Anales

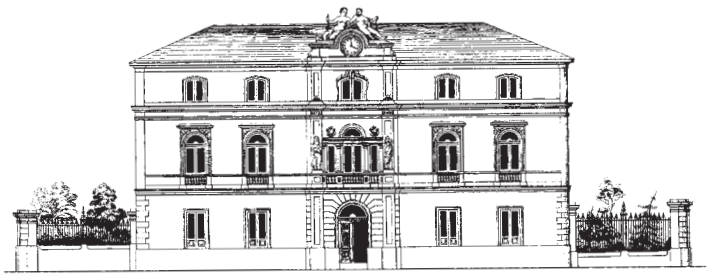
Real Academia Canaria de Bellas Artes
de San Miguel Arcángel

Número 6 • 2013

Anales

Real Academia Canaria Ð Bellas Artes
Ð San Miguel Arcángel

Anales



Real Academia Canaria de Bellas Artes
de San Miguel Arcángel

Islas Canarias

2013

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

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

196 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)

Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

Anales 2013

Fundador y Director
Eliseo Izquierdo Pérez

Subdirector
Lothar Siemens Hernández

Secretaria
M.ª Salud Álvarez Martínez

Consejo de redacción
Rosario Álvarez Martínez
Fernando Castro Borrego
Federico García Barba
Ana M.ª Quesada Acosta

Consejo editorial
Rosario Álvarez Martínez
José Luis Jiménez Saavedra
Guillermo García-Alcalde Fernández
Fernando Castro Borrego
Gerardo Fuentes Pérez
Laura Vega Santana
Ana Luisa González Reimers
Carlos Rodríguez Morales

Edición al cuidado de
Lothar Siemens Hernández y
M.ª Salud Álvarez Martínez

Diseño y maquetación
Semprini Ediciones, Zaragoza

Impresión y encuadernación
Imprenta Santa Cruz. Santa 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

Crónica académica

Acto institucional

Relevo en el gobierno de la RACBA

Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013)

Actos conmemorativos

Conmemoración del 225 aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez

La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava
Tania Marrero Carballo

El escultor Fernando Estévez
Gerardo Fuentes Pérez

El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez
Ana M.ª Quesada Acosta

La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez
Eliseo Izquierdo Pérez

De nuestro archivo

El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro
Jesús Hernández Perera

Ingresos de académicos. Discursos y *Laudationes*

Don Ildefonso Aguilar de la Rúa, numerario (Sección Pintura), 15-IV

La imagen estereoscópica. Laudatio del pintor Ildefonso Aguilar
Fernando Castro Borrego

El paisaje sonoro
Ildefonso Aguilar de la Rúa

Don Manuel González Muñoz, numerario (Sección Escultura), 25-V

Laudatio del escultor Manuel González Muñoz
Ana M.ª Quesada Acosta

La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento
Manuel González Muñoz

Doña Yolanda Auyanet Hernández, correspondiente por Sicilia (Sección de Música), 08-X

Laudatio de la soprano Yolanda Auyanet
Conrado Álvarez Fariña

Palabras de agradecimiento y ofrenda musical
Yolanda Auyanet Hernández

Don Javier González de Durana Isusi, correspondiente por Bilbao (Sección de Pintura), 29-X

Laudatio del profesor Javier González de Durana
Vicente Saavedra Martínez

Fulgor y crisis de los museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible
Javier González de Durana Isusi

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2013-2014, 7-X

Intervención del conferenciante invitado

La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad
Carlos Brito Díaz
(Universidad de La Laguna)

Entrega de los Premios de pintura "Magister" y "Excellens" 2013

Premio "Magister" y Premio "Excellens" en Pintura 2013
Justificación

Juan Pedro Ayala Oliva, Premio "Excellens" 2013 de Pintura
María Isabel Nazco Hernández

Palabras de agradecimiento.
Juan Pedro Ayala Oliva

Emilio Machado Carrillo, Premio "Magister" 2013 de Pintura
Guillermo García-Alcalde Fernández

Palabras de agradecimiento
Emilio Machado Carrillo

Artículos

Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico
M.ª del Carmen Fraga González

El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX
Rosario Álvarez Martínez

Obituario

Viki Penfold, en el recuerdo
Eliseo Izquierdo Pérez

El adiós silencioso de Jesús Ortiz
Eliseo Izquierdo Pérez

Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013
Manuel Poggio Capote

Registros

Junta de Gobierno de la Real Academia, 2013

Composición de la Real Academia al 31 de diciembre de 2013

Publicaciones de la Real Academia

Índice

Crónica académica de 2013

El **2 de febrero** falleció en su residencia del Puerto de la Cruz, a los 95 años de edad, la académica supernumeraria de la RACBA Vicki Penfold, destacada pintora y escultora polaca nacida en Cracovia en 1918. Asentada en Tenerife tras un amplio periplo internacional, fue nombrada correspondiente de esta corporación en 1988, y desde entonces colaboró asiduamente con nuestra Real Academia, asistiendo a sus reuniones y plenarios hasta los primeros años del siglo XXI. Por su constante colaboración, la RACBA decidió incorporarla al corpus de supernumerarios con las prerrogativas de voz y voto que les son inherentes. De su autoría es el retrato del antiguo presidente don Pedro González y el busto en bronce del Rey Juan Carlos I que regaló a nuestra corporación y que preside el salón de plenos de la academia bajo el repostero de la institución.

El **14 de febrero** fue reelegida por unanimidad como Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes la musicóloga y catedrática de Historia de la Música Dra. Rosario Álvarez Martínez, en junta plenaria a la que concurrieron 29 académicos con derecho a voto y algunos correspondientes. La presidenta dirigirá esta histórica corporación durante el cuatrienio 2013-2016, con una Junta de Gobierno parcialmente renovada propuesta por ella y que también fue favorablemente aceptada por todo el plenario. Dicha directiva está ahora integrada por los académicos don José Luis Jiménez Saavedra (vicepresidente 1º), don Federico García Barba (vicepresidente 2º), don Gerardo Fuentes Pérez (secretario general), don Diego Estévez Pérez (tesorero), doña Ana María Quesada Acosta (vocal bibliotecaria), doña Maribel Nazco Hernández (vocal conservadora) y don Félix Juan Bordes Caballero (vocal de relaciones institucionales). De esta manera, se amplía a ocho el número de miembros de la Junta de Gobierno, de acuerdo con lo dispuesto en la última reforma estatutaria. El numerario de la sección de Música don Conrado Álvarez Fariña fue confirmado para continuar como Jefe de Protocolo.

El **1 de marzo** a las 20:30 horas, en el salón de sesiones del Ayuntamiento de La Orotava, y previa convocatoria en nombre de nuestra corporación por la presidenta de la RACBA, tuvo lugar una sesión pública solemne de nuestra Academia para conmemorar el CCXXV aniversario del nacimiento del escultor tinerfeño, natural de dicha localidad, Fernando Estévez, quien fue nombrado académico de número en 1851 y ejerció como profesor de escultura y vaciado en nuestra institución hasta su fallecimiento. En el acto, abierto por la presidenta, intervinieron los académicos don Eliseo Izquierdo, doña Ana Quesada y don Gerardo Fuentes, máximo especialista sobre dicho escultor. El acto concluyó con una ofrenda musical.

El **11 de marzo** falleció en Granada, donde residía, el notable pintor y profesor de dibujo de enseñanzas medias, que ejerció este magisterio en Tenerife entre 1961 y 1978, don Jesús Ortiz Fernández. Nacido en la provincia de Almería en 1922, mantuvo su vinculación con Canarias desde su Granada residencial, y fue nombrado académico correspondiente de la RACBA en 1989, distinción que solemnizó con una gran exposición antológica en Tenerife con motivo de una de sus muchas visitas a la isla. La Academia guarda un imborrable recuerdo de su bonhomía y algunos cuadros suyos expuestos en la sede.

El **16 de marzo** se produjo una vacante de académico de número en la Sección de Pintura de la RACBA, al ascender a la categoría de académica supernumeraria en virtud de su edad la ilustre artista, doctora y catedrática de Bellas Artes doña María Isabel Nazco Hernández. Nacida en Los Llanos de Aridane (La Palma) y afincada desde joven en Tenerife, donde ha realizado hasta estos días una prestigiosa obra artística y una eficaz labor pedagógica, realizó su acto de ingreso en la RACBA el 10 de diciembre de 2008 con un interesante discurso sobre el metal como materia pictórica, publicado en el primer volumen de nuestros "Anales". Desde 2009 fue elegida para formar parte de la Junta de Gobierno de la RACBA, mostrándose como entusiasta colaboradora y gestora, razón por la cual a principios de este año de 2013 fue llamada por la presidenta para continuar en la directiva durante un cuatrienio más, un desempeño para el que están los supernumerarios estatutariamente autorizados.

El **15 de abril**, a partir de las 16:30 se celebraron dos plenarios previamente convocados, el primero de los cuales, de carácter extraordinario, se concentraba en la votación de propuestas de nuevos académicos. Se acordó, tras obtener el suficiente número de votos, nombrar a los siguientes: doña Fernanda Guitián Garre, hasta ahora correspondiente, entra a engrosar la Sección de Numerarios de Escultura; doña María Isabel Sánchez Bonilla, catedrática de escultura de la Escuela Universitaria de Bellas Artes, completa dicha sección, y don Efraín Pintos Barate es electo para ir nutriendo la nueva Sección de Fotografía. Como correspondientes, se eligieron a la compositora doña Salvadora (Dori) Díaz Jerez por la isla de Tenerife y al pintor y profesor de dibujo don Juan Guerra Hernández por la de Gran Canaria.

El **15 de abril**, a las 19:00 horas se celebró en nuestra sede tinerfeña el solemne acto de ingreso, como académico de número de la RACBA, del pintor residente en Lanzarote don Ildefonso Aguilar de la Rúa, cuya *laudatio* corrió a cargo del catedrático de la ULL y también numerario don Fernando Castro Borrego. Además de intervenir agradeciendo su nombramiento, el recipiendario entregó un gran cuadro de su autoría para los fondos de la Academia, y se cerró el acto con una intervención musical de piano y electroacústica realizada por su hijo don Samuel Aguilar Pereyra. Este brillante acto se vio favorecido con la presencia de numerosas personalidades del mundo intelectual y político venidas especialmente desde la isla de Lanzarote.

El sábado **20 de abril**, con asistencia de un público muy numeroso, se realizó una visita guiada organizada por la RACBA a dos de los edificios restaurados en La Laguna por los académicos doña Maribel Correa y don Diego Estévez, concretamente el antiguo Hospital de Dolores (hoy Biblioteca Municipal) y el antiguo convento de San Agustín (Instituto Cabrera Pinto). Los arquitectos explicaron los procesos de restauración apoyándose en proyecciones del estado primitivo de los inmuebles y de las diferentes fases de su tarea rehabilitadora. Seguidamente, y en el mismo Instituto Cabrera Pinto, se visitó la exposición escultórica "Cataclismo" de nuestro numerario don Juan López Salvador, quien realizó un recorrido minuciosamente explicado a través de su obra expuesta.

El **18 de mayo**, coincidiendo con el Día Internacional de los Museos, y continuando con el ciclo de visitas guiadas con la presencia de sus protagonistas programadas para este año por la Real Academia Canaria de Bellas Artes, esta corporación organizó un recorrido a través de la exposición "Retos al vacío" de nuestra veterana académica, la escultora doña María Belén Morales, que desde el 31 de enero se había inaugurado en Tenerife Espacio de las Artes. La comisaria de la muestra, la académica y doctora en Historia del Arte doña Ana Quesada Acosta, explicó la muestra al numeroso público asistente, y en el evento estuvieron presentes no solo la escultora, sino también la académica y restauradora doña Fernanda Guitián Garre, que había contribuido a la restauración de muchas de las obras expuestas. A continuación tuvo lugar la presentación y proyección por parte del TEA del documental sobre doña María Belén Morales titulado "Aerovasiones", dirigido por Carlos Hernández Dorta.

El **25 de mayo** celebró la Academia dos actos en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria. En primer lugar, a las 17:30 se celebró una reunión a la que asistieron los académicos de Las Palmas, cuatro de Tenerife y uno de Lanzarote, para tratar de dinamizar la presencia de la RACBA fuera de Tenerife. Se debatieron diversas propuestas, y como acción inmediata y concreta se acordó realizar una visita guiada por la doctora y académica doña

Ángeles Alemán Gómez a la exposición en Vegueta, de la que es comisaria, del también académico por La Gomera residente en Gran Canaria Joserromán Mora Novaro. A las 19:30, en el salón noble de dicha institución, abarrotado de público, tuvo lugar el acto de ingreso como numerario del escultor don Manuel González Muñoz, cuyo elogio corrió a cargo de la numeraria de su Sección doña Ana Quesada Acosta. El recipiendario reflexionó sobre su propia obra y ofreció a la Academia una gran escultura realizada en malla de acero. Finalizó el acto con una brillante intervención pianística del académico don José Luis Castillo, quien ejecutó la sonata "Dante" de Franz Liszt.

El **11 de junio**, organizada por la RACBA, se realizó la visita prevista a la exposición de pinturas del académico correspondiente don Joserromán Mora Novaro, en la Sala de Arte de la calle Colón nº 8 de Las Palmas de Gran Canaria de la que es titular el Cabildo de esta isla. La visita fue guiada por la también académica correspondiente y profesora de la ULPGC doña Ángeles Alemán Gómez, quien hizo un recorrido explicativo de la pintura del ilustre artista gomero, destacando las nuevas aportaciones del pintor con respecto a sus obras anteriores. Este tomó al final la palabra para agradecer a los numerosos visitantes su presencia, y abundó en los procedimientos de su pintura en esta reciente etapa de su actividad creativa.

El **21 de junio** se celebraron dos juntas plenarias de la RACBA en su sede de Santa Cruz de Tenerife. La primera se convocó para votar las propuestas de nuevos académicos visadas por la Junta de Gobierno. Fueron propuestos y votados favorablemente como nuevos numerarios el arquitecto de Las Palmas don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, así como la profesora titular de la ULPGC doña Ángeles Alemán Gómez, que es correspondiente desde 2009 y fue propuesta ahora para ocupar una plaza vacante entre los numerarios de la Sección de Pintura. Se nombró, asimismo, Académico de Honor al doctor don Carlos Millán Hernández, prestigioso jurista, incansable defensor del patrimonio histórico-artístico, investigador y ensayista de Bellas Artes, a la par que gran colaborador de la RACBA. Fue también nombrado Académico Correspondiente en Bilbao el museólogo y gestor artístico, antiguo director del TEA en Tenerife y actualmente director del Museo Balenciaga de Guipúzcoa, don Javier González-Durana Isusi.

El **24 de junio** falleció en la isla de La Palma, de donde era natural, el académico supernumerario don Luis Cobiella Cuervas, que fue nombrado correspondiente de la RACBA en representación de su isla natal en 1988, pasando en 1993 a Numerario por la Sección de Música, dada su condición de prestigioso y prolífico compositor, ensayista musical, a la par que matemático, filólogo, profesor de enseñanzas medias y director de la central eléctrica de su isla. Notable intelectual inclinado a la innovación, fue un gran comunicador, incluso a través de la radiofonía hasta el final de su vida, y un humanista de honda dimensión, cuya integridad moral le valió también para ser nombrado primer Diputado del Común al organizarse la Autonomía Canaria. Nacido en 1925, fue el primer académico para cuyo acto de ingreso como numerario se desplazó la corporación en pleno a la isla de La Palma, saliendo por vez primera de la de Tenerife. Sus datos, actividades y lista de obras de todo tipo figuran en la ficha de nuestra página web, localizable ésta donde se registra su nombre entre los antiguos académicos de número nombrados en 1993.

En la mañana del martes **23 de julio**, el presidente del Parlamento de Canarias, don Antonio Castro Cordobez, y la presidenta de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, doña Rosario Álvarez Martínez, celebraron un acto institucional en la biblioteca de la Cámara Legislativa en el que se firmó un convenio para establecer un marco de colaboración entre ambas instituciones. Implica este convenio el asesoramiento al Parlamento de Canarias por parte de la Academia en cuestiones artísticas y culturales que afecten al patrimonio histórico-artístico regional, y también para las actividades culturales promovidas por el Parlamento. Estuvieron copresidiendo la firma los miembros de la mesa parlamentaria don Julio Cruz y don José Miguel González, así como el vicepresidente de la Real Academia por Tenerife, don Federico García Barba.

El **26 de julio** se celebró en la Sala I de exposiciones de la sede de la RACBA un concierto barroco extraordinario que bajo el título de "El Afecto Ilustrado" ofrecieron Adrián Linares Reyes (violín barroco y viola), Hugo Rodríguez Arteaga (fagot barroco) y Pablo Márquez Caraballo (cémbalo). Interpretaron obras de Colombi, Frescobaldi, Veracini, Fasch, Vivaldi, Froberger y Corelli. La sala, que se colmó de asistentes, fue ambientada al estilo de un

bodegón barroco con frutas, vinos y otras viandas, que el numeroso público pudo incluso degustar al finalizar el concierto.

Los meses de **agosto y septiembre** no fueron totalmente inactivos. La RACBA dispuso de acceso al edificio de su sede, cerrado por vacaciones, y abordó poco a poco la organización de los eventos de otoño, así como el acto conmemorativo del centenario de la reinstalación de la Academia por Alfonso XIII, consistente en una gran exposición con obras de autores que han sido académicos a lo largo de su historia, con doble sede: en el Museo Municipal de Bellas Artes y en las propias instalaciones actuales de la Academia.

El **23 de septiembre** tuvo lugar en la sede de la Academia un acto de recuerdo y homenaje al profesor don Jesús Hernández Perera y a su esposa doña María Josefa Cordero, con motivo de la publicación por la Real Academia de la obra realizada por la académica doña Ana Luisa González Reimers, un extenso catálogo de las 65 obras donadas por la profesora Cordero a la RACBA, ya instaladas y expuestas en la Sala II. El lujoso libro, titulado *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, en el que se reproducen a todo color y se comentan las obras donadas, fue presentado por la catedrática de Historia del Arte y académica numeraria doña Carmen Fraga González, y también por la autora. La presidenta doña Rosario Álvarez inició el acto con una semblanza y recordatorio de la doctora Cordero, y hablaron también, en su calidad de patrocinadores de la publicación, el alcalde de La Orotava don Isaac Valencia Domínguez y el director general de cultura del Gobierno de Canarias don Xerach Gutiérrez. El acto estuvo muy concurrido y al final los presentes pudieron visitar la instalación de las obras donadas y las salas de arte de la Real Academia.

El miércoles **2 de octubre** se culminó en el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife la firma del convenio que, con fecha del 9 de agosto pasado, se suscribe entre dicha corporación municipal, por medio de doña Clara Isabel Segura Delgado, titular del Organismo Autónomo de Cultura de dicho Ayuntamiento, y doña Rosario Álvarez Martínez en su calidad de presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Por la primera estipulación se comprometió la RACBA a organizar y realizar en el mes de diciembre el tradicional *Ciclo de Música Sacra*, aportando el Ayuntamiento la financiación del mismo. Se inscribe dicha colaboración en el ámbito de un Convenio Marco en el que se generarán adiciones para otras acciones concretas a determinar entre ambas corporaciones, como la magna exposición con obras de los antiguos artistas de la RACBA que, con motivo del centenario de la reinstauración de la Academia en Tenerife, se inaugurará en el Museo Municipal de Bellas Artes en este mismo mes de octubre.

El lunes **7 de octubre**, tras la celebración de un plenario de la Academia en su sede, se trasladó la corporación al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, donde a las 19:30 comenzó el acto de inauguración del curso 2013-2014. Instalada la Academia en los asientos de honor, abrió el acto público la presidenta doña Rosario Álvarez para dar pie a que el secretario, el doctor Gerardo Fuentes, leyera la memoria del curso anterior.

Como conferenciante invitado, el doctor don Carlos Brito Díaz, profesor titular y jefe del Departamento de Literatura de la Universidad de La Laguna, pronunció la lección inaugural, que versó sobre *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad.*

A continuación se entregaron los premios anuales de la RACBA. La académica de la sección de pintura doña María Isabel Nazco Hernández glosó la figura del pintor más joven, don Juan Pedro Ayala Oliva, a quien la Academia tributó el Premio 'Excellens'. El Premio 'Magister' se le otorgó a don Emilio Machado Carrillo, cuya amplia trayectoria y obra fueron glosadas por don Guillermo García Alcalde en un texto que, al estar ausente su autor por indisposición de salud, leyó el académico numerario don Lothar Siemens. La presidenta doña Rosario Álvarez cerró el acto con una alocución en la que anunció los actos previstos por la Real Academia para el curso entrante.

Finalmente leyó un breve mensaje del rey don Juan Carlos I dirigido a nuestra corporación, que fue acogido con la natural satisfacción. Habiéndosele invitado formalmente por la Junta de Gobierno a presidir el acto de apertura académica y a acudir a los actos de nuestro centenario, en su calidad de Presidente nato de la Academia y del

Real Patronazgo que nos ampara, y encontrándose S. M. en esos momentos delicado de salud, declinó la invitación y se dirigió a la Academia a través del jefe de la Casa Real, don Rafael Spottorno, quien nos escribió, entre otras cosas, lo siguiente:

> *Su Magestad el Rey me ha encargado que, en su nombre, le traslade su sincero agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel por la labor desempeñada en el fomento de nuestro patrimonio cultural. Asimismo, Su Magestad quiere expresar su felicitación a las personas que han sido distinguidas este año por esa Real Academia Canaria, Don Emilio Machado Carrillo (Premio "Magister") y Don Juan Pedro Ayala Oliva (Premio "Escellens"), animándoles a continuar con su dedicación en beneficio de la creación artística.*

Asistieron a la presidencia acto público, fundamentalmente, una amplia representación de numerarios de Tenerife y varios numerarios de otras islas (Lanzarote y Gran Canaria), así como algunos correspondientes y electos.

Al día siguiente, el **8 de octubre**, se celebró la solemne sesión de ingreso en la RACBA de la soprano grancanaria doña Yolanda Auyantet Hernández, académica correspondiente por la isla de Sicilia, donde reside habitualmente. El acto se celebró en la sala de cámara del Auditorio Adán Martín. Instalada la Academia, pronunció el elogio de la recipiendaria el académico de número de la Sección de Música don Conrado Álvarez Fariña, al que contestó con sentidas palabras de agradecimiento la ilustre cantante. Tras recibir los atributos de académica, doña Yolanda Auyanet solemnizó a continuación su ingreso con un extraordinario recital de música española, acompañada al piano por el maestro Giulio Zappa. Cantó obras de Siemens, Rodrigo, Turina, Falla y Granados, despertando la emoción y el entusiasmo del numeroso público que llenó la sala.

El **11 de octubre** entró en la página web de la RACBA (www.racba.es) el pdf del número 5 de nuestra revista ANALES, que con los números anteriores puede consultarse en la pestaña "Revista ANALES". La falta de medios para imprimirla ha llevado a la Academia a la decisión de tener preparada su maquetación y colgarla en la web, sin que haya que esperar a que se publique físicamente en papel, a lo que no se renuncia y se hará desde que haya medios. De esta manera queda su contenido accesible sin demora para todo el mundo y la publicación puesta al día, al menos virtualmente. En igualdad de circunstancias se encontraba en ese momento el nº 4, aunque a punto de editarse al haberse conseguido financiación para ello.

El **17 de octubre**, gracias a la generosa ayuda del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, se inauguró en el Museo Municipal de Bellas Artes una exposición conmemorativa del centenario de la reinstalación de nuestra Real Academia de Bellas Artes en Canarias por Real Decreto de 18 de julio de 1913 promulgado por el rey Alfonso XIII. La exposición, que estaría abierta hasta el mes de enero, mostraba una selección de pinturas y esculturas realizadas por los académicos de la RACBA del siglo XIX y primera mitad del XX, procedentes principalmente de los fondos del propio Museo, que al crearse en 1900 fue depositario de los antiguos fondos de la Academia y que fue luego gestionado durante medio siglo por los propios miembros de la RACBA, quienes mantuvieron allí su sede hasta los años setenta del siglo XX. Aportaron también obras el Cabildo de Tenerife, la Diócesis Nivariense, el Gobierno de Canarias y miembros de la familia Robayna. Una vez inaugurada la muestra por la presidenta doña Rosario Álvarez, los comisarios de la misma, los académicos doña Ana Luisa González Reimers y don Gerardo Fuentes Pérez, explicaron detenidamente al numeroso público que acudió al acto cada una de las obras expuestas. Colaboraron en la restauración de las obras, en el montaje de la muestra y en la documentación histórica de la misma los académicos doña Fernanda Guitián Garre, don Juan López Salvador y don Lothar Siemens Hernández.

El lunes **28 de octubre** llegó a la Academia, procedente de Caracas, un cuadro del pintor del siglo XIX, Cirilo Truilhé Hernández (Santa Cruz de Tenerife, 1813-1904), destacado miembro de nuestra Academia, que representa a su hija Enriqueta de niña rodeada de flores. La obra ha sido donada generosamente a la RACBA por la bisnieta de esta, la profesora doña Enriqueta González Jiménez, quien cumplió así el deseo de su padre de que dicho cuadro fuera a parar a una institución tinerfeña donde fuera expuesto y pudiera ser contemplado por el público.

En la mañana del **31 de octubre** se personó en la Academia el numerario don Lothar Siemens, desplazado desde Las Palmas de Gran Canaria, con el objetivo de entregar diversos objetos para las colecciones de la RACBA. A saber, un cuadro titulado "Hombre-arpa" del pintor surrealista canario Juan Ismael fechado en 1934; dos huecograbados de pequeño formato, numerados y firmados por el pintor Gabriel Rodó Sellés, y un libro recientemente editado a todo color, patrocinado por la empresa "Destilerías Arehucas", que comprende el corpus de caricaturas (más de 500) elaborado por el pintor Manuel Padrón Noble a lo largo de los últimos sesenta años, testimonio de una geografía humana, especialmente de Gran Canaria, con imágenes de personas destacadas de toda esa época.

El **30 de octubre**, el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife acordó en Junta Plenaria por unanimidad otorgar la **Medalla de Oro de la Ciudad de Santa Cruz de Tenerife** a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en virtud de los relevantes méritos que concurren en la trayectoria de esta corporación, fundada por la reina Isabel II en 1849. Dicho acuerdo le fue comunicado por carta a la RACBA a finales de noviembre, siendo recibida la noticia con general alegría y satisfacción.

El **31 de octubre** por la tarde se celebró en nuestra sede un acto público solemne en el que ingresó como académico correspondiente por Bilbao el doctor don Javier González-Durana Isusi, antiguo director del TEA y actualmente director del Museo Balenciaga en Guipúzcoa, quien pronunció un discurso sobre "*Fulgor y crisis de los museos en España. Tres décadas de un desarrollo impredecible*". Fue presentado por el académico don Vicente Saavedra Martínez.

Del **1 al 3 de noviembre** se celebró en el exconvento de Santo Domingo de La Laguna una nueva edición del *Festival de Música Antigua* que, con el decidido apoyo del Ayuntamiento lacunense, organiza nuestro compañero numerario don Conrado Álvarez Fariña, evento al que suele aportar instrumentos de la colección depositada por él en esta Real Academia. En los días 1 y 2 intervinieron dos de nuestros más señeros académicos pianistas con repertorios románticos. Por una parte, José Luis Castillo dio un recital con charla sobre *El canto del cisne: lo sobrenatural y lo fantasmagórico en las mentes creadoras*, con obras de Mozart, Schubert, Schumann y Liszt. Por otra, al día siguiente intervino Sophia Unsworth con otro recital titulado *Exquisiteces decimonónicas: Goethe, Fausto entre demonios.* Se cerró el ciclo el día 3 con un recital de clave en el patio de los cipreses del Instituto Cabrera Pinto a cargo de Vicente Bru.

El **7 de noviembre** se anunció en la página web de la RACBA la apertura de nuestra sede durante dos meses -todos los lunes, jueves y viernes por la mañana- para recibir al público que deseara realizar una visita guiada a las salas de arte de nuestra corporación, donde se exhibe la obra de nuestros artistas más recientes junto a los fondos históricos de la casa. Esta iniciativa, que se ha ofrecido como complemento de la exposición del centenario de la Academia abierta en el Museo Municipal, iba dirigida a escolares, grupos culturales y público en general, y ha sido posible gracias a la ayuda y respaldo de "La Caixa". La iniciativa resultó todo un éxito, pues durante el resto del año asistieron sin cesar a conocer la sede y colecciones de la RACBA numerosos particulares, grupos culturales y, sobre todo, escolares, de los que acudieron varios centenares en grupos bastante nutridos. La licenciada en Historia del Arte Tania Marrero, administrativa de nuestra corporación, ha sido la encargada de atender a los visitantes, explicando con mucha solvencia los pormenores de la historia de nuestra Real Academia y su contenido artístico.

El **21 de noviembre** se presentó en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz el catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de la reinstauración de la RACBA en Tenerife, inaugurada allí, como dicho queda, el 17 de octubre, y que tan buena acogida de público ha tenido desde entonces. Dicho catálogo, lujosamente editado bajo el título de *La Academia y el Museo: conmemoración de un centenario, 1913-2013*, ha sido elaborado íntegramente por miembros de la RACBA, y fue financiado y editado como publicación propia por el organismo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Como se ha realizado una tirada muy corta de ejemplares, se ha constituido en una pieza de alto interés para bibliófilos. Tiene el formato de nuestros anales, al igual que el catálogo de la colección Hernández Perera editado por nuestra corporación, y sigue las mismas pautas de este. Tras un prólogo de la presidenta doña Rosario Ál-

varez, una introducción histórica de don Lothar Siemens y una justificación de los criterios seguidos para la exposición por sus comisarios doña Ana Luisa González Reimers y don Gerardo Fuentes Pérez, se comentan una a una las obras expuestas –páginas pares– frente a sus imágenes –páginas impares–, en grandes fotografías a todo color realizadas desinteresadamente por el académico electo de la nueva Sección de Fotografía don Efraín Pintos Barate. Dicho catálogo puede consultarse en nuestra página web, donde figura colgado el pdf del mismo bajo la pestaña "Publicaciones en línea".

Entre el **23 de noviembre** y el **21 de diciembre**, se celebraron los dos únicos conciertos del *XIV Ciclo de Música Sacra*, oferta muy mermada este año a causa de los recortes presupuestarios. Se trata de un ciclo que cada otoño tiene lugar en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de la capital tinerfeña, organizado desde ahora por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel bajo la dirección artística de la presidenta doña Rosario Álvarez, y bajo el patrocinio y como oferta a la ciudadanía del Organismo Autónomo de Cultura (OAC) del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Estos conciertos, que despiertan siempre una enorme expectación, llenan dicha iglesia con un gran número de melómanos y curiosos, dada la calidad y rareza de la música que se ofrece, ejecutada siempre por intérpretes de contrastada solvencia.

A lo largo de **2013** se ha ido beneficiando la RACBA de algunas importantes donaciones que, gracias a la generosidad de los donantes, contribuyen a que la corporación mantenga en su sede un testimonio importante de los antiguos numerarios de los que no había obra artística en sus salas. De esta manera se incorporaron cuadros de Oliva Blardony, Borges Salas y Martín González, así como de otros importantes artistas coetáneos de Canarias. También varios académicos y amigos, algunos anónimamente, ingresaron aportaciones en la cuenta de la RACBA en la caja Arquia, lo que sirvió para la financiación de algunas iniciativas puntuales.

Durante el otoño, finalmente, pudieron editarse en papel, mediante patrocinios específicos del Parlamento de Canarias, del Cabildo de Tenerife y de la Fundación Caja-Canarias, los volúmenes 4º y 5º de los "ANALES" de la RACBA, que corresponden a 2011 y 2012 respectivamente. Así que nuestra publicación está al día, sin perjuicio de poder ser consultada también al completo en pdf en nuestra página web. Con patrocinios especiales del Ayuntamiento de La Orotava y del Gobierno de Canarias, se publicó asimismo el lujoso catálogo razonado de la colección de arte de don Jesús Hernández Perera legada a la Academia por su viuda doña M.ª Josefa Cordero, lo que unido al catálogo de la exposición del centenario de nuestra corporación editado por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife eleva a cuatro en este año el número de publicaciones de alto nivel en formato físico. Un año en que, por el contrario, los patrocinios para la subsistencia de la corporación fueron tan escasos, que apenas dieron para asumir la limitada dotación que asignamos para el mantenimiento de nuestra secretaría y de nuestra sede, y solo en una mínima parte para que los académicos de otras islas pudieran realizar sin costo personal los traslados y pernoctaciones para los actos que requerían el concurso de todos, fueran estos en Tenerife, en Gran Canaria o en alguna otra isla.

En el tramo final del año, el Parlamento de Canarias aprobó los Presupuestos Generales de la Comunidad Autónoma de Canarias, incluyéndose en los mismos una dotación para el soporte de los gastos de nuestra Academia que, inicialmente, se cifra en diez mil euros anuales, lo cual representa la sexta parte de lo que se necesitaría como mínimo para desarrollar cursos, actividades, publicaciones, eventos, traslados, restauraciones de obras y sostener la casa. Esta asignación es consecuencia del mandato de la imprescindible Ley Canaria de Academias aprobada, por fin, un año antes por el Parlamento canario. La RACBA, que ha atravesado el desierto del año 2013 con asignaciones tan flacas como esporádicas e inciertas, ve con esperanza esta asignación oficial básica y espera que sea el inicio de una regulación presupuestaria futura más acorde con lo que se necesita para que nuestra corporación pueda retribuir a toda la sociedad canaria con la calidad cultural y docente que se nos demanda y la que determinan los fines académicos.

ACTO INSTITUCIONAL

Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (febrero de 2013)

En primer lugar, deseo agradecer el apoyo mayoritario que he recibido para reasumir la Presidencia de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Alguien tenía que responsabilizarse de este obligado relevo, a lo que me he prestado para agotar el tiempo que para ello me confieren los estatutos de la RACBA, no sin haber dado oportunidad a todos los numerarios para concurrir también en la elección. No ha habido oponentes, pero espero que dentro de cuatro años alguno de ustedes de el paso al frente, dado que mi tiempo para presidir habrá acabado definitivamente. Y como hace cuatro años, manifiesto que mi principal propósito es generar la ilusión suficiente como para que esa vitalidad aflore y la próxima vez sean varios los que deseen tomar las riendas de esta Corporación, porque, en verdad y como dije entonces, nuestra Real Academia merece ser una institución dinámica y de miembros dispuestos a **dar**, a **colaborar**, a **participar**, y no simplemente a **estar**.

En los últimos seis años, nuestra Real Academia ha consolidado una sede digna bajo el impulso de mi predecesor Eliseo Izquierdo y de los trabajos internos realizados durante mi primer cuatrienio. En este tiempo hemos ampliado los espacios y enriquecido el fondo artístico patrimonial, así como realizado una labor de irradiación hacia la sociedad que nos hace sentirnos ya como un destacado referente de la vida cultural en nuestro entorno. Se han iniciado, pues, con cierto éxito las primeras tareas que nos impusimos entonces: la de **hacernos valer** y la de **prestigiar** a nuestra Corporación. Bien sabemos que esta sede no es definitiva, porque no es nuestra, pero prevemos consolidarnos en ella con el apoyo del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, que administra este edificio, y con el del Gobierno Autónomo de Canarias, propietario del mismo.

También hemos conseguido consolidar el cuerpo académico, propiciando que todos aquellos electos que no habían realizado su acto de ingreso lo cumplimentasen, y hemos completado también los sillones vacantes con nuevos nombramientos. En la última reforma estatutaria, además, ampliamos cada sección hasta ocho académicos de número, uno más por sección, y conferimos a los correspondientes de las islas ciertas ventajas para colaborar y participar en la vida académica. Asimismo, inauguramos en 2012 una quinta sección, la de Fotografía, Cine y Creación digital, cuya cobertura con destacadas personalidades es una de las tareas que nos proponemos ejecutar durante el cuatrienio que ahora comienza. Me satisface que un buen número de académicos, tanto numerarios como correspondientes, colaboren asiduamente en las tareas de la Corporación y participen activamente en nuestras reuniones vespertinas de los lunes y los jueves de cada semana. Cada vez son menos aquellos académicos que tienen a gala su condición de pertenencia a esta casa como adorno personal desvinculado de tareas en la misma. Caminamos hacia una Corporación dinámica, en la que la generación de ideas y opiniones sobre nuestro patrimonio, su salvaguarda, su mejora y su difusión han de ser el hilo conductor de nuestras actividades.

En estos cuatro años pasados me he esforzado por ser la presidenta de todos, invitando a cada uno para asumir tareas en la organización interna y en el mantenimiento de los actos públicos que hemos celebrado, que han sido excepcionalmente muchos. Con raras excepciones, la to-

lerancia ha presidido nuestras relaciones personales, y en ese sentido quiero agradecer el esfuerzo de concordia y de unión para hacer crecer la Academia, según demandé en mi discurso de toma de posesión en 2009, empezando por todos aquellos que, invitados por mí, asumieron tareas en la Junta de Gobierno para apoyar la gestión. Destaco el singular apoyo del vicepresidente José Luis Jiménez Saavedra, el del tesorero Francisco González Afonso, el del secretario Gerardo Fuentes Pérez y el de las vocales Ana M.ª Quesada y Maribel Nazco, incansables colaboradores en el día a día de nuestras tareas junto con nuestro jefe de protocolo Conrado Álvarez, cuya ayuda ha ido más allá de sus funciones protocolarias. Pero, además, he de destacar la ayuda de las correspondientes Ana Luisa González Reimers, Eladio González de la Cruz, Fernanda Guitián y muchos otros que se han prestado a colaborar en proyectos puntuales. También los académicos de Gran Canaria, encabezados por José Luis Jiménez Saavedra, han colaborado con la Academia física desde la distancia, especialmente Lothar Siemens, Guillermo García-Alcalde, Felix-Juan Bordes, José Luis Castillo y Laura Vega, por solo nombrar a unos pocos de la veintena de miembros de aquella isla, en su mayoría dispuestos siempre a cooperar. Y por último destaco al primer y principal apoyo del que me he beneficiado: el que me ha brindado en todo momento nuestro expresidente Eliseo Izquierdo Pérez, nombrado por todos ustedes y con todo merecimiento, Socio de Honor de la RACBA. Muchas gracias a él y a todos los demás.

Al renovar este proyecto, dentro de una política que será sin duda continuista y encaminada a lograr los objetivos que aún nos restan por alcanzar, quiero proponerles la Junta de Gobierno que les pido de antemano refrenden con su aprobación. Tendremos desde ahora ocho directivos en vez de siete, al incorporar a un segundo vicepresidente, según la última reforma estatutaria, de manera que haya un vicepresidente de Tenerife y otro de Gran Canaria que se pueda presentar allí como representante de nuestra Corporación donde convenga y cuando se le pida. Así pues, y procurando que estén representadas en la Junta todas las Secciones de la Academia, propongo ya a los siguientes académicos que deseo me acompañen de cerca en esta nueva andadura, lo cual no excluye el constante apoyo que demando de todos y cada uno de los miembros de la RACBA:

Yo misma, como presidenta, representaré a la Sección de Música
Vicepresidente 1.º (Gran Canaria): José Luis Jiménez Saavedra (Arquitectura)
Vicepresidente 2.º (Tenerife): Federico García Barba (Arquitectura)
Secretario: Gerardo Fuentes Pérez (Escultura)
Tesorero: Diego Estévez Pérez (Arquitectura)
Vocal 1.º: Ana M.ª Quesada Acosta (Escultura)
Vocal 2.º: Félix-Juan Bordes Caballero (Pintura)
Vocal 3.º: Maribel Nazco Hernández (Pintura)

Expreso mi público agradecimiento a aquellos que cesan y que han colaborado también con total eficacia, como son el hasta ahora tesorero Francisco González Afonso, quien se ha ofrecido a colaborar con Estévez en las gestiones oficiales inherentes a la tesorería, y Fernando Castro Borrego, quien disponiendo de poco tiempo sé que va a estar siempre dispuesto a ayudar cuando se le pida.

Como ustedes saben, una preocupación de esta Presidencia fue, durante el anterior mandato, el conseguir que las Reales Academias canarias, transferidas desde el Ministerio de Educación del Gobierno Central al Gobierno Autónomo de Canarias en la ley de transferencias conocida como la LOTRACA, fueran reconocidas y reguladas dentro del organigrama autonómico, cosa que no se hizo en su día. En ese sentido, y con importantes apoyos de personas entendidas en la materia, presentamos un Proyecto de Ley de las Academias Canarias al Parlamento de nuestra comunidad. Esta ley fue finalmente aprobada el año pasado y publicada en los boletines oficiales de Canarias y de la Nación, y está ahora pendiente de un desarrollo reglamentario, que esperemos no se demore. Será básica para disponer de un presupuesto oficial que nos ampare y nos permita funcionar sin preocupaciones económicas, sin tener que recurrir a la mendicidad y sin las incertidumbres que hemos padecido hasta ahora. Hemos sugerido al Gobierno Autónomo un presupuesto "mínimo" que nos permitiría operar con cierta seguridad y cumplir básicamente con nuestras necesidades más elementales: un salario digno para la oficial de secretaría, la limpieza, la publicación de los ANALES y otros. He aquí el soporte financiero que hemos demandado, sin esperanza de que pueda ser considerado antes de que se supere la actual crisis y se consoliden las cuentas autonómicas, así como el desarrollo regulador de la Ley que nos ampara:

PRESUPUESTO DE GASTOS ANUALES DE LA 'RACBA'

Capítulo 1. Gastos de personal:

Personal de oficina a media jornada y su Seg. Soc..	12 500,00

Capítulo 2. Gastos en bienes corrientes y servicios

Limpieza	2 500,00
Contabilidad y Gs. Gestoría	4 000,00
Telecomunicaciones y otros servicios	3 000,00
Mantenimiento y mejoras de la página Web www.racba.es	500,00
Material de oficina y reparación para mobiliario	2 000,00
Cursos (en Tenerife y Gran Canaria), conferencias u otros actos	12 000,00
Actos académicos y de inauguración de curso	5 000,00
Viajes interinsulares con pernoctación de los Académicos	4 500,00
Publicación de los ANALES y otras, y Gs. de distribución	13 000,00
Maquetación, edición y distribución de invitaciones de los actos	1 000,00
Seguros y dotación contra incendios	5 000,00
Gs. mantenimiento, restauraciones y servicios externos	7 000,00

Capítulo 6. Gastos en inversiones reales:

Adquisición de patrimonio artístico y mobiliario	5 000,00
TOTAL	75 000,00

Mientras esta dotación y volumen mínimo de ingresos no se alcance, nos esperan tiempos de carencias y dificultades económicas, sostenidos por flacas subvenciones y, con suerte, por patrocinios puntuales para proyectos concretos por parte de diferentes instituciones y corporaciones, lo que, como hasta ahora, apenas nos permitirá sobrellevar nuestra andadura. Pero es evidente que nuestra aportación intelectual como académicos y nuestro voluntarismo son los que sustentan la pujanza y el prestigio de la Corporación, y así apelo a la cooperación de todos para que esta voluntad de hacer Academia, que durante tantos años de penuria fue nuestra mejor arma de lucha, prevalezca con la voluntad de todos ustedes. Deberíamos esforzarnos también por generar recursos propios mediante cursos y talleres, de lo cual ya hemos realizado unas cuantas experiencias, aunque no con fines recaudatorios.

Para acabar, someto a la aprobación de ustedes el conjunto de Académicos que configuran la nueva Junta de Gobierno que les he propuesto, así como los objetivos de futuro que he expresado, bien entendido que en la próxima Junta General ordinaria se someterán al Plenario el proyecto de acciones para este año –y a ser posible los siguientes– que elabore la nueva Junta, el cual podremos discutir entonces pormenorizadamente.

ACTOS CONMEMORATIVOS

La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava

Tania Marrero Carballo

Fernando Estévez fue un artista comprometido con el arte, con el conocimiento a través de la docencia artística, y con su pueblo. No pasó inadvertido en su tiempo, ni tampoco después, dado que distintas generaciones han valorado su legado artístico, como lo demuestran los actos conmemorativos que a este insigne escultor le ha tributado su Villa de La Orotava, en los años de 1922, 1988 y 2013. La Real Academia ha participado en los últimos dos homenajes, pues al fin y al cabo, Fernando Estévez fue académico y profesor de esta Corporación. En el acta de la Sesión Pública de 19 de noviembre de 1854, se expresa el pesar por el "fallecimiento, inesperadamente, del profesor de la asignatura de dibujo lineal y adorno D. Fernando Estévez. Distinguido escultor, sobresaliente dibujante y pintor, el establecimiento ha perdido con él un entendido maestro".

Toda conmemoración implica volver sobre los pasos del homenajeado, acercarse a sus manifestaciones más notables, no exclusivamente desde la contemplación estética, sino también desde una perspectiva intelectual, revisando, como afirmó doña Rosario Álvarez Martínez, Presidenta de la Real Academia, "sus prepuestos estéticos y estilísticos a la luz de nuevos enfoques". Ciertamente, el 3 de marzo de 1988, la Real Academia celebró una Sesión Pública Solemne en el Salón de Sesiones de Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava, para conmemorar el 200 aniversario del nacimiento de Estévez. Tanto los académicos y catedráticos en Historia del Arte doña María del Carmen Fraga González y don Jesús Hernández Perera como el académico y crítico de arte don Eliseo Izquierdo Pérez, reflexionaron sobre la vida y la obra del escultor en sus magistrales intervenciones. Asimismo, en aquella ocasión se colocó una placa conmemorativa, se organizó una exposición y la Orquesta Sinfónica de Tenerife celebró un concierto.

El pasado 1 de marzo de 2013, esto es, 25 años después, en el mismo Salón de Sesiones de este Ayuntamiento, la Real Academia volvió a celebrar una Sesión Pública Solemne, ahora con motivo del 225 aniversario del nacimiento del célebre imaginero. Los académicos de número, doctores en Historia del Arte y profesores titulares de la Universidad de La Laguna, don Gerardo Fuentes Pérez y doña Ana Quesada Acosta, y el crítico de arte y académico de honor de esta Corporación don Eliseo Izquierdo Pérez, abordaron en sus discursos distintos aspectos fundamentales en el estudio de Fernando Estévez.

En esta Sesión, doña Rosario Álvarez Martínez acercó al numeroso público asistente la labor de esta Corporación, haciendo un recorrido que partiría desde las inquietudes de los primeros próceres de la cultura en sus infatigables labores para que la Academia tuviera unas condiciones dignas en el desarrollo de su cometido, allá por el siglo XIX, hasta la celebración este año del centenario del restablecimiento de la Real Academia por Real Decreto de Alfonso XIII en 1913. Inmediatamente después don Gerardo Fuentes, en su discurso sobre *El pensamiento académico de Fernando Estévez*, disertó sobre el valor humano y artístico del imaginero, enfatizando la lucha y los esfuerzos de uno de los fundadores de la Academia, un escultor que, aunque contó con la misma educación que los de su generación, dio extraordinarias muestras de conocimiento y dominio de las artes plásticas. Seguida-

mente, doña Ana María Quesada reflexionó sobre *El devenir escultórico tras el maestro Estévez*, en el que realizó una necesaria contextualización artística de la escultura de la segunda mitad del siglo XIX, en la que la huella del maestro estuvo presente. A continuación, don Eliseo Izquierdo Pérez en su *Evocación puntual de un centenario*, rememoró los actos desarrollados en 1988, enfatizando que "hoy volvemos en honor de un gran imaginero. Los que asistieron [a los actos conmemorativos de 1988] recuerdan la emotividad de aquella celebración, que supuso un antes y un después en el estudio de Fernando Estévez". En sus palabras hubo un recuerdo especial a don Jesús Hernández Perera e hizo balance de lo que se consiguió hace 25 años.

Por último, don Francisco Linares García, Alcalde-Presidente por sustitución de don Isaac Valencia Domínguez, expuso a sus conciudadanos que Estévez fue un villero de pro, orotavense ilustre, extraordinario escultor y una de las mayores figuras intelectuales, cuyo legado aún no ha sido reconocido en su justa medida. Añadió que era un honor que la Real Academia Canaria de Bellas Artes, por segunda vez, se encontrara en el consistorio, agradeciendo el esfuerzo de esta Corporación por hacer un acto de elevado interés cultural e intelectual.

Esta sesión académica formaba parte del programa de actos conmemorativos, que con motivo del *225 aniversario del nacimiento de Fernando Estévez [1788-1854]*, el Ayuntamiento de la Orotava había organizado bajo la coordinación del doctor en Historia del Arte don Juan Alejandro Lorenzo Lima y del licenciado en Historia del Arte don Josuha Rodríguez Álvarez. Dicho programa contó con la colaboración del Gobierno de Canarias, de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna y de la Parroquia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava. Así pues, el 2 de marzo don Juan Alejandro Lorenzo Lima pronunció en esta Parroquia el discurso *"Estévez y la parroquia matriz de La Orotava. Síntesis de una vinculación artística"*, tras el cual don Juan Luis Bardón González interpretó un breve recital al órgano. Los días 4, 5 y 6 de marzo se realizaron visitas guiadas por el centro histórico de La Orotava, con el fin de dar a conocer aquellos monumentos y obras escultóricas que guardasen relación con el célebre escultor. Por último, del 1 al 7 de marzo se celebró la exposición *Fernando Estévez y La Orotava. Testigos escultóricos y documentales*, con obras expuestas en las parroquias de Nuestra Señora de la Concepción, San Juan Bautista, Nuestra Señora del Carmen (Barranco de La Arena), San Isidro, en la ermita del Calvario, en la iglesia de San Francisco y en el Salón de Sesiones del Excmo. Ayuntamiento de La Orotava.

Las palabras de don Eliseo Izquierdo Pérez en el catálogo de la exposición antológica del *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854),* celebrada en 1988, resultan reveladoras al sintetizar con ellas los impulsos más profundos que han motivado estos homenajes. En aquella ocasión, Izquierdo Pérez expuso: "El bicentenario de Fernando Estévez se ha venido celebrando desde la primera mitad de 1988 con actos diversos, algunos de ellos de especial significación histórica y cultural, y ahora, de forma relevante, con esta muestra antológica, que aspira a cumplir el doble propósito de acercar a la mirada de nuestro pueblo las expresiones más notables de uno de los artistas menos conocidos con rigor, y, al propio tiempo, poner al alcance de los estudiosos del arte canario tan importantes testimonios de la producción dispersa y no muy abundante de Estévez, lo que, sin duda, producirá nuevos trabajos que contribuyan a perfilar, con la claridad y la rotundidad que merece, su personalidad artística".

El escultor Fernando Estévez

Gerardo Fuentes Pérez

Es para mí un gozo poder participar en este noble y académico acto, cuya finalidad es recordar a una excelente figura de la plástica canaria, Fernando Estévez, en los 225 años de su nacimiento (1788). Y no lo hago solo porque es mi deber como Académico de Número de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, en calidad de Secretario General, sino por el especial significado que Estévez ha tenido –y sigue teniendo– en mi vida, en mi trayectoria profesional e investigadora. Ya desde mi infancia, cuando estudiaba en el Colegio Salesiano de esta Villa de La Orotava, comencé a fijarme en las imágenes que custodian sus iglesias durante aquellas visitas formativas de los jueves por la tarde. En esas visitas fui descubriendo la suavidad y la cercanía de las obras de Estévez, sin saber que eran suyas, que habían surgido de su gubia.

La propuesta de la catedrática de Historia del Arte, doña Carmen Fraga González, de abordar el estudio sobre el clasicismo en la escultura producida en Canarias, supuso un reto en mi incipiente labor investigadora, pues significaba un encuentro con esa etapa histórica tan convulsiva, resultado de una sucesión de cambios, continuidades y resistencias; una etapa en la que el Arte no propuso equilibrio alguno por su naturaleza fraccionada y por la rapidez de transformaciones que ofrece en el tratamiento de la forma. Y en esta precisa etapa se halló Fernando Estévez, un artista que ocupó un amplio capítulo de mi tesis, y que sigue siendo una de mis prioridades como investigador universitario, centrándome especialmente en su etapa como Académico de Número de la Real Academia Canaria de Bellas Artes y su planteamiento romántico, estudios que muy pronto verán la luz.

Aunque su obra resulta muy atractiva para muchos historiadores del Arte, cronistas oficiales, aficionados y curiosos, que últimamente parecen manifestar una excesiva preocupación, a veces ansiosa, por dar a conocer su vida y su producción –preocupación por otro lado legítima que ha ido *in crescendo* en estos últimos tiempos–, no debemos sucumbir, por tanto, a la tentación de creernos propietarios y conocedores absolutos de su persona y creación artística. Fernando Estévez presenta muchas aristas analíticas, diversos enfoques y múltiples conclusiones, pues jamás se agota, no es de nadie, en todo caso, es de él mismo; abordar su talento no resulta fácil, porque se halla inmerso en un escenario muy distinto al de etapas anteriores sujetas a cambios constantes. Todo el siglo XIX, al menos en su primera mitad, se debatió entre el academicismo cada vez más dominante y la arraigada tradición escultórica e imaginera.

Su producción escultórica comienza a dar frutos a partir de 1808 para finalizar en 1854, fecha de su fallecimiento. Un período que presenta dificultades para establecer fronteras artísticas, pues ni siquiera el citado año 1808 (proclamación de Fernando VII como rey de España) ofrece opciones a la escultura, como tampoco lo fue la muerte de Goya (1828) o el inicio del reinado de Isabel II (r. 1833-1868).

Es difícil entender que la población canaria entre los siglos XVIII y XIX hubiera alcanzado una conciencia de las propuestas europeas. Ciudades como La Laguna, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, Puerto de la Cruz o Santa Cruz de La Palma fueron las que pudieron alardear de lo novedoso, con o sin sentido crítico. El pro-

FERNANDO ESTÉVEZ (1788-1854). *San Juan Bautista*.
Iglesia de San Juan Bautista. Telde.

blema residía en los métodos para que la nueva identidad cultural se adaptase a cada una de las mentalidades españolas, salvar los escollos para que la cultura imperante –nacional– fuese el denominador común de la sociedad ávida de originalidad ante una política poco real, incapaz de difundir los nuevos parámetros artísticos propuestos por la Academia.

Fernando Estévez y todos los de su generación estuvieron inmersos en esta lucha en la que con enormes dificultades buscaron salidas para acomodarse a los programas académicos, casi siempre sin éxito. Nos parece que hay razones suficientes para llegar a entender tales esfuerzos y comportamientos, pues resulta reiterativo en la historiografía canaria considerar a Estévez poco capacitado para hacer frente a una realidad artística de tanta envergadura social como el llamado Neoclasicismo, que aglutinaba distintas corrientes de arte clásico, estilos, variaciones y temáticas. No es menos cierto que en Canarias el gusto por el Barroco se dilató en el tiempo más de lo previsto y que, a tenor del Marqués de Lozoya, este hecho, aparentemente negativo, convirtió al archipiélago en la única región española en mantener *más pura la tradición de la imaginería barroca, hasta tal punto de que muchas veces es difícil atribuir al siglo XIX imágenes que en nada se distinguen de las talladas en el siglo precedente*.

El sentimiento del Barroco se acentúa, pervive y casi se inmoviliza de una manera más doméstica, utilizando e insistiendo en modelos una y otra vez, con escasas aportaciones novedosas y creativas. Este mismo sentimiento, más insistente en los talleres de los escultores canarios, también subsiste en otros centros del territorio nacional; la lucha por apartarse del Barroco participó de la misma orientación. Figuras como Juan Adán (1741-1816), José Ginés (1768-1823), Joseph Antoni Folch y Costa (1768-1814), entre otros, evidencian en sus obras el interés por el nuevo estilo académico, a pesar de los resabios de la escuela anterior. No así en escultores como José Álvarez Cubero (1768-1827), cortesano, cuyas obras son ya paradigmas de las doctrinas académicas, y lo mismo sucede con Damiá Campeny (1771-1855), uno de los máximos representantes de la escuela neoclásica en España. Pero estos son casos aislados, muy representativos y referenciales dentro del panorama artístico español, porque lo regular es el sometimiento de la escultura barroca al ideal clásico común en la producción andaluza (José Fernández Guerrero, †1826), en la murciana (Santiago Baglietto, †1841), también en la aragonesa (Tomás Llovet, †1848) y en la gallega (José Ferreiro, †1830), etc., sin olvidarnos de la canaria que cuenta con su máximo representante en José Luján Pérez (†1815), autor de un considerable número de imágenes en las que el barroquismo se manifiesta contenido y mesurado. Fernando Estévez contó con la mismas capacidades y conocimientos técnicos que los de su generación, solo que no viajó, no trabajó el mármol, no tuvo la ocasión de disfrutar de los ambientes artísticos de Madrid, Roma o París, ni dispuso de herramientas teóricas para poder abarcar ampliamente la doctrina impuesta por la Academia, pero no por ello fue desconocedor de sus reglas y de la necesidad de su difusión como arte utilitario.

Estévez formó parte de la Academia casi desde su apertura por Real Decreto de 31 de octubre de 1849, cuando contaba 62 años de edad. Para aquellos tiempos, francamente, ya no era nada joven; solo lo avalaban su expe-

FERNANDO ESTÉVEZ (1788-1854). *Nuestra Señora de Candelaria*. Basílica de Candelaria. Candelaria.

FERNANDO ESTÉVEZ (1788-1854). *Nuestra Señora del Carmen*. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.

riencia y su carrera artística. Si en la fecha indicada de 1849 Estévez hubiese sido más joven (30 o 35 años de edad), con toda seguridad su producción hubiera tenido una orientación muy distinta, conociendo otros talleres y tendencias. Desde luego, fue una garantía para la Academia contar con un hombre que daba extraordinarias muestras en el conocimiento y dominio de las artes plásticas, pero no hay que esperar a aquellos años de docencia en este centro de enseñanza para advertir su adhesión a los nuevos influjos de los lenguajes clasicistas. Cuando se independizó de las directrices de su maestro Luján, buscó otras alternativas en la interpretación de sus esculturas. Podemos afirmar que buena parte de los discípulos de Luján fueron epígonos de su creación artística, como es el caso de Manuel Hernández, llamado "el Morenito". Desde que Estévez abandona el taller de su maestro en Las Palmas, definió su estilo suave y atemperado, canalizando las formas de un barroco ya agotado hacia nuevos planteamientos estéticos.

La mayor parte de sus biógrafos creen ver un cambio muy sustancial en la producción esteviana a partir de su incorporación a la Academia, cuando decide afincarse en la capital tinerfeña; no deja de ser cierto. Sin embargo, esa lucha por liberarse del pertinaz barroco se produjo mucho antes, pues muchas de sus imágenes (*San Pedro Apóstol* de la iglesia de la Concepción de La Orotava, *San Juan Bautista* de la iglesia homónima de Telde, *Nazareno* de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma, la *Patrona de Canarias*, etc.) dejan entrever esas intenciones de abrazar los nuevos dictámenes académicos.

Esta manera de proceder no fue exclusiva de aquellos escultores que trabajaron en zonas alejadas de los principales focos artísticos, como respuesta a la escasez de medios y de contactos con ambientes sociales más solventes, siendo considerados hoy por ciertos sectores de la intelectualidad artistas de segunda mano. Se trata de un fenómeno muy generalizado que responde al dinamismo

FERNANDO ESTÉVEZ (1788-1854). *Nuestra Señora de la Encarnación*. Iglesia de Ntra. Sra. De la Encarnación. Hermigua.

de la propia historia del país. Así, Francisco Elías Vallejo (1782-1858), contemporáneo de Estévez y primer escultor de cámara, se manifestó barroco al comienzo, clasicista luego, y con aires románticos después. Basta citar los relieves que forman parte del conjunto de Felipe IV, en la plaza de Oriente de Madrid, o las representaciones de "La Constancia", "El Valor", "El Patriotismo" y "La Virtud", obras que concluyen el monumento conmemorativo del Dos de Mayo, en la citada capital española. La única diferencia existente entre Estévez y estos escultores la podemos encontrar en la exposición temática y estructural, que fue más limitada en el primero, sujeto únicamente a la imaginería religiosa y a la madera policromada, no así en los restantes que pudieron recuperar el pasado clásico y el mármol. El valenciano José Ginés (1768-1823), aunque más próximo a la pervivencia barroca por cuestión meramente cronológica, evidenciada en las figuras de sus Nacimientos de impronta napolitana, se vuelve académico cuando trabaja como escultor de cámara de Carlos IV, ajustándose a los modelos de la Antigüedad.

Estévez, debido a la lejanía y a razones personales, no pudo llegar a la Corte, ni a participar de las enseñanzas académicas ni a entablar contactos con otros escultores que iniciaban revisiones críticas de la producción clásica. Solo a través del propio aprendizaje, del contacto mantenido con otros maestros, de la bibliografía consultada, especialmente en la amplia biblioteca de la Academia canaria de Bellas Artes, enriquecida gracias a la aportación de los propios artistas y de muchos próceres de la cultura como Berthelot o Baudet, de los materiales gráficos, de los modelos en yeso adquiridos en Barcelona u ofrecidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de los grabados y, sobre todo, de los grabados litográficos, técnica que conoció un enorme éxito a lo largo de aquella centuria, pudo convencerse de que un nuevo arte se había instalado, descubriendo a su escultor favorito, Antonio Canova (1757-1822), cuya reputación sobrepasó a la de Flaxman, Thorwaldsen y Gibson, y a quien pondrá de modelo a sus alumnos como profesor de la Academia canaria en sus clases y en sus intervenciones en público, porque siente la necesidad de explicar su trabajo bajo esos parámetros artísticamente universales que residían en los modelos del pasado grecolatino. Y alude –nadie lo había hecho hasta entonces– *a una tradición artística insular, en la que él quiere insertarse, en esa pléyade formada por Diego Nicolás Eduardo, Luján Pérez, Rodríguez de la Oliva y Juan de Miranda, a los que expresó su adhesión más fervorosa* (Castro Borrego).

En sus diversos discursos e intervenciones académicas, Estévez propone una revisión crítica del arte en el Archipiélago, revelando su pensamiento, su altura moral, ética y profesional; su compromiso con la sociedad, con los valores patrios, con la Historia; su preocupación por la cultura, por los más débiles. Demostró ser un hombre culto, de excelente formación humana, científica y, desde luego, artística. Habiendo comprendido y asumido las corrientes políticas del momento, germen de lo que hoy entendemos por la derecha y la izquierda, fue respetuoso con el sistema establecido, manifestando una inmensa preocupación por la situación de Canarias, por su terruño, por

sus gentes, sintiendo el archipiélago como Patria. En este discurso se descubre también a un Estévez escritor, a un buen escritor, a un lector, a un hombre afable, a un filántropo.

