciudadano de la capital tinerfeña, cuando pasa ante el edificio de la Capitanía General de Canarias en la plaza de Weyler y concentra su mirada en el frontón, puede fijar sus ojos en el tímpano realizado por dicho artífice con piedra artificial, en este caso ya en la década de 1880. Ha emplazado allí bajo una corona el escudo del reino, que mantienen a cada lado sendos leones, cuyas fauces abiertas les dan un aspecto amenazador muy acorde con las armas bélicas presentes a sus espaldas. Es toda una composición militar que subraya el destino del gran edificio, cuyas líneas clásicas evidencian su carácter magno, inquebrantable incluso ante los cambios estilísticos que arrastra el transcurrir del tiempo.

Un tercer encargo de este género es el que desarrolla en el tímpano de la fachada de lo que fuera el Hospital Civil, hoy centro museístico en esta ciudad. Aquí son dos grandes canes los que alzan sus patas delanteras, mientras que

[1] Texto leído el 11 de noviembre de 2010 en el acto de apertura al público de la Sala I de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en el que se inauguró la exposición de diez grandes cuadros del pintor Gumersindo Robayna Lazo, cedidos a la Corporación por sus descendientes en régimen de comodato.

Parroquia del Pilar de Santa Cruz. Imágenes de San Juan Evangelista y de la Magdalena, presumiblemente esculpidas por Gumersindo Robayna.

las traseras se apoyan en un cañón y un ancla, flanqueando el escudo con el perfil de las siete islas Canarias bajo la gran corona del reino. Es evidente que se le encomendaba a menudo tal género de realizaciones, y sus innovaciones en el uso de los materiales serán una constante, pero tales circunstancias no significan que desdeñara entonces la madera, y la usó para el escudo de armas del salón de sesiones en el Ayuntamiento, el cual talló y pintó.

Debemos resaltar que el artífice también esculpió la figura humana, ya fuera en imaginería religiosa o en figuras mitológicas. En 1886 la iglesia de Ntra. Sra. del Pilar le compró una imagen de San Juan Evangelista, la que salía en la procesión de la Virgen de las Angustias el Viernes Santo. La teníamos por desaparecida, pero el académico y amigo Sebastián Matías Delgado Campos nos ha indicado su hallazgo y nos ha aportado no sólo fotografía de ella, sino también de una Magdalena que le acompaña y que piensa fueron talladas ambas por Robayna.

No desdeñó la iconografía mitológica. Sí están firmadas por él –incluyendo la fecha de 1890– las dos esculturas de Mercurio y Minerva simbolizando la Ciencia y las Artes, respectivamente, las cuales campean sobre la fachada del ancestral edificio que nos acoge. Así pues, en este recinto se podrá contemplar el arte de Gumersindo Robayna tanto en su vertiente escultórica como pictórica, aunque sea esta última la más estudiada y valorada. Tal es así que en 1860, por jubilación y muerte de Lorenzo Pastor y Castro, quien había sido su maestro, ocupó su puesto de director en la Academia Provincial de Bellas Artes, dejando la sección de Escultura y pasando a la de Pintura con la nominación número 1. Tal hecho confirma el juzgar muy elogiable la decisión de instalar en esta sede diez pinturas de las que son propietarios sus descendientes.

Cuando estudiamos ese conjunto de obras nos percatamos de que hay variedad de enfoques, pues no todas son creaciones originales del artista, sino que se incluyen algunas copias realizadas seguramente como aprendizaje o por su propio destino. El primer caso ocurre con la que reproduce el famoso lienzo velazqueño alusivo a la "Rendición de Breda". Cuando el arquitecto Manuel de Cámara escribió una loa funeraria de Gumersindo Robayna para ser leída en el Gabinete Instructivo el 17 de abril de 1890, tras su muerte[2], hizo acertada revisión de su producción artística y señaló respecto a ese lienzo: "Su copia

[2] Diario de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 19 de abril de 1899.

GUMERSINDO ROBAYNA. *Presbiterio de la catedral de Toledo*. Muselina al temple.

tan atrevida del gran cuadro de Las Lanzas de Velázquez es de buen colorido y de dibujo bastante correcto, pero se resiente de rapidez en la ejecución; encuentro en ellas ciertas negligencias que no deben ni pueden hallarse en el original. No hablo de la expresión de las cabezas, ni de las actitudes, que en general están bien copiadas, sobre todo en lo que toca a las dos figuras principales".

Otra tela que no es un original de Robayna es la que representa "La batalla de Alcolea", incorporada a la exposición de Bellas Artes celebrada en esta capital en 1880. Hemos tenido la oportunidad de señalar que no hizo sino repetir con ligeras modificaciones la misma composición de una obra de José Mª Rodríguez de Losada que se conserva ya desde el siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Precisamente dicho artífice hispalense vendría con su hijo a Las Palmas para pintar en la catedral canariense; en esa ciudad trabajarían un tiempo y dejarían allí numerosas aportaciones pictóricas.

Al espectador sorprenden por su gran tamaño las cinco muselinas pintadas al temple donde se presentan enclaves arquitectónicos de interés histórico. Dos son relativas a la "Alhambra de Granada", otras dos figuran una "Escalera de un convento de Florencia" con dos franciscanos junto a ella, y el "Presbiterio de la catedral de Toledo"; la quinta visualiza la espléndida "Escalera de la Ópera de París", colmada de personas elegantemente vestidas. Forman parte de un conjunto definido por el antedicho arquitecto Manuel de Cámara como un "magnífico Panorama" compuesto por más de cuarenta lienzos. No se trata de "dioramas", es decir, "lienzos transparentes pintados por ambas caras", de modo que permitirían "ver en un mismo sitio dos cosas distintas". No es éste el caso, pues las composiciones de Robayna están trazadas sobre finas telas pero no están coloreadas por anverso y reverso.

Ese gabinete óptico de Gumersindo Robayna está realizado con perspectivas dilatadas para ser captado en los términos que indica la cuarta acepción del vocablo "panorama" según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, es decir, como una gran tela de superficie plana y pintada que en los teatros se sitúa al fondo de la escena y, adecuadamente iluminada, hace percibir la sensación del cielo natural o la amplitud ambiental. Con cristales, luces y telas negras –esto último según información de un descendiente– el artista obtenía efectos cromáticos y visuales de atractiva percepción estética. Señalamos las concomitancias con los panoramas teatrales, pues él tenía conocimientos de escenografía: ya en 1868 y 1872 preparó decorados para el Teatro Municipal, el actual Teatro Guimerá, y repetiría dicha tarea en otros lugares, incluso trabajó en algunos lienzos para el Teatro Pairet en La Habana.

En los diseños de esas muselinas utilizaba grabados, el medio común del que podía valerse en aquellos tiempos. Cuando las presentó en 1875 tuvo indudable éxito, y en el mes de diciembre de ese mismo año se desplazó a la ciudad de Las Palmas, para mostrarlas como espectáculo visual en la vecina isla. Es más, cruzó el Atlántico con ellas y también las enseñó en La Habana, durante su estancia en 1877. Ahora la Real Academia de Bellas Artes de Canarias tiene la oportunidad de exhibir cinco de esas grandes telas para que el público las contemple, no quedando en domicilios particulares como algunas otras que ya hemos visto por gentileza de sus propietarios.

No obstante, para nosotros los tres cuadros que tienen mayor interés estético son los que desarrollan escenas de la conquista de Tenerife. Se trata de características "pinturas de historia", en auge durante la segunda mitad del siglo XIX y acordes con el ambiente cultural que latía entre los intelectuales de este archipiélago, llevándoles a estudiar detenidamente ediciones literarias antiguas como el poema "La conquista de Tenerife" de Antonio de Viana. Entre ellos atraía el pasado aborigen en estas islas cual tema de investigación e inspiración, esta última en los campos concretos de la literatura y la pintura. Es significativo que en 1862 se organizara en Las Palmas una importante "Exposición Provincial de Agricultura, Industria y Artes". A dicho certamen concurrió el joven Benito Pérez Galdós con un dibujo sobre la "Conquista de Gran Canaria", por el que obtuvo una mención honorífica, y también lo hizo Gumersindo Robayna, que recibió una medalla de bronce por un lienzo sobre la "Conquista de Tenerife". Eran temas muy atractivos para sus coterráneos.

Por consiguiente, no es extraño que en el conjunto de cuadros incorporados por sus descendientes al recinto de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes figuren tres de esta índole. En dos de esas telas pinta hechos significativos de la historia de la capital tinerfeña: en una, la funda-

GUMERSINDO ROBAYNA. "Fundación de Santa Cruz de Tenerife".

ción de esta población, y en la otra, la primera misa aquí celebrada. En ambas el protagonismo está en la cruz que da nuevo nombre al asentamiento de los castellanos capitaneados por don Alonso Fernández de Lugo, el futuro Adelantado de Canarias. En relación a ello debemos señalar que Gumersindo Robayna fue también orfebre, de modo que en la iglesia santacrucera de Ntra. Sra. de la Concepción se guarda un pequeño relicario que contiene un clavo tocado a la Vera Cruz y en el reverso se lee una G. mayúscula y el apellido Robayna, así como el año 1894.

Reincide en el tema y en el material –níquel–, pues según el ya citado arquitecto Manuel de Cámara indica: *Como obras del artista, hábil en lo que no es de su especialidad, pero cuyas dificultades vence, mencionaremos el estuche y peana de la Cruz de la Conquista que se venera en la iglesia de la Concepción*. Este último dato no coincide con lo indicado en pleno siglo XX por Buenaventura Bonnet[3] y por quien fuera alcalde de esta ciudad, además de su cronista, Francisco Martínez Viera[4], quienes dan el nombre del orfebre lagunero Rafael Fernández-Trujillo y Forte como autor de estas piezas. Éstas en su reverso sólo muestran una inscripción señalando que fue "costeado" el trabajo en 1892 por el Ayuntamiento capitalino, sin figurar el nombre del autor.

[3] "De nuestro pasado. La Cruz de la Conquista". Periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de mayo de 1951. Se basa en la reseña publicada en el periódico tinerfeño *El Tiempo*, tras la muerte del orfebre el 22 de mayo de 1909.

[4] *El antiguo Santa Cruz. Crónicas de la capital de Canarias*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1ª edición, año 1967, 3ª ed. año 2003, pp. 51-2. Indica como segundo apellido del platero "Toste" en lugar de Forte.

En relación con ello, por varias razones nos resistimos a sustraerlas de la producción artística de Robayna, pues en primer lugar sabemos que Manuel de Cámara fue correligionario político y buen amigo del artista, y en segundo lugar tales datos fueron leídos en público ante gente culta de la propia época en la loa funeraria de Robayna organizada por el Gabinete Instructivo, de modo que fueron contrastados públicamente. A ello podría añadirse un tercer hecho: en esa nueva pieza de resguardo de la cruz lignaria se utilizó el níquel, no la plata, y sabemos que ese mismo material lo empleó Robayna también para la anterior hornacina de la imagen del "Señor de las tribulaciones", emplazada en la iglesia de San Francisco.

Así pues, la cruz que da nombre a la futura ciudad se incorpora a las composiciones pictóricas sin restar atención a las figuras humanas. El Adelantado y sus hombres han desembarcado de unas naves que aparecen en la plácida rada, mientras que al fondo se yergue el macizo de Anaga; mas hemos de resaltar que en el caso del cuadro sobre la "Fundación de Santa Cruz de Tenerife" el pintor ha decidido incorporar a un lado, escondiéndose tras unos cardones, a un jovencito guanche, cual testigo atónito de una acción crucial en la historia del archipiélago.

El relativo a "La matanza de Acentejo", episodio bien conocido de la conquista de la isla, es de menores dimensiones, y el ambiente orográfico del enclave es realzado como fondo de la batalla, cuando en el seno de un barranco los castellanos han quedado atrapados por los aborígenes. Robayna aquí no ha trazado un plácido cielo, como en las telas anteriores, sino que está surcado por nubes grises indicando simbólicamente la conmoción general en el ambiente, marcado por el dolor y la muerte. Es un compendio de pintura de historia y paisajismo, géneros ambos muy apreciados en el siglo XIX.

La Real Academia de Bellas Artes de Canarias tiene ahora la oportunidad de exhibir estas obras por gentileza de sus propietarios, los descendientes del artista, y que el público las contemple, de manera que sepamos solazarnos y a la vez honrar la memoria de don Gumersindo Robayna Lazo, quien fuera precisamente escultor, pintor, orfebre y académico.

Felo Monzón.
Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia

Noemí Feo Rodríguez

La exposición en homenaje a Felo Monzón en el centenario de su nacimiento (1910) "El universo plástico de Felo Monzón" se convierte en útil pretexto para conmemorar el recorrido de investigación e inquietud que conforma su obra y forja al artista como emblema indispensable de la praxis artística del siglo XX. La muestra, comisariada por la nieta del artista, Marta Monzón, y por la catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria María de los Reyes Hernández, reúne más de un centenar de obras de este creador, algunas inéditas, llegadas de colecciones particulares e instituciones públicas y privadas.

Surgido en el contexto de la canariedad y de la preocupación constante de los artistas isleños por la representación del espacio que les rodea como símbolo claro de la diferenciación del mismo, Rafael Monzón Grau-Bassas, nacido en Las Palmas de Gran Canaria, comienza su actividad artística en la década de los veinte, inmerso en las enseñanzas de la Escuela Luján Perez junto a otras figuras, como Jorge Oramas.

En la Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez, Juan Rodríguez Doreste acoge la figura de Felo Monzón, citándolo junto a Eduardo Gregorio López y Santiago Santana Díaz. Así mismo, son relevantes estas palabras que contienen un valor anecdótico y a la vez representativo de su continua investigación: A Rafael 'Felo' Monzón –Felo por apelativo familiar– no lo presentó nadie: acudió allí, siendo todavía un niño, por espontánea decisión, pues viviendo en las cercanías, hubo de experimentar la suerte de espiritual atracción que la Escuela y sus hombres ejercían sobre todos los muchachos de aquel barrio[1]. Una atracción que le conduce, como hemos podido observar, desde el aprendizaje como alumno, hasta su papel como director de la misma escuela, docente y artista.

La Escuela seguía su andadura y, bajo el profesorado de Eduardo Gregorio, se preparó la primera gran exposición colectiva de los alumnos en el número 91 de la calle Triana en 1929. Se exhibieron un total de 425 obras[2]: pinturas, esculturas y tallas, contando así mismo con un catálogo en cuya introducción don Domingo Doreste 'Fray Lesco' explicaba la magnitud de tal encuentro, y Felo Monzón y Santiago Santana ilustraban con grabados esta compilación artística e histórica, que fue recibida con mucha simpatía[3], y que, por supuesto, se convirtió en un trampolín generador de referentes en nuestro panorama creativo.

Se abandona el lenguaje academicista del ochocientos y se propone una imagen de la tierra que se aleja de un sentimiento exótico procedente de ese pensamiento y análisis eurocentrista, fomentándose una reflexión constante sobre la propia tierra, habitantes y costumbres. Comienza un arraigo identitario, cultural y popular.

[1] Rodríguez Doreste, Juan, "La Escuela de Artes decorativas de Luján Pérez", en *El Museo Canario*, 1962, pp.161-162.

[2] Abad, Ángeles, en *La identidad canaria en el arte*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, La Laguna, 2001, pp. 125, apunta que el conjunto de obras expuestas en la I Exposición Colectiva de los alumnos de la Escuela Luján Pérez fueron 437 obras.

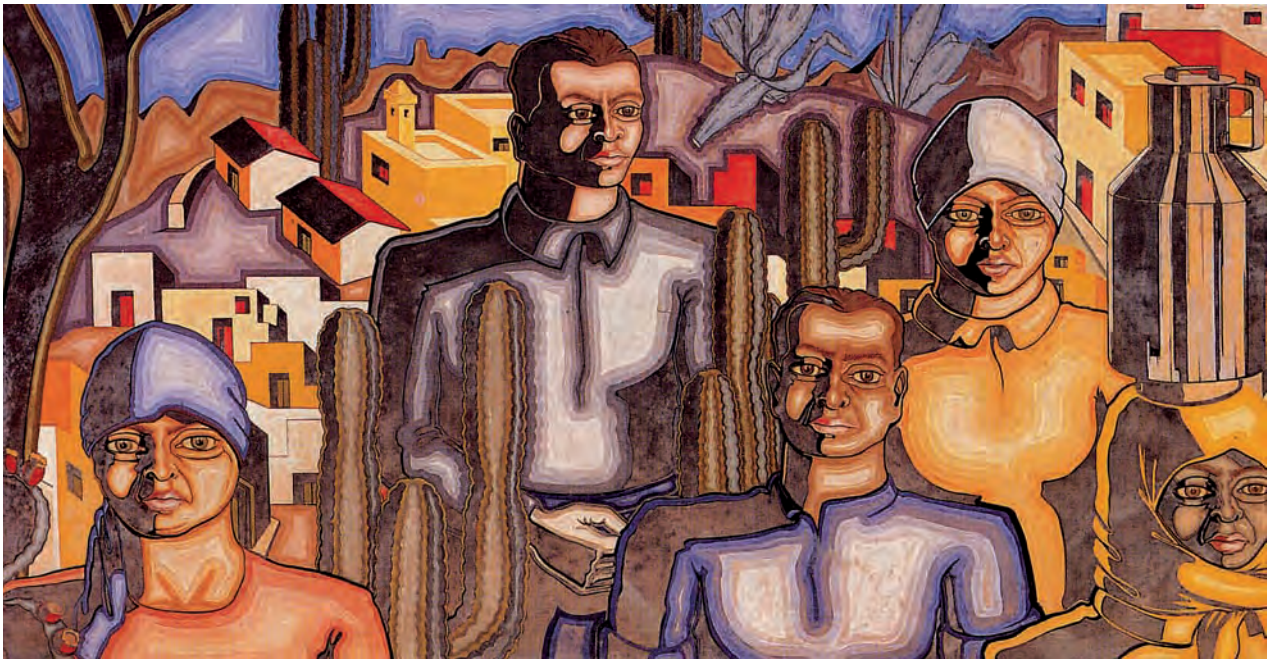
[3] Veáse nota 1.

Es a partir de ahora cuando existe una interpretación universal y sincera que persigue el entendimiento equitativo y total. Felo Monzón equilibra este quehacer, alejándose de la idea vaga y simplista de una tierra que sólo importa y es despersonalizada. Monzón aúna la identidad popular, la representación de la mujer y el hombre, la naturaleza que les rodea, la arquitectura que recoge las almas trabajadoras, y lo hace profundizando en la experimentación de los lenguajes internacionales, penetrando en la simbiosis de lo interno y externo. Esa diferenciación de la que en un principio hablamos se convierte en la marca de un estilo propio, en un contenido y mensaje fortalecido por el valor de la propia interpretación y de una lectura al alcance de todos.

