

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 7

•

2014

ANALES

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

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

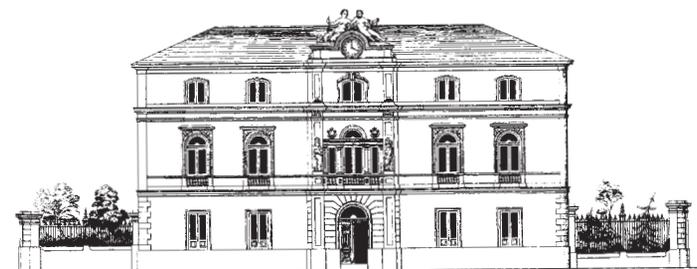
Anales : [2014] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2014 ; [edición al cuidado de Lothar Siemens Hernández]. - 1ª ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2014.

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

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

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

ANALES



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

ISLAS CANARIAS

2014

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2014

FUNDADOR Y DIRECTOR DE HONOR

Eliseo Izquierdo Pérez

DIRECTOR

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

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

M.^a Salud Álvarez Martínez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Semprini Ediciones, Zaragoza

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Grafiexpress S.L.

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

Entrega a la RACBA de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife

Introducción y lectura del acta en que se concede la distinción

Palabras del Alcalde de Santa Cruz de Tenerife

Discurso de la Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes

ACTOS DE SOCIOS DE HONOR DE LA RACBA

Don Carlos Millán Hernández

*Don Carlos Millán Hernández, Académico de Honor
Rosario Álvarez Martínez*

Discurso:

*El portapaz del Capellán Menor del Rey fray Juan de Alzolarás Obispo de Canarias
Carlos Millán Hernández*

Don Eliseo Izquierdo Pérez

*Don Eliseo Izquierdo Pérez, Académico de Honor
Lothar Siemens Hernández*

Discurso:

*Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes
Eliseo Izquierdo Pérez*

INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y LAUDATIONES

Doña Ángeles Alemán Gómez, numeraria
(Sección Pintura)

Ángeles Alemán, crítica e historiadora del Arte
Fernando Castro Borrego

Sobre el arte contemporáneo: reflexiones desde la incertidumbre
Ángeles Alemán Gómez

Doña M.^a Fernanda Guitián Garre, numeraria
(Sección Escultura)

Fernanda Guitián y su taller de conservación y restauración de legados culturales
Ana M.^a Quesada Acosta

San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación
M.^a Fernanda Guitián Garre

Fernanda Guitián y la Academia
Rosario Álvarez Martínez

Doña M.^a Isabel Sánchez Bonilla, numeraria
(Sección Escultura)

Laudatio de la escultora M.^a Isabel Sánchez Bonilla
Gerardo Fuentes Pérez

*La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor
de la actividad escultórica*
María Isabel Sánchez Bonilla

Don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, numerario
(Sección Arquitectura)

Laudatio de José Antonio Sosa Díaz-Saavedra
Félix Juan Bordes Caballero

Naturalezas abstractas
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

Don Efraín Pintos Barate, numerario
(Sección Fotografía)

En el nacimiento de una nueva sección. Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes
Sebastián Matías Delgado Campos

Oficio de luz
Efraín Pintos Barate

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2014-2015

Conferencia de la personalidad invitada

Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación

Anatxu Zabalbeascoa

(Periodista)

Entrega de los premios “Magister” y “Excellens” 2014

Otorgamiento de los premios de 2014

(modalidad ‘Arquitectura’)

Marta Sanjuán García-Triviño, premio “Excellens” 2014 de Arquitectura

Félix Juan Bordes Caballero

Agustín Juárez, premio “Magister” 2014 de Arquitectura

Maribel Correa Brito

Distinciones

*Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación
Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la Camerata Lacunensis*

Rosario Álvarez Martínez

ARTÍCULO

El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914)

Carmen Fraga González

CONFERENCIAS. CICLO EXTRAORDINARIO

CONMEMORACIÓN POR LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

DEL 400 ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE EL GRECO

Introducción

Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas

Matías Díaz Padrón

La música en tiempos de El Greco

Lothar Siemens Hernández

El Greco, lo escultórico: desnudos y formas

Manuel González Muñoz

Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea

Félix-Juan Bordes Caballero

El Greco en sonidos

Guillermo García-Alcalde Fernández

‘Las lágrimas de El Greco’, para violín, violonchelo y contrabajo.

Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo

Laura Vega Santana

OBITUARIO

José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA

Félix-Juan Bordes Caballero

José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura

Lothar Siemens Hernández

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2014

Composición de la Real Academia al 31 de diciembre de 2014

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

Índice

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2014

Durante los primeros cuarenta días de 2014, el equipo directivo de la RACBA se dedicó a preparar las documentaciones inherentes a tramitar la liquidación de las magras subvenciones concedidas e invertidas, a preparar el plenario con la memoria, proyectos, cierre de cuentas y presupuesto del nuevo año, así como a atender a los numerosos grupos que seguían viniendo a las visitas guiadas que se habían programado desde finales del año anterior, atendidas por la auxiliar de secretaría Tania Marrero. La afluencia de público fue muy superior a lo estimado, y también fueron numerosos los visitantes que se recibieron en la exposición que, con motivo del centenario de nuestra Academia, se celebraba en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, cuya clausura estaba prevista para fines de enero y que, ante la presión de la demanda, hubo de ser pospuesta hasta finales de marzo.

El jueves **13 de febrero**, se celebraron dos plenarios a los que concurren los numerarios de Tenerife, Gran Canaria y Lanzarote.

El primero, de carácter extraordinario, fue para votar el nombramiento de tres correspondientes propuestos y la elección de un numerario de la nueva sección de Cine. Como correspondientes por Tenerife, a propuesta de miembros de la sección de Pintura, se nombró al profesor jubilado de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, don Domingo Martínez de la Peña y González, al veterano profesor de pintura don Rafael Delgado Rodríguez y a la investigadora doña Ana María Díaz Pérez. En cuanto a numerarios, para ir nutriendo la nueva sección de Fotografía, Cine y Creación digital se había propuesto al

arquitecto y experto en cuestiones de cinematografía don Jorge Gorostiza López, que resultó electo con el unánime respaldo de los académicos presentes.

En el segundo plenario, tras las pertinentes deliberaciones, se aprobaron la memoria y las cuentas cerradas de 2013, así como el presupuesto y el plan de actuación para 2014. Al final hubo un debate general sobre diversos temas, en el que se autorizó también la intervención de diversos académicos correspondientes que se habían incorporado al segundo plenario en calidad de oyentes. El tema más debatido fue el deplorable estado del patrimonio pictórico y escultórico que se custodia en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, arrinconado sin contemplaciones en los sótanos, donde ha sufrido daños muy importantes por haber cedido el Ayuntamiento al Gobierno Autónomo varias dependencias, en las que estaban expuestos dichos fondos históricos y que fueron destinadas a oficinas y a espacio para exposiciones temporales.

Se decidió elevar un escrito al Ayuntamiento con el firme rechazo de la RACBA a la incuria con que se trata a nuestro patrimonio histórico-artístico, ofreciéndose la Academia a colaborar en su recuperación para que sea nuevamente exhibido con toda la dignidad posible y, asimismo, a arbitrar medios para buscar una solución a las necesarias exposiciones de arte actual que promueve el Gobierno de Canarias, porque no parece ni justo ni apropiado que estas se hagan en detrimento del patrimonio del Museo, cuyo gran fondo es, al fin y al cabo y en gran medida, el antiguo patrimonio reunido por artistas miembros de esta Academia en el siglo XIX y primera mitad del XX.