Y para finalizar, oigamos la opinión que Estévez tenía del italiano Canova, el representante de la escultura neoclásica por antonomasia, y al que menciona varias veces a lo largo de su disertación académica:

> *Volvamos ahora a nuestra época, y permitidme que os manifieste la reputación a que llegó en la misma ciudad de Roma Don Antonio Canova, insigne escultor de nuestro siglo, y con qué distinciones fue premiado su elevado mérito. El mereció que el Pontífice Pío VII lo crease Caballero Romano, poniéndole en sus propias manos las insignias de esta distinción; que mandase inscribiesen su nombre en el Libro de Oro del Capitolio; que lo nombrase Embajador en la Corte de Francia, y últimamente que le confiriese el título de Marqués … Como la envidia no ocupó jamás su noble corazón, era el primero en elogiar las dignas obras de sus contemporáneos, y nunca usó de rodeos en sus discursos o conversaciones, para llevarlos hasta el extremo de cometer la necedad de elogiarse a sí mismo. Esta generosa conducta con que se distinguió este benemérito artista, es la que particularmente os recomiendo, queridos discípulos.*

Fue, sin duda, el más representativo artista del siglo XIX.

FERNANDO ESTÉVEZ (1788-1854). *San Pedro Apóstol*. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. La Orotava.

El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez

Ana M.ª Quesada Acosta

Antes de comenzar permítanme expresar la gran satisfacción que siento al participar en este homenaje académico y científico, que hoy rendimos a Fernando Estévez en su villa natal, si bien a mí me ha correspondido esbozar los parámetros artísticos que definen el transcurrir de la escultura en Canarias tras su óbito, acaecido en 1854, lo que me obliga a centrarme, como poco, en la segunda mitad de la centuria decimonónica. Evidentemente, la fecha de su fallecimiento no supone la desaparición del ámbito artístico que marcó la trayectoria de Estévez, ya que debemos tener en cuenta que muchas de las propuestas creativas que se desarrollarán en la etapa a estudiar enlazan directamente con las ya formuladas durante su experiencia vital. En efecto, pese a que las transformaciones políticas, sociales y económicas seguirán renovando el convulso entramado histórico del Ochocientos, no cabe duda de que muchas circunstancias, con lógicas variantes, se mantendrán en vigor. Así, los talleres no recuperarán el significado de antaño, quedando la actividad artística reglamentada en los centros que el Gobierno había impulsado: las escuelas de Dibujo y de Arte, y la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Por otra parte, los códigos lingüísticos correspondientes a los lenguajes del clasicismo, del romanticismo, del historicismo y, en menor medida, del realismo, se suceden, cuando no se simultanean, alternan o asocian, en una misma expresión, tendencia esta última más habitual en las Islas. Y aunque persisten aún otras constantes citaré tan solo una más, desprendiéndose algunas de las restantes a lo largo de mi breve disertación. Me refiero concretamente a opciones tipológicas y temáticas que enriquecen las perspectivas de la escultura del siglo XIX: los modelos funerarios y la estatuaria pública, prototipos que protagonizan la escena artística del Archipiélago, junto a la ya arraigada imaginería local.

De ello no solo fue consciente Estévez, sino que, además, se verá inmerso en las circunstancias y normativas que determinaron el desarrollo de las mismas. Por una parte, la obligada creación de los cementerios, recordando al respecto que se le atribuye el diseño de la portada y capilla del camposanto orotavense; y por otra, la transformación y ampliación de los núcleos poblacionales, acontecimiento del que se hizo partícipe, ya que fue comisionado para orientar o supervisar alguna que otra obra pública por el Ayuntamiento de su villa natal.

En relación a la imaginería, debemos recordar que tras la muerte de Estévez, su desarrollo quedó restringido por los condicionantes históricos, lo que no fue óbice para que distintos jóvenes isleños siguieran cultivándola, favorecidos por el prestigio que había logrado en la sociedad insular. Ahora bien, se trata de artífices, a los que resulta complicado aplicar el concepto de discípulos, al menos en el sentido más estricto del término. Las enseñanzas de Estévez, primero en su propio estudio y durante los últimos años en la Academia de Bellas Artes de Canarias, nada tenían que ver ya con la jerarquización gremial del taller, de modo que restringidas a un ámbito académico al que no asistió la mayor parte de sus seguidores, resultaron insuficientes para crear una escuela, tal como lo habían hecho algunos imagineros que le precedieron. Los postulados de Estévez se difunden, no obstante, gracias a una producción avalada por la fama, que podía ser fácilmente con-

templada en distintos templos insulares; por otra parte, aquellos que pudieron observarlo mientras esculpía, se mantienen cercanos a su estilo, conscientes de su buen hacer escultórico.

Y fue aquí, en La Orotava, donde se impulsó una certera corriente en torno a sus opciones artísticas, gracias a la actividad emprendida por figuras destacadas tanto del ámbito político como del cultural y del religioso. En este último encontramos la encomiable labor realizada por el padre Díaz, cuya influencia en La Palma se dejará sentir de forma positiva, proporcionando al maestro una clientela segura, sirviendo a la par de puente entre los jóvenes de aquella Isla, de modo que una vez iniciados en el terreno profesional se convirtieron paulatinamente en auténticos tutores de una dicción que reiterarán con mayor o menor fortuna, y que algunos prolongarán hasta bien el siglo XX, recurriendo incluso en distintas ocasiones a la copia, no tanto por falta de técnica o destreza, sino con la intención de garantizar el éxito y, por ende, la clientela.

El más original de sus seguidores fue Aurelio Carmona López (1826-1901), quien parece incluso competir con el arte de Estévez, cuando se compromete a ejecutar el *Niño Jesús* de la imagen de *Nuestra Señora del Rosario* de la parroquia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma, concibiéndolo en una postura idéntica a la que presenta el *Niño Jesús* que acompaña a la *Virgen del Carmen*, venerada en la iglesia de El Salvador de la misma ciudad. En ocasiones su espíritu se muestra más inquieto y renovador, traspasando los códigos hasta ahora establecidos por el arte insular. Así lo vemos al interpretar en dos ocasiones, en la isla de La Palma, probablemente entre 1850-1855, la iconografía del Cristo Yacente, prescindiendo del modelo establecido por el Barroco: una para la iglesia parroquial del municipio de San Andrés y Sauces y otra destinada al templo de Nuestra Señora de La Concepción, localizado en El Paso. En ambos casos *la figura de Cristo, extendido sobre el lecho de muerte responde a una realidad teológico-filosófica esbozada por la literatura romántica, escasamente entendida por un público no lo suficientemente preparado para acostumbrarse a contemplar un cadáver desprovisto de todo signo de sufrimiento*[1], tal como ha argumentado acertadamente el profesor Fuentes Pérez en un trabajo reciente.

Oriundo de esa Isla fue también Arsenio de Las Casas Martín (1834-1925), cuya producción escultórica se halla repartida en distintos templos del Archipiélago. A su gubia se debe la imagen de *La Esperanza*, más afín a la estética de Luján, que viene procesionando en la Semana Santa de Las Palmas de Gran Canaria desde 1892, año de su ejecución (Fig.1). Este autor se ocupó también de realizar la figura del gallo para el conjunto escultórico de *Las Lágri-*

Fig. 1. *Nuestra Señora de la Esperanza*. Arsenio de las Casas. Iglesia de Santo Domingo, Las Palmas de Gran Canaria, 1892.

[1] Fuentes Pérez, Gerardo: "La escultura del siglo XIX. La tradición imaginera y la Academia", en *El Despertar de la Cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*, Col. Historia Cultural del Arte en Canarias, Gobierno de Canarias, 2008, p. 195.

mas de San Pedro, realizado por Estévez para la parroquia de la Concepción de La Laguna, de quien aquí adopta su particular modelado.

Nicolás de las Casas Lorenzo (1821-1901) y José Aníbal Rodríguez Valcárcel (1840-1910), autores de varias obras sin demasiada calidad artística, a las que se les rinde culto en distintas iglesias de La Palma, y Cayetano Fuentes Acosta, nacido en La Orotava, en 1918, son otros nombres que debemos sumar a la nómina de seguidores de Estévez. Este último, aunque se le conoció durante mucho tiempo por su actividad docente, cuenta en su haber con distintas piezas talladas en madera, que han conformado el imaginario de la Semana Santa orotavense.

La impronta de Estévez se prolongará, como ya hemos dicho, hasta la centuria pasada, no solo a través de piezas nuevas, sino también mediante una labor de restauración que en ocasiones no ha dudado en modificar antiguas imágenes, prescindiendo de su original lenguaje estilístico, con el fin de adaptarlas a los criterios estéticos formulados por el maestro. Tal es el proceder de la familia Perdigón Oramas cuando restaura la imagen de *Nuestra Señora del Rosario* de la iglesia de la Concepción de Los Realejos, considerada obra de Estévez por sus particularidades estéticas. Sin embargo, recientemente ha sido objeto de nuevos análisis científicos que inducen a adelantar la fecha de ejecución al siglo XVII, presumiéndose su procedencia del obrador de Manuel Pereira.

Ajenos a la impronta de Estévez trabajaron otros artífices con menor resonancia en el panorama escultórico insular. Algunos fueron restauradores, carpinteros e incluso pintores. Sus obras son poco conocidas y estudiadas, conformando una fusión de tipificaciones, nombres y reseñas que en ocasiones han suscitado el desconcierto en los historiadores. Aun así, de esta relación podemos destacar a Manuel Hernández García, quien demostró su personalidad artística pese a que el arte y fama de su maestro Luján le impidiera lograr un triunfo similar (Fig.2). En la Escuela de Dibujo de Las Palmas se prepara Silvestre Bello (1806-1874), resaltando su producción por resabios barrocos que mitiga tras la influencia de Luján y las enseñanzas artísticas recibidas en el centro. Por último, bajo fórmulas estéticas más independientes destacan Juan Abreu (1810-1877), autor de obras de reducido formato que satisfacen la demanda privada y, una mujer, Francisca Espínola de Bethencourt, natural de Lanzarote.

Pasando a las otras dos vertientes escultóricas antes mencionadas, la pública y la funeraria, se nos presentan con temáticas claramente individualizadas, si bien es verdad que sus intenciones y desarrollo no resultan tan distantes, pues no en vano comparten algunos supuestos sociales, habida cuenta de que derivan de la ideología

Fig. 2. Detalle de *San Juan Evangelista*. Manuel Hernández García. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, La Palma. Hacia 1850.

burguesa y encierran la intención de inmortalizar. Los cementerios no dejan de ser una proyección de la ciudad de los vivos, y al igual que esta se verá afectada por los ensanches, la regulación de su trazado, la creación de hitos en forma de capillas o cruces, la diferenciación de espacios en función del nivel económico de sus residentes, y la consecuente desigualdad de las moradas, que van desde sencillos túmulos hasta monumentales panteones. Por otra parte, tanto las esculturas públicas como las funerarias se presentan ante el espectador con símbolos e información suficiente para aleccionarlo, aspectos reforzados con materiales sólidos y perdurables que garantizan el objetivo de la atemporalidad. Y es precisamente este condicionante

ideológico el que determina la ausencia de artífices canarios en la producción de este patrimonio escultórico, toda vez que la carencia de mármol en las islas y la supeditación de nuestros creadores a la imaginería, hicieron casi del todo imposible una interpretación local. La excepción fue protagonizada por el escultor grancanario Rafael Bello O'Shanahan (1850-1928), quien perfecciona estudios en una academia de Roma. Probablemente su estancia en Italia le dio la oportunidad de conocer los entresijos del mármol, ya que fue uno de los pocos escultores canarios que lo utilizaron, pese a que no hiciera uso del mismo cuando Las Palmas de Gran Canaria le encarga un monumento al poeta *Bartolomé Cairasco de Figueroa*, en 1876 y, otro, años más tarde, dedicado a su Isla natal. En ambos casos recurre al yeso, demostrando la ineficacia de un material a todas luces excesivamente frágil para desafiar a la intemperie.

Afortunadamente, no fue esta la tónica general, ya que Canarias, durante el periodo histórico que analizo, dirige su mirada, a la hora de verificar este tipo de encargos, a Italia, tal como hicieron otras muchas provincias españolas. De sus canteras y talleres nos llegarán distintas piezas, constituyendo, por otra parte, una singular excepción la arribada a Tenerife y posterior residencia de un artista italiano, Angelo Cherubini, activo en Santa Cruz hacia 1860. Su formación en escuelas italianas se hace patente en sus obras más relevantes, dejando entrever un sentir romántico que expresa mediante reiterados modelos de tradición romana. Acaparó buena parte de la demanda tinerfeña, dejando distintas muestras de su quehacer, tanto en la estatuaria funeraria como en la ornamental. En distintos cementerios tinerfeños se localizan diversas tumbas y lápidas, aunque como ejemplo ilustrativo de su actividad y del prestigio que alcanzó, traigo a colación el mausoleo del *Adelantado Fernández de Lugo*, sito en la catedral de La Laguna, un proyecto diseñado por el arquitecto Manuel de Oráa, con quien Cherubini firma las condiciones de ejecución en 1880, cuando el Ayuntamiento lagunero solicita el traslado de los restos del Adelantado desde el convento franciscano de San Miguel de las Victorias. Se trata de un panteón de formato vertical en el que laureles, heráldica, escudo y armadura se funden con el preceptivo epitafio, grafías todas que se vio obligado a cincelar en mármol de Carrara.

Entre sus muchos comitentes encontramos a don Andrés Lugo-Viña y Oliver, quien le encomendó ni más ni menos que seis esculturas mitológicas para decorar el jardín de su vivienda, sita en la plaza de La Constitución, actualmente de La Candelaria. Una vez derribado el inmueble, diseñado también, por cierto, por Manuel de Oraá, las piezas pasaron a ornamentar el parque García Sanabria.

Por su parte, Las Palmas de Gran Canaria confía sus encargos más destacados a otro escultor italiano, Paolo Triscornia di Ferdinando, si bien este nunca residió en la ciudad, ni tan siquiera la visitó, limitándose a remitir sus bocetos a través de Enrico Stassano, agente comercial, oriundo también de Italia, a quien pronto designa como representante en la Isla. Era propietario de un taller en el que daba forma a toda clase de mármoles, oscilando su estilo entre el realismo histórico y el lenguaje romántico, apreciándose, además, una clara predilección por la simbología y los efectos pictóricos hábilmente logrados gracias a contrastes lumínicos. En total son cuatro las obras legadas. La primera en llegar sirve de homenaje a *Cristóbal Colón* (1892), cuya efigie, inspirada en modelos iconográficos derivados de la pintura de historia, descansa sobre una columna octogonal en la que se ha tallado una hoja de palmera, alusiva a la vegetación de la cual toma nombre la ciudad. Para conmemorar, de nuevo, a *Cairasco de Figueroa* realiza un busto que apoya sobre una corona de laurel, y dos libros superpuestos que delatan la actividad literaria del protagonista. En el lomo de uno de ellos se ha cincelado la palabra Esdryxile, en referencia a los versos esdrújulos que el poeta introduce en su producción.

El matiz conmemorativo inherente a estas esculturas no deja de estar presente en el primer conjunto funerario que envía para el camposanto de Las Palmas de Gran Canaria, pues se trata de un memorial que rinde tributo a los náufragos italianos que fallecieron en el Puerto de la Luz, en 1888, tras colisionar el barco en el que viajaban con un vapor de nacionalidad francesa (Fig. 3). La atracción que sienten muchos escultores del momento por la representación simbólica de la patria, alentados por ideales nacionalistas, se torna en este caso de obligada referencia, recreándola en una figuración femenina tocada por una tiara en forma de castillo; su mirada y brazo derecho se

Fig. 3. *Monumento a los náufragos italianos*. Paolo Triscornia di Ferdinando. Cementerio de Las Palmas, 1892.

Fig. 4. *Fuente de la plaza Weyler*. Achille Canessa, Santa Cruz de Tenerife, 1899.

dirigen hacia una roca en la que resalta una corona fúnebre que recoge la inscripción: *A suoi figli*. Más suntuosa aún, es la capilla funeraria que Triscornia elabora para la familia Rodríguez; cruces, coronas e imágenes ataviadas a la usanza griega flanquean la entrada, mientras que cuatro búhos vigilan el sueño eterno desde la base de una cúpula de la que emerge un ángel alado que llama a la Resurrección.

De Italia, concretamente del obrador del artífice Achille Canessa, hace llegar el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, a finales de siglo, una fuente marmórea que se convierte en un indiscutible hito referencial de la recién estrenada Plaza Weyler (Fig.4). Se trata de una obra de dicción neorrenacentista, formada por una taza ochavada de la que emerge un pedestal cuadrado, en el que se distingue un repertorio iconográfico integrado por conchas, delfines, mascarones, guirnaldas y putti. No he encontrado en las Islas, hasta el momento, ejemplos de su quehacer en el ámbito funerario, pero me consta que cultivó el género, ya que para el cementerio de Staglieno (Génova), donde reposan los restos de las familias más acaudaladas, llevó a cabo diferentes sepulcros, detectando su presencia también en América Latina, concretamente en el cementerio británico de Callao (Perú), donde se alza majestuoso el mausoleo de Juan de Gildemeister.

El mármol como hemos visto fue el material más solicitado para este tipo de realizaciones, pero también es verdad que ya a finales del Ochocientos, se recurrirá al bronce, tal como hizo Santa Cruz de La Palma cuando perpetuó la memoria del ya citado sacerdote, Manuel Díaz, obra debida a un diseño del escultor catalán José Montserrat.

No quisiera concluir esta disertación sin mencionar también la importancia que adquiere la escultura, durante la segunda mitad del siglo XIX, como complemento, en algunos casos indisociable, de la arquitectura que va conformando el telón de fondo de la nueva escenografía urbana, obras de tradición academicista, trabajadas en piedra artificial, madera y yeso. En esta actividad destaca la labor emprendida por Gumersindo Robayna Lazo, quien ejecuta relieves para centros oficiales y casas particulares, además de esculturas de bulto redondo que rematan o coronan edificios de carácter cultural. Qué mejor ejemplo a citar para concluir esta disertación, que las figuras que rematan el frontispicio del inmueble en el que actualmente tiene su sede la Real Academia de Bellas Artes, Mercurio y Minerva, alegorías de la Ciencia y las Artes, respectivamente.

Nueva conmemoración del escultor Fernando Estévez

Eliseo Izquierdo Pérez

Excma. Sra. Presidenta, Ilustrísimos señores académicos, dignas autoridades, señoras y señores:

En un artículo que publiqué hace un cuarto de siglo en el periódico *El Día* de Santa Cruz de Tenerife bajo el título "La recuperación de Fernando Estévez", manifestaba yo la esperanza de que los esfuerzos de cuantos participamos entonces en la organización del bicentenario del nacimiento del gran escultor orotavense no se diluyeran en el tiempo, como tantos otros, sino que, por el contrario, permanecieran como *un hito imborrable en la historia del arte canario*, por los resultados que de la conmemoración pudieran obtenerse y permanecer.

Por lo que entonces apostamos en la Real Academia se cifraba en un objetivo fundamental: rescatar la personalidad y la obra de Fernando Estévez del injusto puesto en el que, según criterios compartidos, se hallaban ambas relegadas –personalidad y obra de creación–, acaso por la conjunción de desconocimiento y de rutina, aderezados uno y otra con reformulaciones salpicadas de inexactitudes, para contribuir así a que el ilustre artista pueda estar situado finalmente en el lugar que creemos debe tener en el panorama general del arte español del siglo XIX.

En este empeño puso sus afanes y su prestigio nuestra Real Academia. Era su deber. Fernando Estévez fue uno de los tres primeros profesores nombrados por el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, a propuesta de la propia corporación, cuando esta se constituyó en 1850, y fue el primer académico numerario elegido *por mérito y conocimientos* para ocupar plaza en la Sección de Escultura, inmediatamente después de que se aprobaran, entre otras cuestiones, la organización y el funcionamiento de la institución, el número de miembros que la compondrían, sus secciones y cátedras, e incluso el horario más adecuado para impartir las enseñanzas, atendiendo –especifica el acta de 16 de agosto de dicho año– a que *son principalmente las clases de artesanos las que han de utilizarlas.*

El bicentenario pivotó sobre tres acciones de diferente calado y significación: homenaje del Ayuntamiento de La Orotava con descubrimiento de una lápida conmemorativa en la casa natal de Fernando Estévez, sesión pública solemne de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, y exposición antológica de la obra del escultor. Hoy volvemos a la villa natal del artista, ahora correspondiendo a la amable invitación de su consistorio, para participar en los actos en honor del excelente imaginero en su doscientos veinticinco aniversario, y más de uno de cuantos asistimos a aquella memorable sesión académica y nos encontramos de nuevo aquí, convocados por la memoria de nuestro escultor, recordamos bien la emotividad de aquella celebración, que para muchos marcó sin duda un antes y un después en el conocimiento y la estimación de Fernando Estévez como hombre y como artista. Otros, infaustamente, entre ellos el profesor y amigo doctor Jesús Hernández Perera, académico de honor, ya no están con nosotros. Del doctor Hernández Perera mantenemos en la memoria el ejemplo de su magisterio, su amor a la Academia, como también a la villa donde nació, y la admiración que sentía por su paisano Estévez. A él y a cuantos como él ya emprendieron el viaje sin retorno que todos

algún día hemos de cumplir, nuestro emocionado recuerdo.

Es la de hoy una nueva oportunidad para aproximar más aun al conocimiento de propios y extraños la personalidad humana y la producción artística de Fernando Estévez. Así acaban de hacerlo con sendas lecciones magistrales los ilustres señores académicos e historiadores del Arte doña Ana Quesada y don Gerardo Fuentes. Pero a la vez es también buen momento para hacer balance de lo que veinticinco años atrás se consiguió, de cuanto se intentó y no fue posible, y de los fracasos, que más de uno hubo, muy a pesar nuestro; pero sobre todo, para que reflexionemos, aunque sea muy brevemente, para qué debe servir esta conmemoración de 2013.

En los sistemas de comunicación, el relé realimenta de tramo en tramo los impulsos eléctricos en un circuito dado, con el fin de reponer las pérdidas que estos experimentan a lo largo del trayecto, de forma que se mantengan sin debilidad y alcancen sin deformaciones su destino. De manera parecida debemos entender esta efeméride de ahora: como un nuevo jalón, como un nuevo hito para robustecer el conocimiento del arte de Estévez, para dar renovado impulso a proyectos que quedaron detenidos, para abrir caminos nuevos de investigación. Es lo que desea y por lo que hoy está aquí la Real Academia.

La celebración del bicentenario se inició el tres de marzo de 1988, fecha del nacimiento de Estévez, con dos de los tres actos principales del programa conmemorativo: el primero fue el descubrimiento de una lápida en la fachada de la casa de la calle de La Carrera, junto a la que, siendo alcalde don Agustín Hernández Hernández, se colocó en 1922 para proclamar que en ella había venido al mundo un artista que es *gloria de su patria*. Fue un acto sencillo pero muy emotivo. El ambiente húmedo de la villa, sobre la que hasta momentos antes se había cernido una fina llovizna, no impidió que se congregaran numerosas personas junto al edificio que por entonces albergaba la Librería Miranda, foco de libertad y de cultura para las gentes del valle de La Orotava en los tiempos difíciles de la dictadura en nuestro país. Después de la interpretación de *Aires del terruño* del compositor güimarero Miguel Castillo, por la banda municipal de Música bajo la batuta de su director Ángel Hernández, exaltaron la personalidad humana y artística de Estévez el alcalde orotavense señor Valencia y el viceconsejero de Cultura del Gobierno de Canarias señor García Ramos. Ambas autoridades y el presidente de la Real Academia, señor González, ofrendaron una corona de laurel ante el mármol que acababa de desvelarse, mientras eran interpretados los *Cantos Canarios* de Teobaldo Power.

Momentos después, y con el ritual de costumbre, la Real Academia se instaló en el salón de plenos del Excmo. Ayuntamiento de La Orotava. Abrió la sesión su titular don Pedro González y González. Fue una sesión rica en contenido, sobria pero solemne, conforme a las pautas protocolarias que rigen la actividad académica. La doctora María del Carmen Fraga González, académica numeraria, ausente de la isla, envió su trabajo *Fernando Estévez y La Palma*, que leyó su compañera de tareas universitarias, la doctora doña Clementina Calero, miembro del comité municipal del centenario; un enjundioso trabajo de investigación sobre las relaciones del imaginero tinerfeño con el inquieto presbítero palmero don Manuel Díaz, y de análisis de la obra del artista orotavense en la isla de Taburiente.

Quien les habla disertó a continuación sobre *Fernando Estévez, académico y profesor de la Academia*. Las peculiaridades que se dieron en la elección del ilustre artista para ocupar uno de los primeros sillones de académico numerario y en la solicitud del pleno corporativo a la reina doña Isabel II para que nombrara a Estévez profesor de Dibujo de Artes y Fabricación y Modelado y Vaciado de Adorno sin necesidad de presentarse a concurso-oposición, como así lo concedió la Soberana, centraron parte de nuestra intervención, que tuvo como eje la certera afirmación de los señores académicos que lo propusieron: Si Luján fue en Canarias el primero y el único escultor en su época, Estévez fue también el primero y el único en la suya. Hubo además tiempo para glosar su tarea de profesor, su responsabilidad como académico puntual que intervenía en los debates y hacía proposiciones del máximo interés, y para comentar el discurso que pronunció Fernando Estévez el 19 de noviembre de 1853 en la sesión pública de entrega de premios a los alumnos de la Academia, que fue una lección magistral que merece ser recordada. En su alocución, Fernando Estévez puso el mayor énfasis en la necesidad de *ir disipando por grados las calamidades que nos*

rodean, su confianza en la clara inclinación que *en todo tiempo* –decía– *han tenido nuestros paisanos al cultivo de las artes*, su denuncia de *la falta de medios suficientes* [a los jóvenes] *para transportarse a las Universidades y Academias de nuestra Nación* o a las extranjeras, y que se vieran obligados a *formarse casi por si mismos*; sin olvidar su parecer de que es el *comportamiento, mérito y distinción de las profesiones a que cada uno se dedique* lo que, antes que cualquier otro objetivo, debe prevalecer en la persona. Estévez, en esta hermosa lección, exhorta a sus discípulos a no dejarse tentar por el elogio ni por la envidia, a no envanecerse con la propia obra, a no desacreditar a los compañeros, a estimar en todo lo que valen las producciones de la mujer, y dedicarse con afán al trabajo, *aun a costa de muchas privaciones y desvelos.* Como justificación y recapitulación de su pensamiento, estos consejos y advertencias del artista, que subrayé entonces y vuelvo a subrayar hoy con el doble trazo de la admiración y de la emoción: *Reflexionad* –les decía a su alumnos– *que las ciencias y las artes han sido el patrimonio de los pobres*, y que *si os descuidais en su cultivo*, *mal podeis esperar óptimos frutos.*¡Cuánta actualidad vuelven a cobrar, una vez más, sus certeras palabras, y a cuántos en este tiempo que vivimos y padecemos habría que recordárselas, para que reflexionaran, ciento sesenta años después de haber sido pronunciadas por nuestro humilde escultor!

El discurso del profesor Hernández Perera *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bèthencourt y Castro* se centró en el estudio de las relaciones del artista con su gran amigo, protector y paisano, personalidad de primer orden en el archipiélago canario en el siglo XIX, un tanto oscurecida por la enorme relevancia de su hermano el gran Agustín de Bèthencourt y Molina. En su brillante disertación, el doctor Hernández Perera analizó la trascendencia que en la formación de nuestro escultor tuvo la estrecha amistad de ambos artistas. El acceso a la biblioteca de Bèthencourt, tan valiosa como lo era su colección de grabados y de pintura, la más rica del archipiélago en su tiempo, le permitió a Estévez desde muy temprano conocer y estudiar con detenimiento un extraordinario caudal de arte muy a su mano, más eficaz, con toda probabilidad –recalcó Hernández Perera– que cualquier magisterio posterior. Se refirió luego a la intervención de Estévez en varias de las obras diseñadas por su paisano y protector (tabernáculos, andas del Corpus, sagrarios, etc.) y a la importancia de esa mutua colaboración, que se mantuvo hasta el final, para insistir, por último, en que Estévez tuvo la fortuna de encontrar en Bèthencourt y Castro no solo al eficaz benefactor, sino también al gran amigo que supo darle ánimos en momentos de abatimiento, estimularlo y ser la voz afectuosa, cordial y muy bien enterada en temas de arte, por cuanto, en sus muchas correrías por Europa, Bèthencourt y Castro tuvo la oportunidad de vivir muy de cerca el discurrir de los movimientos artísticos europeos de su época. Dijo finalmente el profesor Hernández Perera que, con su autoridad moral y su saber, José Bèthencourt y Castro alentó a Fernando Estévez e impidió que pudiera malograrse la carrera de un artista del que todos nos sentimos orgullosos.

La rúbrica a la sesión la pusieron la soprano tinerfeña Isabel García Soto, acompañada al piano por Ángeles García Gutiérrez, con un recital de obras de Mozart, Schubert, Brahms, R. Strauss, Massenet y Obradors.

La tercera y, sin duda, la más compleja consecución del bicentenario y la de más amplia repercusión fue la gran exposición de obras del insigne escultor, primero en el templo orotavense de San Agustín, del 18 de diciembre de 1988 al 6 de enero de 1989, y, del 12 al 29 de dicho mes, en la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción de San Cristóbal de La Laguna, donde los restos mortales de Fernando Estévez habían recibido las últimas expresiones de afecto y de dolor y los honores fúnebres antes de ser inhumados en el cementerio municipal lagunero el 15 de agosto de 1854. La cortesía y el respeto de los tiempos asignados a cada interviniente, me obligan a recordar sólo lo más relevante y de mayor significación de aquella gran muestra de arte, la primera realizada en las islas de este artista.

La exposición Estévez fue una iniciativa feliz de la Real Academia, me atrevería a decir que difícilmente superable. Pero a una corporación como la nuestra, y más en aquel entonces, le era imposible organizarla por sí misma, pues carecíamos de medios económicos y de infraestructura para abordar un proyecto de tanto calado. El éxito se debió, por tanto, a la conjunción de esfuerzos y de entendimiento de nuestra corporación con las instituciones a las que se les invitó a unirse en paridad de rango y condi-

ciones: las dos diócesis del archipiélago y los responsables de muchos de sus templos, la viceconsejería de Cultura del gobierno autónomo y los ayuntamientos de la villa de La Orotava y de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna. Claro que, para conseguirlo, primero la Real Academia hubo de convencer de la bondad del proyecto e implicarlas de forma mancomunada en él a las personas e instituciones que finalmente se comprometieron en la realización de nuestra iniciativa.

Cuando monseñor Damián Iguacén Borau fue designado obispo de la diócesis de San Cristóbal de La Laguna, en el verano de 1984, el prestigioso prelado era delegado de Patrimonio artístico de la Conferencia Episcopal española, y continuó siéndolo, lo que propició una pronta y cordial relación con la Real Academia, al punto que, cuando lo invitamos a que pronunciara la lección de apertura del curso académico 1984-1985, aceptó muy complacido. A él era a quien había que exponer antes que a nadie la iniciativa, obtener su aprobación y comprometerlo de forma directa, por sus conocimientos, influencia y sensibilidad artística. Demostró estas cualidades con creces, no solo en su propia diócesis, sino también como eficaz interlocutor con el obispo canariense. Su apoyo fue decisivo. Supo convencer con habilidad exquisita a la mayoría de párrocos, encargados de iglesias y oratorios y comunidades eclesiales para que cedieran las imágenes, con el mayor respeto a la autonomía de todos ellos y sin coartar su libertad de decisión.

El viceconsejero de Cultura del Gobierno de Canarias era entonces don Juan Manuel García Ramos. Su estrecha relación con los estamentos más cualificados del mundo artístico y cultural del archipiélago no es menester ponderarla, por bien conocida. El doctor García Ramos había apoyado con anterioridad a la Real Academia en otras actividades, y cuando se le expuso el proyecto no dudó en asumirlo con decisión y generosidad. Valga recordar, como botón de muestra, que, entre otros capítulos de la preparación y organización de la importante muestra, la viceconsejería corrió con el importe total de la póliza del seguro de las imágenes, extendida sobre el valor estimado de setecientos millones de pesetas de las de hace un cuarto de siglo, equivalentes a más de cuatro millones doscientos veinte mil euros, sin tener en cuenta la depreciación experimentada desde entonces por la moneda, sobre todo desde que entró en vigor el euro. Pero no quedó ahí la ayuda. Conviene recordar, entre otros, los trabajos de embalaje de las imágenes para su traslado con las mayores garantías, el transporte marítimo, aéreo y terrestre, el montaje y desmontaje de las dos exposiciones, la vigilancia diurna y nocturna, y varios apartados más de gastos.

Era fundamental no circunscribir la exposición únicamente a la villa de La Orotava, sino llevarla también al área capitalina de la isla de Tenerife, de forma que se beneficiase de ella el mayor número de personas y de esa manera justificar el altísimo coste de su organización. Los ayuntamientos de La Orotava y La Laguna no dudaron en aceptar la propuesta y cooperar con total generosidad. En resumen, la Academia no pretendió que la antológica del centenario de Fernando Estévez fuera de su exclusivo protagonismo, con los demás organismos e instituciones como meros colaboradores, sino que la concibió y desarrolló como una empresa de todos, cada cual con sus concretas responsabilidades y posibilidades. Así figura en la publicación, muy sencilla y muy digna, que, a manera de catálogo, se editó por la Viceconsejería, con un breve texto nuestro y la reproducción en color de tres obras del artista, sin que tan siquiera se pudiera incluir en él la relación de las obras que se exhibieron, pues no se supo hasta el momento mismo de la apertura. Sin embargo, sí quisimos dejar constancia en la prensa insular de las piezas escultóricas que se reunieron, como también de las que pretendimos que estuvieran, once en total, y no fue posible lograrlo, unas porque los responsables de su cuidado negaron el préstamo, otras porque hicieron oídos sordos a nuestras reiteradas peticiones, sin omitir aquellas a las que de antemano renunciamos por motivos devocionales, en primer término la efigie de la Patrona de Canarias Nuestra Señora de Candelaria, titular del santuario de la villa mariana de su nombre en el sur de Tenerife.

Como anécdota recordaré el cordial forcejeo, pero forcejeo al fin, entre quienes pretendían, no dudamos que de buena fe, mostrar el mayor número posible de obras, incluyendo tanto las que podrían haber salido de las manos del artista como las que se le atribuían sin base seria, técnica o histórica, y la posición de la Academia de admitir solo las reconocidas documentalmente como suyas. Hasta el concejal orotavense de Cultura don Gregorio Díaz aludió al asunto en la apertura de la muestra escultórica en la villa.

Hubo algún fracaso más: que no llegara a editarse, pese a haberse dado por segura su publicación, el volumen *Fernando Estévez y su tiempo* de los investigadores Martínez de la Peña, Alloza Moreno y Rodríguez Mesa, como tampoco la crónica y los discursos de la solemne sesión pública del bicentenario. Un cierto fracaso fue también que no toda la obra de Estévez en mal estado de conservación se restaurara, pese al exhaustivo informe que hizo la Academia en ese sentido. Sí se consiguió la de la imagen de la Virgen de la Encarnación de Hermigua (La Gomera), por el malogrado Antonio Ayala Oliva, que también restauró, algún tiempo después, los angelotes del San Pedro de la Concepción de La Orotava, y, ya en este siglo, por Pablo Amador, el grupo de la Piedad del Calvario de la misma población, acribillado de huellas de las chinchetas con que solían fijar el encaje inglés que cubría el cuerpo de Jesús en la procesiones de Semana Santa. También se limpiaron y retocaron las imágenes de la Inmaculada, San Pedro penitente y el Señor de los Grillos, de la Concepción de San Cristóbal de La Laguna. En todo caso, es preciso dejar constancia de que la exposición fue un gran éxito. No hay, que sepamos, cifras de cuántas personas la visitaron en La Orotava, pero en La Laguna fueron más de veinte mil.

Acabo insistiendo en que, a nuestro juicio, este aniversario debe ser motivo para impulsar renovadas iniciativas que permitan conocer mejor a Estévez; abrir caminos de investigación o actualizar los ya roturados; profundizar en la catalogación y en la valoración crítica de la obra del artista; definir las coordenadas esenciales del arte de nuestro escultor, el alcance de su tarea, el afianzamiento y maduración de su personalidad, las fuentes en que supo nutrirse, las peculiaridades de su gubia, sus aptitudes como dibujante, como diseñador, como dorador y como maestro; y también ahondar en el conocimiento del Estévez político, el Estévez viajero, el Estévez ciudadano. Y no podemos olvidar la asignatura pendiente desde hace un cuarto de siglo, como ya indicamos, la publicación por fin del que hubiera sido el primer trabajo importante sobre nuestro escultor, el volumen *Fernando Estévez y su tiempo* de los investigadores Martínez de la Peña, Alloza Moreno y Rodríguez Mesa, como también la de la monografía sobre el artista escrita por nuestro ilustre compañero el doctor Gerardo Fuentes para la colección Biblioteca de Artistas Canarios. Mientras estos objetivos no se cumplan de manera plena, la rehabilitación de la personalidad y la obra de Fernando Estévez estará un tanto lejos de conseguirse.

El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro[1]

Jesús Hernández Perera (†)

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Excmos. e Ilmos. Señores; Señoras y Señores, amigos, paisanos:

Tengo unas cuantas cuartillas para este acto, pero voy a rogarles me dispensen que dé lectura a todos los datos que he ido reuniendo sobre el tema que aquí me convoca, y ello no solo por todo lo que aquí ya se ha dicho, y muy bien, sobre una conmemoración centenaria que a todos nos enorgullece, sino también, debo decirlo, [porque] estoy emocionado. Emocionado [no solo] como Hijo de la Villa, emocionado como profesor de Historia del Arte que aprendió en su niñez a admirar las creaciones de uno de los grandes creadores de nuestra tierra y que aprendió a rezar ante nuestra moreneta Virgen de Candelaria, que a él le debemos, sino también porque ya se han ido jalonando recuerdos en la propia calle donde se alza todavía la casa natal de nuestro escultor, donde se ha descubierto una nueva lápida que llamará la atención de quienes pasen por delante, como también me hacía a mí pararme desde niño esa otra lápida de unos años antes, de 1922, en que se nos recordaba a los transeúntes que allí, en la calle de la Carrera número cinco, había nacido Fernando Estévez, gloria de su patria. Y quien había hecho colocar allí esa lápida tiene para mí, asimismo, un recuerdo emocionado, puesto que era mi padrino de bautismo, don Agustín Hernández y Hernández, el Alcalde de la Villa en tal ocasión, y debo agradecerle que yo la leyese muchas veces y me preguntara qué es lo que había hecho ese artista, qué es lo que había hecho ese escultor, que había merecido ser nombrado gloria de su patria, de su patria chica.

Pero, además, hay otra emoción más que anotar aquí, quería concretamente presentarles a ustedes unos datos, someros, sobre lo que fue no solo una buena relación artística, fecunda e importante para la trayectoria de Fernando Estévez, sino también, creo, una extraordinaria y muy cualificada amistad. Y es que cuando en una andadura tan difícil como es realmente la de que aquí, con muy pocas apoyaturas en qué levantar una carrera artística, se encuentra uno un amigo, un amigo ilustre, con erudición y, sobre todo, con entusiasmo y calor para que uno no desfallezca en las dificultades del camino, [entonces,] indudablemente, las dificultades de una carrera como la de Estévez se pueden explicar mejor dentro de la penuria de condiciones en que tuvo que surgir esa extraordinaria vocación.

[1] Nota editorial: Al conmemorarse en 1988 los doscientos años del nacimiento del escultor Fernando Estévez en La Orotava, hace veinticinco años, la Real Academia celebró allí, como ahora, un acto institucional en el que pronunció este discurso el prestigioso catedrático de Historia del Arte Dr. don Jesús Hernández Perera, Académico de Honor de la RACBA y destacado intelectual orotavense. No se encuentra entre sus escritos el texto original de este texto porque, al parecer, fue en gran medida improvisado. Pero al pronunciarlo él, se grabó en una cinta magnetofónica (ilocalizable hoy), y a partir de la misma fue transcrito a mano tras su fallecimiento, al oído, conservándose así esta única fuente manuscrita en la que se detectan, seguramente por deficiencias de la grabación y de la propia improvisación oral, ciertas palabras que ofrecen dudas y algunas incongruencias textuales. A partir de esa valiosa transcripción manuscrita que se encuentra en el archivo de la RACBA hemos recuperado un discurso del Dr. Hernández Perera que, por contener ideas suyas no expresadas en otras partes, hemos querido reproducir aquí veinticinco años después, como complemento de las recientes jornadas similares sobre Estévez promovidas por la Real Academia en su Orotava natal.

Y es que aquí, en este salón de actos de nuestro Ayuntamiento, también me acongoja el recuerdo de quien fue uno de mis buenos amigos. De esos amigos que uno, cuando los encuentra en el momento oportuno, nunca tendrá palabras con las que agradecerles el estímulo, la cordialidad y el calor con que lo empujan a uno a seguir adelante. Ante ese retrato del fabulista Esopo de Velázquez, copiado por don Jesús María Perdigón, otro de los buenos escultores que ha dado esta Villa de La Orotava, también me siento emocionado y quiero evocarlo como el amigo que supo, en un momento decisivo de mi carrera, llevarme hacia adelante y no volverme hacia la isla a encerrarme dentro de las limitaciones de nuestra geografía.

Y es por ello, pues, por lo que quisiera que me dispensaran de no alargar demasiado este acto que ya de por sí ha tenido excelentes oradores y voces que han pregonado muchas de las virtudes del escultor, del hijo de La Orotava que hoy queremos evocar en esta fecha crucial de su segundo centenario.

* * *

Yo quisiera traerles a ustedes un recuerdo que he desempolvado de unas viejas actas, las de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, [actas de una] sesión en la que había como presidente de la Academia de San Fernando también un ilustre tinerfeño como el que hoy nos preside en nuestro caso, un tinerfeño de extraordinaria dimensión como lo fue don Bernardo de Iriarte, que bien merece ser rescatado y estudiado en toda la profundidad de su trágica trayectoria. Porque era don Bernardo de Iriarte del Puerto de la Cruz –como [lo era] don José de Bethencourt y Castro–, quien presidía el 2 de septiembre de 1792 esta sesión de la Academia de San Fernando en la que se nombró –con anuencia de toda la Corporación– Académico de Honor de Bellas Artes, de Madrid, a don José de Bethencourt y Castro, que en tal ocasión llevaba aparejados personajes tan ilustres como eran el Ilmo. don Tomás de Lorenzana, obispo de Gerona, más tarde cardenal; el Excmo. e Ilmo. don Antonio Caballero y Góngora, obispo de Córdoba, y hasta el propio Corregidor, el Alcalde de Madrid, don Juan Morales Guzmán y Tovar.

Estas cuatro personas habían sido proclamadas, aquella tarde de septiembre, Académicos de Honor de Bellas Artes de San Fernando y, entre ellos, estaba un tinerfeño bajo la presidencia de otro tinerfeño, don Bernardo de Iriarte.

Este es, pues, el testimonio que quiero traerles a ustedes de cómo fue reconocida en Madrid esta figura que había de observar, estimular, acompañar más tarde la propia carrera artística de Estévez, y que es una personalidad que bien merece colocarse en un lugar muy destacado. Tal vez él había tenido que sufrir en su propia carne la enorme fama de su hermano menor, el famosísimo ingeniero don Agustín de Bethencourt y Molina. Él, el hermano mayor, don José, prefirió llamarse José de Bethencourt y Castro, aunque eran hermanos. Solo que la trayectoria realmente extraordinaria de don Agustín, uno de los talentos, uno de los ingenios más imaginativos y portentosos de la historia de la ciencia española y que indudablemente supone, por su propia talla, una figura de carácter tanto nacional como internacional, ha dejado un poco en penumbra a quien fue su hermano mayor, cuando también él había iniciado una carrera que prometía ya desde el principio invenciones y conquistas tan claras como las que habrían de hacer famoso a don Agustín.

Afortunadamente, los historiadores canarios están intentando darle [relevancia] a la figura de don José de Bethencourt y Castro. Si no [es la suya] una biografía tan llena de acontecimientos y de vicisitudes y, sobre todo, de logros científicos como la de don Agustín, sí destacar la figura de don José en todo lo que supuso de valor científico, pero también artístico y humano. Porque ya tenemos algunos excelentes trabajos del profesor Cioranescu en los que, al estudiar la personalidad científica de don Agustín, acude a destacar también la carrera iniciada por su hermano, con algunos logros en el campo de las ciencias y de las artes.

Un ingeniero, aunque no sea de nuestra tierra pero que se ha sentido canario siguiendo precisamente los pasos de don Agustín de Bethencourt y Molina, el ingeniero de Caminos don Pedro García Ormaechea y Casanovas, también destaca en los varios artículos que dedicó a la presencia de ambos hermanos en la Academia de Bellas Artes de Madrid, cuánto había de talento, de ingenio, en la personalidad de don José, y él es, quizás, quien nos ha llamado más la atención sobre cuánto debemos ahondar aún

en el conocimiento más directo de esta extraordinaria personalidad. Más tarde, el profesor Rumeu de Armas –a quien tanto debemos los canarios, a quien tanto debe la investigación y la historia de Canarias– es el que ha dado hasta ahora la panorámica más amplia que se nos ha ofrecido en letra impresa sobre la personalidad de este hermano mayor del gran inventor, que merece, asimismo, un recuerdo y mucho más en esta ocasión en que su vida habría de transcurrir codo a codo con la de nuestro homenajeado escultor de hoy, Fernando Estévez.

En las reseñas biográficas, don José de Bethencourt y Castro aparece siempre –aparte del lugar y el año de su nacimiento, en el Puerto de la Cruz en 1757–, como destacado militar, como coronel de milicias provinciales; y en su condición de noble, como caballero de la Orden de Calatrava, a la que también pertenecieron su padre y su otro hermano, además de ser él –y esto es lo que había de vincularlo más a nuestra tierra y, en concreto, a La Orotava– el detentador del mayorazgo de la familia. Es el que tuvo que dejar una carrera comenzada con extraordinario aliento para venirse aquí a morar en La Orotava, en su casa, que, por cierto, el fuego destruyó un malhadado día, y contribuir de alguna manera a enriquecer con su talento y con sus diseños muchas de las iglesias, muchos de los templos y muchos de los ámbitos de nuestra tierra.

Es por ello por lo que, [una vez truncada] una carrera tan brillante, tuvo para nosotros, sin embargo, la contrapartida de tenerlo aquí y de ver cómo en su hogar se reunía todo lo más señalado de la intelectualidad canaria de la época, que iba a visitarlo, y que fuese en su propia casa donde se albergara el que habría de ser luego el maestro de Fernando Estévez, el escultor grancanario José Luján Pérez, quien, cuando viene a La Orotava por primera vez, habría de alojarse en la casa de Bethencourt y Castro. Sabemos que es debido a esa amistad, a ese contacto y a esa estancia del escultor grancanario, por lo que tenemos la maravillosa *Virgen de Gloria* de la iglesia de San Juan, tallada en la casa de Bethencourt y Castro, seguramente haciendo llorar, contándole cosas tristes, a una dama guapa de La Orotava –como lo hacían también otros escultores como Salcillo, como Gregorio Fernández...– y que según Santiago Tejera es lo que [le] valió al escultor el bellísimo rostro de la *Virgen de Gloria*.

Hasta algún escritor extranjero, como el cronista Le Druie en su "Viaje a las islas de Tenerife", publicado en París en 1810, destaca la figura de don José de Bethencourt, del que dice –cita que se ha repetido, pero creo que no estará de más evocar de nuevo aquí– que es "uno de los hombres más instruidos y amables de la isla, amigo de las artes, principalmente de la arquitectura, ha viajado por Francia, por Inglaterra, y por España, posee una rica biblioteca, habla nuestra lengua, el francés, con bastante corrección, y es miembro de varias sociedades literarias de Europa. He visto en su casa una preciosa colección de cuadros de Rubens, Van Dick, el Españoleto y Miranda".

No era, pues, un personaje cualquiera este don José de Bethencourt y Castro cuando merecía, hasta de un forastero, elogios tan sostenidos como el que le dedica Le Druie. Y es que él era realmente un hombre selecto, un hombre cultivado, un hombre que logró reunir una biblioteca que hoy, desparramada entre distintos herederos, tal vez no dé idea exacta de lo que suponía el haber reunido a fines del siglo XVIII una colección de títulos tan importantes, tan variados y de autores de tantas naciones como los que se incorporaron a esa biblioteca. He podido hojear, incluso ya roídos por la polilla, algunos de los más hermosos tratados de arquitectura de los grandes de la arquitectura italiana, como pueden ser los del Renacimiento, del Manierismo..., un Vignola, o un Palladio, o hasta el gran tratado barroco del Padre Pozzo, con cantidad considerable de ilustraciones, que, estoy seguro, pudo ver nuestro Fernando Estévez en los momentos en que se acercaba a la casa y a la amistad de don José de Bethencourt y Castro.

Y no solamente reunió un conjunto espléndido de libros, en donde los de arquitectura contaban como los más positivos, sino que también poseía una magnífica colección de grabados. Grabados que le valieron para diseñar bastantes de los proyectos arquitectónicos que a él le debemos, algunos de los cuales habría de contar luego con la colaboración de Fernando Estévez, y este sería uno de los momentos en que quisiera sentar un contacto bien claro.

Don José de Behencourt y Castro proyecta en 1809 para la iglesia del convento de los dominicos, la de Santo Domingo, unas andas del Corpus, de las que se han con-

servado dos diseños. Han pasado, después, a la iglesia de San Juan, y allí están todavía, con ese sol dorado que rodea la custodia ante la cual dos querubines alados sostienen en alto el libro con el Cordero y, al pie, el símbolo eucarístico del Pelícano que da el alimento de su pecho a sus hijos. Es una obra enteramente dorada, muy del gusto ya neoclásico, que Bethencourt ha podido diseñar siguiendo pautas que he visto en algunos de los grabados que él poseía y que he podido tocar y estudiar. Y sé que para el tabernáculo de San Juan, por ejemplo, ha tenido en cuenta dibujos del arquitecto Oppenord, quien trabajó para diseñar un baldaquino rematado con una serie de roleos, parecidos a los del altar mayor de San Juan, en la iglesia parisina de Saint Germain de Près, como también hay diseños del altar mayor de San Salvador, en París, debidos al arquitecto Blondel, arquitecto del rey de Francia, que pudieron servirle de acicate para diseñar el altar mayor de San Juan, y no solamente las andas del Corpus del convento dominico.

Pues bien, suponemos que Estévez comienza la colaboración con Bethencourt y Castro en la realización de esas andas, porque sabemos que Estévez era un magnífico dorador que no rehuía –dentro de su indudable talento con su también declarada humildad– trabajos que pueden parecer más modestos, como dorar los marcos de un retrato del arzobispo Bencomo o del rey Fernando VII para la catedral de La Laguna. Como sabemos que esos marcos fueron hechos por Fernando Estévez y dorados también por él, cosa que hacía muy bien, las figuras de esos querubines dorados, el Cordero con el Libro de los Siete Sellos y el Pelícano podrían ser muy bien algunas de las primeras piezas de su tarea de escultor, pues a la altura de 1809 era un hombre joven que apenas si cumplía los veintiún años de edad.

Más tarde, una colaboración parece clara y segura, [porque] Bethencourt diseñó otros tabernáculos, como el que proyectó para la iglesia de Santa Ana de Garachico, todavía conservado, altar que tiene a ambos lados dos esculturas de Luján fechadas en 1798 –año en que Luján viene a Tenerife y se aloja en la casa orotavense de Bethencourt y Castro–, pero también [realizó] otro diseño, y es precisamente en este en el que podría haber colaborado Fernando Estévez, puesto que es de una fecha un poco más tardía. [Este tabernáculo] que no debió de llegar a realizarse o, por lo menos, no lo hemos conocido así, [era para] la incendiada iglesia, hermosa iglesia, de la Concepción del Realejo de Abajo –es así como se la nombra en el dibujo de Bethencourt y Castro que he podido observar, en donde planeaba otro espléndido escenario neoclásico, en el que también cabrían esculturas flanqueando ambos lados de las columnas, que podrían tal vez haberle merecido el contrato a Estévez.

Todavía prepararía Bethencourt y Castro otro tabernáculo más, del que solo conservamos unas columnas que llevan unos capiteles magníficamente dorados, lo que me hace pensar también en Estévez, para la iglesia de Santo Domingo, a la par que diseñó para ella las andas del Corpus –ahora en San Juan–. El retablo mayor también era de Bethencourt y Castro y el plano originario está en un manuscrito en la Biblioteca de nuestra Universidad. Es posible que Estévez, si no colaboró en alguna de las esculturas, podría haberse acercado y participado hasta en esos magníficos capiteles corintios de ese ya desaparecido retablo.

Pero, tal vez, la gran ocasión fue la del magnífico tabernáculo –quizá la obra más espléndida que llegaría a diseñar, en este caso para la catedral de Las Palmas, nuestro don José de Bethencourt y Castro– que preparó por encargo de los canónigos de Gran Canaria para la capilla mayor de la catedral de Santa Ana. Este proyecto, que conocemos por la magnífica publicación que le dedicó nuestro llorado profesor don Enrique Marco Dorta, nos denota en Bethencourt y Castro, [a un] hombre que, sin copiar a nadie, sin imitar de una manera ceñida a ningún otro precedente, ha sabido, sin embargo, presentarnos un diseño espléndido que puede tener apoyaturas en Ventura Rodríguez, como también en esos grabados del propio arquitecto Blondel o de algunos otros más que podría enumerar y que dejo para no cansarlos, al haber planeado un templete de columnas marmóreas que terminaría en una cúpula rematada por un crucifijo, el gran crucifijo que preside ahora la capilla mayor de la Catedral de Las Palmas y que llevaría a ambos lados estatuas como las que solía colocar en esos otros retablos de Garachico o [en] el planeado para el Realejo Bajo.

El artista se nos muestra aquí como un magnífico diseñador, un gran arquitecto, que añade a sus dotes de in-

ventor científico la de un verdadero arquitecto, aunque no haya tenido tal título, ofreciéndonos un diseño que no se realizó en Las Palmas. Él tardó tal vez bastantes años en mandar sus bocetos y, por ello, al sobrevenir los tristes años de la guerra de la Independencia, aquel proyecto quedó interrumpido. La Catedral de Las Palmas, que tenía unos ducados dejados por el obispo Verdugo, tuvo que emplearlos en otros elementos del adorno de la catedral y hasta en un monumento a la Constitución en plena plaza de Santa Ana, [así que] nunca llegó a realizarse en Las Palmas el proyecto diseñado por Bethencourt. [Sin embargo,] el proyecto [sí] se realizó, y lo tenemos aquí, porque justamente el tabernáculo de la Concepción de La Orotava es un diseño de Bethencourt y Castro. Pero su diseño, aunque no lo conservemos aquí, es posible que esté en el archivo de Génova, adonde se acudió para que allí se esculpieran en mármol de Carrara las esculturas, las columnas y la cúpula que lo completan. Este diseño es tan cercano al publicado por Marco Dorta que, indudablemente, aunque no lo tengamos, es también de la autoría de Bethencourt y Castro. Y si lo comparamos con el que enviaron desde Génova los escultores Gaggini –está firmado por Giacomo Gaggini, tal vez hermano del escultor que firma los dos grandes ángeles en adoración–, es donde queda bien claro que, aun siendo artistas contemporáneos y más operando desde la órbita italiana, estos nos ofrecen un diseño tan desmayado y tan poca cosa que las dotes creativas de Bethencourt resplandecen realmente a su lado.

Este [último diseño] no se realizaría en la vida de don José. Quien tomaría la antorcha para llevarlo a la práctica habría de ser uno de sus más íntimos familiares, don Antonio de Monteverde y Rivas. Es él quien, seguramente con el diseño de Bethencourt en la mano, encargó los mármoles a Génova, y él es el que con su esfuerzo lo puede ver erguido el Martes Santo de 1823, y allí queda colocado para siempre en la Capilla Mayor de la iglesia de La Concepción.

El tabernáculo tiene los mármoles que vinieron de Italia, pero no lo corona un Crucifijo, sino la estatua de la Fe que Bethencourt había diseñado también para el tabernáculo de la Catedral de Las Palmas. Pero hay allí otros elementos que sí que se deben a Estévez. Allí está el magnífico Sol, el Manifestador, practicable de una manera ingeniosa, que deja ver la Custodia en las procesiones solemnes de la Eucaristía y que se abre y se cierra para descubrirnos esa lámina con el relieve del Cordero sobre el libro de los Siete Sellos, con esa aureola de gloria, de nubes y de ángeles dorados, hechos por el propio Estévez, quien pudo perfectamente dejar en el interior del propio tabernáculo una inscripción que recuerda con orgullo su nombre, como también el del mayordomo de fábrica, don Antonio de Monteverde y Rivas, el cuñado de don José de Bethencourt.

Esa inscripción –que no siempre es fácil de leer– recuerda que "reinando el señor don Fernando VII y primer obispo de esta isla de Tenerife, don Luis Folgueras de Sión, beneficiados de esta parroquia, don Domingo Curras y don Buenaventura Padilla, se hizo este Sagrario a solicitud de don Antonio Monteverde, mayordomo de fábrica, y ejecutado por don Fernando Estévez, se colocó el día diez de abril de 1827, Martes Santo", [es decir,] cuatro años después de haber llegado los mármoles desde Génova. De modo que, aunque ya no viviese don José de Bethencourt, fallecido unos años antes, Estévez estaba añadiendo su talento, su arte de escultor, para completar ese monumento concebido por el diseño originario de Bethencourt.

Las cuentas de la iglesia, todavía recuerdan que Estévez cobró unos cuantos reales, o pesos, por diseñar las barandas del presbiterio. Así que, hasta el complemento necesario para rodear el ámbito del presbiterio, una vez colocado el tabernáculo, fue otra de las colaboraciones de Fernando Estévez. Y esas balaustradas, sencillas, dentro de su línea neoclásica, también las he visto muy cercanas a uno de los grabados –en este caso italiano– que fueron de la colección de don José de Bethencourt y Castro. De modo que don Antonio de Monteverde, seguramente, debió de servir de intermediario al pedirle a Estévez ese diseño de la serie de precedentes y de estímulos que don José había reunido en su gran biblioteca, en su gran colección. Y digo, asimismo, colección, porque esta es otra de las indudables apoyaturas en que Estévez pudo encontrar excelentes estímulos.

Sabemos, y lo dicen los contemporáneos, que la colección Bethencourt y Castro fue la más rica colección particular de arte que se reunió en el archipiélago hasta los modernos museos con que contamos. Una colección reu-

nida también, al parecer, con la colaboración de su hermano don Agustín, en donde hay excelentes obras firmadas de pintores canarios, como Miranda, como Luis de la Cruz, pero también de firmas por aquí poco frecuentes, como pueden ser una excelente pintura religiosa del "Dominichino", el gran pintor barroco italiano, o bien, obras de la escuela flamenca barroca muy cercanas a Rubens o a algunos de sus colaboradores, además de ese excelente, magnífico y colorista Cupido que por él era tenido como obra de Van Dick, y sabemos que responde a un dibujo conocido de Van Dick. Pues bien, yo estoy seguro de que Estévez admiraba, como todo el que lo contemple, ese cuadro. Y que la postura gallarda de ese niño, en este caso del dios del amor, que desafía un poco como al viento y apoya firmemente abiertas sus piernas en el suelo, es exactamente el modelo de ese angelito que sostiene la tiara al pie de San Pedro y que ustedes estos días están viendo reproducido en el cartel que ha imprimido el Ayuntamiento de La Orotava para estimular, para anunciar esta conmemoración centenaria.

Una última nota que rubrica este contacto [entre los dos artistas] y que trae, además, la emoción que siempre supone un testamento, la última voluntad de don José de Bethencourt y Castro, texto que agradezco a la amistad de Juan de Zárate y Cólogan, quien me ha proporcionado la lectura de este párrafo que no quiero dejar de presentarles.

Dice don José de Bethencourt y Castro en su testamento, ya enfermo, en 1816: "Encargo, particularmente, a mi hijo don Agustín Bethencourt, como que es el que ha de llevar la representación de mi casa, y le ruego haga el mismo encargo al que le sucediere, que continúe desempeñando con el mismo esmero que yo lo he ejecutado por devoción, o con mayor si le fuere posible, el culto del entierro de Nuestro Señor Jesucristo que se celebra y venera el Viernes Santo, en cada año, en la ya nominada iglesia del Mártir San Lorenzo (es decir, lo que hoy es la iglesia y convento de San Francisco) pagándose de mis bienes a don Fernando Estévez, profesor de escultura, cincuenta pesos corrientes por la cabeza y manos que le he encargado y a cuyo modelo ha dado principio para una imagen de Nuestra Señora de Los Dolores, recomendando a don Fernando el esmero y exactitud con que debe ejecutarlo para que salga a tiempo de colocarse dicha cabeza y manos, con sus respectivos barnices, en lugar de la que actualmente tiene dicha imagen, por no ser propia para aquel paso, y que se estrene en la primera Semana Santa".

En esta última voluntad de don José de Bethencourt y Castro, queda de alguna manera corroborada la que fue una relación bien estrecha, un constante estímulo que permitió a Estévez cultivar su intelecto, su talento, sus conocimientos técnicos y artísticos, y que habría, indudablemente, de convertirse en una vigorosa y fecunda relación entre artistas.

Creo que don José de Bethencourt y Castro fue un gran amigo, fue, tal vez, el amigo que pudo sostener al escultor en momentos de declive o de marcha atrás. En él encontró, en lo que podría a veces ser mirado como un desierto, esa voz cordial, afectuosa y, sobre todo enterada, que vive y que conoce los movimientos artísticos que en sus correrías por Europa tuvo ante sus ojos muchas veces, y que le permitió, además, tener presente en su biblioteca, en sus grabados y en su magnífica colección de pinturas. Era, quizás, el amigo que no dejó malograr la carrera de quien hoy nos sentimos orgullosos, y que, como ya se ha dicho muy bien esta tarde, significa para los orotavenses, para los tinerfeños, para los canarios, para todos los que se acerquen a la historia del arte español, lo que es, desde una tierra lejana y poco propicia, el desarrollo de una vocación artística trascendente.

Creo que, el haber recordado hoy a Fernando Estévez, y que yo les haya querido traer aquí algunas de las apoyaturas de su arte, ha merecido la pena, porque creo que, desde hoy, nosotros, orotavenses, tinerfeños, nos podemos sentir más seguros.

INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

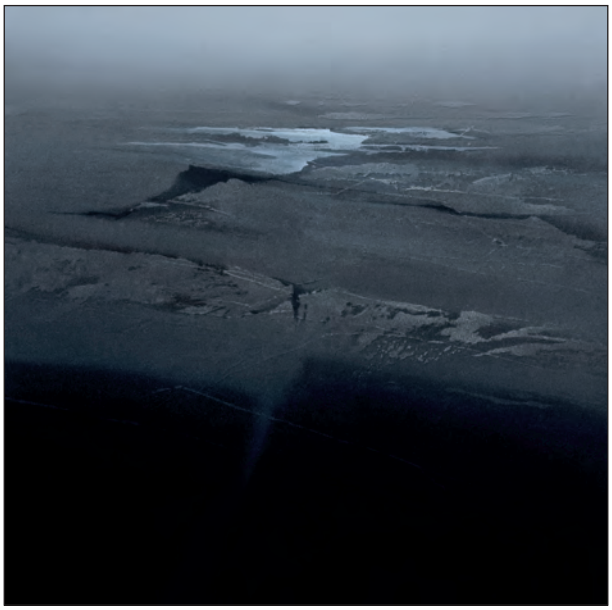
La imagen estereoscópica
Laudatio del pintor Ildefonso Aguilar

Fernando Castro Borrego

Los discursos de recepción a la Academia pertenecen al género de la crítica de arte, no al de la historia del arte. Se trata de discriminar en la producción de un artista aquellos valores que justifican los méritos que hacen de él un aspirante a pertenecer a esta institución cuyo origen se remonta a la Academia florentina de Giorgio Vasari, espacio donde crítica y creación iban siempre de la mano. Por lo tanto, considero que no tiene sentido hacer un catálogo de toda la producción del artista que ingresa en esta institución, basta con resaltar aquellos valores que, desde un enfoque crítico, constituyen sus aportaciones esenciales. Dichos valores son en el caso de Ildefonso Aguilar la manera de entender la relación entre arte y ciencia, y lo que yo denomino su visión estereoscópica del paisaje.

Cuando Ildefonso Aguilar confió en mí para que pronunciara el discurso de recepción en la Academia de San Miguel Arcángel me hice la siguiente pregunta: ¿A qué género o estirpe simbólica pertenecen las imágenes del paisaje volcánico que Ildefonso Aguilar ha venido elaborando con una absoluta coherencia desde que se inició en el arte allá por los años setenta del siglo XX? Y me asaltó inmediatamente un cúmulo de asociaciones simbólicas de su arte con el mundo de la ciencia, no con el de otros artistas. Es verdad que los artistas vienen de los artistas, los músicos de los músicos y los poetas de los poetas, pero no siempre es así. Hay contaminaciones creativas que plantean dudas, casi siempre fecundas, sobre el concepto estrecho de especialización que suele aplicarse para interpretar los géneros artísticos haciendo de ellos compartimentos estancos. Ildefonso Aguilar es pintor, fotógrafo y músico. Esta condición ha hecho de él un artista multimedia. Pero la aplicación de este término deja sin resolver el reto que plantea la obra de un artista. Los románticos invocaban la existencia de un foco creativo común del que todas las artes derivan por la vía de la inspiración. Pero Ildefonso Aguilar no es un artista romántico.

Se ha señalado que esta pluralidad disciplinar (pintor, fotógrafo, músico) remite al concepto de sinestesia. La relación entre las artes se sustenta en la relación de los sentidos. Se habla de un color fresco, un aroma seco, un sonido oscuro, etc. Y es así como cabe afirmar que Proust



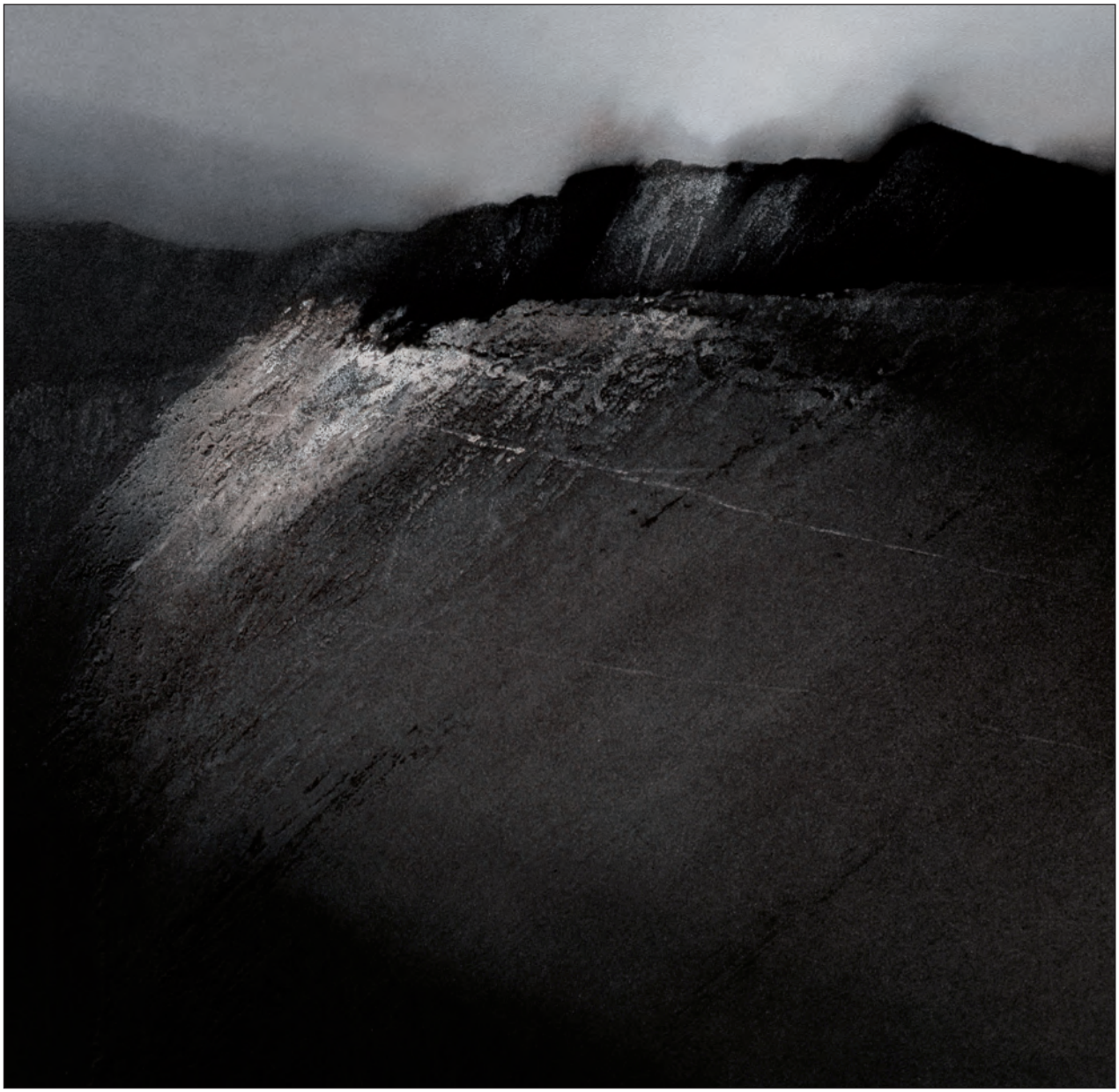
Ildefonso Aguilar. *Paisaje esencial VI*. 180 x 180 cm, 2007.

Ildefonso Aguilar. *Paisajes efímeros 1.* 35 x 105 cm, 2010.

forjó la asociación entre el sentido del gusto y los recuerdos en su famosa descripción del sentido simbólico de una magdalena que en el momento de saborearla hace que broten en el sujeto un torrente de recuerdos cargados de emotividad.

Nada refleja mejor esta visión estereoscópica que un recuerdo de la vida de Viollet-le Duc. La cita que traigo a colación de este autor, padre del funcionalismo y del estructuralismo arquitectónico, puede resultar sorprendente, por cuanto levanta una sospecha sobre la dirección equivocada que ha seguido la arquitectura después de que este teórico formulara sus ideas sobre el arte y sobre el espacio. En sus *Entretiens* este arquitecto y teórico se nos presenta como un defensor de la heteronomía disciplinar. Los sonidos del arte nos vienen de muchas fuentes. La naturaleza canta como los vitrales de la iglesia de Notre Dame que tanto impresionaron a Viollet-le Duc en su infancia. En esto consiste la estereometría como experiencia estética que constituye una variante de la sinestesia. Nadie ha explicado mejor esta relación estereométrica que Ernst Jünger, el controvertido escritor alemán del siglo XX que tampoco quiso limitar su actividad a un solo campo: era militar, científico (naturalista), teórico de las ideas políticas y escritor. En un libro titulado *Visiones del día y de la noche*, que es la primera redacción de una obra suya más conocida, *Corazón aventurero*, habla de la "sensibilidad estereoscópica". Y lo explica así: "La fascinación que despierta un color tal depende de una percepción que abarca algo más que el mero cromatismo. En este caso se añade algo que podría denominarse el valor táctil, una sensación cutánea que torna agradable la idea del roce. El valor táctil se manifiesta sobre todo en colores muy delicados y muy intensos, pero también en tonalidades metálicas (...)". Y añade: "Percibir de modo estereoscópico significa, pues, obtener al mismo tiempo, en un único y mismo objeto, dos cualidades sensoriales, siendo esencial que sea captado por un solo órgano de los sentidos" (pp. 70-71). "Óyeme con los ojos", dice Sor Juana Inés de la Cruz. Y Jünger escribe: "Resulta esencial que el color sea *oído* y no visto, así como la sal marina tiene que ser realmente olida y no saboreada. Es igualmente esencial que el sonido sea percibido tanto en cuanto sonido como en cuanto color." (p. 72).

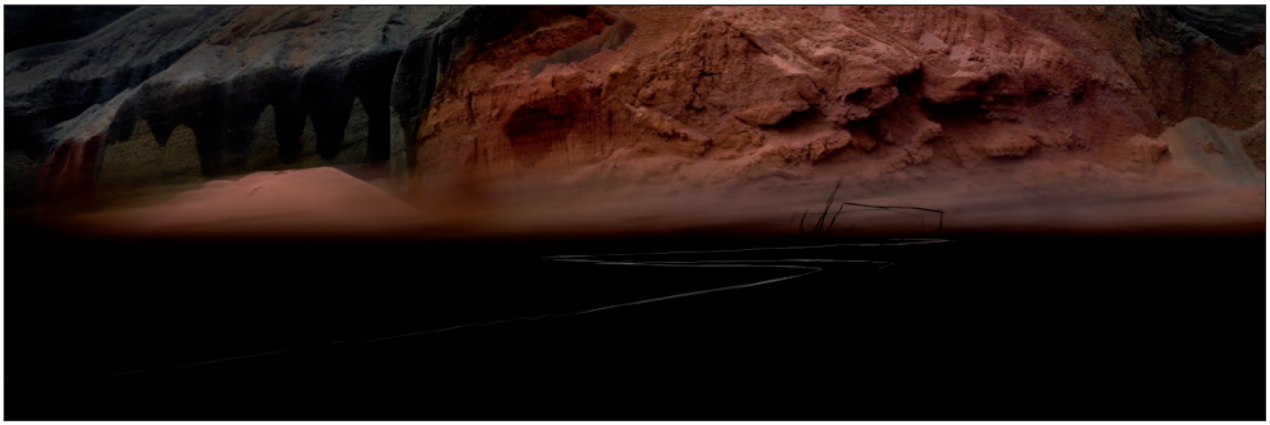
Las percepciones táctiles no son meramente físicas en la pintura de Ildefonso Aguilar. Contienen una información emocional. Mientras preparaba este discurso hice la siguiente prueba: le enseñé a un niño que aún no sabe leer la fotografía de un paisaje volcánico de Ildefonso Aguilar, y me dijo: "aquí hay tormenta". Después le mostré una fotografía de un mar agitado, y volvió a decir: "aquí hay tormenta". Pensé entonces cómo cobra sentido la metáfora de un "mar de lava". Hay un elemento dinámico que se da tanto en el paisaje mineral de la lava como en el del mar. Y este dinamismo está cargado de emociones convulsivas. Pues bien, esta imagen arquetípica que puede ser percibida por un niño establece una relación entre el



Ildefonso Aguilar. *Paisajes audibles VI*. 182,5 x 182,5 cm, 2001.

mundo físico y el mundo espiritual. De esta relación da cuenta la obra de arte en cualquier época.

Ildefonso Aguilar reflexionó también sobre un paisaje sonoro que es dinámico: el viento, que tanta importancia ostenta en Lanzarote. La acumulación de las arenas en la superficie de la isla expresa una idea dinámica. La duna es una de las imágenes que componen el catálogo de sus imágenes del paisaje volcánico. "No me es posible –dice Ildefonso Aguilar– profundizar en el paisaje de Lanzarote sin sentir la presencia del viento, física y musicalmente. De



Ildefonso Aguilar. *Estructuras efímeras 6*. 35 x 105 cm, 2012.

igual forma, tampoco puedo sentir los sonidos y la música sin recrear imágenes. Deseo que transporten la atmósfera de la isla, que lleven impregnados el viento, la arena y el siroco, que dibujen la piedra y los volcanes, que transmitan las vibraciones y los matices de este mágico lugar".

Pero lo estereoscópico también se refleja en su obra de un modo macroscópico. El problema del espacio en los paisajes de Ildefonso Aguilar incorpora una dimensión panorámica que proviene de la fotografía. Muchos de sus paisajes parecen tomados con un gran angular, de ahí la importancia de los formatos horizontales en su pintura. La pirámide visual de Alberti, el famoso cubo escenográfico, no sirve para captar la amplitud macroscópica de sus visiones del paisaje.

En esto consiste la originalidad de la propuesta estética de Ildefonso Aguilar dentro de una tradición pictórica canaria, la que ha tratado de captar el significado simbólico de las imágenes de la naturaleza volcánica de las islas, como contrapunto a la visiones idílicas y edénicas del Jardín de las Hespérides, tradición en la que se inscribe la producción de los acuarelistas así como la obra muralista de Néstor de la Torre. Pobreza y aridez frente a exuberancia vegetal. He aquí los dos arcos del compás a los que se refería André Breton cuando emprendió la ascensión al Teide desde la costa del Valle de la Orotava. Nunca había visto –escribe en el *Castillo Estrellado*– tal contraste en un espacio tan reducido entre la fertilidad y la devastación, entre la frondosidad de un vergel y la aridez de un desierto, entre lo que se da y lo que se sustrae. Es en esta tradición en la que cabe insertar la obra de Ildefonso Aguilar, tradición cuyos pilares son Óscar Domínguez (paisajes cósmicos), José Aguiar (lavas), Martín González (el Teide y el Valle de Ucanca), Felo Monzón, César Manrique e Ildefonso Aguilar. Acabo de enunciar el proyecto de una exposición colectiva donde dichas versiones del paisaje volcánico arrojarían luz sobre el modo en que los canarios han interpretado la naturaleza de las islas en que viven.

El Paisaje Sonoro

Ildefonso Aguilar de la Rúa

Es para mí un gran honor ingresar como académico de número en la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en la Sección de Pintura, tras ser nombrado electo para académico en junio del año pasado. Como saben muy bien, todo electo para académico puede hacer el ingreso por dos procedimientos: la donación de una obra original o la lectura de un discurso sobre un tema de su especialidad relacionado con las Bellas Artes. En mi caso, he donado una obra pictórica titulada *Estructuras efímeras*, que ha sido aceptada por la Real Academia para mi incorporación. Pero, como pueden comprobar, además les estoy dirigiendo unas palabras que no pretendo sean un discurso de ingreso, sino que, con motivo de este acontecimiento, responden al deseo de transmitirles mi propia necesidad de reflexionar sobre el significado de mi quehacer artístico.

Soy pintor, pero no creo que mi trabajo pueda entenderse o explicarse únicamente a través de las artes plásticas, a pesar de que ingreso gustoso en la Sección de Pintura de la Academia y de que asumo con responsabilidad los derechos y deberes estatutarios inherentes al nombramiento. Algunos hitos en la cronología de mi quehacer ponen de manifiesto que, aunque mis primeras exposiciones individuales datan de 1964 (una de las cuales se exhibió en el Círculo de Amistad XII de Enero de esta ciudad de Santa Cruz de Tenerife), el montaje audiovisual *Lanzarote, luz y sonido*, fechado poco después, en 1970, fue el colofón de una serie que realicé y proyecté sobre la isla Lanzarote mientras cursaba estudios de Bellas Artes aquí, en Tenerife, en este mismo edificio. En 1973 me ocupé de crear una ambientación musical para recorrer el espectacular paisaje de la Ruta de los Volcanes en el Parque Nacional de Timanfaya; en 1976 realicé diseños de jardines y espacios recreativos; en 1977 vio la luz un vídeo, todavía en blanco y negro, titulado *La ameba*, diseñé carteles y portadas para discos y vídeos, y en 1978 edité varias series de fotografías y un primer disco de audio, *Erosión,* una búsqueda de los sonidos del paisaje insular y probable antecedente de lo que en adelante definiría como 'música visual'.

Por lo tanto, ya en los años 70 del siglo XX, en mi obra estaban presentes y convivían la pintura, la música, la fotografía o las intervenciones paisajísticas. Por eso, cuando me interrogo sobre mi trabajo artístico, no encuentro respuestas únicas, concretas o inmediatas, y tampoco logro disociar con claridad unas facetas de otras. Aunque con cada una de ellas me identifico plenamente por separado, cuando forman un todo indisoluble el resultado se percibe completo y cercano a lo que intento transmitir.

Sé también que la permanente convivencia con el paisaje de la isla de Lanzarote ha sido y es un estímulo constante para mis sentidos, y que ese proceso ha sido y es, por fortuna, inevitable e intenso. De ahí la certeza de que en el paisaje está el origen y la razón de ser de mi inquietud creativa. Ya desde muy temprana edad intentaba fijar en el lienzo lo que mis ojos, entonces más que mi mente, percibían de estos

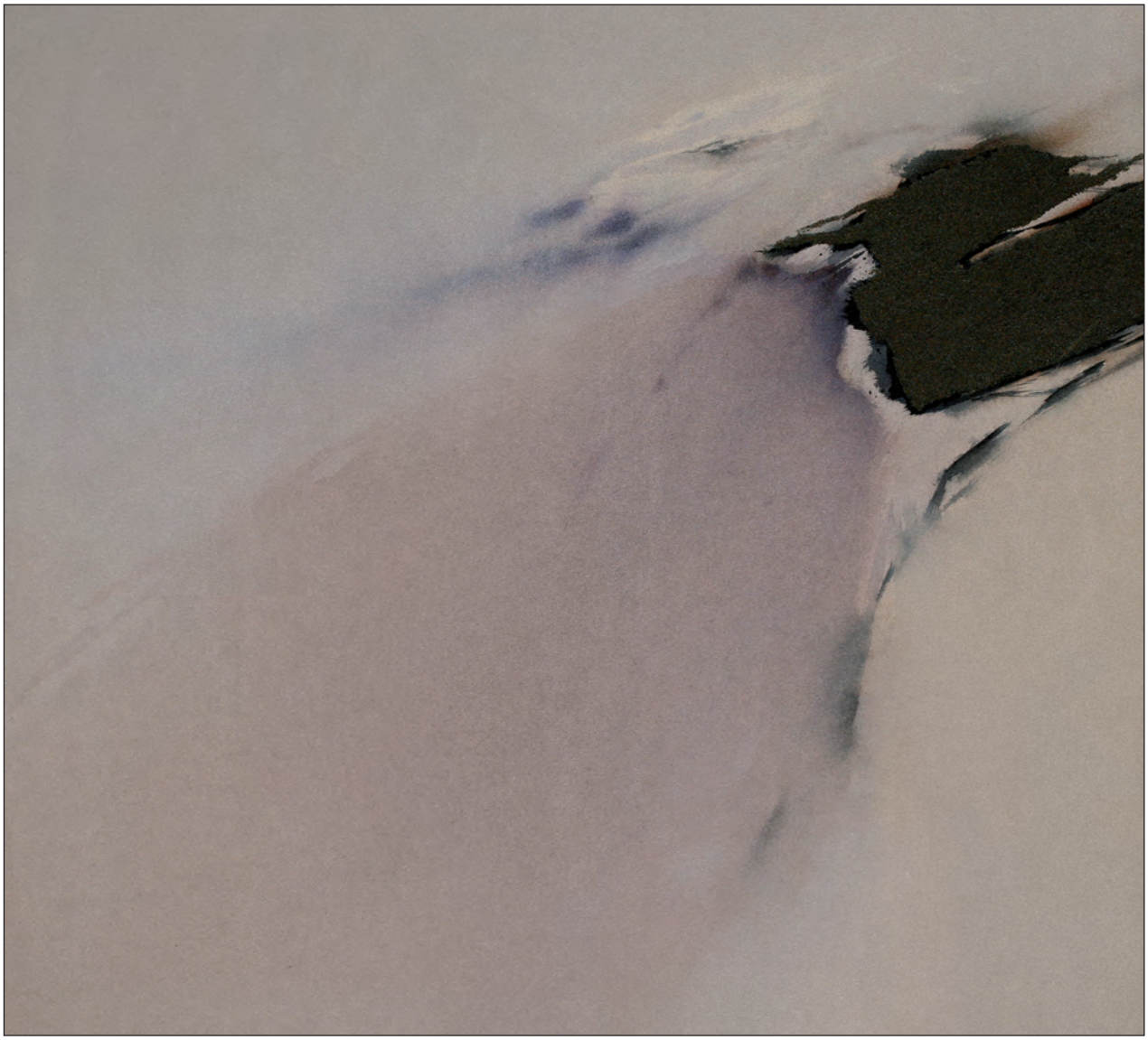
Pintura ofrecida a la Real Academia de San Miguel por el artista Ildefonso Aguilar con motivo de su ingreso: *Estructuras efímeras 10*, 2012. Arenas y pigmentos naturales sobre tablero de madera marina, 180 x 180 x 5 cm. (Foto: Efraín Pintos Barate).

lugares desnudos, solitarios, barridos por el viento y la arena. Los resultados de ese largo período inicial se tradujeron en descripciones, más o menos acertadas, de lo que mis ojos veían, en apariencia pura y superficial. Entonces todo era lo que parecía ser.

Después de un período en el que decidí apartarme de la pintura, supongo que por el desacuerdo emocional con el resultado de lo que hacía, es a través de la fotografía cuando de nuevo se produce el definitivo reencuentro con el paisaje. Los perfiles de las montañas, los horizontes austeros e infinitos, la observación minuciosa de la materia volcánica, la textura de su piel, la austeridad y la belleza de la arena y la presencia permanente del viento en la modulación de los lugares, me incitan a utilizar de nuevo la pintura como vehículo central de expresión. La retomo sin embargo con otra mirada, la que trata de ver lo que no se ve, en torno a la cual se irá desarrollando lentamente toda mi capacidad expresiva posterior.

Pero este camino no se transita sólo a través de la expresión plástica. La necesidad de ahondar aún más en la emoción que el paisaje me provoca me lleva a percibir que también su aparente silencio está lleno de sonidos. Desde entonces la presencia de la música y de los sonidos en el paisaje ha sido una constante en mi quehacer.

El discurso y el contenido de la obra pictórica y fotográfica que propongo no sólo están para ser percibidos por un sentido, el de la vista. Es paisaje en apariencia, aunque paisaje imaginario, capturado y procesado por todos los sentidos y devuelto con la intención de que lo sea en su más pura esencia. No me es suficiente el sentido de la vista para expresar



Ildefonso Aguilar. *Implosions I*. 120 x 120 cm, 1992.

lo que trato de compartir, y creo que los sonidos extraídos del silencio me ayudan y completan más y mejor el relato de mis propuestas pictóricas y fotográficas, al envolverlas en otras experiencias sensitivas que están presentes en la naturaleza y que son fuente de emociones.

Soy consciente de que el viento y el silencio son tan importantes como los ecos de otros sonidos para generar el clímax creativo. Pero en esencia, musicado o no, todo es insistentemente paisaje en el que también, en algunas ocasiones, se insinúa algún frágil rastro de la efímera presencia humana, como se puede apreciar en el cuadro que entrego a la Academia.

Con motivo de la publicación del disco *Erosión* en el año 1978, escribí el siguiente texto que, si bien lo ha citado mi amigo Fernando Castro, quiero reiterar: "*No me es posible profundizar en el paisaje de*

Lanzarote sin sentir la presencia del viento, física y musicalmente. De igual forma, tampoco puedo sentir los sonidos y la música sin concebir imágenes. Busco que estos trazos y estos sonidos transporten la atmósfera del territorio, que lleven impregnados el viento y la arena, que dibujen la piedra y los volcanes, que transmitan las vibraciones y los matices de este mágico lugar". Aún hoy sostengo esta reflexión, incorporando también a la misma, desde hace algunos años, la presencia del imponente paisaje de Islandia.

Las composiciones musicales que realizo también están basadas, sobre todo, en sonidos reales o imaginados emanados de la propia naturaleza aunque, una vez más, no pretenda describirla tal como se manifiesta, sino más bien como se nos insinúa: se trata del sonido que no se escucha. *Sonidos para un Paisaje, Paisajes Efímeros, Miradas al Paisaje, Sonidos del Silencio, Paisajes Sonoros, La Soledad del Paisaje*…, títulos de series realizadas durante muchos años que ponen de manifiesto el permanente vínculo que en mi propuesta tienen y comparten el sonido y la materia. Persigo encontrar la armonía entre dos medios, la música y la imagen, para reforzar mutuamente su capacidad de estimular los sentidos y la sensibilidad del receptor.

Pero no todo el camino está andado ni mucho menos. La incertidumbre y la inquietud me asaltan permanentemente. ¿Cómo se podría aprehender y delimitar tanta belleza y tanta emoción? ¿Qué dimensión tiene y qué misterio contiene el paisaje, que aún no he sido capaz de abarcarlo y transmitirlo, aunque sólo fuese parcialmente, a través de estos vehículos de expresión? Reconozco que por mi parte sería pretencioso y arrogante tratar de conseguirlo, por lo que, a veces, creo que lo más sensato sería no aspirar a alcanzar este objetivo imposible y dejar que todo fluya de forma natural, como nos llega, conforme a lo que, subjetivamente, cada cual pueda sentir.

He de confesar, por último, que en algún momento encontré un cauce, digamos holístico, para expresar mis inquietudes, y fue durante el período del Festival de Música Visual de Lanzarote entre 1989 y 2002, simbiosis entre música y paisaje, un festival que tuve la satisfacción de crear y dirigir realizando, entre otros aspectos, las escenografías para los conciertos en lugares tan emblemáticos como la Cueva de los Verdes, el Auditorio de los Jameos del Agua o el interior del volcán del Cuervo.

La verdad es que echo en falta aquel avance que se produjo en esta línea de integración de lenguajes expresivos y experiencias sensoriales en un entorno tan poderoso y con tanto misterio como el paisaje de Lanzarote.

Para terminar quisiera agradecer muy sinceramente la 'laudatio' pronunciada, en nombre de esta Corporación, por mi admirado Fernando Castro Borrego, y la composición de la pieza musical que hoy se estrena, *Estructuras efímeras,* una obra para piano y electrónica de mi también admirado Samuel Aguilar Pereyra. Muchas gracias.

Laudatio del escultor Manuel González Muñoz

Ana María Quesada Acosta

No cabe duda de que glosar la figura de un académico en el acto que solemniza su ingreso como miembro numerario de esta Real Corporación supone, además de una gran responsabilidad, un gran honor, y es lo que he sentido desde que Manuel González Muñoz me confiara esta noble tarea. Un sentimiento, confieso, que he compartido estos días con cierta emoción, porque al elaborar esta *laudatio*, en la que como es preceptivo debo retrotraerme a sus orígenes en el mundo del arte, no he podido evitar que aflore a mi memoria el recuerdo de mis primeros pasos en la investigación, ya que fue precisamente uno de ellos, la ampliación y posterior publicación de mi Memoria de Licenciatura sobre la *Escultura Conmemorativa en Gran Canaria*, el que me llevó hasta las puertas de su antiguo taller, ubicado en el Fondillo, Tafira (Gran Canaria).

La incertidumbre que a veces me acompañaba ante los posibles resultados de cada entrevista que concertaba, y la sensación de molestar o restar tiempo de su trabajo a un escultor en beneficio del mío, se disiparon en cuanto atravesé el umbral de aquel inmueble cuya descripción, a pesar del tiempo transcurrido, sería aún capaz de precisar. No hizo falta guión ni tan siquiera preguntas, pues él me lo contaba todo con la misma naturalidad, amena locuacidad y sentido del humor que aún hoy en día definen su talante. Pero lo hizo también con rigor, con la ilusión de quien se siente seguro ante el camino que ha de seguir, mostrándome su afán escrutador, acompañando cada frase, cada idea o proyecto, con una profunda y madura reflexión personal, rasgo que, como veremos, caracterizará toda su producción.

Pero, evidentemente, no estoy aquí para evocar mis recuerdos, sino para esbozar la trayectoria de este artista que vio su primera luz en Las Palmas de Gran Canaria en 1965. Con apenas diecisiete años se introduce en el panorama artístico animado por el recordado fotógrafo Francisco Rojas (Fachico) y su inseparable esposa Luisa Hernández, un matrimonio cuya presencia en el devenir del arte contemporáneo de la Isla resulta incuestionable. Tras celebrar sus primeras exposiciones, sigue el impulso de su vocación y marcha, en 1984, a Barcelona, para ingresar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Central, estudios que abandona poco después.

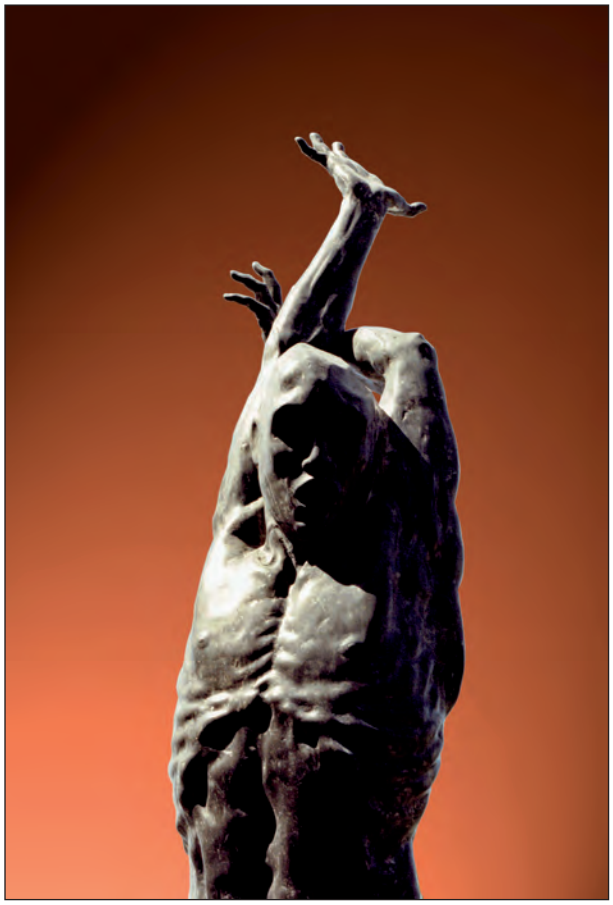
Podríamos pensar que el rigor académico, basado en la insistencia del dibujo, el modelado y la copia de modelos antiguos, disciplinas que integraban los planes docentes, desilusionaron al alumno, tal como le ocurrió a otros muchos jóvenes de su generación. Sin embargo, cuando observamos su trayectoria, esa posibilidad se desvanece, pues nada hay más acusado en su devenir plástico que una clara predilección por la figura humana y el quehacer de los grandes maestros clásicos, a quienes reinterpreta desde una óptica singular, basada en códigos lingüísticos contemporáneos y universales.

En efecto, dotado de un espíritu inquieto, inconformista y autodidacta, se sumerge en las fuentes del arte, obras y teorías artísticas que devora con insaciable mirada y emula con ágiles manos, sintetizando argumentos visuales que deben mucho al Renacimiento, un movimiento que basa su esencia en el hombre como medida de todas las cosas, un hombre que renace del letargo individual y proclama su libertad de espíritu. Es el momento en el que

el cuerpo desnudo reaparece como portador de suma belleza, premisas que indiscutiblemente adoptará Manolo González en su ideario estético. Cercano a Leonardo da Vinci por su capacidad inventiva e imaginación, indaga constantemente en técnicas y materiales –bronce, plata y poliéster, entre otros– con los que da forma a diversas figuras que deben mucho tanto al pathos escultórico del periodo Helenístico como al sentir manierista de Miguel Ángel. Haciendo suya la mitología clásica convierte la materia en la esencia de un pensamiento existencialista de raíz dramática, valiéndose para ello de iconos clásicos mutilados por la angustia, cuyos cuerpos se alargan y retuercen desesperadamente en busca de una solución a su fatal destino. Este fue, en definitiva, el argumento central de la exposición individual que celebra en diciembre de 1988 en la Casa de Colón, donde *Parcas*, *Marcias* y *Ares* comparten escenario con el *Hereje Condenado*, única figura de cuerpo entero, que acumula la agonía del hombre que sufre persecución y condena por sus ideas.

Un pensamiento existencialista que persiste, si bien algo mitigado, en la muestra que inaugura cinco años después en la Casa de la Cultura de Teror, bajo el título *Hastío del Profeta*. Exhibe ahora su peculiar interpretación sobre el libro de Jeremías, cuya vida, sometida a continuo peligro de muerte bajo los respectivos mandatos del rey Joaquim y de Sedecías, estará supeditada a diversas tribulaciones: perseguido, acusado de espía y encadenado en prisión junto a los cautivos de Jerusalén. El pesimismo del profeta, su denuncia e impotencia, constituye el relato que dilucidan los personajes modelados en poliéster por Manolo González, figuras que fluyen de su imaginación y que inevitablemente sacuden la consciencia del espectador, obligándolo a reflexionar sobre la solidaridad, en un intento de vencer al desafío de la incomunicación. La selección de imágenes que aporta el catálogo de esta exposición va acompañada de algunos versículos del texto de Jeremías, enriquecidos con una breve reflexión que el autor hace de los mismos. Esta fusión entre arte, literatura y reinterpretación escrita se convertirá, a partir de entonces, en otra singular constante de su producción.

Así, consecuencia de un ejercicio simbiótico similar, es *Hedoné*, que exhibe al público en 1994 en el Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria, y al año siguiente, en el Espacio Guimerá, en Tenerife. Como ejemplo ilustrativo de este proceder intelectual del que les hablo, nada mejor que citar textualmente el aforismo que en este caso escribe en su catálogo, tras un fragmento de *Así habló Zaratustra,* obra del filósofo alemán Friedrich Nietzche, y una reflexión de Fernando Savater, extraída del libro que lleva por título *Ética de amor propio*:



El hereje condenado, poliéster, 220 x 160 x 65 cm, 1988.

"Hedoné-Hedonismo, el placer por el placer, la consecución del goce. Qué válido y primer sentido de la vida. Excluyendo toda presunción de trascendencia espiritual, planteo la reafirmación de la existencia a través de la experiencia extática, gozosa. El autoexhibicionismo concretado en una danza de marcada sensualidad, en y hacia. Autoexhibicionismo expansivo, trascendente, integrador, con voluntad solidaria por la universalización del goce, por la autocomplacencia con los demás, en definitiva, por la conciliación del yo, de cual con cada cual y de ese modo con todos".

Hedoné, malla de acero inoxidable, instalación, 1995.

El imaginario escultórico expone un trasunto basado en la libertad y el placer, tema frecuentemente reiterado en la iconografía artística. Reparemos, por citar algunos prototipos, en las vasijas griegas de los siglos IV y V, ornamentadas con gimnastas y desnudos femeninos, o en los escenográficos lienzos de Giorgione, donde la fiesta y el desenfreno se convierten en los auténticos protagonistas. Interesado en captar el movimiento que caracteriza a los acontecimientos festivos, y fruto de su continua investigación sobre materiales alternativos, Manolo González nos ofrecía aquí sus primeras esculturas elaboradas en mallas de acero inoxidable, laboriosa técnica que le permite conservar la apariencia sólida de sus clásicas figuras, transmitiendo a su vez la ligereza que requiere el relato, una narración que cobra fuerza por el singular montaje que este creador realiza en el espacio expositivo. Movimiento, luz y, ¿por qué no?, también sonidos, son las sensaciones que sugieren al espectador estos Apolos y Sibilas, impresiones que favorecieron su exhibición, cinco años después, en el Festival de Danza celebrado en el Teatro Madrid, en Madrid.

En 1998, Manolo González inicia su relación profesional, que aún mantiene, con la Galería Saro León, donde presenta una producción que dista de su anterior discurso. Se trata ahora de piezas broncíneas reunidas bajo el título *Abisal*, término alusivo a un hábitat o ambiente natural oceánico, al que no llega la luz solar, y donde conviven libremente algunas especies. Con esta producción, el escultor se sumerge, nunca mejor dicho, en un territorio plástico que no olvida las referencias al mundo real, pero que se sitúa cerca de los límites de la abstracción. El propósito que alienta a estas sugerentes y aerodinámicas cria-

turas marinas parece radicar en un mensaje dirigido a concienciarnos, una vez más, sobre el concepto de libertad o acerca de obligaciones ecológicas. Esta impresión se puede corroborar al consultar su página web donde, al hacer referencia a la muestra, siguiendo la estructura que ofrece el resto de sus exposiciones, señala: "Prólogo sin Texto, solo azul ultramar (silencio abisal)", hecho que he podido ratificar al consultar el catálogo en busca de alguna referencia. En efecto, nada nos adentra, desde un punto de vista crítico o teórico, en este nuevo cosmos estético, favoreciendo en el espectador las mismas impresiones que puede experimentar cuando nada en aguas profundas: liberación, aislamiento, estupor y un profundo respeto por el entorno.

Por otro lado, con esta producción nuestro creador irradia de nuevo esa parte de su condición humana que lo obliga constantemente a leer, a reflexionar y a reinterpretar todo cuanto rodea a la obra que emprende, buscando incluso el escenario más acorde a la misma, que en este caso, en su planteamiento inicial, no era otro que el mismo mar. Finalmente, conseguirá esta intención al recrear a una de estas especies como parte integrante del homenaje escultórico que la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria rindió, en la playa de Las Canteras, en fecha próxima a la exposición, al científico Jacques Cousteau, gran defensor, como se recordará, de los fondos marinos.

Ese mismo año muestra al público otra exposición, también individual, que tuvo como marco el Centro Cultural de Maspalomas y por título *Escenas para Doom a Sigh*. Con estas figuras, con las que retoma las mallas de acero y dispone a modo de instalación, se acerca al dolor y a la crueldad que ha acompañado al hombre a lo largo de la historia de la humanidad, un hombre que se siente temeroso, en muchos casos, de ahondar en su realidad más íntima, pesadumbre que en ocasiones se acompaña de placer, estableciendo una paradoja aparentemente incomprensible, pero de cuya existencia todos somos conscientes. En este caso, la temática se convierte en un compromiso inequívocamente artístico, valores humanos, en su opinión, susceptibles de ser sublimados por el arte, y que de hecho canaliza audazmente, al recurrir a un proceso en el que conjuga a propósito ética y estética.

Durante los años siguientes, Manolo González, impulsado por la Galería Saro León, inicia un intenso periplo expositivo con participación activa en distintas colectivas de carácter internacional. Acude a ARCO 99 con piezas que integran la muestra denominada *Convergencias-Divergencias*, que se exhibe también en el Centro Atlántico de Arte Moderno, y participa en el 2000 en la VII Bienal de La Habana, concretamente en la Casa Alejandro Humboldt, con *Millenia,* instalación inserta en un proyecto que lleva por título *Sincronía*, desarrollado a impulsos de la galería citada, y en el que participan también Teresa Correa y Gregorio González. Desafiando al vacío y a la gravedad, sus encadenadas figuras nos proponen cavilar sobre la humanidad como cadena emisora y receptora de la experiencia vital. El logro del tiempo en milenios, la evolución biológica, historia, espacio y tiempo conforman el hilo conductor del texto que presenta en el Congreso *Amor y Soledad*, celebrado en Maspalomas, donde instala de nuevo la obra tres años después.

Paralelamente, continúa atendiendo diversos encargos destinados al espacio público y prepara una muestra individual que presenta en 2001 en la Galería Punto de Encuentro con el Arte de Arrecife. La nueva serie está integrada por esculturas de bronce, ahora de reducido formato, sin que por ello estén exentas de la monumentalidad y del sentir metafísico que impone al resto de sus obras. *En Jarra* fue el título elegido para difundir lo que él denomina "diálogo entre distintos", uno de sus temas preferidos, aparentemente intranscendente, y sin embargo, reflejo una vez más de sentimientos íntimos y poéticos. Una réplica mordaz ante el sinsabor de la ambición, unas figuras que denotan una actitud derivada, según sus propias palabras, "por la relación con el otro como sujeto si se espera el reconocimiento, y como objeto si es el rendimiento lo que se pretende".

Esta sutil conversación que establece entre partes opuestas, pero con significado y resultado bien diferentes, articula el discurso que da coherencia a la serie *Fragmentos Clásicos* (2004), "citas escultóricas" de las que emerge con fuerza su pasión por los grandes escultores de Grecia, a los que invoca en pleno siglo XXI, motivado no por una simple emulación, que a estas alturas de su producción resultaría injustificable, sino por el deseo intrínseco de confrontar la gracia y el equilibrio conseguido por Fidias, Lisipo, o Praxíteles, con el desequilibrio y la "sin gracia" del presente, un momento expuesto a las contingencias

En jarra, bronce, 35 cm, 2001.

que ya había superado la sociedad del pasado. Es, sin duda, esta visión impregnada de relativismo la que lo lleva a representar las obras mutiladas, evocando también la memoria de aquellos artistas del Quatroccentto, como Donatello, Ghiberti y Squarcione, que atesoraban hallazgos de fragmentos sin voluntad alguna de alterarlos, aun siendo conscientes de que su capacidad técnica y dominio del lenguaje eran ya equivalentes a los de los griegos. Una perspectiva defendida también, como se recordará, por el propio Miguel Ángel, quien se sintió incapaz de integrar al Laocoonte, hallado tras una excavación practicada en 1506, en las termas de Tito, un brazo doblado de mármol que él mismo había esculpido con el fin de completar la representación de la figura paterna, aduciendo que su previsible composición podía alterar el movimiento y pathos dramático del conjunto escultórico. Su intuición, al igual que la de Manolo González, le permitía captar esa gracia "antica", como la denominaban los renacentistas, transmitiendo al espectador el mensaje figurativo a pesar de su estado fragmentario.

Sin lugar a dudas, 2004 supone uno de los años más prolíficos de su currículo, pese a que desde el anterior venía compaginando sus encargos y propuestas creativas con la licenciatura de Filosofía que cursaba en la UNED. De este año data *Ícaro 7*, instalación que presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), Méjico. Con este conocido tema mitológico clama por la razón y la solidaridad como integrantes del vuelo que debe emprender la Humanidad, planteando una crítica a la sociedad del bienestar por enmascarar continuamente su indiferencia ante la terca estampa de la pobreza y la desdicha. *Icaro 7* alude al vuelo asociado y responsable, pues es un alón elaborado por siete figuras que desean emprender una empresa común en favor de la colectividad; "¿Canarias?", se pregunta el autor, probablemente con ánimo de involucrar ideológicamente a las islas.

A partir de entonces realiza frecuentes viajes a su admirada Florencia, cuna de los mecenas que impulsaron el movimiento cultural renacentista. Allí asistirá a la Academia Giglio para aprender la técnica de las pinturas al fresco y allí obtendrá su primer galardón internacional, la Medalla de Plata Lorenzo il Magnifico, en escultura, en el marco de la VII Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Florencia (2009). La obra seleccionada fue *Prometeo-La Autocreación*, cuya composición está inspirada en la imagen que con su dedo índice propicia la creación de Adán en la bóveda de la Capilla Sixtina. Una relectura del ser como agente creador, capaz de transmitir la vida a otros individuos y competente, a su vez, para crearse a sí mismo. El mito prometeico, amigo del hombre, reclinado y encadenado a la roca, sufre día a día la destrucción y la consiguiente regeneración nocturna, compartiendo, por tanto, con el personaje miguelangelesco la capacidad de erigirse cíclicamente, manteniendo un eterno compromiso con la vida.

Desde ese momento, Manolo González no deja de reinventarse, de renovarse a sí mismo y, como si de Prometeo se tratara, prosigue creando e intensifica su itinerario expositivo. Participa con la instalación *Banderas*, con soporte teórico reivindicativo de la libertad individual, en la exposición 'The House of my Friends', inaugurada en 2010 en Centro de Arte Santo Domingo (CIDAV), en República Dominicana. Y tras algunas muestras celebradas al año siguiente, da el salto en 2012, a Seúl, Corea, para participar en 'Korean International Art Fair' (KIAF). En la Bom Galery de la misma ciudad exhibe *Zattera*, obra derivada de sus últimas reflexiones sobre la conciencia del Ser, desde la revelación de la Nada.

Prometeo-La Autocreación, malla de acero inoxidable, 140 x 180 x 70 cm, 2009.

A lo largo de esta *laudatio* he mencionado su actividad escultórica destinada al entramado urbano, pero no quiero concluir la misma sin referenciar unas breves consideraciones e ilustraciones sobre esta vertiente creativa, con la que ha contribuido a enriquecer el patrimonio de distintos municipios canarios y peninsulares. En efecto, nuestro artífice ha sido partícipe del desarrollo alcanzado en las últimas décadas por este género, impulsado por determinadas políticas tendentes a facilitar el espacio público como alternativa a los museos o mercados convencionales. Un argumento respaldado con intenciones dispares, entre las que sobresalen: la necesidad de revitalizar el lugar que pasa a ocupar, conferir entidad a plazas, parques y jardines, proporcionar un nuevo sentido al recorrido del viandante, generar múltiples miradas, puntos de referencias o hitos urbanos y, por supuesto, conmemorar determinados valores cívicos o intelectuales.

Podría indicar, sin temor a equivocarme, que Manolo González ha asumido prácticamente todas estas premisas, ofreciéndonos una variada tipología a la que ha dado forma con materiales imperecederos: bronce, acero cortén, acero inoxidable, piedra y hormigón. Al igual que en el resto de su producción, la figura, generalmente a escala natural, protagoniza la escena, adoptando a veces el rol conmemorativo, convirtiéndose otras en un objeto casi lúdico que acapara de inmediato la atención del ciudadano, con quien llega a compartir, en algunos casos, el mobiliario urbano. Las referencias figurativas persisten en los monumentos que erige a *Piqueros,* en Artenara, y a *La Rama,* en Agaete, si bien ahora esquematiza la representación, evocando así el carácter ancestral de ambas actividades. Sin embargo, exenta de referentes figurativos se nos presenta *Folclore*, lejana por otra parte del discurso plástico regionalista al que tanto nos han acostumbrado otros artífices. Aerodinámica se me antoja su *Doble Giro*, con la que hace un guiño a la función que desempeña el lugar que ocupa, una rotonda de la circunvalación de Gran Canaria; pieza de orden monumental que acentúa la verticalidad y la escala, actuando como elemento de ordenación y punto de referencia para la colectividad.

Todos conocemos su último proyecto, *Exordio-Tritón*, colosal escultura de 9 metros de altura, elaborada en bronce y chapa fundida, ubicada en la Playa de La Laja, punto estratégico de Las Palmas de Gran Canaria, entrada sur, recientemente sometido a una considerable actuación urbanística. En este caso, el soporte poético de la escultura no es otro que el *Libro II de las Rosas de Hércules*, del poeta Tomás Morales, del que extrae algunas ideas que relaciona con las virtudes de la excelencia humana preconizadas por la escuela platónica de Florencia del siglo XV, reflexiones en las que profundiza tras contemplar, en la National Gallery de Londres, *El sueño de Scipión,* tabla debida a la autoría de Rafael Sanzio. La imponente figura anuncia la ciudad y da la bienvenida, pero también incita a los ciudadanos y gobernantes a conseguir esa excelencia, mediante acciones inteligentes y sensibles. Tres atributos iconográficos definen la naturaleza de su origen: la huella que Tritón deja en el aire tras saltar a la tierra, la caracola con la que reclama a todos a la acción y la naturaleza híbrida de sus extremidades inferiores.

Piqueros, bronce y acero cortén, 300 x 250 x 200 cm, Artenara, 2004.

En definitiva, nos encontramos ante una trayectoria fecunda, cimentada por una sólida formación intelectual, y ante un humanista clásico que se nutre con experiencias plásticas propias de la contemporaneidad. Un artista versátil y reflexivo que encuentra en la música, literatura, filosofía y mitología sus principales fuentes de inspiración. Por todo ello, la Real Academia Canaria de Bellas Artes recibe hoy, orgullosa, a Manuel González Muñoz como Académico Numerario. No me cabe la menor duda de que, al igual que su Tritón, logrará con su trabajo y bonhomía las virtudes de la excelencia en favor de esta Ilustre Corporación y, como los personajes de sus esculturas de malla de acero inoxidable, formará entre nosotros una solidaria y colaborativa cadena de transmisión.

La experiencia estética, una vía hacia el conocimiento

Manuel González Muñoz

Antes de iniciar mi disertación de ingreso en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, permítanme que tenga unas palabras de agradecimiento con los académicos don Guillermo García-Alcalde, don Leopoldo Emperador Altzola, y doña Ana Quesada Acosta, que han presentado mi candidatura para Numerario de la RACBA, agradecimiento que quiero hacer extensivo a todos los miembros de esta Real Academia que aprobaron en Junta Plenaria mi candidatura.

También quisiera agradecer especialmente a doña Ana Quesada Acosta que haya aceptado hacer la *laudatio* de mi ingreso en esta institución. Ya nos conocimos hace muchos años, cuando siendo yo un joven escultor que comenzaba su andadura profesional, y ella realizaba su tesina en la Universidad, tuvo a bien considerarme como elemento integrante de su trabajo, y hoy, avanzados nuestros derroteros, me ha honrado con su excelente hacer en su generosa alocución.

Igualmente quiero, sinceramente, expresar mi consideración y gratitud a todos Uds. por su presencia en este acto, dándole el sentido emocional y cordial de la amistad y el afecto.

Concédanme que haga unas menciones de carácter íntimo: a mis padres, que no teniendo vinculación alguna con el mundo de las artes, lo tuvieron antes mucho más claro que yo, el que yo era escultor, y ese era mi camino y todo fue apoyo y facilidades; a Ale, mi compañero argonauta en esta búsqueda del "Vellocino de Oro" que es la vida; a Fachico Rojas y Luisa Hernández, mis padrinos en el mundo del arte, para ellos siempre mi emocionado reconocimiento; a Saro León, mi galerista, mi amiga, por tantos proyectos compartidos... que sean muchos más

Y finalmente a todos los que han colaborado conmigo, que son muchos; y a tantos que desde el ámbito privado como público, me han sostenido con su seguimiento y apoyo y han dado sentido a que esta vocación sea una profesión.

* * *

Me recuerdo jugando con la plastilina, como casi todo niño, pero no igual, era algo más que un entretenimiento. A poco que tengo memoria, es lo que quería hacer, lo que sabía hacer. Se podría decir que hasta ahí no era siquiera una elección, y cuando llega ese momento de la adolescencia en la que hay que decidir respecto a una profesión, no había lugar a la cuestión, yo era escultor, me dedicaría a ello. Como tal, desde siempre he estado haciendo y aprendiendo, ambos gerundios; el instante de actividad es lo que me define: creando, por inevitable determinación de hacer; observando, por determinante necesidad de aprender. Así, la experiencia de lo estético está ligada íntimamente a mi estar, a mi ser. He mirado, he tocado, he escuchado, he comprendido el mundo desde la vivencia estética; como actor, la escultura, como espectador, el arte. Por esto, al dirigirme a ustedes en este acto quisiera transmitirles mi visión al respecto en tanto que actitud vital que trasciende y se extiende al territorio de lo social, de lo ético. La experiencia estética es para mí una vía, otra ruta hacia el conocimiento, y el conocimiento, mejor si es compartido, de otro modo no tendría mucho sentido.

Comienza Adorno, uno de los grandes del pensamiento contemporáneo, su Teoría Estética así: *Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni él mismo, ni su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida* [...] *En éste* (el mundo), *el lugar del arte se ha vuelto incierto...* Me permito discrepar de Adorno. Para él, el arte no solo ya no es expresión de las tendencias fundamentales y emergentes de una determinada sociedad, sino que ni siquiera es un elemento de la reflexión que estructura todo orden social, en tanto que el arte es para él representación de lo no-existente, lo irreal. Pero ¿qué es lo real, la realidad?, ¿qué es la verdad?

Parto de una premisa para mi reflexión: la realidad es una, está ahí, precede a las verdades y es indiferente a ellas; la verdad, a pesar de su pretensión, es múltiple, es construcción intelectual validada en los consensos, en la tradición, y modificada en el tiempo. El curso de la historia de nuestra cultura, como la convivencia con otras culturas, han evidenciado el devenir de verdades, algunas (y no sin causar grandes estragos) consideradas en su momento absolutas, de obligada adhesión, para con el tiempo ser cambiadas, ¡y de qué modo...!, tanto en el ámbito de las ciencias, como de los "saberes" y "creeres"... Quizá por esto que digo ahora, por las posibilidades que se abren con ello, en otros tiempos hubiera sido objeto de un proceso por impiedad.

Es en el territorio de las verdades, en tanto que construcciones intelectuales, donde la experiencia de la realidad se representa, se comprende y, en ello, uno mismo comprende su existir en el mundo. Esta comprensión nos da una acepción del mundo, no en oposición a una supuesta acepción correcta y única que se diera desde alguna posición externa, de modo sobrehumano, o no humano, que en tal caso no interesaría. El mundo que cuenta es el que interpreta el hombre, ya sea real o inventado, pero solo dentro del ámbito y extensión de lo humano. De ahí, aquella máxima del griego Protágoras, recogida por el renacentista Pico della Mirandola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre,* "el hombre como medida de todas las cosas". La multiplicidad de acepciones no significa la sospecha del mundo, pues todas hablan del mismo mundo, de una única realidad desde las múltiples verdades.

Entre la experiencia de la realidad desde la ciencia o lo cotidiano y la experiencia estética, parece que exista un abismo insalvable. ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra? La experiencia de la realidad es una vivencia que se asimila desde el pensamiento, construyendo verdades en torno a dicha experiencia. La vivencia conlleva un sentido de unidad del individuo que la vive, de continuidad, pasa a formar parte de la construcción de su yo, del sustrato con que se acerca al mundo. La experiencia estética no está enfrentada a la realidad ni es enajenación de esta, como argumenta Adorno. Si considerásemos la experiencia estética exclusivamente en su puro emotivismo, solo como la genialidad de un instante, perdería el sentido de continuidad en tanto que vivencia. Es un modo de autocomprenderse y reconocerse en el mundo. El mundo que se da en la obra de arte no es un extraño, sino nuestra propia experiencia de este a través de la obra. Cualquier experiencia es conocimiento, y la obra de arte, de algún modo, nos impulsa también hacia ese conocimiento, es otra vía de acceso al mundo. En la experiencia de la obra de arte se da una verdad diferenciada, construcción intelectual en representaciones sensibles, distinta de la ciencia, heterogénea y complementaria.

La lógica asume la función de ordenar el pensamiento, la interpretación del mundo. Pero lo que subyace en las leyes lógicas no son verdades inmutables, son experiencias compartidas y consensuadas; es una forma de pensar lo que construye la verdad, que tiene algo que ver con la realidad, pero no es lo mismo. Debemos estar atentos para que la objetividad logicista, cuantificadora, no sacrifique al sujeto y su mundo a la verificación de la realidad en estadísticas, cálculos y previsiones. Pero no se trata de caer en el psicologismo ni poner en duda con delirios emocionales lo que a todos resulta cierto y demostrado, ni alzarse en esto para disfrazar la propia inconsistencia devaluando permanentemente lo dado. Se trata de situarse polémicamente frente a las verdades. Pensamiento que no se cuestiona a sí mismo es falso de suyo en su estancamiento. Se ha de estar en permanente dialéctica, lo que es apertura a nuevas formas de conocer, a nuevas formas de experimentar. El camino a Ítaca, de Kavafis, es lo que cuenta, cómo se hace el camino, los nuevos puertos y nuevas tierras que conoceremos en él. Esta actitud es la que nos ayudará a comprender y superar la dominación tecnocrática

y la barbarie tecnológica a la que estamos hoy expuestos, término este último que tanto escuché al ya para siempre sonriente José Luis Sampedro; su *Sonrisa Etrusca* fue experiencia estética de juventud que me proporcionó una comprensión de la vida mucho más refinada que la que el mundo cotidiano nos ofrece, sin que se haya dado una contradicción insalvable entre lo que he vivido y lo que he comprendido.

Y es aquí donde todo esto cobra sentido: he comprendido la vida que quiero respirando el *Adagio molto e cantabile* de la Novena de Beethoven; he presentido el misterio de la armonía de la vida, incluidas sus paradojas, entregándome al *Langsam* final de la Tercera de Mahler; me lanzó a la libertad de conciencia, a la búsqueda del conocimiento, Guillermo de Baskerville, protagonista de *El nombre de la rosa* de Humberto Eco; he interiorizado la atrocidad de la violencia y la guerra contemplando el *Guernika* de Picasso; me ha recorrido la determinación, quieto, firme como él, contemplando el *David* de Miguel Ángel en la Academia de mi siempre deseada Florencia; he alcanzado la plenitud con las vistas del Teide al ocaso, desde mi adoptiva Artenara, escuchando *El ocaso de los dioses* de Wagner, y he visto más allá del profundo "Atlántico Sonoro" que cantara Tomás Morales, en el horizonte de mi querida ciudad, Las Palmas de Gran Canaria. Todas estas vivencias estéticas son parte de mí, de mi forma de ver el mundo y de hacer, en definitiva, mi modo de ser.

Según la Estética de la Percepción, liderada por Hans Robert Jauss, a la que me sumo, la obra de arte, la experiencia estética, posee un valor más allá del ser en sí mismo, como objeto o fenómeno. Se actualiza, se renueva continuamente por quien la interpreta en su tiempo histórico. Lo que se da en cada interpretación, en cada momento, es lo verdadero, pero en permanente devenir, y más allá de un mero placer estético, muestra una forma de ver y la posibilidad de modificar las formas de ver, de aprehender el mundo. Una obra de arte se proyecta en aquellos que participan en ella, tanto creadores como espectadores; es un fenómeno abierto que depende de cada tiempo. Cuando se descubre la escultura del Laocoonte en 1506, la cual había estado sepultada durante siglos, aparece nuevamente la obra de arte; mientras estuvo enterrada solo era una piedra, marmol modificado, pero solo

Escultura donada por González Muñoz a la Real Academia de San Miguel con motivo de su ingreso como numerario: *San Miguel Arcángel versus Apolo-Dionisos*. Malla de acero inoxidable sobre base de mármol. 222 x 50 x 60 cm, base de 50 x 50 x 4,5 cm. (Foto: Efraín Pintos Barate)

eso. Son los nuevos espectadores de esta escultura de la Antigüedad, rescatada en los albores del siglo XVI -entre ellos se encontraba el gran Miguel Ángel-, los que le restituyen su condición de obra de arte desde su experiencia estética. Permítanme que insista: son las personas las que le otorgan su estatus de obra de arte, y es en ellas, en las personas, donde reside el máximo valor del arte. Lo que realmente se experimenta en una obra de arte no es tanto la habilidad técnica de su autor, que se le supone como al matemático el manejo de los números, sino en qué medida se reconoce en ella algo y, en ese algo, a uno mismo. El gozo estético puede venir por la reafirmación de lo ya conocido y satisfactorio como por el descubrimiento favorecido por la obra de algo nuevo en uno mismo..., es

cierto que hay que tener un mínimo de iniciación, saber sentir, admitirle al momento estético que nos tome. La interpretación que se hace de una obra habla más del intérprete que de la obra en sí y suele, en muchas ocasiones, delatarnos.

El Arte lo entiendo como un todo en el que se distinguen claramente cuatro momentos: el antecedente, es decir, el autor y su experiencia del mundo; la obra en sí; la experiencia estética del espectador, su interpretación, y el consenso social en torno a la experiencia estética y las sinergias que este provoca. Es cierto que la autonomía de la estética respecto de la moral puede propiciar también experiencias conflictivas y hasta destructivas, pero no más que cualquier otro acontecer humano con sus intereses y desequilibrios; baste mencionar el arte instrumentalizado para el dominio, pero eso habla más de la intención de dominar que del arte en sí. El Arte es un facilitador de nuevas experiencias, es un incitador de modos de ver, es una vía para hacerse consciente de la propia estructura de "prejuicios" y alcanzar una disposición neutralizadora del carácter coactivo de estos, sin que ello signifique despreciar aquello en que nos hemos formado, pero sí lograr un estatus de autonomía suficiente. Lo cotidiano, lo establecido, bloquea la posibilidad de apertura a nuevas formas de ver, de verse a sí mismo. Así, el conocimiento ha de promover un estado permanente de reinterpretación del mundo, de emancipación. Dicha emancipación debe plantearse en conexión con la estructura del pensamiento, que es lenguaje e imágenes, en la comunicación. Aceptando que la necesidad social de comunicación exige unidades de sentido fijo, consensuadas, esto no implica hacer de estas esencias incuestionables, mientras se desacredita el mundo de lo sensible como problemático. Detrás de esa actitud está el miedo a la irrupción de lo imprevisible. El desprecio de lo sensible en favor de lo inmutable, tanto por parte de lo científico como por lo ideológico y lo teológico, se incrusta en nuestra psique a través del lenguaje e imágenes, y al no ser reconocido en el plano consciente, apenas podemos defendernos del efecto modelador que esto tiene en nuestra configuración de la existencia. Creemos así, espontáneamente, en identidades sustanciales. La creencia en una causalidad universal que explique esto, el mundo, es una necesidad psicológica de certeza desde la que han partido teorías científicas y morales; el mismo concepto *dios*, en tanto que acto de pensamiento, no es más que una hipótesis fundamentada en esta necesidad de certeza.