La isla se convierte así en símbolo de identidad, que para Eduardo Westerdahl, en su escrito "Regionalismo", *significa entender la obra de los jóvenes de la década de los 30: suplantada la geografía por la historia, la cultura de las islas parte de unas anécdotas guerreras pobres... y no ya carecemos de una cultura aborigen, sino que no tenemos en el periodo siguiente civilizador nada que delate un gran florecimiento artístico intelectual [...]*. Y continúa exponiendo que *[...] para fijar un paisaje hemos de coger lo que más solidez presente, abandonando todos los postizos históricos.... lo más racional es partir de una interpretación geográfica, construyendo los grandes temas de referencia [...]*[4].

Felo Monzón construye ese universo plástico a través de una reconversión de los símbolos y alegorías de las islas. El mar aparece en la obra de este artista grancanario escasamente, y nunca como protagonista, una intuición que se denota, que se descubre interiormente. Un horizonte que se encuentra detrás de los personajes que, mirando hacia la tierra, dan la espalda a ese mar que ya se desenvuelve en una nueva identidad significada. Un mar que para Pedro García Cabrera, en su obra "El hombre en función del paisaje", oprime; un mar que Felo Monzón intuye pero no muestra.

[4] WESTERDAHL, Eduardo, "Regionalismo" (I y II), en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 20 y 21 de Octubre, 1930.



FELO MONZÓN. *Composición canaria*. 1937. Óleo y tierra del Teide sobre tela. 156 x 302 cm.

En 1933 realiza su primera exposición individual, 40 dibujos de "Síntesis Canaria". En algunas de sus obras aparece el mar como sustancia que parte de una realidad, personajes morenos, tostados por el sol, arquitecturas que ejemplifican una climatología dura, calurosa, una aridez que se compensa con unas figuras cactáceas retorcidas y verticales que parecen despuntar huyendo de la horizontalidad, véase la renombrada "Composición canaria" de 1937, donde el sol dando de lleno en los peñascos (...), como decía Alonso Quesada en su poema "Tierras de Gran Canaria", conforma los rostros humanos.

Monzón desea que esa aridez, esa sequedad, ese rasgar de la tierra, sea la evidencia de su obra, nunca el mar. No quiere dulcificar la isla en un sentido paradisíaco, en ese sentido exótico que citábamos anteriormente; siente que su isla es más real que nunca, sin la humedad ni la suavidad que pueda corromper la verdadera representación. Este sello característico se extiende a lo largo de los años cuarenta y cincuenta en obras como "El Platanal", realizada en 1948, donde la expresividad, la geometría y la vegetación conforman un entramado cromático puramente indigenista e irremediablemente contemporáneo; o "El Risco", realizada en 1956, donde arquitectura y habitante aparecen fundidos en una unión constructiva y humana, provocando que la composición geométrica se superponga e interactúe con lo propio canario.

FELO MONZÓN. *Platanal*. 1948. Óleo sobre tablex. 73 x 92 cm.

Las casas canarias de Felo Monzón son nutridas de la presencia de las gentes que las habitan, mirando de frente, firmes, impasibles. Casas-cubo que forman parte de los riscos, siempre surgidas en un segundo plano, con un colorido siempre alegre pero sin un significado de iguales connotaciones. Existe sólo silencio, no hay bullicio, una seriedad palpable.

Un aspecto clave de su obra, tal como expone Mireya Jiménez Jaén en su tesina sobre la vida y obra de Felo Monzón[5], es el tratamiento que confiere a los trabajadores y su entorno. Mujeres y hombres de la tierra, ya sea en plena naturaleza o en la ciudad, surgen como fuerzas inherentes a la isla. Representados una y otra vez en tintas y acuarelas de pequeño formato y en lienzos de grandes dimensiones, sus figuras se elevan sin adornos, entre casas escuetas y rocas hervidas, como en "Campesinas" o "Mujeres con mantilla" de 1933. Aquí el claroscuro, la sombra y luz producida por el sol del atardecer, dibuja los contornos de la identidad canaria. Los campesinos anónimos del sur de la isla, como "Hombre del sur" de 1933, elaborados a lápiz o cera, representan la seriedad y la amargura[6], reflejo de las circunstancias de explotación económica y caciquismo político existentes, como señala Fernando Castro[7].

Las Islas Afortunadas, Las Hespérides, las Atlánticas, Górgonas..., imágenes paradisíacas que se convierten en una problemática, porque no corresponden en su totalidad a esa idea mitificada de jardín celestial, de frutos y caricias del Edén. Se vuelven en sí mismas realidades de lo invisible, hecho que aumenta su carácter de atractivo misterioso e incontrolable por la penetrante visión del fuego volcánico, de la lava que se escupe por poros de piel isleña.

La creación artística que se afincaba en Tenerife recoge una y otra vez la imagen del volcán. En Gran Canaria, la Escuela Luján Pérez se centraba más en la flora o fisonomía del habitante. Sería en la I Exposición de Arte Contemporáneo, celebrada en 1950 en El Museo Canario de Las Palmas, cuando se presentara "Lírica de los Volcanes", una serie de gouaches de Felo Monzón alabados por el propio Westerdahl[8], donde el volcán surge a través del lenguaje simbólico, alegórico, incluso surrealista, con unas nuevas connotaciones. En el Primer Salón de Arte que organiza el Ayuntamiento de Guía en Gran Canaria y en la

FELO MONZÓN. *Mujeres con mantilla*. 1933. Tinta sobre papel. 15 x 12,5 cm.

II Exposición de Arte Contemporáneo celebrada también en 1950, muestra sus seis obras lávicas, en un lenguaje abstracto, que significan el ritmo, el color, las formas, la pintura en sí[9].

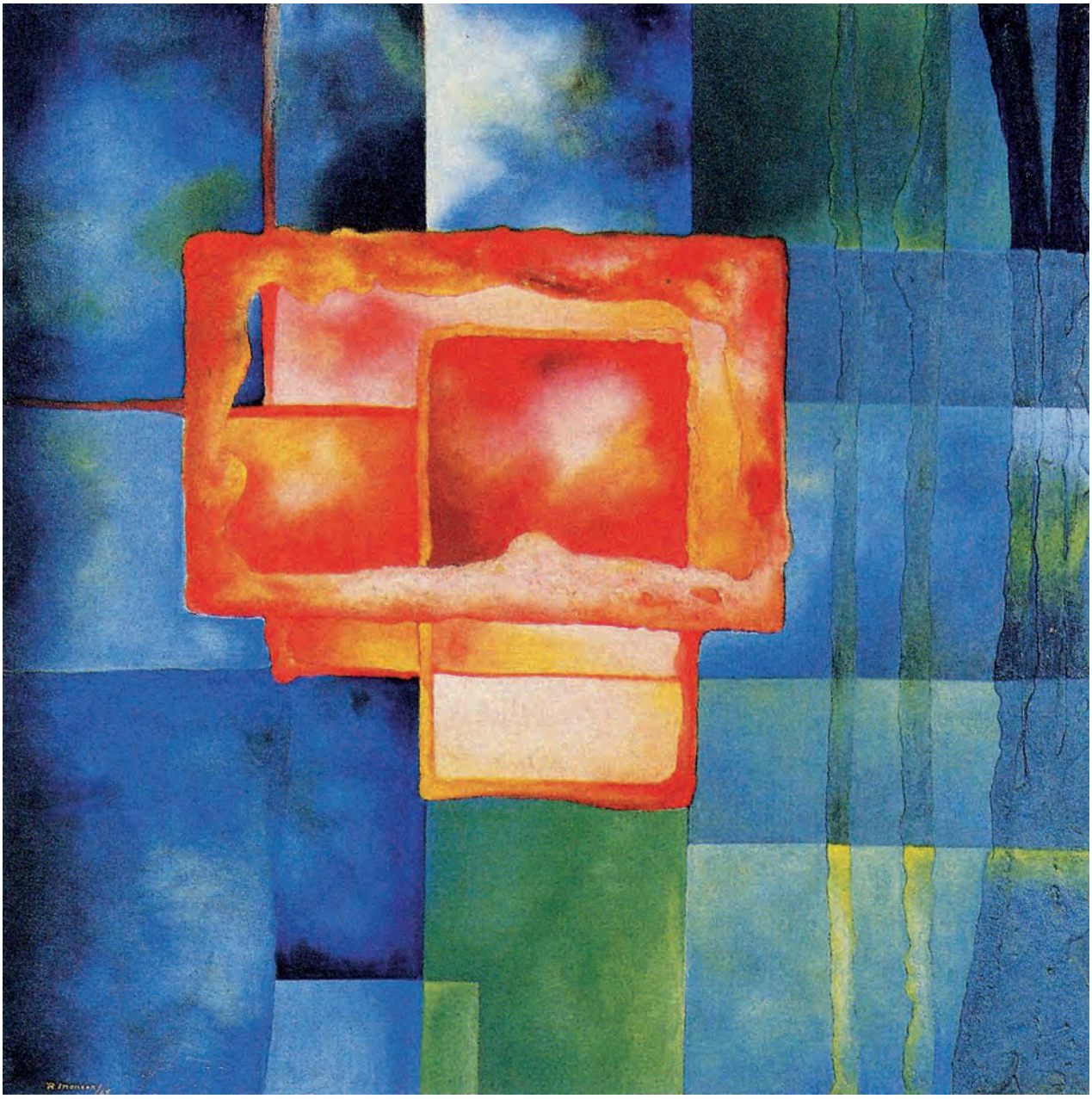
[5] JIMÉNEZ, Jaén, Mireya: *Felo Monzón: vida y obra*, dir. Fernando Castro Borrego, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1985.

[6] HERNÁNDEZ CABRERA, Eduvigis: *Felo Monzón*, Biblioteca Universitaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006.

[7] CASTRO, Fernando: "Prólogo" al texto de Jiménez Jaén, Mireya *Felo Monzón. Síntesis Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Caja Insular de ahorros, 1989, p. 13.

[8] WESTERDAHL, Eduardo, "Nota a LADAC", Catálogo I Exposición LADAC, 1950: *Felo Monzón, que a través de la imagen campesina ha atravesado los propios pies del hombre y se ha puesto en contacto con la sorprendente morfología de la lava, como auténtica sangre de la isla*.

[9] Véase nota 2.



FELO MONZÓN. *Construcción ortogonal 135*. 1968. Técnica mixta sobre lienzo. 100 x 100 cm.

"Lírica volcánica", "Formas volcánicas", ambas obras de 1950, "Sin título", de 1956, u "Ordenamiento lávico", de 1955, recogen estas apreciaciones a través de las formas simbólicas canarias. Ídolos, geometrías que los delimitan en un amplio espacio, nunca rígido, siempre móvil y versátil, que se rodea de vientos y espirales que los surcan. Felo Monzón recoge así la temática del volcán, de contornos que alcanzan lo surreal y llegan a una abstracción matérica. Cartografías de tierras quemadas, ceniza, del olor, fuego y viento.

Recoge esa fuerza telúrica que define así: *Nacemos y vivimos con luces de fuego telúrico y negros de tierra quemada, volcán y sol*[10]. Aprende del color y la sustancia de la que vive la tierra y la aplica al lienzo, conformando mundos casi oníricos de belleza volcánica, de texturas primigenias y colores que, existentes, recuerdan al ojo que la naturaleza parece fábula. No olvidemos esa exploración matérica de tonalidades y texturas canarias que representan constantemente el origen volcánico, la significación isleña y la unicidad de estos valores inigualables, recogidas por ejemplo en "Construcciones verticales" de 1960.

En 1951, junto a Plácido Fleitas, Manolo Millares, Juan Ismael o José Julio, entre otros, funda en Las Palmas de Gran Canaria el grupo LADAC, un colectivo que asume la responsabilidad de incentivar, fomentar y renovar la cultura contemporánea durante la postguerra civil. Su corta duración (dos años), deja tan sólo cuatro exposiciones y varias publicaciones. En 1961, Felo Monzón ya pertenece al grupo ESPACIO, que se convertiría en un constante generador de iniciativas sociales y culturales.

Aparte de este carácter inquieto y propiciador de iniciativas y proyectos artísticos, de su conocida expresión indigenista, su carácter simbólico, alegórico y surrealista, o la connotación matérica, destaca su investigación en el campo del cinetismo. "Composición vertical" de 1973, "Construcción" de 1975, o sus cajas cinéticas, como "Curvas activas. Caja cinética" de 1981, demuestran su conocimiento de los lenguajes internacionales y su propia interpretación. Se presenta así la faceta menos conocida del propio Monzón, (introduce el arte cinético en las islas), influenciada por el movimiento y posibilidades ópticas. Composiciones lúdicas y dinámicas, que juegan con el ojo del espectador.

El arte óptico-cinético es de la misma época que su obra de carácter expresivo y surrealista. Su periodo más definido es el final, cuando sólo se dedica a los volcanes, en la década de los ochenta, pero que en realidad vuelve a su periodo inicial, a la búsqueda de la naturaleza, que esta vez se desborda, apunta la catedrática María de los Reyes Hernández.

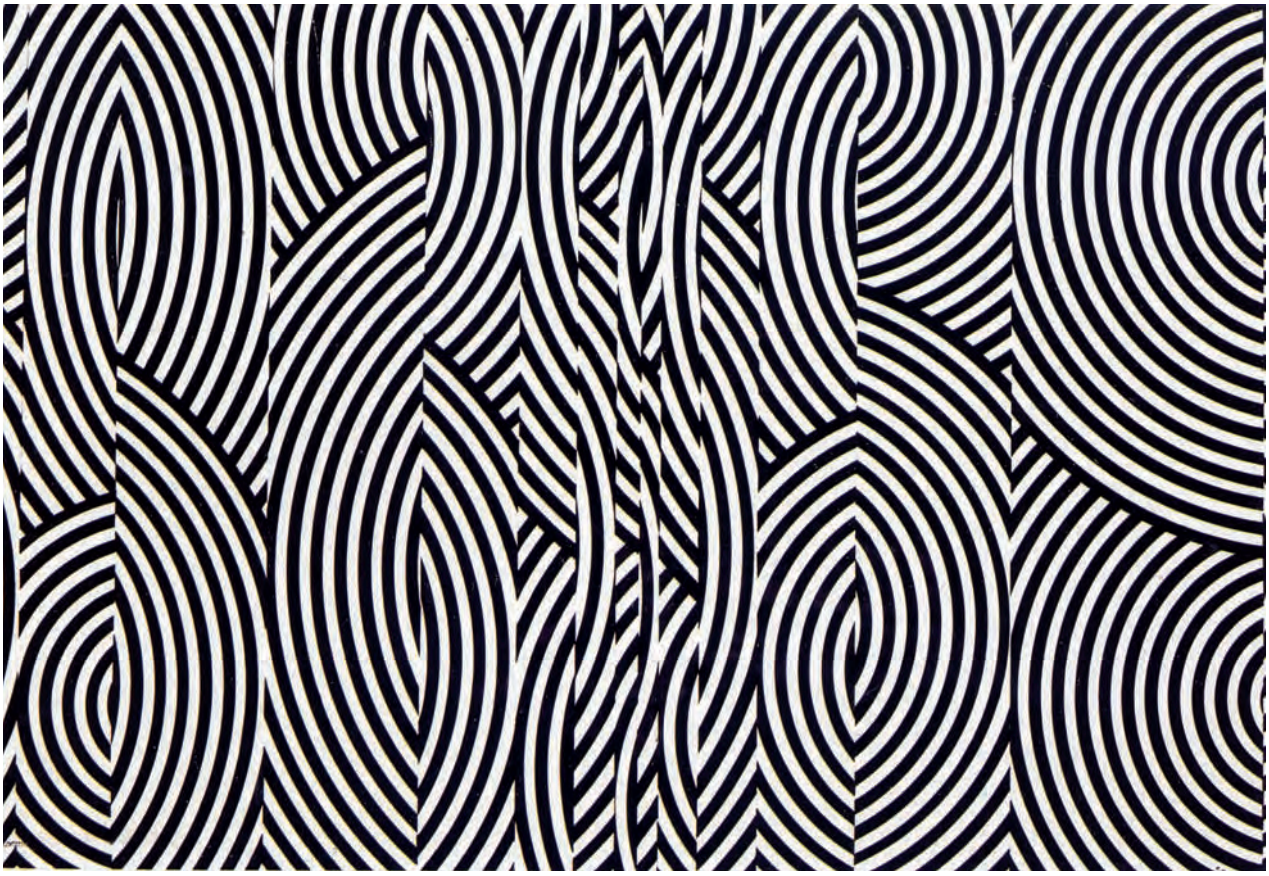
Una década marcada por la geometría y las composiciones planimétricas que abordan el cromatismo, y una vez más la clara inquietud de conocimiento teórico y artístico, sea el caso de "Construcción verde-rojo" o "Construcción rosa" de 1984. Los ochenta son característicos también de una etapa en la que el volcán ya no se presenta en ese lirismo de los cincuenta, sino a través de los elementos que denotan la brutalidad del surgimiento tormentoso, imponente, incontrolable de las islas. Sus volcanes, como "Erupción nº1" de 1984, o sus naturalezas salvajes junto a rostros atormentados, como "Serie Volcanes" de 1986, ya no son alegorías tranquilas, ahora se elevan desgarrando las entrañas de la tierra. Desaparece la imagen paradisíaca ante la aparición de la sublime y terrible geología delimitada. Una tierra que casi inhabitable, insegura, se vuelve un referente para el habitante. Un volcán vivo, elástico, en una total ausencia de tiempo que se adueña del ser humano.

Crear es hacer surgir formas e imágenes inéditas. Es la imperativa preocupación de lo viviente. Por tanto, la forma gráfica espontánea, como la producida por un laborioso proceso cerebral, son expresiones de arte, son creaciones [...]. Felo Monzón, no dejó de indagar. Cuando no trabajaba en temáticas indigenistas, elaboraba obras de carácter cinético. Se dejaba acariciar por los cantos del simbolismo, del surrealismo, la alegoría... Conjugó lenguajes, significados, connotaciones, lecturas, apreciaciones y empatías. Sus facetas, siempre en constante conexión de un fluir palpitante, se hunden en la propia abstracción, incluso en ese neoplasticismo reconvertido en sus manos, el constructivismo, el cinetismo...