El viernes **21 de febrero**, se trasladó a Las Palmas de Gran Canaria, la directiva de la RACBA, con algunos académicos de Tenerife, para solemnizar el acto de recepción de la nueva académica numeraria doña Ángeles Alemán Gómez en los salones del Gabinete Literario.

Previamente, en las mismas dependencias de dicha institución, se celebró a las 18:00 horas una reunión con veinte académicos de Gran Canaria para estudiar fórmulas con las que dinamizar la RACBA en esta isla. Se estudiaron propuestas de don Manuel González Muñoz y de don Guillermo García-Alcalde relativas a la organización de un ciclo de conferencias de distintos miembros de las secciones académicas en torno al IV centenario del fallecimiento de El Greco. Además, doña Laura Vega y don Lothar Siemens se ofrecieron para gestionar en El Museo Canario la posibilidad de que se reúna en dicha institución el grupo académico de Gran Canaria, con los miembros que quieran asistir de otras islas, al menos un lunes de cada mes, para desde allí ir organizando actos, centrados primordialmente en un día fijo de la semana, con el fin de que estos sean como un marchamo referencial de las actividades de la Academia en Gran Canaria.

A las 19:30 procesionó el cuerpo académico hacia el salón noble del Gabinete, colmado ya de público, al son del "pasaclaustro" de entrada de los ministriles e, instalada la Academia, tuvo lugar el acto solemne en que ingresó como numeraria la profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria doña Ángeles Alemán Gómez, cuyo discurso fue un recorrido por diversos hitos en la deriva del arte contemporáneo, abarcando principalmente desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad. Don Fernando Castro Borego, académico y catedrático de la misma especialidad de la Universidad de La Laguna, pronunció la *laudatio* de la recipiendaria. Con un discurso final de la presidenta Álvarez Martínez y la escucha en pie del *Gaudeamus*, finalizó el acto, ofreciéndole finalmente la Academia a la nueva numeraria una cena de homenaje en un restaurante cercano.

El viernes **14 de marzo**, falleció en Las Palmas de Gran Canaria, tras penosa enfermedad, el arquitecto y académico numerario de nuestra corporación don José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA. A su sepe-

lio en el tanatorio de San Miguel de dicha ciudad, que tuvo lugar el domingo día 16, acudieron desde Tenerife los componentes de la Junta de Gobierno de la corporación junto con otros compañeros académicos que se sumaron a los muchos de Gran Canaria que estuvieron presentes. El deceso de Jiménez Saavedra fue muy sentido por todos, al tratarse de un fiel y dedicado colaborador de la Academia que asistió a todos sus actos hasta el de la apertura del curso 2013-2014, celebrado a principios del mes de octubre anterior, en que haciendo un esfuerzo acudió a Tenerife para participar en tan solemne ceremonia. Su gran caballerosidad y bonhomía, su sabiduría y talante conciliador, fueron características de una personalidad que deja una honda impronta y un recuerdo muy grato entre los miembros de la corporación y en la sociedad canaria.

El lunes **17 de marzo**, llegó a la Academia el retrato al acrílico sobre tela (50 x 70 cm), que representa al segundo presidente que tuvo la RACBA, don José Joaquín de Monteverde y Bethencourt (1803-1873). Es obra de la pintora gran Canaria Lía Ripper, autora de otros tres retratos institucionales de presidentes del siglo XX que se exhiben en la secretaría de la corporación. Los académicos presentes elogiaron el acierto y buen arte de esta pintura, acordándose transmitir la felicitación de la RACBA a su autora.

El jueves **20 de marzo**, doña Olga Macía Bonnet, viuda del recordado pintor tinerfeño y profesor de la Facultad de Bellas Artes don José Peraza González (1930-2005), se personó en la sede de la RACBA para hacer entrega, como donación, de cinco grandes cuadros de dicho maestro, así como de una acuarela pequeña del antiguo académico don Nicolás Oliva Bardonny y otra de mayor tamaño del actual numerario don Manuel Martín Bethencourt. Llegó acompañada de un nutrido grupo de amigos y parientes, y fue recibida por una comisión académica encabezada por la presidenta doña Rosario Álvarez, quien abrió la ceremonia de entrega con un discurso de agradecimiento en nombre de la corporación. Dichas obras de arte pasan a engrosar el patrimonio de la RACBA y serán debidamente expuestas en sus salas de arte. La Sra. Macía hizo también donación, unas semanas después, de una escultura modelada en yeso y de pequeño tamaño, que representa una figura de mujer, firmada por el escultor y antiguo académico de esta corporación don Enrique Cejas Zaldívar.

El lunes **24 de marzo**, tuvo lugar en la sede de la RACBA la ceremonia de ingreso, ya como numeraria, de la hasta entonces académica correspondiente de Tenerife doña Fernanda Guitián Garre, prestigiosa restauradora de obras de arte con un amplio y muy variado recorrido curricular, y actual profesora de su especialidad en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Centró su discurso –*San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación*– en los pormenores de la restauración de una escultura que se encontraba en lamentable estado en el convento de Santa Clara de La Laguna. Le respondió en nombre de la Real Academia la doctora doña Ana María Quesada Acosta, quien con toda solvencia glosó el currículo y los logros de la recipiendaria.

El martes **1 de abril** a las 18 horas, se celebró una junta plenaria de la Academia, cuyo principal objetivo era ajustar las vicepresidencias a lo que determina el artículo 12 de los estatutos y nombrar un nuevo vicepresidente para Gran Canaria al haber fallecido don José Luis Jiménez Saavedra. Por determinación del plenario, pasó a ocupar el cargo de vicepresidente primero el hasta entonces segundo, don Federico García Barba, de la sección de Arquitectura, y para desempeñar la vicepresidencia segunda, estatutariamente asignada a un académico de Gran Canaria, fue designado, a propuesta de la Junta de Gobierno, el escultor don Manuel González Muñoz. Este aceptó la designación y se comprometió a tomar iniciativas para dinamizar en la mayor medida posible la presencia de la RACBA en la isla de Gran Canaria.

Dicho día **1 de abril** a las 20 horas, tuvo lugar un acto institucional en el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en el que, con gran pompa y honores, se hizo entrega a nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de la Medalla de Oro de la ciudad, magna distinción que le fue otorgada a nuestra corporación por acuerdo unánime del pleno municipal en sesión previamente celebrada el 15 de noviembre de 2013. En dicho acto, solemnizado con música de la Banda Municipal de Santa Cruz y adornado con la guardia de honor del Ayuntamiento con sus uniformes de gala, el secretario de la Corporación municipal leyó y glosó el acta del acuerdo, a lo que siguió un discurso del alcalde y la contestación de la presidenta de la RACBA, cuyas palabras fueron muy celebradas. Dichas alocuciones se recogen y publican en este número de los ANALES.

El **7 de abril**, convocados por el vicepresidente Manuel González Muñoz y en consonancia con lo dispuesto en la reunión informal de académicos celebrada el 21 de febrero anterior en el Gabinete Literario de Las Palmas, se reunió por primera vez en El Museo Canario la mayoría de los académicos numerarios y correspondientes de Gran Canaria. Se acordó definir proyectos de dinamización de la actividad académica en esta isla y, para ello, reunirse el primer lunes de cada mes en dicho Museo, que gentilmente ha dado autorización para el uso de sus dependencias por los académicos, con objeto de ir debatiendo, definiendo, perfilando y ejecutando las acciones que se decidieran encaminadas a reforzar la presencia de la RACBA en esta isla. En principio, se definió el propuesto ciclo de seis conferencias en torno a la figura de El Greco, con motivo del cuarto centenario de su óbito, que se celebraría en el próximo otoño, y abrir también foros de debate en torno a diversos temas y artistas. Estas reuniones tuvieron continuidad en los sucesivos meses, excepto en el de agosto. Solo se registrarán en esta crónica académica determinadas iniciativas importantes y los actos públicos concretos emanados de dichas reuniones.