Luz y tinieblas, bien y mal, son verdades construidas que van de la mano, son las partes de un todo Absoluto, el Mundo. Lo bueno y lo malo son edificios intelectuales que nos separan de la contingencia y nos elevan a nuestro ser más humano; en la arquitectura de lo más humano está el empeño ético. Con esta verdad, la mía, de la que no pretendo grado de necesidad, comprendo el mundo y lo proyecto en mi obra. Así, cuando me dispuse a trabajar sobre la escultura que hoy pasa a formar parte de la colección de esta Real Academia, me fijé en su patrono, San Miguel Arcángel, capitán de las milicias divinas, y lo he querido levantar sobre la tesis de lo apolíneo-dionísiaco: Apolo, dios del sol, del intelecto; Dionisos, dios pegado a la tierra, de las pasiones. No hay combate de contrarios –el bien, el mal–, como se da en la iconografía tradicional, sino elevación desde los complementarios, si bien Dionisos es niño y Apolo su madurez, despegando lo humano de su estado originario y alzándose a la conquista de su efímera existencia.

El Arte, más aún desde los movimientos libertarios del siglo XX, nos abre a nuevas formas de ver el mundo, a nuevas formas de interpretar, comprender y estar en el mundo. Ya en las cavernas el hombre interpretó, comprendió su mundo a través de sus realizaciones pictóricas. En la ejecución de las imágenes daba forma, concretaba dicha comprensión, la compartía con la comunidad y así todos reinterpretaban su entorno y a ellos mismos en él, lo cual posibilitaba también su adecuación y adaptación a través del conocimiento propiciado por esta práctica que el devenir de la humanidad ha denominado arte. Justificar la cultura y el arte solo como actividades económicas (que, ciertamente, también lo son) es someterlos a la tiranía de la cuantificación y la razón instrumental, que solo entiende el ser de las cosas desde el balance inmediato. La cultura, el arte, la experiencia estética que es el momento de su encuentro, nos dan la oportunidad de ser más individuos, más personas en la comunidad, menos número estadístico, ser moralmente más libres. La cultura, el arte, no son un lujo, son necesidad, y más aún en este periodo de crisis que lo ha convertido todo en un permanente exa-

brupto de estadísticas demoledoras, que desplazan al individuo en pos de un balance. El lugar del arte no solo no se ha vuelto incierto, como planteaba Adorno, sino que, según mi verdad, es aun más cierto, más necesario, como la gran puerta de acceso a la diversidad del mundo y, de ahí, a la diversidad del hombre, lo que, en definitiva, es el ejercicio de su libertad. Más cultura, más arte, desde lo público, lo privado, lo íntimo, sin reservas ni restricciones, y en esto, esta corporación, la Real Academia Canaria de Bellas Artes, que me honra integrándome a ella, tiene mucho que aportar, para lo que quedo a su disposición.

Quizá sea cándido (*excusatio non petita*), pero tengo la convicción de que las experiencias compartidas cohesionan..., para mí mejor si son desde el gozo. Por mi parte, seguiré trabajando para propiciarlo, e igual que me sentí emulando al *Prometeo* de Goethe cuando realizaba mi escultura *Prometeo-La Autocreación* –la que considero mi obra más autobiográfica–, sigo convencido de que el hombre ha de construirse a sí mismo; creo firmemente en el hombre decidido a crearse a sí mismo, y así lo transmito en mi obra:

"[...] Aquí me afianzo
y formo hombres
según mi idea.
A ese linaje semejante a mí,
para que sufra y llore,
se alegre y goce [...]"

(del *Prometeo* de Goethe)

Laudatio de la soprano Yolanda Auyanet

Conrado Álvarez Fariña

Es un grandísimo placer estar hoy aquí, en el misma sala de cámara del Auditorio "Adán Martín" de Santa Cruz de Tenerife, donde, a falta de unos días, se cumplirán cinco años de mi ingreso en el cuerpo de académicos numerarios de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel por la Sección de Música. Tuve el honor de que en solemne sesión pública, cargada de mucha emoción, fuera recibido con un panegírico leído por el decano de los académicos numerarios, el Dr. don Lothar Siemens, bajo la atenta mirada de la mesa presidencial constituida para los efectos y presidida por el Sr. don Eliseo Izquierdo en su último mandato frente a los avatares de una RACBA que se encontraba en época de cambios y ajustes.

El ágape musical con el que pude convidar y agradecer mi ingreso reunió a muchos y buenos amigos músicos, y terminó con la magistral intervención de Yolanda Auyanet, acompañada al piano por Natalia Valentín. Y ha querido la providencia que, como testigo de aquel momento y como si no hubiera pasado este lustro, hoy, en este mismo espacio, loe la trayectoria de la recipiendaria con estas líneas que ahora les transmito y cuya duración no se extenderá más allá de quince minutos, pues intento glosar la biografía con datos que ayuden a descubrir el porqué del arte de Yolanda Auyanet sin dilatar la esperada intervención musical de la que me atrevo a decir que es la máxima exponente de las intérpretes canarias en el panorama lírico internacional del momento. Para ello, me apoyo en su rica trayectoria y en las decenas de críticas que, gracias a las nuevas tecnologías y a las redes sociales, podemos todos hoy en día leer desde nuestros hogares.

Para muestra, esta crítica reciente, de proyección en todo el territorio italiano, firmada por Enrico Girardi e inserta en *Il Corriere della Sera* del 16 de marzo de este año, tras su interpretación de la Desdémona de *Otello,* de Verdi, en el Teatro Comunale di Modena:

Ovazioni fragorose e meritate per Yolanda Auyanet, soprano di bellisima personalitá: possiede un'amplia gamma di colori espresivi e la usa con squisita sensibilitá sicché trattegia cualcosa di piú tangibile della solita impalpabile, sfugente Desdemona.

Clamorosa y merecida ovación para Yolanda Auyanet, soprano de bellísima personalidad: posee una amplia gama de colores expresivos que usa con exquisita sensibilidad y que dibuja algo más por encima de la usual impalpable y huidiza Desdémona.[1]

Yolanda Auyanet, aun no estando obligada reglamentariamente, escoge para solemnizar su entrada en esta Real Academia y refrendar su compromiso con esta, un exquisito concierto acompañada por el maestro Giulio Zappa al piano, con el que regalará a nuestros sentidos su deliciosa sensibilidad y comprobada generosidad de canto, donde adulará la pasión, honrará el dolor, ensalzará el amor y elogiará el desamor 'a la española', con la música de Siemens, Rodrigo, Turina, Falla y Granados; engalanando con su voz textos tradicionales anónimos, de Bécquer y de Periquet, que hablan también de su vasta cultura y arraigada

[1] Traducción del autor

educación hispana. Acudiremos a una ejemplar sinestesia cuando oigamos combinarse, de forma deliciosa, los sentidos físicos con las sensaciones internas impulsados por la música –por ejemplo, de Gustavo Adolfo Bécquer[2]– una de las que siempre más me han estremecido:

"Tu pupila es azul, y cuando ríes
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
¡una perdida estrella!

Una pausa en su apretada agenda la ha traído[3], esta vez desde Cagliari, Cerdeña, donde ensaya con vistas al estreno el 18 de octubre de *Così fan tutte*, de Mozart, para trasladarnos esta noche y en esta sala a las raíces de la aulética y citarística[4], nombrada por Aristóteles en su *Poética*[5] como imitación de acciones o situaciones psíquicas a través de su arte de conjuntar metro, ritmo y gesto; e incluso nos pondrá, aunque sea por un instante, del lado de Platón[6], que en sus *Leyes* censuraba la música solo instrumental, para demostrar, una vez más y desde el siglo V a. C, que *Poiesis*[7], en nuestra cultura occidental, es saber hacer y pertenece al terreno de la ciencia del buen arte, y esta noche, especialmente, del canoro[8].

Intérprete de radiante y elegante presencia, simpatía, carismas y brillantes cualidades vocales.

Alberto Rosas[9] para 'Mundoclásico.com' 13/06/2007

Con Yolanda Auyanet me unen muchos vínculos desde hace más de veinticinco años[10] y sé que nuestro afecto está por encima de la obligada distancia impuesta por la ineludible cotidianeidad. Siempre hemos sabido que nos tenemos el uno al otro y, aunque no necesite demostración alguna, quiero, con esta *Laudatio* y delante de ustedes, mostrarle mi enorme gratitud por haber respondido tan generosamente a mi llamada para estar dentro de los acontecimientos que la Real Academia Canaria de Bellas Artes tiene preparados para conmemorar el centenario de su restauración por Real Orden de 1913 del rey Alfonso XIII.

Pocos melómanos de Tenerife conocían a Yolanda Auyanet antes de la producción de *La Traviata* que el año pasado, tras el esfuerzo del Cabildo de Tenerife y la ingente gestión de nuestro auditorio con su equipo, la catapultó al estrellato insular. No obstante, me permitirán que en los próximos minutos, mientras gloso los datos biográficos que jalonan su currículo, haga hincapié en las frecuentes ocasiones en que la recipiendaria ha recalado en las orillas de la isla picuda.

Yolanda Auyanet Hernández nace en Las Palmas de Gran Canaria el seis de febrero de 1970, hija de Luis Auyanet Miranda, procedente de Gáldar –muy probablemente

2 BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas*. "Tu pupila es azul..." Rima XIII, 1871. Puesta en música por Joaquín Turina en 1933.

3 Todos los gastos de este concierto son generosidad de Yolanda Auyanet con la colaboración del Auditorio de Tenerife.

4 Metáfora de los instrumentos clásicos del pasado. Nos hacemos a la idea de que el piano encierra y contiene los primigenios aulos y cítaras del periodo clásico griego, como el átomo de la molécula de la música occidental.

5 En el momento de la diferenciación de las artes donde la independencia de la poesía como arte de la palabra y de la música como arte del sonido y del ritmo, hacían sucumbir los pilares de la *musiké*.

6 Para él las palabras *armonía* –entendida como melodía– y *ritmo,* eran defendidas en la *República* como elementos constitutivos del canto.

7 Del griego *ποιέω*: crear, componer, construir, hacer.

8 Así como el canto en occidente reguló la música –vale recordar la responsabilidad de la escritura y muchas características técnicas que el canto gregoriano legó a nuestra música– embriagarnos esta noche del canto bello sea hoy y ahora, más que nunca, una necesidad para reencontrar el equilibrio y la belleza humana.

9 Mundoclásico [En línea]. Disponible en: http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=cf207d77-a97c-4203-a045-9161fa6b9842 [Consulta 05 octubre 2013].

10 Agradezco desde aquí la inestimable colaboración historiográfica de José Jaime Martín, mi eterno compañero, y la de Orlando Auyanet, archiveros de la memoria familiar.

Coral polifónica de Las Palmas con su director Luis PRIETO. Teatro Pérez Galdós, 1948.

y según recoge la tradición familiar, los Auyanet, terminada la Batalla de Bailén en 1808, recalaron por estas tierras– y de Yolanda Hernández Hernández, hija de la pianista Carmen Hernández Hidalgo, que desarrolló su gusto por el piano de salón bajo el cobijo de la bonanza de una familia con caudales por la explotación de la 'Chocolatería La Palma', en la veguetera calle de Hernán Pérez.

Este es el germen de una familia de aficionados a la música, que hunde sus raíces en los hermanos Hidalgo y que con el cotidiano sonsonete del piano de su abuela Carmen en la casa de la calle Agustín Millares, Yolanda, sus padres, tíos, sus hermanos y sus primos fueron de ellos y en ellos enriqueciéndose, casi sin darse cuenta, de la musicalidad que todos, con sus diferencias, poseían y poseen.

Es el momento de recordar que la música unió a sus padres, que se conocieron en los espectáculos "Varietés" de Paquita Mesa en el antiguo Cine Cuyás. Yolanda, su madre, cantaba con gracia y mucho salero coplas y canción española con cautivadora voz. Su padre, Luis, con precioso timbre de barítono-bajo, hacía los coros junto a su gran amigo Manolo Martín, que a la postre se uniría a su tía Carmen –Mela– Hernández, y aportarían grandes influencias en la infancia y adolescencia de Yolanda.

Ese ambiente juvenil y musical de Las Palmas de los años cincuenta en el mencionado Teatro-Cine Cuyás, en el Teatro de los Hermanos Millares del Puerto de la Luz, o en el Círculo Mercantil, junto a los amigos de cantigas y tenderetes que incluían a los hermanos Kraus –quienes por entonces hacían sus pinitos de canto en las Sociedades del Casino y Gabinete Literario–, lo trasladarían las dos parejas a sus hijos.

En la benjamina de la familia, Yolanda, recaería la responsabilidad de lograr engrandecer todo el bagaje que se intuía y había asomado en sus padres, tíos, hermanos y primos, el arte que florecía en cada reunión familiar, el *Pepa Bandera* de su madre, el *Despierta Negro* de su padre,

Luis AUYANET (coral Regina Coeli de Las Palmas) y Alfredo KRAUS.
Teatro Guimerá, 1983.

Festival de fin de curso del Colegio Sagrada Familia.
Teatro Pérez Galdós, 1975.

el piano y la guitarra, la música canaria de la mano de su hermano José Luis, quien la llevaría a formar parte del primer Mestisay, las composiciones originales al piano de su hermano Orlando –músico, pintor y poeta–, los boleros y la *Bossa nova* en las voces de sus hermanas Pilar y Melania, el recuerdo del grupo infantil 'Los Atrevidos', formado por sus hermanos José Luis, Orlando y Pilar y sus primos Manolo y José Jaime.

Bajo la tutela musical y los ensayos de su hermano Orlando, como parte del Final de Fin de Curso del Colegio de la Sagrada Familia, Yolanda Auyanet se subiría con cuatro años de edad al escenario de un abarrotado Teatro Pérez Galdós (1974) para cantar *Sigo siendo el Rey*, con una desconcertante seguridad, desparpajo y un timbre de voz adulto que arrancaría la primera aclamación popular que recibiera Yolanda de un estupefacto auditorio.

Al curso siguiente, ya con cinco años y sobre el mismo escenario interpretaría un precioso dúo con su hermana Melania, y un solo, *Paloma negra* de Chavela Vargas, que levantaría de los asientos a todos los asistentes.

El ambiente musical familiar siguió arropándola. A la escucha de lo popular[11], se uniría el gusto por las sinfonías, las romanzas de zarzuelas y las arias de óperas.

Las primeras clases de piano recibidas en su colegio, tan cercano a su casa familiar de Vegueta, junto a la educación de ballet, que tanto ella como Melania recibirían durante casi una década de la mano de Heather Robertson, *partenaire* de Gelu Barbu, completarían el bagaje.

[11] Interpretando Folías en el programa televisivo *Tenderete* a los quince años, *La Sirena* de Sindo Saavedra a los 18 años, y canciones de Agustín Millares Torres en el Club Prensa Canaria, ilustrando una conferencia de Lothar Siemens, a los 19 años.

Pero su interés por la lírica surgió de forma natural, porque su padre Luis formaba parte del coro *Regina Caeli*, dirigido por Chano Ramírez, que luego se transformaría en el Coro de la Ópera y la Zarzuela, actuando tanto en Las Palmas como en Santa Cruz. Comienzan así los viajes de Yolanda a Tenerife acompañando a sus padres e impregnándose de las experiencias de ensayos y actuaciones en el Teatro Guimerá de Santa Cruz.

Por tanto, cuando inició sus estudios musicales y de canto en el Conservatorio de Música de Las Palmas de Gran Canaria, de la mano de Josefa Suárez Verona, también directora del coro de Santo Domingo, Yolanda ya iba muy adelantada. Muestra de su prematura disposición por las tablas del escenario fueron todos los premios en arte dramático y música que ganó mientras estudió con los jesuitas en el Colegio San Ignacio de Loyola.

Su primera actuación en Tenerife, como solista, tiene lugar junto a la *Camerata Lacunensis*, interpretando el *Magnificat* de Bach, en 1991.

Terminado el Bachillerato se trasladó a Barcelona, donde perfeccionó su escuela de canto en el Conservatorio del Liceo con Francisco Kraus[12]. Más tarde, en la extinta Escola d'Opera de Barcelona conocería al barítono polaco Jerzy Artysz[13], quien en 1993 le daría la formación técnica e interpretativa que le permitirá debutar[14] en el papel de Musetta de *La bohème*, de Puccini, en Bari (Italia).

En Sabadell gana, en 1992, el *Concurso Eugenio Marco*, y ese mismo año obtiene en la ciudad Condal el 3.º premio del *Concurso Internacional Francisco Viñas*. Al año siguiente, 1993, obtiene el Primer Premio del *Concurso Internacional de Canto de Toulouse* (Francia). La primera española que lo conseguía desde 1965, esto es, 28 años después de Ana María Higueras.

Después de su debut en Bari, interpreta por primera vez la Gilda de *Rigoletto*, en Las Palmas. En 1994[15], regresa para encabezar la producción de *Doña Francisquita* en el Teatro Guimerá de Santa Cruz y, al siguiente año, lleva a cabo un concierto en el Ateneo de La Laguna.

En 1995, afronta el rol de Violetta de *La Traviata*, de Verdi, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid[16], con un enorme éxito en las dos funciones que se dieron. Juan Vela del Campo escribe a este propósito en *El País*, el 23 de marzo de 1995:

Una sorprendente Violetta. La iniciativa de un reparto de voces jóvenes en un par de títulos al año de la temporada operística del teatro de la Zarzuela es francamente elogiable: se amplía el número de representaciones de ópera con gran demanda de localidades, se crean nuevos públicos, se descubren valores. Yolanda Auyanet es una soprano nacida en Las Palmas de Gran Canaria y educada musicalmente en Barcelona. Su carrera era prácticamente irrelevante. Debutar como Violetta en el segundo reparto de 'La Traviata', en Madrid y con un teatro abarrotado, era una operación de alto riesgo. No solamente salió airosa del empeño, sino que su interpretación fue de altos vuelos. No sorprende tanto en una principiante la sensibilidad como la inteligencia a la hora de administrar sus recursos. Violetta es un personaje teatral y necesita mucho más que las facultades de una voz. Bien es verdad que Nuria Espert y Alberto Zedda mimaron ejemplarmente a la soprano desde la escena y el foso, pero ella consiguió una comunicatividad fácil e inmediata desde el principio de su actuación. Su propia belleza, con un toque vulgar a lo Claudia Cardinale en 'El gatopardo', contribuía a aumentar la credibilidad de su Violetta. Auyanet salvó con habilidad y control respiratorio las diabólicas agilidades del primer acto, apoyándose en un timbre de singular encanto, cogió seguridad expresiva en el segundo con un fraseo de una claridad poco habitual en las sopranos y echó el resto en el último con una fuerza dramática impropia de su edad.

Vuelve a interpretar *La Traviata* en Lima (Perú), *Rigoletto* en Sicilia y canta por primera vez el papel de Lucía de

[12] A los 19 años tras una llamada de su madre a su amigo Francisco Kraus, partió sola a la ciudad Condal.

[13] Me consta y quiero dejar aquí patente que Jerzy Artysz fue su gran maestro, y no solo en el sentido musical. Desde su atalaya supo orientar a muchos de los que lo conocimos. Vaya desde aquí mi saludo y agradecimiento del que sé que Yolanda se hace eco.

[14] De manera que cumple veinte años de carrera artística imparable.

[15] Anécdotas para llegar a Montecarlo y al Théâtre du Châtelet de París desde Barcelona con mi Twingo para las primeras audiciones.

[16] Hito que la propia directora Nuria Espert subraya en su fabulosa crítica hacia la joven Yolanda Auyanet.

Lucia di Lammermoor, de Donizetti, en Bogotá (Colombia), con una clamorosa ovación que aún ella recuerda como muy especial.

En 1996, vuelve a cantar *Doña Francisquita* en un inolvidable mano a mano junto a Alfredo Kraus en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y, al año siguiente, regresa para realizar un concierto en la capital de España en el que interpreta junto al gran tenor grancanario una selección de *Doña Francisquita* de Vives y de *Werther* de Massenet.

A partir de entonces, Yolanda centra su carrera en Italia, donde incrementa con éxito su repertorio, asumiendo numerosos papeles, entre ellos, los mozartianos Fiordiligi de *Così fan tutte*, Susanna de *Le nozze di Figaro* y Pamina de *Die Zauberflöte*; Norina de *Don Pasquale y* Marie de *La fille du régiment*, ambas de Donizetti; Giulietta de *Capuleti e Montecchi*, de Bellini; Nannetta de *Falstaff*, de Verdi; Mimí de *La Bohème* y Liù de *Turandot*, de Puccini, así como diversos papeles en óperas tales como *Il Socrate immaginario* de Paisiello y *Venus and Adonis* de J. Blow, que lleva a cabo de nuevo aquí en Tenerife, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz como producción propia del *Colectivo ARIA*.

Y llega uno de los grandes momentos de su carrera[17]: la interpretación de Micaela en la producción de *Carmen* de Bizet en la Arena de Verona en 2002, dirigida en la escena por Franco Zefirelli y musicalmente por Alain Lombard. Otro hito exitoso en su joven trayectoria.

A esto se suman los continuados triunfos, tanto en los teatros italianos Carlo Felice de Génova, Regio de Torino, Massimo de Palermo, Filarmónico de Verona, Communale de Bologna, La Fenice de Venecia, Regio de Parma, Teatro dell'Opera Giocosa de Savona, Teatro Verdi de Pisa, Goldoni de Livorno, Vittorio Emmanuele de Messina y Sferisterio de Macerata, como en los europeos de la Ópera de Niza, el Stadtteather von St. Gallen (Suiza) y el Konzerthaus de Viena.

[17] "Aunque empecé como soprano lírico-ligera, con el pasar del tiempo y la madurez física y psicológica mi voz ha ganado en volumen y armónicos, por lo que ahora me considero una lírica de coloratura. Creo que tengo una voz muy dúctil que me permite abordar un repertorio muy vasto." ROSAS, Alberto: *Entrevista con la soprano canaria Yolanda Auyanet*. Mundoclásico.com, 13/06/2007. ISSN 1886-0605.

Foto de estudio. Verona, 2002.

Cabe destacar por estas fechas su interpretación de la Micaela de *Carmen* (Bizet), para la Welsh National Opera, Cardiff (País de Gales); Vittoria, de la opera belcantística *Tutti in maschera*, de C. Pedrotti, en su primera representación en tiempos modernos para la Opera Giocosa de Savona, Teatro Comunale de Piacenza y Teatro Sociale de Rovigo, y asimismo, Ottavia de *L'Ottavia restituita al trono*, de D. Scarlatti, con la *Cappella della Pietà de'Turchini*, dirigida por Antonio Florio en el Centro di Musica Antica de Nápoles y en el Festival de Beaune.

Pero también, *I Puritani* y *Così fan tutte* en el Teatro Massimo de Palermo, *Turandot* en el Teatro Villamarta de Jerez, *I puritani* y *Rigoletto* en el Teatro Comunale de Bolonia y *La Traviata* en el Teatro del Maggio Musicale Fioren-

Doña Francisquita, Francisquita. Stadttheater Sankt Gallen, 2006.

Los diamantes de la Corona, Catalina. Teatro de la Zarzuela, 2010.

tino, en Florencia. Además, la producción de *La fille du régiment* en el circuito lombardo, que comprendió la gira por el Teatro Sociale de Como, Teatro Grande de Brescia, Teatro Ponchielli de Cremona, Teatro Donizetti de Bergamo y Teatro Fraschini de Pavia.

Siempre atenta a los nuevos repertorios, Yolanda Auyanet ha incluido en el suyo numerosas recuperaciones de producciones lírico-teatrales españolas del pasado. Por solo referirnos a algunos títulos destacados, citaremos dos: *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler y *El pesebre* de Pablo Casals.

Ha trabajado con directores de orquesta y de escena de fama internacional, como A. Lombard, A. Zedda, J. Savall, M. Arena, M. Viotti, E. López Banzo, Lindsay Kemp, Nuria Espert, Jerome Savary, Franco Zefirelli, Ettore Scola, Nicolas Joel, Arnaud Bertrand o Mario Pontiggia, entre otros.

Actuaciones más recientes incluyen Donna Ana de *Don Giovanni*, de Mozart, en el Teatro Villamarta de Jerez y más tarde en Córdoba; Donna Fiorilla de *Il turco in Italia*, de Rossini, en Las Palmas de Gran Canaria, en el Teatro Regio de Torino y en la Ópera de Hamburgo; *Traviata*, en Busan (Corea del Sur), Nedda de *I Pagliacci*, de Leoncavallo, y más tarde *La Bohème*, en Las Palmas; *Doña Francisquita*, en St. Gallen; *Carmen*, en Savona; *Le nozze di Figaro*, en Jerez; tres funciones de *La Traviata* en el marco del Festival de Ópera de Tenerife; participación en *La Resurrezione*

de Haendel, montada por López Banzo para el Festival Mozart de La Coruña; *Die Fledermaus*, en Las Palmas; *Idomeneo*, en Sevilla; *Los diamantes de la corona*, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid; *La mort du Tasse* de Manuel García, en Sevilla; *Luisa Fernanda*, en Oviedo, Madrid y Sevilla; *Turandot*, como Liù, en Jerez y en Las Palmas, donde también ha cantado *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri; *I Puritani*, en Bologna; *Così fan tutte*, en Palermo; *Cristoforo Colombo* de Ramón Carnicer, en el Maestranza de Sevilla; recitales en Tokio (Japón) y en Seúl (Corea del Sur). Y en este último año, 2013, la recuperación de la zarzuela barroca española *Viento es la dicha de amor* de José de Nebra[18], que se ofreció en el Teatro de La Zarzuela de Madrid, en el mes de mayo.

Futuros proyectos incluyen la Desdémona de *Otello*, en Pekín, y conciertos en Baden Baden. Y así van veinte años de imparable trayectoria artística.

Antes de terminar quiero dejar patente la inestimable colaboración prestada por el Auditorio de Tenerife en la persona de su Director artístico, José Luis Rivero, y su equipo, que han facilitado nuestro traslado hasta aquí y preparado todo lo necesario para que este acto institucional y el concierto de Yolanda con el maestro Giulio Zappa sean una hermosa realidad.

No tengo la menor duda de que Yolanda Auyanet, como académica correspondiente, colaborará con esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel en todas las actividades, proyectos y comisiones que se le soliciten, apoyando siempre sus fines generales. Su generosidad ha quedado patente en innumerables ocasiones, contribuyendo a la defensa del patrimonio cultural canario, y ahora lo hará desde esta atalaya.

[18] Recuperada y editada por nuestra colega y académica correspondiente en Sevilla, la Dra. doña María Salud Álvarez Martínez.

Luisa Fernanda, Duquesa Carolina. Teatro de la Zarzuela, 2011.

Yolanda Auyanet ya es una magnífica representante internacional de nuestra Real Academia, título que hoy se suma al de protectora de PROMUSCAN, Hija Predilecta de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y premio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas.

Y refrendo, con estas últimas líneas, la bienvenida a esta más que sesquicentenaria corporación canaria a Yolanda Auyanet Hernández, auténtica embajadora y defensora de la belleza, sumándome al pensamiento del Dr. don Carlos Brito Díaz cuando ayer, en su clase magistral en el acto de apertura de curso de la RACBA, celebrado en el Salón de Plenos del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Santiago de Tenerife, cerraba con dos tercetos de su soneto reclamando más belleza para luchar contra la vanidad del ser contemporáneo, un pensamiento arraigado en el mundo clásico de la perfección, la simetría, la armonía y el humanismo del que el hombre bebió, bebe y seguirá, recurrentemente, bebiendo. Principios estéticos que, sobre todo y en el ámbito de la música, son legados del pensamiento musical en Sócrates, Platón, Aristóteles y Aristóxeno como fundamentos de nuestro acervo cultural.

Palabras de agradecimiento y ofrenda musical

Yolanda Auyanet Hernández

La voz ha sido siempre mi instrumento para comunicar, y la música el vehículo natural para transmitir el texto y con ello la poesía intrínseca. Así que, cuando la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, por iniciativa de los académicos doña Rosario Álvarez, don Lothar Siemens y don Conrado Álvarez, a los que quiero agradecer profundamente mi postulación como académica correspondiente, decide acogerme en su seno como una de sus componentes, sabía que la mejor manera de agradecer tan alto premio a mi carrera sería a través de un concierto y que este consistiría en un breve paseo por la música española que tanto amo y en la cual intento prodigarme cada vez que puedo, fuera y dentro de nuestras fronteras.

Tengo que decir que este recital que hoy llevo a cabo estaba incluido, en un principio, como parte de un ciclo perfectamente estructurado por don Conrado Álvarez, para celebrar el centenario de la restauración de esta Real Corporación Canaria, y tenía como hilo conductor obras o intérpretes que conformaron y conforman, otrora y ahora, el corpus académico. Así que incluir en el programa de este recital al menos una obra canaria no solo es una satisfacción, sino un orgullo.

El ciclo no ha podido desarrollarse debido a la escasa disponibilidad económica que manejaba el Ministerio de Cultura para los presupuestos de este año, pero la generosidad del Auditorio de Tenerife y la gestión tanto de don Conrado Álvarez como de la Presidencia de la Real Academia ha dado sus frutos.

No podía haber elegido otro compositor canario del cual interpretar una obra que no fuera don Lothar Siemens, uno de los motores de la Real Academia, y una de las personas que desde el inicio de mis andanzas artísticas me ha apoyado con su amistad y estima, y "culpable" de que yo me encuentre hoy aquí. Para explicar mejor la historia y el sentido de la canción suya que voy a interpretar me remito a las palabras escritas por él mismo, enviadas junto a su obra:

"Querido Conrado: Te remito una canción para Yolanda, que compuse en 2009 a instancias de García-Alcalde para un homenaje póstumo al crítico y ensayista José Luis Gallardo, hermano del escultor Toni Gallardo. Ambos estuvieron recluidos en Burgos y Segovia a finales de los sesenta, como presos políticos, y allí José Luis hizo un poemario muy singular, en el que evoca sus cosas, su tierra y su familia desde la cárcel. Esta canción evoca la playa de las Canteras, a su mujer, al mar, al sol... desde la oscura prisión. Guillermo y Falcón pusieron música a otros dos poemas, y todo se cantó en aquel homenaje y se editó en un libro, del que Rosario y la Academia tienen sendos ejemplares. La soprano es la voz de la imaginación del poeta, y canta con contenida añoranza, que se desboca al visionar en su ensueño el mar azul y el sol. Es una canción muy resultona si se canta con pasión".

Eso es lo que voy a hacer dentro de unos instantes, cantarla con pasión e intentar transmitir a quien escucha lo que el poeta y el músico han querido decir. Esa es mi humilde misión: interpretar la obra de los verdaderos creadores con los dones que la naturaleza me ha regalado y que luego he desarrollado, a posteriori, con el estudio y el trabajo.

Y precisamente para poder entregarme a mi oficio lo antes posible no voy a extenderme mucho con las palabras. Quisiera hablar brevemente de las canciones que he elegido para conformar y completar el programa de este concierto, nacido bajo el título "Pasión, amor y desamor a la española". Todas estas canciones, creo, son de lo más representativo de la música española de siglo XX, todas archiconocidas, pero que no por ello han perdido su frescura y su capacidad de encantar al público que las escucha.

En primer lugar, interpretaré los *Cuatro madrigales amatorios* de Joaquín Rodrigo. El músico valenciano toma, en 1947, melodías de ilustres compositores españoles del siglo XVI y les otorga un carácter moderno sin desvirtuarlas. Tres de ellas -"Con qué la lavaré", "Vos me matasteis" y "De los álamos vengo"- pertenecen al libro *Recopilación de Sonetos y Villancicos a Quatro y a Cinco* de Juan Vázquez (Sevilla, 1560) y "¿De dónde venís, amores?" procede del libro *Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano, publicado en 1547. Los dos primeros madrigales amatorios recrean con sencillez los originales renacentistas, mientras que "¿De dónde venís, amores?" posee una trabajadísima y exigente escritura vocal y "De los álamos vengo" es el digno colofón de este ciclo de canciones, clarísimo ejemplo de la gracia, frescura, delicadeza y elegancia tan características en la obra de Rodrigo.

De Joaquín Turina, "Olas gigantes", "Tu pupila es azul" y "Besa el aura" son los tres poemas de Gustavo Adolfo Bécquer en los que el compositor basó en 1933 su tríptico de canciones llamado, precisamente, *Tres poemas*. Yo he elegido para el programa de hoy la segunda canción, "Tu pupila es azul", quizá la más localizada geográficamente por su música de estilo andaluz, por su gracia. En ella, los versos de Bécquer resaltan aún más por lo adecuado de la composición musical.

"Cantares" forma parte del *Poema en forma de canciones* que el compositor sevillano compuso en 1917 sobre versos del poeta romántico Ramón de Campoamor. Quizá "Cantares" sea la canción más famosa compuesta por su autor. Seguramente es la favorita del *Poema* por su brillantez, por su estilo tan español, por su sensualidad. Un claro ejemplo de la calidad excelsa de la canción de concierto española.

Las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, de las que forman parte "Asturiana", "Jota", "Canción" y "Polo", fueron compuestas por el autor durante su estancia parisina. En la utilización de la música popular, el músico gaditano rechaza los tópicos y la utilización textual del documento folclórico. Por el contrario, "Tus ojillos negros" la escribió en 1902, sobre poesía de Cristóbal de Castro. En ella, el andalucismo universal del compositor reside obviamente en la utilización de elementos populares andaluces. El mismo Falla dice a este propósito: *Yo me permito aconsejar a cuantos quieran hacer música estrictamente nacional que oigan las que podríamos llamar orquestas populares, y solo en ellas encontrarán esa anhelada tradición, imposible de hallar en otra parte* [1].

De Enric Granados, las *Tonadillas*, con textos de Fernando Periquet, conforman una de las colecciones más genuinas de la música vocal española que, junto con la ópera *Goyescas*, responden a una única motivación: representar el espíritu de Goya. El mismo Granados, en unas declaraciones, hablando de su ópera dice: *Me gustaría dar en* Goyescas *una nota personal de amargura y gracia; deseo que ninguna de estas dos fases predomine sobre la otra, siempre en una atmósfera de poesía delicada, un gran valor melódico y un ritmo tal que a menudo absorbe por completo. Me gustaría saber combinar las notas de sentimiento, amoroso y apasionado, dramático y trágico, como en Goya...* [2].

Estos comentarios, hechos por el compositor catalán con motivo del estreno de *Goyescas*, son igualmente válidos para comprender el mundo poético musical de las *Tonadillas*. El gran tríptico "La Maja dolorosa" es quizás uno de los momentos máximos de la colección, mientras que "Amor y Odio" es una tonadilla de gran riqueza cromática y profundo sentir, en palabras de Manuel García Morante.

Como paréntesis anecdótico, añado que Enric Granados vivió de niño durante algunos años en Santa Cruz de Tenerife y en un diario suyo cuenta sus experiencias infantiles: *...un pequeño huerto de naranjos en flor que era mi*

[1] Prólogo a la edición de *Canciones de Juventud*, escrito por Antonio Gallego para Ediciones Manuel de Falla, 1993.

[2] GARCÍA MORANTE, Manuel: *Enric Granados. Integral de l'opera per a veu i piano*. Tritó, Barcelona, 1996.

Yolanda Auyanet y Giulio Zappa agradeciendo los aplausos durante su intervención musical.

delicia recordar cuando tenía once años y que pertenecía al ex convento de franciscanos donde yo vivía... El aroma de la flor de azahar alimentó mi espíritu durante cuatro años, la flor de naranjo fue mi primera vida; ahora me doy perfecta cuenta de que estuve cuatro años en un paraíso [3].

No quisiera terminar este pequeño discurso sin unas palabras de agradecimiento, antes de comenzar a cantar el programa que les he comentado, dedicadas a las personas sin las cuales mi camino artístico no habría ni siquiera comenzado: a mis padres, quienes, aunque por circunstancias de la vida no tuvieran la preparación en el ámbito musical que hubiesen deseado y merecido, pero que estaban dotados de gran talento, supieron transmitirme el amor por la música y la pasión por la interpretación, además del valor del sacrificio y del trabajo.

A mis hermanos, que tanto me sostuvieron en todos los sentidos y siguen haciéndolo, y a los que nunca agradeceré lo suficiente el estar ahí cuando los necesito sin preguntar ni pedir nada a cambio.

A mi primo José Jaime Martín, casi más un hermano que un primo, por su entusiasmo, su pasión por la música y por su positivismo, aun en los momentos más adversos.

A Conrado, en este párrafo sin apellido y sin título, simplemente el Conrado de tantas conversaciones sobre la música y sobre la vida, que me acompañaba a las audiciones, incluso haciendo cientos de kilómetros en coche, que me compraba las partituras y no solo eso, con el que callejeaba en Barcelona buscando vestidos para los conciertos que casi siempre acababa pagando él, y que a mis objeciones respondía: *Tú piensa solo en cantar bien*.

A Jerzy Artysz, mi maestro, cantante excepcional, docente prodigioso, refinado intérprete, del cual he aprendido todo lo que he podido no solo en el terreno vocal e interpretativo, sino también y sobre todo en el humano.

A Alejandro Abrante, que con su cariño, optimismo y empeño me empuja cada día a seguir adelante en este camino.

A José Manuel Sanabria, que desde siempre creyó en mí y continúa haciéndolo.

A Sindo Saavedra, mi querido amigo que ya no está entre nosotros y que hoy se habría sentido tan orgulloso.

Quiero agradecer especialmente al maestro Giulio Zappa el regalo que me ha hecho aceptando participar en este concierto conmigo, acompañándome al piano.

Y, finalmente, a Ottavio, el compañero de mi vida, mi paño de lágrimas, la persona que me ayuda a tener los pies en la tierra, el pilar en el que me apoyo cada día, que me ha regalado la joya más preciada que pudiese desear, llamada Cristina, y que juntos son los motores de mi existencia.

[3] TARAZONA RUIZ, Andrés: *Enrique Granados: el último romántico*. Real Musical, Madrid, 1975.

Laudatio de don Javier González de Durana Isusi

Vicente Saavedra Martínez

Es para mí un gran honor presentar a don Javier González de Durana Isusi como académico correspondiente en Bilbao de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Y lo haré con brevedad, aunque es muy difícil resumir en poco tiempo su amplio y variadísimo currículo.

Debo mencionar en primer lugar sus títulos académicos:

- En el año 1975, obtiene la Licenciatura en Filosofía y Letras, especialidad de Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Deusto-Bilbao.
- En 1983, alcanza el título de Doctor en Filosofía y Letras por la Facultad de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.
- Ha sido director y miembro de tribunales examinadores de múltiples tesis doctorales en las Universidades del País Vasco, Oviedo, Navarra, Valencia, Complutense y Autónoma de Madrid.

Como docente, comenzó siendo profesor de Lengua Vasca en un Instituto Nacional de Enseñanza Media del año 1977 al 1979. A continuación, impartió durante cuatro años clases de Geografía e Historia en institutos de Baracaldo, Basauri y Larraskitu-Bilbao.

En 1979, alcanza el título de profesor titulado en Lengua Vasca por la Escuela Oficial de Idiomas de Bilbao, de un lado, y por la Real Academia de la Lengua Vasca, de otro.

En 1983, accede por concurso de méritos al Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad del País Vasco para impartir clases de Historia Universal Contemporánea, lo que desarrolla durante tres cursos académicos hasta que, lograda la titularidad en 1986, solicita la excedencia.

Entre los años 1993 y 1995, forma parte de la Comisión Asesora de Compras de la Colección Artística para el Museo Guggenheim Bilbao, siendo vocal del Consorcio Guggenheim Bilbao entre 1992 y 1997, así como consultor de su política de adquisiciones entre 1995 y 1997.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en sesión extraordinaria de marzo de 1996, lo elige académico correspondiente.

Ha sido miembro del Comité de Honor de las ferias de Arte Contemporáneo en Madrid (ARCO) desde 1997 hasta 2006, y secretario de ADACE (Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España), entre los años 2005 y 2009.

En 2008, asiste como profesor invitado al Máster de Museología de la Universidad de Zaragoza, con el tema "Producción y difusión de exposiciones de arte contemporáneo".

Recientemente, este mismo año de 2013, la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País lo ha nombrado "Amigo de Número", después de su lección de ingreso.

Su larga etapa de docencia la compartió con otra actividad distinta, la de gestor, que comienza al ser designado en 1986 "Asesor de Artes Plásticas" del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y que continuaría hasta el año 1992.

En ese año es nombrado Director-Gerente de la Sala de Exposiciones REKALDE, en el centro de Bilbao, perteneciente a la Diputación Foral de Bizkaia, acometiendo la complicada labor profesional de ponerla en marcha desde cero y consiguiendo en poco tiempo convertirla en el espacio expositivo más importante de la ciudad en lo relativo al arte de la segunda mitad del siglo XX.

A partir de febrero de 2001, deja voluntariamente la gestión de la Sala REKALDE y empieza otra labor parecida en un proyecto más ambicioso al ser nombrado Director-Gerente de la Fundación Artium, cuya función principal era propiciar la inauguración del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, en Vitoria-Gasteiz, e iniciar sus actividades lo que suponía realizar, entre otras, las siguientes gestiones:

- Redacción de los Estatutos de la Fundación.
- Elaboración del organigrama laboral.
- Redacción del Primer Plan Estratégico.
- Definición y perfil de los puestos de trabajo.
- Selección de personal para la plantilla laboral.
- Establecimiento de criterios para el programa de adquisiciones.
- Lanzamiento e inauguración del Centro-Museo, etc.

Desarrolló una gestión parecida a esta a partir de julio de 2008, cuando se le designó, mediante concurso abierto, Director Artístico del TEA (Tenerife Espacio de las Artes), en Santa Cruz de Tenerife, donde hemos tenido la oportunidad de comprobar su extraordinaria labor desarrollada durante tres años.

En julio de 2011, decide abandonar Tenerife y es nombrado Director General de la Fundación Cristóbal Balenciaga, en Getaria, Guipúzcoa, donde ha permanecido hasta ahora.

* * *

Durante todos estos años, desde los 80, don Javier González de Durana ha mantenido una enorme actividad, demostrando una gran capacidad de investigación y facilidad para comunicar, mediante conferencias, libros, revistas y demás medios, su profundo conocimiento en todo lo relacionado con las diferentes disciplinas artísticas y el momento histórico en que se desarrolla cada una de ellas. Sirva como demostración entresacar de su amplia relación de publicaciones solo unos pocos ejemplos:

Sobre Arquitectura e Ingeniería (y hay pocos críticos –no técnicos– que se atrevan con estas disciplinas) publicó ya en 1986 *El Puente de hierro para la ría de Bilbao de D. Pablo de Alzola*, y tres años después, *El Metro de Bilbao. Proyectos de arquitectura*.

Como libro importante, publicó en 2003, editado por Artium de Álava, el que tiene por título *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu, 1950-55*, que he tenido la oportunidad de leer y me atrevo a recomendar por su exhaustiva documentación y minuciosa exposición de todas las circunstancias acaecidas desde que los arquitectos Luis Laorga Gutiérrez y Javier Sáez de Oíza ganaron el concurso, hasta que la obra se interrumpió, casi terminada, en el año 1955. Este edificio es singular, entre otras razones, por la integración de otras artes con la arquitectura, ya que las esculturas de la fachada se deben a Jorge Oteiza, las puertas principales a Eduardo Chillida, el ábside al pintor Lucio Muñoz y los murales de la cripta al escultor Néstor Basterrechea.

Sobre escultura, ha dedicado publicaciones a autores de toda época, no solo de origen vasco, como Francisco Durrio, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, etc, sino a gran número de escultores de otras provincias españolas o extranjeros de mucha significación, como Henry Moore, Joan Miró, Manolo Valdés, Richard Deacon, entre otros muchos.

Quiero significar, por su importancia, el libro-catálogo que dedicó al escultor modernista Francisco Durrio, nacido en Valladolid en 1868, y que acompaña a la muy reciente exposición denominada *Francisco Durrio. Sobre las huellas de Gauguin*, comisariada por el propio González de Durana, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y que venía estudiando y preparando desde hacía más de diez años.

En relación con la pintura, ha realizado un sinfín de publicaciones, de las que solamente señalaré dos grandes

estudios por el esfuerzo de documentación que requirió para su difusión:

El primero es *Adolfo Guiard: Estudio biográfico, análisis estético y catalogación de su obra*, publicado en 1984 por el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Un interesante estudio sobre la vida y la obra de Adolfo Guiard, pintor bilbaíno que vivió entre 1860 y 1916 y que ha sido considerado como el iniciador de la "Escuela Vasca de Pintura".

El segundo autor del que se ha ocupado González de Durana en varias ocasiones es Luis Paret y Alcázar, importante pintor rococó madrileño del siglo XVIII, que vivió y dejó su obra, además de las conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Museo del Prado de Madrid, trabajo por el cual mereció su reconocimiento como académico correspondiente de la institución madrileña.

Sobre otros temas como fotografía, cerámica, grabado, dibujo, etc., también ha demostrado su profundo conocimiento a través de todos los medios de difusión, desde cada uno de los centros que ha dirigido o con los que ha colaborado.

La sola enumeración de las múltiples comunicaciones y ponencias presentadas a congresos, así como las conferencias, mesas redondas, seminarios y cursos impartidos, nos llevarían un tiempo del que no disponemos en este acto. Por ello, y también por la impronta y buen recuerdo que ha dejado su vinculación a Tenerife, creo que este resumen curricular de don Javier González de Durana es más que suficiente para comprender lo importante que será para nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel que se incorpore a la misma y sea acogido en nuestra corporación como académico correspondiente en Bilbao.

Fulgor y crisis de los museos en España: Tres décadas de un desarrollo impredecible

Javier González de Durana Isusi

Quienes acabamos los estudios universitarios en España a mediados de los años 70 y, tras haber cursado carreras relacionadas con el arte, quisimos empezar a trabajar en aquello para lo que nos habíamos formado, tuvimos muy claro desde un primer momento que, para desarrollarnos profesionalmente en cualquiera de nuestras especialidades, el panorama que se nos presentaba se reducía a unas muy pocas y muy poco estimulantes posibilidades y casi ninguna en concreto si nuestra especialidad se ligaba al arte moderno y contemporáneo, a su coleccionismo público, a su difusión y a su investigación, esto es, a su museística.

La situación de los museos españoles a la muerte de Franco no podía ser más desoladora. Cualquiera que pasó su juventud en los últimos años de aquella dictadura podrá recordar la penuria, la tristeza y el abandono en que estaban sumidos los pocos museos existentes, aunque en algunos de ellos hubiera obras históricas de máxima importancia. La desidia y falta de profesionalidad, la ausencia de estímulos y parquedad de recursos, el sórdido recorrido administrativo que era preciso atravesar para albergar esperanzas –por remotas que fueran– de trabajar en alguno de aquellos depósitos de polvo y sombras eran circunstancias suficientemente desalentadoras como para hacerle perder las ganas al más entusiasta de los espíritus. Si sobrevivir como artista en aquella España resultaba complicado, dedicarse a la socialización del arte a través de los museos era tarea no ya difícil, sino directamente impensable y, caso de conseguir pensar en ello, algo que no había modo de lograr.

Aunque algunas tendencias del arte de los años 60 y 70 apuntaban al deseo de alejarse del museo tanto como de la galería comercial, buscando la calle y lo efímero como herramientas de trabajo, en aquellos momentos entrar en contacto con el arte era todavía algo que genéricamente sucedía a través de los museos, pues el objetivo de estas instituciones consistía en facilitar una relación directa y adecuada con el arte que posibilitara un beneficio individual de orden intelectual, un aprendizaje gracias al que se abría la certidumbre de un quizás no mejor pero sí distinto conocimiento de la realidad y, sobre todo, el conocimiento de uno sobre sí mismo. Se vivía intensamente el ideal ilustrado de que la educación del espíritu era un camino liberador o, cuando menos, aliviador. Tras siglos de frustraciones, los ideales religioso, ideológico y económico se manifestaban insatisfactorios para el sujeto de aquel tiempo, pero el ideal cultural aún ofrecía esperanzas y, sobre todo, refugio en el que ampararse y desde el que poder actuar sobre la realidad, incluso para modificarla. Así se pensaba.

Cuando se salía de la caverna cultural hispana a aquellos países europeos con los que deseábamos equipararnos, tras quedar deslumbrados por los niveles de organización, atención y buen hacer que se veía en sus numerosos, diversos y bien atendidos museos, regresábamos a España con la íntima convicción de que nunca nos equipararíamos a ellos, no ya en colecciones de arte moderno, cuyo tren se nos había pasado décadas antes, sino incluso en arte contemporáneo, cuyo campo estaba abierto a las oportunidades frescas y accesibles de la actualidad. De hecho, volvíamos a España convencidos de que jamás lo-

graríamos tener ni siquiera lo previo al coleccionismo y la difusión pública del arte, es decir, una red de infraestructuras museísticas como las que disfrutaban otros europeos semejantes a nosotros… ¿o acaso no éramos semejantes, sino "diferentes", como aseguraba la propaganda franquista, diferentes en lo político y diferentes en lo cultural?

A la pobreza general del país y el escaso interés de sus gobernantes por la cultura se unía una centralización administrativa que atendía malamente a los museos localizados en Madrid, pero que sentía como remotos los museos diseminados por las demás ciudades cuyas mínimas necesidades no eran ni vistas ni comprendidas ni, por supuesto, resueltas por la administración de un Estado "ombliguista", quedando tales museos periféricos al amparo, en el mejor de los casos, de las legañosas arcas municipales o provinciales.

No voy a seguir con esta descripción de un tiempo afortunadamente superado: los que lo conocisteis sabéis de qué os hablo y los que no lo conocisteis y este asunto os importe, alegraos de ser así de afortunados. El cambio operado en los últimos treinta años ha sido tan profundo y espectacular que hasta los anhelos que ni siquiera fuimos capaces de intuir –mucho más allá de los mejores que llegamos a vislumbrar– se han visto colmados. Ahora existen museos en casi todas las ciudades por encima de una determinada densidad de población, la oferta y tipologías de estos es tan variada que prácticamente cualquier aspecto de la vida cultural de interés colectivo, actual o histórico, posee su correspondiente equipamiento aquí o allá, y los viejos museos decimonónicos levantan vuelo con brillos que no tuvieron antes.

Y, sin embargo, a pesar de todas estas conquistas, que considerábamos genuinos logros educativos y sociales, se percibe hoy la existencia de algo así como un cuestionamiento crítico de lo realizado, cierto pensamiento acerca de que para este viaje no hacían falta tantas alforjas e incluso entre los profesionales de los museos, incuestionablemente, nos planteamos debido a qué motivo tenemos en la actualidad la oscura sensación de que no se ha logrado exactamente lo que creímos que se conseguiría. Y concretamente en los museos de arte contemporáneo, debemos preguntarnos qué hemos hecho para que la sociedad en general mire con indiferencia –y a veces hasta con desdén– el arte de nuestro tiempo y por qué se dice tan a menudo hoy, incluso desde los propios sectores del arte que años atrás los exigían, que se hicieron demasiados museos, que hubo una fiebre constructora síntoma de una enfermedad generada por intereses ajenos al arte e, incluso, que el museo, entendido como institución educativa, ya estaba en crisis y decadencia a causa de las prácticas artísticas surgidas desde los años 60, por lo que, en pura lógica, se debería haber acometido otro tipo de instituciones más ligadas a la producción y la reflexión que al coleccionismo y la difusión.

Son muchas las preguntas que nos hacemos ahora que –en medio de esta brutal crisis económica– muchos museos se ven privados de los apoyos públicos que su construcción y puesta en marcha exigían y exigen para su normal funcionamiento y que pocos responsables públicos, al parecer, tuvieron en cuenta desde la previsión de su sostenibilidad, lanzándose a la construcción de instalaciones innecesariamente grandes, energéticamente costosas y museográficamente disfuncionales.

Ahora algunos de esos museos son vistos como los frutos del despilfarro de unas décadas enloquecidas por burbujas económicas, como las consecuencias latosas de una borrachera política que hizo perder la cabeza a unos dirigentes a los que, ahora, no es posible exigirles cuentas ni reparación por sus excesos porque ya no están y sus sucesores en el cargo alegan que ellos no son responsables, sino que se ven obligados a cargar con una herencia onerosa.

Es verdad que hubo falta de meditación sosegada y profesional acerca de las reales necesidades museísticas en algunas ciudades, que primero se ideaba el edificio sin consideración a la escala demográfico-social y mucho después, cuando ya estaba a punto de inaugurarse, se pensaba en qué hacer dentro de él; es verdad que en gran parte de los casos el éxito de un museo se cifraba en que colaborara a renovar urbanísticamente una parte de la ciudad y que atrajera muchos visitantes foráneos para alegría de hoteles y restaurantes, y que si no conseguía esos objetivos el museo quedaba demonizado de inmediato como "un fracaso".

Al margen de que se les pidiera o no a los museos el alcance de metas que no les corresponden, lo vivido durante estas tres últimas décadas puede calificarse, en parte, como un ajuste de cuentas con una historia que en España duraba más de un siglo, un ajuste mediante el cual, por fin, los museos tuvieron la atención que bibliotecas, conservatorios de música, auditorios, teatros, universidades, polideportivos y otras muchas infraestructuras públicas ya habían recibido con anterioridad.

Los museos recibieron su atención en este país cuando las necesidades de casi todo lo demás ya estaban resueltas, aupándose sobre las últimas olas del auge económico, pero el hecho de haberse beneficiado de esa bonanza justo en vísperas de la crisis actual ha provocado que haya sido el primer sector que ha recibido la queja social en el sentido de considerar que fue un gasto que podía haberse ahorrado, sin excluir la acusación de despilfarro. Que la cultura y los museos en concreto se hayan convertido en unos de los más severos damnificados por una crisis cuyas causas no ocasionaron los profesionales que trabajan en ellos, sufriendo recortes dañinos para sus tareas difusoras, pedagógicas e investigadoras, demuestra la poca sinceridad con la que la Política (no diré algunos políticos) los erigió.

Circunstancias personales y temporales favorecieron que yo pudiera vivir todo este proceso desde una posición privilegiada, interviniendo en él de manera activa. Comisarié mi primera exposición en 1983, por estas mismas fechas de otoño hace 30 años, para el Museo de Bellas Artes de Bilbao –casi el único museo en España que programaba exposiciones temporales de producción propia en aquella fecha– y desde entonces, como ha recordado don Vicente Saavedra, he pasado por la dirección y gestión de diversos museos y centros de arte –en todos ellos durante sus momentos fundacionales o nacientes–, he formado parte de los órganos de gobierno de algunos otros y he comisariado exposiciones en bastantes instituciones museísticas españolas.

A pesar de la fortuna de haber podido vivir de cerca estos acontecimientos y de conocer, por tanto, algunos de los mecanismos por los que hemos llegado hasta la situación actual, no pretendo hallarme en posesión de las claves de todo lo que ha ido bien y lo que ha ido mal. Tan solo puedo dar testimonio personal, basado en las experiencias propias vividas, de algunos cuantos datos que ahora paso a exponer sucintamente.

Los objetivos museísticos

El paso del tiempo no transcurre en balde y cada época quita y añade importancia a aspectos de la actividad social –entre ellos, los museos– que en tiempos anteriores no han sido tenidos como significativos, en unos casos, o no han sido tenidos en consideración en absoluto, en otros casos.

En nuestra época subrayamos la función educativa del museo, pero esto no ha sido siempre así. Los primeros museos modernos nacieron para dar legitimidad a la burguesía revolucionaria de finales del XVIII y principios del XIX mediante la apropiación de todo aquello que anteriormente había pertenecido a reyes y aristócratas. Después, durante el siglo XIX, amplió su público hacia las minorías de la burguesía ilustrada para marcar las diferencias de clases entre aquellos que lideraban el mundo porque tenían su conocimiento y aquellos otros que simplemente estaban en el mundo. Ya en pleno siglo XX llegó el anhelo por la democratización de la cultura, y los museos aspiraron a ser plataformas educativas dirigidas a todas las minorías de públicos, instituyéndose como una formación no reglada, complementaria a la académica, que se ofrecían para ser utilizadas como herramientas no ya para conocer el mundo, sino para cambiarlo, con la pretensión de mejorarlo y de hacerlo más habitable para la felicidad.

Hoy en día somos conscientes de esa dimensión utópica y más bien parece conveniente que el museo abandone o subvierta el principio paternalista de la pedagogía ilustrada con la que la institución le explica al visitante lo que la obra de arte “le dice” o “le debe sugerir”, es decir, impidiendo que la subjetividad del visitante aflore y tome la dimensión que más le convenga.

En su evolución, el museo en la sociedad contemporánea ha sido discutido y relativizado para destituir en cierto grado sus funciones de autoridad y sustituirlas por funciones de servicio, pero conservando intactas su legitimidad como cuidador de un patrimonio público, como

un lugar de estudio y de protección, como entorno artificial para la existencia de depósitos de un saber humano, singular y único.

También es cierto que, en su evolución, los museos han tomado paralelamente otros derroteros. En esta época de globalización, los museos se han convertido en lugares de ocio y entretenimiento vinculados con la economía a través del sector servicios. No han dejado de ser lo que esencialmente quisieron llegar a convertirse, pero las antiguas aspiraciones de conocer o cambiar el mundo se han evaporado; ahora los museos son lugares donde algunos individuos intentan comprenderse a sí mismos, pues nunca como ahora es más realidad aquella frase de Denis Diderot referida al hecho de que *el arte es mudo, pero gracias a él yo hablo conmigo mismo y me interrogo.*

Pero lo que en Diderot era diálogo interior se ha venido a convertir en conversación compartida: en los museos de AC (arte contemporáneo) los discursos, los conceptos y lo cognitivo en general han adquirido una relevancia que a veces es muy superior a lo puramente contemplativo. En las exposiciones temporales se espera que se discuta tanto como se observa. De ser un fin para una intensa experiencia fenomenológica, la exposición está pasando a ser un elemento de transición para otra cosa, una herramienta para lograr un escenario dialógico. Antes las exposiciones sancionaban algo que se creía importante y la voz del espectador no se escuchaba, era el museo quien hablaba; ahora, sin embargo, se miran igual que los programas de la tele o como se navega por Internet y se busca que los públicos sean más locuaces ante lo que ven, que sean participativos, que no callen lo que piensan aunque sea contrario a lo que el museo desde su autoridad proclame o haga. Bien es verdad que de momento esa locuacidad se la guardan, la plasman en foros de Internet o la reservan para colgarla en YouTube. Uno de los retos del museo futuro es cómo gestionar esas voces del público, a veces desdeñosas a veces brillantes, en ocasiones banales en ocasiones enjundiosas, ese público que hasta ahora solo ha sido considerado cuantitativamente, como números sin voces. La actividad museística se completa con todas esas voces, sin ellas –incluidas las menos interesantes– el museo es casi nada, el museo es la suma de todos sus públicos, de todas sus subjetividades y de todas sus reacciones a partir de las cuales es posible, igualitario y democrático, establecer una conversación sin jerarquías.

EL PÚBLICO VISITANTE O QUE PODRÍA LLEGAR A SERLO

Desde los albores del arte moderno, la motivación centrada en la búsqueda de la belleza fue perdiendo interés para el arte, en beneficio de la búsqueda de la libertad. La belleza tenía que ser definida por escuelas y academias, por aquellos que tenían un conocimiento y lo imponían como un valor universal, pero la libertad, en cambio, era y es individual, ateniéndose a criterios personales de gusto y experiencias. Por eso, a partir de ese momento, el trabajo de los artistas fue de choque con lo establecido al plantear, desde su libertad, maneras nuevas de hacer arte. Lo rechazado en su momento era aceptado por la siguiente generación y esto ha continuado siendo así hasta hoy.

El deber del museo de arte contemporáneo es ofrecer una revisión sobre lo significativo de la historia reciente de la creación, pero también el de presentar lo nuevo, lo inédito, lo aún no consolidado y que quizás no se consolide nunca. Las vanguardias artísticas del siglo XX rechazaron siempre al museo por ser un mausoleo, un contenedor de formas muertas. Algunos vanguardistas alentaron incluso la idea de pegarles fuego, pero pocas décadas después las obras de esos mismos artistas eran acogidas por unos museos que no consiguieron incendiar.

En la actualidad el museo no se plantea su relación con los artistas como un enfrentamiento o un rechazo, sino como una colaboración estimulante para los dos, un punto de encuentro y trabajo mutuamente beneficioso. De ahí que hoy las líneas de fricción más erosivas del arte pueden ser encontradas en los museos, y también las que fueron erosivas años atrás. A veces esas fricciones son fértiles y otras veces, no. No lo sabemos nunca cuando las presentamos en los museos, no sabemos qué se sostendrá y qué se olvidará, pero sí se pueden reconocer sensibilidades actuantes en sintonía con el espíritu del tiempo. La tarea del museo consiste en reconocer esas sensibilidades y extraer del puchero aquello que parece contener mayo-

res y mejores nutrientes. Para el público general, esto muchas veces resulta indigesto o inaceptable y es que, en ocasiones, el artista busca deliberadamente que lo sea.

Esta vocación fronteriza del arte es lo que sigue provocando rechazos o indiferencias; el nuevo público de los museos –atraído por el espectáculo– desea entretenimiento y no mucho pensamiento, confirmaciones básicas en niveles que le hagan sentirse ciudadano culturalmente satisfecho y no desafíos a su mente. De ahí que resulte tan difícil conseguir aumentar las cuotas de visitantes a los museos de AC, mientras que los de otras épocas y otros contenidos ganan adeptos.

De otra parte, cabe preguntarse por qué el público deberá acudir en el futuro a los museos cuando el contenido de estos –y mucho más– lo pueden encontrar en Internet desde sus casas. El público que recorre exposiciones temporales, visita los fondos de las colecciones, lee los textos de catálogos… encuentra todo ello en Internet y, además, encuentra también muchas más cuestiones que las que una visita presencial en el museo le ofrece, por eso ¿no es este ya un público de museo tanto o más interesado e interesante que ese otro que acude en una visita turística, en grupo, durante una apretada media hora? Este fenómeno –que en tiempos futuros crecerá aún y mejorará mucho más– puede llegar a convertir en irrelevante la visita presencial al museo, pero de ninguna manera hará innecesaria la existencia del museo como ente cultural, sino, en todo caso, como veremos más adelante, obligará al museo a repensarse muy profundamente.

La política cultural

Desde mi punto de vista, no caben dudas acerca de que la cultura ha vivido en España una época gloriosa a partir de los años 80 debido, en buena medida, a la reconversión del Estado centralizado en forma de Estado de las Autonomías. Han sido estas las que, principalmente, restauraron y levantaron teatros, construyeron museos y centros de arte, planearon auditorios, protegieron y restauraron el patrimonio arquitectónico... La descentralización trajo una conciencia política más cercana al lugar donde los problemas estaban y estos podían ser mejor escuchados y comprendidos por los responsables públicos. A esto ayudó, sin duda, una mejor recaudación fiscal y, por tanto, una mayor disponibilidad de medios. El estado centralizado no siente las carencias existentes en comunidades alejadas como algo que lo comprometan estrechamente, en cambio, los gobiernos autonómicos sí.