El universo plástico de Felo Monzón recoge, sin lugar a dudas, una trayectoria esencial y única. Una producción que se convierte en reflejo del conocimiento constante y de una experimentación equilibrada y dinámica, envolvente, siempre admirable, que se ha dividido en seis espacios para su completa visualización: forma y expresión donde se recoge sus composiciones figurativas como arquitecturas, vegetación, hombre y mujer, la identidad y la cultura insular. Consideraciones sobre la no figuración alberga connotaciones del simbolismo, en una comprensión subjetiva de la propia isla, onírica, surrealista, alegórica.

[9] Véase nota 2.

[10] MONZÓN, Rafael, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de Octubre de 1966.



FELO MONZÓN. *Construcción cinética*. 1975. 52 x 71 cm.

El ojo cinético comprende un espacio en negro en el que el movimiento, el juego y lo óptico hacen de las suyas. En "Construcciones plásticas" observamos la sustancia de lo analítico, las tonalidades, la geometría, la armonía y la composición, que llegan a su punto álgido con tres obras de la década de los cincuenta, "Peces ortogonales", que recogen este equilibrio constructivo y lineal, junto a la alegoría libre. Subjetividad de un artista que interpreta constantemente los símbolos, los libera, los oprime, los desmitifica y mitifica. Volcánica fuerza creadora configura la génesis de las Islas Canarias, en un estallido incontrolable de la propia naturaleza. Por último, "Oficio de artista" recorre una recreación del propio taller del artista, del hombre. Sus estudios anatómicos, el paisaje canario, postales, carteles, su trabajo como delineante, como ilustrador de libros... Un hombre autodidacta, que vivía de la investigación teórica y práctica, de las peculiaridades distintivas de las manifestaciones artísticas.

* * *

La cultura artística desarrollada en las Islas Canarias no puede ser visualizada en su plenitud sin conocer la innegable calidad y distinción de la obra y vida de Felo Monzón, sin un recorrido por los lenguajes y expresiones artísticas que configuran el entramado orgánico y en constante evolución de este hombre apasionado por el conocimiento y la información, el debate, la filosofía y la literatura. Afiliado al Partido Socialista Obrero Español desde

FELO MONZÓN. *Erupción nº 1*. 1984. Técnica mixta sobre tabla. 100 x 100 cm.

1929, fue encarcelado durante la guerra civil, siendo liberado en 1940. Con la llegada de la monarquía parlamentaria tuvo disidencias con otros miembros del partido, lo que le conduce hacia el independentismo de Unión del Pueblo Canario que lideraba Fernando Sagaseta, con cuyo fracaso electoral se acabó su militancia política activa. Felo Monzón, nombrado en 1983 miembro de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, artista dinámico y destacado docente, se vuelve objeto de admiración y homenaje en "El Universo plástico de Felo Monzón". El presente artículo recorre las connotaciones primordiales y características de esta muestra y entronca directamente con el proceso y discurso artístico que diferencian la producción de Felo Monzón. Una obra extensa que María de los Reyes Hernández resume en versatilidad y sello identitario: Felo avanza, retrocede, zigzaguea, se tira a una piscina, busca el campo, los espacios suburbiales, sube a los volcanes, y casi siempre, encuentra el alma de la tierra, el pueblo, la luz, el movimiento. Hay en Monzón una superación, un interés continuo que le hace canalizar, readaptar y reconvertir para obtener el sentido de su inquieta y devoradora naturaleza.

Gonzalo González. *En primavera. Dibujos*. Entre la textura y la metáfora.

Dalia Hernández de la Rosa

La expo novísima producción de Gonzalo González, expuesta en la Galería Mácula de Santa Cruz de Tenerife en mayo-junio de 2010, viene a prolongar a la par que enriquecer su discurso artístico, así como a ofrecer una renovada y personalísima obra. *En primavera. Dibujos*, una serie de dibujos realizados al grafito, resume una buena parte del universo de este creador, pues alterna obras realizadas en 2010 con otras anteriores; parte de la renovación a partir de un mismo lenguaje y un cosmos de elementos visuales similares.

Desde su juventud, este artista del norte de Tenerife destacó por la plasmación de un mundo interior rico y en ocasiones atormentado por los sucesos externos. Partícipe de la llamada 'Generación de los 70', donde se unieron muchas poéticas bajo el signo de la modernidad internacional y personal, su arte es multidisciplinar, pero es en sus característicos dibujos desde donde se puede acceder al lugar más recóndito de su creación plástica.

Gonzalo González. *En primavera 3*. 2010. Grafito sobre papel. 70 x 100 cm.

González apuesta por la recreación de una intimidad desnuda, sin piel, de un universo vegetativo a partir de fibras nerviosas que nadan en una nebulosa de elementos matéricos oscurecidos, condenados a una vida corporal. El silencio es la ligazón que articula e interpreta la obra a modo de sinapsis entre las fibras que generan lugares de comunicación.

Lo extraordinario en todas sus obras es el hecho de poder bucear en un siempre complejo y difícil proceso de conocimiento. Y esta fabricación fantasmagórica del deseo y su existencia supone la aceptación de algo extraordinario que transgrede los límites para conducirnos a otras fronteras.

La superficie de los dibujos queda supeditada a la violenta, como comedida, sacudida del grafito. Auténticos alaridos del tiempo bajo una extraña mezcla de discreción y ostentación. Observar la obra de Gonzalo González es caer en la vigilia de la fascinación. Una visión de la primavera crepuscular.

Las formas alargadas, negras y opacas recuerdan a las serpenteantes culebras de obras como "Mentirillas" o "Paisaje" de 1978 o los incandescentes cuerpos entre la maleza de la serie "El jardín" de 1981.

¿Por qué esta obra afecta tan profundamente?

El poder vampírico de las imágenes, junto con un sentido sofisticado del dibujo, generan en el espectador un impulso sostenido, una especie de empeño ingobernable que lo lleva a mantener esa capacidad de tensión visual y

un alto grado de concentración, de manera que el sentimiento de fascinación y extroversión no encuentre límites. Las imágenes reverberan y encuentran ecos en el camino de su turbulento universo, restan energía, las transforma y las reintegra en forma de ardor.

Esas tensiones llegan al límite, a la duda entre la textura y la metáfora, entre quedarse en la superficie de las formas para describir el poder de lo visible o ahondar en ellas para rescatar lo oculto, entre la banalidad del procedimiento y el impacto que provoca en el espectador.

Ese impacto viene determinado por unos cuerpos de extrañada geometrización que ya han emergido con anterioridad en la obra de Gonzalo González, en series como "Paisaje" (1988), "Pintura" (1989), "Acantilados" (1989) o "Nocturnos" (1990), donde cuerpos sutil y estratégicamente colocados en la superficie de la obra incurren en un *shock* e irradian tensión a toda la superficie.

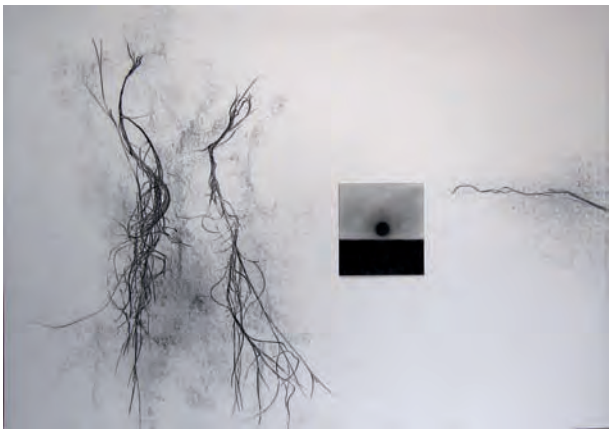
Es asombrosa la capacidad del artista de encarnar las cosas, las ideas, la carne, los sentimientos más complejos, hasta el punto de traspasarnos de tal manera que acabamos comprendiendo todo aquello que esconden. Toda la afección que las creó.

La humedad, la vegetación y la bruma que el calor de sol expande, conforman el particular escenario del *inferno* de González. En palabras de Heinse:

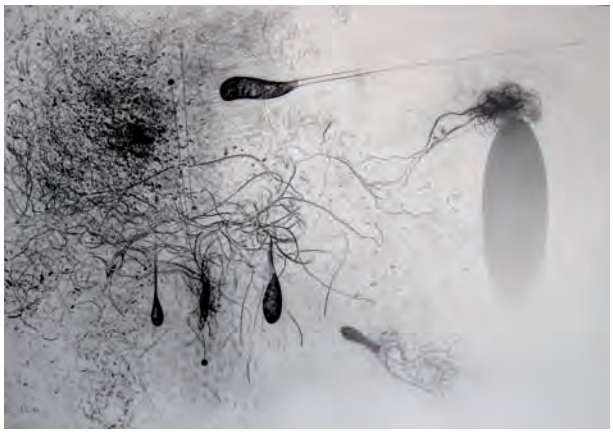
> (…) *Un niño tiene que conocer primero el suelo en el que ha nacido, las plantas, los animales y los hombres, antes de aprender nada de fuera* (...) *A partir de la naturaleza sensible pasa uno luego al mundo espiritual y descubre embelezado a* (…) *todos los seres extraordinarios que iluminan esta tierra.*

Gonzalo González muestra una condición flotante, como entre dos mundos, en el éter de un estilo ingrávido –y al mismo tiempo contundente–, a medio camino entre el pasado y el futuro. Expresión dramática y ensoñada de la naturaleza, que devuelve a un estado primigenio, con exiguos vestigios cromáticos, casi fosilizados.

Es una naturaleza articulada, aunque no hay lugar real donde ésta se manifieste. Es una naturaleza introspectiva, abrumadoramente afín a cada ser que palpita, pero representable sólo por aquellos en contacto con lo intangible de la existencia para hacernos llegar a la realidad en un extraño clima de agotamiento y subjetividad.



GONZALO GONZÁLEZ. *En primavera 8*. 2010. Grafito sobre papel. 70 x 100 cm.



GONZALO GONZÁLEZ. *En primavera 9*. 2010. Grafito sobre papel. 70 x 100 cm.

El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria.

Lothar Siemens Hernández

El fallecimiento en mayo de 2010 del pintor Georg Hedrich nos mueve a dedicarle un breve recordatorio, especialmente por haber estado vinculado a Gran Canaria la mayor parte de su vida y por haber producido en las Islas la mayor parte de su obra. Nunca han faltado en Canarias artistas extranjeros venidos para establecerse y desarrollar aquí su arte. Esto, a medida que las comunicaciones con el mundo son más frecuentes, económicas e inmediatas, es una realidad cada vez más común. Pero no todos los artistas foráneos suelen involucrarse en la estimulante realidad insular como lo hiciera Georg Hedrich, quien, establecido en Teror, llegó a merecer el título de Hijo Adoptivo de la noble villa mariana.

Trayectoria vital de Georg Hedrich

Nacido en 1927 en Neurode Buchau, en la baja Silesia, se vio involucrado de joven en los desórdenes de la segunda guerra mundial, siendo alistado a los 16 años como soldado de las fuerzas antiaéreas, y un año después fue adiestrado en la Escuela Naval, con destino en un acorazado. Al término de la contienda cayó prisionero de los aliados, y un año después tuvo que exiliarse de su tierra natal al haberse anexionado Polonia la región alemana de Silesia. Tenía en ese momento 19 años de edad.

Realizó a partir de entonces sus estudios de Historia del Arte y de Bellas Artes en Aquisgrán, cerca de Colonia, siendo discípulo del catedrático Carl Schneiders, maestro formado en la estética de la Bauhaus que había sido

Georg Hedrich ante su atelier de Teror. (Foto V. Navarro).

alumno de Paul Klee, Wassily Kandinsky y Karl Hofer. Remató su formación en Berlín con el profesor Willy Kohl. Compaginó a partir de entonces sus inicios como pintor artístico con trabajos de dibujo y tipografía y de publicidad.

A mediados de los años cincuenta se candidata para una plaza de profesor de arte en las escuelas alemanas del extranjero, y obtiene en 1957 la del Colegio Alemán de Las Palmas de Gran Canaria, donde durante casi un lustro impartió clases de Pintura, Dibujo e Historia del Arte. Sin perjuicio de continuar vinculado a la directiva del colegio durante más de 25 años, desempeñando incluso el cargo de secretario, se instaló al dejar las clases en el campo, por encima de Tafira Alta, ya dentro del municipio de Santa Brígida, siendo su domicilio el nº 5 del Camino Real de Coello en el Monte Lentiscal. Y en el Colegio Alemán de Las Palmas conoció y trató a una profesora que llegaría a ser su consorte. Antes de trasladar su residencia a Teror, dieciséis años después de su llegada, había organizado su estudio en La Atalaya de Santa Brígida, donde le entrevistó Luis García de Vegueta en 1972.

Los Hedrich solían pasar sus vacaciones en Alemania, la patria con la que el pintor nunca perdió el contacto. Sin perjuicio de tener activo su estudio en la isla, el matrimonio adquirió una segunda vivienda en Biebrich (cerca de Wiesbaden), y abrió también taller en la localidad de Schierstein, lo que le permitiría tener fácil presencia artística y realizar exposiciones frecuentes en el continente europeo. Consolidada la nueva economía familiar, a principios de los años sesenta abandona, como se ha dicho, su compromiso como docente del Colegio Alemán, para trabajar como artista independiente. A partir de entonces repartiría su actividad entre Canarias y Alemania, aprovechando los momentos climáticos más agradables de cada lugar. Su estancia anual más prolongada, sin embargo, fue siempre la de Gran Canaria.

En 1973, huyendo del bullicio del ya imparable turismo masivo, decidió Hendrich trasladar su domicilio familiar a Teror, donde vivió el resto de su vida. Fijó su residencia en el Barrio Alto de la villa, y desde que realizó esta mudanza tramitó permisos para abrir al público un establecimiento "de artesanía", donde también fijó su estudio, el cual estuvo situado hasta sus últimos años en un lugar muy céntrico de la calle Real que desciende hasta la plaza del Pino de Teror.

Sus actividades expositivas y artísticas en Gran Canaria y en Europa

Su actividad expositiva en Las Palmas de Gran Canaria se inauguró el domingo 30 de noviembre de 1958, al año siguiente de su llegada. Desde entonces, por lo que a la isla respecta, realizó varias muestras y participó en colectivas y, especialmente, en la bienal de Bellas Artes de Teror, de la que fue un entusiasta animador y simpático estimulador de los artistas canarios más jóvenes. Pero merece la pena reseñar otras actividades en sus comienzos, que nos muestran su deseo de contribuir al buen nombre y propaganda de la isla que le acogía. Ya en 1960, en un momento en que el desarrollo turístico era casi nulo en Gran Canaria, se hace eco la prensa local de que Hedrich realizaba y programaba la edición en Alemania de un mapa insular a cuatro colores muy ilustrado por él mismo, con todo tipo de indicaciones útiles para los visitantes, y, más tarde, de la de un plano-guía con mapa de la ciudad de Las Palmas, con indicación dibujada y coloreada de todos los puntos de alto interés. No fue ajeno tampoco Hedrich a la publicación, al romper la primavera de 1964, de un número especial monográfico titulado "Die Kanarischen Inseln" de la prestigiosa revista 'MERIAN' (tirada de 200.000 ejemplares), en el que se logró que participaran plumas tan prestigiosas como Carmen Laforet, Vicente Marrero, Claudio de la Torre, el profesor del Colegio Alemán Willi Kerl, el fotógrafo Fachico Rojas y hasta un trabajo póstumo de Pancho Guerra; en este número participó Hedrich con las ilustraciones dedicadas a la flora canaria.

Numerosos fueron los lugares donde expuso Hedrich su arte a lo largo de su vida, aparte de en Gran Canaria, Tenerife y Lanzarote: Aachen, Baden Baden, Berlín, Bietigheim-Bissingen, Bochum, Bonn, Bozen, Düsseldorf, Frankfurt am Main, Hagen/Westfalien, Hamburg o München, entre otras ciudades de Alemania; Juliaca y Lima, en Perú; en capitales como Madrid, Estocolmo, Viena, Zürich, y ciudades de otros países, como Italia, Bélgica, Ho-

Georg Hedrich. *Vista de Los Arvejales de Teror*. 1981. (Col. V. Navarro). Foto I. Saavedra.

landa, Francia, etc. Pero su principal clientela estuvo siempre en Alemania, pues fue allí donde con más frecuencia exponía y donde su arte despertaba mayor interés.

Estímulos pictóricos y ambientales e ideas estéticas de Hedrich

Entre las entrevistas que concedió en Gran Canaria, casi siempre con motivo de la inauguración de alguna de sus exposiciones, se traslucen las preferencias pictóricas de Hedrich: Rembrandt, Giotto, Goya, Picasso, a quien con Matisse y Kokoschka considera los dioses de su época formativa. Entre los abstractos encuadra a Kandinsky, a quien considera por su sentimiento poético por encima de Mondrian, tan matemático…

Georg Hedrich fue primordialmente un pintor paisajista con eventuales incursiones en el surrealismo. Le importaba que sus cuadros se vendieran, para lo que se adaptó a los estilos demandados por el público con una gran versatilidad. En Gran Canaria vendió primordialmente a miembros de la colonia alemana, a vecinos de su entorno, y también, con éxito, a visitantes ocasionales e integrantes de los grupos de turistas que pasaban por delante de su taller en Teror. Debió vender también mucho en Alemania, donde instalaba su taller cada año durante una temporada y realizaba exposiciones en diferentes ciu-

Georg Hedrich. *Caserío viejo.* 1988. (Col. O. Flick). Foto G. Lorenzo.

dades. Esta dispersión de su obra nos impide, con motivo de este informe apresurado, valorar la obra en su conjunto, pues sólo hemos podido ver pocos cuadros en posesión de particulares en Gran Canaria, entre los que su vertitente surrealista no figura.

A Hedrich no le interesó gran cosa el informalismo, el arte abstracto, del que opinó (desde una perspectiva netamente alemana) ser una tendencia del pasado en una entrevista concedida al periodista de 'Diario de Las Palmas' Luis Jorge Ramírez, publicada un par de días antes de su primera exposición en la isla. Dijo:

> *Antes de la guerra hubo una época abstracta. A partir de 1933 fue prohibida esta expresión, y después de la guerra vuelve la abstracción, pero en busca de contacto con lo figurativo, para dar entre ambas tendencias una solución.*

Hay que aclarar que Hedrich no hablaba muy bien el español, y que sus periodistas interlocutores no sabían alemán, de manera que nunca sabremos si sus ideas publicadas en la prensa responden con exactitud a lo que él quería expresar, ni aún si había entendido con toda precisión las preguntas que se le formulaban. Él, formado con una fuerte impronta de la estética Bauhaus, opinaba que éste:

> *era un movimiento para espiritualizar el arte, para colocar delante de todos los avances del espíritu.*

Si a Georg Hedrich le fascinaba el clima insular, no menos le impactaba también la vegetación canaria, el color de las montañas, la arquitectura rural antigua y moderna. Encontraba que en nuestro paisaje todo era:

Nuevo, diverso, virgen; totalmente distinto a Europa, en la que hay una uniformidad constante. Aquí mismo la luz tiene una gran riqueza de matices, de tonos, de constante variedad; la atmósfera es subyugante y plena de atracción.