El lunes **24 de abril**, ingresó como numeraria de la sección de Escultura de esta Real Academia, en solemne acto público que tuvo lugar en su sede de Tenerife, la doctora y catedrática de Bellas Artes, a la par que destacada escultora, doña María Isabel Sánchez Bonilla, cuyo discurso versó sobre *La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica*. La contestación y *laudatio* de la recipiendaria corrió a cargo del doctor don Gerardo Fuentes Pérez. Finalmente tuvo lugar una cena de homenaje que ofrecieron los académicos a la Sra. Sánchez Bonilla en un restaurante cercano.

El **6 de mayo**, falleció en Las Palmas de Gran Canaria, a los 101 años de edad, el académico correspondiente don José Miguel Alzola González, abogado y licenciado en Historia del Arte, antiguo delegado de Bellas Artes para la provincia de Las Palmas, comisario de excavaciones arqueológicas en Gran Canaria, directivo de El Museo Canario desde los años cuarenta del pasado siglo, su presidente entre 1972 y 1987 y, más adelante, Socio de Honor de dicha institución. Obtuvo los máximos galardones institucionales de Canarias y fue correspondiente de varias Academias de Bellas Artes de la Península. Fue uno de los primeros correspondientes de la RACBA que se nombra-

ron bajo la presidencia de don Pedro González y, mientras tuvo fuerzas para ello, colaboró con nuestra corporación y asistió puntualmente a los actos de la Academia celebrados en Las Palmas. Deja publicada una vasta obra investigadora en los campos del arte, de la etnografía y de la historia local.

El viernes **9 de mayo**, en acto solemne celebrado en el Gabinete Literario de Las Palmas y presidido por doña Rosario Álvarez, ingresó como numerario por la sección de Arquitectura el doctor don José Antonio Sosa y Díaz-Saavedra, cuyo discurso versó sobre el tema *Naturalezas abstractas*. Le contestó el también arquitecto, pintor y numerario de la RACBA, don Félix Juan Bordes Caballero. El recipiendario se vio arropado por numeroso público y una larga veintena de académicos de Tenerife y Gran Canaria, quienes al finalizar el acto celebraron una cena en su honor.

El martes **13 de mayo**, constituyó el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife una comisión asesora del Museo Municipal de Bellas Artes, integrada por representantes de varios organismos y corporaciones, incluida una representación de la RACBA, la cual eligió para desempeñar tal fin al secretario de la misma el Dr. D. Gerardo Fuentes Pérez. Asimismo, designada directamente por el Ayuntamiento, fue nombrada como miembro de dicha comisión la académica de esta corporación doña Ana Luisa González Reimers, que ha dedicado buena parte de sus investigaciones y publicaciones a temas relacionados con dicho Museo. Se constituye este organismo cuando, cancelado el convenio temporal entre Ayuntamiento y Gobierno Autónomo por el que este dispuso de varias salas para sus oficinas y exposiciones temporales, entra en vigor una nueva etapa en la que se quiere recuperar y restaurar el patrimonio artístico almacenado y disponer directamente el Ayuntamiento de todo el inmueble para realizar una nueva política museística que, al parecer, incluirá también un espacio para exposiciones temporales de arte canario actual.

El miércoles **28 de mayo**, se inauguró el ciclo “Conferencias en la Academia” organizado por el vicepresidente primero, don Federico García Barba, que fue el primer orador, ofreciendo este día, con el salón abarrotado de público, la conferencia *Una ciudad en la costa: episodios urba-*

nísticos en la fundación de Santa Cruz de Tenerife. En su disertación ofreció una visión global de los lugares que constituyen la esencia construida de la capital, haciendo interesantes comentarios sobre los primeros siglos de Santa Cruz de Tenerife a través de su plasmación en calles y edificios.

El jueves **5 de junio**, se celebró la segunda conferencia del ciclo, inaugurado el 28 de mayo, a cargo esta vez de la catedrática de Historia de la Música y presidenta de la Real Academia doña Rosario Álvarez Martínez, quien presentada por García Barba disertó sobre *El valor de los órganos históricos de Canarias: su restauración y conservación*. Durante su conferencia, explicó las distintas partes que componen un órgano histórico y, acompañada de un gran número de imágenes, ahondó en la importancia de estos instrumentos en Canarias y en su variedad, no solo por su distinta procedencia –inglés, alemán, peninsular y regional–, sino también por su cronología, lo que convierte a Canarias en un museo del órgano europeo. Habló de las restauraciones llevadas a cabo para devolver el estado original a los órganos en Canarias y terminó su conferencia con ejemplos musicales para mostrar la sonoridad de estos instrumentos que permiten que nos acerquemos al sonido genuino de las pasadas centurias.

El jueves **12 de junio**, tuvo lugar la tercera conferencia del ciclo que nos ocupa a cargo del arquitecto, aparejador y académico numerario de la RACBA don Sebastián Matías Delgado Campos, quien habló sobre *La otra arquitectura de La Laguna*, profundizando en aquellos edificios de la Ciudad del Adelantado que no están dentro de los parámetros de la arquitectura tradicional canaria, como el Casino y la Santa Iglesia Catedral de La Laguna, entre otros.

El **15 de junio** se recibió carta del electo para académico don Carlos Schwartz comunicando que renunciaba a ingresar en nuestra Real Academia por trasladarse a vivir a Barcelona. De esta manera pasó a primer candidato de la nueva sección de Cine, Fotografía y Creación digital el también electo don Efraín Pintos Barate.

El lunes **16 de junio**, celebró la RACBA una sesión pública solemne para recibir oficialmente en la Academia y entregar el diploma de Académico de Honor al ilustre Sr. don Carlos Millán Hernández, quien, además de experto en temas de arte, ostenta el cargo de presidente del Con-

sejo Consultivo de Canarias. En el acto, presidido por la catedrática de Musicología y presidenta de esta corporación, la excelentísima señora doña Rosario Álvarez Martínez, estuvieron presentes el Excmo. Sr. presidente del Parlamento de Canarias don Antonio Castro Cordobez, el consejero de Presidencia, Justicia e Igualdad del Gobierno de Canarias don Francisco Hernández Spínola, el consejero de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Tenerife don Cristóbal de la Rosa Croissier y el jefe del Mando Militar de Canarias, el general don Pedro Galán García, entre otras autoridades del ámbito cultural, militar y social de las islas. La conferencia del Sr. Millán versó sobre *El portapaz del capellán menor del rey, fray Juan de Azolarás, obispo de Canarias*. En su *laudatio*, doña Rosario Álvarez valoró el interés del recipiendario por el arte, el patrimonio y la historia, poniendo al servicio de la protección del arte en Canarias sus profundos conocimientos en legislación. Durante su intervención, la presidenta destacó también su labor dentro de la docencia y la investigación, lo que le ha llevado a redactar numerosas publicaciones y promover desde distintos cargos de responsabilidad la protección de nuestro patrimonio. Seguidamente, la presidenta de la RACBA procedió a la imposición de la medalla y a la entrega del diploma de Académico de Honor al Sr. Millán Hernández. Para concluir el acto, la formación musical 'Calpul Múrice' ofreció un selecto programa de música antigua bajo el título *Música del tiempo de José de Anchieta*.