Por ello, da cierto miedo escuchar en los últimos tiempos un ruido contra el actual modelo de estado, por caro e ineficiente, por innecesario y "desvertebrador", un ruido que paralelamente reclama se vuelva a las políticas de Estado en materia cultural y en las otras, lo cual suena, de entrada, a homogeneización y control y, después, a un probable y progresivo desentendimiento de las comunidades periféricas con el subsiguiente regreso al estado anterior del cual conseguimos escapar.

Dicho esto, también tiene que afirmarse que los responsables políticos, en ocasiones, actuaron con ligereza al promover museos demasiado grandes y disfuncionales de los que esperaban al instante, más que beneficios culturales, desarrollos económico-turísticos y revitalizaciones urbanas o arreglos a previos desaguisados cometidos en la ciudad, sin aplicarles criterios de sostenibilidad, sin más planificación que mirar al día de la inauguración, descuidando los contenidos con los que se habría que trabajar museísticamente…, lo cual dio lugar a "enfermedades infantiles" que los museos debieron ir curando al tiempo que trataban de desplegar su misión educativa y cultural.

También el intervencionismo de algunos políticos en la vida cotidiana museística ha supuesto trabas, inconvenientes y desvíos que agravaron el discurrir de unos centros que lo que más necesitan es libertad para actuar dentro de los márgenes del presupuesto económico y que este tenga una mínima estabilidad para poder planificar el futuro.

Pero, mirando un poco más al fondo, si una Ley del Suelo propicia unos municipios sin otros recursos que su capacidad para recalificar y ordenar el territorio, y un flujo turístico demandante de alojamientos y servicios baratos constituyeron la base para la gran burbuja inmobiliaria española, ¿cuáles serían los factores que, dentro de ella, alimentaron una supuesta pequeña burbuja museística? Si la expectativa de la venta de lo construido no podía ser,

como en el caso de pisos, apartamentos, adosados u oficinas, y el hecho de levantar museos solo beneficiaba a las empresas constructoras, a las cuales este negocio –frente a otros jugosos en curso– podía proporcionarles una rentabilidad más bien limitada, ¿quién era el beneficiado y de qué modo? Aunque la idea resulte atractiva, en mi opinión, no existió tal burbuja museística, sino una necesidad objetiva de modernizar este país en todos los aspectos y ello incluía a los olvidados o nunca erigidos museos; por tanto, formaba parte de las obligaciones de la administración pública resolver esta carencia. Calificar como burbuja los excesos y desmesuras que algunos responsables con afán de figurar como estrellas cometieron desde la administración pública es un abuso del lenguaje aplicado a esta cuestión, que no se produce en relación a otros equipamientos sociales que en esta época y paralelamente también se construyeron.

LOS ARQUITECTOS DE MUSEOS

Mucho más que los políticos y los museólogos, las verdaderas estrellas de los museos en España han sido los arquitectos, nacionales o foráneos. En algunos casos brillantes, en otros no tanto, pero casi siempre –todos– se vieron obligados a trabajar sin otro interlocutor que el político que hacía el encargo y, por tanto, sin saber para qué programa y funciones tenían que levantar un edificio, porque sus interlocutores naturales, los profesionales de la museística, como he dicho antes, aún no estaban trabajando para el futuro. Así, no ha sido infrecuente que los museos, una vez inaugurados y en funcionamiento, se hayan visto obligados a modificar aquello que para sus planes no tenía ninguna utilidad espacial, constructiva o funcional.

La contratación de un arquitecto-estrella ha sido, en ocasiones, la primera evidencia de lo que el político buscaba: su propia notoriedad. Además, en algunos casos, los resultados han sido peores que los que un arquitecto no-estrella hubiera podido conseguir en iguales condiciones presupuestarias, si bien una cosa llevaba a la otra: si el arquitecto era de renombre, el presupuesto que la administración pública establecía era muy superior al que disponía si el arquitecto era de casa y sin tanta fama.

Los arquitectos son corresponsables de algunas de las perversiones derivadas de esta burbuja, boom o eclosión, pues no supieron o no quisieron o no pudieron poner sensatez y mesura en algunos de los injustificados deseos de ciertos promotores públicos, sino que colaboraron en la megalomanía y afán de notoriedad de quienes los empleaban.

Museos de arte con paredes de hormigón visto en las que no es posible colgar obras (MUSAC de León) o con techos de celulosa de los que tampoco (TEA de Tenerife), museos con vestíbulos de miles de metros cúbicos de aire que es preciso enfriar en verano y calentar en invierno con la consiguiente aplastante factura en consumo energético (Guggenheim de Bilbao), museos con miles de metros construidos, pero de los que solo una pequeña parte de ellos están destinados a la exhibición de arte (Patio Herreriano de Valladolid) y, por el contrario, museos con demasiados metros cuadrados expositivos (ARTIUM de Vitoria), museos con paredes exteriores de cristal por las que una incontrolable luz penetra a raudales (Balenciaga de Getaria y MACBA de Barcelona), museos con salas de techos altísimos, pero con muelles de carga y montacargas en donde apenas si entran volúmenes de tamaño mediano (MEIAC de Badajoz y CGAC de Santiago), museos sin sala de proyecciones o sin escenarios (MARCO de Vigo), museos con almacenes tan pequeños que pronto se hizo imprescindible alquilar un local externo para guardar parte de la Colección (MNCARS de Madrid), etc.

Sometimiento al político, ausencia de interlocución con el futuro usuario-gestor y exceso propositivo en el planteamiento formal y material han sido algunos de los pecados en este terreno y esta época. Sin duda, junto a ellos han coexistido las virtudes propias de arquitectos de museos sin estridencias, de escala razonable, mantenimiento sostenible y formas no gesticulantes.

LOS PROFESIONALES DE LOS MUSEOS

Cuando yo empecé a trabajar con y para los museos, el mayor problema que uno se encontraba en este país era cómo, en dónde y con quién adquirir las habilidades profesionales para ofrecer un servicio de calidad y ajustado a lo que los museos necesitaran. Era imposible adquirir esa

formación. Aquí no existía, como en Francia, una Escuela Superior donde hacerse con los conocimientos y herramientas adecuados para integrarse en una plantilla laboral de museo alguno. Los que trabajaban en ellos lo hacían generalmente por proximidad profesional, es decir, procedían de áreas laborales colindantes al museo. Y así, por un lado, algunos artistas terminaban trabajando dentro de esas instituciones y era hasta cierto punto normal que un pintor o escultor alcanzara el grado de director de museo, se veía natural; por otro lado, profesores de universidad, historiadores del arte, colaboraban puntual o permanentemente con los museos sin abandonar por ello necesariamente sus clases; pero también restauradores formados en escuelas y talleres privados accedían al museo para resolver las necesidades en este campo al tiempo que mantenían sus propios talleres privados… Normalmente, además de tener sus conocimientos específicos, no se les demandaba que tuvieran cualidades museográficas o museológicas. Sin ser especialistas en museos colaboraban con ellos cada uno desde su parcela particular, dando lugar a una institución escasamente articulada en su interior y sin más planes a medio y largo plazo que el mostrar la colección del museo de forma permanente. Uno entraba a trabajar en un museo y el resto de su vida laboral pasaba dentro de él; la idea de unos profesionales que se movían de un museo a otro, de que sus conocimientos eran deseados por otros museos, en otras ciudades, en otros países y de que el saber acumulado se iba expandiendo por aquí y por allá era sencillamente inconcebible.

Así, quienes iniciamos nuestro camino en tales circunstancias nos vimos obligados a aprender a base de cometer errores, malgastar tiempo y energía, desaprovechar oportunidades y consumir de las arcas de los museos que nos proponían iniciativas más dinero del que hubiera sido justamente imprescindible. Se avanzó a ciegas y aprendiendo sobre la marcha. No había maestros de los que recibir lecciones y todo tenía una hechura artesanal sobre bases bienintencionadas que no terminaban por ocultar la precariedad y el escaso rigor. Por supuesto, también hubo aciertos notables, logros brillantes y meritísimas actividades museísticas llevadas a cabo con escasísimos medios. La profesionalidad se fue cimentando sobre las experiencias museísticas y "curatoriales" que a partir de los años 80 empezaron a darse más y más en España. Fue la década que vio la desaparición del anquilosado Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, integrado en general por funcionarios escasos de motivación, mal pagados e inmersos en tareas rutinarias.

De nuevo, hubo que mirar a Europa para saber qué y cómo hacer museos, sobre todo, si se trataba de museos de AC, aspecto este que, sin embargo, nos igualaba bastante, pues también en la mayoría de los países avanzados este tipo de museos eran relativamente recientes.

Así, para los años 90 ya existía un estamento profesional cualificado y listo para hacerse cargo de los museos que a partir de esa década empezaron a surgir por doquier. También las universidades lanzaron sus cursos y másteres de Museología y el conjunto formativo-expositivo adquirió cierta madurez en poco tiempo. A pesar de que han pasado solo tres décadas, en lo profesional, lo mismo que en lo concerniente a la red de infraestructuras, estamos a años luz de la situación de la que partimos. Ahora es normal la movilidad y el paso por diferentes museos en pocos años, tanto de directivos como de responsables de área, con lo que los conocimientos y las prácticas museísticas se homogeneizan y estandarizan, fortaleciendo una praxis cada vez más rigurosa y completa.

Eso no quiere decir que haya habido aquí también perversiones de variada índole. A veces, este magma de miles de museólogos, curadores, conservadores, etc. da luz a minorías aristocráticas que con sus actividades se dirigen a otras minorías de profesionales como ellos, dando lugar a endogamias y "mandarinatos" ensimismados y volcados hacia intereses sectarios, alejados de la sociedad que no entiende esos comportamientos elitistas, constituyéndose como una más que probable causa del alejamiento del público.

Un problema paralelo suele estar representado, en ocasiones, por los gerentes museísticos. En mi opinión, un museo debe ser dirigido en primer lugar por una persona vinculada intelectualmente al arte y, en segunda instancia, interesada en la comunicación y educación a través del arte. Teniendo estos conocimientos, es difícil pedirle que, al mismo tiempo, sepa de economía, de gestión de infraestructuras, de contratación de servicios, de auditorías

y de presentación/justificación de cuentas anuales: esta es la tarea del gerente. Pero existen dos posibles problemas en esto.

El primero es que el gerente no entienda que su tarea es ayudar a lograr el propósito cultural que el museo tiene, que la gerencia no es un fin en sí mismo, sino un engranaje al servicio del mejor objetivo museístico, y que su tarea consiste en conseguir el mayor provecho de los recursos disponibles sin perjudicar u obstaculizar las acciones que al museo le hacen ser museo. Obviamente, un buen entendimiento entre Dirección y Gerencia es imprescindible en todo museo y aquella tiene que ser consciente de que no debe pedirle a esta que dote de medios a absolutamente todos sus proyectos, y esta debe entender que no puede cercenar las ideas de aquella con limitaciones justificadas solamente con argumentos de rentabilidad económica.

El de la rentabilidad económica es el segundo posible problema asociado a la Gerencia. No es infrecuente encontrar a gerentes puros al frente de museos de arte hoy en día. Si al museo se le pide que sea una fuerza tractora de la economía, ¿por qué no habría de ser un economista su Director y quedar sus objetivos culturales supeditados a la meta de la rentabilidad dineraria? Dentro del proceso de privatización de los servicios públicos que estamos viviendo en los últimos tiempos en Europa Occidental, la privatización de los museos públicos es algo que ya se está empezando a plantear. Esto nos lleva a la última de las cuestiones que quiero presentar.

LA ECONOMÍA EN LOS MUSEOS

Uno de los cambios más significativos de todos los que han sucedido en la vida de las instituciones públicas es su cada vez más estrecho vínculo con el mundo de las grandes corporaciones empresariales. Este cambio, lógicamente, está inmerso y relacionado con las profundas mutaciones sociales provocadas por el capitalismo globalizado. Si bien se intuía ya desde hace tres décadas, el estrechamiento del vínculo instituciones públicas / empresas privadas ha dado lugar a alteraciones sustanciales en los museos de arte en la última década.

La economía neoliberal exige que, para trabajar dentro de ella, se deba actuar conforme a las aspiraciones y requerimientos de los patrocinadores asociados al sector público, sean museos u otra cosa, así como a las expectativas de los medios de comunicación de mayor tirada, lo cual en el caso de los museos significa ofrecer un arte no problemático, digerible y popular.

Los museos inmersos en esta dinámica cada vez más general se ven obligados a demostrar a las corporaciones patrocinadoras –o susceptibles de serlo– toda la rentabilidad que obtendrán por medio de la visibilidad y popularidad que alcanzan vinculándose a la actividad tal o cual del museo. Estas demostraciones ocupan más y más tiempo museístico a medida que las subvenciones públicas decrecen más y más, resultando que en los museos más necesitados de recursos esa necesidad de demostrar rentabilidad y eficiencia en términos de marketing empresarial pone en evidencia la falta de independencia artística y comisarial, de manera que no se programa lo que se considera importante, sino lo que las corporaciones empresariales están dispuestas a sufragar. Obligados a atraer a las masas y a generar una imagen comercializable que rinda beneficios, resulta obvio que en tal situación o los museos reproducen y participan en las dinámicas del capitalismo globalizado, o se ven condenados a la anemia económica.

En estas condiciones, en las que las administraciones disminuyen sus aportaciones al servicio público representado por el museo para dar entrada en él al dinero privado, ¿cómo realizar un trabajo desde el museo que plantee criterios no dominantes e ideas que pongan en crisis aquello que debe ser puesto en cuestión? Si el arte no es una repetición de algo ya asumido y, por tanto, pretende ser una forma no convencional de ver y analizar críticamente la realidad, ¿cómo podría encajar el arte que se sale de lo convencional dentro de las estructuras de una institución que se ve presionada por sus patrocinadores, los cuales solo quieren consenso unánime de un público mayoritario y visualización de lo ya conocido y digerido desde y a través de los medios de comunicación? ¿Cómo lograr que los museos sean recursos para el cambio y la transformación en vez de maquinarias de reproducción de los valores sociales dominantes? ¿De qué manera enri-

quecer y estimular las capacidades críticas del visitante, no entendido como sujeto pasivo y mudo, sino como individuo ideológico activo, a través de hacerle experimentar lo diferente, lo discontinuo y lo que pone en entredicho lo aparentemente incuestionable del presente?

Un paso adelante en este camino privatizador es la encomienda de la gestión de la institución-museo a empresas de servicios externas que ofrecen la posibilidad de que las administraciones públicas se desentiendan completamente de sus responsabilidades artísticas a cambio de una cantidad de dinero anual y la cesión del equipamiento cultural para su explotación privada a cambio de una apariencia de oferta artística, en donde, lógicamente, lo popular y rentable prevalecerían frente a lo crítico y diferente.

Conclusión

No quiero plantear ahora ninguna receta posible para las difíciles circunstancias por las que los museos están pasando, ni siquiera sé si tengo recetas de tipo alguno, las dificultades son las mismas o parecidas a las que sufren muchas otras entidades y personas: falta de medios económicos; necesidad de replantear los objetivos para adecuarlos pragmáticamente a las posibilidades reales de acción; apertura a nuevos campos de actuación, preferentemente en Internet con la colaboración de las redes digitales de comunicación e intercambio de conocimientos, si no quiere el museo verse superado en poco tiempo –si no lo está ya– por ese "hipermuseo" cuya influencia y relevancia crece a pasos agigantados…

Los museos están en crisis, en efecto, pero ¿acaso ha habido alguna época en la que no lo hayan estado? Vivir críticamente forma parte de la naturaleza de los museos. Estar en crisis es estar vivo, existir con la necesidad de lograr desarrollos más plenos y mejores, desprendiéndose de lo inútil y carente de interés, aunque en tiempos anteriores fuera muy funcional e interesante. Si acaso hubo una época en la que los museos no estaban en crisis esa fue cuando se hallaban fosilizados, momificados; aquella era lo más cercano a la *pax aeterna* y de la que por fortuna nos alejamos ya; o cuando no había museos, porque si no existes, no sufres. Veamos esta crisis como una oportunidad para que los museos, en particular los de arte contemporáneo, crezcan en madurez, en públicos y subjetividades, en voces interactuando entre ellas, y entre ellas y el museo, en libertad y con voluntad de crear comunidad. Si no es así, creo que Internet –esas multitudes conectadas en red y con todo el saber del archivo documental y la más amplia información visual que pueda imaginarse en sus manos– los devorará y con ello no quiero dar a entender que Internet sea el enemigo del museo, sino más bien al contrario, puede y debe ser el mejor aliado que los museos jamás imaginaron que podían llegar a tener. Eso sí, los museos deberán abandonar las estructuras jerárquicas y centralizadas que los lastran y abrir sus colecciones, sus fondos, sus documentos a esos visitantes virtuales que están deseando ofrecer sus voces, es decir, conocimientos, ideas y propuestas creativas.

* * *

- Todo esto me deja aturdida. ¿Te das cuenta de que esta sala contiene algunas de las principales obras de la civilización occidental?

- Si tuvieras que elegir una obra de arte, ¿cuál elegirías?

- Cualquier Van Gogh.

- Yo también. Siento una atracción mística por Van Gogh, ¿por qué será? ¿Y tú por qué lo elegirías?

- No sé, solo sé que era buen pintor y que se cortó una oreja por la mujer que amaba.

Hablan del amor. Sigue buscando chicas y propone dar una vuelta por el Museo Berkeley (California) a ver si hay chicas. Ella ve a una chica delante de un cuadro de Jackson Pollock. Le incita a que vaya a por ella. Él se resiste, nervioso. Finalmente se acerca.

- Es un Jackson Pollock precioso.

- Sí que lo es.

- Y a ti ¿qué te sugiere?

- Ratifica la absoluta negatividad del Universo. El odioso vacío de la existencia, blablablá.

- ¿Qué haces el sábado por la noche?

- Me voy a suicidar.

- Y ¿el viernes por la noche?

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2013-2014

La soledad elocuente de los objetos: letras e imágenes para la vanidad

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna

Mientras la ciudad convalece de una epidemia de peste, el pintor se aplica con afán a dos óleos que el Hermano Mayor de la Santa Caridad le ha encargado con vehemencia para el sotacoro de la Iglesia que colinda con el Hospital. Corre el año de gracia de 1671. El acaudalado Miguel de Mañara ha convocado, además de sus servicios, el concurso de los mejores artistas de la ciudad: el retablista Bernardo Simón de Pineda, el escultor Pedro Roldán y el pintor Bartolomé Esteban Murillo. Sevilla es un sueño triste y lánguido de cadáveres insepultos y la tarde lóbrega se instala en la intensa penumbra de sus dos composiciones. Juan de Valdés Leal remata el cuerpo viscoso de un insecto, toma distancia y sonríe satisfecho ante la escalofriante contundencia de su alegoría. Los *Jeroglíficos de las Postrimerías* serán instalados al cabo de unos días al amparo de un programa ideológico inspirado en la prosa del *Discurso de la Verdad,* una meditación sobre la vanidad de la existencia que el propio mecenas ha escrito. El pintor había sido destinado a representar el dramatismo de los Novísimos del ser humano (con sus episodios de Muerte, Juicio, Infierno y Gloria) y, a fe nuestra, lo alcanzó con turbadora soberbia: en la primera de sus obras (fig. 1), el espeluznante *In ictu oculi,* Valdés representa la inexorable irrupción de la muerte con sus tres atributos (ataúd, sudario y guadaña), cuyas cuencas vacías nos desafían con jactancia; a un tiempo pisa con desdén el orbe terráqueo (como un *triunfo* alegórico que somete todo cuanto existe sobre la faz de la tierra) y sofoca con sus falanges la llama de la vida que se extingue ante el estupor de su inminencia; a sus pies se arraciman objetos, símbolos del poder (tiara, báculo, cetro, corona, espada, armadura) y de la erudición (libros), cuyo silencio inerte declara la naturaleza perecedera de cualquier empresa humana. Ante la inesperada advertencia del fin ('en un abrir y cerrar de ojos') los atributos de la gloria y del placer huyen y se amontonan en su inactiva fugacidad: la vanidad se refugia en la inevitable caducidad. El segundo jeroglífico (fig. 2) prolonga y matiza en su esquema triangular la teatralización de la luz que hiere la muda quietud de la cripta: la terrible visión nos enfrenta al espectáculo de la descomposición de la carne (fig. 3) bajo el embozo de los cadáveres de un pre-

Fig. 1. Juan de Valdés Leal, *Jeroglíficos de las Postrimerías: In ictu oculi.* Iglesia del Hospital de la Santa Caridad (Sevilla) [1670-1672].

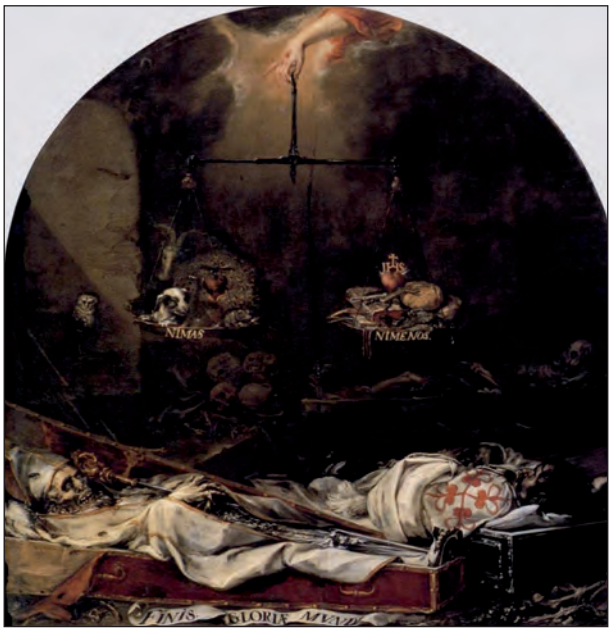


Fig. 2. JUAN DE VALDÉS LEAL, *Jeroglíficos de las Postrimerías: Finis gloriae mundi*. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad (Sevilla) [1670-1672].

Fig. 3. JUAN DE VALDÉS LEAL, *Jeroglíficos de las Postrimerías: Finis gloriae mundi*, detalle. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad (Sevilla) [1670-1672].

lado, a mano izquierda, y de un caballero de la Orden de Calatrava (¿tal vez el propio Mañara?), a la derecha. El festín para los insectos y gusanos nos avisa de la democracia de ultratumba y del desengaño de las pompas mundanas: *Mors omnia aequat* ('la muerte lo iguala todo'). En un segundo plano los dos platillos de una balanza que pende de una mano estigmatizada exhiben, en dialéctico contraste, la silenciosa timidez de siete animales (pavo real, perro, murciélago, cabra, cerdo, mono y perezoso) en acreditación de los siete pecados capitales (soberbia, ira, envidia, avaricia, gula, lujuria y pereza, respectivamente) con la elocuencia austera de los objetos (un corazón con el anagrama de la Compañía de Jesús, un breviario, una cadena, unas disciplinas, un pan consagrado, un cilicio y un crucifijo con clavos de punta) que, desde el otro fiel, proclaman la oración, la caridad y la penitencia. El pintor, como su mecenas, conocía bien los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola y la consigna jesuítica de la demostración *ad oculos*: no hay mejor antídoto contra la vanidad que la visión directa de la muerte. La alegoría del Juicio Final y la defensa de la ética de las buenas obras para la salvación del alma (*Ni más* pecados, *Ni menos* virtudes, según rezan las inscripciones inferiores de ambos platillos) visibilizan la reflexión de Mañara sobre la inanidad de los bienes terrenales:

> Mira una bóveda: entra en ella con la consideración y ponte a mirar tus padres y tu mujer (si la has perdido), los amigos que conocías; mira qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. Y el estruendo de pajes y lacayos, ¿dónde está? Acá se queda todo; repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra y la corona? También acá la dejaron. Repara, hermano mío, que esto sin duda has de pasar, y toda tu compostura ha de ser deshecha en huesos áridos, horribles y espantosos, tanto que la persona que hoy juzgas más te quiere, sea tu mujer, tu hijo o tu marido, al instante que expires se ha de asombrar de verte, y a quien hacías compañía has de servir de asombro.[1]

Con audacia inmisericorde Valdés Leal responde a la vieja interrogación clásica del *Ubi sunt?* ('¿Dónde están?') acerca del destino de las grandezas humanas. Y le debemos a la filosófica dialéctica de los objetos la traslación simbó-

[1] Miguel de MAÑARA: *Discurso de la Verdad* [Sevilla, 1679]. Citamos por la cuarta reimpresión a costa de la propia Hermandad, Sevilla, Imprenta de Luis Bexinez y Castilla, 1778, pp. 8-9.

lica de la *vanitas*: esta práctica pictórica y literaria es la consolidación de una antigua aspiración ascética; animales y enseres ilustran, desde su inconsciente equilibrio moral, las siete cualidades que, a juicio de fray Luis de Granada en su *Libro de la oración y la meditación,* tornaban la vida en materia deleznable: la brevedad, la incertidumbre, la fragilidad, la inconstancia, el engaño, la miseria y la muerte, como epítome de todas. Para la decoración de la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Murillo aplicó un programa basado en las obras de misericordia pues la Hermandad no tuvo otro propósito en su fundación que el de enterrar cristianamente los cadáveres de los ahogados en el río y de los ajusticiados, cuyos cuerpos nadie reclamaba. El soneto que figura en el patio principal del Hospital concentra su *dictum* vital en el programa ideológico de la certidumbre de la mortalidad y del desprecio de las vanidades:

Vive el rico en cuidados anegado,
vive el pobre en miserias sumergido,
el monarca, en lisonjas embebido,
y a tristes penas el pastor atado;

en los triunfos, el soldado congojado;
vive el letrado a lo civil unido;
el sabio, en providencias oprimido;
vive el necio sin uso a lo criado;

el religioso vive con prisiones;
en el trabajo boga oficial fuerte
y de todos la muerte es acogida.

¿Y qué es morir? Dejarnos las pasiones.
¡Luego, el vivir es una amarga muerte!
¡Luego, el morir es una dulce vida!

Tal vez sea la *vanitas* la modalidad de naturaleza muerta más radical[2], si bien proliferaron otras representaciones de objetos inertes o inmóviles: son los pintores holandeses los primeros en consolidar términos y direcciones plásticas del universo de lo inanimado; así, los cuadros con frutos (*fruytagie*), los que incorporan banquetes o refrigerios (*bancket u ontbitj*) o las mismas *vanidades* en el sentido de *stil-leven* 'modelo inerte', que se acuñaron un siglo antes que el concepto de *nature morte* en Francia o *natura morta* en Italia. Todos confluyen en la falsamente inocente representación realista de objetos inertes o en reposo. Cuando se establece el canon académico de géneros en la práctica de la pintura, siguiendo el modelo de la Académie Royale de París fundada por Charles Lebrun en el siglo XVII, al de la naturaleza muerta se le asignó el rango más bajo toda vez que la figuración de objetos inmóviles –flores en un jarrón, restos de comida sobre una mesa, libros, documentos y entidades materiales en aparente desorden– no correspondía a la dignidad y jerarquía que son etiquetas de lo sublime: en el orden de la Creación lo inanimado se emplaza en los antípodas de la mayor obra, el hombre, dotado de alma inmortal; no es casual, por tanto, que la pintura de historia obtuviera la más alta estimación académica (monto del trabajo, gran formato, concepción, composición) y la de los objetos exánimes un desaire generalizado. Pronto el mercado holandés invierte este pre-

[2] El ancho campo de la naturaleza muerta es un concepto más amplio que el del bodegón o la *vanitas*: la bibliografía es considerable; valgan, entre otros, los panoramas generales de AA. VV.: *La naturaleza muerta. La historia, los desarrollos internacionales, las obras maestras,* Barcelona, Electa, 1999 con un propósito diacrónico de la vida silenciosa de los objetos desde sus orígenes hasta el siglo XX y un detallado aparte para los símbolos y su variedad iconográfica; Peter CHERRY: *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro,* prólogo de A. Pérez Sánchez, Madrid, Ediciones Doce Calles, S. L., 1999, se centra en la variedad gastronómica y floral del género con un elocuente capítulo dedicado a "Velázquez y la pintura de género" (pp. 107-143), heredero del clásico trabajo de John F. MOFFITT: "El pintor de los bodegones", *Velázquez, práctica e idea. Estudios dispersos,* prólogo de S. Sebastián, Málaga, Universidad y Colegio de Arquitectos, 1991, pp. 15-52, con un excurso sobre el valor epifánico de los almuerzos; el bodegón ha hallado más amplio eco en la crítica: desde Ingvar BEDRGSTRÖM: *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII,* trad. M. Goulard de Westberg, Madrid, Ínsula, 1970 al monográfico de Ramón TORRES MARTÍN: *Blas de Ledesma y el bodegón español,* Madrid, a costa del autor, 1978; el volumen colectivo *El bodegón,* Barcelona, Círculo de Lectores-Fundación Amigos del Museo del Prado, 2000, con asedios modernos al género, o el catálogo *Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con textos de Reinhold Hohl y trad. M. Sánchez, Madrid, Fundación Juan March, 1979, con una mirada a la pintura contemporánea. Seguimos esencialmente los trabajos de Norbert SCHNEIDER: *Naturaleza muerta,* Madrid, Taschen, 2003 y el sugerente conjunto de ensayos de Luis VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ: *Vanitas. Retórica visual de la mirada,* Madrid, Ediciones Encuentro, 2011. Hemos preferido concentrar las referencias bibliográficas en nota a pie para que el texto preserve su identidad de lección académica.

juicio y las naturalezas muertas, cuya tendencia en la reproducción realista propició cierto refinamiento técnico (como el hallazgo de los distintos valores tonales de un color), se cotizaron más que los retratos. No olvidemos que el género se aficionó desde un principio al efecto ilusionista que desembocó, en ocasiones, en el *trampantojo.* Y no faltaron las autoridades clásicas: Plinio el Viejo en su *Historia natural* había consolidado la célebre anécdota del parangón entre el pintor griego Zeuxis, cuyas *vívidas* uvas pintadas engañaron a unos cuervos que volaron ávidos a picotearlas, y Parrasio, que representó una cortina con tal autenticidad que el mismo rival se dejó engañar al intentar desplegarla. El engaño óptico impone en el género de la naturaleza muerta un nuevo hábito visual y una atención a lo cotidiano e insignificante que explora las fronteras entre la realidad y la imitación artística. El *Reverso* de un cuadro de Cornelius Norbertus Gijsbrechts (fig. 4) pretende sabotear al espectador induciéndolo a voltear el óleo supuestamente colgado del revés. La papeleta con el número 36 sugiere que se trata de una obra destinada a la venta. Su carácter de mercancía parece reposar en su engañosa apariencia abstracta, tentadoramente moderna para un espectador actual. Sin embargo, la cuidadosa reproducción de las vetas de la madera, la simulación fidedigna de la tosquedad trasera del lienzo y los descuidados brochazos de la pintura del marco acentúan la fungibilidad y la naturaleza perecedera de la materia. He ahí una dramática reflexión de la *vanitas*: aun siendo efímeros y corruptibles a los estragos del tiempo, el papel, el lienzo y, sobre todo, el bronce en disposición jerárquica sobreviven al propio hombre cuya inanidad resulta dolorosamente acentuada; el propio Góngora, en un soneto a un pintor flamenco, convocará la relativa perennidad del "lino breve" [el lienzo] frente a la frágil condición humana:

> Belga gentil, prosigue al hurto noble;
> que a su materia perdonará el fuego,
> y el tiempo ignorará su contextura.
>
> Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,
> árbol los cuenta sordo, tronco ciego;
> quien más ve, quien más oye, menos dura.[3]

[3] Luis de GÓNGORA: *Sonetos completos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1989, p. 106.

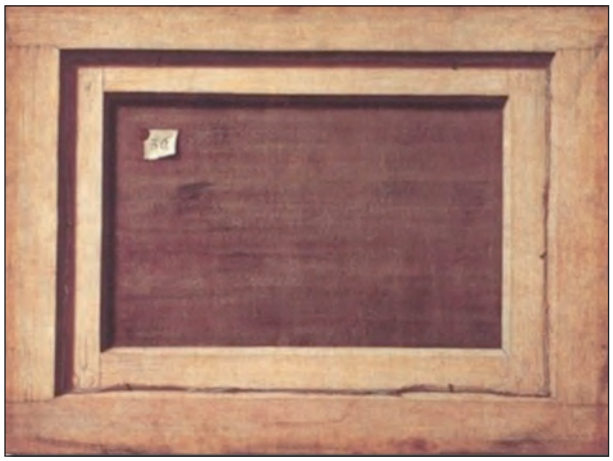


Fig. 4. CORNELIS NORBERTUS GIJSBRECHTS, *El reverso*. Statens Museum for Kunst (Copenhage) [1670].

A ciencia cierta el auge comercial de los Países Bajos en el Siglo de Oro y la eclosión de una burguesía pujante que exhibe su fervor por el dinero y la vida indujo un tipo de sublimación de la realidad consuetudinaria: la naturaleza muerta irradió singulares subgéneros de toda laya, desde los inocuos bodegones con flores (en gran modo a la sombra de la fiebre del tulipán) a la cornucópica exhibición de cocinas, mercados de frutas y viandas, carnicerías, mesas servidas, escenas venatorias, postres y dulces, parábolas de la fertilidad, cestas desbordadas de manjares que desembocan en alegorías de los cinco sentidos y en un simbolismo objetual que se extiende a las escenas religiosas, a la figuración de museos, gabinetes de curiosidades y de historia natural o a la metaforización de atributos de la vida intelectual y guerrera, como los libros, los instrumentos musicales y las armas. Y este simbolismo vino propiciado por la cultura alegórica subyacente en los emblemas, empresas, divisas y jeroglíficos, en auge desde la publicación de los *Emblemas* de Alciato en 1531, cuyo repertorio iconográfico estableció un arsenal figurativo para la pintura europea. El célebre lienzo (fig. 5) de Hans Holbein el Joven, *Los Embajadores,* pintado dos años después, celebra el encuentro de dos mediadores (el caballero Jean de Dinteville y el obispo Georges de Salve) que desempeñaron labores diplomáticas en el entorno de Carlos V y el Papa: el primero representa el poder temporal y el segundo el divino cuya concordia debería ser aval de la vir-

FIG. 5. HANS HOLBEIN EL JOVEN, *Los Embajadores*. National Gallery (Londres) [1533].

FIG. 6. HANS HOLBEIN EL JOVEN, *Los Embajadores*, detalle. National Gallery (Londres) [1533].

tud cívica necesaria al hombre y a la sociedad para la convivencia. Fue pintado en Londres, como delata el dibujo del suelo, que copia con bastante fidelidad el pavimento de la abadía de Westminster. Los personajes flanquean un aparador con varios objetos, cuya disposición de naturalezas muertas argumenta el valor semántico de "vanidad científica", como lo prueban los instrumentos geográficos y matemáticos que aluden al *quadrivium* (música, geometría, aritmética y astronomía): en la estantería superior se hallan relojes de sol, una esfera celeste e instrumentos de medición del tiempo; en la inferior se encuentran un globo terráqueo, un libro de aritmética, cuatro flautas en un estuche, un laúd y un cantoral de himnos luteranos abierto. En el suelo se advierte una calavera (fig. 6) con las deformaciones propias de la anamorfosis. En este contexto simbólico ambos diplomáticos representan la riqueza mundana en su relación con el Estado y con la Iglesia, además deliberadamente contrastadas con la brevedad de la vida (el reloj) y la certeza de la muerte (la calavera). La clave interpretativa, sin embargo, la desvela el Emblema X de Alciato (fig. 7) cuyo lema *Foedera* 'Las alianzas' subraya la necesaria armonía para la concordia entre los estados: así como previene templar el instrumento antes de la ejecu-

FIG. 7. ANDREA ALCIATO, *Emblematum libellus*. Emblema X "Las alianzas" [Augsburgo, 1531].

ción musical, la política exterior también debe respetar la debida consonancia para la consolidación de acuerdos. El retrato político se adereza con esta estrategia en virtud de una lección emblemática sobre la vanidad.

Dejando al margen las otras modalidades de la naturaleza muerta, la *vanitas* institucionalizó un repertorio de símbolos que interpelan sobre el desengaño, convertido en maestro aleccionador ante el gran embustero que es el Mundo, como admite Baltasar Gracián en su *Criticón*. Uno de los ejemplos más señeros del subgénero es el citadísimo *Sueño del gentilhombre*, de Antonio de Pereda (fig. 8):

Fig. 8. Antonio de Pereda, *El sueño del caballero.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) [*ca.* 1650].

Fig. 8. Antonio de Pereda, *El sueño del caballero,* detalle. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) [*ca.* 1650].

el caballero duerme su relajado abandono mientras los objetos que se arraciman ante sí desbordan con su tácita admonición el espacio del durmiente; la escenografía de las tentaciones del placer y de los halagos de la belleza pasajera nos presentan un reloj (que avisa de la caducidad), naipes, un cofre de carey con joyas, monedas (símbolos de la vida pecuniaria), un retrato en miniatura (la insustancialidad de la representación artística), un globo terráqueo, armas y armaduras (que aluden a los inútiles empeños de la guerra), una vela humeante (la vida truncada), unas partituras (soberbia intelectual), una tiara papal y su báculo, una corona, un estandarte (ridículos atributos de los poderes mundanos), una calavera sobre un libro abierto cuyo laurel se ha deslizado (la muerte triunfante), otra que boca arriba se refleja en un espejo devolviéndonos la infame condición humana *post mortem,* unas flores (símbolo de la brevedad inasible) y una máscara teatral que desvela esa apasionante dialéctica barroca entre la esencia y la apariencia, entre el ser y el fingir. Un ángel tutelar (fig. 9) extiende una filacteria donde se lee una lacónica y persuasiva advertencia: *Aeterne pungit, cito volat et occidit* 'Eternamente hiere, rápidamente vuela y mata'. La crítica asegura que la sentencia desvela el inexorable ultraje de la muerte, la flecha definitiva. Sin embargo, una interpretación subyacente ha escapado a la crítica: el arco y la flecha, como antonomasias de Cupido, pueden aludir a la más sublime de las empresas humanas ('Amor hiere eternamente, fluye con presteza y perece'), también sometida al dominio del tiempo y de la finitud. Esta interpretación anti-renacentista, que invierte la inmortalidad amorosa petrarquista en un accidente más de la vida perecedera, acentúa la fragilidad y la brevedad de los goces del mundo como certidumbre inherente de la condición humana. El ansia desmedida de poder y el apego excesivo a la riqueza, las pompas y las vanidades conducen al hombre a la perdición y lo apartan de la vida eterna. Las representaciones del sueño como preámbulo de la muerte las encontramos en tempranos *putti* recostados sobre una calavera (fig. 10) en trasunto del latino *somnium imago mortis* 'el sueño como imagen de la muerte'. En el lienzo de Pereda convergen muchas de las obsesiones barrocas y las representaciones de la vida como un sueño (el gentilhombre durmiente), como una representación teatral (la máscara), como una vertiginosa sucesividad (el reloj) o

FIG. 10. BARTHOLOMEUS SPRANGER, *Vanitas*. Castillo Real de Wawel (Cracovia) [1600].

como una exhalación fugitiva (las flores). Es la rosa, trasunto del ser humano o de la dama hermosa, el motivo poético que mejor alumbra, en su breve vuelo, la infinita caducidad, descrita con estoica pesadumbre en el presuroso ciclo que oscila de la plenitud matinal a su decrepitud nocturna:

> Estas, que fueron pompa y alegría,
> despertando al albor de la mañana,
> a la tarde serán lástima vana,
> durmiendo en brazos de la noche fría.
>
> Este matiz, que al cielo desafía,
> iris listado de oro, nieve y grana,
> será escarmiento de la vida humana:
> ¡tanto se aprende en término de un día!
>
> A florecer las rosas madrugaron,
> y para envejecerse florecieron:
> cuna y sepulcro en un botón hallaron.
>
> Tales los hombres sus fortunas vieron:
> en un día nacieron y expiraron;
> que, pasados los siglos, horas fueron.[4]

[4] CALDERÓN DE LA BARCA: *El príncipe constante,* ed. A. Porqueras, en *Obras maestras,* J. Alcalá Zamora y J. M. Díez Borque (coords.), Madrid, Castalia, 2000, Jornada II, vv. 1652-1665, p. 28.

El caballero, ausente en su arrobo onírico, también es advertido del engaño de los sentidos al conjurar un mundo de apariencias falaces que disfrazan la única verdad posible. Las *vanitas* barrocas apoyan el radical escepticismo del ser humano que se apoya en una filosofía nihilista de sabor neoestoico. Las máximas morales de *nosce te ipsum* 'conócete a ti mismo' y las paradojas *quotidie morimur* 'morimos diariamente' o *nascendo morimur* 'morimos una vez nacemos' alimentan la desconfianza del alma barroca seducida por un ojo hambriento que solo conduce a la piadosa mentira de la apariencia y a la inconsistencia de los placeres terrenales. La meditación trascendente del tiempo lleva aparejada la visión directa de sus ultrajes: la omnipresente calavera en el escritorio del intelectual, soberano, artista o político también acompaña la reflexión de la mísera condición del hombre en la imaginería hagiográfica de la contrición y como atributo del anacoreta (fig. 11).

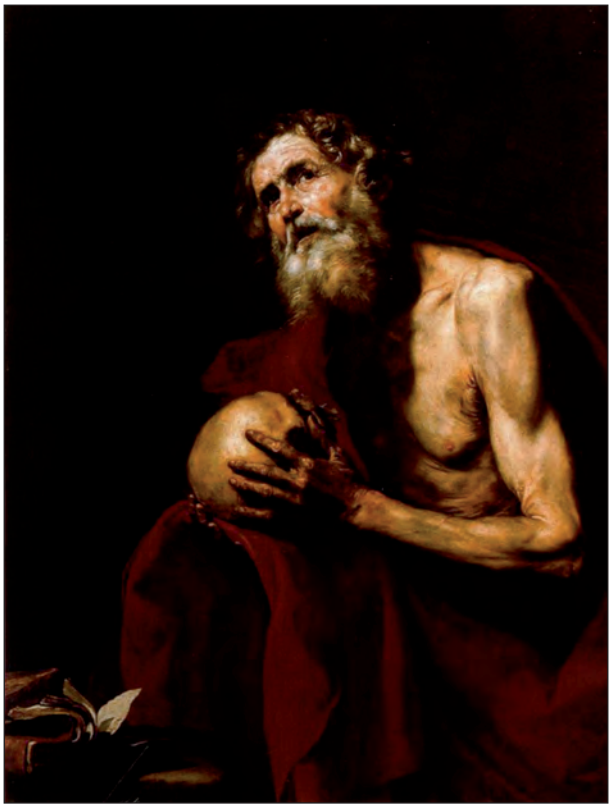


FIG. 11. JOSÉ RIBERA, *San Jerónimo penitente*. Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid) [1634].

FIG. 12. CRISTINO DE VERA, *Cráneo y reloj de bolsillo*. Fundación Cristino de Vera (La Laguna) [1972].

FIG. 13. CRISTINO DE VERA, *Cráneo y Toledo*. Colección particular [1985].

Dos apuntes finales sobre la pervivencia del subgénero en el siglo XX: tal vez sea Cristino de Vera uno de los pintores contemporáneos que haya acendrado más la indagación sobre la muerte desde sus tempranas *vanitas* en los años 60, recurrentes en toda su trayectoria. Como el mismo artista ha reconocido son un humilde ejercicio de *ars moriendi*: sus serenas calaveras (figs. 12 y 13) son cráneos ascéticos que, arropados por un puntillismo solar, asumen la dignidad silenciosa y franciscana de lo humilde y de lo modesto; su solitaria meditación en el bodegón de la nada cósmica homenajean, desde su elocuencia tácita, el espíritu neobarroco desprovisto de traumas y de convulsiones metafísicas.

El interés del escritor cubano Severo Sarduy por las atmósferas silenciosas y por el aplomo con que la quietud esencial habita en los objetos de las pinturas del italiano Giorgio Morandi decantó un delicioso poemilla que va más allá de la écfrasis sugerente. Una de las *nature morte* del italiano (fig. 14) iluminó el siguiente soneto:

> Una lámpara. Un vaso. Una botella.
> Sin más utilidad ni pertenencia
> que estar ahí, que dar a la conciencia
> un soporte casual. Mas no la huella
>
> del hombre que la enciende o que los usa
> para beber: todo ha sido blanqueado
> o cubierto de cal y nada acusa
> abandono, descuido ni cuidado.
>
> Sólo la luz es familiar y escueta,
> el relieve eficaz; la sombra neta
> se alarga en el mantel. El día quedo
>
> sigue el paso del tiempo con su vaga
> irrealidad. La tarde ya se apaga.
> Los objetos se abrazan: tienen miedo.[5]

El poeta ha sabido captar la soledad existencial de los objetos que se significan no ya como símbolos morales, sino como entidades cuya individualidad encierra una definición ontológica. La realidad objetual cobra identidad

[5] Severo SARDUY: "Morandi", *Un testigo fugaz y disfrazado y Un testigo perenne y dilatado,* Madrid, Hiperión, 1993, p. 30.

FIG. 14. GIORGIO MORANDI, *Still Life (Natura Morta)*. The Phillips Collection (Washington DC) [1953].

autorreferencial y la disposición desordenada de los bodegones flamencos aquí se *humaniza.* El hacinamiento de la lámpara, del vaso y de la botella es consecuencia de un instintivo apego de la materia por la materia, de una orfandad que huye del vacío absoluto y a él regresa: *nihil omne* 'todo es nada'.

El Siglo de Oro concedió amargas lecciones a la soberbia humana y la vida se desató en metáforas que preludiaban su fragilidad (el vidrio), su inanidad (las pompas de jabón), su caducidad (las flores), su presunción (las joyas), su inconsistencia (la calavera), su futilidad intelectual (libros, partituras), su carácter perecedero (los afeites), su insustancialidad (la máscara), su engañoso apego a los bienes mundanos (los naipes, las monedas), su mutabilidad (la corona y la mitra, el cetro y el báculo), su temporalidad (el reloj), su consunción (la vela humeante), su inautenticidad (el sueño), su engaño (el teatro) o su certidumbre (el esqueleto). Las alegorías en torno a la vanidad se instalan en una perspectiva contemporánea: desprovisto casi de una cultura simbólica, el siglo XXI necesita el impulso *neobarroco* de celebrar la transitoriedad de la existencia para reprehender la ineptitud política, el empobrecedor afán materialista, la extinción de las ideologías, la muerte del espíritu, el desamparo del arte, la inhibición de la sensibilidad y la desintegración de la cordura. Hemos vuelto a un radical escepticismo y al ejercicio de un estoico desengaño ante la inasible realidad, sometida siempre al equívoco concurso de los sentidos:

> Mas, ¿qué mucho que yo perdido ande
> por un engaño tal, pues que sabemos
> que nos engaña así Naturaleza?
>
> Porque ese cielo azul que todos vemos
> ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
> que no sea verdad tanta belleza![6]

[6] Atribuido a uno de los hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de ARGENSOLA, "A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa", en *Poesía de la Edad de Oro: Barroco,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1988, vol. II, p. 82.

Premio Magister y Premio Excellens en Pintura 2013

La Junta de Gobierno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, una vez convocados estos premios dedicados en 2013 a artistas pintores, recibió varias propuestas justificadas por parte de diversos miembros de la Corporación, especialmente de los componentes de la Sección de Pintura. De esta manera, tras deliberar y tomar la decisión correspondiente, comunicó a fines del verano al Plenario que se concederían a los siguientes pintores:

1. 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 **Emilio Machado Carrillo**, natural de La Palma y radicado en Tenerife, cuya loa se encomendó al académico don Guillermo García-Alcalde Fernández.

2. El *Premio Excellens*, destinado a profesionales emergentes con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, al pintor don **Juan Pedro Ayala Oliva,** natural de Tenerife, cuya loa se encomendó a la pintora y académica doña María Isabel Nazco Hernández.

Se hizo entrega de los premios el 7 de octubre de 2013 durante el acto de apertura del curso académico 2013-2014 celebrado en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, que comenzó con la interpretación del “Cántico a San Miguel”, compuesto para estas ocasiones por el académico don Lothar Siemens, mientras se instalaba y asentaba la Academia integrada por la mayoría de los numerarios, supernumerarios, correspondientes de las islas y académicos de honor. Con unas breves palabras y en nombre de S.M. el Rey, abrió esta sesión solemne la Presidenta de la Corporación.

Después de la lectura de la memoria del curso anterior y la lección magistral del profesor invitado, el doctor don Carlos Brito Díaz, se procedió a la entrega de los premios, precedida de las loas y con los agradecimientos correspondientes, todo lo cual se publica a continuación. Para cerrar el acto, una vez más se contó con la cooperación de la *Camerata Lacunensis*, que interpretó los corales personalizados en honor de los premiados con la solvencia que la caracteriza. La Real Academia agradece esta colaboración voluntaria de tan extraordinaria agrupación coral.

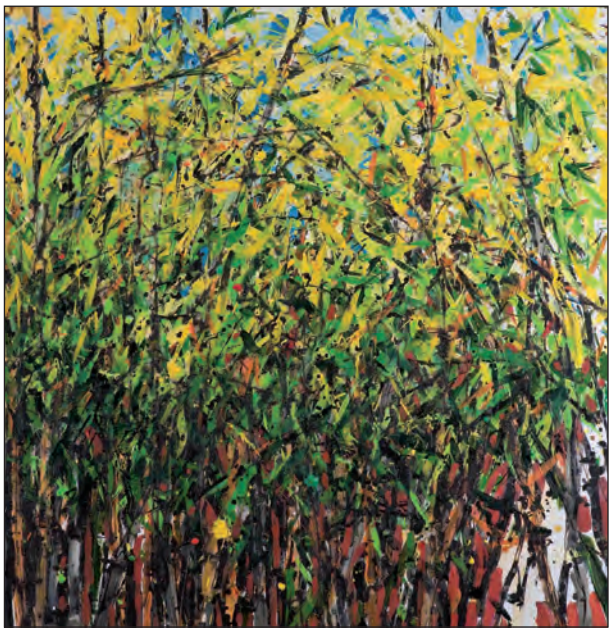
Juan Pedro Ayala, *Premio Excellens* en Pintura 2013

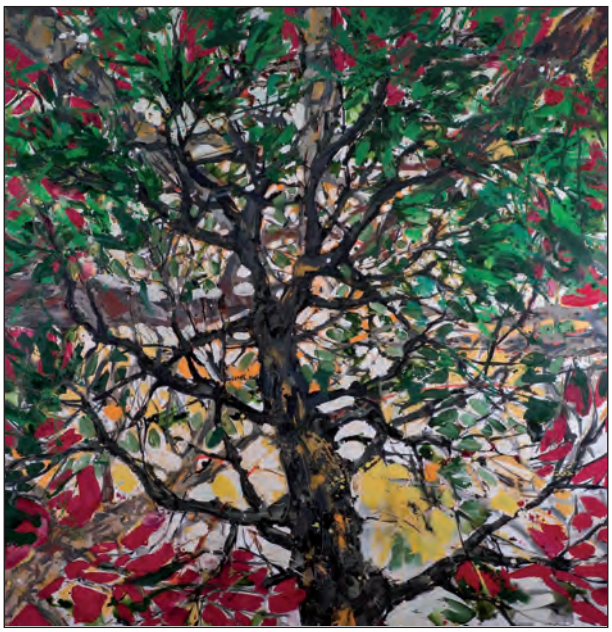
Maribel Nazco Hernández

Recuerdo al alumno Juan Pedro Ayala Oliva en las aulas, algunos años antes de obtener su título de licenciado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Lo recuerdo como un estudiante callado y hasta taciturno del que me intrigaba esa forma sencilla de estar en clase, además de su curiosidad y su afán por investigar con los materiales constantemente, y del que nunca supe si su paso por mis clases lo había ayudado en algo o si, por el contrario, todo aquello era para él un simple pasatiempo. Años más tarde, me he cruzado varias veces con el pintor por la calle. Lo he visto pasar con cierta complicidad en los ojos, igual de cabizbajo y taciturno, dando zancadas al caminar por nuestras calles como una pequeña figura de Giacometti. Pero dar esas enormes zancadas no le ha impedido a Juan Pedro Ayala tener los pies en el suelo y conservar esa modestia y humildad, de las que suele estar desprovisto, por lo general, nuestro gremio.

Los que hemos tenido ocasión de seguir de cerca la pintura de Juan Pedro Ayala no dudaríamos ni un instante en reconocer la calidad de su trayectoria creativa, y hasta advertir el amplio horizonte de expectativas que esta nos ofrece.

Este joven pintor –aunque ya no tan joven (Tenerife, 1972)–, ha sabido desarrollar su compromiso estético con





JUAN PEDRO AYALA. *Carpeta La playa* 2. 2007.
Técnica mixta sobre cartulina. 33 x 22 cm

las artes plásticas desde un ejercicio de total libertad y sin concesiones. En 2009, pudimos ver una buena selección de sus últimos trabajos en la exposición *El jardín para Mariam*, celebrada en la Sala de Arte Contemporáneo del Gobierno de Canarias, la que acaso sea su exposición más completa hasta la fecha, y en la que se reunían varios de los temas que el pintor había mostrado, de forma obsesiva, en sus nueve exposiciones individuales anteriores: el erotismo, la sexualidad desenfadada, la botánica y el mar. Entre estas destacan las realizadas en la Galería Magda Lázaro: *Las once mil*, *Árboles* y *Azul Ftalo*, en 1998, 2003 y 2005, respectivamente. Pero, además, debemos destacar la exposición *Cuadrúpedos,* inaugurada en 2001 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, espacio en el que compartiría escenario con otros artistas en la colectiva *Figuraciones indígenas* (1996-1997) o en *Fuera de formato* (2002). Asimismo, en 2006 y 2007, en la muestra *Confluencias*, acompañado por la artista Antonia Bacallado.

Por último, bastará señalar de entre las dieciséis exposiciones colectivas en las que ha participado, las celebradas en el CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno) de Las Palmas de Gran Canaria en 2003, bajo el título de *Las tentaciones de San Antonio*, y la recientemente inaugurada *La isla ilesa*, actualmente abierta al público en TEA (Tenerife Espacio de las Artes).

* * *

Juan Pedro Ayala es un pintor de árboles, de árboles en tensión, de árboles en movimiento a fuerza de ser observados, dibujados, retratados como si tuviesen personalidad propia. De árboles petrificados en el tiempo sin edad de la pintura, fijados para siempre y eternos en el rectángulo del lienzo.

Para aquellos que hemos vivido en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, la pintura de Juan Pedro Ayala se ha convertido en una hermosa guía que nos ha permitido acercarnos al encanto de nuestros jardines de una forma completamente nueva. Al pasear por el Parque de La Granja o el Parque García Sanabria, caemos en la cuenta de hasta qué punto hemos aprendido a contemplar los árboles de nuestra ciudad a través de su mirada, a través de su pintura. Un frondoso cañaveral, un jacarandá en flor, un drago, una alta palmera, un pino o un flamboyán atardecido… Juan Pedro Ayala se ha metido a botánico sin saberlo, su pintura ha reconstruido la imagen de nuestros jardines, dando la importancia que posee a cada cosa, abofeteándonos con sus zambullidas de color hasta hacernos comprender la belleza que nos rodea y para que no perdamos ya de vista la impronta de nuestra rica naturaleza.

Juan Pedro Ayala es conocido por su carácter tranquilo, apacible y noble. Ayala es, como diría el poeta Antonio Machado, "en el buen sentido de la palabra, bueno". Sin embargo, su pintura posee fuerza y carácter, y por todas partes derrocha color, colores rabiosos, de un dramatismo contenido no exento de belleza. Vigor en el gesto, vitalidad en la paleta de colores siempre vivos, expresión tempestuosa de formas y figuras. Hay en su pintura algo de visceralidad y de impulso incontrolado, como si sus árboles o sus personajes hubiesen sido pintados más que con el pincel, con el estómago o, incluso, con el corazón.

JUAN PEDRO AYALA. *Love cats*. 2006. Técnica mixta papel. 100 x 150 cm.

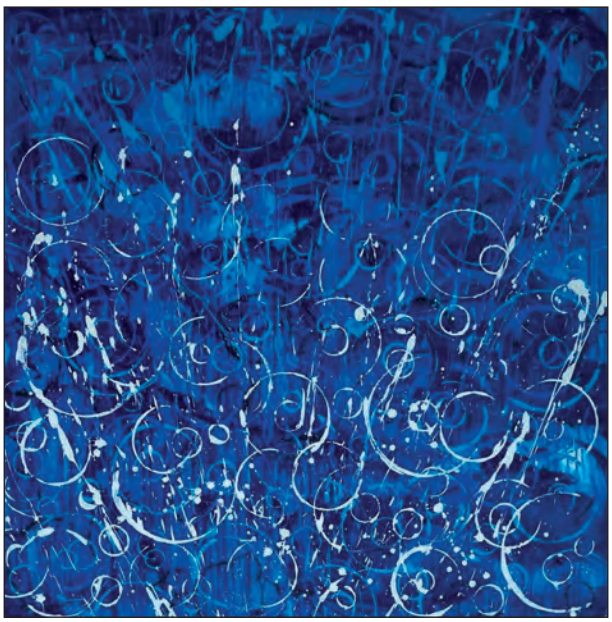
La Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel y esta servidora que les habla nos sentimos orgullosos de otorgar, hoy, el *Premio Excellens* de Pintura al artista Juan Pedro Ayala Oliva, ofreciéndole todo nuestro reconocimiento a su trayectoria, pero también deseándole que sea siempre fiel a la libertad que impregna de principio a fin todos y cada uno de sus dibujos y pinturas.

Palabras de agradecimiento

Juan Pedro Ayala Oliva

En primer lugar, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes por haberme otorgado el *Premio Excellens* en Pintura de este año 2013. Para mí ha sido un gran honor, no sé si merecido, por lo que significa de reconocimiento a mi labor que procuro realizar lo mejor posible, sin más. Pero también deseo agradecer a la académica doña Maribel Nazco, de quien recibí clases en la Escuela de Bellas Artes, sus cariñosas palabras. Como siempre emotiva y entrañable, como siempre sincera y cordial.

Personalmente, llevo años obstinado en el desarrollo de una pintura gestual y de factura física, intencionadamente anacrónica y ajena a modismos. Intento ser honesto en la búsqueda de un lenguaje pictórico personal y, con la excusa de motivos naturales y paisajísticos, aspiro a entroncar con la tradición de la plástica canaria. Tengo siempre presentes a Pedro González, Gonzalo González, Juan Hernández, Fernando Álamo, entre otros. Pero no solo ellos, también puedo citar a otros de ámbito internacional como Rothko, Bacon, Barceló, Gerhard Richter... *Árboles de ciudad*, *El jardín para Marián*, *Azul*, *Sin red* y *O cielo* son testigos de ese camino en el mundo de la pintura.



En fin, agradezco a todos los miembros de esta Real Academia esta distinción por la que me siento muy afortunado.

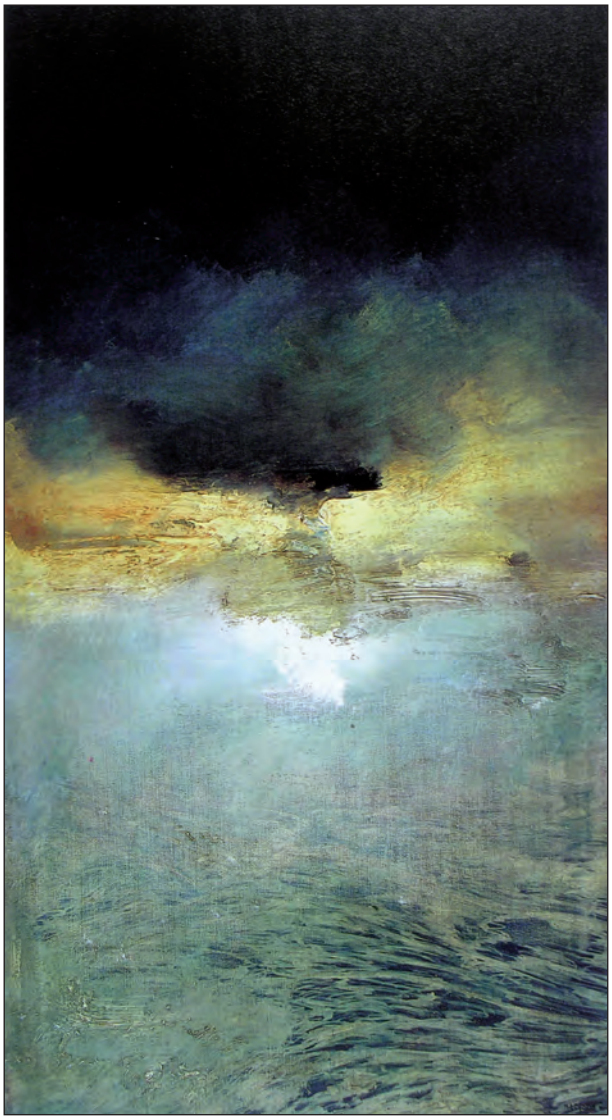
Emilio Machado Carrillo, *Premio Magister* 2013 de Pintura

Guillermo García-Alcalde

Paul Cézanne repetía un verbo que fue el eje de su trabajo creativo: el verbo *realizar.* Para él, realizar era el alfa y el omega de la función del artista. Cuando Ortega se pregunta qué quiere decir el gran maestro francés, concluye que *realizar* es el hecho de convertir en cosa lo que por sí mismo no lo es. "Para producir una cosa, forzosamente necesitamos de todas las demás. Realizar, por tanto, no es copiar una cosa, sino copiar la totalidad de las cosas; y puesto que esa totalidad no existe sino como idea en nuestra conciencia, el verdadero realista copia solo una idea: desde este punto de vista no habría inconveniente en llamar al realismo más exactamente idealismo".