Y siendo su vocación pictórica la del paisajismo, encontró en este entorno estímulos más que suficientes para desarrollar su poética como pintor. Su pincelada clara y firme se pone al servicio de un paisajismo amable, aunque capaz de conferir a sus cuadros, con trazos no excesivos y siempre inequívocos, una cierta trascendencia que supera la realidad. Hay una soledad y un silencio en sus paisajes, que se nos ofrecen con frecuencia carentes de figuras humanas e impregnados de una sutil nota dramática, en la que se traslucen ecos de un lejano expresionismo nórdico. *Este paisaje es más duro que el de Mallorca, por ejemplo* –le revela en enero de 1972 a Luis García de Vegueta en el periódico 'La Provincia'–. Y este entrevistador apostilla: *Los motivos y colores son punto de referencia para el artista, que debe utilizarlos dándoles carácter, destacándolos. El pintor produce una nueva dimensión de lo que tiene ante la vista*. La insistencia en desentrañar los secretos de un mismo paisaje se concretiza, según le reveló al periodista Grabriel Suárez en agosto de 1990 en 'Canarias-7', en que durante la época en que tuvo su estudio en La Atalaya pintó no menos de trescientas cincuenta y cinco acuarelas de los cielos sobre la Montaña de Tafira vistos desde su estudio, para captar las diferencias de luz a diferentes horas del día y en diferentes épocas del año.

En la mencionada entrevista de García de Vegueta, éste revela las técnicas que empleaba el pintor y también algo sobre su vertiente surrealista:

Las técnicas ensayadas por el artista son muy diversas. Tiene unas acuarelas y temples con aires de monotipos y a veces un toque de gracia japonesa; óleos de estructura caleidoscópica, siempre con gran sentido de la composición y una gama rica y armónica en el colorido. Se adivina seguridad en el pensamiento y en los medios expresivos. De pronto surge una pintura diferente, diríamos onírica, de clara ascendencia surrealista.

En este sentido, Hedrich le aclara al periodista:

El surrealismo no está muerto. En mi última visita a Alemania el pasado verano (1971), observé en galerías, exposiciones y museos un renovado interés por el surrealismo. Contra la fría y cerebral tendencia abstracta, la gente que vive, trabaja y lucha, quiere también soñar un poco, y el surrealismo le ayuda en este sueño. El hombre quiere tranquilidad, pensar serenamente. El surrealismo da un toque de sueño a la realidad de la vida.

GEORG HEDRICH. *Casas al borde del barranco*. 1989. (Col. O. Flick). Foto G. Lorenzo.

García de Vegueta reflexiona y completa la visión del artista con el siguiente párrafo:

Al contemplar algunos cuadros de Hedrich –por ejemplo 'Noche de animales' con tonos verdes y azules límpidos sobre un fondo oscuro, casi cárdeno–, pensamos en las brujas y los aquelarres de Goya e incluso en su frase de que "el sueño de la razón produce monstruos". La composición y los acordes casi musicales del color crean una fantasmagoría de honda sugestión onírica. Ante otro extraño cuadro con dimensiones de pantalla panorámica imaginamos la pintura negra de Goya pasada por el cedazo de Klee. El resultado, aquí, ha sido también impresionante, de pura magia.

El interés de Hedrich por el surrealismo le había llevado a visitar a Salvador Dalí en Barcelona en 1966.

Georg Hedrich. *Paisaje de Lanzarote*. 2005. (Col. O. Flick). Foto G. Lorenzo.

El mundo cultural de Hedrich en Gran Canaria

Ofrecemos finalmente una breve nota sobre el ambiente cultural en el que se movió el pintor en su isla de adopción. No fue un frecuentador de los actos culturales capitalinos, ni tampoco la cultura local de Las Palmas de Gran Canaria se fijó mucho en él. Se movió principalmente dentro de la burbuja de la importante colonia alemana, generalmente poco abierta, y en ella pudo conocer a interesantes personalidades de un nivel intelectual apreciable.

Tal fue James Krüss, famoso creador de libros infantiles ilustrados, que vivió hasta su muerte en una preciosa mansión del Barranco Guiniguada a su paso por La Angostura, entre Tafira Alta y Santa Brígida. Krüss era uno de los pocos conocedores y hablantes-escritores del idioma frisio, lengua en franca extinción propia del reguero de islitas alemanas del Mar del Norte, y además un extraordinario curioso de la prehistoria de Canarias, con algunas contribuciones en la revista 'Almogarén' del Institutum Kanarium de Viena. Se interesó por una rama de la arqueología que desprecian la mayoría de los prehistoriadores: la arqueología cognitiva, que consiste en valorar piedras naturales sin tallar ni pulir que aparecen en las excavaciones y parecen irrelevantes, pero que tienen formas sugerentes de cabezas de animales, crustáceos, etc. Realizó una gran colección de este tipo de piedras que dese-

En una fiesta privada de la colonia alemana de Las Palmas en 1996. De izquierda a derecha: el pintor GEORG HEDRICH, el periodista WALTHER PIPPER y el musicólogo HELMUTH PERL. (Foto P. Siemens).

chan los excavadores en los yacimientos, y las legó a su muerte a El Museo Canario, donde nadie se ha dignado realizar su estudio todavía.

Otro personaje interesante del círculo alemán, aparte de varios profesores del Colegio donde Hedrich comenzó su actividad docente en Gran Canaria, fue el periodista Walter Pipper, designado por la empresa turística TUI para informar, en el periódico destinado a sus clientes, sobre el acontecer cultural en Gran Canaria; un personaje que contribuyó enormemente a cambiar la idea de que Canarias era sólo un lugar donde únicamente se ofertaba sol y playa, y que difundió con generosidad los verdaderos aspectos culturales y creativos de nuestro entorno.

Para no extendernos, aludiremos finalmente al Dr. Helmuth Perl, musicólogo que, tras el pánico que generó en Alemania el desastre atómico ucraniano de Chernobil, trasladó su residencia a Gran Canaria, concretamente a una mansión entre Arucas y Firgas, donde organizó singulares conciertos de música antigua. Había sido supervisor oficial para el mantenimiento de órganos históricos en el norte de Alemania, y quien estas líneas suscribe lo puso a finales de los años ochenta en contacto con la Dra. Rosario Álvarez, actual presidenta de la RACBA, con quien acometió en equipo la restauración de antiguos órganos históricos de Canarias (sobre los que Álvarez había publicado ya algunos trabajos relativos a los de Tenerife). Por encargo de Álvarez construyó Perl en 1991 un clavicémbalo de un teclado, según modelo hamburgués de la primera mitad del siglo XVIII, que luego regaló la musicóloga a la Real Academia Canaria y es pieza estelar en la colección de instrumentos históricos de nuestra corporación, donde puede verse y tocarse.

Personas de este calibre frecuentó aquí Hedrich (ver foto adjunta) como ciudadano de Gran Canaria, moviéndose generalmente en el círculo de los intelectuales y empresarios que constituían la colonia alemana. Menos contacto tuvo con los intelectuales canarios, a no ser los del círculo de la villa donde residía, con los que siempre mantuvo una comunicación, amistad y colaboración que le valieron su nombramiento como Hijo Adoptivo de Teror.

Breve semblanza y final

Fue Georg Hedrich un hombre muy comunicativo y cercano. No muy alto de cuerpo, ni tampoco grueso, tenía los ojos pequeños, los cuales subrayaban con expresividad diáfana su buen humor, enfatizado éste por su constante sonrisa optimista y afable. Coronaba su cabeza una calva radical, que solía cubrir con un oscuro sombrero de enorme ala, el cual llegó a constituirse en marca distintiva de su personalidad.

No sabemos que se haya realizado un trabajo o estudio sobre la vida y obra de este longevo y singular pintor fallecido a los 83 años de edad en Biebrich, concretamente el 6 de mayo de 2010. Sin haber perdido su lucidez, aunque ya enfermo, Georg Hedrich se recogió en la residencia Katharinenstift de aquella localidad durante el año y medio que precedió a su deceso, y allí, según revela la nota necrológica publicada a su muerte por el periódico 'Wiesbadener Kurier', se le permitió montar su atelier. Siguió pintando, y se regocijaba al obsequiar con dibujos, caricaturas y pequeños cuadros a sus visitantes y a los otros internados. Fue un rasgo constante de su carácter abierto y jovial, pues durante su vida anterior hacía lo mismo con cuantos le visitaban en Teror y con sus amigos y vecinos de esta localidad.

Agradecimientos. Deseo dejar constancia de mi gratitud a varias personas amigas que me facilitaron en gran medida la realización de este trabajo. En cuanto a las pinturas de Hedrich, los hermanos Onno y Jürgen Flick me permitieron acceder y fotografiar la larga docena de cuadros que poseen del pintor. También varias instituciones (ayuntamiento, biblioteca) y vecinos de Teror hicieron lo propio. Uno de éstos, don Virgilio Navarro Guerra, nos facilitó incluso (entre otras) la fotografía de Hedrich ante su atelier, situado justo en frente de su comercio. Isabel Saavedra Robaina y Guillermo Lorenzo realizaron con gran profesionalidad las fotos de los cuadros localizados, y Pedro Siemens me facilitó la de la fiesta particular alemana de 1996 en la que figura Hedrich con otros intelectuales germanos de entonces, ya todos fallecidos. No menos importante fue la contribución de Luis Regueira, bibliotecario y documentalista de El Museo Canario, quien me localizó en la hemeroteda de dicha institución las diferentes entrevistas concedidas por Hedrich a diversos medios periodísticos. A todos ellos, repito, quiero patentizar aquí mi más sincero agradecimiento.

Vértigo: Los paisajes del hombre o… ¿cómo vivir nuestra vida?

Ana Luengo Añón

Hace ya un año. Hoy, 14 de octubre[1], comienzo a escribir estas líneas tras recibir a principios de semana la llamada de Rosario[2] que me recordaba la entrega de este artículo al que me comprometí en su día. La conocí el 25 de octubre de 2010, cuando llegué a Tenerife aceptado su invitación para dar un curso –"Historias de jardines: arte, tiempo y memoria"– en la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Y como suelo hacer, busco la carpeta donde guardo la diversa documentación –el díptico del curso, una tarjeta del hotel, un folleto de información turística de Santa Cruz, el plano de la ciudad del Corte Inglés,…– que me traje de vuelta. Entre los papeles aparece un fragmento de periódico que recorté un día desayunando en el hotel: *una quinta parte de los vertebrados del planeta se encuentra en peligro de extinción […] en un horizonte de mil años, desaparecerá la vida en la Tierra*[3]*[…]*, y no puedo sino unir la noticia a la que leí hace escasos días en otro periódico, y que escuché otra vez ayer por la noche en el telediario: *la población del mundo ha llegado a los 7.000 millones de habitantes […], el crecimiento más vertiginoso de la historia […]. Hay síntomas más que evidentes que estamos excediendo la capacidad de carga del planeta […], la población existente no podrá ser soportada por éste en los años futuros*[4].

Pensé en el tiempo, en la Grecia clásica diferenciaban entre *Chronos* y *Crono*. El primero, al que también se conocía como Eón, era el dios remoto e incorpóreo que rodeaba el universo, conduciendo la rotación de los cielos y el eterno paso del tiempo. A él quedaba sujeta la Naturaleza, con sus leyes primigenias fruto de este tiempo planetario que ha definido los movimientos de la Tierra, que ha producido los desplazamientos tectónicos, las configuraciones hidrográficas, la escala estratigráfica del mundo que habitamos. Es el creador de este complejo *criptosistema* conocido como Tierra: un conjunto inconmensurable de cosas físicas –tanto inertes como vivas–, pero también de procesos y transformaciones que aseguran la vida sobre nuestro planeta. En el imaginario clásico occidental, a este tiempo absoluto, inconmensurable, se uniría *Crono*, el dios del "tiempo humano" representado en los calendarios, las estaciones y las cosechas. De esta manera, al tiempo de la naturaleza se le acoplaría el tiempo de la historia del hombre, entendida ésta como *el acontecer humano en el tiempo*[5].

Y pensé en el paisaje; en el paisaje como el archivo vivo de la vida en la Tierra, en el que confluyen, sincronizándose, el tiempo del planeta [Chronos] que ha dado

[1] Hoy también es el cumpleaños de mi hermana Mónica.

[2] Rosario Álvarez Martínez, Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

[3] *Una quinta parte de los vertebrados se encuentra en peligro de extinción*, Europa Press, 27 de octubre de 2010. europapress.com.

[4] *La población mundial alcanza los 7.000 millones de habitantes,* El País.com, 9 de noviembre de 2011.

[5] Siguiendo a Marc Bloch en su *Introducción a la historia* (Fondo de Cultura Económica de España, Madrid 1988), dejamos de lado viejos conceptos –prehistoria e historia– que establecen periodos de tiempo científicamente inexactos al designar como prehistoria el periodo de tiempo transcurrido desde la aparición del primer ser humano hasta la invención de la escritura. Ambos hechos carecen de exactitud cronológica, puesto que ninguno de los dos tiene lugar al mismo tiempo en todas las zonas del planeta.

ÚLTIMA HORA

INFORME DE LA REVISTA 'SCIENCE

Una quinta parte de los vertebrados se encuentra en peligro de extinción

Europa Press
miércoles, 27 de octubre de 2010, 11:11

MADRID, 26 (EUROPA PRESS)

Una quinta parte de los vertebrados del planeta se encuentra en peligro de extinción, una estimación cuyos números siguen en aumento, según un estudio de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza que se publica en 'Science Express', la edición digital de la revista 'Science'.

El trabajo sin embargo deja lugar a la esperanza siempre y cuando, señalan sus autores, se implementen las políticas de conservación necesarias.

Un número creciente de aves, mamíferos y anfibios se han acercado al borde de la extinción en las décadas pasadas pero su número es aún reducido si no se ponen en marcha medidas de conservación.

Un amplio equipo internacional de científicos dirigidos por Michael Hoffmann ha evaluado el estado de los vertebrados de todo el mundo a través del análisis de los datos de más de 25.000 especies de vertebrados clasificados en la Lista Roja de la Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza.

lugar a los ecosistemas biológicos regulados por su devenir geológico, y el tiempo del hombre [Crono]. En un paisaje que, más allá de ser el teatro del mundo humano, expresión material de la relación que el hombre establece con la Tierra, se convierte en la escena donde acontece la propia vida del planeta. La increíble diversidad de paisajes pone de manifiesto la gran capacidad de la civilización humana en adaptarse al medio potenciando el dinamismo creador –inherente e inagotable– de la naturaleza[6].

El paisaje es, en su propia esencia, una realidad física y ecológica a la vez que una realidad cultural y simbólica: supone la materialización del tiempo en un espacio concreto donde quedan plasmados los ideales y aspiraciones del hombre. En este sentido, la apropiación de un lugar por el hombre conlleva –más allá de la propia supervivencia de la especie– la búsqueda de un objetivo de identidad cultural, mediante el cual el lugar adquiere su significado gracias a la acción humana[7]. En esta relación simbiótica, el hombre utiliza el sitio para definir[se] como cultura y, por lo tanto, sus expectativas y anhelos se materializan, de forma indeleble, en ese espacio físico determinado.

Esta relación de interdependencia hombre-naturaleza ha constituido la base de un contrato milenario entre ambos, estableciendo la garantía de seguridad y prosperidad que hoy se conoce como *estado de bienestar*[8]. Éste no es sino la transformación espacial del paisaje en base a unos referentes éticos y morales tomados de la naturaleza, que ofrece un modelo de economía distributiva –vigente desde el principio de los tiempos– que organiza los recursos mesurada y ordenadamente, obteniendo de ellos una máxima rentabilidad.

Desde la "Alegoría del Buen y del Mal Gobierno" pintada por Ambrosio Lorenzetti en 1337 en el Palacio Ducal de Siena –donde se muestran las consecuencias de las virtudes y de los vicios del monarca en el control del territorio–, hasta la reciente "Trilogía del Señor de los Anillos" (Peter Jackson, 1995) o "Avatar" (James Cameron, 2009) donde se presentan unos paisajes devastados –devorados por la ambición de los "malos"–, se transmite la idea in-

[6] La etimología de la palabra *Naturaleza* proviene de la raíz latina *natura*, que se une a la raíz *nasci* –nacer– y significa en principio *acción de hacer nacer o crecimiento*. Un origen similar se encuentra en el griego engendrar, φύδιζ, que proviene de la idea generalizada en la Antigüedad de que la Naturaleza es un ser vivo e inteligente del que el hombre formaba una parte indisoluble. Si se une a nuestro nacimiento –al nacimiento de cada hombre o el de todo un conjunto de personas unidas por la misma naturaleza–, aparece el concepto de nación, *natio-onis*, que tiene por sentido original también el de unión en el nacimiento. Para más información sobre el concepto de naturaleza, consultar LUENGO, Ana, "Introducción", en LUENGO, Ana, MILLARES, Coro, (eds.), *Los parámetros del jardín español,* Ministerio de Cultura, Madrid 2008, tomo I, pp. 32-43. Para más detalles de las raíces de los términos, consultar LENOBLE, Robert, *Histoire de l'idée de nature*, Editions Albin Michel, París 1969, pp. 229-230.

[7] Sobre la idea de apropiación del lugar, consultar LUENGO, Ana, "Introducción", en LUENGO, Ana, y MILLARES, Coro, (eds.), *Los parámetros del jardín español,* Ministerio de Cultura, Madrid 2008, tomo I, pp. 23-26.

[8] Esta es una vieja idea, puesto que la *eunomía* –el nombre proviene de la diosa de la ley y la legislación, de la segunda generación de las Horas– *o buen gobierno* ya consistía en un sistema de disfrute equilibrado de la tierra que permitió considerar iguales a todos los ciudadanos en la Grecia clásica hasta el siglo IV a. C.