El lunes **26 de junio**, se celebró la cuarta y última sesión del ciclo "Conferencias en la Academia", a cargo del recientemente electo para académico por la sección de Cine, el arquitecto don Jorge Gorostiza López, quien disertó sobre *Los orígenes del cine en Canarias*, tema que despertó el máximo interés entre los seguidores de este ciclo de conferencias organizado por la RACBA.

El martes **1 de julio**, a partir de las 16:30 de la tarde, tuvieron lugar dos plenarios de la RACBA, al que acudieron los numerarios de varias islas. El primero, extraordinario, se celebró para votar la propuesta de dos nuevos académicos, a saber, un numerario de arquitectura y un correspondiente por la isla de Fuerteventura. Por una parte, fue designado por votación secreta como nuevo electo para académico numerario el arquitecto de Tenerife don Virgilio Gutiérrez Herreros. Por otra, don Antonio Alonso-Patallo, pintor, escultor y gran dinamizador cul-

tural en Puerto del Rosario, fue nombrado correspondiente por la isla de Fuerteventura. En el segundo plenario se trataron y debatieron varios asuntos de gobierno y propuestas diversas para mejorar la política activa y la financiación de la corporación, aprobándose un reglamento para la captación de "benefactores de la Real Academia".

El mismo día **1 de julio**, a las 19:30 horas, se celebró un nuevo acto solemne para hacer entrega del diploma de Académico de Honor al que fuera secretario perpetuo de la RACBA desde 1972 y su presidente entre 2001 y 2008, el ilustrísimo señor don Eliseo Izquierdo Pérez, gran impulsor de la renovación de nuestra Academia e incansable defensor de esta corporación. El Académico de Honor disertó sobre *Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*. La *laudatio* fue pronunciada por el Excmo. Sr. académico, decano de los numerarios, el Dr. don Lothar Siemens Hernández. Se cerró el acto con la intervención musical de los violinistas don Juan Carlos Gómez Ríos y don Alexandre Mikheile, quienes ofrecieron dos dúos de violines de la antigua compositora italiana Maddalena Laura Sirmen (1745-1813).

El lunes **14 de julio**, emitió la Academia un manifiesto en contra de la resolución del Tribunal Supremo de la nación, que manda sea derruida la Biblioteca Pública Estatal de Las Palmas de Gran Canaria. Esta iniciativa nuestra había sido debatida y acordada con anterioridad (el lunes 7) en la junta de los académicos de Gran Canaria reunida bajo la coordinación del vicepresidente por Las Palmas de Gran Canaria don Manuel González Muñoz en el Museo Canario, interviniendo en su redacción varias de las personalidades allí presentes, en especial de la sección de Arquitectura, y a la que también aportaron argumentos varios miembros de las otras tres secciones académicas. El documento se envió a la Junta de Gobierno de la RACBA y fue remitido desde allí al Alcalde de Las Palmas de Gran Canaria, a quien se insta a que trate de impedir el derribo acudiendo a las instancias nacionales e internacionales que sean pertinentes y, asimismo, se envió para su conocimiento y apoyo al Instituto de España, a las Academias de Valladolid, Valencia, Barcelona y San Fernando de Madrid, al ministro de Educación y Cultura, al presidente de la UNESCO, etc. Véanse las razones que alega nuestra academia en el texto del manifiesto, publicado en la pestaña "Iniciativas de la RACBA" de nuestra página web.

El **16 de julio**, bajo el título de “Café con los Yriarte”, se celebró en la Sala I de nuestra Academia, debidamente decorada al efecto, un concierto de música neoclásica de marcada impronta española en el que intervino el dúo ‘El Afecto Ilustrado’, que integran los instrumentistas Adrián Linares Reyes (violín barroco) y Pablo Márquez Caraballo (clave y órgano), con la colaboración del violonchelista Diego Pérez González y la participación estelar de la soprano grancanaria Estefanía Perdomo. Interpretaron obras de Luigi Boccherini (dos sonatas para violín y clave), de José Palomino (sonata para violín, pianoforte y bajo), y de Joseph Haydn (dos minuetos y una sonata en trio), entreveradas con arias y dúos desgajados de diversas tonadillas escénicas del compositor hispano, coetáneo de los anteriores, Blas de Laserna. Por la calidad de la música ejecutada, por su pulcra y vibrante interpretación y por el acierto de la ambientación escenificada, el acto, realizado a sala llena, constituyó un éxito espectacular, siendo los intérpretes ampliamente ovacionados.

Desde el **28 de agosto** se colgó en la pestaña “Revista ANALES” de nuestra página web la versión en pdf del volumen n.º 6 de nuestra publicación anual, correspondiente a todo lo acontecido y registrado en el año 2013. Con ello, la publicación se encuentra al día desde el punto de vista editorial. La versión impresa estaría lista para repartirse a lo largo del mes de octubre.

El miércoles **24 de septiembre**, se inauguró en el Gabinete Literario de Las Palmas el ciclo de conferencias titulado “El Greco 400 años después: una visión contemporánea”. Organizado por los numerarios y correspondientes de Gran Canaria, estuvo dedicado a conmemorar el IV centenario del fallecimiento de El Greco. Presentó el ciclo y al conferenciante la presidenta de la RACBA doña Rosario Álvarez Martínez. La disertación inaugural del ciclo, *Tres interrogantes a tres enigmas y tres pinturas a considerar*, corrió a cargo del ilustre miembro de nuestra corporación, correspondiente en Madrid, el Dr. don Matías Díaz Padrón, cuyos méritos como investigador del Arte, conservador que fue del Museo del Prado y autor de obras fundamentales sobre grandes pintores de los Siglos de Oro vinculados a España son bien conocidos. Esta lección magistral sobre El Greco fue muy celebrada por un público que desbordó la capacidad de la sala en que fue dictada. La conferencia se repitió con igual éxito al día siguiente, **25 de septiembre**, en la sede de la Real Academia en Tenerife.

Durante la tarde del lunes **6 de octubre**, tras el paréntesis veraniego, celebró la Real Academia varios actos, a saber, dos plenarios y la inauguración del curso 2014-2015.

Plenarios. El primer plenario, extraordinario, fue para elegir nuevos académicos que cubrieran sillones vacantes de numerarios. Así pues, para la sección de Arquitectura se nombró a la profesora de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria doña Flora Pescador Monagas y para la de Música al pianista don José Luis Castillo Betancor, hasta ahora correspondiente por Gran Canaria. Asimismo, se votaron propuestas para nuevos correspondientes, designando como académicos de esta corporación a la profesora y crítica de arte doña Paloma Herrero Antón, por Gran Canaria; a la musicóloga y catedrática de la Universidad Autónoma de Madrid doña Begoña Lolo Herranz, por Madrid, y al director de orquesta de trayectoria internacional don Juan José Mena Ostérez, por Vitoria. Solo este último no comunicó su aceptación, por lo que transcurrido el tiempo reglamentario quedó en suspenso su nombramiento.

A continuación se celebró la sesión ordinaria del plenario, con asistencia de los correspondientes que quisieron acudir, siendo de notar, entre otras, la asistencia del nuevo correspondiente por Fuerteventura don Antonio Alonso-Patallo. Se trató de los proyectos para el nuevo curso, de las acciones para dinamizar la captación de más recursos económicos y de otros asuntos de interés que culminaron con un rico debate.