Emilio Machado Carrillo, titular del *Premio Magister* reservado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes a los artistas consagrados, es genuinamente ese realizador idealista que dimensiona el verbo de Cézanne en el pensamiento orteguiano. No olvidemos a otro gran artista, Gustav Mahler, que llegó a reconstituir en su música el mundo como totalidad e insistía en otro verbo más o menos afín: el verbo *producir*. "Estoy muy productivo", "quiero aprovechar estos días en que me siento productivo", etc. son frases corrientes en su correspondencia con Alma y con los amigos íntimos. Realizar, producir, estar activo en la tarea elegida, no vivir un solo día lejos de ella, en acción o en deseo, es y ha sido común a los más grandes creadores, muchos de los cuales evitan el verbo *crear*. En la esencia podría decir la misma cosa, pero en la sustancia quedan diferenciadas por un concepto más humano y realista que el de la inspiración como hecho sobrevenido, gratuito. Es el concepto del trabajo. Desde Juan Sebastián Bach hasta Pablo Picasso, por citar dos polos insignes, se extiende una genética del artista como solitario trabajador de la idea de totalidad. Les precedieron, naturalmente, maestros inmortales que se ocuparon de muchas cosas, además de realizar o producir arte, o trabajaron colectivamente en talleres, con discípulos y técnicos que, sin menoscabo de la individualidad del maestro, participaron de ella con nombres propios.

En la soledad de su estudio, es Emilio Machado paradigma del artista realizador, productivo, cuya idea de totalidad se inserta en un proceso de trabajo indeterminado, pero extenso. Machado puede sorprenderse del resultado, y amarlo sin reservas, pero no actúa a impulso de revelaciones, generalmente ficticias, soñadas e inconsistentes hasta que concretan el gesto realizador. Casi todos los grandes conceptos que determinan su trayectoria han na-



EMILIO MACHADO. *El viento*. Óleo sobre tela, 130 x 70 cm.

cido de un trabajo precedido por la reflexión ante el lienzo en blanco; en el trabajo de mezclas en la paleta, en el dibujo que roza la perfección, en las diversas opciones compositivas y, finalmente, la *realización,* en la que terminar un cuadro no es agotar su aura semántica, su halo de significaciones; más bien deriva de la sucesividad conformadora de la idea en el orden mental y visual. Lo que sale al exterior y es expuesto o se integra en museos y colecciones, es una parte del total pintado. Y sabiendo que hay presencia en el mundo de más de dos millares de piezas de Machado, es imposible imaginar cuántas fueron realizadas en pos de la idea. De ese idealismo que, como tarea nuclear y primaria, realiza o produce, deriva en su caso un objeto de arte y un ente de razón. Para Gadamer, "el hecho de que en la obra de arte se experimente una verdad no alcanzable por otros caminos, es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento". Ante esto, concluye, la conciencia científica debe reconocer sus límites. Sean o no reconocidos, el fenómeno de conexión con el espíritu universal del ser humano y la claridad del conocimiento que produce la realización, o la contemplación, de una obra de arte, constituyen, como Beethoven decía, revelaciones más altas que la filosofía.

Desde que en Santa Cruz de Tenerife ejercía su profesión de arquitecto sin menoscabo del realizar pictórico, hasta el momento actual, han pasado más de cuarenta años. En ese tiempo, he tenido el privilegio de compartir con Machado experiencias numerosas en el plano de la invariable amistad personal, y contrastar iluminaciones en la esfera del conocimiento. En persona o por teléfono, mediante largas y antológicas cartas durante sus muchos años de residencia en Barcelona, México y Nueva York, me confió con caudalosa generosidad el *qué* de la pintura hecha en cada momento y el *porqué* de su realización. Es el más virtuoso de los dibujantes nacidos en Canarias y el más perfecto de los pintores realistas. Digo realista por la exacta captación de formas y colores en un todo representativo; pero en su obra no hay imitación de la realidad, sino invención de una suprarrealidad que puede manifestarse en objetos y símbolos, pero también en la precisión psicológica de un retrato. Su veneración por las grandes etapas de la pintura y por los más grandes maestros, le mueve con frecuencia a reformular sus propuestas en forma seriada, indagando en los muchos registros que pudieron quedar inexpresados en el original. En estas perspectivas se entiende la simbiosis del realista y el idealista, porque su mundo de formas posibles es el imaginario de un mundo rigurosamente íntimo y con frecuencia hermético. Tanto las figuras que dan testimonio del inconsciente como aquellas otras, con frecuencia colosales, incluso deliberadamente grandilocuentes, que vierten una ilimitación del

gran muralista, son formas de su imaginación y de sus sueños, no de la realidad que la mirada capta. México fue especialmente incitador de esa fantasía resuelta en grandeza plástica, en gestos visuales de enorme aliento. Quizás entonces vivía en identificación radical con los asombrosos muralistas mexicanos. Y si digo radical es porque todo en Emilio, desde los primeros indicios del propósito hasta la entrega de la obra acabada, es radicalidad en la expresión, en la autoexigencia y en el compromiso con un credo interior alumbrado por el genoma de los maestros que le precedieron en la historia del mundo y del arte.

La grandiosidad, sin embargo, nunca fue acento excluyente, tampoco dominante, en la sinfonía pictórica de Machado Carrillo. Con la misma perfección y la misma inquietante actitud escrutadora de sí mismo ante el mundo, se entregó largamente a la observación de los seres pequeños y humildes, compañeros de la vida humana. Los pájaros, por ejemplo, desde la rigurosa perfección del plumaje y sus colores, desde su propia manera de mirar, estaban complementando en datos de realidad lo que durante una época anterior fue psicologismo insertado en visiones de lo real. Así creció, a lo largo de los años y en contacto con muy diversas culturas, un idiomatismo genuina y exclusivamente pictural que se mostraba capaz de expresarlo todo: la esencia y la apariencia, el alma y el cuerpo de las cosas y de los seres. Realismo idealista, sí, pero también lo que Unamuno entiende que buscamos en el arte: un remedo de eternidad. "Si en lo bello se aquieta un momento el espíritu y descansa y se alivia... es por ser lo bello revelación de lo eterno, de lo divino de las cosas, y la belleza no es sino la perpetuación de la momentaneidad. Que así como la verdad es el fin del conocimiento racional, así la belleza es el fin de la esperanza", leemos en una página magistral de *Del sentimiento trágico de la vida.*

Ignoro si la belleza ha sido objetivo constante de la pintura de Machado, pero creo que la produce en toda su obra. Su muy meditada y gradual incursión en los lenguajes abstractos se realiza desde las series de los elementos naturales, en las que sigue presente la dicción de la grandeza en la pura no-forma. Su inteligencia excepcional del pigmento, el erotismo cromático de las mezclas en la paleta y el dominio renacentista del movimiento de las

EMILIO MACHADO. "*La puerta que...*". Óleo sobre tela, 81 x 51 cm. Barcelona.

pinceladas y las masas produce obras de impresionante belleza. En algún momento vuelve a especular sobre un dato de las formas históricas –por ejemplo, los capiteles de los tres órdenes arquitectónicos de los griegos– y, en otros, se propone y consigue llegar a la dialéctica del color desde el no-color, un blanco exento que mueve volumétricamente sus propias formas. Todo está en su catálogo y todo describe una trayectoria creadora proyectada desde la realidad o la suprarrealidad a la negación de la realidad física que hace espacio a la pintura radical, liberada de toda referencia excepto de sí misma como existencia plena, como dinámica autónoma y voz inconfundible del alma inno-

minada del universo. Machado recorre esas etapas atenido a un orden estructural que no parece deliberado sino producto del mágico azar que determina, aunque parezca contradictorio, los grandes hallazgos del espíritu filosófico, de la ciencia y del arte. No caeremos, para esta alabanza académica, en la tentación de detallar paso a paso la trayectoria de una obra proteica e inmensa, tan llena de novedad; pero su síntesis más aproximada podría derivar del sentimiento amoroso. Amor a la pintura, al arte y a la trascendencia del más noble realizar humano, pero también amor al mundo y a los seres que lo poblamos. Viéndolo trabajar en su espléndido estudio de la calle Doctor Zerolo, aquí en Santa Cruz de Tenerife, en la casa que su padre don Tomás Machado, arquitecto y miembro que fue de esta Real Academia, construyó para sí y legó a Emilio, es inevitable formularse la pregunta de Unamuno: ¿Es lo bello lo eterno de las cosas, lo que despierta y enciende nuestro amor a ellas, o es nuestro amor a las cosas lo que nos revela lo bello, lo eterno de ellas? Ciertamente, en la concentración del trabajo, en la abolición del mundo exterior para potenciar la visión del interior, en el deseo de entregar a las gentes un producto perfecto, el más genial de los pintores canarios vivos, Emilio Machado, propone la belleza como creación del amor. "Acongojados al sentir que todo pasa, que pasamos nosotros, que pasa lo nuestro, que pasa cuanto nos rodea, la congoja misma nos revela el consuelo de lo que no pasa, de lo eterno, de lo hermoso".

La pintura de Emilio Machado Carrillo, tinerfeño nacido en La Palma, ciudadano del mundo desde su mágico taller de Santa Cruz, es esa consolación por la belleza que nunca pasará, porque ha nacido para ser eterna.

EMILIO MACHADO. "*El bosque*". Óleo sobre tela, 146 x 81 cm. Barcelona.

Palabras de agradecimiento

Emilio Machado Carrillo

Ante todo, pienso que es de justicia dar las gracias a Guillermo García-Alcalde por ese texto que me dedica a mí y a mi obra, la que después de tantos años él conoce a la perfección. No está entre nosotros porque mañana será operado. En su lugar ha leído el texto Lothar Siemens, del que soy amigo también de siempre, de modo que por pura casualidad se reúnen hoy aquí dos personalidades de gran calidad y que me conocen en la medida en que los seres humanos llegamos a conocernos.

Pero también está entre nosotros, presente en el recuerdo, Tomás Machado, miembro de número que fue de esta Academia de Bellas Artes: era mi padre, fallecido hace unos años, pero alguien que vivirá para siempre en mí, porque, como decía Marcel Proust, *nadie muere mientras perdura su aroma*. A él le debo mucho de lo que soy, de lo bueno; de la otra parte, la maravillosa, soy responsable único.

No acepto este premio como una pleitesía a mi trabajo, pues es evidente que este se sustenta y sustentará, tiempo al tiempo, por sí mismo. Lo acepto como un saludo a mi persona, un 'hola, Emilio', exclamado por personas diferentes a aquellas que me hicieron sentir, como dice Carmelo Rivero, un extranjero en mi tierra, algo que sinceramente agradezco a todos, porque me han permitido dedicarme en cuerpo y alma a mi trabajo, sin necesitar salir de mi casa, que es mi universo personal, donde permanezco en paz y sosiego sin escuchar los cantos de cisne de las cluecas de la mediocridad y el carnaval, es decir, ese lugar único donde puedo ser realmente yo mismo.

He pasado gran parte de mi vida fuera de Canarias, algo que me ha convencido de que efectivamente no pertenezco a ningún sitio, ni lo deseo. Pertenezco a aquellos lugares donde me siento amado y respetado. Esta escultura que me entregan es de Juan López Salvador, amigo y colega, y la guardaré con especial cariño, al igual que la asistencia de mis "ángeles" de Sinpromi con los que me dispongo a realizar un nuevo e interesante proyecto. A todos los demás: lean mucho, escuchen música, vayan al teatro, cumplan los mandamientos y, sobre todo, no pinten. Son muy pocos los que han recibido ese don y les juro que no es un don: es una venganza.

Gracias por su tiempo a todos aquellos que han venido hasta aquí para darme su apoyo, es algo que agradezco sinceramente.

ARTÍCULOS

Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico

Carmen Fraga González

...y eso mismo le persuadirá a V. que, por buena que sea una obra, nunca se escapa de la crítica, y ésta, como V. sabe, rara vez es imparcial y juiciosa.

Carta de Cirilo Truilhé a Valentín Sanz, 1876

Marco familiar

En los estudios dedicados a este pintor se ha escrito su primer apellido tal como se pronuncia en castellano, aunque hemos de hacer constar que en francés suele aparecer escrito "Trouilhé", existiendo además en el vecino país un lugar denominado "Le Trouilhé", bajo la jurisdicción administrativa de Vic-Fezensac y donde la gran urbe cercana es Burdeos. En los padrones municipales de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX varía su grafía, concretamente en el correspondiente al año 1818 figura como "Trulhyer"[1] y varias décadas después aparece transformado en "Trouller"[2].

A principios del siglo XIX, en el otoño de 1805, desembarca en Santa Cruz de Tenerife el francés Jean Genèse Trouilhé Roulles, donde se instala en calidad de consignatario de barcos. El 26 de julio de 1806 se desposó con María de la Concepción Hernández Suspiros, de modo que establece su hogar en esta isla[3]. Lo que en principio debía ser una vida sencilla marcada por lo cotidiano sufrió los avatares de la política y la beligerancia. Tras la invasión de la Península Ibérica por las tropas de Napoleón, a comienzos de julio de 1808 se recibieron las órdenes dictadas al respecto por las autoridades fieles al depuesto monarca hispano, por lo que en Tenerife encarcelaron a los 31 franceses aquí residentes y les embargaron sus bienes, aunque el 15 de julio de ese año fueron liberados los que prestaron juramento a Fernando VII[4].

[1] *Padrón municipal. 1818*, edición digitalizada, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, año 2009, p. 205.

[2] Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, censo del año 1865, f. 29.

[3] Miguel Tarquis García: "El pintor romántico don Cirilo Truilhé", en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de enero de 1948; Sebastián Padrón Acosta: *El paisaje canario del siglo XIX y la pintura de Valentín Sanz*, Santa Cruz de Tenerife, 1950, pp. 59 y 129 (nota 104).

[4] Juan Tous Meliá: "Alexandre Bretillard. Medio siglo al servicio de Francia: 1796-1847 (I)", en la Prensa del Domingo, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de noviembre de 2013, p. 2. Solo se opuso al juramento *monsieur* Cuneo d´Ornano, que estaba al frente del consulado.

Una vez superados los amargos días de la incertidumbre bélica, la vida siguió su curso y el matrimonio vio nacer su descendencia. En el padrón municipal de 1818 consta que vivía en el distrito cuarto, que abarcaba –según se lee– desde la esquina de la Aduana y calle del Sol (actual *Doctor Allart*), siguiendo por la Marina hasta llegar a la de San Felipe Neri (*Emilio Calzadilla*) y subiendo por ella hasta la del Norte (*Valentín Sanz*) y San Roque (*Suárez Guerra*). Componían la familia Juan "Trulhyer", 40 años de edad, "tendero y tratante", su mujer María Concepción Hernández, 39 años, y sus hijos José de 8, Cirilo de 4 y María del Carmen de 2 años, les atendía una criada[5]. Concretamente su hijo Cirilo nació el 9 de julio de 1813 y recibió el bautismo dieciocho días más tarde. Así pues, se ha cumplido recientemente su bicentenario.

En la biografía del artista se comenta que su padre y su hermano fallecieron en un naufragio al hundirse el barco en el que viajaban a Francia. Estaba previsto que él los acompañara, pero no lo hizo al estar aquejado por una enfermedad, hecho que en última instancia significó su salvación[6]. Lo cierto es que poco después sí viajó a Francia, concretamente a Burdeos, para ampliar su formación como pintor, aunque la base de su preparación ya la había recibido en Tenerife merced a Lorenzo Pastor y Castro[7].

Se reseña que ha vuelto a Tenerife en 1835, pues consta que ese año pintó el telón de boca para el primer teatro de Santa Cruz de Tenerife, que no era sino una instalación provisional en un almacén de la casa del Comandante General, en la calle del Tigre (actual *Villalba Hervás*)[8]. Va paulatinamente asentando su vida en ese contexto social. En 1842, contrae matrimonio con Margarita Baudet Martinón, con quien tuvo seis hijos[9]. Pero en ese mismo año también afrontó la desgracia, pues hubo de asistir al funeral por su hermana María del Carmen, la cual se había desposado con el militar Manuel Rodríguez Sedeño[10].

En el ámbito característico de la burguesía del siglo XIX transcurrió su existencia, pues tenía como soporte económico las propiedades reunidas por él y su familia. Para tramitar asuntos monetarios se verifica su presencia ante el notario en varias ocasiones: en 1859, con su cuñado Manuel Rodríguez Sedeño, firma una carta de pago[11], y dos años más tarde vuelve de nuevo para realizar una compra[12]. Ya en torno a 1880 el matrimonio Truilhé y sus hijos, como herederos de Guadalupe Baudet[13], hubieron de afrontar con otras personas un litigio en calidad de censatarios de tierras de los hermanos Cólogan, quienes habían delegado su representación en el arquitecto Manuel de Oráa, casado con Cándida Cólogan y Heredia[14].

El trabajo y aficiones pictóricas de Truilhé tienen el soporte afectivo de su familia. Al fundarse en Santa Cruz de Tenerife, en 1849, la Academia Provincial de Bellas Artes se procuró incorporar a cuantas personas hubieran manifestado interés por el

[5] *Padrón Municipal de Santa Cruz de Tenerife, año 1818*, op. cit., p. 205.

[6] Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife (Cabildo Insular), 1981, p. 298.

[7] PADRÓN ACOSTA, *El paisaje canario*, p. 57.

[8] Alejandro CIORANESCU: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, tomo IV (1979), pp. 257, 331 y 355 (nota 166).

[9] ALLOZA MORENO, *Pintura en Canarias*, pp. 298-9.

[10] TARQUIS, El pintor romántico"; S. PADRÓN ACOSTA: "De Cirilo Truilhé a Valentín Sanz", en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de octubre de 1948.

[11] Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, notaría de Francisco Rodríguez Suárez, año 1859, P.N. 1888, f. 618 v.

[12] Ibídem, año 1861, P.N. 1890, f. 461.

[13] *Padrón municipal. 1818*, op. cit., p. 211. En la casa de D. Benito Baudet y su esposa D.ª María Candelaria, se cita a Guadalupe, sin concretar edad, pero después se menciona a su hijo Cesáreo, de 10 meses.

[14] Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El arquitecto Manuel de Oráa y Arcocha (1822-1889)*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1999, p. 32.

arte, como es el caso de Cirilo Truilhé, cuya formación y afición por la pintura eran evidentes. Desde muy pronto aparece vinculado con dicha institución, pues se le admitió el 6 de mayo de 1850 sin reparos[15]. En las actas de las reuniones a menudo consta su nombre, por ejemplo, en la sesión pública del 19 de noviembre de 1854, donde figuran él y su cuñado Dámaso Baudet Martinón, este en calidad de "consiliario"[16]. Le hubiera gustado ejercer como profesor de pintura de paisaje, mas la penuria de esa entidad y su ocaso no lo hicieron posible; ahora bien, será su dedicación a esa temática la que le dará fama entre sus conciudadanos y asentará su nombre para la posteridad.

En el padrón municipal de 1865, se anota su hogar familiar en la calle Cruz Verde n.º 17, donde vivían él (51 años de edad), su esposa (40 años) y descendientes[17], y en lo relativo a su profesión se lee textualmente "propietario". Paulatinamente la casa se fue quedando vacía al ir creciendo sus hijos, casarse la féminas y emanciparse los varones, como sucedió con Juan, a quien cita la prensa de Las Palmas de Gran Canaria en 1867 por su ascenso a "aspirante de 1.ª clase de la Administración de Hacienda pública de esta provincia"[18]. El mismo Juan marchó todavía joven a suelo europeo, llegando a ser en 1878 funcionario de la Comisión de Hacienda de España en la capital francesa[19]. Consta que desde al menos 1876 residía en esa urbe, como declara su padre en una carta remitida al pintor Valentín Sanz "mi hijo estuvo ausente de París un poco de tiempo"[20]. Pese a su destino oficial en Francia, mantuvo la vinculación con estas islas y pudo comunicar a su progenitor las novedades artísticas que se iban generando allí.

LOS FRANCESES EN LA VIDA CULTURAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Era habitual que los residentes extranjeros en Canarias se frecuentaran y entablaran lazos de amistad entre sí. En el caso de la Historia del Arte tal hecho se ha manifestado aquí claramente entre los británicos, pero algo semejante ha sucedido con los franceses y sus allegados. Se evidencia al rastrear el entorno de Cirilo Truilhé y el de la familia de su esposa, relacionada también con el vecino país. Al consultar el padrón municipal de Santa Cruz de Tenerife en 1818, se lee que en la casa de su suegro vivían tanto el comerciante Dámaso Baudet, junto con su esposa y descendencia, como María Baudet de "Chiquell", 40 años, casada con un oficial francés, comandante de navío, y su hija Virginia[21].

En este archipiélago se constata la presencia de dos pintores franceses en las primeras décadas del siglo XIX: Buenaventura Beze y Luis Gros[22]. Este último incluso impartió docencia artística, de modo que dejó huella de su paso. Por lo que respecta a nuestro biografiado, lo incluimos en la exposición sobre *Pintores canarios en Francia*, organizada en 1987 por la Alianza Francesa en la capital tinerfeña. Señalamos en su catálogo la atracción que las novedades estilísticas del vecino país habían supuesto entre los artistas isleños y precisamos: "No ha fal-

[15] Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, Fondo documental antiguo, caja n.º 97, Academia de Bellas Artes, "Personal: Nombramientos, ceses y títulos académicos", años 1850-1868, final del legajo 2.º.

[16] Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Manuel RODRÍGUEZ MESA y Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 88, nota 44.

[17] A.M.: Santa Cruz Tenerife, censo del año 1865, f. 29.

[18] Periódico *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, julio de 1867,

[19] *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, Madrid, n.º 7616, 30 de octubre de 1878, p. 2.

[20] Sebastián PADRÓN ACOSTA: "La vida del pintor Valentín Sanz a través de sus cartas (1849-1898)", en *Revista de Historia*, Universidad de La Laguna, n.º 85 (año 1949), p. 18.

[21] *Padrón municipal. 1818*, op. cit., p. 211.

[22] Carmen FRAGA GONZÁLEZ: "Aportaciones foráneas de pintura del XIX en Canarias", en *La pintura del siglo XIX en las Colecciones Canarias. Los cimientos de la modernidad*, Casa de Colón-CajaCanarias, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, 1998, pp. 120-122.

Fig. 1. C. TRUILHÉ. *Retrato del compositor Carlos Guigou* (1799-1851). Col. privada.

tado quien marchara a Francia atraído por su propio origen familiar, como sucedió con Cirilo Truilhé, hijo de un francés y una tinerfeña…" Sin duda el relato paterno de la añorada patria debió de ser algo que perduró en su hogar[23]; las relaciones profesionales de su padre como consignatario de buques y quizás incluso su procedencia geográfica explican la posterior decisión de su hijo respecto a seguir en Burdeos su formación artística y no en París.

En la capital tinerfeña residían, asimismo, algunos franceses de indudable talla intelectual y artística. Su amistad con *monsieur* Charles Guigou y Poujol empezó siendo Truilhé muy joven y proclive a las Bellas Artes, cuando no desdeñaba formar parte de los escasos centros culturales de su época en Santa Cruz de Tenerife, antes de ir a Burdeos. Así aconteció con la Sociedad Filarmónica, establecida en 1827 bajo la dirección del citado compositor, pues entre los cuarenta miembros de ella figuraban José Lorenzo Bello, Nicolás Alfaro y Cirilo Truilhé[24], quienes no se decantarían por la música, sino que sobresaldrían como buenos pintores.

Después de su regreso a la isla, a finales del año 1842, se creó el Liceo Artístico y Literario, con sede en el teatro viejo sito en la calle de la Marina. Se organizó en cuatro secciones: "Literatura", presidida por Juan López de Vergara; "Música" por Carlos Esteban Guigou; "Pintura" por Cirilo Truilhé, y "Declamación" por Pedro Mariano Ramírez[25]. De modo que volvió a coincidir con Guigou y fue por entonces cuando realizó su retrato (Fig. 1), algo nada extraño teniendo en cuenta esa afinidad cultural y la de su procedencia francesa. Carlos Guigou había nacido en Orange en 1799 y terminaría estableciéndose aquí de modo permanente después de contraer matrimonio en Tenerife con Matilde del Castillo, a excepción de una corta estancia de la familia en Cuba. Al músico le costó mucho superar la muerte de su esposa, acaecida en septiembre de 1849, ocasión para la que compuso una *Misa de Requiem*[26], él mismo falleció dos años más tarde.

Su hijo Carlos Guigou del Castillo casó con Julia Dugour y Ruz, hija a su vez de José Desiré Dugour,

[23] FRAGA GONZÁLEZ: "Francia y los pintores canarios", en *Pintores Canarios en Francia*, catálogo de la exposición, Alianza Francesa de Santa Cruz de Tenerife-Círculo de Bellas Artes, 13-24 noviembre de 1987.

[24] CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz*, tomo IV (1979), p. 271.

[25] Francisco MARTÍNEZ VIERA: *El antiguo Santa Cruz. Crónicas de la capital de Canarias*, prólogo Víctor Zurita, 1.ª edición (1967), Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 3.ª ed. (2003), p. 90.

[26] Armando ALFONSO LÓPEZ: *Carlos Guigou (1796-1851). Un compositor francés en Tenerife*, Cabildo Insular y Auditorio de Tenerife, 2003.

de manera que enlazaron los descendientes de franceses en un intento de perpetuar la vinculación con el suelo patrio de sus progenitores. Efectivamente, José había nacido en Nancy, en 1814, pero a los trece años de edad había llegado a Tenerife con sus padres, cuando zozobró el barco en el que emigraban a América. Se instalaron definitivamente aquí[27] y con el paso de los años fue dejando huella mediante sus trabajos históricos, sus creaciones literarias y sus artículos en ediciones periódicas como *La Aurora* (1847-1848), *El Eco del Comercio* (1852-1869) o la *Revista de Canarias* (1879-1883). Sus rasgos fisonómicos han quedado perpetuados en un retrato que se ha atribuido precisamente a Cirilo Truilhé[28]. Después de su muerte, acaecida en 1862, *La Ilustración de Canarias* reproduce su rostro en un grabado hecho por Ernesto Meléndez Cabrera (1856-1891) bajo el seudónimo "Zarza".

Otra familia de origen francés, los Maffiotte, brilló en el ambiente cultural santacrucero del siglo XIX. De Miguel Maffiotte Miller (1787-1865) arranca la línea del apellido en Canarias. Nacido en Sète, era ciudadano galo, pero asentó su hogar en Santa Cruz de Tenerife, donde fue profesor de la *Junta de Comercio*[29] e, incluso llegó, a ser director de la Escuela de Náutica sufragada por esa institución. Ahí cuelga su anónimo retrato (ovalado, 34,5 x 28,5 cm), atribuible a su hijo Pedro Maffiotte[30], quien fuera un gran intelectual con aptitudes artísticas mostradas a lo largo de su vida, siendo las más relevantes las arquitectónicas, pues no ha de olvidarse que fue el tracista del Ayuntamiento de La Orotava.

Ahora bien, no han de olvidarse los nombres de sus nietos Miguel y Luis Maffiotte La Roche. Este último, en 1929, fue entrevistado ya mayor en su hogar madrileño, dando interesantes noticias biográficas[31]. Hijo del citado Pedro Maffiotte Arocha (1816-1870) y Josefa R. de La Roche, llegó a la capital hispana en 1886, cuando tenía 23 años de edad, y con el tiempo llegaría ser magistrado del Tribunal de Hacienda. Atesoró una gran biblioteca, ahora en El Museo Canario, además no faltaron las pinturas en su despacho, entre ellas el periodista resalta la presencia de "un curioso cuadro sin terminar –1850– de Cirilo Truilhé. En el lienzo se destacan las cabezas de varios de los hombres notables que en el siglo pasado orientaron la historia de Tenerife: Elías Mendizábal, Virgilio Ghirlanda, Luis Forstalls, Agustín Guimerá, tío del dramaturgo, Pedro Rodríguez Cesuero, Lorenzo Pastor Mandillo, Juan Aguilar, Rafael Bethencourt, Juan Foronda, Pedro Maffiotte, padre de don Luis, y otros varios".

Asimismo, allí abundaban "los retratos, muchos retratos de personalidades del Archipiélago", incluyéndose entre ellos los de políticos y literatos, como los Iriarte. Precisamente Truilhé fue autor de uno sobre el escritor Tomás de Iriarte, hoy en paradero desconocido, aunque alude a él Patricio Estévanez en su correspondencia con Luis Maffiotte.

Tampoco debe faltar en esta relación de nombres franceses la cita de Sabino Berthelot, especializado en Ciencias Naturales, pero con aficiones artísticas notables[32]. Aunque nacido en Marsella en 1794, acabó estableciéndose con su esposa en Santa Cruz de Tenerife, donde durante un tiempo fue cónsul de su país y donde falleció en 1880 colmado de reconocimientos. Su personalidad se dejó sentir en la

[27] Sebastián PADRÓN ACOSTA: *Retablo canario del siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1968, pp. 110-8.

[28] Carlos GAVIÑO DE FRANCHY: "Introducción" a la *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, por José Desiré Dugour, Julio Castro Editor, Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. xx.

[29] PADRÓN ACOSTA, *Retablo canario*, p. 42.

[30] Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Patrimonio arquitectónico y artístico de la Universidad de La Laguna*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna y CajaCanarias, 1998, pp. 126-27.

[31] Alonso HERNÁNDEZ: "Los canarios en Madrid. Luis Maffiotte y la Roche", en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, domingo 6 de octubre de 1929, p. 3.

[32] Carmen FRAGA GONZÁLEZ: "Sensibilidad artística de un hombre de ciencia, Sabino Berthelot", en *Canarias y Francia*, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1996, pp. 25-51.

vida cultural de la época, ya que en 1851 interviene en la junta de la Academia Provincial de Bellas Artes para decidir sobre los premios que se debían conceder, formando parte del jurado con el escultor Fernando Estévez y el pintor Cirilo Truilhé, entre otros miembros de dicha corporación. No fue esa la única ocasión en que colaboró, sino que también lo haría otras veces[33]. Además reunió una buena colección de cuadros, lo cual se evidenció al permitir incluir algunos en la magna exposición organizada en 1880 en el Teatro Municipal, algunos atribuidos a artistas como Van Loo, Couder o Proudhom[34].

En esta muestra también participó nuestro biografiado, quien mantenía buena relación con los descendientes de franceses en esta isla y estaba al día de la situación en Francia, ya que, como se comentó más arriba, su hijo Juan Truilhé Baudet vivía en París[35]. Lo cierto es que la cultura francesa dejaría huella en toda su familia.

PARTICIPACIÓN EN EXPOSICIONES

Cirilo Truilhé era persona inclinada a formar parte de centros culturales como la Sociedad de Bellas Artes, establecida a finales de 1846. A una muestra que organizó la citada entidad dos años después de su fundación, mandó veinte lienzos pintados al óleo, aunque solo nueve eran creaciones personales, pues los restantes eran simples copias[36]. Este hecho en la actualidad sorprende a quien desconoce la vida cultural de aquella época, cuando repetir una composición de un prestigioso maestro podía ser forma de aprendizaje y signo de admiración hacia su artífice, no un mero plagio o minusvalía creadora.

En la antedicha exposición había nueve originales suyos de temas diversos: varios retratos y pinturas de género –*Beodo*, *Hombre del campo de Tenerife*, *Bodegón*–, pero solo un *Paisaje*, algo muy curioso, porque su nombre ha pasado a la posteridad sobre todo por esa especialidad. Entre las copias figura una *Adoración de los pastores* que, pensamos, debe de ser la que el Cabildo Insular, su actual propietario, ha conservado en el antiguo hospital de Ntra. Sra. de los Dolores en La Laguna[37]; pero también se incluyó su traza del célebre lienzo de Rafael conocido como *El Pasmo de Sicilia*, la cual se emplazaría luego en el oratorio de la Capitanía General de Canarias. Reprodujo *La Virgen de Sevilla* (¿Nuestra Señora de los Reyes?), ahora en paradero desconocido, al igual que otras de temas bíblicos –*Vocación de Samuel*, *Presentación de Agar a Ismael*, *Thamar y Judá*–, y de variada índole como *Un monje en oración*, *El interior de un claustro*, *Paisaje*, *Diana en el baño*. Más curiosa resulta la copia de un *Retrato*, quizás fuera el de *D. Tomás de Iriarte*, emplazado con posterioridad en el Gabinete Instructivo y para el que debió utilizar un grabado al tratarse de un personaje del siglo XVIII.

A comienzos de 1851, *El Avisador de Canarias* publicó en primera página la reseña de la exposición de la Sociedad de Bellas Artes de esta capital, abierta en diciembre del año anterior con obras de Elizabeth Heaphy de Murray, Antonio y Nicolás Alfaro, Cirilo Truilhé, Juan Taugis (sic), Gumersindo Robayna, Federico Verdugo, dibujos de Fernando Estévez y "los ensayos" al temple de Francisco Aguilar[38].

[33] Manuel RODRÍGUEZ MESA: "Sabino Berthelot y las sociedades de Bellas Artes de Santa Cruz", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de diciembre de 1980, suplemento dominical.

[34] E. ZEROLO: "Crónica de la Exposición de Bellas Artes", en *Revista de Canarias*, n.º 41, 8 de agosto de 1880. Reedición, Consejería de Cultura y Deportes (Gobierno de Canarias), tomo II (1991), pp. 242-43.

[35] PADRÓN ACOSTA, "La vida del pintor Valentín Sanz", p. 18. En la introducción de nuestro artículo hemos citado el párrafo de una carta de 1876 que incluye este autor.

[36] *Exposición de la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, diciembre de 1848, Imprenta Isleña, Santa Cruz de Tenerife, 1848.

[37] "El Cabildo posee 193 obras de arte, valoradas en 72,6 millones de pesetas. II", en *Jornada Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de diciembre de 1981, p. 7.

[38] Periódico *El Avisador de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 8 (4 de enero de 1852), primera página.

Su ingreso en la Academia Provincial de Bellas Artes le permitió a Truilhé estar al día en los actos de esa entidad, particularmente cuando podía colgar sus cuadros ante el público. En la exposición de finales de 1851, exhibió varios: *La mantilla*, *La riña*, *La venta del burro*, *Vendedor de frutas* y *Dos jóvenes*; cuadros de temas costumbristas que en general eran bien acogidos por la proximidad humana de los asuntos vertidos en ellos[39]. A la *Exposición de Pinturas, Dibujos y otros objetos artísticos*, en los inicios de 1854, remitió tres óleos: un *Mendigo* y dos escenas campestres. La crítica vertida con tal motivo en *El Eco del Comercio* alabó el primero de ellos, mientras que puso objeciones a los dos últimos, alegando que no estaban bien conformadas las sombras y que faltaba soltura en los movimientos de los campesinos[40].

No ceñiría su participación a las realizadas en Tenerife. El Gabinete Literario en Las Palmas de Gran Canaria, con el impulso de Manuel Ponce de León y Falcón, dispuso en 1853 la apertura de una exposición a la que concurrieron, entre otros, Nicolás Alfaro y Cirilo Truilhé[41]. Casi una década más tarde, en 1862, también presentó tres lienzos titulados *Marina*, *Costumbres isleñas* y *Bacanal* en la gran *Exposición Provincial de Canarias de Agricultura, Industria y Artes*, abierta en las Casas Consistoriales de esa ciudad. Obtuvo entonces una Medalla de Bronce por la citada marina[42].

Una vez desaparecida la Academia de Bellas Artes consta su presencia en las exposiciones organizadas por otras entidades administrativas o culturales. Es así que intervino en la gran *Muestra de Bellas Artes*, inaugurada el 25 de julio de 1880 en el Teatro Municipal de Santa Cruz de Tenerife[43]. En un artículo dedicado a comentar ese acto y sus protagonistas, Elías Zerolo escribió: "Los lienzos presentados por Truilhé, aparte de cierta frialdad que se nota en casi todos ellos –pero de la que puede librarse, como se ve en el núm. 40, *En la fuente*– son bastante buenos. Gustan, sin embargo, preferentemente, el ya citado, *los países* (sic) números 115 y 116, y el núm. 42, *La gallina ciega*, precioso cuadrito que ha sido muy celebrado, todos originales. Truilhé ha conseguido pintar admirablemente los hombres de nuestros campos: véseles casi mover, llenos de realidad y vida, cuando los coloca en sus paisajes"[44].

Como mantuvo su interés por ese tipo de actos hasta avanzada edad, en las Fiestas de Mayo de Santa Cruz en 1892 obtuvo una Medalla de Plata en la exposición convocada por la Sociedad Económica de Amigos del País en el edificio de "Santa Cecilia"[45]. Incluso en el año 1900, el *Diario de Tenerife* incluía su nombre entre los participantes de la muestra abierta nuevamente con ocasión de las citadas fiestas; entonces, a pesar de faltar apenas unos meses para cumplir ochenta y siete años de edad, mandó cinco lienzos, un *Cuadro de costumbres* y cuatro óleos con el mismo título de *Paisaje*[46].

[39] *Exposición de la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, diciembre de 1851, Imprenta Isleña, Santa Cruz de Tenerife, 1851.

[40] *El Eco del Comercio*, 12 de enero de 1854; véase ALLOZA MORENO, *Pintura en Canarias*, p. 298.

[41] Así lo indica María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO: "Nuevas formas. Nuevas aportaciones. Los pintores canarios en la encrucijada del siglo XIX", en *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias,* Gobierno de Canarias, 2009, p. 55.

[42] *Memoria histórica y oficial de la Exposición Provincial de Canarias de Agricultura, Industria y Artes celebrada en las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria en 1862*, Imprenta de Tomás B. Matos, Gran Canaria, 1864, p. 126, números 158-160.

[43] *Exposición de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife. Año 1880. Catálogo de objetos*, Imprenta Isleña de Francisco C. Hernández, Santa Cruz de Tenerife, 1880.

[44] E. ZEROLO, "Crónica de la Exposición", p. 244.

[45] Los premios se dieron al año siguiente, véase *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de julio de 1893.

[46] *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de mayo de 1900, p. 3, n.º 71, 49-52.

PAUTAS ESTILÍSTICAS Y OBRA ARTÍSTICA

El analizar su trabajo, todos los investigadores opinan lo mismo, que Cirilo Truilhé recibió su aprendizaje en las formas neoclásicas y las abandonó por otras más avanzadas merced a su larga vida de nonagenario. Ya esta evolución estilística la apunta Miguel Tarquis, que era descendiente del pintor Pedro Tarquis de Soria (1849-1940) y pudo conocer las obras de nuestro biografiado en el propio domicilio familiar, aparte de ser un meticuloso rastreador de los archivos canarios. En 1948 publica tres artículos periodísticos que significativamente titula *El pintor romántico don Cirilo Truilhé*, *El paisajista* y *La evolución de su pintura del Romanticismo al Impresionismo*[47]. En ese mismo año, Sebastián Padrón Acosta da a conocer un buen estudio sobre *La vida del pintor Valentín Sanz a través de sus cartas (1849-1898),* desvelándose entre otras la misiva firmada por D. Cirilo a quien fuera su discípulo y amigo, donde le da consejos para seguir sin desánimo su preparación[48]. Ese trabajo ha sido la base sobre la que los investigadores posteriores han podido establecer la mutua influencia entre ellos, primero de Truilhé a Valentín Sanz, luego a la inversa.

En esta misma línea de apreciación estilística e influencias coincide el Dr. Alloza, gran estudioso de la pintura del siglo XIX. En su análisis determina que el pintor abandona la formación neoclásica recibida de su maestro Lorenzo Pastor y Castro tras su estancia en Burdeos y evoluciona de manera que "con Truilhé comienza el romanticismo en Tenerife", siendo entonces sus obras "de aspecto difuso, vago y nebuloso". Después, cuando se inclina por el realismo, "sus imágenes se concretan y pasan a ser perfectamente situadas en todas sus líneas y contornos de un modo minucioso, pudiéndose apreciar en todo su detalle hasta lo más insignificante", incluso traspasaría esa frontera y llegaría a ser "un verdadero maestro, utilizando la luz en todo su valor"[49].

En publicaciones más recientes, ya en el siglo XXI, el enunciado crítico de su producción artística ha continuado por los mismos cauces. Por una parte, la Dra. Hernández del Socorro comenta que en los cuadros de este autor durante la etapa romántica "sus campesinos se mueven en poéticos escenarios de tupida foresta y neblina, en donde las luces del amanecer y de las últimas horas del día son captadas líricamente mediante suaves tonalidades doradas y formas difusas". Ahora bien, "entre los discípulos y amigos que se beneficiaron de su magisterio brilla con luz propia, a mediados de los setenta, Valentín Sanz", el cual posteriormente dejaría sentir sus pautas estilísticas "en el propio maestro"[50].

Por otra, Jonathan Allen indica que captaba a los hombres humildes del campo con una técnica "posromántica", luego por influencia de su discípulo Valentín Sanz –"aunque quizás no fuese el único acicate"– se replantea su estilo, estableciéndose dos etapas en su carrera "una *antigua* y otra *moderna*"[51], esta última marcada por el realismo.

Es obvio que la consideración de sus pautas estilísticas no ha variado apenas desde finales de la década de 1940; no obstante, pensamos que deben hacerse algunas matizaciones. Es conveniente insistir en que durante la primera parte de su carrera artística realizó muchas copias basándose en grabados, tanto en lo concerniente a iconografía cristiana como en lo relativo a la mitología clásica, tal sería el caso de su lienzo *Diana en el baño*, que incorporó a la Exposición de 1848. Pero este hecho no queda así bien explicado, por tanto, hemos de precisar que se inspiró en diferentes autores y variados temas, lo que

[47] *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de enero, 10 de abril y 15 de septiembre de 1948.

[48] PADRÓN ACOSTA, "La vida del pintor Valentín Sanz", pp. 17-8.

[49] ALLOZA MORENO, *Pintura en Canarias*, p. 301.

[50] HERNÁNDEZ SOCORRO, "Nuevas formas", pp. 140. y 152.

[51] Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ: "Fin de siglo. Modernismo y modernidad en Canarias (1900-1929)", en *La modernidad y las vanguardias en Canarias 1900-1939*, Gobierno de Canarias, 2010, p. 51.

implica un eclecticismo en su formación. Como ejemplo citaremos dos obras pertenecientes al Cabildo Insular de Tenerife[52]: una plasma el famoso cuadro de Rafael que representa a Jesús subiendo el Calvario, conocido como el *Pasmo de Sicilia* (Museo del Prado), y la otra reproduce el de Murillo *Santo Tomás de Villanueva dando de comer a los pobres* (Museo de Bellas Artes de Sevilla). Es decir, tanto el Renacimiento como el Barroco atrajeron su atención, precisamente él, un pintor que recibió un primer aprendizaje marcado por el Neoclasicismo. Buscaba simplemente buenos ejemplos, sin coacciones estilísticas preconcebidas.

Pensamos que ese eclecticismo perceptible en la elección de sus copias se manifiesta en sus originales, evaluándose mejor cuando se analiza según agrupación temática. Todo ello se aprecia analizando despacio su producción artística. Por lo que atañe al retrato, se percibe una evolución desde los primeros cuadros, en los que hay una cierta libertad compositiva y un intento de captar el sentimiento que late bajo ese cuerpo concreto –por ejemplo, en el del obispo de Burgo de Osma (Sala capitular, catedral de La Laguna)–, hasta los posteriores, como es el de D. Santiago de la Cruz González, donde prevalece la voluntad de reflejar en su realidad física al ser que tiene delante, con la concreción de sus rasgos faciales, atuendo y condecoración.

Por el contrario, su concepto del paisaje no se despegó de la libertad romántica, pues en ese tipo de obras no parece ir tras la plasmación de Tenerife con su propia naturaleza climática o vegetal. Su paleta no estaba condicionada por fijar la visión de parajes concretos de su isla natal, con su peculiar orografía y característica vegetación, con verdes montes y tierras ocres pero también con diáfana luz solar y cálidas temperaturas, a pesar de atisbar la representación del Teide en alguna ocasión. Sin embargo, suele incorporar las típicas figuras de los campesinos, los *magos* con sus atuendos sencillos y las vacas que le aportan el sustento diario, entrecruzándose el paisajismo romántico con la pintura de género realista.

Si ese análisis se vierte sobre su mera pintura costumbrista, entonces sí hallamos que el realismo se adueñó de ella, mostrando la presunta decadencia de un *Beodo*, la pobreza de un *Mendigo*, la riqueza cromática de los puestos de verduras en la *Recova*… La precisión del dibujo es mayor y elige una paleta de colores cálidos, no soslaya la arquitectura urbana ni las figuras de hombres o mujeres en primer término, de modo que la índole de su iconografía revierte, asimismo, en la consideración estilística de sus realizaciones. Queda claro en los distintos ejemplos.

I. RETRATOS

En la bibliografía sobre Cirilo Truilhé suele destacarse su pintura de paisaje, pero pensamos que sus retratos, plasmados con la técnica del óleo sobre lienzo, no deben ser puestos todos en segundo término, pues hay algunos con verdadera dignidad. Paulatinamente se han ido incorporando a la lista de retratos nuevos hallazgos, aunque no faltan las atribuciones meramente estilísticas, es decir, sin documentar. La relación incluye los basados en ilustraciones, como es el de la reina Isabel II muy joven, con apenas diecisiete años de edad, que regaló al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, haciéndose constar el agradecimiento institucional por su recepción en 1837, a pesar de que "de su destino nada se sabe" en la actualidad, según L. Cola[53].

Asimismo, llevó a cabo un retrato de *D. Tomás de Iriarte*, el famoso escritor del siglo XVIII nacido en el entonces Puerto de La Orotava. Esta obra, hoy en paradero desconocido, se colgó en el Gabinete Ins-

[52] "El Cabildo posee 193 obras de arte, valoradas en 72,6 millones de pesetas. II", en *Jornada Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de diciembre de 1981, p. 7.

[53] Luis COLA BENÍTEZ: "El retrato de Isabel II", en *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de noviembre de 2013; "Santa Cruz e Isabel II", en *La Opinión*, 29 de enero de 2012; y "Los otros retratos del Consistorio", 1 de diciembre de 2013.

tructivo, fundado en la capital tinerfeña, junto a una serie de cuadros que mostraban, de busto, a los personajes ilustres de la cultura en Canarias. En su correspondencia con D. Luis Maffiotte, en julio de 1887 alude a ellos D. Patricio Estévanez[54], secretario de esa entidad. Con motivo de esta iniciativa, se recurrió a distintos pintores de la época, como es el caso de nuestro biografiado, quien debió utilizar un grabado para ceñirse a los rasgos de una persona que no pudo conocer por haber fallecido en 1791.

Como ya hemos indicado, tuvo la oportunidad de coincidir con Carlos Guigou y Poujol en varias instituciones durante el segundo cuarto del siglo XIX, de ahí que pudiera realizar su retrato del natural (véase Fig. 1 en la pág. 134). Lo representó de medio cuerpo y ladeado hacia la izquierda, aunque su rostro mira hacia el espectador. Está sentado en un sillón señorial, coaligándose la dignidad de su atuendo con la roja cortina que se vislumbra tras él, sobre el fondo de una presunta pared en tono beis. Denota seriedad y sus facciones dibujan un rictus de tristeza, quizás motivado por la reciente muerte de su consorte, y puesto que él falleció en 1851, habría que fechar este cuadro antes de mediar el siglo XIX, cuando las pautas del realismo prevalecían en toda Europa.

Afrontó el retrato colectivo de *Personalidades de la vida pública de Santa Cruz de Tenerife* en un cuadro de colección particular[55], algo que hizo también Gumersindo Robayna en un lienzo existente en el Museo Municipal de Bellas Artes en la capital tinerfeña, aunque este último plasmó en una composición historicista a varias decenas de hombres ilustres de Canarias no siempre contemporáneos suyos. El lienzo de Truilhé, fechado en 1860 pero inconcluso, terminaría en el despacho de la casa de D. Luis Maffiotte en Madrid, tal como se ha indicado[56]. Aparecen simplemente los torsos de algo más de una veintena de personajes de su época, cuya identificación individual es difícil de asegurar, predominando los tonos marrones.

A mediados de la centuria tiene el artista la oportunidad de retratar a los más altos personajes de las instituciones castrenses y eclesiásticas. Se conserva el que efectuó al teniente general *D. Antonio Ordóñez Villanueva*, quien arribó en los comienzos de 1851 para ocupar la Comandancia General del Archipiélago. Un año después, a instancia propia, fue relevado y cedió el mando, habiendo detentado el civil entonces[57], razón esta última que explica la incorporación de la obra al Ayuntamiento de la capital tinerfeña. Aparece de cuerpo entero, con uniforme de gala y las pertinentes condecoraciones, en un intento de emplazar ópticamente la importancia de quien ostentara la máxima autoridad de Canarias, incluso las grandes dimensiones de la tela pintada al óleo, 200 x 130 cm, magnifican la figura que se tiene delante, cuyo rostro serio y su pelo blanco imponen el pertinente respeto hacia su persona.

No era tampoco de este archipiélago *D. Vicente de Horcos y Sanmartín*, a quien representó en un cuadro de la catedral nivariense, algo explicable por los avatares biográficos de ese religioso benedictino que nació en La Rioja en 1807 y que llegaría a ser prelado de Burgo de Osma a comienzos de 1853. Ante la desamortización eclesiástica protestó por escrito con una *Exposición* –impresa en Cádiz– y se le impuso el destierro a Tenerife entre 1855-1856. Era un hombre bien preparado, había estudiado humanidades, filosofía y teología, incluso se le había nombrado "correspondiente" por la Real Academia de la Historia[58], institución que atesora en la actualidad su colección de medallas antiguas.

[54] Patricio ESTÉVANEZ MURPHY: *Cartas a Luis Maffiotte*, edición, estudio y notas por Marcos Guimerá Peraza, Aula de Cultura de Tenerife e Instituto de Estudios Canarios, 1976.

[55] En 1979 pertenecía a Dña. J. Maffiotte en Madrid, según CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz*, tomo IV, p. 281, ilustración n.º 95.

[56] Véase nota 30.

[57] CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz*, tomo IV (1979), pp. 385 y 397.

[58] Ernesto ZARAGOZA PASCUAL: "Benedictinos españoles académicos de la Real de la Historia", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, CLXXXVII (1990), pp. 54-55.

En Tenerife se relacionó con personas cultas, lo que explica bien que fuera retratado por Cirilo Truilhé[59] en una tela de 125 x 88 cm. Se le contempla sentado y de medio cuerpo, ligeramente ladeado, sus manos mantienen un documento; en su atuendo oscuro destaca la dorada cruz pectoral y el alba con encajes. Mas no omitió el artista la inclusión de un cortinaje al fondo ni el escudo de armas para señalar la nobleza del desterrado, cuyo rostro a pesar de ello parece irradiar una recelosa benevolencia. Tras esos dos penosos años de castigo, el obispo pudo volver a su diócesis y proseguir su labor pastoral hasta el día de su muerte, el 13 de enero de 1861.

Ese óleo formó parte de la exposición organizada por la Casa de Colón a principios del siglo XXI en Las Palmas, *Rostros de las Islas. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*[60]. Una réplica con iguales medidas está en la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción en La Laguna. De nuevo se contempla a D. Vicente de Horcos sentado y de medio cuerpo, pero aquí sostiene solo con su mano derecha el documento, al fondo se vislumbran unas paredes grisáceas, que algo aviva el tono rojizo de una cortina, en el lado derecho, y del respaldo del sillón. Se ha eludido la presencia del escudo de armas y se ha aproximado al espectador la figura del obispo, recursos ambos que se complementan para acercar visualmente al ilustre personaje con la psicología del sencillo ciudadano de a pie.

El artista era un hombre familiar y retrató a distintos miembros de su casa, entre ellos a *Su hija Enriqueta* en un óleo (99 x 70 cm) que recientemente se ha incluido en el patrimonio de la Real Academia Canaria de Bellas Artes (Fig. 2). Probablemente lo realizó en la década de 1850, pues representa a la niña en torno a los cuatro o cinco años de edad. Está sentada en los escalones de un jardín, detrás hay una frondosa vegetación arbórea y el cielo con unas nubes algo grisáceas, para dar sensación de frescor a la escena. La composición está estructurada por la tierna niña, cuya postura marca una diagonal, expresamente buscada en aras del efecto de profundidad. Sin embargo, se percibe un fallo visual: su cabeza parece superpuesta simplemente al cuerpo, sin la correspondiente articulación del cuello, que no se distingue, su rostro mira de frente como si fuera consciente de que está posando ante su padre. Lleva un vestido blanco, como símbolo de candor, y juguetea con un cesto del que vierten rosas de dos tonos, su pelo castaño oscuro y sus botitas del mismo color dan un toque cromático a la clara piel.

Tal como hemos indicado, en las publicaciones de las últimas décadas no faltan atribuciones de obras a este artista. En La Laguna, a finales del año 1991, la galería Artizar abrió una exposición en la que se incluyó un *Retrato* de 71 x 55 cm bajo la autoría de Cirilo Truilhé[61], aunque en la fotografía del comentario de prensa se lee que se trata de una "atribución"[62]. El desconocido caballero figura de medio cuerpo y ladeado, su vestimenta oscura solo tiene la diafanidad de la camisa blanca que resalta entre las solapas de su chaqueta.

Dada su común procedencia francesa, C. Gaviño ha atribuido a Truilhé el retrato de *José Desiré Dugour*, de propiedad particular (col. Maldonado), cuya composición tiene afinidades con la del retrato de Patricio Murphy de Luis de la Cruz[63], pintura esta que ofrece la visión del Teide a través de un vano[64]. Se le capta de medio cuerpo y sentado ante un cortinaje anudado para dejar paso a la luz natural y leer

[59] "Nuevos retratos del Aula Capitular", en *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*, Gobierno de Canarias, Diócesis Nivariense, 2013, pp. 175-6.

[60] "Memoria de Actividades", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Casa de Colón (Cabildo Insular de Gran Canaria), n.º 48 (2002), p. 699.

[61] ARTIZAR: *Colección Canaria. 2.ª Serie*, catálogo (1991).

[62] Consuelo CONDE MARTEL: "En Estudio Artizar. Visita a una extraordinaria exposición", en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de diciembre de 1991.

[63] GAVIÑO DE FRANCHY, "Introducción", p. xx.

[64] Clementina CALERO RUIZ: "El Teide en la plástica del siglo XIX: Luis de la Cruz y Ríos", en *VII Coloquio de Historia Canario-Americana (1986)*, Cabildo Insular de Gran Canaria y La Caja de Canarias, Las Palmas de G.C., pp. 630-31.

Fig. 2. C. TRUILHÉ. *Retrato de Enriqueta, hija del pintor*. Real Academia Canaria de Bellas Artes.

la misiva que sostiene su mano derecha, además de los libros situados sobre el escritorio. Las buenas dotes de su artífice en la especialidad del paisaje se evidencian en la vista que aparece a un lado de ese despacho: una cuidada y frondosa alameda forma un eje óptico que conduce la mirada hacia el Teide, elevado al fondo en un etéreo horizonte. Esa composición natural permite al pintor romper el dominio cromático del rojo y el ocre (cortina, sillón, tapete, libros), tonos contrapuestos al negro de la chaqueta y la pajarita al cuello. Aparece D. José cual atildado caballero, su cabellera oscura está bien peinada al igual que su barba y perilla, pero sus ojos y la sonrisa que esboza dan a su rostro un aire de franca nobleza. Por la edad del representado pudiera fecharse este óleo en torno a 1860.

También retrató a Santiago de la Cruz González, oficial de administración militar, que se distinguió por su tesón en la cría y propagación de la cochinilla, elemento clave para futuras exportaciones, y al que se nombró en 1828 director de su aclimatación en la isla[65]. En 1867 los agricultores hicieron una suscripción pública para recabar fondos en su beneficio, además Pedro Maffiotte Arocha y Francisco de León Morales pidieron a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, en la capital tinerfeña, que elevara a la Diputación Provincial la solicitud de que se le hiciera un retrato para colocarlo en la institución correspondiente[66].

El óleo en que está representado este personaje cuelga en el Museo Municipal de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife, tiene forma oval (53 x 43 cm) y un bello marco rectangular, dorado y con decoración floral en los cuatro ángulos. Figura de medio cuerpo, con chaqueta oscura y camisa blanca, ostentando bajo la lazada de pajarita una condecoración. Su rostro denota la personalidad de un hombre sencillo que afronta la senectud sin riqueza, solo con la honra del trabajo bien cumplido.

Fig. 3. C. TRUILHÉ. *Retrato de doña Margarita Baudet Martinón, esposa del pintor*. Cabildo Insular de Tenerife.

El retrato de *Margarita Baudet Martinón*, consorte de Truilhé, pertenecía a la familia Estarriol, luego ha pasado a ser propiedad del Cabildo Insular de Tenerife, cuyo Taller de Conservación y Restauración a comienzos de la década de 1980 lo trató para su acondicionamiento[67] (Fig. 3). A mediados de la dé-

[65] CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz*, tomo IV (1979), pp. 23-24.

[66] MARTÍNEZ VIERA, *El antiguo Santa Cruz*, pp. 79-80.

[67] "El Cabildo posee 193 obras de arte, valoradas en 72,6 millones de pesetas. II", op. cit., p. 7.

cada de 1990, se incluyó en la muestra *El Retrato y sus estilos* que recorrió varios municipios de esta isla. Asimismo, se llevó a Gran Canaria para la exposición *Rostros de las Islas. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*, junto con el ya comentado del obispo D. Vicente de Horcos. Años más tarde, en 2007, se expuso con realizaciones de diferentes géneros en el Círculo de Bellas Artes en la capital tinerfeña, como pieza integrante del Patrimonio Artístico de la institución capitular[68].

Aunque en el rótulo de los catálogos editados en 2002 y 2007 aparece con los apellidos invertidos, es fácil detectar el error, pues ella era hija de D. Benito Baudet y Dña. Candelaria Martinón, siendo su progenitor una persona conocida en el estrecho ámbito de las relaciones sociales de su época en Santa Cruz, de modo que en 1819 figura con otros miembros de la burguesía recabando fondos para las fiestas de Santiago[69].

Ese lienzo de considerables dimensiones (182 x 98 cm) está sin firmar, pues su destino sería la propia vivienda familiar. Presenta a Dña. Margarita como una dama adulta, a lo que contribuye su traje oscuro, solo suavizado por la multicolor lazada –prima el azul turquesa– sobre su pecho y por el blanco de la tela plisada en el cuello y las bocamangas. Está de pie y en su rostro serio los ojos parecen mirar hacia un plano ligeramente inferior al del espectador, y sus manos cruzadas sostienen un abanico. Su delgado cuerpo actúa como eje central de la composición, en la que el cortinaje rojo del lado derecho, el espejo de áureo marco y la consola de madera oscura con tapa marmórea sobre alfombra de traza floral aportan un aire señorial a la sala en la que se halla situada. La impronta estilística del realismo se capta fácilmente.

[68] *Géneros y estilos de la pintura canaria,* colecciones del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2007, pp. 22-25 y 85.

[69] CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz*, tomo IV (1979), p. 331, nota 197.

II. PAISAJES

Su fama se asienta en los óleos que presentan estas características temáticas, recorriendo una metafórica senda que se abrirá paso cada vez con más fuerza. Al respecto el Dr. Hernández Gutiérrez ha escrito: "La obra de Truilhé sirvió de parámetro para muchos artistas canarios, especialmente los localizados en la isla de Tenerife, que se dedicarán al paisajismo como continuidad de una moda entendida como vanguardia y solicitada por la clase media pudiente que apreciaba la renovación artística"[70].

Tal como se ha repetido en la antedicha bibliografía, recibió las primeras clases de Lorenzo Pastor y Castro –se conservan paisajes suyos en colección particular y en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife–, después culminaría su preparación en Burdeos con la impronta francesa tan en boga durante el siglo XIX. Truilhé tenía especial sensibilidad para captar las suaves tonalidades de los montes, los campos húmedos y las vistas marítimas donde los azules conjugan con los verdes, mientras que el blanco de las nubes apunta una diáfana luminosidad, obteniendo una claridad no agostada por el sol. En esas composiciones aparecen hombres y mujeres realizando diversas labores, pero el protagonismo no lo tienen ellos, sino el ambiente natural que los rodea. Todos esos elementos confluyen en un estilo eminentemente romántico, donde no prima la figuración de una puntillosa realidad, sino el sentimiento estético del acontecer diario en una plácida naturaleza.

Buen ejemplo de lo antedicho se verifica en el *Paisaje*, de formato apaisado, que pertenece a la descendencia del propio artífice (col. Estarriol Jiménez). El verdor del campo, donde pacen unas vacas bajo la mirada de los campesinos y donde crecen árboles de rico follaje, se confabula con el ambiente húmedo que desprende ópticamente el cielo para conseguir

[70] Antonio Sebastián HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: "La casa pintada. La arquitectura popular canaria y su representación gráfica", en *Rincones del Atlántico*, n.º 5 (2008), p. 258 y ss.

Fig. 4. C. TRUILHÉ. *Pertrechando barcas.* Casa Museo de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

ese efecto de etérea ambientación, que no concreta sino sugiere románticamente mediante la paleta de cromatismo frío. Similares pautas tienen sendos cuadros que poseen respectivamente el Cabildo Insular de Tenerife y el de Gran Canaria.

En el año 2009 la Casa de Colón en Las Palmas adquirió el titulado *Pertrechando barcas*, óleo sobre lienzo (57 x 83 cm) y fechado en 1861 (Fig.4), según se indicó al ser expuesto[71]. Se contempla a hombres y mujeres avituallando con cestos y útiles de pesca unas barcas, mientras un cuadrúpedo espera mansamente que finalicen su labor. La costa rocosa es bastante plana y por sus entresijos accede plácidamente el mar, se aprecia calma y claridad en el horizonte, aunque las olas sí hacen acto de presencia en el otro lado, hacia el fondo, con nubes más grises y compactas. Su autor ha configurado una pintura de género y una marina en una sola composición. El celaje ocupa gran parte de la superficie de la tela, utilizando básicamente la paleta de los azules y grises en combinación con el blanco, es decir, para lo concerniente a la "marina" propiamente dicha, en tanto que los marrones y ocres predominan en la parte relativa a la pintura de "género", aunque algunos toques de rojo en los atuendos dan viveza cromática a los elementos textiles. La pericia del artista lleva al espectador a no concretar su mirada en un solo punto, pues intenta articular a la vez la escena de pertrechar las barcas con el paisaje natural de cielo y mar, obteniendo un loable resultado.

[71] *Atesorando patrimonio. Adquisiciones de la Casa de Colón (1)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, catálogo de la exposición abierta entre el 10 de diciembre de 2009 y el 31 de enero de 2010.

Fig. 5. C. TRUILHÉ. *Paisaje*. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

Posee el Cabildo Insular de Tenerife un cuadro titulado *Escena Campesina* que aúna también ese doble concepto de paisaje y costumbrismo. Mide 126 x 76 cm y ha sido fechado en torno a 1896 cuando a finales del siglo XX fue incluido en una exposición[72]. En medio de un boscoso panorama avanzan lentamente unos campesinos con sus ovejas, dos de ellos caminan charlando entre sí, mientras que una mujer está delante de los animales, llevándose una mano a la cesta que porta sobre su cabeza. El artista ha encaminado un eje focal más allá del montuoso atajo por el que discurren las figuras, y conduce la mirada del espectador hacia ese lejano horizonte por el que se atisba la luz solar entre montañas.