La población mundial alcanza los 7.000 millones de habitantes

Con Danica Camacho, una niña filipina, el planeta cruzaría el umbral del crecimiento demográfico más vertiginoso de la historia

DAVID ALANDETE | AGENCIAS - Washington | París - 31/10/2011

¿Qué cambiamos para que el planeta sea sostenible? Cuéntanoslo en Twitter con #quecambiamos | Eskup: Somos 7.000 millones ¿qué cambiarías? | Consulta el ESPECIAL: Somos 7.000 millones

Asia, el continente donde viven dos tercios de la población mundial, habría acogido hoy al ser humano número 7.000 millones. Según han informado las autoridades locales, se trata de Danica Camacho, una niña que nació dos minutos antes de la pasada medianoche en Filipinas, uno de los países más pobres del planeta, y cuya llegada se ha celebrado con alborozo en un hospital público de Manila atestado de periodistas.

Danica Camacho, junto a su madre en el hospital Memorial José Fabella de Manila (Filipinas)-AFP

- Cinco ejemplos de superpoblación incontrolada en el mundo
- 360 millones de chinos menos y más envejecimiento
- El ciudadano 7.000 millones
- La población mundial crece a un ritmo que se frena

ONU
(Organización de las Naciones Unidas)

La pequeña ha pesado 2,5 kilos y sus padres, Florante Camacho y Camille Dalura, fueron felicitados por funcionarios de la ONU, que trajeron un gran pastel para esta ocasión especial. "Es preciosa, no logro creer que sea la habitante número 7.000 millones", decía emocionada su madre a los medios de comunicación en la sala de partos del hospital Memorial José Fabella de la capital de Filipinas, el duodécimo país más poblado del planeta, con 94,9 millones de habitantes, entre los que el 54% tiene menos de 25 años.

equívoca de que el paisaje depende del hombre al mismo tiempo que éste depende de él para su felicidad. El derecho positivo y el derecho natural refuerzan la idea de que todos los hombres son miembros de un único gran cuerpo que es el Mundo y, por eso, están ligados por un instinto natural e inmutable cuyos fundamentos prolongan o justifican la Naturaleza.

Ésta será corregida y perfeccionada en base a un ideal creado por los hombres que, tal y como enunciaría Alberico Gentile (1552-1611), implica una responsabilidad ética por parte de la humanidad hacia el Mundo: se trata de un modelo moral y político presente en *todas* las culturas a lo largo de *todos* los tiempos. No debe de extrañar, por lo tanto, el interesante juicio que tiene lugar en 1545 entre los habitantes del pueblo de Saint-Julien (Francia) y una colonia de insectos que había diezmado sus viñedos. El resultado del mismo –42 años después (!)– será que los habitantes estarán obligados a ceder a los coleópteros una zona *[…] con diferentes bosques, plantas y follajes: castaños, plátanos y otros árboles y matorrales, además de la hierba y el pastizal que es de un tamaño adecuado* para lograr un reparto equitativo de los recursos naturales entre los habitantes y los insectos. Se trata del primer caso jurídicamente constatado de un *contrato natural* entre las distintas especies que pueblan el planeta[9].

[9] Las cartas del proceso, que fueron publicadas en 1846 por León Ménabrea, *De l'origine, de la forme et de l'esrit des jugements rendus au Moyen Age contre les animaux,* "Memoires de l'académie de Savoie", T.XII, 1846, citado en Ferry, L., *Le nouvel ordre écologique: l'arbre, l'animal et l'homme,* Ed. Grasset, París 1992, incluye una serie de procesos similares en otros países de Europa.

Un contrato necesario, puesto que desde la aparición del hombre en el mundo éste ha ido organizando conscientemente el territorio en un espacio productivo, resultado de imperativos sociales, económicos o administrativos. Así, en todos nuestros paisajes, la aparición de la agricultura y el sedentarismo producirán las primeras modificaciones sustanciales del entorno físico: en Europa la llegada del hombre agricultor iniciará un rápido proceso de antropización allá por el 6000 a.C, continuándose hacia el 2500 a.C. en todo el territorio hispano. Desde ese momento, la ocupación humana del medio no ha hecho sino intensificarse gracias a la puesta en práctica de herramientas más sofisticadas durante las Edades del Cobre (2000 a.C.), la del Bronce y, finalmente, la del Hierro (750 a.C.), con la utilización del arado.

Poco a poco, lo que Aristóteles denominaría la *natura naturans* –la naturaleza prístina, como podríamos entenderla hoy en día, o *prima natura* como la definían en el Renacimiento–, ha ido dando paso a una *segunda naturaleza*; a la conocida *trilogía agraria.* Ésta engloba el conjunto de prácticas culturales desarrolladas a lo largo de la historia de la humanidad, que incluyen el cultivo de los campos –agricultura, del latín *ager,* campos[10]–; el cultivo de los bosques –silvicultura, *silva,* bosque–; y la ganadería –con el uso de los llamados campos incultos como pastos de sustento a la vez que sus recorridos pastorales, denominándose al conjunto *saltus*–[11]. Estas tres formas de cultivo de la tierra son las que tradicionalmente han definido nuestros paisajes –por no decir que todos los paisajes del planeta–, aunque también encontramos sociedades especializadas en otro tipo de actividades productivas, como pueden ser las asociadas a la minería –hierro, oro u otras materias primas–, a la producción de sal u otros bienes necesarios, que en todo caso siempre han ido evolucionando en reciprocidad con las oportunidades que ofrecía el medio natural.

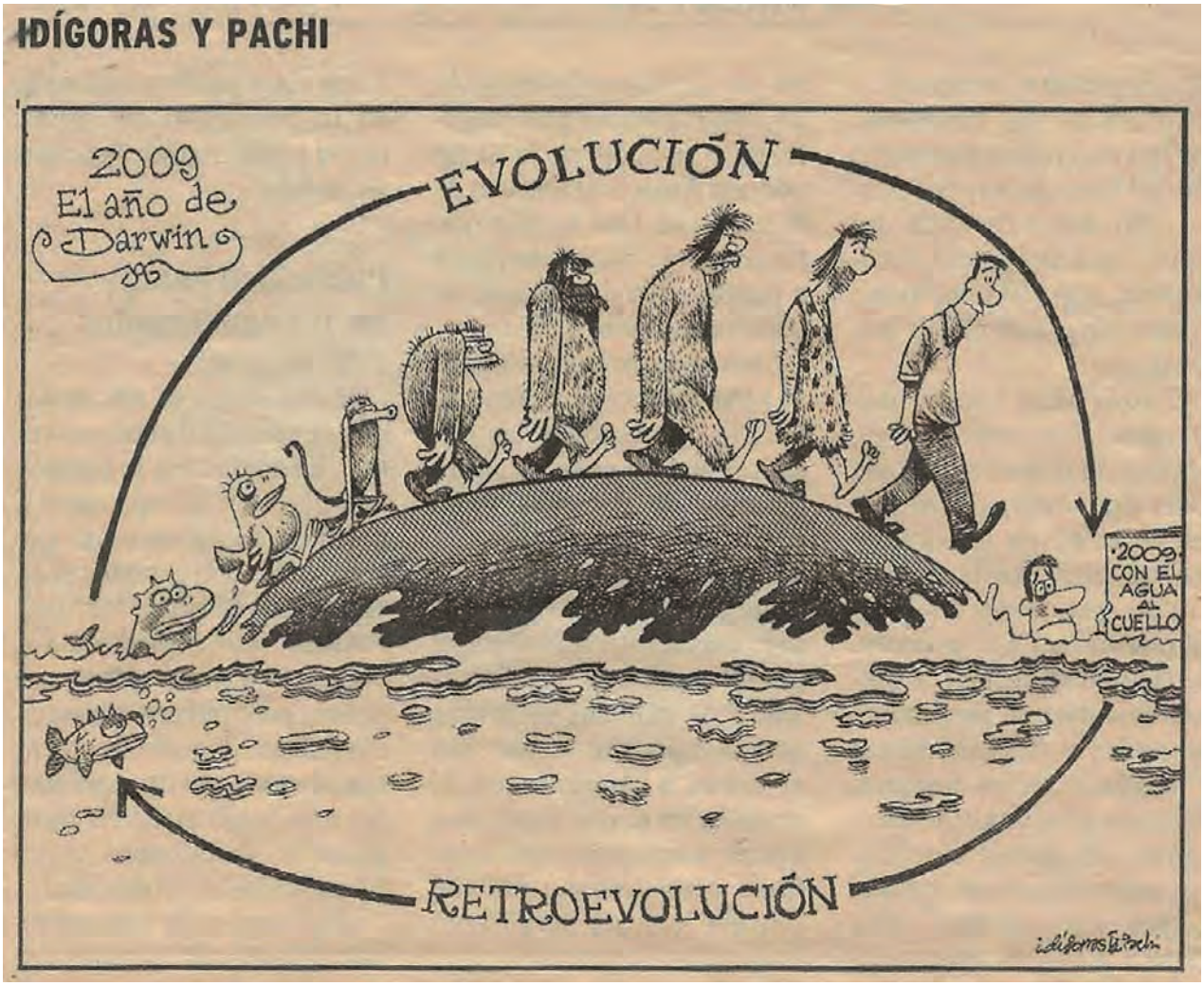
En efecto, la aparición del hombre en la Tierra será el inicio de un largo proceso de "domesticación" del medio natural: desde que el primer agricultor marcó con el arado el perímetro del suelo del que se apropiaba y simbólicamente garantizaba su propiedad mediante el cultivo del mismo[12], el hombre, gracias a sus conocimientos técnicos, pasará a convertirse en el nuevo protagonista de un cambio mundial que le otorgará la capacidad de configurar su propio destino. Indudablemente, el desarrollo de las primeras civilizaciones había sido posible gracias a los progresos tecnológicos y, más recientemente –durante el siglo XVIII–, la ciencia había demostrado que era capaz de crear un mundo diferente: el desarrollo de las teorías ondulatorias de la luz primero, y luego de la electricidad –con la obtención de una corriente continua por Michael Faraday (1791-1867)– había posibilitado el establecimiento de la industria eléctrica en su totalidad. Sobre todo, estos logros científicos habían permitido la revolución industrial: la culminación de un proceso milenario que se había iniciado con el sometimiento del hombre a una naturaleza inconmensurable, y que acabaría invirtiendo la relación ancestral entre él y la naturaleza.

Un factor decisivo en la redefinición de esta relación será el conocimiento profundo del medio natural que habitamos y del que formamos parte. Gracias a la investigación sistemática del pasado, iniciada desde el periodo renacentista en toda Europa, este saber científico se fue asentando, posibilitando grandes cambios en muy diversos campos –el paso de un universo geocéntrico a uno heliocéntrico, entre otros– para continuar –si pensamos en los múltiples viajes y expediciones desarrolladas desde el siglo XVI al XIX–, con el desarrollo de la biología y la investigación de las funciones orgánicas, centrando su búsqueda de una unidad estructural subyacente en la aparente diversidad de animales y plantas. De sus resultados nacieron la teoría celular, la explicación epigenética del desarrollo, y Carlos Linneo publicó en 1735 su "Sistema

[10] Dentro de la que se incluye la conocida triada mediterránea –vides, cereal y olivos–.

[11] Según Berque, *es a lo largo de estos miles de años que se definió la trilogía agraria que forma el arquetipo de las campiñas europeas: el espacio normalmente cultivado (ager), el espacio de los recorridos pastorales con sus cañadas, sus prados (saltus), y el espacio forestal (silva).* BERQUE, Agustin, *Les Raisons du Paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse,* Editions Hazan, París 1995, p. 59.

[12] PEREIRA DA CRUZ, Glenda, "Rural & urbano: espaços da expansão medieval: origen da organização espacial ibero-americana?", en A.A.V.V., *Universo urbanístico português. 1415-1822,* Comissão Nacional para as Comemoraçoes dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa 1998, p. 180.



naturae" donde, por primera vez, establecía una clasificación sistemática mediante una nueva nomenclatura binomial, ordenando las plantas según sus órganos sexuales.

El estudio de las relaciones entre los seres vivos y de éstos con el medio recibiría un impulso definitivo con James Hutton, quien en su "Teoría de la Tierra" (1785), propone una nueva manera de mirar a nuestro planeta en términos de la dinámica de los agentes naturales que en ella actúan. Sus teorías fueron seguidas a principios del siglo XIX por determinados científicos –Jean Baptiste de Lamarck (1744-1829) y Georges Cuvier (1769-1832), entre otros–, pero sería Charles Darwin (1809-1882) quien acabó por enunciar una nueva teoría que se basaba en el "Origen de la especies por medio de la selección natural" (1859). Según sus postulados, todo cambio, tanto en el mundo orgánico como en el inorgánico, obedecía a una ley natural y no a una intervención milagrosa. De esta manera, todo el mundo conocido cobraba una nueva entidad ontológica capaz de ser explicada por la ciencia: el hecho de que la propia naturaleza humana –y su evolución futura– no estén sometidas a mandatos culturales ni sociales, dará al hombre una recién adquirida libertad –jamás antes experimentada– que le permitirá erigirse, desafiante, frente a su destino.

Estos nuevos descubrimientos científicos –enunciados a lo largo del siglo XVIII y XIX– sin duda ayudaron a liberar al hombre tanto de sus ataduras religiosas como de su subordinación a una naturaleza superior: no somos más que animales –racionales– que estrenamos –a mediados del siglo XIX– una nueva libertad emocional frente a la naturaleza. Completamente liberados del pasado, entendemos que la belleza artística –generada por el hombre– es superior a la belleza natural, porque es un producto del espíritu humano. Así lo describirá G.W.F. Hegel (1770-1831) en 1835:

> *Puesto que el espíritu es superior a la naturaleza, su superioridad se comunica igualmente a sus productos y, por consecuencia, al arte. Es por esto que la belleza artística es superior a la belleza natural. Todo aquello que viene del espíritu es superior a aquello que existe en la naturaleza*[13].

Esta nueva visión del mundo que nos rodea, y del papel del hombre en el mismo, abocará en la supremacía del hombre sobre la naturaleza, en la superioridad de la *belleza artificial* sobre la *belleza natural*: el quehacer del hombre en el mundo –su producción artística– se vuelve más importante que el mundo en sí –que la propia naturaleza–. En este contexto, el paisaje se convertirá en el gran campo de experimentación de un hombre que va a sentirse capaz de superar la obra de la Naturaleza gracias a la preocupación por la objetividad y la justificación científica, que habían posibilitado una cuantificación y reducción de aquellos valores simbólicos y artísticos de la Naturaleza que habían regido la percepción del paisaje durante el siglo XVIII. Al no creer en un significado oculto de la relación entre el Hombre y la Tierra, la Naturaleza se convierte en un gran territorio, un lugar limitado y definido donde aparecen colocados los objetos reales, los cuerpos materiales, dispuestos siguiendo la voluntad humana. En términos de paisaje, significará la dominación del medio físico por el hombre.

A finales del siglo XIX, las consecuencias de este proceso –en el cual la revolución industrial jugaría un papel decisivo– ya se han dejado ver en las ciudades con la colmatación de estructuras urbanas consolidadas, la falta de unas condiciones de vida dignas e higiénicas, la destrucción de monumentos, etc. El crecimiento urbano vertiginoso y desordenado confunde a un hombre que, de repente, se encuentra lejos de su lugar de procedencia, sin ser capaz de encontrar el sentido a su nueva andadura histórica.

Esta pérdida de rumbo se traduce de igual manera en el ámbito de lo natural. Y puede que aún más, puesto que las corrientes filosóficas del siglo XVIII habían incidido en la idea de lo *sublime natural,* en la existencia de una naturaleza cuyas competencias superaban al hombre, y que el hombre observaba cautivado. Según este *sentimiento estético* –expuesto por Immanuel Kant (1724-1804) en su "Crítica del juicio"[14]– los ecosistemas o las comunidades naturales están regidos por principios de organización gracias a los cuales poseen una unidad intrínseca que se hace especialmente patente en determinadas y espectaculares producciones naturales: los grandes bosques, los lagos de aguas transparentes, las salvajes praderas, los impresionantes deltas y estuarios marinos, las escarpadas montañas, etc. Esta creencia de que las comunidades ecológicas poseen un modo de organización, justificaba el juicio estético y la intuición moral de que éstos tienen una unidad que debe ser protegida y respetada: la belleza y la magnificencia de la naturaleza son una especie de revelación del orden oculto de las cosas que también hace posible la libertad humana. La naturaleza –y la belleza en sus ecosistemas– es, por lo tanto, la más alta de las categorías estéticas –sostienen Kant y sus seguidores–, referente emocional, estético y cultural del hombre, y como tal debe ser protegida. Por todo ello, los embates de la revolución industrial no harán sino herir la conciencia de protección del hombre hacia este medio natural.

Conscientes de que el tiempo apremiaba, a finales del siglo XIX intentamos reajustar la maquinaria. En nuestro socorro –como si del Charles Chaplin de "Tiempos Modernos" (1936) se tratara– van a venir dos grandes corrientes: el Historicismo y el Romanticismo, que logran dotar al hombre de una visión que, aunque continuista con su devenir histórico, se concretiza de una manera sobresaliente en este momento. Por un lado, el Historicismo va a permitirle ser consciente del hecho histórico como

[13] HEGEL, G.W.F., *Introduction a l'Esthétique. Le Beau,* Ed. Flammarion, París 1979, p. 10. (Traducción de la autora).

[14] 1790, sec. 49.

Charles Chaplin. *Tiempos Modernos* (1936).

tal, del momento en el que vive, y de su pasado, otorgándole un valor en referencia a su propia identidad presente. Por otro lado, el Romanticismo va a teñir de un anhelo emocional esta visión de un pasado –tal vez más interesante: *todo tiempo pasado fue mejor*, nos decía Jorge Manrique– que ya puede cuantificar y cualificar. Como consecuencia de todo ello, veremos producirse las primeras acciones de protección del patrimonio histórico y de los bienes naturales, reflejo del sentir de una época que entiende, por un lado, el valor de la creación humana –patrimonio histórico-artístico– y por otro, el valor de la protección de la naturaleza, a la que hay que salvaguardar del poder destructor del hombre. Prueba de ello es la inclusión en la práctica totalidad de la legislación mundial –y en la española– de lugares o sitios naturales protegidos por sus valores estéticos, independientemente de si incorporan o no a su vez valores naturales.