Una vez concluidos los plenarios, se trasladó toda la corporación al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife para inaugurar el nuevo curso académico.

Inauguración del curso 2014-2015. Al son del cántico himnico de San Miguel Arcángel, se instaló la Real Academia en el salón de plenos del Ayuntamiento y comenzó el acto, presidido por la titular de nuestra corporación, la Dra. doña Rosario Álvarez, quien tras una breve salutación dio la palabra al secretario de la RACBA para que leyera un resumen de la memoria del curso anterior. Cedió la palabra a continuación a la conferenciante invitada, la profesora y periodista doña Anaxu Zabalbeascoa, quien disertó sobre *Arquitectura del siglo XXI. Una disciplina en transformación*. Se procedió luego a la entrega de los pre-

mios 'Magister' y 'Excellens', que este año estuvieron dedicados a destacados arquitectos. El primero, por la dedicación y labor de toda una vida profesional, recayó sobre don Agustín Juárez Rodríguez, y el segundo, para un valor emergente con obra ya consolidada, fue para la arquitecta Marta Sanjuán García-Triviño, ambos de Gran Canaria. La loa de Juárez fue leída por la numeraria de Arquitectura doña Maribel Correa y la de Sanjuán por el profesor y numerario don Félix Juan Bordes Caballero. Los galardonados recibieron sus diplomas y la pequeña escultura de Juan López Salvador que seleccionó en su día la Academia como trofeo para estos eventos, y ambos escucharon el coral personalizado con que se les festeja, interpretado por la 'Camerata Lacunensis'. Seguidamente la presidenta informó de la decisión del plenario académico de nombrar Protectores de la Real Academia Canaria de Bellas Artes a dos instituciones que de manera continuada aportan su patrocinio, en concreto, a la Fundación CajaCanarias de Tenerife y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, convocando a sus respectivos presidentes, don Alberto Delgado y don Carlos Estévez, presentes en la sala, quienes recogieron el diploma correspondiente y pronunciaron encendidas palabras de agradecimiento. Finalmente, se nombró como Colaborador Honorario de la Real Academia a la 'Camerata Lacunensis', por su constante apoyo desinteresado al intervenir cada año en los actos de apertura de nuestros cursos académicos. El diploma acreditativo le fue entregado a su director don Francisco José Herrero. Un breve discurso de la presidenta, alusivo a los proyectos y expectativas de la Real Academia para el curso entrante, puso término al acto, que se clausuró tras la interpretación por el coro del himno 'Gaudeamus igitur', el cual fue seguido por todos los presentes puestos en pie. Por último, la corporación ofreció una cena a los galardonados.

El **7 de octubre** se produjo una vacante en la sección de Pintura de la RACBA al ascender a la categoría de académico supernumerario, por cumplir en este día la edad reglamentaria, el Dr. don Félix Juan Bordes Caballero, quien durante sus cuatro largos años como numerario ha sido –y sigue siendo– un entusiasta colaborador de la corporación y decidido dinamizador de sus actos y proyectos. Es miembro de la Junta de Gobierno de la RACBA desde hace dos años y en el desempeño de sus tareas directivas continuará, como mínimo, hasta el relevo de la actual junta que preside doña Rosario Álvarez.

El miércoles **8 de octubre**, a las 20:00 horas, se celebró en el Gabinete Literario de Las Palmas la segunda conferencia del ciclo "El Greco 400 años después: una visión contemporánea", que bajo el título de *La música en tiempos de El Greco* pronunció nuestro numerario el Dr. don Lothar Siemens Hernández. Contó esta conferencia con un extraordinario apoyo audiovisual seleccionado por la Dra. Isabel Saavedra Robaina y realizado por el técnico y artista multidisciplinar don Guillermo Lorenzo Rivero, y fue precedida por una breve intervención musical en honor de los asistentes, "Bienvenidos con música", en la que el académico correspondiente y profesor de guitarra Dr. don Fernando Bautista Vizcaíno interpretó la *Pavana n.º 1* de Luis Milán y *Variaciones sobre 'Guárdame las vacas'* de Luys de Narváez. La conferencia, aunque sin este preámbulo musical, fue repetida el lunes **20 de octubre** en la sede tinerfeña de la RACBA.

Del **13 al 17 de octubre**, tuvo lugar en la sede de la Real Academia un curso especial y extraordinario, patrocinado por el Gobierno Autónomo de Canarias e impartido por nuestro correspondiente en Bilbao el museólogo Dr. don Javier González de Durana, que bajo el título de *Museología y Comisariado* iba dirigido a un número limitado –luego ampliado a causa de la gran demanda– de participantes interesados en introducirse, adiestrarse y perfeccionarse en los diferentes aspectos de dichas modalidades de gestión.

El martes **21 de octubre**, a las 20:00 horas, se celebró en el Gabinete Literario de Las Palmas la tercera conferencia del ciclo "El Greco 400 años después: una visión contemporánea". Nuestro vicepresidente segundo, el escultor don Manuel González Muñoz, habló, con apoyo de proyecciones, sobre *El Greco, lo escultórico: desnudo y formas*. La precedente salutación "Bienvenidos con música" corrió a cargo de los violonchelistas Juan Pablo Alemán y Carlos Rivero, que interpretaron con maestría el *Andante* de una sonata de Giovanni Bononcini, uno de los dúos de Reinhold Glière y el *Presto* de una sonata de Jean Barrière. A este acto acudió numerosa concurrencia. La disertación se repitió al día siguiente, el **22 de octubre**, en la sede tinerfeña de la RACBA.

El lunes **3 de noviembre**, llegó a la Academia el retrato al acrílico sobre tela (50 x 70 cm), que representa al pri-

mer presidente que tuvo la RACBA desde su establecimiento en 1849, don Lorenzo Tolosa y Manín (1799-post. 1858), obra sacada de una antigua fotografía atribuida a dicha personalidad que se conserva en el archivo fotográfico de El Museo Canario de Las Palmas. Esta pintura se suma a las realizadas por la artista grancanaria Lía Ripper, autora de los otros cuatro retratos institucionales de presidentes que se exhiben en la secretaría de nuestra corporación. Con esta aportación se completa la serie de retratos de antiguos presidentes de la RACBA.

El mismo lunes **3 de noviembre**, en acto solemne celebrado en la sede institucional de la Real Academia y presidido por doña Rosario Álvarez, ingresó como numerario por la recién creada sección de Cine, Fotografía y Creación digital el primer numerario que encabeza esta sección. El acreditado fotógrafo don Efraín Pintos Barate repentinizó un interesante discurso de ingreso intitolado *Oficio de luz*. Le contestó el numerario de Arquitectura don Sebastián Matías Delgado Campos con una *laudatio* de hondo calado. Al finalizar el acto, ofreció el recipiendario un ágape a los asistentes en el vestíbulo de la Academia, así como un acto extraordinario en el que su nuera, acompañada por un selecto grupo instrumental dirigido por uno de sus hijos, ejecutó una espectacular danza derviche según la más rancia tradición turca.