Dada la ubicación de ese lugar, priman los marrones y verdes para evidenciar unos árboles de esbeltos tallos y frondosas hojas; el artista ha sabido centralizar la mirada mediante el blanco del rebaño de ovejas en primer término y el óculo de luz que dejan pasar las ramas. Se trata de toda una bucólica representación. Aquí la naturaleza es el marco ideal en el que se desarrollan unas vidas sencillas, cuyo trabajo no encorva sus espaldas ni está destinado a sostener lujos o adornos superfluos.

Un *Paisaje* suyo y de similar datación que el antedicho, en este caso de 1895, colgó en una muestra la galería Artizar de La Laguna[73]. Sobre la tela de 59,5 x 89,5 cm se ofrece la visión de un paraje boscoso por el que discurren dos pastores, él con típico sombrero negro y ella con delantal blanco. Prevalece "un minucioso estudio de la luz, pero en nada se aproxima al impresionismo", además hace gala "de una factura minuciosa y fino colorido con despliegue de los cielos de atardecer", como señaló acertadamente C. Conde[74]. Años de experiencia permitirían al autor asumir ya con destreza ese tipo de obra, que perfeccionaría con estudios previos, como el pequeño dibujo a lápiz sobre cartón (10,5 x 14 cm) incorporado a la citada exposición.

En el Museo Municipal de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife cuelgan lienzos suyos que permiten apreciar estas características. Con un formato de apenas 37 x 45 cm, Truilhé ha desarrollado un *Paisaje* marcado por el sello de un acontecer rural (Fig. 5), donde se capta la evidente dualidad de la naturaleza y el entorno humano. Aquella prevalece al fondo, en donde se elevan las montañas cuyos vértices no logran rivalizar con la rotundidad del cielo grisáceo. Ya en primer término, a la puerta de una tapia, conversan un hombre y una mujer mientras pacen unas vacas, hacia un lado se alza la vivienda familiar, cuya apreciación queda interrumpida por las ramas de un frondoso árbol sacudido por el viento.

El *Paisaje con vacas y magos* es mayor (88 x 123 cm) y tiene su firma *C. Truilhé*. Al parecer, este cuadro lo regaló para el proyectado Museo de Bellas Artes a instancia de D. Pedro Tarquis Soria, profesor de la Escuela Municipal de Dibujo, quien le visitó en su

[72] VV. AA.: *La pintura del siglo XIX en las Colecciones Canarias. Los cimientos de la modernidad*, Cabildo Insular de Gran Canaria y CajaCanarias, 1998, pp. 206 y 246.

[73] ARTIZAR: *Colección Canaria. 2.ª Serie*, catálogo (1991).

[74] Consuelo CONDE MARTEL: "En Estudio Artizar. Visita a una extraordinaria exposición", en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de diciembre de 1991, p. 23.

Fig. 6. C. TRUILHÉ. *Paisaje con figuras*. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

casa al efecto[75]. Este relato permite explicar mejor su presencia en el museo, pues en la exposición organizada en el año 1900 coincidiendo con las Fiestas de Mayo no figuraba entre los donantes de obras para tal fin[76]. El tema es sencillo; en primer término pacen unas vacas al cuidado de unos campesinos situados a un lado y en animada conversación, mientras que en la parte inferior del centro de la composición una *maga* se agacha para coger agua de un riachuelo. Su protagonismo lo comparten con los árboles, las montañas y el cielo, es decir, el entorno natural que alimenta a los animales, los cuales sustentan a su vez a los dueños. De nuevo la placidez intemporal de unos seres vivos, no resguardados de una severa climatología, sino solazándose al aire fresco, todo lo cual se manifiesta a través de los verdes, los grises, los castaños, sin que falten toques blancos y rojos en las vestimentas.

Adscrito al legado de D. Arturo López de Vergara[77], se halla depositado en este mismo centro un *Paisaje de Tenerife*[78], óleo sobre chapa de 48 x 38 cm, en el que una vez más aparecen unos campesinos cruzando un charco en medio de unos árboles, mientras que al fondo se eleva una esbelta cumbre que recuerda el Teide y está perfilada sobre una ligera atmósfera (Fig. 6). Aquí las pautas románticas que prevalecen en otros paisajes suyos parecen dejar paso a nuevas fórmulas pictóricas. En la concreción del espacio físico y en la traza de la pareja con sus peculiares atuendos asoma ya el realismo imperante entonces.

III. PINTURA DE GÉNERO

Su pincel supo plasmar lo que veía a su alrededor, fuera paisaje natural o escena costumbrista. A la exposición de 1880 mandó, entre otros, un cuadro titulado *En la fuente*, que alaba Elías Zerolo destacando que en él su autor se había despojado de la frialdad perceptible en muchas pinturas suyas[79]. Nos preguntamos cuál sería su destino, pues en la bibliografía relativa a Truilhé se ignora ese cuadro, por el contrario se mencionan otros dos con el nombre de *Aguadoras.* El mayor (61 x 91 cm) lo adquirió el Cabildo Insular de Gran Canaria en el año 2004 para el museo de la Casa de Colón, y ha sido catalogado[80] como obra de de Cirilo Truilhé con dicho título y fecha de 1862 (Fig. 7). Junto a una tapia por la que discurre el agua acanalada, se ve a dos mujeres adultas y una adolescente, hablan mientras se llena de agua el cántaro de la que está sentada, las otras dos esperan de pie. Una cuarta mujer se halla a un lado, recostada en su cántaro, y detrás un niño alza sus brazos en ademán de querer atrapar una mariposa. La composición de las figuras marca un plano horizontal en primer término y detrás se desarrolla un ambiente natural sin edificación alguna: el límpido cielo azul está surcado por nubes levemente grisáceas, símbolo de la humedad del ambiente, que se dirigen movidas por el aire hacia un costado en la lejanía, donde se yerguen unas montañas. La naturaleza es bucólica, los vestidos no son nada reales, sino pura idealización, sin una mácula; todo es evasivo y romántico.

[75] Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, edición, introducción y notas por Ana Luisa González Reimers, Santa Cruz de Tenerife, 2001, p. 47.

[76] *Diario de Tenerife*, 2 de mayo de 1900, p. 3. En el catálogo publicado por este periódico figuran con un asterisco "los cuadros y esculturas para el Museo proyectado por los profesores de la Academia municipal de dibujo de Santa Cruz de Tenerife", pero ninguna obra de Truilhé está marcada con dicho signo.

[77] Miguel TARQUIS: *Itinerario en homenaje a los invitados a la inauguración de las nuevas salas* (del Museo Municipal de Bellas Artes), Santa Cruz de Tenerife, 1959, p. 9; Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: "Paisaje con figuras", en *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013*, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y Real Academia Canaria de Bellas Artes, 2013, p. 58.

[78] Tal es el título que le da TARQUIS, *Itinerario en homenaje*, p. 231.

[79] ZEROLO, "Crónica de la Exposición".

[80] *Atesorando patrimonio. Adquisiciones de la Casa de Colón (1)*, op. cit.

Fig. 7. C. TRUILHÉ. *Aguadoras*. Casa Museo de Colón. Las Palmas de G. C.

No es la única obra de ese título, pues consta que D. Pedro Tarquis Rodríguez era propietario de otra así denominada, aunque de medidas inferiores (solo 18 x 22 cm). Al fondo se ve a unas mujeres sacando agua de un pozo y en primer término otra llevando un cántaro sobre su cabeza; la escena no es al aire libre sino en un recinto edificado y las protagonistas visten ropas propias de su época[81]. Difiere en gran medida del conservado en la Casa de Colón, pues aquí prevalece el realismo, sin atisbo de duda.

Hay otro lienzo suyo de pequeñas dimensiones (31 x 38 cm) y sobre cartón (colección particular, Tenerife) que atrae nuestra mirada. Se titula *Patio con árboles*[82] y el motivo central a primera vista es un retazo paisajístico con dos árboles juntos azotados por la fuerza del viento, la sombra de sus ramas llega hasta donde se encuentra sentado un hombre con sombrero, al pie de una gran barrica y de otra a medio armar; detrás se eleva un muro en el que se apoya una escalera lignaria y con pasamanos solo en un lado, luego hacia un extremo se ve un portalón con batientes de madera. Por la iconografía entendemos que no se trata de un simple paisaje, sino de la representación de *un tonelero* descansando junto al objeto de su trabajo, los colores son cálidos y el realismo impregna toda la composición. Su datación correspondería a una etapa de plena madurez.

[81] ALLOZA MORENO, *Pintura en Canarias*, pp. 302 y 388 (ilustración n.º 456).

[82] HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, "La casa pintada".

Desarrolló a menudo el tema costumbrista y lo hizo con realismo, sus pinturas de esa índole permiten contemplar la propia ciudad en la que moraba, donde concreta edificios significativos. Tal sucede con un óleo de propiedad particular en la capital tinerfeña, que fue reproducido como obra de Cirilo Truilhé en una felicitación navideña editada por la Caja General de Ahorros de Canarias en 1994. Fija su pincel en la representación de la *Plaza de Abastos* (Fig. 8) que el arquitecto Manuel de Oráa proyectó junto al Teatro Guimerá y que fue inaugurada el 25 de julio de 1851, aunque aún no estaba finalizada[83]. Sabe mostrar la afluencia de campesinos con los frutos de sus cultivos y los animales de sus corrales, preparados para las transacciones ante la fachada de la recova, donde un hombre subido a una escalera trata de pegar un panfleto, no faltando incluso la presencia de un toldo blanco ante una de las puertas. El colorido es variado y prevalecen los tonos cálidos, el realismo prima en todos los detalles: la mujer descalza que lleva una gran cesta sobre su cabeza, el viejo *mago* con la típica manta que descansa en su brazo… *El vendedor de fruta* es el título que dio Truilhé a un cuadro suyo presente en la exposición de la Academia Provincial de Bellas Artes en noviembre del citado año, mas no parece corresponder con esta obra, pues aquí el protagonismo no lo asume un solo personaje, sino hombres y mujeres en transacciones propias de una economía humilde. Es todo un retrato costumbrista de Santa Cruz en aquella época.

Interesante es el cuadro que se ha venido conociendo por el título *Vendedora de castañas*, de propiedad particular. Su catalogación ha motivado distintas atribuciones con respecto a las cuales nos parece interesante ceñirnos a dos citas, pues resultan significativas. Con motivo de las Fiestas de Mayo del año 1978, en el Museo Municipal de Bellas Artes en la capital tinerfeña se organizó una exposición *5 Siglos de Historia de Santa Cruz*. Tanto en la introducción del catálogo, escrita por Alejandro Cioranescu, como en una página posterior, aparece mencionado el cuadro *La vendedora de castañas, escena callejera de Santa Cruz* como obra de Cirilo Truilhé[84]. Sin embargo, al año siguiente, en el cuarto volumen del magno estudio que el mismo Dr. Cioranescu publicara entre 1977 y 1979 sobre esta ciudad[85], dicho lienzo figura entre las ilustraciones y aparece reseñado al pie de foto como obra del pintor Nicolás Alfaro sin mencionarse el cuadro en su texto ni aportarse explicación alguna sobre esta segunda atribución.

Lo anteriormente relatado se da con frecuencia en el campo de la Historia del Arte, pues la apreciación estilística de una obra es bastante flexible, quebradiza, si se nos permite una metáfora. Al estudiar la iconografía de este óleo sobre lienzo, observamos que versa sobre la escasez económica de un sector social de la ciudad: una pobre mujer se ha sentado en la esquina de una calle con su hijo y delante ha puesto un hornillo para mantener calientes las castañas que ha de vender a los transeúntes; sin embargo, ante ella solo está de pie un pobre hombre con sombrero para resguardarse, pero sin zapatos, descalzo, además de verse su bolsillo dado la vuelta y vacío, todo lo cual es significativo de su miseria. Los ojos de ese desgraciado tienen una disyuntiva para dirigir su mirada: hacia el fruto seco que saciaría su hambre o hacia el cartel pegado a la pared de una construcción y que induce al viandante a marchar a La Habana, la tradicional emigración a Cuba.

Es una escena costumbrista e incorpora otras figuras y otras construcciones aparte de las antedichas, evocando un emplazamiento urbano con toda una carga de mensajes visuales para quien sepa interpretarlos. Ello nos induce a pensar que el protagonismo no corresponde a la vendedora sino al *Men-*

[83] FRAGA GONZÁLEZ, *El arquitecto Manuel de Oráa*, p. 77.

[84] *5 Siglos de Historia de Santa Cruz*, Museo Municipal mayo-junio 1978. Depósito legal Tenerife, 335-1978, p. 4. Hay sendas erratas en la cita de los apellidos del pintor "Treruilhé" y de la propietaria "Sra. Vda. De Romeu", debiendo ser Truilhé y Rumeu, respectivamente.

[85] CIORANESCU, *Historia de Santa Cruz*, tomo IV (1979), ilustración de la página 128.

Fig. 8. C. TRUILHÉ. *Plaza de Abastos*. Col. particular, Santa Cruz de Tenerife.

digo, título de una tela remitida por Truilhé a la *Exposición de Pinturas*, *Dibujos y otros objetos artísticos*, instalada a comienzos del año 1854 en Santa Cruz de Tenerife. Así pues, mientras no exista una documentación que lo desmienta, vamos a incorporar de nuevo esta interesante pintura a la producción artística de nuestro biografiado.

SUS DESCENDIENTES Y LA HERENCIA ARTÍSTICA

Aunque Cirilo Truilhé tuvo la satisfacción de ver crecer a su familia con la llegada de los nietos e incluso bisnietos, también es cierto que tuvo que sufrir la pérdida de sus seres queridos, particularmente su esposa Margarita Baudet Martinón que falleció el 22 de noviembre de 1897, ya septuagenaria[86]. Además, años antes el matrimonio fue testigo de la muerte de su primogénito. Sixto Truilhé no marchó fuera de la isla como su hermano Juan, sino que vivió siempre en Santa Cruz de Tenerife. Consta que en 1881 era vicepresidente del Círculo de Amistad[87],

[86] PADRÓN ACOSTA, "De Cirilo Truilhé".

[87] Felipe Miguel POGGI Y BORSOTTO: *Guía histórico-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife. 1881*, edición facsímil, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2004, p. 290.

y quizás tuviera intereses profesionales en la Península Ibérica, pues en 1893, a raíz de su fallecimiento, se publicó una reseña necrológica en un periódico madrileño[88]. Casado con Celia Díaz-Flores Hernández, natural de El Río de Arico, el matrimonio no tuvo hijos. El 2 de enero de 1921 murió su mujer a los 67 años de edad en su domicilio de la Plaza de la Constitución n.º 1.

En 1879, María Concepción Truilhé Baudet se casó con su primo Juan Rodríguez Truilhé[89], militar que diez años más tarde figura[90] como Teniente Coronel del Arma de Infantería, cuando se le traslada del Batallón Reserva de Las Palmas n.º 4 al batallón Cazadores de Gran Canaria n.º 22. Aun cuando se ha apuntado que ella murió el 29 de julio de 1894, la nota necrológica señala el 19 de abril de 1915 como fecha del óbito[91]. El matrimonio tuvo tres hijas –Elvira, Guillermina y Elisa[92]–; la mayor lleva el nombre de su tía y fue la madre de Julio Nieto Rodríguez Truilhé, funcionario de Hacienda, a quien califica de "afamado poeta" un periódico extremeño[93].

Enriqueta, la otra hija de D. Cirilo contrajo matrimonio con el médico Joaquín Estarriol y Quintana, miembro de la Academia Médico-Quirúrgica de Canarias[94], el cual en los inicios del año 1905 tramitó ante el Ayuntamiento de la capital tinerfeña el proyecto de construcción de una vivienda en la calle Ruiz de Padrón según trazas del arquitecto Antonio Pintor[95]. Una vez alzada, durante varias generaciones ha sido la vivienda familiar de sus descendientes. Cirilo Truilhé murió el 6 de marzo de 1904 no en su domicilio de la calle Cruz Verde, sino precisamente en esa casa. Sin duda, al quedarse solo tras el fallecimiento de su esposa, la mejor decisión había sido instalarse allí.

Enriqueta heredó de su padre su colección de cuadros, que pasaron luego a sus dos hijos. El varón se llamó Miguel Estarriol Truilhé y en 1889 fue ascendido a Teniente de Infantería[96], pero su trayectoria profesional será similar a la de su padre, ejerciendo la medicina. Contrajo matrimonio con María del Carmen Hamilton Monteverde, y tuvo varias hijas y un hijo. Este se llamó como él y fue también médico, Miguel Estarriol Hamilton abrió consulta precisamente en la mencionada casa de la calle Ruiz de Padrón n.º 8.

La nieta de D. Cirilo fue bautizada con el nombre de Enriqueta, igual que su madre, y se casó con Eustasio González Velasco, médico que fue director del Hospital Militar en Santa Cruz de Tenerife, aunque antes tuvo otros destinos en la Península Ibérica. Fruto de este matrimonio nacieron varios hijos: Joaquín, como su abuelo, estudió magisterio y se trasladó a Caracas, donde terminó decantándose por el comercio, allí en 1942 fue Presidente fundador del Centro Canario[97]; Carlos siguió la vía eclesiástica y fue párroco de San José en Santa Cruz de Tenerife; una hermana suya ingresó en la clausura de la monjas catalinas en La Laguna, y Luisa fue pintora.

La herencia artística de Cirilo Truilhé se explica mejor con estos datos familiares. Es indudable que su relación de magisterio y amistad con Valentín

[88] *El Heraldo de Madrid*, 14 de marzo de 1893.

[89] PADRÓN ACOSTA, "De Cirilo Truilhé".

[90] *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, Madrid, sábado 21 de diciembre de 1889.

[91] *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de abril de 1915.

[92] *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de octubre de 1927. Figuran cobrando del montepío de Hacienda.

[93] *La Montaña. Diario de Cáceres*, 17 de enero de 1925.

[94] Se cita su presencia, en calidad de académico, en la sesión celebrada el 16 de enero de 1881, tal como se recoge en la *Revista de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 25 (23 de enero de 1881), p. 31.

[95] Alberto DARIAS PRÍNCIPE: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales 1874-1931*, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 290.

[96] *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, año XII, tomo III, p. 1177, 30 de septiembre de 1889.

[97] David W. FERNÁNDEZ: *Diccionario biográfico canario-americano,* Cabildo Insular de Tenerife-Ayuntamiento de Teguise-Centro de la Cultura Popular Canaria, 1989, p. 118.

Sanz ocupa un lugar preponderante, pero no se han de soslayar otras vinculaciones más cercanas, las de sus descendientes. Este es el caso de Luisa González Estarriol (1898-1985), pintora como su bisabuelo, quien la inició en el dibujo cuando era aún niña[98]. Plasmó temas de iconografía cristiana, por ejemplo, un lienzo suyo de *Jesús con la cruz a cuestas* (Fig. 9) se halla en el cenobio donde su hermana profesó, pero también supo afrontar el retrato, siendo buena prueba el que realizó a su hermano el sacerdote *D. Carlos González Estarriol*, conservado en la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife, y el de *Jane Estarriol Jiménez* en el domicilio de la representada. Hay cuadros suyos en distintos países europeos y americanos[99].

Fig. 9. LUISA GONZÁLEZ ESTARRIOL. *Cristo con la cruz a cuestas.* Convento de Santa Catalina, La Laguna.

Conociendo tales datos se explica mejor los cauces seguidos por las obras de nuestro biografiado. El retrato de su esposa Margarita Baudet Martinón lo heredaría la familia Estarriol, al igual que otros lienzos con paisajes. Pero lo cierto es que, al marchar Joaquín González Estarriol a Venezuela, se llevó algunos consigo y allí han permanecido, aunque afortunadamente su hija, Enriqueta González Jiménez, ha respetado la voluntad de su padre y ha optado por ceder el retrato infantil de su abuela a la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Esta institución ha asumido su restauración y emplazamiento en su museo, cual hito conmemorativo en el bicentenario del nacimiento de Cirilo Truilhé Hernández, pintor y académico.

[98] Joaquín CASTRO SAN LUIS: "Luisa González Estarriol, la pintora del silencio", en *Diario de Avisos*, Santa Cruz Tenerife, 12 de septiembre de 1985.

[99] Carmen FRAGA GONZÁLEZ: "La mujer y el arte en Canarias", en *Cinco siglos de Historia y Filatelia de Canarias*, Cabildo Insular de Tenerife y Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. 21.

El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX

Rosario Álvarez Martínez

En el fondo Arroyo y Clavijo (unidad de instalación 23) del Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife se encuentra un cuaderno de partituras que perteneció a la joven Juana Evangelista de Medranda, tal y como reza su ex libris. En él intervinieron varias manos, que copiaron treinta y tres piezas de salón, algunas de autores extranjeros, pero también, y esto es lo que le da mayor interés, hay obras de varios jóvenes portuenses, incluida la propia Medranda. La antología en su conjunto constituye un ejemplo de lo que se interpretaba en las veladas y tertulias de la burguesía tinerfeña a principios del siglo XIX.

No obstante, no fue ella la que conservó el álbum, sino que ha llegado hasta nosotros a través de los descendientes de la familia Arroyo Ordech, de la que varios de sus miembros no solo mantuvieron lazos de amistad con esta joven sino que fueron autores de algunas de las piezas en él contenidas.

Los personajes

Juana Evangelista de Medranda, propietaria del álbum, nació en el Puerto de la Cruz de La Orotava (nombre que recibía esta población en aquellos momentos) el 6 de mayo de 1787 y recibió el bautismo cuatro días más tarde en la parroquia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia[1]. Era hija de don José Antonio de Medranda Caraveo Rojas y Tello (1742-1819) y de doña Ana María del Pilar de Orea y Machado de la Guerra. Su padre fue gobernador militar del Puerto de la Cruz desde el 30 de abril de 1789, además de alcaide de su castillo como caballero hijosdalgo y, desde 1811, coronel de los reales ejércitos de infantería[2].

Se casó Juana Evangelista en 1818 en su villa natal con don Bernardo Ignacio Benítez de Lugo y Alzola (1783-1863), de una aristocrática familia orotavense. A partir de entonces su vida transcurrió entre el Puerto de la Cruz y La Orotava, en donde murió el 5 de diciembre de 1859. Su matrimonio y la posterior llegada de seis hijos cortaron de raíz, presumiblemente, sus aficiones musicales, o así hemos de entenderlo al no encontrar su nombre relacionado con actividades musicales de ningún tipo a partir de entonces. En cambio, su marido formó parte durante varios años de la década de los treinta de un grupo de aficionados al teatro y a la música; grupo que, encabezado

[1] Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (=AHDLL). Fondo parroquial de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz. Libro X de bautismos, fol. 27, n.º 64. Este dato ha sido hasta ahora desconocido.

[2] Francisco Fernández de Béthencourt et alt: *Nobiliario de Canarias,* La Laguna, Juan Régulo ed., 1952, vol. I, pp. 204-205. En esta obra no se señala la fecha de su defunción, que tuvo lugar en 1819 en el Puerto de la Cruz. Sí se explicita, en cambio, que testó en 1811, cuando se declaró la epidemia de fiebre amarilla en esta localidad y él se retiró con su familia al Sitio Little tal y como nos lo cuenta José Agustín Álvarez Rixo: *Anales del Puerto de la Cruz de la Orotava,* Cabildo de Tenerife, 1993, p. 235, quien también señala en p. 265 que fue caballero de San Hermenegildo.

por don Tomás Fidel Cólogan y Bobadilla (1813-1888)[3], organizaba bailes y representaba comedias, e incluso alguna ópera (con acompañamiento de piano), en un local del Puerto de la Cruz, denominado Casa de Baile y Teatro, que funcionaba bajo la dirección del citado Cólogan[4].

Dada su destacada posición social, Juana Evangelista probablemente recibió una esmerada educación, en la que la música ocupaba un lugar relevante, por lo que debió de poseer uno de los escasos pianofortes que había en la población en aquellas fechas, según señala Álvarez Rixo[5]. Su amistad con otros jóvenes de la población, como Ana Barry y su cuñada Juliana Sarmiento, Marianita Penizza, y muy especialmente con cuatro de los nueve hijos de don Bartolomé Miguel de Arroyo y Sánchez de la Fuente (1758-1816) y de doña María del Pilar Ordech de La Porta, entre ellos María de la O (1787-1828), Miguel de la Cruz (1790-1834), José Manuel (1794-1837) y Francisco Juan Bautista (1796-1858), propició la confección de este álbum, que es expresión de los sentimientos y de las aficiones musicales de todos ellos, y reflejo de su deseo de mostrar en las veladas cotidianas de sus residencias sus conocimientos en el arte de la composición de salón, dedicadas en particular al canto y al baile.

La familia de don Bartolomé de Arroyo es muy significativa en este contexto no solo por la importancia que tuvo este personaje en la vida del Puerto, al haber sido capitán de milicias, alcaide del castillo de San Felipe y alcalde real de esta localidad en 1792 y en 1797[6], sino también por su descendencia, ya que la citada María de la O, segunda esposa de don Roberto Power Strickland (1767-1842)[7], fue la abuela del gran pianista y compositor Teobaldo Power y Lugo Viña (1848-1884) y madre de otros dos músicos aficionados, Nicolás (1820-1884) y Bartolomé (1823-1879) Power Arroyo, padre este último de Teobaldo. Viviendo ya en Santa Cruz, ambos hijos participaron como violinistas en la Orquesta de Cuerda que dirigió durante las décadas de los treinta y cuarenta el músico francés Carlos Guigou y Poujol, y ambos compusieron diferentes piezas de salón para piano, a pesar de dedicarse a otras profesiones[8]. Incluso Nicolás llegó a dirigir la citada orquesta a la muerte de Guigou en 1851 y compuso cortas obras sinfónicas y bandísticas[9], además de practicar de

[3] Sobre la biografía de este personaje se puede consultar tanto el *Nobiliario de Canarias,* más arriba citado, vol. I, pp. 282-286, como la más completa y reciente obra elaborada por Carlos Cólogan Soriano: *Los Cólogan de Irlanda y Tenerife: 1684-2010*, Islas Canarias, 2010, pp. 267-309. En cuanto a su relación con la música y las aficiones musicales de su descendencia, puede verse Rosario Álvarez Martínez: Folleto de la Exposición *La música callada. Un encuentro con nuestro legado musical escrito*, realizada en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, marzo-mayo de 2011, pp. 14-15.

[4] Estos datos los recojo en mi libro sobre *La ópera en Canarias: su recepción y difusión desde el siglo XVIII hasta 1967,* en preparación.

[5] Álvarez Rixo, *Anales del Puerto*, p. 166. Bien es verdad que este autor se refiere al período de entre siglos, en el que tan solo había 5 o 6 instrumentos de este tipo. Es posible que 15 años más tarde, en la época de este álbum, y dadas las intensas relaciones comerciales con Inglaterra, el número de pianofortes existentes en el Puerto hubiera aumentado en varios ejemplares.

[6] *Nobiliario de Canarias,* vol. II, p. 994. Aquí se señala, además, su importante contribución a la defensa de Santa Cruz ante el ataque de Nelson a la ciudad, enviando desde el Puerto, de donde era alcalde ese año, un cuerpo de 140 hombres que contribuyó a la expulsión de los ingleses, por lo que el general Gutiérrez le escribió una carta, en la que le agradecía este gesto patriótico.

[7] Su primera esposa fue la hermana mayor de esta, Antonia, que murió a los 21 años, en enero de 1807, de una enfermedad desconocida y "dilatada", de tal manera que el doctor don Diego Amstrong procedió a hacerle la autopsia, sin que al final se supiera qué mal la había llevado a la tumba. Cfr. Álvarez Rixo, *Anales del Puerto*, p. 197.

[8] Cfr. Rosario Álvarez Martínez: "Un piano romántico amable y colorista", libreto del CD *La creación musical en Canarias* 26: *El piano de salón romántico II*, Proyecto RALS, El Museo Canario y Cosimte, REF: DISCAN, DCD-168, Las Palmas de GC, 2001, pp. 12-13.

[9] Se sabe que compuso una sinfonía en Re Mayor (posiblemente una obertura, género que recibía ese nombre en aquella época) y varias piezas para orquesta que se interpretaron en una función religiosa dedicada a San Marcos en la iglesia homónima de Tegueste en 1848, función en la que tanto él como su hermano tocaban el violín junto a otros compañeros músicos de la orquesta santacrucera, entre los que se encontraban los pintores Nicolás Alfaro y Cirilo Truilhé. AHDLL: Fondo parroquial de San Marcos Evangelista, Tegueste, legajo 12, estudiado y citado en Rosario Álvarez Martínez: "Música y liturgia", en *Patrimonio religioso de la Villa de Tegueste*, Ayuntamiento de la Villa de Tegueste, 2014, en prensa.

forma esporádica el arte de la pintura[10]. Es indudable que estos músicos vivieron en su casa un ambiente semejante al que debió tener la residencia de su abuelo en el Puerto de la Cruz, donde la música formaba parte de la vida familiar, ambiente que Bartolomé propició más tarde en su propia familia, logrando con ello que su hijo Teobaldo se convirtiera en un niño prodigio primero y en un músico famoso después.

Volviendo al álbum que nos ocupa y a los hijos de don Bartolomé Arroyo, hay que señalar que tanto María de la O –o María Power según firma[11]–, como sus hermanos José Manuel y Francisco Juan están representados por una sola pieza, mientras que Miguel figura en él con ocho. De José Manuel se sabe que se trasladó a vivir a Madrid, donde al parecer fue un violinista relevante que actuó en la corte de Fernando VII[12], hecho que a pesar de algunas indagaciones en el Archivo General de Palacio no hemos podido comprobar, pero es muy posible que trabajara en otros establecimientos de la capital del reino, como en un teatro o en una capilla musical eclesiástica, y que en algún momento puntual lo hiciera en la corte. Se casó *in articulo mortis* en 1837. Por el contrario, Francisco Juan Bautista, permaneció en la isla y siguió la carrera militar, llegando a ser capitán comandante de la Milicia Nacional y alcalde real, cargo este en el que siguió las huellas de su padre, además de castellano de la fortaleza de San Felipe. Murió soltero en el Puerto de la Cruz en 1858[13].

De todos los hermanos, Miguel de la Cruz Arroyo es el que mayor protagonismo tiene en esta antología, pues nada menos que ocho piezas son de su autoría. Además, todos los indicios apuntan a que debió de estar enamorado de Juana Evangelista, quizás fue su novio o pretendiente, porque a través de sus pequeñas composiciones, desde el título de la primera –*La soledad*– hasta las implícitas o explícitas dedicatorias, se percibe la inclinación que sentía por su joven amiga. Es más, en el folio 26 r.º rodea su partitura con un corazón formado por hojas de laurel y palmas, rematado en la parte inferior por un gran lazo que flanquean dos palomas. En el lazo, y a modo de filacteria, se lee: *Waltz nuevo dedicado a la M…, diciembre de 1817. Miguel Arroyo*. Es más, las tres últimas piezas suyas fechadas después del 4 de diciembre de ese año de 1817, y quizás la última ya de enero de 1818, van firmadas simplemente con su nombre y apellido, sin el Dn., que sí aparece en las cinco primeras obras de su autoría de este álbum. Nos parece esto un signo de gran confianza para la época, puesto que todos los personajes de esta antología llevan el tratamiento de don, doña, madame, mademoiselle o mister, salvo Marianita Penizza, que debía ser una adolescente.

Nunca sabremos si estos sentimientos fueron compartidos o no por la joven, pero lo cierto es que a partir de aquí tan solo se copian dos partituras más, no datadas, aunque todo parece indicar que debieron añadirse a principios de 1818. Una de ellas es del propio Miguel, precedida por un sofisticado frontispicio, y la siguiente, un aria de Pucitta. Luego el álbum se interrumpe definitivamente, lo que coincide con el matrimonio de Juana Evangelista que se celebrará unos meses más tarde (6 de octubre de 1818), boda que no sabemos si fue una imposición familiar (el padre de la joven muere al año siguiente), o consentida. Que Miguel debió sufrir un duro golpe con el matrimonio de su amiga lo demuestra el hecho de que tras estas fechas viaje a Londres con Diego Barry (hijo) y otro joven de la localidad, y luego a París, donde, en 1820, fue víctima de una pesada broma por parte de estos amigos, según narra Álvarez Rixo[14]. Es muy posible que nunca regresara a la isla y se estableciera en Madrid, donde ya se

[10] Ángel Muñiz Muñoz: "San Andrés", en *Patrimonio religioso de la Villa de Tegueste*, Ayuntamiento de la Villa de Tegueste, 2014, en prensa.

[11] Desde 1809 estaba casada con don Roberto Power Stryckland. El matrimonio vivió en el Puerto, pero debía tener casa también en Santa Cruz, porque fue aquí donde nacieron sus dos hijas mayores en 1812 y 1817, mientras los dos varones, Nicolás y Bartolomé, nacieron en La Orotava en 1820 y en el Puerto de la Cruz en 1823, respectivamente. Es probable, por tanto, que la familia mantuviera las dos residencias.

[12] *Nobiliario de Canarias,* p. 996. Evidentemente, este dato debió suministrárselo al autor de este capítulo del *Nobiliario* algún descendiente de su hermano Diego Agustín, que fue quien permaneció en Tenerife y tuvo descendencia en la isla. Ha sido a través de esta línea como se ha conservado el álbum que ahora damos a conocer.

[13] Ibídem.

[14] Álvarez Rixo, *Anales*, p. 270.

encontraba su hermano José Manuel, como hemos visto. Murió allí en 1834, soltero, lo que quizás pueda ser un indicio de que nunca superó el desengaño amoroso. Sospecho que debió ser Miguel el que se quedó con el cuaderno que con tanto mimo había ido enriqueciendo, porque acaso fue él quien le regaló el cuaderno a su ¿prometida? y tras la ¿ruptura? se debieron devolver los regalos, como era costumbre. A su partida Miguel lo dejó en el domicilio familiar y, por razones que desconocemos, la familia siempre lo conservó como algo especial[15], de ahí que haya llegado hasta nosotros como testigo mudo de las tertulias domésticas de aquellos años tempranos del siglo XIX, de las que también nos habla Álvarez Rixo[16].

Además de los cuatro hermanos Arroyo, se menciona en el álbum bien como autoras o bien como dedicatarias a Ana Barry (1797-¿?) y a su cuñada Juliana Sarmiento de Barry. La primera era hija del rico comerciante irlandés don Diego Barry O'Brien (1744-1809) y de doña Juana Teresa Cambreleng Durant, a quien le gustaba hacer ostentación de su gran fortuna organizando banquetes en honor de autoridades militares, civiles y religiosas, entre otros invitados locales destacados[17]. A don Diego Barry (padre) se le nombró alcalde real en 1787 y síndico personero en 1799, pero rechazó ambos cargos porque no quería verse involucrado en asuntos municipales ni políticos. Sus negocios de exportación de vinos e importación de víveres, especialmente cereales, desde Gran Bretaña y Norteamérica, con su correspondiente flotilla de barcos, eran lo suficientemente prósperos y complejos como para mantenerlo ocupado todo el tiempo, además de tener que atender las propiedades que poseía tanto en nuestra isla como en la de Trinidad y en Washington. Para compensar su negativa a asumir cargos, y comprendiendo que debía colaborar de algún modo en la vida de aquella pequeña población portuaria donde tenía su residencia, reconstruyó de su peculio el castillo de San Felipe, por lo que el gobernador militar, el ya mencionado don José Antonio de Medranda, lo nombró castellano de dicha fortaleza militar. A su muerte en 1809 fueron su viuda y sus hijos los que tuvieron que ocuparse de los negocios, pero la casa comercial "Hermanos Barry" no tardó en quebrar, debido al derroche continuo de los miembros de esta familia[18].

Álvarez Rixo relata que Ana se había enamorado del ayudante del general francés que había venido en el navío inglés *New Castle*, en el que viajaban también varios generales europeos, a los que se les había encomendado la custodia de Napoleón en la isla de Santa Elena. El ayudante se hacía pasar por marqués, y Ana, dejando aparte sus sinceros sentimientos, debió de pensar que podía ser un buen partido en una época en que la situación económica de la familia era ya bastante precaria. Corría el año de 1816, las tertulias que dieron lugar al nacimiento del álbum estaban en pleno auge y Ana participaba en ellas, presumiblemente, junto a su pretendiente. Al final se descubrió que el "marqués" no era tal, sino un simple criado, por lo que este lance dio mucho que hablar en aquella pequeña sociedad portuense proclive a los cotilleos, aunque no fue el único caso[19]. Más tarde, ella y su madre viajaron a Inglaterra, donde moriría Ana en fecha desconocida, mientras doña Juana, que la sobrevivió, se trasladó a Nueva York, donde falleció en 1834[20].

Otra participante ocasional de estas veladas fue Juliana Sarmiento, como ya se ha comentado. Ella era hija de otro de los potentes comerciantes del Puerto de la Cruz, don Francisco Caballero Sarmiento, quien, nacido en Lisboa y

[15] Es razonable pensar que esta familia debió tener otras partituras y libros de música para la enseñanza de sus hijos y para el deleite en las veladas domésticas. Sin embargo, nada se conservó de este pequeño archivo musical familiar, sino únicamente este modesto álbum elaborado con la ilusión y el entusiasmo de jóvenes aprendices.

[16] Álvarez Rixo, *Anales*, p. 259.

[17] Ibídem, p. 183.

[18] Bernardo Cabo Ramón: "La casa comercial del irlandés James Barry O'Brien" en http://bernardocabo.blogspot.com.es/2010/08/casa-familiar-de-de-james-barry-obrien.html. Consultado el 18 de mayo de 2014. Este autor da por sentado que Ana Barry nació en 1787, pero la realidad es que vino al mundo diez años más tarde, el 22 de octubre de 1797, como lo hemos podido comprobar en el Libro X de Bautismos de la parroquia de la Peña de Francia del AHDLL, fol. 271, n.º 120. Asimismo, equivoca la fecha de nacimiento de su hermano Diego, que también nació diez años más tarde de lo que él explicita en su artículo, concretamente en el año 1789, lo que asimismo hemos podido constatar en el mencionado libro de bautismos.

[19] Álvarez Rixo, *Anales*, p. 259.

[20] Cabo Ramón, "La casa comercial".

emparentado por matrimonio con una de las adineradas familias burguesas de Filadelfia, se trasladó y asentó en Tenerife tras un tiempo de estancia en Norteamérica. Juliana se casó en Londres con el hermano mayor de Ana Barry, Eduardo, nacido antes de que sus padres hubieran contraído matrimonio. Pero, en 1817, antes de establecerse definitivamente en Filadelfia, donde vivía la familia materna de la novia y donde él se convertiría en un notable prócer, pasaron unos meses en el Puerto de la Cruz. Como en el álbum aparece un *waltz* "compuesto y dedicado a doña Juliana Sarmiento[21] de Barry por Juana Evangelista Medranda", parece evidente que se encontraba por entonces en esta localidad. Aun cuando esta obrita carece de fecha, esta puede deducirse con cierta aproximación por las de las piezas que la flanquean, realizadas el 9 de febrero la anterior y el 19 de junio de ese año 1817 la posterior.

En el álbum aparecen otros dedicatarios como los extranjeros Mr. Murray y el capitán Carther, para los que Ana Barry compone un *waltz*. Sabemos por Álvarez Rixo que el primero era escocés y el segundo inglés y que ambos se alojaban en la fonda de Jackson, adonde habían llegado por motivos de salud. Como inmediatamente fueron agasajados por las mejores familias de la localidad con banquetes y bailes, quisieron "corresponder" a tanta gentileza de los naturales del Puerto ofreciendo un gran baile y una espléndida cena la noche del 15 de enero de 1817, en la que gastaron una suma elevada de dinero, para lo cual tuvieron que pedir un préstamo en una casa de comercio local, librándolo contra un personaje ficticio de Londres. Y antes de que se comprobara que esa cantidad no podían asumirla por carecer de medios económicos, desaparecieron sin pagar su deuda, dejando al prestamista del Puerto en grave apuro[22]. Como siempre, las familias tinerfeñas valoraban extremadamente todo lo que venía de fuera sin verificar la honradez de esos extranjeros, y doña Ana Barry con su inocente dedicatoria de un vals volvió a caer en el engaño de estos viajeros, que con sus exquisitas maneras y dotes de mundo poseían una habilidad especial para captarse las simpatías del elemento femenino de cada lugar.

Y si hasta aquí hemos podido identificar a varios de los personajes mencionados en el álbum, tanto autores como dedicatarios, hay dos autores que se nos escapan: se trata de Mr. Macke, que firma un waltz y de Marianita Penizza, que compuso otro, más un cotillón. Del primero nada sabemos, pero de esta última presumimos que pudo haber sido la soprano italiana María Luisa Panizza[23], que llegó a Tenerife en 1814 junto al pianista y compositor palermitano Benito Lentini, para dar unos recitales en Santa Cruz, que repitieron luego en Las Palmas, donde él se afincó. Es posible que ella regresara a Tenerife y que pasara una temporada en el Puerto de la Cruz a principios de 1816 participando en las tertulias de la familia Medranda, puesto que sus piezas están firmadas el 4 y el 16 de enero de ese año.

Según la cronología de las piezas, el álbum comenzó a elaborarse a finales de 1815 y se terminó dos años más tarde, a finales de 1817 (es la fecha de la antepenúltima pieza) o posiblemente comienzos de 1818, pues las dos últimas obras copiadas no están datadas, como ya hemos dicho. Pese a que en ese período falleció don Bartolomé Miguel de Arroyo (23 de noviembre de 1816), sus hijos, tras guardar el correspondiente tiempo de luto, siguieron participando en las veladas que organizaba Juana Medranda en su casa. Pero el álbum sí que iba a interrumpirse bruscamente unos meses antes de la boda de esta joven propietaria del manuscrito, que ante los nuevos acontecimientos que se le avecinaban debió de dejar en manos de Miguel Arroyo o de alguno de sus hermanos. Fue entonces cuando algunos de los personajes mencionados en esta antología abandonaron el Puerto de la Cruz definitivamente, como José Manuel y Miguel Arroyo o Ana Barry y su madre, disolviéndose para siempre aquel grupo aglutinador de aficiones musicales.

[21] Debía utilizar el segundo apellido de su padre y no el primero, porque a él se le conocía por Sarmiento y no por Caballero, como puede observarse en las memorias de Álvarez Rixo.

[22] Álvarez Rixo, *Anales*, p. 262.

[23] Esta cantante había nacido en Bolonia y se había casado muy joven con don Pompilio María Panizza, de quien toma su apellido y al que al parecer dejó para dedicarse al mundo de la ópera. Cfr Carlos Gaviño de Franchy: http://lopedeclavijo.blogspot.com/2010/07/jose-b-lentini.html Este apellido no se encuentra en Tenerife por aquellos años, si tenemos en cuenta los libros sacramentales de la isla, por lo que es evidente que se trataba de una extranjera.

El álbum

El manuscrito de Juana Evangelista es de formato vertical tamaño folio, (32,5 x 20,5 cm) y presenta una encuadernación holandesa con tapas de cartón recubiertas con papel sobriamente decorado en tonos grises, y lomo y punteras de piel marrón. En el reverso de la cubierta, en la que el cartón va forrado con una hoja de papel blanco encolada, lleva un ex libris con el nombre de su dueña confeccionado con bella y ornamentada caligrafía inglesa (Fig. 1).

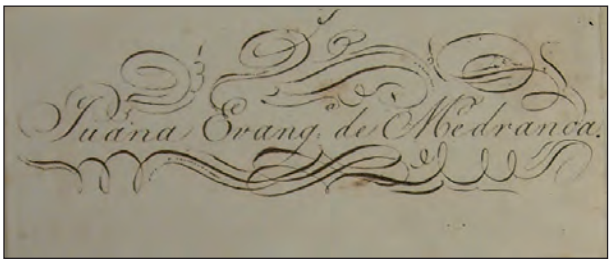


Fig. 1. Ex libris del lbum de Juana Evangelista de Medranda.

El álbum consta de 66 folios encuadernados, de los cuales solo 27 contienen música, más uno suelto que lleva el título, *Canciones*. La parte musical va precedida por dos hojas, una de respeto y otra con el título de la primera pieza y el dorso en blanco (Fig. 2). En los 37 folios restantes no se ha escrito nada, ni siquiera marca de pautado. La encuadernación se ha realizado con cintas blancas y los cuadernillos van cosidos con hilo de lino o cáñamo. Se han utilizado bifolios de papel verjurado con una filigrana doble, en los que figura a la izquierda el nombre del fabricante y el año de fabricación, J. Jellyman 1814 [de Londres], y a la derecha un óvalo con corona, en cuyo interior está representada la diosa Cibeles sobre su carro. Los cuadernillos de papel no tienen todos el mismo número de bifolios: unos figuran con 5 y otros con 7 u 8. Hay evidencias de que se le han arrancado algunas hojas. Este papel, que con toda seguridad provenía de Londres y hacía poco tiempo que se había confeccionado, es de buena calidad, grueso y resistente, apto para darle un uso frecuente. Que así fue, lo demuestran las manchas ocres de las esquinas inferiores derecha de los folios rectos, producidas por el sudor de los dedos al pasar las páginas una y otra vez. Hay obras donde esto se acusa mucho más que en otras, signo evidente de un mayor número de interpretaciones, como sucede con algunas de las arias de Pucitta, por ejemplo. Aunque el papel es grueso, en algunos lugares, debido tal vez a la calidad de la tinta utilizada, esta impregnó y traspasó algunos folios.

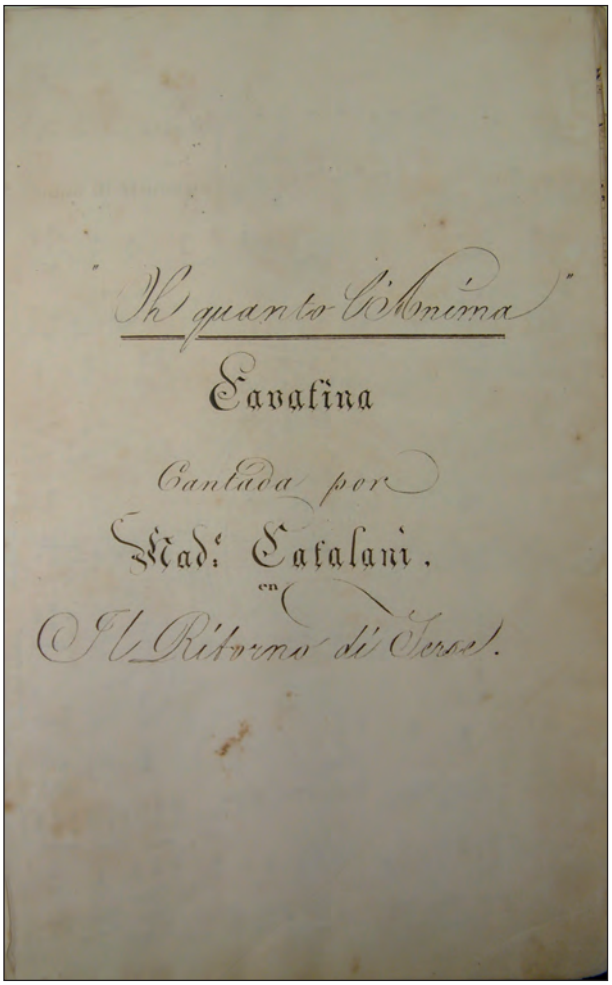


Fig. 2. Folio 2 r.º.

Si nos centramos ahora en todo lo referente a la escritura, tendremos que señalar en primer lugar que los pentagramas de los 27 folios de música debieron trazarse con algún tipo de plantilla, pues las líneas son perfectas, salvo

correcciones y añadidos[24]. Muchas piezas están fechadas, como ya hemos dicho, por lo que sabemos que debieron realizarse o copiarse entre finales de 1815 y principios de 1818. Ahora bien, si tenemos en cuenta que la grafía musical de la mayoría de las obras es muy pulcra, realizada con sumo cuidado, para la que incluso se ha utilizado una regla o plantilla en el trazo de las barras de corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas, lo más probable es que las fechas anotadas correspondan a las de la copia en el cuaderno y no a las de su composición. Por lo que respecta a las piezas de Juana Medranda y a las de los autores que vivían en su entorno, creemos que fueron pergeñadas con anterioridad en borradores hoy perdidos, dado que no existe ningún tipo de arrepentimiento en la escritura, mientras que en el caso de la copia de impresos extranjeros pudieron pasarse directamente al papel.

Aun así, la notación de la mayoría de las obras no denota soltura, mostrando un marcado desparejamiento entre las figuras de la mano derecha y las de la izquierda que no coinciden en los tiempos del compás, lo que demuestra que es obra de alguien con poca experiencia en estas lides. Además, se distinguen varias manos diferentes a lo largo del cuaderno, y salvo algunas piezas más descuidadas –las canciones *L'aveugle* y *Le souvenir*, con claves y plicas inclinadas hacia la derecha, propias de una escritura realizada con premura– en el resto de las piezas sí que existe un afán de pulcritud y de conferirle cierta belleza al álbum, ornamentando los títulos de las obritas con tipos variados de letras extraídos de manuales de caligrafía inglesa, en los que se combinan las cursivas, las góticas y las ornamentales, dejando para otras las capitales con rellenos artísticos. Cuando uno recorre las páginas del álbum, se lleva la impresión de que su autora, aparte de recopilar repertorios y practicar el arte de la composición, también quería cultivar el de la escritura, tal es la belleza y variedad de muchas de las letras. Incluso hay seis piezas (1, 2, 3, 8, 9 y 12) que se rematan por bellos y curvos trazos, a modo de rúbrica, en cuyos roleos se inscribe la fecha. Y, en dos ocasiones, hasta se ha copiado parte de los frontispicios que venían en los impresos, como en

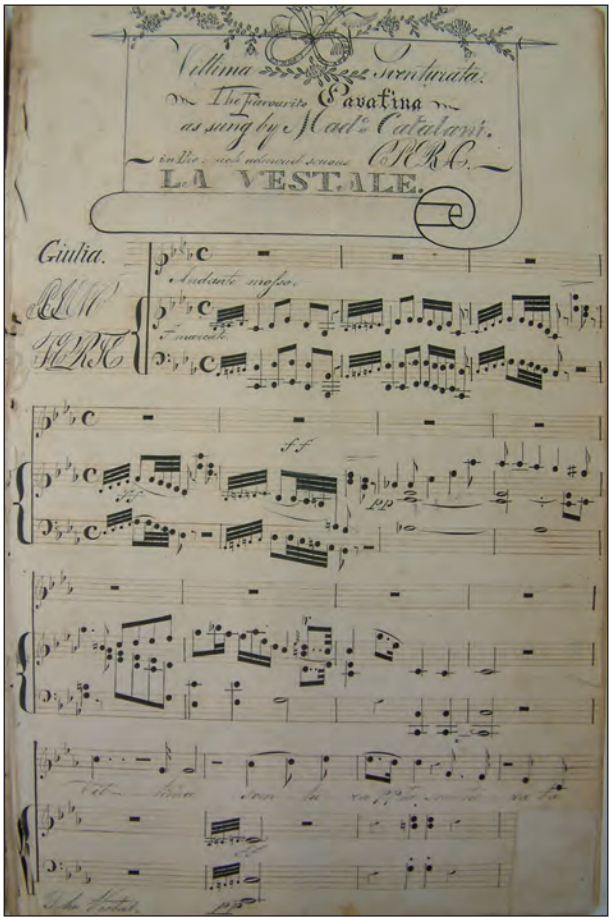


Fig. 3. Folio 27 r.º.

la pieza 33 (Fig. 3). Presumiblemente, gran parte del álbum fue realizado por la propia Juana Evangelista, quien con sumo cuidado fue copiando piezas impresas de autores extranjeros, otras de sus amigos, salvo excepciones que veremos, y las propias, porque creemos que las anónimas debieron ser obra suya.

No obstante lo anterior, existen composiciones cuyo tipo de notación y de escritura nos hablan claramente de otros autores materiales, como las dos canciones anteriormente reseñadas con texto en francés y cuatro de las ocho obras de Miguel Arroyo, que entendemos debieron ser copiadas por él mismo (números 27, 30, 31 y 32 del álbum), en especial la enmarcada por un corazón vegetal (Fig. 4) y la que lleva un frontispicio (Fig. 5), no así las otras cuatro. Juana Evangelista utilizaba un cálamo de punta más

[24] Tal vez se utilizara una pluma de cinco puntas como hacían los músicos del siglo XVIII para trazar los pentagramas con ayuda de una regla.

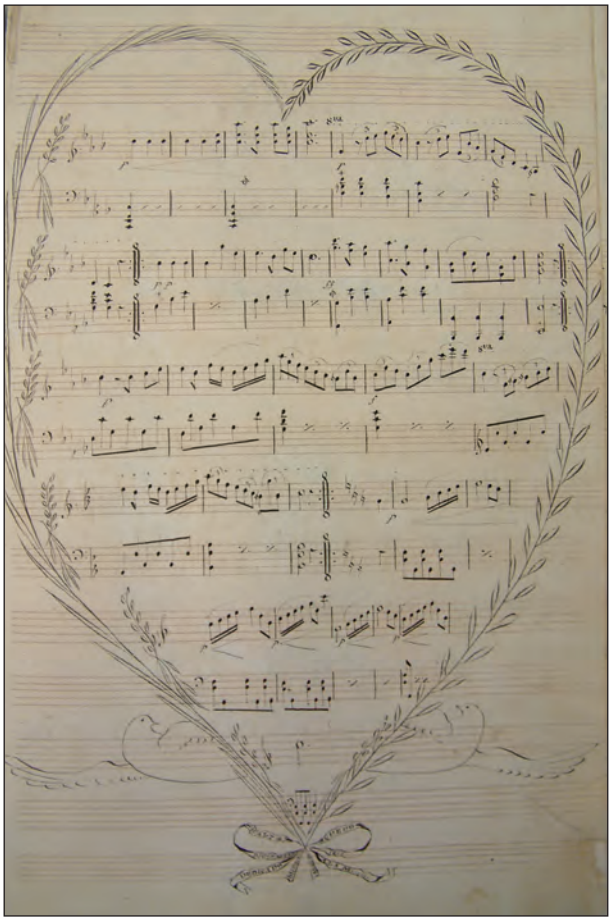


Fig. 4. Folio 26 r.º.

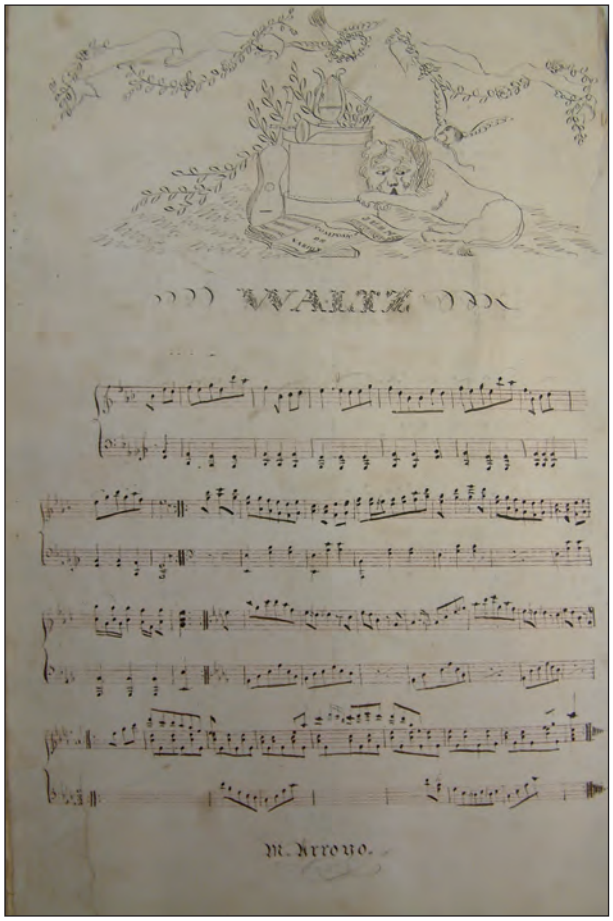


Fig. 5. Folio 26 v.º.

gruesa que la de él, por lo que las cabezas de las figuras tienen más peso que las suyas, que son meros puntitos al final de la plica (Fig. 6). La escritura de Miguel, por tanto, es más liviana, clara y etérea, denotando una mayor soltura y, por supuesto, carece del desparejamiento aludido más arriba. Sin embargo, desconoce la forma de organizar la armadura de la clave, cambiando el orden de los bemoles, que comienza por el mi, como tampoco es preciso en el dibujo de la clave de fa, que a veces aparece encaramada en la 5.ª línea. En fin, no podemos detenernos en las diferencias de notación y escritura que observamos en cada una de las partituras, porque quedaría fuera del objetivo de este artículo, pero sí queremos subrayar que en el cuaderno, aparte de Juana Medranda, intervinieron otras personas.

La música

El álbum se planteó, como ya hemos dicho, para copiar en él canciones, como se desprende de la hoja que sirve de portada, que fue arrancada del final del cuaderno y colocada suelta al principio del mismo[25]. Luego a estas partituras vocales se les fueron añadiendo diversas obras para pianoforte. De las 33 piezas que se incluyen en el cua-

[25] Al ser un cuaderno corriente era indiferente por donde se comenzara, por lo que Juana Medranda lo hizo por un extremo y quizás otra persona o ella misma, sin percatarse de ello y comprobar que ya estaba elaborada la página de portada con el título de "Canciones", lo hizo por el lado contrario. Por ello, y para aprovechar la portadilla ya confeccionada, se arrancó esta y se le añadió suelta al principio actual del álbum.

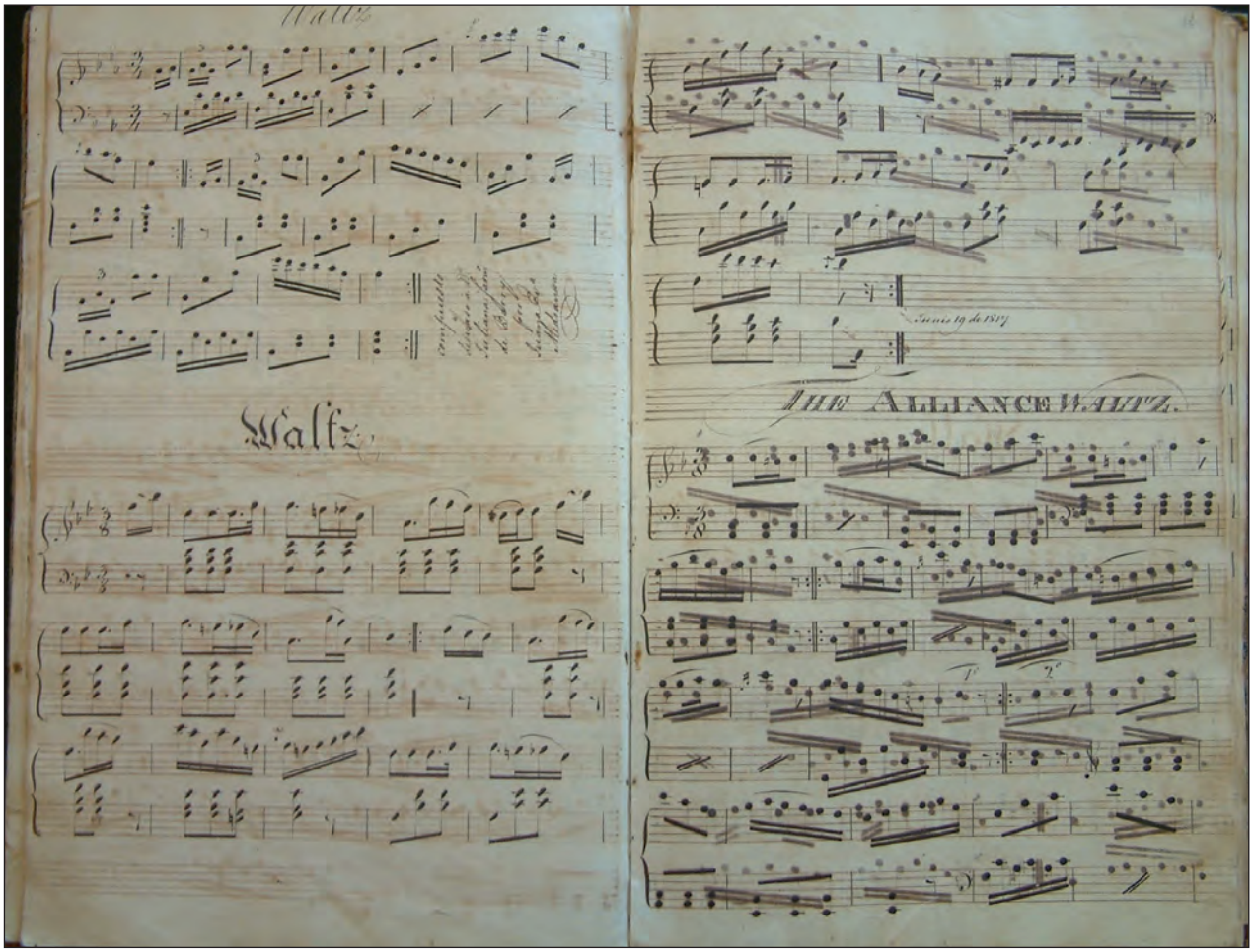


Fig. 6. Folios 17 v.º y 18 r.º (1).

derno, diez son para voz y piano y las 23 restantes para piano solo. Entre las vocales hay cuatro cavatinas, un dúo vocal y cinco canciones. Es precisamente una de las cavatinas la que abre el manuscrito, respondiendo así al objetivo principal del mismo. Esta pieza la copió, al igual que las otras tres, de ediciones londinenses de la época y pertenecen a óperas estrenadas en la capital inglesa pocos años antes, las cuales, dado su éxito de taquilla, se publicaban inmediatamente en versiones simplificadas para los aficionados de canto y pianoforte. Bien es verdad que no se editaba la ópera completa, sino tan solo aquellos números más populares, con la apostilla de que habían sido cantados por tal o cual cantante de moda, un señuelo útil para atraer a los amantes del canto que trataban de emularlos.

En efecto, en las ediciones de estas cavatinas se menciona a la soprano Angelica Catalani (1780-1849) y al tenor Diomiro Tramezzani (1776-1820). Ambos añadían a la música original coloraturas y fermatas de su propia cosecha, que luego eran recogidas por los editores en las partituras, permitiéndoles así aparecer en ellas casi, casi como coautores de las obras. Y este fue el caso de la Catalani, la primera mujer en superar en prestigio y fama a los *castrati* en toda Europa (Fig. 7). No nos sorprende, pues, que en tres de las cuatro cavatinas que integran este cuaderno se indique su nombre.