Los primeros documentos legislativos que encontramos en nuestro país al respecto –el "Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926" y la "Ley del 13 de mayo de 1933"–, ambos incorporan, entre los bienes inmuebles integrantes del Tesoro Artístico Nacional, *los sitios o lugares de reconocida y peculiar belleza cuya protección y conservación sean necesarias para mantener el aspecto típico, artístico o pintoresco característico de España*, reconocidos como *parajes pintorescos*[15] que deben ser preservados de destrucciones y reformas perjudiciales. En la propia "Constitución de la República" de 1931, vuelve a aparecer en uno de sus artículos[16] que *el Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico e histórico*. La finalidad de todas estas leyes insta a la protección de los *parajes pintorescos* procurando *por todos los*

[15] "Ley del 13 de mayo de 1933" que además, en su artículo 3, aclara que compete a la Dirección General de Bellas Artes cuanto atañe a la defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional.

[16] Artículo 45, *Constitución de la República,* 1931.

medios conservar unos y otros con su carácter, estilo, historia y modalidad[17].

Sin embargo, mientras que desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX vamos a ver surgir los primeros movimientos, asociaciones y sociedades en defensa del patrimonio histórico-artístico en toda Europa –constatado en la legislación anteriormente descrita y probablemente impulsados tanto por el inicio de un sentimiento nacionalista en muchos de los países europeos como por las dos guerras mundiales y la destrucción que éstas significaron[18]–, no va a ser hasta los años 70 del último siglo, cuando la relación del hombre con el planeta en el que vive va a cambiar drásticamente. Gracias probablemente a la crisis ecológica puesta en evidencia por numerosos científicos, el hombre adquiere conciencia de los cambios que es capaz de generar a escala planetaria. Esta crisis tiene causas múltiples: contaminación ambiental, escasez de recursos, desequilibrios ecológicos, etc.

En aquella época, las sombrías perspectivas de esta situación causaban gran inquietud. La obra "Silent Spring" de Rachel Carson (1962) reveló la naturaleza letal de los plaguicidas químicos y puso en duda el concepto predominante de la conquista de la naturaleza. El libro de Paul Ehrlich "The Population Bomb" (1968) puso de manifiesto las presiones de la explosión demográfica sobre la naturaleza. La serie de informes documentados por el Club de Roma, en particular el primero, "Limits to Growth" (1972), hicieron sonar la alarma contra el mito del crecimiento ilimitado. En 1971 se celebró el primer Día de la Tierra, y más de dos millones de ciudadanos en los Estados Unidos se manifestaron contra la contaminación y en defensa del planeta. En este mismo año, Greenpeace lanzó su campaña contra las armas nucleares y se proclamó a favor del medio ambiente. La primera Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente se celebró en Estocolmo en 1972, simbolizando el despertar universal de la conciencia ambiental en todo el mundo. En los años siguientes, la promulgación de leyes nacionales e internacionales para la protección del medio ambiente se aceleró espectacularmente[19].

En España, en el año 1989, dos nuevas figuras de protección permitieron el reconocimiento de espacios naturales hasta entonces ignorados: los *monumentos naturales* y los *paisajes protegidos*, regulados mediante la "Ley 4/1989, de 27 de marzo, de Conservación de los Espacios Naturales y de la Flora y Fauna Silvestre"; sin embargo, en paralelo con la nueva legislación de protección del medioambiente, la contaminación ambiental y la crisis ecológica se expandían a gran velocidad por todo el mundo[20]. El es-

[17] "Real Decreto de 31 de julio de 1941". La actual "Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español" (L.P.H.E.), incluye en su categoría de *sitio histórico, los lugares o parajes naturales vinculados a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico,* lo que ha dado lugar a la inclusión dentro del registro de bienes inmuebles del estado español a casos como el de los molinos de viento en el Campo de Criptana (Ciudad Real), al palmeral de Orihuela (Alicante), al conjunto paisajístico de Covadonga en Cangas de Onís (Asturias), o al canal del Tea del Barranco del Agua, en Santa Cruz de Tenerife (Canarias).

[18] LUENGO, Ana, "El modernismo vernáculo", en LUENGO, Ana, MILLARES, Coro, (eds.), *Los parámetros del jardín español,* Ministerio de Cultura, Madrid 2008, tomo III, págs. 107-128.

[19] YANG, Tongjin, "Towards an egalitarian global environmental ethics", en TEN HAVE, Henk A.M.J: *Environmental Ethics and Internacional Policy,* UNESCO, París 2006, pp. 24-45. Este interesante artículo describe igualmente lo que deberían ser los principios normativos de una ética medioambiental: la justicia medioambiental, la igualdad intergeneracional, y el respeto a la naturaleza.

[20] Legislación medioambiental y cultural de protección de paisajes en España, en el momento de redactarse este artículo:

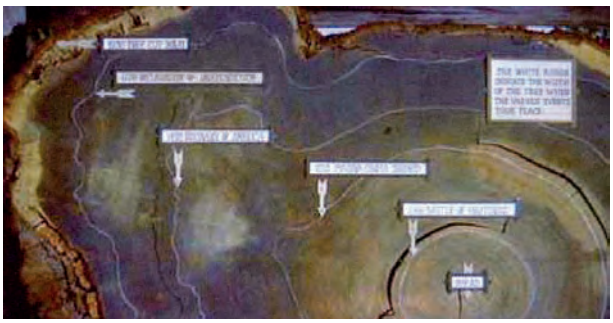
Ley 42/2007, de 13 de diciembre, del Patrimonio Natural y de la Biodiversidad	
figuras reguladas	**definiciones**
Parques	Los ***Parques*** son áreas naturales, que, en razón a la belleza de sus paisajes, la representatividad de sus ecosistemas o la singularidad de su flora, de su fauna o de su diversidad geológica, incluidas sus formaciones geomorfológicas, poseen unos valores ecológicos, estéticos, educativos y científicos cuya conservación merece una atención preferente.

Ley 42/2007, de 13 de diciembre, del Patrimonio Natural y de la Biodiversidad		
figuras reguladas	**definiciones**	
Reservas Naturales	Las ***Reservas Naturales*** son espacios naturales, cuya creación tiene como finalidad la protección de ecosistemas, comunidades o elementos biológicos que, por su rareza, fragilidad, importancia o singularidad merecen una valoración especial.	
Áreas Marinas Protegidas	Las ***Áreas Marinas Protegidas*** son espacios naturales designados para la protección de ecosistemas, comunidades o elementos biológicos o geológicos del medio marino, incluidas las áreas intermareal y submareal, que en razón de su rareza, fragilidad, importancia o singularidad, merecen una protección especial. Podrán adoptar esta categoría específica o protegerse mediante cualquier otra figura de protección de áreas prevista en esta Ley, en cuyo caso, su régimen jurídico será el aplicable a estas otras figuras, sin perjuicio de su inclusión en la Red de Áreas Marinas Protegidas.	
Monumentos Naturales	Los ***Monumentos Naturales*** son espacios o elementos de la naturaleza constituidos básicamente por formaciones de notoria singularidad, rareza o belleza, que merecen ser objeto de una protección especial.	
Paisajes Protegidos	***Paisajes Protegidos*** son partes del territorio que las Administraciones competentes, a través del planeamiento aplicable, por sus valores naturales, estéticos y culturales, y de acuerdo con el Convenio del paisaje del Consejo de Europa, consideren merecedores de una protección especial.	
	clasificación de bienes inmuebles	**definiciones**
• Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.	Monumentos	Son ***Monumentos*** aquellos bienes inmuebles que constituyen realizaciones arquitectónicas o de ingeniería, u obras de escultura colosal siempre que tengan interés histórico, artístico, científico o social.
	Jardín Histórico	***Jardín Histórico*** es el espacio delimitado, producto de la ordenación por el hombre de elementos naturales, a veces complementando con estructuras de fábrica, y estimado de interés en función de su origen o pasado histórico o de sus valores estéticos sensoriales o botánicos.
	Conjunto Histórico	***Conjunto Histórico*** es la agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana por se testimonio de su cultura o constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad.
	Sitio Histórico	***Sitio Histórico*** es el lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico.
	Zona Arqueológica	***Zona Arqueológica*** es el lugar o paraje natural donde existen bienes muebles o inmuebles susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica, hayan sido o no extraídos y tanto si se encuentran en la superficie, en el subsuelo o bajo las aguas territoriales españolas.

tado del medio ambiente en los años 80 irá en franco deterioro, ya sea por nuestro uso incontrolado de los recursos naturales o debido a la explosión demográfica que nos hace conscientes de la incapacidad de sustento de la Tierra. El calentamiento global –el agujero de ozono, el derretimiento patente de los glaciares, los incendios forestales que acaban vertiginosamente con la biomasa terrestre, etc.–, y los recientes "accidentes" nucleares hacen que veamos peligrar la vida, tanto humana como no humana: vivir en la Tierra se está convirtiendo en una pesadilla.

Porque estamos obligados a permanecer en ella. En los años finales del siglo XX, la carrera espacial ha dejado de tener sentido: las distancias y tiempos inabarcables por nuestra "temporalidad" humana, las inexistentes condiciones de habitabilidad de otros planetas, etc, nos hacen conscientes de que nuestro futuro como especie está indisolublemente unido al de nuestro planeta y, tras años de querer creer que íbamos a colonizar el espacio, volvemos a mirar a nuestra casa, a la Tierra. Así llegamos a los albores del siglo XXI, obligados a reconocer que esa Naturaleza

	clasificación de bienes inmuebles	**definiciones**
ANDALUCÍA	Parques Culturales	Los ***Parques Culturales*** son aquellos Espacios Culturales que abarcan la totalidad de una o más Zonas Patrimoniales que por su importancia cultural requieran la constitución de un órgano de gestión en el que participen las Administraciones y sectores implicados.
CANTABRIA	Paisaje Cultural	***Paisaje Cultural:*** Partes específicas del territorio, formadas por la combinación del trabajo del hombre y de la naturaleza, que ilustran la evolución de la sociedad humana y sus asentamientos en el espacio y en el tiempo y que han adquirido valores reconocidos socialmente a distintos niveles territoriales, gracias a la tradición, la técnica o a su descripción en la literatura y obras de arte. Tendrán consideración especial los paisajes de cercas y las estructuras de mosaico en las áreas rurales de Cantabria.
COMUNIDAD FORAL DE NAVARRA	Paisaje Cultural	***Paisaje Cultural:*** Paraje natural, lugar de interés etnológico, conjunto de construcciones o instalaciones vinculadas a formas de vida, cultura y actividades tradicionales del pueblo navarro.
COMUNIDAD VALENCIANA	Parque Cultural	***Parque Cultural:*** Es el espacio que contiene elementos significativos del patrimonio cultural integrados en un medio físico relevante por sus valores paisajísticos y ecológicos.
LA RIOJA	Paisaje Cultural	***Paisaje Cultural:*** Extensión de terreno representativa de la interacción del trabajo humano con la naturaleza. Su régimen como Bien de Interés Cultural se aplicará sin perjuicio de su protección específica mediante la legislación ambiental. Especial consideración merecerá el "Paisaje Cultural del Viñedo".
REGIÓN DE MURCIA	Paisaje Cultural	***Paisaje Cultural:*** Porción de territorio rural, urbano o costero donde existan bienes integrantes del patrimonio cultural que por su valor histórico, artístico, estético, etnográfico, antropológico, técnico o industrial e integración con los recursos naturales o culturales merezca una planificación especial.



Alfred Hitchcock. *Vértigo* (1958).

mítica que subyugaba nuestra vida ya no existe. La Naturaleza ya no es peligrosa: está en peligro. Lejos ha quedado ese contrato natural –aquel juicio del siglo XVI con unos insectos (!)–, ese pacto por un futuro compartido, que llevaba a la consecución de unos objetivos comunes que aseguraban la vida sobre el planeta.

Parece probado –la comunidad científica está abiertamente de acuerdo en este punto desde apenas una década– que la actividad humana está produciendo transformaciones globales "peligrosas" para el funcionamiento del sistema climático de nuestro planeta. En efecto, los tiempos geológicos que han dado lugar a la formación de nuestros paisajes, ya sean islas, montañas, llanuras o desiertos, se miden en millones de años. Sin embargo, en los últimos años *Chronos*, ese tiempo geológico que a nuestros ojos parecía casi inmutable porque se producía en unos ciclos superiores a nuestro tiempo de mensuración humana, está variando. De hecho, aunque en teoría la última –y actual– época geológica es el Holoceno, que comprende los últimos 11.784 años desde el final de la última glaciación, los científicos ya proponen que aceptemos una nueva era geológica: el Antropoceno –el nuevo tiempo del Hombre–. Esta nueva era comprendería aquel periodo en el que el desarrollo del planeta ha dependido de la actividad humana, iniciándose durante la revolución industrial –en algún momento a mediados del siglo XVIII–.

Por un lado, deberíamos enorgullecernos: somos la única especie viva que ha logrado interferir de manera global en los engranajes de este gran reloj eterno. Así lo constata un importante estudio realizado en el año 1990 por la segunda aseguradora mundial, Swiss Re, por el cual los destrozos debidos a la actividad humana (explosiones, incendios, terrorismo, etc.), superan en un 70% a aquellos originados por las catástrofes naturales (inundaciones, seísmos, tempestades)[21].

Por otro lado, los daños que estamos generando en los seres vivos suponen una perturbación inadmisible para los ecosistemas terrestres. Aunque se sabe que el valor ecológico del conjunto de los servicios que prestan los sistemas naturales está entre el doble y el triple del producto global bruto, es decir, del dinero que se mueve en el mundo cada año, su continua reducción mediante la explotación excesiva, la destrucción y la fragmentación de los hábitats naturales, el impacto de las especies exóticas y las extinciones en cadena, parece establecer un panorama poco alentador. Una quinta parte de las especies vivas hoy está en peligro de extinción[22]: mientras Ud. se lee este texto al menos una habrá desaparecido.

El horizonte –el periodo de duración de esta era conocida como Antropoceno– no es muy lejano: en mil años desaparecerá la vida en la Tierra[23]. El análisis de estos datos produce vértigo: *Chronos* y *Crono* unidos, o lo que es lo mismo, ver el tiempo que le queda a la humanidad convertido en tan, ni siquiera, un suspiro a escala geológica. Muestras de lo que puede suceder están a nuestra dispo-

[21] Virilio, Paul, *Ce qui arrive,* Fondation Cartier pour l'art contemporain, París 2002.

[22] *Una quinta parte de los vertebrados se encuentra en peligro de extinción*, Europa Press, 27 de octubre de 2010. europapress.com

[23] *Una quinta parte de los vertebrados se encuentra en peligro de extinción*, Europa Press, 27 de octubre de 2010. europapress.com

sición desde hace décadas. En el año 1997 los once mil habitantes del Archipiélago de Tuvalu, situado en el Pacífico, pidieron asilo en calidad de refugiados ambientales a Australia y Nueva Zelanda, derrotados en su lucha contra el mar. Mientras, al otro lado del mundo, se construyen islas en forma de palmera inconscientes de lo efímero –por no decir "transitorio"– de su existencia.

Tal y como explica Miguel Delibes[24], la humanidad ha avanzado poco: contaminar la Tierra provocando una catástrofe ambiental de dimensiones globales no requiere progreso. Hace dos mil millones de años ya lo hicieron seres primitivos como bacterias. Evitar que vuelva a ocurrir, en cambio, sí que exige progresar. Tal vez esta necesidad del hombre de vivir ajeno a esta dramática situación sea una característica inherente a su propia existencia. Incluso, puede que exista un determinismo genético por el cual, siguiendo las pautas establecidas en los ciclos biológicos de cualquier especie –y aquí estamos hablando de pautas constatadas científicamente en numerosas especies del planeta–, las dinámicas poblacionales en un medio favorable llevan a una sobreexplotación de los recursos que indefectiblemente conducirá a la degradación del medio y a la extinción de la especie. De esta manera, y de forma *natural,* al estar incorporado en nuestro código de conducta, nuestra propia evolución conduciría hacia nuestra muerte.

Aquí, y ahora, somos una sociedad plenamente consciente de que la actividad humana está produciendo transformaciones peligrosas –no sólo a nivel mundial, sino también a escala local– en lo que se refiere al funcionamiento de ecosistemas estrechamente relacionados con la actividad antropogénica; por fin se vuelve evidente a los ojos de cualquiera –no únicamente de los científicos– la vulnerabilidad que presentan muchos de nuestros paisajes al modificarse las relaciones ancestrales que las comunidades humanas mantenían con el medio ambiente.

Este hecho, unido a los procesos de globalización que, también iniciados a finales del siglo XIX, azotan con virulencia a la población mundial, está desestabilizando las bases mismas sobre las que se ha asentado la identidad de los pueblos desde épocas milenarias. Se comprende, al fin, y de una manera agridulce, que de la misma manera que la naturaleza ha sido moldeada por la actividad del hombre, éste ha adquirido su identidad como fruto del proceso de adaptación a la naturaleza que le rodeaba. El hombre es a la vez la acción y el resultado de un complejo ciclo vital de aprehensión de su futuro, plasmado en su paisaje. Y, poco a poco, se inicia un largo proceso –en el que todavía estamos inmersos– para cerrar la fisura, la dicotomía que existía entre naturaleza y cultura, heredada de otro tiempo y de otra manera de entender el mundo, que permite entender el paisaje como el espacio vital común donde se encuentran hombre y naturaleza.

Como resultado de todo ello, numerosos grupos internacionales redactaron una serie de informes –"Estrategia Mundial de la Conservación" (UICN, 1980), "Nuestro futuro común" (CMMAD, 1987), "Cuidar la tierra" (UICN, 1991), etc.– que culminaron en la Conferencia de Río de Janeiro de 1992 "Cumbre para la Tierra", organizada por la ONU. Este mismo organismo, gracias a su perspectiva global, es capaz de ver las dinámicas planetarias que se están produciendo, de entender la fractura que existe a nivel mundial entre lo que podríamos llamar una economía humana o artificial y una economía natural. A dónde nos lleva la primera es evidente a los ojos de todos. La segunda, sin embargo, conduciría a una gestión del planeta que implica una relación simbiótica con el mismo, aprovechando sus recursos naturales pero manteniéndolos para generaciones venideras, entiendo que el lugar, más allá de ser un territorio de supervivencia, es la obra combinada del hombre y la naturaleza donde se plasma el pasado de los pueblos a la vez que su futuro; *necesario* para nuestro futuro.

Estos temas fueron analizados y discutidos en la UNESCO en el marco de la Convención del Patrimonio Mundial, que desde su constitución (1972) vela por el Patrimonio Cultural y el Patrimonio Natural de la Humanidad: por aquellos *bienes inestimables e irremplazables no sólo de cada nación sino de toda la humanidad. La pérdida de uno de los bienes más preciados, como resultado de su degradación o desaparición, constituye un empobrecimiento del patrimonio de todos los pueblos del mundo*[25]. Desde el año 1984, la

[24] DELIBES, Miguel, *La tierra herida, ¿qué mundo heredarán nuestros hijos?,* Editorial Destino, Barcelona 2005.