El miércoles **5 de noviembre**, a las 20:00 horas, se celebró en el Gabinete Literario de Las Palmas la cuarta conferencia del ciclo “El Greco 400 años después: una visión contemporánea”, que bajo el título de *Los cielos en la pintura de El Greco desde una visión plástica contemporánea* impartió, con apoyo de proyecciones, nuestro académico de la sección de Pintura el Dr. arquitecto don Félix Juan Bordes Caballero. La salutación inicial “Bienvenidos con música” corrió a cargo del intérprete de tiorba, discípulo del profesor Carlos Oramas, don Jorge Rubiales, quien interpretó la *Toccata VI* de Alessandro Piccinini, y la *Toccata VII* de Giovanni Girolamo Kapsberger. La disertación fue repetida en Tenerife al día siguiente, el **6 de noviembre**, en la sede de la RACBA.

El lunes **17 de noviembre**, a las 20:00 horas y en el Gabinete Literario de Las Palmas, nuestra numeraria de la sección de Pintura la Dra. doña Ángeles Alemán Gómez, con el habitual apoyo de proyecciones, pronunció la

quinta conferencia, *La imagen de la mujer en la pintura de El Greco*, que se integra en el ciclo “El Greco 400 años después: una visión contemporánea”. La bienvenida musical corrió a cargo de los guitarristas clásicos don Fernando Bautista Vizcaíno y doña Cristina Boissier, quienes interpretaron *Drewrie's Accordes*, de autor anónimo, y dos obras características de John Dowland: *My Lord Chamberlain's Galliard*, y *My Lord Willoughby's Wellcome Home*. La repetición de la disertación de la profesora Alemán en Tenerife, prevista para el día 19, fue pospuesta por imperativos del mal tiempo hasta el **17 de diciembre**, en que se celebró en la sede tinerfeña de la RACBA.

El **24 de noviembre**, acogió la Real Academia en su salón de actos el cuarto concierto del ciclo de música de cámara, patrocinado por la Fundación CajaCanarias, de la asociación filomusical tinerfeña ATADEM. Ante un salón abarrotado de público, el ‘Trío Eratos’, integrado por Juan Carlos Gómez Ríos, violín, Macarena Pesutic, viola, y Johanna Kegel Zamora, violonchelo, ofreció un hermoso programa magistralmente interpretado con obras de Purcell, Schubert, Enescu y Villa-Lobos.

Dos días después, el **26 de noviembre**, dio nuestra corporación acogida a la presentación del volumen número 50 de la colección de la BAC (Biblioteca de Artistas Canarios) que, dirigida por nuestro numerario el Dr. don Fernando Castro Borrego, edita el Gobierno Autónomo de Canarias. El autor de este número es el actual secretario general de la Academia y doctor en Historia del Arte don Gerardo Fuentes Pérez. Se trata de un estudio monográfico del que fuera académico y profesor de escultura y vaciado en los primeros tiempos de nuestra corporación, el gran imaginero orotavense Fernando Estévez (1788-1854).

El **3 de diciembre**, a las 20:00 horas, se celebró en el Gabinete Literario de Las Palmas la sexta y última conferencia del ciclo “El Greco 400 años después: una visión contemporánea”, que bajo el título de *El Greco en sonidos*, pronunció nuestro numerario de música don Guillermo García-Alcalde y Fernández. Esta disertación contó con un llamativo soporte audiovisual realizado por el artista multidisciplinar don Guillermo Lorenzo Rivero. No tuvo esta conferencia la habitual entrada de “Bienvenidos con música”, sino que fue rematada, como colofón y a modo de

cierre del ciclo (solo en Las Palmas), por el estreno de la obra para violín (Carmen Brito), violonchelo (Carlos Rivero) y contrabajo (Roman Mosler) intitulada *Las lágrimas de El Greco*. Esta pieza musical, inspirada en el cuadro del mismo título del pintor cretense, la compuso expresamente para esta ocasión nuestra numeraria doña Laura Vega. Con este extraordinario final concluyó en Gran Canaria el ciclo dedicado al Greco, siendo la conferencia repetida, también ante numeroso público, el **4 de diciembre**, en nuestra sede de Santa Cruz de Tenerife.

El **7 de diciembre**, acogió la Real Academia en su salón de actos el segundo de los “Conciertos para las familias” de la asociación musical ATADEM. Se celebró en la sala de exposiciones n.º 1 para dar cabida a la gran demanda de público, que asistió masivamente. Bajo el título de “Las primeras sonatas para trompa natural y fortepiano”, el Dúo Krufft, formado por los intérpretes palmeros de trayectoria internacional Ricardo Rodríguez García y María Lorenzo, interpretó obras de Franz Xaver Süssmayr, Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn y Franz Danzi.

El jueves **11 de diciembre**, a las 17 horas, el Dr. D. José Antonio Gómez Rodríguez, etnomusicólogo, profesor titular de la Universidad de Oviedo y vicepresidente de la Sociedad Española de Musicología, pronunció en la sede de esta Real Academia la conferencia *Estudio, conservación y difusión del patrimonio musical asturiano. El Archivo de Música de Asturias: principales líneas de actuación*, actividad del Máster Oficial de Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural de la Universidad de La Laguna. La RACBA acogió para este acto extraordinario no solo a los alumnos universitarios del citado máster, sino que estuvo abierto también a los académicos y al público que quisiera asistir.

La Real Academia acogió también el **12 de diciembre**, a las 19:30 horas, el concierto conmemorativo del vigésimo aniversario de la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE), de la que fue fundadora y primera presidenta la actual de la RACBA, doña Rosario Álvarez Martínez. Esta asociación la preside actualmente la académica numeraria de música y compositora doña Dori Díaz Jerez. El programa estuvo compuesto por una selección de obras de cámara (varias en estreno absoluto) de sus principales socios fundadores,

entre los que se encuentran, además de los académicos de la RACBA don Armando Alfonso, don Lothar Siemens y don Francisco González Afonso, los también compositores doña Blanca Báez, don Miguel Ángel Linares, don Rafael Estévez, don Fernando Ángel Curbelo, don Aristides Pérez Fariña y los extintos don Santiago Reig y don Ramón González Henríquez. La asociación COSIMTE se constituyó el día 21 de junio de 1994 en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, fruto de la inquietud de un grupo de compositores y musicólogos ante la carencia de actividades culturales y artísticas vinculadas a la producción musical culta de Tenerife y las otras islas. A lo largo de su trayectoria, ha organizado más de una treintena de conciertos, tertulias, conferencias de compositores y musicólogos asociados e invitados. Del mismo modo ha desarrollado, junto con El Museo Canario de Las Palmas y en estrecha colaboración con la similar asociación de Gran Canaria PROMUSCAN, el proyecto musicológico RALS (Repertorios Audiovisuales de Lectura y Sonido) que ha publicado más de 50 CDs, partituras y libros, en los que se documenta la creación musical de Canarias desde el siglo XVI hasta el XXI.

En los días **14, 20 y 27 de diciembre**, tuvo lugar la decimoquinta edición del Ciclo de Música Sacra que, organizado por nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes y patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, a través de su Organismo Autónomo de Cultura (OAC), se celebra cada año en la Iglesia Matriz Nuestra Señora de La Concepción de la capital tinerfeña. La dirección artística de esta oferta musical corre desde sus inicios a cargo de la presidenta de esta corporación, la musicóloga doña Rosario Álvarez Martínez, contando asimismo actualmente con la colaboración de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM).