Oh quanto l'anima es la cavatina con la que Juana Medranda inicia el álbum (Fig. 2). Aunque la escribió el com-

Fig. 7. Angelica Catalani pintada por James Londsdale en el papel de Semiramide de Fonseca Portugal.

positor Johannes Simon Mayr, la Catalani se permitió cantarla con ornamentaciones vocales propias durante la representación de la ópera *Il ritorno di Serse* de Marcos Antonio da Fonseca Portugal (1762-1830), de ahí que fuera publicada por el editor inglés Joseph Dale con acompañamiento de pianoforte. Las otras cavatinas incluidas en esta antología son *In questo estremo istante* y *Vittima sventurata* de la ópera *La Vestale* (1810) de Vincenzo Pucitta, también interpretadas por la Catalani, además de la *scena* (recitativo) y cavatina *Ah! che per me non v'e* de *La Ginebra di Scozia* (1812) del mencionado Pucitta, que cantaba por entonces en Londres el tenor Diomiro Tramezzani (Fig. 8). Todas ellas están copiadas de originales impresos procedentes de la capital inglesa, como hemos dicho, adonde viajaban con frecuencia muchos miembros de estas familias portuenses por negocios u otros asuntos, tal es el caso de los Barry, y adonde enviaban en ocasiones a estudiar a sus hijos. Es posible, además, que quien compró las partituras en la capital inglesa hubiera oído cantar en vivo a estos artistas, y entusiasmado ante el portento de sus voces, optara por adquirir las partituras.

Angelina Catalani[26] y Diomiro Tramezzani[27], ambos italianos y con fructífera carrera dentro de su país, especialmente en la Scala de Milán, en La Fenice de Venecia y en el Teatro Comunale de Bolonia, también recorrieron algunos teatros de Europa, como el San Carlos de Lisboa antes de llegar a Londres, donde coincidieron en el King's Theatre entre 1809 y 1814 e intervinieron juntos en los elencos de algunas óperas. La Catalani ya se encontraba en la ciudad del Támesis desde 1806, actuando con gran éxito durante varias temporadas bajo la batuta de Vicenzo Pucitta. Desde allí salió para París en 1815, siguiendo luego a otros países de Europa, mientras que Tramezzani desde Londres regresó a Italia, donde al parecer murió loco.

Los autores aquí representados, Johannes Simon Mayr –o Giovanni Simone Mayr (1763-1845) al italianizar su nombre–, y Vincenzo Pucitta (1778-1861) fueron dos compositores relevantes de aquel período, que dedicaron gran parte de su actividad creadora al mundo de la ópera. El bávaro Mayr que se estableció en Bérgamo en 1802 como maestro de capilla en la catedral, permaneció en esta población el resto de sus días, donde fue el maestro de Donizetti. Autor fecundo y de notables creaciones líricas –aparte de las cerca de 70 óperas que compuso estrenadas en muchísimos teatros italianos, europeos e incluso americanos (New York y Filadelfia), también escribió cantatas, oratorios y dramas sagrados, misas y música religiosa de otra índole, sin contar con chansons, melodías, lieder, baladas, etc.[28]– mereció ser considerado uno de los mejo-

[26] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. 4, pp. 4-5; y Francesco Regli: *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici… che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, 1860, p. 118.

[27] Regli, *Dizionario biografico*, p. 511; y http://www.rasfoiesc.com/hobby/muzica/Tenorul-in-secolul-XIX63.php. Consultado el 8 de junio de 2014.

[28] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* op.cit, vol. 11, pp. 859-861.

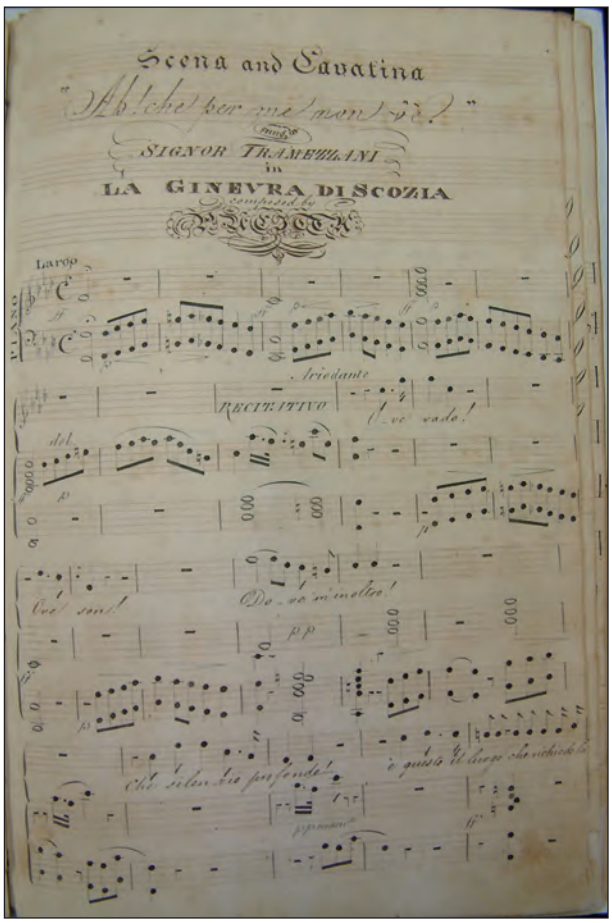


Fig. 8. Folio 24 r.º.

res compositores de su época. Su fama en aquellos momentos era tan grande que el compositor alemán Johann Caspar Aiblinger (1779-1867) llegó a decir que "Alemania podía sentirse orgullosa de haber dado a Inglaterra un Händel, a Francia un Gluck y a Italia un Simon Mayr". Que los cantantes, a petición del público aficionado, interpretaran arias suyas en el curso de óperas de otros compositores, como es el caso que nos ocupa de *Il Ritorno di Serse* de Fonseca Portugal[29], evidencia no sólo su fama sino una práctica bastante extendida en la época que a nosotros nos parece hoy en día inadmisible.

Sin embargo, pese a que la producción operística de Pucitta fue menor, unas 36 óperas, algunas, como *La Vestale* aquí copiada, tuvieron un gran éxito. Se estrenó en Londres en 1810 bajo su propia batuta, y recorrió luego otros teatros italianos, para darse a conocer más tarde en Lisboa, Milán y Río de Janeiro. Frente al moderado sedentarismo de Mayr, que apenas salió de Bérgamo una vez que se instaló en esta población en 1802, Pucitta fue un músico cosmopolita, que además de compositor era director de orquesta. Al igual que Angelica Catalani y Diomiro Tramezzani, también estuvo en el teatro San Carlos de Lisboa en el año 1806 para estrenar su *Andromaca* y después en Amsterdam. Entre 1809 y 1814 ocupó el cargo de director del King's Theatre de Londres, donde coincidió de nuevo con la Catalani y con Tramezzani y para ella escribió óperas bufas y serias, adaptando el curso melódico de sus arias al elaborado y ornamentado vocalismo del que ella hacía gala en los espectáculos, pues destacaba como nadie en los repertorios de bravura, aparte de tener una voz con una gran extensión y volumen. Cuando la Catalani asumió en 1814 el cargo de directora del Teatro Italiano de París, Pucitta se incorporó a este coliseo como compositor residente. Ya antes la había acompañado en sus giras de conciertos por Irlanda, Inglaterra y Escocia, y en 1815 por Holanda, Bélgica y Alemania[30]. De manera que las vidas de los personajes mencionados en estas cuatro arias se entrecruzaron en los años previos a la confección de este álbum. Y que estas obras se conocieran inmediatamente después en las veladas del Puerto de la Cruz, nos parece altamente significativo.

Asimismo, hay que añadir que estas cavatinas extraídas de las mencionadas óperas nos hablan de la música de moda en esa segunda década del siglo XIX, música que se consumía diariamente en multitud de hogares cultivados. Pese a su extendida fama, estos repertorios no se mantuvieron en las programaciones habituales de los teatros de ópera ni en los recitales, al haber sido desbancados años después por el éxito perenne de las obras de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. En tiempos recientes y gracias al

[29] También el músico portugués Marcos Antonio da Fonseca Portugal (1762-1830) fue el más destacado compositor lírico de aquella época en su país, con más de medio centenar de óperas que se estrenaron en muchos teatros de Europa y también de Brasil.

[30] *The New Grove Dictionary*, vol. 15, pp. 440-441.

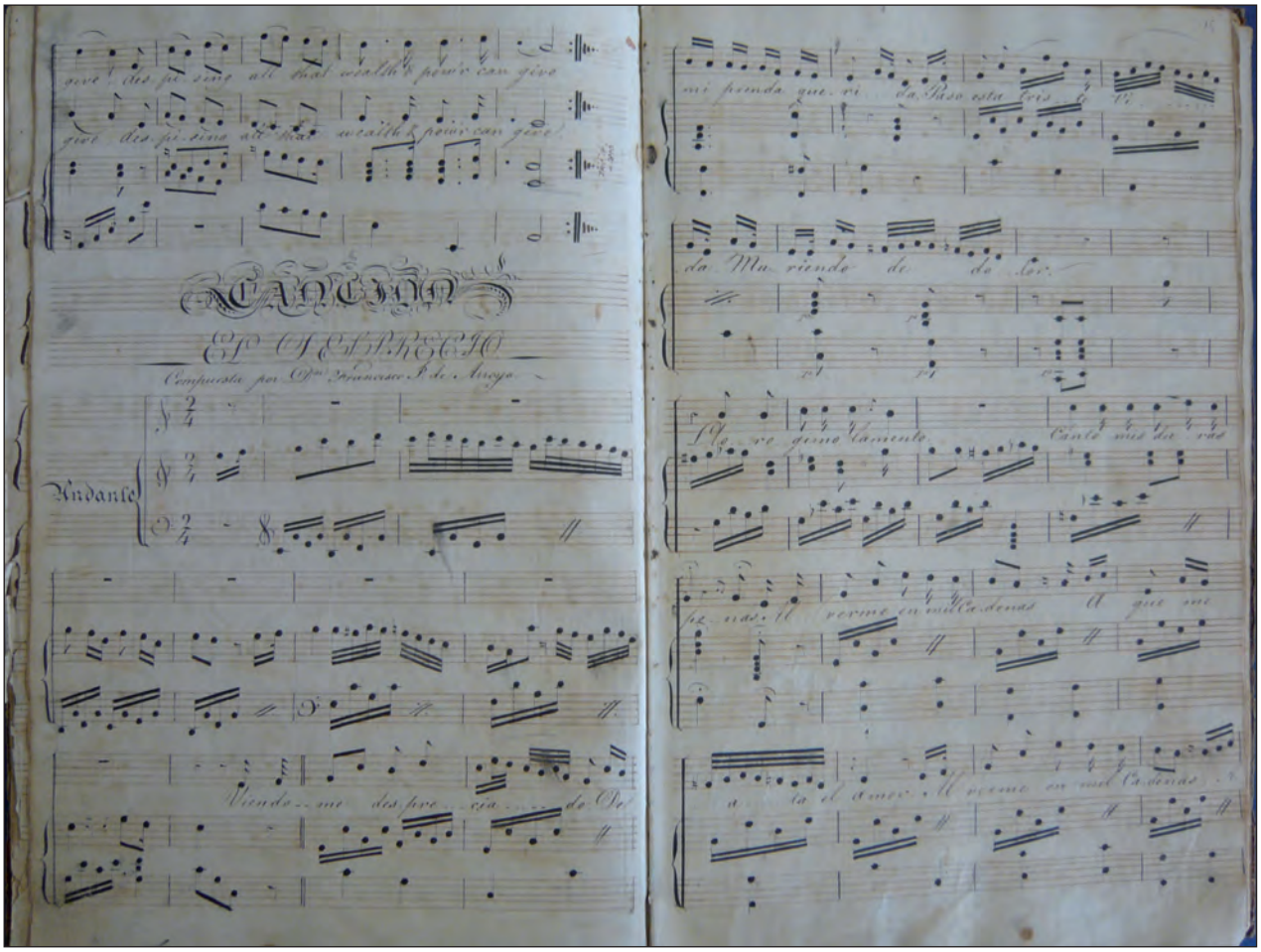


Fig. 9. Folios 14 v.º y 15 r.º.

trabajo de recuperación de los musicólogos, han vuelto a sonar muchas de las arias de este período temprano del ochocientos, existiendo hoy en día grabaciones discográficas de algunas, editadas en la colección que lleva por título *Ópera rara*. Dentro de esta línea de recuperación también se han editado óperas completas y música religiosa de Mayr, a través de las cuales se observa la gran calidad de las mismas. Pucitta, sin embargo, ha tenido menos suerte.

Las restantes piezas vocales del álbum son la *canzonetta* para soprano titulada *Non temere o madre amata* del compositor y teórico de Corregio Bonifazio Asioli (1769-1832), autor de un catálogo notable de música vocal teatral y religiosa; el dúo *Sweet is the Vale where Innocence resides* del compositor y organista inglés James Hook (1746-1827), quien disfrutaba en esos momentos de una gran y merecida reputación en su país por la gran cantidad y calidad de música vocal que escribía; *L'aveugle*, canción con texto en francés de un desconocido Mister AC, quien seguramente fue el autor de *Le souvenir*, que figura como anónima en el cuaderno, al ser la grafía musical similar y estar copiada a continuación (en ambas la mano derecha va doblando la voz); una canción carente de título y anónima, y finalmente la canción *El desprecio* de Francisco Juan Arroyo (Fig. 9). Esta última, escrita sobre un texto de corte romántico, posiblemente suyo, es interesante porque en España en aquellos momentos aún no había eclosionado este movimiento. Pero es presumible que aquellos jóvenes del Puerto leyeran libros de poesía y novelas

Viéndome despreciado
de mi prenda querida,
paso esta triste vida
muriendo de dolor.
Lloro, gimo, lamento,
canto mis duras penas.
al verme en mil cadenas
a que me ata el amor.

Lucho por libertarme,
y me hallo más ligado
cada vez que he pensado
vencer a mi pasión.
La muerte solo puede
en este triste estado,
librar a un desdichado
de su amarga prisión.

románticas inglesas, que traerían de Londres distintos miembros de sus familias o amigos, donde el Romanticismo literario llevaba ya dos décadas de andadura. No en vano tanto Inglaterra como Alemania fueron la cuna de este movimiento. Y así, en este poema configurado por dos octavillas agudas se habla del amor no correspondido, del dolor causado por ello y del deseo de la muerte como liberación, pero todo en un tono muy comedido. Además, la canción está bien construida, hace uso de una figuración variada y de figuralismos y nos parece mejor, musicalmente hablando, que las piezas de su hermano Miguel. Es una lástima que no tengamos más música de este joven con aspiraciones a compositor.

Hasta aquí las piezas vocales de este álbum, que nos dan pie a preguntarnos quién de los personajes reseñados en el epígrafe anterior sabía cantar, porque es indudable que entre ellos debía haber voces de soprano para realizar este corto repertorio, que dado el desgaste de las páginas está claro que se interpretó con mucha frecuencia. Quizás, también los Arroyo tuvieran voces bien timbradas de tenor y participaran en el canto, pero esta incógnita no podremos ya desvelarla. Lo que sí parece muy probable es que a Juana Evangelista (¿soprano?) le gustaba cantar acompañándose al pianoforte, por lo que su primera intención fue recopilar música vocal, que luego, a medida que en las veladas el baile iba tomando más y más presencia, fue dando paso a los valses que acapararon su atención, sin descuidar la idea primitiva.

En efecto, de las 23 piezas para pianoforte, 20 son valses o *waltzes*, pues siempre escribe la palabra en inglés. Las otras tres obras son un cotillón[31], una contradanza y un "rondó de una overtura" de Miguel Arroyo, que había compuesto y dedicado a Juana Medranda en 1815, como precisa en la partitura, si bien la copió dos años después en esta antología (Fig. 11, debajo). Es de las piezas de este joven portuense que se conservan aquí la más larga y con más pretensiones. También la desconocida Marianita Penizza (¿Marianita Peñita?) está representada en el álbum con un *waltz* y un cotillón, como dijimos más arriba y Ana Barry (Fig. 11, encima), José Arroyo, María Power y Mr. Macke, contribuyen cada uno asimismo con un *waltz*, con la salvedad de que al de José Arroyo le ha puesto el bajo Ana Barry. Entre los autores de valses, Miguel Arroyo es quien está mejor representado porque siete son suyos, de los cuales uno es doble (señalado como primero y segundo en la partitura) y otro, el que lleva por título *La soledad* destaca por el uso generoso de las terceras.

De Juana Evangelista sabemos con seguridad que compuso el vals que le dedica a la cuñada de Ana Barry, Juliana Sarmiento. Los siete restantes figuran como anónimos

[31] El cotillón fue un baile de origen francés que apareció hacia 1700 para ser bailado por cuatro parejas, y que evolucionó un siglo más tarde al incorporar un número indeterminado de estas. Era una de las muchas contradanzas de la época. Al igual que ella se escribía en metro binario y contrastaba con el vals, que como se sabe se escribe en metro ternario.

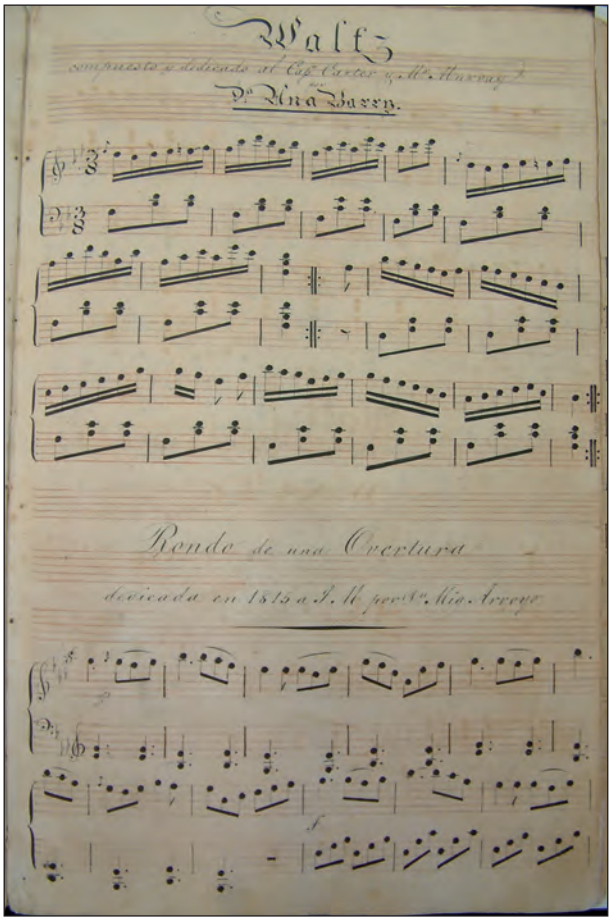


Fig. 11. Folio 16 r.º.

junto con la contradanza. Nos preguntamos si no es posible atribuir estas ocho piezas que figuran como anónimas a la propia Juana, puesto que ella como propietaria del cuaderno no tenía por qué indicar que eran suyas. Se daba por supuesto. Creemos que esta hipótesis es verosímil, porque el *waltz* dedicado a Juliana Sarmiento no lleva un encabezamiento con su nombre, sino que este únicamente aparece al final de la música, formando parte de la dedicatoria. Si no la hubiera tenido, la hubiéramos agregado también al grupo de las anónimas. Y a estas obritas para pianoforte podríamos sumar la canción anónima más arriba citada, que también podría ser de su autoría. Si realmente esto fue así, tendríamos en Juana Evangelista a una de las primeras mujeres compositoras de Tenerife con nueve piezas, cortas y funcionales eso sí, pero indicativas de los usos sociales de la época, y junto a ella a Ana Barry, a María Power y a Marianita Penizza, todo un conjunto de jóvenes mujeres deseosas de competir con sus amigos en cuanto a creación musical de salón se refiere, puesto que la hechura de las piezas tampoco encerraba mayores dificultades. Los *waltzes* se articulan todos de la misma manera: dos secciones de ocho compases que se repiten, en compás de tres por cuatro o tres por ocho, ambas en la misma tonalidad, al igual que el cotillón y la contradanza mencionadas, pero estas últimas en metro binario.

Y llegados a este punto, debemos preguntarnos: ¿quién fue el profesor de estos jóvenes?, ¿quién tuvo la iniciativa de enseñarlos a componer? o simplemente ¿fue idea suya que encontraron divertida y atractiva? Como es obvio, no podemos contestar a estos interrogantes que resultan imposibles de esclarecer por ahora. Sabemos que de su misma generación hubo un profesor notable en La Orotava, que dio clases también en Los Realejos y en La Laguna. Se trataba del organista orotavense Juan Valladares, compositor de pequeñas obras para pianoforte –aires variados y valses–[32], que tienen una mayor altura intelectual, requieren una mayor destreza técnica y están imbuidas del espíritu clásico. Pero si él pudo ser el artífice de estas iniciativas, nada podemos certificar.

A modo de conclusión

El álbum de Juana Evangelista de Medranda con sus 33 piezas cortas es un testimonio importante del interés que la música despertaba en determinadas capas sociales del Puerto de la Cruz a principios del siglo XIX, y es prueba de que la música formaba parte de la educación de los jóvenes[33], en la que no solo entraba la ejecución del piano-

[32] Cfr. Rosario Álvarez Martínez. "Juan Valladares". Libreto del CD *La creación musical en Canarias* 37: *Los repertorios para pianoforte. Obras de José Palomino, Cristóbal José Millares, Benito Lentini y Juan Valladares,* Proyecto RALS, El Museo Canario y Cosimte, REF: DISCAN, DCD-237, Las Palmas de GC, 119/2007, pp. 15-17.

[33] En este punto debemos recordar a la joven orotavense Eladia Xuárez de la Guardia, cuyo padre la llevó a Winchester en 1815, cuando ella tenía tan solo 10 años, para que recibiera una formación completa en el Colegio de Saint Mary, educa-

forte o de otros instrumentos (violín o flauta, principalmente), el canto y la danza, sino también rudimentos de composición. Pienso que esto último es lo que singulariza este manuscrito de otros coetáneos, que incluyen únicamente música de autores consagrados europeos: el que haya traído hasta nosotros pequeñas composiciones musicales de jóvenes de esta localidad tinerfeña, sin ambiciones artísticas bien es verdad, pero indicativas del deseo de expresión propia de sus autores con fines meramente lúdicos y de entretenimiento. Es posible que en otras familias y círculos hubiera habido otros manuscritos similares, pero nada nos ha llegado, si es que los hubo debido a la moda y al mimetismo. Sí que es muy significativo, sin embargo, que esto se produjera a comienzos de un siglo que depararía a Canarias aires renovadores en el campo de la música. Gracias al papel pujante que adquiere la sociedad civil de entonces, fue posible transformar la historia creando sociedades filarmónicas con sus correspondientes orquestas, coros y academias, erigiendo teatros, etc., pero, sobre todo, con la aparición de la figura del compositor isleño, que iría aumentando en número a medida que avanzaba el siglo, sin olvidar el estímulo que recibe la creación musical femenina, de la que, pensamos, este manuscrito es un precedente.

Se suma, pues, este foco musical del Puerto, representado por el álbum de Juana Evangelista y sus impulsores, al más importante y duradero del presbítero don Bernardo Valois Bethencourt, quien entre 1770 y 1791 reunió un gran archivo de partituras de autores extranjeros y peninsulares, archivo que hoy un tanto mutilado se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, pero en él no hemos encontrado ninguna partitura autóctona. No obstante, fue famoso este personaje por haber organizado en su casa veladas o academias musicales, en las que con otros próceres ilustrados de la localidad hacían buena música. Los descendientes de su sobrino don Tomás Cólogan Valois, don Bernardo Cólogan Fallon y el hijo de este don Tomás Cólogan y Bobadilla, también cultivaron la música en sus residencias, e incluso este último, a quien le gustaba mucho la ópera, inculcó en su numerosa prole el amor por la música y les ofreció la oportunidad de hacer carreras profesionales, como a sus hijas Laura y Beatriz que estudiaron en París y Ginebra. No cabe duda de que El Puerto de la Cruz, con la llegada constante de barcos, mercancías y extranjeros, fomentaba sin lugar a dudas la cultura, la música y el intercambio de ideas, propiciando el crecimiento intelectual y artístico de sus habitantes.

ción en la que entraba la música y dentro de ella especialmente la ejecución del pianoforte. Estuvo allí cinco años y, al regresar a la isla, su padre adquirió para ella un buen pianoforte cuadrado en Londres. Se conocen todos estos pormenores gracias al diario de viaje del padre de Eladia. Cfr. Manuel Hernández González: "La educación de una niña de la élite canaria en la Inglaterra de principios del siglo XIX". *Actas del XV Coloquio de Historia canario-americana*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2004, pp. 642-662.

Índice de piezas contenidas en el álbum

1. "*Oh quanto l'anima*". *Cavatina cantada por Mad^e^ Catalani en "Il Ritorno di Serse"* [de Giovanni Simone Mayr, Marcos Antonio da Fonseca Portugal, Angelica Catalani y Joseph Dale] para voz y pianoforte. *Tempo di Minuetto*. Nov.10 de 1815, fols. 2 r.º- 5 r.º.
2. *Canción* "*Non temere O madre amata*", para voz y pianoforte, *por Bonifacio Asioli*. *Andante*. Dic.8 de 1815, fols. 5 v.º-8 v.º.
3. *Waltz,* para piano, *de Marianita Penizza*. Enero 4 de 1816, fol. 9 r.º.
4. *Cotillón,* para piano, *de Marianita Penizza*. Enero 16 de 1816, fols. 9 r.º y v.º.
5. *Canción* anónima, *Andante gracioso*, para voz y piano. Abril 21 de 1816, fols. 9 v.º-10 r.º.
6. *L'aveugle par Mr. AC* (¿?), para voz y piano, fols. 10 v.º-11 r.º.
7. *Le souvenir,* anónimo para voz y piano, fol. 11 v.º.
8. *Waltz,* para piano, *por Dn. Josef Arroyo, puesto el baxo por D^a^. Ana Barry*. Agosto 26 de 1816, fol. 12 r.º.
9. *La soledad,* para piano, *por Dn. Miguel de Arroyo*. Octubre 18 de 1816, fol. 12 v.º.
10. Dos *Waltzes, compuestos y dedicados a quien los oyere por Dn. Miguel Arroyo*. Señalados en la partitura como

primero y segundo. 26 de octubre de 1816, fols. 12 v.º y 13 r.º.

11. *Duetto,* para dos voces con acompañamiento de piano, *Sweet is the Vale where Innocence resides, composed by Mr. James Hook*. Dic. 16 de 1816, fols. 13 v.º-14 v.º.

12. *Canción "El desprecio",* para voz y piano, *compuesta por Dn. Francisco J. de Arroyo*. Enero 8 de 1817, fols. 14 v.º-15 v.º.

13. *Waltz* para piano, *compuesto por Dª María Power*. Febrero 8 de 1817, fol. 15 v.º.

14. *Waltz* para piano, *compuesto y dedicado al capitán Carter y Mr. Murray* por *Dª. Ana Barry*, fol. 16 r.º.

15. *Rondó de una Overtura, dedicada en 1815 a J.M.* (Juana Medranda) *por Dn. Miguel Arroyo*. 9 de febrero de 1817, fols. 16 r.º-17 r.º.

16. *Waltz* para piano, *compuesto y dedicado a Dña. Juliana Sarmiento de Barry por Juana Evangelista Medranda*, fol. 17 v.º.

17. *Waltz* anónimo para piano. Junio 19 de 1817, fols. 17 v.º-18 r.º.

18. *The Alliance Waltz* para piano, anónimo. Julio 7 de 1817, fols. 18 r.º y v.º.

19. *Waltz* anónimo para piano, fols. 18 v.º-19 r.º.

20. *Contradanza* para piano anónima, fol. 19 r.º.

21. *Waltz* para piano anónimo, fol. 19 v.º.

22. *Waltz* para piano anónimo. Agosto 9 de 1817, fol. 19 v.º.

23. *Waltz* para piano anónimo, fol. 20 r.º.

24. *Waltz* para piano anónimo, fols. 20 r.º y v.º.

25. *Waltz* para piano, *compuesto por Dn. Miguel de Arroyo*. Agosto 20 de 1817, fols. 20 v.º -21 r.º.

26. *Waltz compuesto por Mr. Macke*. Agosto 26 de 1817, fols. 21 r.º y v.º.

27. *Waltz compuesto por Dn. Miguel Arroyo*, 4 de diciembre de 1817, fol. 21 v.º.

28. *The Favourite*. "*In questo estremo istante*", *sung by Mademoiselle Catalani in the Opera of "La Vestale" and composed by V. Pucitta*, canto (*Giulia*) y pianoforte. *Andante* y *Allegro vivace*. Nov. 18 de 1817, fols. 22 r.º - 23 v.º.

29. *Scena and Cavatina "Ah! che per me non v'e", sung by Signor Tramezzani in "La Ginebra di Scozia"* (1812), *composed by V. Pucitta*. *Largo* y *Larghetto*. 24 de noviembre de 1817, fols. 24 r.º-25 v.º.

30. *Nouveau Waltz dedié a…. por Miguel de Arroyo*, fol. 25 v.º.

31. *Waltz nuevo dedicado a la M…. por Miguel de Arroyo*. Diciembre de 1817, fol. 26 r.º.

32. *Waltz* por *M. Arroyo*, fol. 26 v.º.

33. "*Vittima sventurata", the favourite cavatina as sung by Madame Catalani, in the much admired serious opera "La Vestale"* [de Pucitta, London 1810], para canto (*Giulia*) y pianoforte. *Andante mosso*, fols. 27 r.º -29 r.º.

OBITUARIO

Vicki Penfold, en el recuerdo

Eliseo Izquierdo

La llama de ternura y de coraje que era Vicki Penfold (Cracovia, 1918) se ha apagado en 2013 en el rincón de Tenerife que tanto amaba, en el soleado y marinero Puerto de la Cruz, su refugio. Se doblegó, como no podía ser de otra manera, pero al término de una intensa y a la vez serena batalla, hasta el final con el mismo ímpetu con el que siempre vivió.

Vicki Penfold en 2002.

La historia de Vicki es la de una luchadora lúcidamente tozuda. Supo desde muy temprano de amenazas, algunas escalofriantes, y de cómo enfrentarse a ellas. Tenía quince años cuando hubo de abandonar Berlín, donde recibía las primeras clases de pintura, y regresar a su Polonia natal, por el acoso nazi. Con la segunda guerra europea sufrió cárcel, primero, luego reclusión en un campo de trabajo de Siberia y, más tarde, la deportación; un casi ina-cabable éxodo por los montes Urales hasta Uzbekistán.

En 1942 atraviesa el mar Caspio y llega a la antigua Persia, en condiciones increíblemente penosas. Logra alcanzar Basora, donde comienza nueva etapa de un periplo en busca de la libertad, que finalizaría en Tenerife al cabo de muchos y azarosos años: Bombay, Kenya, Tanzania, años de frenético pintar en las faldas del Kilimanjaro, exposiciones marcadas por creciente éxito, retrato del sultán de Zanzíbar (1950) que le iba a abrir incitantes caminos, al tiempo que comenzaban a llegar y crecer los hijos.

Regresa a Europa en 1951 para conocer y vivir el arte en los grandes centros y museos de Inglaterra, Italia, Francia y España. Estudia escultura en Londres con el irlandés Sean Crampton. Retorna a África, pero ahora por poco tiempo. Entre 1954 y 1960 reside y hace arte sucesivamente en Chipre, Israel y Turquía, ya al lado de su segundo marido el fotógrafo Harry Penfold y sus hijos. Pero el misterio de África sigue subyugándola y, en 1960, vuelve para pasar cerca de dos años entre Ruanda y el Congo Belga.

En 1962 estaba de nuevo en Europa. Un año más tarde, mientras visitaba Austria consigue lo que para ella resultó esencial y hasta entonces impensable: que el maestro del impresionismo europeo Óscar Kokoschka la aceptara en su célebre escuela de aprender a ver de Salzburgo, con catorce artistas más de todo el mundo. Allí aprendió Vicki Penfold a mirar de otra forma, como nunca hasta entonces, allí descubrió, de la mano de Kokoschka, otra manera de pintar, de detener el tiempo, de desnudar el alma humana, captar a contrarreloj el valor de un gesto, la emoción inédita del paisaje, la vibración de la luz, la recóndita belleza de la vida fluyendo.

Ávida de un lugar donde por fin detenerse, sosegar su vida y entregarse por entero a la pintura y la escultura, arribaba a la isla de Tenerife en 1964 y, tras apenas unos meses de tanteos –Santa Cruz, La Laguna, Tacoronte– se

VICKI PENFOLD. *Paisaje de Tenerife*, óleo 56 x 68 cm.

establecía en el lugar que encontró ideal para sus afanes, en La Asomada del Puerto de la Cruz, donde ha permanecido medio siglo dedicada por entero al arte, aunque con frecuentes escapadas puntuales al resto del mundo; una presencia fiel que el consistorio portuense supo valorar y reconocerle en 2004 con el título de hija adoptiva.

Vicki Penfold se integró con inusual rapidez en el clima renovador que en los años sesenta del siglo anterior empezaba a oxigenar con fuerza el panorama artístico insular y tuvo su expresión determinante en el grupo de vanguardia "Nuestro Arte" que capitaneaba el artista Pedro González; grupo al que perteneció y con el que participó en 1964 en su segunda muestra colectiva, marcada por una clara voluntad de ruptura frente a numantinos academicismos, y bajo cuya tutela abriría meses más tarde su primera individual, que fue todo un acontecimiento artístico.

En estas cinco décadas que, a punto de cumplirse, acaba de cerrar, Vicki hizo todo lo que un artista con la ambición y el aliento suyos podía hacer. Era una trabajadora compulsiva, tenaz, disciplinada, siempre abocada a encontrar, renovar, recuperar, descubrir, enseñar. El arte canario no se comprende de manera cabal sin la legión de artistas foráneos que han traído consigo a las islas nuevas formas de ver y de hacer, contagiándolo y contagiándonos. Es una aportación sustancial. Pocos como ella han dejado una huella tan honda de su arte, por la categoría del esfuerzo creador, por su pluralidad y magisterio. Lo testimonian una amplísima galería de retratos humanos magistrales, paisajes insólitos, flora autóctona de las islas, todo a través de una mirada rebelde, con una paleta a veces desbocada o a punto de estarlo, en lienzos, cartones y grabados al linóleo, que dan la medida de su técnica y de su alma de artista.

Al cumplirse veinticinco años de su estancia en Tenerife, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel la eligió miembro correspondiente, que en 2012 elevaría al grado de emérita, y organizó una espléndida muestra de su arte, con obra realizada fuera del archipiélago y de signo insular. Por entonces, este periodista hubo de preguntarle a Vicki Penfold por qué, después de su andar por más de medio mundo, se había detenido en Tenerife. Sin pestañear y con su castellano nunca del todo bien ahormado, me contestó: "Porque aquí la luz canta".

Canto inefable de la luz tinerfeña, único y huidizo, que la atrapó para siempre.

El adiós silencioso de Jesús Ortiz

Eliseo Izquierdo

Jesús Ortiz eligió marzo y la lorquiana tristeza antigua de Granada, su último refugio, para escapar furtivamente para siempre. Y lo hizo en silencio.

Como la vorágine de este tiempo de ahora arrumba inmisericorde a quienes se apean del escalón resbaladizo de la actualidad, es seguro que, más allá de los estudiosos y de algún cenáculo literario o artístico, a muy pocos en las islas les dirá hoy el nombre de Jesús Ortiz. Y sin embargo, como apuntó en su momento Fernando Delgado, no se podrá prescindir de este pintor a la hora de acercarse al panorama pictórico de Canarias de las últimas cuatro fecundas décadas del pasado siglo XX.

Jesús Ortiz (Vélez Blanco, Almería, 1922 – Granada, 2013) llegó a Tenerife en 1961, cuando estaba a punto de eclosión el movimiento "Nuestro Arte", que puso patas arriba el panorama artístico tan caro a las estéticas amamantadas por el franquismo. Venía con su flamante título de catedrático de Dibujo del Instituto de Enseñanza Media de la capital tinerfeña, su primer destino en la carrera docente que iniciaba.

Acaso por la conjunción de la raíz andaluza y la formación catalana, sus planteamientos artísticos y pedagógicos en las aulas no tardaron en tener eco fuera de ellas, por sorprendentes o innovadores. Y la conversación sosegada, lo mismo con alumnos que con compañeros de claustro, evidenciaron muy pronto la calidad de su manera de ser y su sensibilidad artística, justa amalgama de rigor y de libertad.

En La Laguna se refugió con su esposa y sus hijos e instaló el taller de trabajo. Era uno de los ámbitos en los que mejor se reconocía, y con los artistas jóvenes que no tardaron en arracimársele. Con ellos compartió pronto palabra, pinceles, tórculos, así como correrías por la geografía isleña, mientras desentrañaba el nudo recóndito de la isla y del ser isleño, muy lejos, eso sí, de cualquier tentación costumbrista, de lo típico, sin un solo tópico, empeñado en atrapar los signos misteriosos de la luz y las sombras transfigurando la cresta de los volcanes, la cal blanquísima de los muros rugosos como un símbolo, la hondura de las miradas, la soledad; subyugado en definitiva por los caracteres mágicos del paisaje y del paisanaje insular.

Jesús Ortiz.

Ortiz abarcó con innegable dominio todos los registros del arte de pintar, desde las aguadas a los aceites, desde el dibujo al grabado, y uno que le era singularmente

grato, con el que creó piezas maestras: la monotipia. Fue proverbial en él, junto al rigor conceptual, el conocimiento profundo de las técnicas, enriquecidas sin descanso por un afán sostenido de indagación, de investigación, tanto en el tratamiento del soporte –recuérdense sus grabados últimos en relieve de la fecunda etapa tinerfeña– como de la materia cromática. De ahí su forma tan personal de trasvasar al lienzo o al cartón sus visiones y sus obsesiones, su desazón de hombre hostigado por los desmanes de la civilización y la masificación, el precipitado de sus ideas, de quien se sentía desconcertado o desamparado, inerme en medio de un mundo cada vez más ajeno.

Un día de 1978 decidió abandonar Tenerife, digamos que contrariando sus querencias pero contrariado por estúpidos sarpullidos ideológicos que, como a otros, empezaron a repugnarle y doler. No entendía que lo considerasen y valorasen por la partida de nacimiento, él que había interiorizado y hecho suyo lo mejor y más hondo del ser isleño. La perplejidad dio paso al temor y pronto a la necesidad de escapar del aullido. Se fue pero se llevó consigo, me consta, el fino aire lagunero, los sosegados paseos del atardecer por las calles tranquilas de la ciudad o por los caminos solitarios de la vega de Aguere, las vivencias acumuladas, el álbum de los incontables recuerdos. Le echó la llave de la melancolía al taller medio escondido de la estudiantil calle de Heraclio Sánchez. Apenas se despidió de los amigos, acaso porque pensaba regresar. Y es verdad que lo hizo más de una vez. Pero ya nada seguía siendo igual. Lo único que mantuvo invariable en la distancia fue su sentido de la amistad y del compañerismo, pero como las palmeras…

Fuimos amigos y tuve la fortuna y la responsabilidad de comisariar su última exposición en Tenerife, la de su ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en 1992. Contaba entonces Jesús Ortiz setenta años. Aquella amplia y espléndida muestra antológica de su arte dejó al descubierto una realidad que ahora podemos subrayar: Ortiz se hizo plenamente pintor y maduró en estas latitudes insulares, aquí aguzó su alma de artista y creó y dejó lo mejor de su arte y de su condición humana.

Fue uno de esos hombres que de rato en rato suelen llegar como de puntillas a las islas, empujados por muy diferentes circunstancias, con su carga de saberes y de rebeldías, y las oxigenan, sacudiendo soñarreras cotidianas, abriendo puertas a corrientes de renovación, enseñando a mirar de otra forma; ese humano alisio cultural que ha contribuido a ir configurando en el tiempo nuestra peculiaridad. Como Ángel Romero, Bruno Brandt o Walter Meig, como Miró Mainou o Giraldo o Vicki Penfold, y tantos más.

Valdría la pena promover una muestra de su obra, que en Tenerife no escasea, como forma de recuperarlo y regresarlo a la memoria colectiva de nuestro pueblo y de nuestro arte.

Luis Cobiella Cuevas (1925-2013)

Manuel Poggio Capote
Académico y Cronista Oficial de Santa Cruz de La Palma

Desde luego, debía ser en una fecha señalada… Con la memoria puesta aún en los viejos ritos del fuego y el agua de la noche de San Juan, día mágico por excelencia, de amor y celebración de la vida nueva en torno al sol, la jornada del 24 de junio de 2013 pasará a la historia de la cultura de Canarias por la marcha, tras larga enfermedad, de una de las figuras más polifacéticas de nuestro siglo XX nacidas en las islas. No en vano, Luis Cobiella Cuevas es y ha sido referente indiscutible de la transversalidad cultural en el archipiélago.

Nacido en Santa Cruz de La Palma el 23 de marzo de 1925, sus inquietudes por los hechos de cultura le fueron transmitidas en el seno familiar. Su padre, Luis Cobiella Zaera, licenciado en Derecho, llenó la primera mitad del siglo con sus intervenciones en público, por las que fue considerado una de las más preclaras autoridades en La Palma dadas sus extraordinarias cualidades oratorias, alabadas siempre por la crítica periodística local. Por la rama materna, además de pertenecer a la saga de comerciantes de la célebre Casa Cabrera, fundada por el palmero indiano Juan Cabrera Martín a finales del siglo XIX, recibió directamente de su madre, Rafaela Cuevas Cabrera, intérprete de piano, sus primeras enseñanzas en materia musical, determinantes en la futura carrera que como intérprete, director ocasional y, especialmente como autor, desarrollaría con el tiempo el niño aprendiz.

La intensa vida de Luis Cobiella lo condujo a acercarse a la práctica totalidad de aspectos de la condición humana: promotor de las artes, crítico cultural, renombrado orador (como lo había sido su padre), articulista, compositor musical, director de medios de comunicación social, profesor de enseñanza media, ensayista y poeta. Afortunadamente, su trayectoria y su obra fueron reconocidas en vida a través de varias distinciones, entre las que cabe destacar las de Hijo Predilecto de Santa Cruz de La Palma, Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación, Gran Cruz Orden Islas Canarias, Distinguido por la Universidad Ambiental de La Palma, Socio de Honor de la Asociación Canaria de la Música (ASCAN), Socio de Honor de la Asociación Wagneriana de Canarias y Académico de Número de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Luis Cobiella Cuevas.

Luis Cobiella principió sus estudios superiores en la Universidad Central de Madrid para, más tarde, licenciarse en Ciencias Químicas por la Universidad de La Laguna.

De nuevo en las islas e incorporado a la vida profesional, trabajó como director técnico de Unelco [filial canaria de Endesa] hasta que se jubiló en 1991, participando en campañas de electrificación en las islas de El Hierro y La Gomera. A la docencia de varias generaciones de jóvenes palmeros, Cobiella coadyuvó como profesor de enseñanza secundaria en la Academia Pérez Galdós y en el Instituto de Bachillerato de Santa Cruz de La Palma, donde impartió asignaturas de ciencias y humanidades. En reconocimiento a esta labor, de incuestionable valía tanto por su maestría ética como académica, en 1995 se le dio su nombre al antiguo Instituto Femenino de Santa Cruz de La Palma, que desde entonces pasó a denominarse IES "Luis Cobiella Cuevas".

En el terreno periodístico, se movió entre la prensa escrita y radiada. En el primer caso, como director de hecho de *Diario de Avisos*, periódico palmero decano de la prensa de Canarias, puesto que alcanzó por su responsabilidad y amistad personal con Antonio Carrillo Kábana (1926-2013), propietario de la cabecera, en la que no llegó, sin embargo, a ser presentado como director de pleno derecho por su negativa a disponer de carné oficial de periodista. Paralelamente fue cofundador y director de programación de la emisora *La Voz de la Isla de La Palma*, aval de la comunicación radiofónica durante tres décadas, cargada de contenidos generales, pero también y, sobre todo, de un sumario muy centrado en la divulgación de los aconteceres culturales (música y literatura, que eran escuchadas por boca de sus protagonistas a través de las ondas) y en la difusión de contenidos infantiles: desde actuaciones en directo hasta lecturas de cuentos en la hora del almuerzo, sonora secuencia que ayudó a las madres a que los niños *barrieran* los platos, ensimismados por las andanzas de aquellos personajes míticos, como fueron, por ejemplo, el *Mago Bonachón* y el *Hada Maravilla*.

Primer Diputado del Común (1986-1991) de la Comunidad Autónoma de Canarias, sus años de experiencia cuentan con el resguardo libresco de su testimonio en el título *Juan Canario, los Derechos Humanos y el diputado del Común* (1992). Su episodio vital en la política, a la que fue conducido por su compromiso *cristiano* de ponerse siempre de parte de los pobres y desfavorecidos, se tradujo en su militancia de base en el Partido Socialista.

No menos interesante ha sido la tarea escritural de Cobiella, cuya pluma tentó la interpretación teológica vivencial (*Aclarando el día: Jesús, sentires, amores tal vez* [2009], *Jesús de Nazaret, verdadero hombre* [2011] y *El Reino de Dios* [2012]), el teatro mariano para la Bajada de la Virgen, el ensayo –con la música, la literatura o los derechos humanos como temas más habituales– y la poesía (*Versos sin paisaje* [1950], *Desde el ser a la vida* [1986] y *Antología* [1995]). Representante, junto con sus correligionarios y amigos Pedro Lezcano (1920-2002) y Carlos Pinto Grote, de la poesía social de mediados de siglo, fue igualmente cercano a la poesía de la experiencia, de perspectivas más íntimas, o a la poesía filosófica, en las que priman como centro de sus preocupaciones la cotidianidad, el amor o el pensamiento.

Pero si hay de verdad una faceta que caracteriza su personalidad, esta es, sin lugar a dudas, la música. Como investigador y musicólogo, se le deben un cardinal estudio acerca del folclore musical de la isla de La Palma, publicado en su día en las páginas de la universitaria *Revista de historia* (La Laguna), y un monumental trabajo sobre la comunicación sonora en Wagner que, lamentablemente, aún no ha visto la luz. Por otro lado, más de dos centenares de títulos componen su producción sonora: canciones y villancicos, obras sacras, marchas, piezas sinfónicas…, muchas de las cuales han contado con grabaciones de estudio. Su evolución en este ámbito ha contado con influencias clásicas y del folclore, tal y como reflejan sus dos referencias más conocidas: el *Minué de los aires en Re* (1980), casi convertido en himno del lustral Festival del siglo XVIII, y su más reciente poema sinfónico *San Borondón*, que el 25 de octubre de 2008 concitó la reapertura del Teatro Circo de Marte de Santa Cruz de La Palma. Como conservador, a él adeudamos también dos sucesivos rescates de la banda sonora de la Semana Santa de la capital palmera: de un lado, los motetes y, de otro, las chirimías de la procesión del Calvario.

Luis Cobiella nos ha dejado. Nos deja y, como le habría gustado decir a él, «más que el poeta, el ensayista, el compositor o el químico, nos deja el hombre». El niño que jamás perdió la curiosidad por el solsticio de verano, la fascinación por la transformación de los Enanos o el interés por el prodigio de la vida: por la *magia del ser*.

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia

2013

Presidenta
Rosario Álvarez Martínez

Vicepresidente 1º
José Luis Jiménez Saavedra

Vicepresidente 2º
Federico García Barba

Secretario General
Gerardo Fuentes Pérez

Tesorero
Diego Estévez Pérez

Vocales
Ana María Quesada Acosta
Félix-Juan Bordes Caballero
Maribel Nazco Hernández

Composición de la Real Academia

al 31 de diciembre de 2013

Académicos de Honor

- Martín Chirino López, 2001.
- María Orán Cury, 2001.
- Pedro González González, 1976. De Honor: 2001.
- Cristino de Vera Reyes, 2005.
- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972. De Honor: 2011.
- Carlos Millán Hernández, 2010. De Honor: 2013.

Académicos Supernumerarios

- María Belén Morales Gómez, 1998.
- Salvador Fábregas Gil, 1992.
- Armando Alfonso López, 2002.
- Gonzalo González González, 1996.
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008.
- Juan José Falcón Sanabria, 2002.
- Rubens Henríquez Hernández, 2001.
- Vicente Saavedra Martínez, 2008.
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008.
- María Isabel Nazco Hernández, 2008.

Académicos de Número

Sección de Pintura

1. Manuel Martín Bethencourt, 1986.
2. Fernando Castro Borrego, 1994.
3. Pepa Izquierdo Hernández, 2004.
4. Juan José Gil Socorro, 2004.
5. Ernesto Valcárcel Manescau, 2009.
6. Félix Juan Bordes Caballero, 2009.
7. Ildefonso Aguilar de la Rúa, 2013.
8. *Ángeles Alemán Gómez, corr 2009* (e).

Sección de Escultura

1. María del Carmen Fraga González, 1985.
2. Gerardo Fuentes Pérez, 2008.
3. Ana María Quesada Acosta, 2008.
4. Juan López Salvador, 2009.
5. Leopoldo Emperador Altzola, 2009.
6. Manuel González Muñoz, 2013.
7. *Fernanda Guitián Garre, corr 2011* (e).
8. *María Isabel Sánchez Bonilla* (e).

Sección de Arquitectura

1. Sebastián Matías Delgado Campos, 1985.
2. José Luis Jiménez Saavedra, 2004.
3. Luis Miguel Alemany Orella, 2009.
4. Federico García Barba, 2009.
5. Maribel Correa Brito, 2009.
6. Diego Estévez Pérez, 2012.
7. *José Antonio Sosa Díaz-Saavedra* (e).
8. *Nueva plaza.*

Sección de Música

1. Lothar Siemens Hernández, 1984.
2. Rosario Álvarez Martínez, 1985.
3. Carmen Cruz Simó, 1992.
4. Francisco González Afonso, 2008.
5. Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008.
6. Conrado Álvarez Fariña, 2008.
7. Laura Vega Santana, 2012.
8. *Nueva plaza.*

Sección de Cine, Fotografía y Creación digital

1. *Efraín Pintos Barate* (e).
   Siete plazas más de nueva creación, a cubrir en los próximos cinco años.

Académicos Correspondientes en las Islas

Tenerife

- María Luisa Bajo Segura, 2004.
- Carlos Rodríguez Morales, 2009.

- Eladio González de la Cruz, 2010.
- Ana Luisa González Reimers, 2011.
- Sophía Unsworth, 2012.
- Salvadora Díaz Jerez, "Dori", 2013.

Gran Canaria

- Juan Hidalgo Codorniu, 1986.
- José Miguel Alzola González, 1988.
- Fernando Bautista Vizcaíno, 2007.
- Ángeles Alemán Gómez, 2009.
- José Dámaso Trujillo, 2010.
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010.
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010.
- José Luis Castillo Betancor, 2011.
- Manuel Martín Hernández, 2012.
- Juan Guerra Hernández, 2013.

La Palma

- M.ª Victoria Hernández Pérez, Los Llanos, 2009.
- Manuel Poggio Capote, 2009.

La Gomera

- José Román Mora Novaro, 2010.

Lanzarote

- Antonio Félix Martín Hormiga, 2005.

Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005.

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Matías Díaz Padrón, 1988 (Madrid).
- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid).
- Ismael Fernández de la Cuesta González, 1988 (Madrid).
- Graziano Gasparini, 1988 (Venezuela).
- Guillermo González Hernández, 1988 (Madrid / Málaga).
- Agustín León Ara, 1988 (Madrid).
- Simón Marchán Fiz, 1988 (Madrid).
- Pedro Navascués Palacio, 1988 (Madrid).
- Enrique Nuere Matauco, 1988 (Segovia).
- Víctor Pérez Escolano, 1988 (Sevilla).
- Rafael Ramos Ramírez, 1988 (Madrid).
- Luis Alberto Hernández Plasencia, 1988 (Madrid).
- Ana María Arias de Cossío, 1991 (Madrid).
- Carlos Reyes Pérez, 1991 (Madrid).
- 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 "Nino Díaz", 2007 (Berlín).
- Yolanda Auyanet Hernández, 2009 (Sicilia).
- Humberto Orán Cury, 2009 (Madrid).
- Federico Castro Morales, 2010 (Madrid).
- José Luis Fajardo Sánchez, 2011 (Madrid).
- Juan Manuel Ruiz García, 2011 (Madrid).
- Roberto Barrera Martín, 2012 (Barcelona).
- Juan Manuel Marrero Rivero, 2012 (París).
- Javier González-Durana Isusi, 2013 (Bilbao).

Publicaciones más recientes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

Revista anual

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Director: Eliseo Izquierdo Pérez

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.- **Actos de ingreso:*** Luis Cobiella Cuevas: *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. - **Registros:** Crónica académica.- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia.- Publicaciones periódicas y libros recibidos.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2009.- Palabras de la nueva presidenta, doctora* Rosario Álvarez Martínez.- ***Actos de ingreso:*** Fernando Castro Borrego: *'Laudatio' de Juan López Salvador.-* Juan López Salvador: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'.-* Ana-María Quesada Acosta: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad.-* Luis Alemany Orella: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.-* José Luis Jiménez Saavedra: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.-* Ernesto Valcárcel Manescau: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura – artes visuales.-* Sebastián Matías Delgado Campos: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.-* Federico García Barba: *Confesiones de un arquitecto.-* Vicente Saavedra Martínez: *'Laudatio' de Federico García Barba.-* Roberto Rodríguez Martinón: *Agradecimientos y reflexión.-* Sebastián Matías Delgado Campos: *Roberto Martinón en la Academia de Bellas Artes.-* ***Actos de apertura del curso 2009-10:*** Lothar Siemens Hernández: *El 'Cántico a San Miguel Arcángel' para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.-* Salvador Andrés Ordaz: *Los patronos de los navegantes en el Arte.-* N: *Institución y justificación de los premios anuales 'Magister' y 'Excellens' que otorga la RACBA.-* Fernando Castro Borrego: *Pepe Dámaso, premio Magister de pintura 2009.-* Ernesto Valcárcel Manescau: *Santiago Palenzuela, premio Excellens de pintura 2009.- **Conferencias y artículos:*** Dulce X. Pérez López: El espacio cultural 'El Tanque', el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural.- Víctor J. Hernández Correa y Manuel Poggio Capote: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra.- **Obituario:*** Carmen Fraga González: *Obituario: Juan José Martín González.- **Registros:** Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2009.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2010.-* ***Actos de ingreso:*** Rorario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Laudatio del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez.-* Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de 'Orahan', para piano solo.-* Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda.-* Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático.-* Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción.-* Martín CHIRINO LÓPEZ: *'Laudatio' de Leopoldo Emperador Altzola.-* María Isabel CORREA BRITO: *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo.-* Federico GARCÍA BARBA: *Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito.-* ***Actos de apertura del curso 2010-11:*** Pedro NAVASCUÉS PALACIO: *La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XVIII.-* RACBA: *Justificación de los premios 'Excellens' y 'Magister' de Arquitectura en 2010.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, detentores del Premio "Excellens" en Arquitectura.-* Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "El caracol arquitecto", para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde.-* Javier DÍAZ LLANOS LA ROCHE: *Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio "Magister" en Arquitectura.-* Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "En paz", para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez.-* ***Conferencias y artículos:*** Pedro GONZÁLEZ SOSA: *Tras el verdadero retrato de Luján Pérez.-* Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes.-* Noemí FEO RODRÍGUEZ: *Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia.-* Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA: *Entre la textura y la metáfora. (Gonzálo González: Exposición "en primavera. dibujos", en Galería Mácula).-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria.-* Ana LUENGO AÑÓN: *Vértigo: Los paisajes del Hombre o… ¿cómo vivir nuestra vida?.-* ***Registros:*** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2010.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 4, 2011. CONTENIDO: *Crónica académica de 2011.-* ***Actos de ingreso:*** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Presentación de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla.-* M.ª Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768).-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Laudatio del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez 'Nino Díaz', correspondiente por Barcelona.-* Benigno DÍAZ RODRÍGUEZ: *Agradecimiento y ofrenda musical. Partitura de 'Las siete vidas de Elohim' para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Laudatio del pianista José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria.-* José Luis CASTILLO BETANCOR: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.-* ***Acto de apertura del curso 2011-12:*** Carlos REYERO HERMOSILLA: *Escultura decimonónica y gusto moderno.- RACBA: Justificación de los premios 'Excellens' y 'Magister' de Escultura en 2011.-* Ana M.ª QUESADA ACOSTA: *Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio"Excellens" en Escultura.-* Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Eladio González de la Cruz, premio "Magister" en Escultura.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Distinciones: Nombramiento de D.ª M.ª Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA.- Conferencias y artículos:* Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993).-* Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El lienzo "Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes"de Juan Pantoja de la Cruz.-* Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.-* Federico GARCÍA BARBA: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.-* ***De nuestro archivo:*** Jesús HERNÁNDEZ PERERA (+): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA, al conmemorarse en 2011 su 80º cumpleaños.* ***Obituario:*** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam.* ***Registros:*** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2011.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 5, 2012. CONTENIDO: *Crónica académica de 2012.- Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales).-* ***Actos de ingreso:*** Gerardo FUENTES PÉREZ: *Laudatio de don Julio Sánchez Rodríguez.-* Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.-* Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.-* Federico GARCÍA BARBA: *Laudatio del arquitecto don Diego Estévez Pérez.-* Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La música, de la ucronía al presente.-* Humberto ORÁN CURY: *Mirada personal y mirada social sobre la música.-* Laura VEGA SANTANA: *Viaje*

al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Contestación y laudatio de la compositora Laura Vega.*- Laura VEGA SANTANA: *Partitura de 'Viaje al silencio', para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- ***Acto de apertura del curso 2012-2013:*** Begoña LOLO HERRANZ: *Lecturas musicales del Quijote.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio 'Excellens' en Música.*- Ernesto MATEO CABRERA: *Palabras de agradecimiento.*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Agustín León Ara, Premio 'Magister' en Música.*- Agustín LEÓN ARA: *Palabras de agradecimiento desde la distancia.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Premio 'Mecenas de la Música' a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe.*- Alejandro DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- ***Conferencias y artículos:*** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria.*- Fabio GARCÍA SALEH: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia.*- ***Obituario:*** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.*- ***Registros:*** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2012.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

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 M.ª del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras.* Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI.* Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX.* Actas del encuentro, celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social

y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.

- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi Pensamiento Musical frente a su Marco Histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música) leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y Ciudad.* Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura) leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado.* Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura) leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.
- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de Sta Cruz de Tenerife Clara SEGURA DELGADO y de la presidenta de la RACBA Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ): *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013.* Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura de su Ayuntamiento y RACBA, 2013). 244 pp, Ilustraciones comentadas de las obras de antiguos académicos expuestas en el Museo Municipal de Bellas Artes con motivo del centenario.

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. OR-

TEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.

- Exposición Colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Luis Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luis Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena.* Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias "Cabrera Pinto" en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO 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.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.* Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a color y su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias y el Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2013. 164+2 pp.

DISCOS

- Manuel BONNIN: *Cuarteto para cuerdas en re menor* y *Sonata para violonchelo y piano.* Intérpretes del cuarteto, el "Cuarteto Cassoviae", y de la Sonata, los Académicos Correspondientes Rafael Ramos y Pedro Espinosa. Disco de la serie "Música Canaria de los siglos XIX y XX, vol. II. Portada original, ilustrada por el Académico de Número Francisco Borges Salas. Texto: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ. Editado con la colaboración del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1987.

Índice

7 Sumario

11 Crónica académica de 2013

Acto institucional

Relevo en el gobierno de la RACBA

21 *Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013).*

Actos conmemorativos

Conmemoración del 225 aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez

27 *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava*
Tania Marrero Carballo

29 *El escultor Fernando Estévez*
Gerardo Fuentes Pérez

35 *El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez*
Ana M.ª Quesada Acosta

41 *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez*
Eliseo Izquierdo Pérez

De nuestro archivo

47 *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro*
Jesús Hernández Perera

Ingresos de Académicos. Discursos y *laudationes*

Don Ildefonso Aguilar de la Rúa, numerario
(Sección de Pintura)

55 *La imagen estereoscópica. Laudatio del pintor Ildefonso Aguilar*
Fernando Castro Borrego

59 *El paisaje sonoro*
Ildefonso Aguilar de la Rúa

Don Manuel González Muñoz, numerario
(Sección de Escultura)

63 *Laudatio del escultor Manuel González Muñoz*
Ana M.ª Quesada Acosta

71 *La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento*
Manuel González Muñoz

Doña Yolanda Auyanet Hernández, correspondiente por Sicilia
(Sección de Música)

77 *Laudatio de la soprano Yolanda Auyanet*
Conrado Álvarez Fariña

85 *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical*
Yolanda Auyanet Hernández

Don Javier González de Durana Isusi, correspondiente por Bilbao
(Sección de Pintura)

89 *Laudatio del profesor Javier González de Durana*
Vicente Saavedra Martínez

93 *Fulgor y crisis de los museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible*
Javier González de Durana Isusi

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

Conferencia del Académico Invitado

105 *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad*
Carlos Brito Díaz
(Universidad de La Laguna)

Entrega de los Premios de pintura "Magister" y "Excellens" 2013

115 *Premio "Magister" y Premio "Excellens" de Pintura 2013. Justificación*

117 *Juan Pedro Ayala Oliva, Premio "Excellens" 2013 de Pintura*
María Isabel Nazco Hernández

121 *Palabras de agradecimiento*
Juan Pedro Ayala Oliva

123 *Emilio Machado Carrillo, Premio "Magister" 2013 de Pintura*
Guillermo García-Alcalde Fernández

127 *Palabras de agradecimiento*
Emilio Machado Carrillo

Artículos

131 *Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico*
M.ª del Carmen Fraga González

155 *El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX*
Rosario Álvarez Martínez

Obituario

173 *Vicki Penfold, en el recuerdo*
Eliseo Izquierdo Pérez

175 *El adiós silencioso de Jesús Ortiz*
Eliseo Izquierdo Pérez

177 *Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013*
Manuel Poggio Capote

Registros

181 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2013
183 Composición de la Real Academia al 31 de diciembre de 2013
185 Publicaciones de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel
191 Índice

El volumen 6
Anales de la Real Academia Canaria
de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2013,
se acabó de imprimir
en los talleres de Imprenta Santa Cruz,
Santa Cruz de Tenerife,
el 25 de septiembre de 2014.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
ISLAS CANARIAS

PARLAMENTO
DE CANARIAS

CajaCanarias
FUNDACIÓN