[25] Directrices Operativas para la puesta en práctica de la Convención del Patrimonio Mundial, UNESCO, París 2008, art. 4.

UNESCO abordaba igualmente el complejo tema de aquellos bienes que se situaban precisamente *entre* –y no *dentro de*– cada uno de estos dos conceptos patrimoniales: cultural y natural. La tipología de bienes que estos dos tipos engloban está claramente definida en prácticamente toda la legislación mundial, y parecía estar protegida; sin embargo los *paisajes*, esas *obras combinadas de la naturaleza y la cultura*, en estos momentos sufrían una evidente degradación en todo el mundo precisamente al no estar protegidos en ninguna de las dos categorías anteriores: no son únicamente naturaleza ni cultura, pero son precisamente el gran escenario de la actividad humana en todo el planeta.

Tras pedir una respuesta clarificadora al ICOMOS –organismo consultivo para todos los temas relativos a paisajes culturales a través de su Comité de Jardines y Sitios Históricos ICOMOS-IFLA[26]–, se formalizó un documento que fue presentado al Comité del Patrimonio Mundial en Cartagena de Indias (Colombia) en 1992. El espíritu y las líneas maestras de este trabajo establecían las grandes directrices que debían ser el fundamento de las nuevas declaraciones de la lista de bienes inscritos en el Patrimonio Mundial, definiendo el *paisaje cultural* como el *resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos*[27].

Estas directrices y recomendaciones empezaron a seguirse a partir del año 1992 –y todavía lo hacen de una manera discreta– por diferentes países que las van incorporando a su legislación vigente, situando al paisaje en el centro de una política social necesaria para todos[28]. Tal vez el punto de inflexión más interesante que supondrá la traslación del concepto de *paisaje cultural* definido por la UNESCO a otros instrumentos legislativos sea el Convenio Europeo del Paisaje. Este documento (Florencia, 20 de octubre de 2000), aprobado por el Consejo de Europa, tendrá una importante repercusión a nivel europeo, y sobre todo aleja la gestión del medio físico del proteccionismo sectorial primitivo que pocos resultados había tenido en los últimos años, buscando una gestión de sus cambios y evoluciones más positiva, flexible y holística. No se trata necesariamente de conservar o preservar en el sentido estricto de la palabra, ni de *repristinar* paisajes que hayan desaparecido, sino de definir precisamente los paisajes del futuro tal y como querremos conocerlos y habitarlos.

El CEP tendrá una incidencia destacable en la normativa nacional española, generando un cambio sustantivo en esta materia en nuestro país. Así, entre otros muchos aspectos, algunas de las comunidades autónomas que componen el estado español ya han desarrollado una legislación específica en referencia a la protección del pai-

[26] De la misma manera que la IUCN (International Union for the Conservation of Nature) se ocupa de los paisajes naturales.

[27] Los bienes del Patrimonio Mundial declarados Paisajes Culturales, las obras combinadas de la naturaleza y el hombre –tal y como queda recogido en el párrafo 47 de las Directrices Operativas para la Implementación de la Convención del Patrimonio Mundial– totalizan, en el momento de realizarse esta publicación, 68 bienes distribuidos en 49 países del mundo. Significan apenas un 7,6% de los 890 bienes actualmente incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial que representan 689 bienes culturales, 176 naturales y 25 sitios mixtos distribuidos en 148 estados.

[28] Así, desde la propia redacción de la Convención del Patrimonio Mundial en el año 1972 por la UNESCO, una serie de propuestas operativas se han puesto en marcha para la valorización de este patrimonio paisajístico:

- 1979, *La Convención de Berna*, relativa a la protección y transmisión a las generaciones futuras del patrimonio natural por su valor científico, estético, recreativo y económico.
- 1982, *La Convención del Benelux*, relativa a la conservación de la naturaleza y a la protección del paisaje.
- 1985, *La Convención de Granada*, para la protección y la transmisión a las generaciones futuras del patrimonio cultural europeo, para la mejora de la forma de vida tanto urbana como rural, para un mayor desarrollo económico, social y cultural equilibrado, de los Estados y de las regiones.
- 1992, *La Convención de Malta-La Valetta*, que subraya la importancia de la protección del patrimonio arqueológico como fundamento de la memoria colectiva y su estudio histórico y científico.
- 1992, *Convención sobre la biodiversidad* de Rio.
- 1993, *La Recomendación relativa a la conservación y la gestión del paisaje cultural*, que evidencia la protección del paisaje.
- 1993, *Carta del Paisaje Mediterráneo*, que subraya la importancia del paisaje mediterráneo en la constitución de los valores fundamentales y significativos de la identidad cultural europea.
- 1994, *Recomendación para un desarrollo sostenible del turismo* y su respeto hacia el medio ambiente.
- 1996, *Estrategia Paneuropea de Diversidad Biológica y Paisajística.*
- 1998, *Conferencia Interministerial sobre el Paisaje*, Consejo de Europa, encuentro preparatorio del Convenio Europeo del Paisaje, Florencia 2000.

saje[29], al igual que catálogos de éstos dentro de su ámbito territorial. Algo absolutamente lógico si pensamos que nuestro país es denominado *la pequeña Europa* por la diversidad de su geografía y paisaje, puesto que siendo el cuarto país de Europa en extensión y el segundo de la Unión Europea, en él se dan desde paisajes montañosos con cumbres nevadas a lo largo de todo el año hasta paisajes heredados de su cercanía con África. La particularidad de su situación geográfica implica una gran diversidad climática que, junto a la enorme variabilidad de hábitats generada por las condiciones orográficas y geológicas, explica la abundancia de especies existentes en España con respecto al resto de Europa: de las 12.000 especies de plantas superiores que hay en toda Europa, unas 10.000 viven en España y, de ellas, 1.800 son endémicas[30].

Toda esta biodiversidad natural se refleja de manera directa en la cultura española: la península Ibérica es señalada por especialistas en estudios sobre diversidad genética como uno de los lugares singulares de Europa donde los episodios históricos de convivencia e intolerancia a lo largo de la historia han tenido un impacto demográfico directo[31]. A su vez, esta diversidad genética ha dado lugar a distintos grupos sociales que organizaban el control territorial de manera muy diferenciada en todo el país: ellos son los principales agentes de modificación y conservación del paisaje. Aunque ya en las "Directrices Operativas de la Convención del Patrimonio Mundial" aparecía la idea del paisaje como la del *lugar donde vive la gente*[32], uno de los factores más importantes y diferenciadores del CEP es el de situar a la población como el elemento focal en toda la gestión y transformación del territorio. De ahí que, además de entender que el paisaje es […] *fundamento de su identidad,* el propio Convenio establezca […] *procedimientos para la participación del público, las autoridades locales y regionales y otras partes interesadas en la formulación y aplicación de las políticas en materia de paisaje*[33].

[29] Cabe mencionar la "Ley 4/2004, de 30 de junio, de Ordenación del Territorio y Protección del Paisaje" de la Comunidad Valenciana, la "Ley 8/2005, de 8 de junio, Protección, Gestión y Ordenación del Paisaje" de la Comunidad Catalana, la "Ley 7/2008, de 7 de julio, de Protección del Paisaje" de la Comunidad Autónoma de Galicia, y la "Proposición de la Ley del Paisaje de las Islas Baleares", que se encuentra en plena redacción en estos momentos.

[30] Algo similar sucede con los reptiles y mamíferos, puesto que es el país de Europa con más variedad de reptiles y el tercer país en anfibios y peces.

[31] El entorno de diversidad humana genética particular que han formado se traduce en, por ejemplo, las modalidades lingüísticas de nuestro país. Éstas son uno de sus patrimonios culturales más singulares, objeto de especial respeto y protección. Se hablan cuatro lenguas, entre la oficial –castellano– y las cooficiales –catalán, vasco y gallego–, así como una serie de lenguas o dialectos románicos que no tienen *status* de lengua oficial, como son el asturiano o bable, cántabro, leonés y aragonés.

[32] Esta idea queda explícitamente recogida en la segunda categoría de paisajes culturales:

"(ii) La segunda categoría es la del paisaje que ha evolucionado orgánicamente. Es fruto de una exigencia originalmente social, económica, administrativa y/o religiosa y ha alcanzado su forma actual por asociación y como respuesta a su entorno natural. Estos paisajes reflejan este proceso evolutivo en su forma y su composición. Se subdividen en dos categorías:

a. Un paisaje relicto (o fósil) es aquel que ha experimentado un proceso evolutivo que se ha detenido en algún momento del pasado, ya sea bruscamente o a lo largo de un periodo. Sus características esenciales siguen siendo, empero, materialmente visibles;

b. un paisaje vivo es el que conserva una función social activa en la sociedad contemporánea, estrechamente vinculada al modo de vida tradicional, y en el cual prosigue el proceso evolutivo. Al mismo tiempo, presenta pruebas materiales manifiestas de su evolución en el transcurso del tiempo."

No tanto en las otras dos:

"(i) El más fácil de identificar es el paisaje claramente definido, concebido y creado intencionalmente por el hombre. Comprende los paisajes de jardines y parques creados por razones estéticas, que con frecuencia (pero no siempre) están asociados a construcciones o a conjuntos religiosos o monumentales.

(iii) La última categoría comprende el paisaje cultural asociativo. La inscripción de este tipo de paisaje en la Lista del Patrimonio Mundial se justifica por la fuerza de evocación de asociaciones religiosas, artísticas o culturales del elemento natural, más que por huellas culturales tangibles, que pueden ser insignificantes o incluso inexistentes."

"Directrices Operativas para poner en práctica la Convención del Patrimonio Mundial", Centro del Patrimonio Mundial, UNESCO, Anexo 3, Directrices para la inscripción de bienes específicos en la Lista del Patrimonio Mundial, art. 10.

[33] Para ello, en el Capítulo I, artículo 1, se definen una serie de medidas a poner en marcha por los estados signatarios, entre las que se encuentran los siguientes puntos:

La Serra de Tramuntana, declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO

El paraje natural mallorquí ha entrado a formar parte de la Lista del Patrimonio Mundial de la Humanidad en la categoría de Paisaje Cultural, según la UNESCO

CADENA SER / EFE 28-06-2011

La mallorquina era la **única candidatura española** presentada este año al comité y comprende una zona central que se extiende por 30.745 hectáreas de la sierra balear y abarca localidades emblemáticas como Banyalbufar o Deià.

Fotografía de la Serra de Tramuntana- (EFE)

La gran variedad de vegetación y fauna, el valor paisajístico de la sierra y las expresiones artísticas y costumbres del lugar, hacen de ella un lugar privilegiado. Destaca la herencia marítima de la zona, los centros religiosos y también las fincas rústicas típicas de la zona denominadas 'possessions'. Asimismo, su paisaje cultural constituye un exponente excepcional de paisaje agrícola mediterráneo, ya que combina sistemas hidráulicos procedentes del regadío de origen islámico con sistemas de cultivo cristianos.

- El alcalde presenta en París el informe sobre el impacto de la Torre Pelli exigido por la Unesco
- La Unesco posterga su decisión final sobre la torre Pelli

Estos fueron los principales argumentos recogidos en el informe que hoy ha dado a conocer la directora general de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, María Ángeles Albert de León.

a) "reconocer jurídicamente los paisajes como elemento fundamental del entorno humano, expresión de la diversidad de su patrimonio común cultural y natural y como fundamento de su identidad;

b) definir y aplicar en materia de paisajes políticas destinadas a la protección, gestión y ordenación del paisaje mediante la adopción de las medidas específicas contempladas en el artículo 6;

c) establecer procedimientos para la participación del público, las autoridades locales y regionales y otras partes interesadas en la formulación y aplicación de las políticas en materia de paisaje mencionadas en la anterior letra b;

d) integrar el paisaje en las políticas de ordenación territorial y urbanística y en sus políticas en materia cultural, medioambiental, agrícola, social y económica, así como en cualesquiera otras políticas que puedan tener un impacto directo o indirecto sobre el paisaje."

"Convenio Europeo del Paisaje", Consejo de Europa, Florencia 2000, Capítulo I, art. 1.

El CEP tendrá igualmente, a nuestro modo de entender, importancia por dos razones principales. En primer lugar, porque se trata de un documento normativo, con carácter jurídico, puesto que la ratificación del "Convenio Europeo del Paisaje" establece que cada Estado, con arreglo a su propio reparto de competencias –de conformidad con sus principios constitucionales y su organización administrativa, y respetando el principio de subsidiariedad–, armonizará la aplicación del Convenio con sus propias políticas. En este sentido, el CEP *reclama* a todos los países signatarios la puesta en marcha de políticas de paisaje para asegurar su protección, gestión y planeamiento.

El CEP convierte así al *paisaje* en un elemento esencial en la vertebración de las políticas de actuación comunitarias, quedando recogido –además de en otros muchos documentos– en la estrategia Pan-Europea de Diversidad Biológica y Paisajística (1996), o en el Esquema de Desarrollo del Espacio Comunitario (EDEC) –adoptado en el Consejo Informal de Ministros responsables del Ordenamiento del Territorio de la Unión Europea en Potsdam (mayo de 1999)–, etc. Igualmente, las ventajas de utilizar un proceso de ordenación de paisajes para integrar las diferentes componentes sociales y ambientales también fueron defendidas en la Agenda 21.

En segundo lugar, el CEP modifica sustancialmente el concepto de paisaje aceptado hasta el momento. Para la UNESCO, los *paisajes culturales* son aquellos bienes que cumplen unas condiciones especiales de Valor Universal Excepcional[34], entendiendo éste como la capacidad de un paisaje de ser portador de un significado para el conjunto de la humanidad. Es decir, que todo territorio *no* es paisaje. Sin embargo, para el CEP, *cualquier porción del territorio tal y como la percibe la población* es paisaje, y por lo tanto, susceptible de ser protegido, puesto que *contribuye a la formación de culturas locales y es un componente fundamental del patrimonio natural y cultural europeo, que contribuye al bienestar de los seres humanos y a la consolidación de la identidad europea*[35].

Muchos autores son de la opinión que el país, el territorio, no es en principio un paisaje. Entre ellos, Rosario Assunto en su introducción a la "Crítica del Paisaje" señala que *los paisajes son aquellos cuyo ser material es el resultado de un proceso operativo humano ligado al ser estético: esta existencia estética resulta no sólo de un proceso evolutivo, sino de otorgarle sentido al ser material que es preexistente: un descubrimiento por el cual se vuelve objeto estético aquello que en su origen era pura y simple naturaleza*[36]. El paisaje surge entonces de un proceso de abstracción humana por el cual la *Naturaleza* pasa a convertirse en *Paisaje* como hecho cultural. Éste será a la vez el lugar donde tendrá lugar la actividad humana y la imagen creada por el hombre de un arquetipo de otro mundo[37]. De esta manera, y gracias al Paisaje, *aquella porción de un país visto desde un lugar determinado*, la hasta entonces pasiva naturaleza, se convierte en paisaje activo, en *un acto espiritual que teje una barrera de fenómenos que existen gracias al sentimiento de una unidad divina, de una totalidad natural*[38], que encuentra una autonomía independientemente del territorio que lo ha generado.

Puede que por ello las primeras apariciones de la palabra *paisaje* tiendan a situarla en el campo de la representación, al entender que el paisaje es una entidad perceptual, y por consiguiente cultural. Así sucede en numerosas lenguas, como la francesa, en la que encontramos la primera acepción de paisaje en la reedición de 1549 del diccionario de Robert Estienne: *Paisaje: palabra*

[34] *Se puede considerar que algunos de los elementos de este patrimonio, por sus notables cualidades excepcionales, tienen un "Valor Universal Excepcional" y merecen, por ende, una protección especial contra los peligros crecientes que los amenazan.* "Directrices Operativas para la puesta en práctica de la Convención del Patrimonio Mundial", UNESCO, París 2008, art. 4.

[35] Preámbulo del *Convenio Europeo del Paisaje*, Florencia 2000.

[36] ASSUNTO, Rosario, *Introduzione alla critica del Paesaggio*, Ed. Enaudi, Turín 1955, pp. 5-7.

[37] Son numerosos los filósofos del paisaje que han tratado este tema. Entre ellos recomendamos ROGER, Alain: *Court Traité du Paysage*, Ed. Gallimard, París 1997, p. 83; RITTER, Joachim: *Paysage, Fonction de l'esthétique dans la société moderne,* Les Editions de l'Imprimeur, París 1997, p. 24 ; y VENTURI FERRIOLO, Massimo: *Etiche del paesaggio,* Ed. Reuniti, Roma 2002, p. 73, que a su vez remite a una amplia bibliografía.

[38] SIMMEL, Georg, "Filosofía del paesaggio", en PERUCHI, L: *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bolonia 1912, pp. 71-83, citado en VENTURI FERRIOLO, Massimo: *Etiche del paesaggio, Il progetto del mondo umano*, Editori Reuniti, Roma 2002, p. 83.

común entre los pintores. En 1680, el Diccionario de Richelet, precisa: *paisaje es un cuadro que representa alguna campiña, un paisaje hermoso, amar los paisajes*[39].

Igualmente, se empleaban palabras de sentido muy cercano en Europa. Así tenemos, al final del siglo XV, la palabra holandesa *Landschap*, cuyo sentido, hasta finales del siglo siguiente, remitirá a "*la amplitud de país visto en todas las direcciones, desde un centro determinado por la mirada del hombre*". Durante todo el siglo XV, esta misma palabra se emplea para designar el mismo concepto en pintura, al igual que la inglesa (compuesta) *land-scape*, que de raíz holandesa, era utilizada en el dominio de la percepción (1603)[40].