El concierto inaugural del día 14 tuvo por título *La espiritualidad en la música sacra contemporánea*. Antonio Abreu Lechado dirigió el “Ensamble Vocal Contemporáneo de Tenerife”, compuesto por los intérpretes Sophia Unsworth (piano), Iballa Suárez y Abigail Rodríguez (violines), Melchor García (viola), Diego Pérez (violonchelo), Alain Bourguignon (contrabajo), Francisco García (flauta) y Karina Martín (percusión), y los solistas vocales Elsa González, Candelaria González, Esther Wagenaar, Candelaria Gil y José Miguel González. Interpretaron un singu-

lar repertorio con obras de R. Rodgers, R. Clausen, E. Esenvalds, Alejandro Consolación, Antonio Abreu Lechado, Z. Randall Stroope, M. Lauridsen, Ralph Manuel, S. Khvoshchinsky y R. Alan Bass.

El segundo concierto corrió a cargo del joven organista orotavense Juan Luis Bardón González, que interpretó en el histórico órgano de dicha iglesia matriz un sugerente programa con obras de D. Buxtehude, J. S. Bach, H. Purcell, J. Stanley, S. Wesley, F. Mendelssohn, E. Elgar y, fi-

nalmente, unas “Variaciones sobre el *Adeste Fideles*”, compuestas y glosadas por el propio Bardón.

Concluyó el ciclo el sábado 27, a las 20:30 horas, en que la soprano Estefanía Perdomo y el grupo “El Afecto Ilustrado”, compuesto por Adrián Linares (violín barroco), Diego Armando Pérez González (violonchelo barroco) y Raquel García Cabrera (clave), interpretaron con maestría algunas destacadas *Arias alemanas* de G. F. Händel.

ACTO INSTITUCIONAL

INTRODUCCIÓN Y LECTURA DEL ACTA POR LA QUE SE LE CONCEDE LA MEDALLA DE ORO DE LA CIUDAD DE SANTA CRUZ DE TENERIFE A LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

El 1 de abril de 2014 se celebró en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el acto de entrega de la medalla de oro de la ciudad a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, para solemnizar el acuerdo tomado por el pleno de la corporación municipal el 15 de noviembre del año anterior. Se abrió el acto con la lectura por el secretario municipal del acuerdo citado, debidamente contextualizado, que es el que a continuación se transcribe. Siguieron luego los discursos del alcalde de la ciudad y de la presidenta de la RACBA, editados tras el acuerdo, con los cuales se dio contenido a un gran acto solemnizado por la policía municipal de gala y con la música de la banda municipal de la ciudad.

* * *

En sesión ordinaria celebrada el día veinticinco de noviembre de dos mil trece, el Excmo. Ayuntamiento Pleno adoptó el acuerdo que a continuación se transcribe:

“4. EXPEDIENTE DE CONCESIÓN DE HONORES Y DISTINCIONES A FAVOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL. PROPUESTA DE RESOLUCIÓN

En sesión ordinaria de fecha veintisiete de septiembre de 2013, el Excmo. Ayuntamiento Pleno acordó aprobar, por mayoría absoluta legal de miembros del mismo, y conforme al art. 25 del Reglamento de Honores y Distinciones, la incoación de expediente de honores promovido por un amplio colectivo de ciudadanos y entidades, solicitando se iniciaran los trámites oportunos para otorgar una distinción honorífica a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel; de conformidad con lo dis-

puesto en el art. 25 del Reglamento de Honores y Distinciones, aprobado en sesión plenaria de 5 de julio de 2002, el Excmo. Sr. Alcalde formuló propuesta de acuerdo en el sentido de: A) Incoar el procedimiento contemplado en los arts. 26 y siguientes del Reglamento de Honores citado, a favor de la referida Real Academia de Bellas Artes. B) Designar instructor y secretario del expediente correspondiente. Dicha propuesta contó con el voto favorable de la mayoría absoluta del número legal de miembros de la Corporación.

El expediente fue iniciado de conformidad con el art. 24, 1.1.2 del Reglamento de Honores, con los requisitos exigidos para la viabilidad del expediente que se contemplan en el citado artículo: un número de concejales que suponga la mitad más uno del número legal de miembros de la Corporación, o un mínimo de doscientos vecinos del Municipio, o un mínimo de quince entidades, organismos o instituciones o agrupaciones o grupos sociales no dependientes ni vinculados con la entidad que se trate de distinguir.

Conforme a lo dispuesto en el art. 26.2) del propio Reglamento citado, y concluida la instrucción del expediente, la Concejala Instructora del mismo, comprobados y acreditados los méritos alegados, lo remite a la Comisión Informativa de Hacienda, Recursos Humanos y Servicios de Soporte, con la siguiente propuesta de acuerdo:

La Real Academia Canaria de Bellas Artes, fundada por Real Decreto de 31 de octubre de 1849 de la reina doña Isabel II, y restablecida por el rey don Alfonso XIII mediante Real Decreto de 18 de julio de 1913, celebra este acontecimiento en el año en curso.

Desde sus inicios la Academia ha tenido su sede en esta ciudad, entonces capital única del Archipiélago, y abarcado en su actuación a todas las Islas.

En su seno, el desarrollo de las Bellas Artes, durante tan larga trayectoria, ha transcurrido por momentos de protagonismo y eclosión pero también de dificultades o declive.

En la actualidad la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, movida sin duda por el importante capital humano que posee juega un importante papel en la defensa del patrimonio cultural de la Comunidad Autónoma, estando incorporada plenamente en la variada oferta cultural e intelectual de la sociedad canaria.

La posibilidad de distinguir con la Medalla de Oro de la Ciudad a instituciones, organismos o entidades, con motivo de aniversarios, está contemplada en el Reglamento de Honores de esta Corporación municipal, siempre que se les reconozca a estas los méritos necesarios.

Estimamos por ello que la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel es merecedora de recibir la Medalla de Oro de la Ciudad, el más preciado galardón que

Santa Cruz de Tenerife guarda para quienes han sabido distinguirse por su labor y dedicación, favoreciendo a su comunidad, con ocasión de la celebración de ese Centenario de excepcional trascendencia para toda Canarias.

Es este mi parecer, que someto a consideración del Excmo. Ayuntamiento Pleno, al que corresponde la concesión de distinciones honoríficas, mediante acuerdo adoptado por mayoría absoluta del número legal de sus miembros.

Y el Excmo. Ayuntamiento Pleno, por mayoría absoluta legal de sus miembros, acordó, de conformidad con lo establecido en el art. 1.1.3 y el art. 8 del Reglamento de Honores, distinguir con la Medalla de Oro de la Ciudad a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.”

Lo que le comunico a los pertinentes efectos.

En Santa Cruz de Tenerife, a 15 de noviembre de 2013

EL SECRETARIO GENERAL DEL PLENO,
Luis Fernando Prieto González

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE ORO DE LA CIUDAD A LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

JOSÉ MANUEL BERMÚDEZ ESPARZA
Alcalde del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife

Siempre he mantenido que la riqueza de Santa Cruz está en su gente. Mezcla de culturas, los santacruceños son un pueblo sencillo, de mentalidad abierta y espíritu acogedor.

Santa Cruz, como su gente, es una ciudad generosa, que se siente orgullosa de su historia y que guarda con celo su legado, consciente de que su presente y su futuro están en deuda con su pasado y con todos aquellos que apostaron por la cultura como la mejor arma para combatir la pasividad y la mediocridad. Y un pueblo agradecido con quienes tuvieron la suficiente claridad de ideas, inquietud y creatividad para forjar con tesón parte de nuestro rico patrimonio material e inmaterial.

Uno de los ejemplos donde la pintura, la escultura, la arquitectura y la música han encontrado un foro donde debatir, donde crecer en el universo del conocimiento, es la Real Academia de Bellas Artes. Creada por Isabel II, a mediados del siglo XIX, para el ejercicio de la instrucción, su renacimiento en nuestra ciudad de la mano del rey Alfonso XIII, del que acabamos de conmemorar el centenario, trajo consigo la redefinición de sus funciones, que se centraron en el asesoramiento y control del patrimonio.