De forma parecida, tenemos constancia de la palabra alemana *Landschaft,* de manos de un pintor: Alberto Durero, quien en una carta a Jacob Heller del 4 de noviembre de 1508, se referirá a Patinir como un *guter Landschaftmaler*, un "buen pintor de paisaje". En italiano, la primera aparición de *paesaggio* se encuentra en una carta de Tiziano, fechada el 11 de octubre de 1552 y enviada al Felipe II, por entonces todavía Príncipe de España. En su corte la palabra *paysaxe* aparece en algún otro texto de la época para designar precisamente los cuadros de paisajes[41], aunque en la España del siglo XVI aún está extendido el uso del término *pays* con el mismo significado, tal y como aparece empleado por Góngora en 1597 y posteriormente por diversos autores[42]. Proveniente del latín *pagus,* que se utilizaba con carácter popular por lo menos en la Península Ibérica ya en el siglo IX[43] –en portugués *pago*, con el mismo sentido que en castellano–, la palabra *país* se utilizará para designar las pinturas de paisajes ya fuesen representaciones tomadas del natural o de temas mitológicos y literarios. De ahí que cuando en el siglo XVIII surge la palabra *paisaje,* del francés *paysage* sobre la raíz latina *país*, aún se refiere al terreno exclusivo del arte pictórico, a un panorama o escena que captaba la mirada del pintor dispuesto a retratarla[44]. El primer autor que la define en este mismo sentido en España es Antonio Palomino, un pintor y estudioso que la emplea en su tratado *El museo pictórico y la escala óptica* de 1708[45].

Sea como fuere, –entendamos el paisaje desde su aspecto más abstracto y cultural, o simplemente como un "estar en el lugar" por parte de un individuo–, debemos comprender el paisaje como una realidad física y ecológica, pero también como una realidad cultural y simbólica: el paisaje está formado indudablemente por las cosas que nos rodean y que son verdaderamente reales, pero también es cierto que dependemos de nuestro intelecto para aprehenderlo, y como tal, revela únicamente su verdadera esencia cuando el hombre lo contempla desde su propia subjetividad. Esta *determinante cultural*, que proviene de la aprehensión del entorno por el hombre, hace de él un *continuum* físico a la vez que histórico, convir-

[39] Diez años más tarde, el diccionario de la Furetière amplía su sentido: "aspecto de un país, el territorio que se extiende hasta perderse de vista. Los bosques, las colinas, los ríos hacen los paisajes hermosos".

[40] Solo en 1725 encontramos unido en una sola palabra el término inglés *Landscape*.

[41] Felipe II tenía colgando de las paredes de sus propios aposentos en el Alcázar de Madrid una tabla con el tema del *buen y mal Pastor* […] *con lexos i paysaxes*. González Garcia, Luis, *La sombra de Dios*, catálogo de la exposición *Felipe II: un monarca y su época, un príncipe del Renacimiento*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998, p. 187.

[42] Aunque no se encuentra en el diccionario de Covarrubias ni en el Quijote (!!), sí aparece con frecuencia en la obra de Góngora (1597) y de Bernardo de Balbuena (1624). Corominas, Joan, y Pascual, José A: *Diccionario crítico y etimológico, castellano e hispánico*, Editorial Gredos, Madrid 1980, p. 339.

[43] *En catalán el vocablo desapareció en seguida; en castellano tampoco pertenece ya al uso común, pero tuvo vida tenaz, sobre todo en los territorios occidentales y meridionales […] El uso en la zona mozárabe parece haberse propagado hacia el Norte, pues la forma arabizada* bago *se lee en el Fuero de Salamanca del siglo XIII, y hoy en el leonés de los maragatos y salmantinos (porción de tierra cultivada dividida en parcelas, Lamano). Por lo demás pago aparece en docs. leoneses de 1199 y 1293 y en el Bierzo García Rey define* moldera *como "canal que riega un* pago*". Es también la forma común en Andalucía, que ya aparece en Abenalabbar (2ª mitad siglo XIII) con referencia a Granada, y abundantemente desde la Bula de Erección del Arzobispado granadino en 1492; hay muchos ejemplos en la toponimia andaluza […].* Para más información, consultar Corominas, Joan, Pascual, y José A., *Diccionario crítico y etimológico, castellano e hispánico*, Editorial Gredos, Madrid 1980, p. 338.

[44] Ni para los naturalistas del siglo XVIII, que describen el territorio desde un punto de vista más aplicado a la geografía y las ciencias naturales, existe el *paisaje*, sino todavía las *vistas*. Urtega, Luis: *La tierra esquilmada: las ideas sobre la conservación de la naturaleza en la cultura española del siglo XVIII*, Ediciones Serbal, Madrid 1987, p. 178.

[45] *Gran Enciclopedia Larousse*, Editorial Planeta, Barcelona 1977.

tiéndolo en un palimpsesto cultural indisociable de un territorio determinado.

En este sentido, los problemas que le afectan no son exclusivos de la época contemporánea: en todos los países se pueden encontrar registros centenarios que confirman la existencia de procesos de degradación significativos, con modificaciones más o menos acentuadas de los mismos. Antes de cualquier acción antrópica, son los propios agentes de erosión y transformación de la naturaleza los que generan cambios constantes y crean la matriz biofísica sobre la cual se implantan las actividades humanas. La tectónica, la circulación del aire, del agua y el clima, entre otros, son algunos de los agentes de transformación permanente del paisaje, destruyendo y creando sucesiones de realidades naturales, ofreciendo a cada momento un paisaje diferente.

Aunque la apropiación del territorio por las actividades humanas constituye sólo un nivel más en la construcción del paisaje, sin embargo, es cierto que –aunque los registros históricos demuestran la gran dinámica de los paisajes a lo largo del tiempo– éstas cada vez van sucediendo a un ritmo más acelerado. Significativamente, en todo el mundo se ha comprobado una intensificación drástica de los procesos de transformación del paisaje en las últimas décadas. Es posible afirmar que los problemas y los desequilibrios adquieren mayor gravedad al haberse generalizado no ya a escalas nacionales, sino internacionales. Corresponden a procesos más rápidos y graves por tratarse de alteraciones que interfieren simultáneamente en sus dimensiones ecológicas, culturales, socio-económicas y sensoriales, con consecuencias sobre la calidad de vida de las comunidades humanas tanto inmediatas como a largo plazo.

Muchos de los problemas de los paisajes culturales son similares en todo el mundo, puesto que en lo esencial, la crisis actual del ambiente tiene que ver con la civilización moderna y con los valores que la sustentan. Nuestra crisis ecológica es el inevitable resultado de la insensibilidad de la economía moderna a la vulnerabilidad y los límites de la naturaleza, de la frenética lucha por el poder de la política moderna y de que el hombre moderno equipare su felicidad con la satisfacción material; entonces… ¿cómo vivir nuestra vida?

Se podría escribir tanto… Y en la pausa para inspirar miro a mi alrededor, a los libros que están ahora encima de mi mesa de trabajo. Parece que hayan ido viniendo sin darme cuenta, intentando acompañarme –¿o no dejarme sola?– en mi paseo por este artículo: "Un mundo nuevo", de Federico Mayor Zaragoza, que de manera deslumbrante nos expone la necesidad de un nuevo contrato social[46], al igual que el "Firmemos la Paz con la Tierra", en cuyo prólogo el director general de la UNESCO nos habla de poner término *a la guerra contra la naturaleza*[47]; lo mismo que parece expresar la "Ética medioambiental y la política internacional", también de la editorial de la UNESCO[48]. Debajo de todos ellos, pero como base y fundamento –sus páginas ya viejas lo confirman–, la "Etiche del paesaggio", del buen amigo Massimo Venturi Ferriolo[49].

Sin embargo, falta algo. Me levanto. Y vuelvo: mi caminar por este texto me había recordado otro paseo, aquel que realizó José Ortega y Gasset con su imaginario *alter ego* místico, Rubín de Cendoya. Nos separa más de medio siglo, pero su comentario me parece tan válido:

> *Estos montes son necesarios en la mecánica universal; pero tú y yo, que ahora estamos frente a ellos, debemos producirles el mismo efecto entre burlesco y sorprendente que a nosotros nos produce eso que llamamos casualidad. Créeme, amigo mío, tú y yo somos una casualidad*[50].

Me siento más tranquila. El texto, lejos de banalizar lo efímero de la vida humana, me sitúa en una escala física y temporal que parece dotar a este momento fugaz de una total libertad.

Apaguemos el ordenador; Javier me espera para ir a cenar.

[46] MAYOR ZARAGOZA, Federico: *Un Mundo Nuevo*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores y Ediciones UNESCO, Barcelona 2001.

[47] BINDÉ, Jérôme (ed.): *Firmemos la Paz con la Tierra*, Icaria Editorial y Ediciones UNESCO, Barcelona 2007.

[48] TEN HAVE, Henk A.M.J: *Environmental Ethics and Internacional Policy,* UNESCO, París 2006.

[49] VENTURI FERRIOLO, Massimo: *Etiche del paesaggio,* Ed. Reuniti, Roma 2002.

[50] ORTEGA Y GASSET, José: "La pedagogía del paisaje", en *El Sentimiento estético de la vida,* Ed.Logos, Madrid 1948.

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia

2010

Presidenta
Rosario Álvarez Martínez

Vicepresidente
José Luis Jiménez Saavedra

Secretario General
Gerardo Fuentes Pérez

Tesorero
Francisco González Afonso

Vocales
Ana María Quesada Acosta
Maribel Nazco Hernández
Fernando Castro Borrego

Composición de la Real Academia

al 31 de diciembre de 2010

Académicos de Honor

- Martín Chirino López, 2001.
- Maria Orán Cury, 2001.
- Pedro González González, 1976. De Honor: 2001.
- Cristino de Vera Reyes, 2005.
- María Rosa Alonso Rodríguez, 2005.

Académicos Supernumerarios

- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972.
- Manuel Bethencourt Santana, 1988.
- Salvador Fábregas Gil, 1992.
- Luis Cobiella Cuevas, 1993.
- Gonzalo González González, 1996.
- María Belén Morales Gómez, 1998.
- Armando Alfonso López, 2002.
- Juan José Falcón Sanabria, 2002.
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008.

Académicos de Número

Sección de Pintura

- Manuel Martín Bethencourt, 1986.
- Fernando Castro Borrego, 1994.
- Josefa Izquierdo Hernández, 2004.
- Juan José Gil Socorro, 2004.
- María Isabel Nazco Hernández, 2008.
- Ernesto Valcárcel Manescau, 2009.
- Félix Juan Bordes Caballero, 2009.

Sección de Escultura

- María del Carmen Fraga González, 1985.
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008.
- Gerardo Fuentes Pérez, 2008.
- Ana María Quesada Acosta, 2008.
- Juan López Salvador, 2009.
- Roberto Rodríguez Martinón, 2009.
- Leopoldo Emperador Altzola, 2009.

Sección de Arquitectura

- Sebastián Matías Delgado Campos, 1985.
- José Luis Jiménez Saavedra, 2004.
- Vicente Saavedra Martínez, 2008.
- Luís Miguel Alemany Orella, 2009.
- Federico García Barba, 2009.
- Maribel Correa Brito, 2009
- *Vacante.*

Sección de Música

- Lothar Siemens Hernández, 1984.
- Rosario Álvarez Martínez, 1985.
- Carmen Cruz Simó, 1992.
- Francisco González Afonso, 2008.
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008.
- Conrado Álvarez Fariña, 2008.

Académicos Correspondientes en las Islas

Tenerife

- Vicki Penfold, 1986.
- Rubens Henríquez Hernández, 2001.
- María Luisa Bajo Segura, 2004.
- Jesús Pérez Morera, 2009.
- Carlos Rodríguez Morales, 2009.
- Carlos Millán Hernández, 2010.
- Eladio González de la Cruz, 2010.

Gran Canaria

- Juan Hidalgo Codorniu, 1986.
- José Miguel Alzola González, 1988.

- Fernando Bautista Vizcaíno, 2007.
- Antonio María González Padrón, Telde, 2009.
- Ángeles Alemán Gómez, 2009.
- José Dámaso Trujillo, Agaete, 2010.
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010.
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010.

La Palma

- Mª Victoria Hernández Pérez, Los Llanos, 2009.
- Manuel Poggio Capote, 2009.

La Gomera

- José Román Mora Novaro, 2010.

Lanzarote

- Antonio Félix Martín Hormiga, 2005.

Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005.

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Matías Díaz Padrón, 1988 (Madrid).
- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid).
- Ismael Fernández de la Cuesta González, 1988. (Madrid).
- Graziano Gasparini, 1988 (Venezuela).
- Guillermo González Hernández, 1988 (Madrid / Málaga).
- Agustín León Ara, 1988 (Madrid).
- Simón Marchán Fiz, 1988 (Madrid).
- Pedro Navascués Palacio, 1988 (Madrid).
- Enrique Nuere Matauco, 1988 (Segovia).
- Víctor Pérez Escolano, 1988 (Sevilla).
- Rafael Ramos Ramírez, 1988 (Madrid).
- Luis Alberto Hernández Plasencia, 1988 (Madrid).
- Ana María Arias de Cossío, 1991 (Madrid).
- Carlos Reyes Pérez, 1991 (Madrid).
- Jesús Ortiz Fernández, 1992 (Barcelona).
- Carlos Cruz de Castro, 2001 (Madrid).
- Tomás Marco Aragón, 2001 (Madrid).
- Antonio Tomás Sanmartín, 2001 (Valencia).
- Víctor Nieto Alcaide, 2003 (Madrid).
- Felicia Chatelain Santisteban, 2004 (La Habana).
- María Salud Álvarez Martínez, 2007 (Sevilla).
- Gustavo Díaz Jerez, 2007 (Madrid).
- Benigno Díaz Rodríguez, 2007 (Barcelona).
- Yolanda Auyanet Hernández, 2009 (Sicilia).
- Humberto Orán Cury, 2009 (Madrid).
- Federico Castro Morales, 2010 (Madrid).

Publicaciones más recientes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

Revista anual

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Director: Eliseo Izquierdo Pérez

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.-* 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 Luís 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. - 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.- 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.-* 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.-* 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.-* Carmen Fraga González: *Obituario: Juan José Martín González.- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2009.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

DISCURSOS Y LIBROS

- Lola DE LA TORRE CHAMPSAUR: *Semblanza del barítono Néstor de la Torre*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música) leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo Izquierdo Pérez. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola DE LA TORRE. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Manuel Bonnín Guerín, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música) leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Mª del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi Bonet Armengol y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro, celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi Pensamiento Musical frente a su Marco Histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música) leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo graus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y Ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura) leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura) leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.

CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del Obispado

de Tenerife, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, Diciembre 1988 - Enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.

- Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Exposición Colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.
- Jesús ORTIZ: *Jesús Ortiz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- Jesús [González] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNÁNDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
- Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como…* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
- Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.
- Manuel MARTÍN BETHENCOURT: *Martín Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Exposición Colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Luís Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luís Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias "Cabrera Pinto" en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Comisario: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- María Belén MORALES: *María Belén Morales*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica de Número de la RACBA (sección de Escultura). Textos de Pedro GONZÁLEZ, M. Carmen FRAGA y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA 1998.
- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *El fin del principio*. Exposición del ilustre Académico Numerario de la RACBA (sección Escultura), organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con el patrocinio del Ayuntamiento de Santa cruz de Tenerife y del Organismo Autónomo de cultura del Cabildo de Tenerife, en el Museo Municipal de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife) del 21 diciembre de 2000 al 20 enero de 2001. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Manuel BETHENCOURT SANTANA y María Luisa BAJO SEGURA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2000.
- Pepa IZQUIERDO: *Azoteas*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Pintura). Sala de Exposiciones del Instituto de Canarias "Cabrera Pinto" de San Cristóbal de La Laguna, 3 de marzo al 3 de abril de 2004. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Carlos E. PINTO, Antonio ÁLVAREZ DE LA ROSA, Daniel DUQUE, Arturo MACCANTI y Miguel MARTINÓN. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Juan José GIL: *Del tiempo, el espacio y la luz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura). Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria), del 1 al 27 de abril de 2004, y Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 7 de mayo al 12 de junio de 2004. Texto: Fernando CASTRO BORREGO. Comisaria: Alicia BATISTA COUZI. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.

DISCOS

- Manuel BONNIN: *Cuarteto para cuerdas en re menor* y *Sonata para violonchelo y piano.* Intérpretes del cuarteto, el "Cuarteto Cassoviae", y de la Sonata, los Académicos Correspondientes Rafael Ramos y Pedro Espinosa. Disco de la serie "Música Canaria de los siglos XIX y XX, vol. II. Portada original, ilustrada por el Académico de Número Francisco Borges Salas. Texto: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ. Editado con la colaboración del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1987.

Índice

7 Sumario

9 Editorial

11 Crónica académica de 2010

Incorporaciones e ingresos de académicos. Discursos y laudationes

Acto de incorporación de D. Gustavo Díaz Jerez como correspondiente por Madrid (Sección de Música), 29-IV

19 *Laudatio* del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez
Rosario Álvarez Martínez

26 Partitura de "Orahan", para piano solo
Gustavo Díaz Jerez

Acto de ingreso de D. Félix Juan Bordes Caballero como numerario (Sección de Pintura), 28-V

29 Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda
Félix Juan Bordes Caballero

41 Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático
Fernando Castro Borrego

Acto de ingreso de D. Leopoldo Emperador Altzola como numerario (Sección de Escultura), 25-VI

45 Memoria y emoción
Leopoldo Emperador Altzola

53 *Laudatio* de Leopoldo Emperador Altzola
Martín Chirino López

Acto de ingreso de Dª. María Isabel Correa Brito como numeraria (Sección de Arquitectura), 23-XI

55 Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo
María Isabel Correa Brito

69 Contestación al discurso de ingreso de Isabel Correa Brito
Federico García Barba

Acto de apertura del curso 2010-2011, 5-X

Conferencia del Académico Invitado

81 La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XVIII
Pedro Navascués Palacio (Madrid)

Entrega de los premios "Magister" y "Excellens" de 2010

95 Justificación de los premios

97 Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, premio "Excellens" en Arquitectura
José Luis Jiménez Saavedra

101 Partitura de "El caracol arquitecto", para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde
Francisco González Afonso

105 Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio "Magister" en Arquitectura
Javier Díaz-Llanos La Roche

110 Partitura de "En paz", para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez
Francisco González Afonso

Conferencias y artículos

117 Tras el verdadero retrato de Luján Pérez
Pedro González Sosa

121 Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes
Carmen Fraga González

127 Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia
Noemí Feo Rodríguez

135 Entre la textura y la metáfora. (Gonzálo González: Exposición "en primavera. dibujos", en Galería Mácula)
Dalia Hernández de la Rosa

137 El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria
Lothar Siemens Hernández

145 Vértigo: Los paisajes del hombre o… ¿cómo vivir nuestra vida?
Ana Luengo Añón

Registros

165 Junta de Gobierno de la Real Academia. 2010

167 Composición de la Real Academia al 31 de diciembre de 2010

169 Publicaciones más recientes de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

173 Índice

El volumen
Anales de la Real Academia Canaria
de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2010,
se acabó de imprimir
en los talleres de Gráficas Sabater
Santa Cruz de Tenerife
el 15 de febrero de 2012