Desde aquel instante primigenio, hace 165 años, Santa Cruz y la Real Academia han interpretado una relación imprevista. Aquí fijó su sede original, cuando la ciudad ostentaba la capitalidad única del Archipiélago, y aquí se asienta desde entonces. Sin embargo, esta estrecha ligazón no cabe referirla a una entidad localista y cerrada. No hablamos de eso. Muy al contrario, la Real Academia ha sido la puerta de entrada a la ciudad de muy destacadas personalidades de la creación artística de todas las Islas, con

lo que ello ha supuesto para el enriquecimiento cultural de este municipio.

En el ámbito de dicha relación, a este Ayuntamiento le tocó jugar un papel protagonista desde sus orígenes más remotos. Hemos de recordar que de partida, allá por 1850, ya Madrid le asignó a nuestro Consistorio el mantenimiento de la institución académica, bajo la tutela y vigilancia del Delegado del Gobierno. No obstante, su resistencia al desempeño de aquel mandato resultó evidente y quedó de manifiesto con el incumplimiento de sus obligaciones de pago. En tales circunstancias, la andadura inicial del centro atravesó evidentes dificultades, que, unido a las circunstancias políticas del momento, acabó suponiendo su clausura.

Menos mal que la adversidad dio paso a la enmienda. Conscientes del vacío pedagógico producido en la ciudad, los rectores municipales impulsaron la creación de una nueva escuela de Bellas Artes que contó con la participación de buena parte del profesorado de la Real Academia. Aquella contribución se plasmó en el preciado fondo patrimonial, con el que se ennobleció el Museo Municipal de Bellas Artes, uno de los mayores tesoros culturales con los que cuenta Santa Cruz de Tenerife. Se establecía así una segunda ligazón entre la Corporación que hoy distinguimos y la Ciudad que le otorga su máxima recompensa, como es la Medalla de Oro.

La reciente celebración de la muestra titulada “La Academia y el Museo”, conmemorativa del centenario de su restauración, nos ha valido para constatar la extraordinaria trascendencia que ha supuesto ese vínculo para la Ciudad. Además de disfrutar de la obra expuesta, sus más de



Medalla de Oro de la ciudad, verso y reverso.

6000 visitantes, con una participación notable de nuestra población más joven, han tenido la oportunidad de conocer detalles del legado que nos dejaron en el Museo y, por ende, en el municipio aquellos grandes pintores y escultores de la regia institución. Porque como bien se ha dicho, la Real Academia es la memoria del Museo, donde se hallan sus obras –donadas por sus miembros, descendientes y amigos– y donde debemos continuar esmerándonos en su adecuada custodia e exhibición.

A partir de la referida restauración y entrada en sus nuevas funciones, la Real Academia se estableció momentáneamente en el mismo edificio –el antiguo convento franciscano de San Pedro Alcántara–, donde se asentaba el Museo. Aunque esta filia ayudó a estrechar el vínculo, en poco tiempo también acabó por sumir en la parálisis a ambas entidades debido a la demolición del inmueble y su reconstrucción, que se prolongó hasta la década de los 40. Pero solo fue así en el caso del Museo, que reanudó su actividad en solitario, iniciándose para la Real Academia una incómoda singladura, sin sede estable. De hecho, he llegado a leer que reunía a sus miembros en restaurantes modestos, tanto de Santa Cruz como de La Laguna, igual que en sus casinos. Incluso, hasta se barajó la posibilidad de que pudiera establecerse en el municipio vecino, extremo al que se opusieron varios académicos, que consideraron su naturaleza en esta capital.

Llegada la década de los 90, este Ayuntamiento realizó un acto de justicia con la corporación que un siglo antes

le había dado a la Ciudad el primer centro de estudios artísticos creado en el Archipiélago. La cesión de un amplio espacio en el antiguo colegio de las Asuncionistas sirvió para que la Real Academia volviera a contar con un lugar propio donde desarrollar su actividad, traduciéndose de inmediato en un nuevo impulso de la institución, que trajo a Santa Cruz la celebración del primer congreso de Reales Academia de Bellas Artes de España. Conviene destacar aquí el protagonismo ejercido en esta etapa de reinstauración y renovación por algunos de sus gestores, como Eliseo Izquierdo, Sebastián Matías y Rosario Álvarez, su presidenta actual, dignos sucesores del conjunto de directivos y académicos que han engrandecido a la corporación durante su dilatada historia.

Seguramente por ello, por la fortaleza y sabiduría que dan los años, la Real Academia supo enfrentarse a nuevas adversidades, surgidas durante el tránsito al nuevo siglo y asociadas otra vez con su emplazamiento. Las secuelas dejadas en la estructura del Parque Cultural Viera y Clavijo por los graves temporales de 2002 y 2004 acabaron por obligar al cierre del edificio. La institución volvía a quedarse sin sede y el municipio perdía unas instalaciones que todavía hoy permanecen cerradas, lo cual no significa en modo alguno que el Ayuntamiento haya renunciado a su reapertura. Muy al contrario, al margen del litigio establecido con la Comunidad Autónoma, seguimos buscando una salida que nos permita recuperar este emblemático espacio de la capital y volver a ponerlo al servicio de la cultura.

De manera alternativa, la Real Academia ocupa en la actualidad otra infraestructura cedida por el Consistorio, en un edificio asimismo señero, que albergó el antiguo instituto pedagógico de artes, en la plaza de Irene González. Allí se centraliza una actividad fecunda y dinámica que revierte no solo en beneficio de quienes son sus miembros, sino que se extiende también al común de los ciudadanos de Santa Cruz de Tenerife. Una actividad que posee atributos suficientes para su calificación como ejemplar, que contribuye a fortalecer el modelo de municipio que queremos, donde la cultura no es un lujo sino un derecho, lo mismo que una oportunidad para crecer. Creemos firmemente en la cultura de la creatividad y la innovación, del talento y la formación, y contamos con instituciones como la Real Academia Canaria de Bellas Artes que nos ayudan a materializar ese anhelo.

DISCURSO DE LA PRESIDENTA DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Es para mí un gran honor y un privilegio representar a la Real Academia Canaria de Bellas Artes en este memorable acto en el que el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, ciudad en la que lleva asentada nuestra corporación desde hace 165 años, le hace entrega de una de sus más altas distinciones: la Medalla de Oro de la Ciudad, galardón que esta Academia recibe con orgullo y complacencia. Mis primeras palabras deben ser, pues, de agradecimiento al Excmo. Sr. Alcalde, don José Manuel Bermúdez, y a toda la Corporación municipal que él preside por haber hecho posible este reconocimiento a nuestra labor, agradecimiento que hago extensivo a todas las instituciones y personas que firmaron su adhesión para esta concesión.

Desde aquellos titubeantes comienzos tras el Real Decreto de 31 de octubre de 1849 de la Reina Isabel II hasta hoy, la Academia ha sufrido muchas vicisitudes, la mayoría externas, pero también algunas internas. La Academia nació con una vocación docente, con unos objetivos concretos, como fueron los de enseñar y difundir las materias de las Bellas Artes a través de la Escuela a ella adscrita, que debía sostener económicamente este Ayuntamiento. Eran tiempos en los que aún no estaban reglamentados los estudios de estas disciplinas en España y lo que el Real Decreto vino a ejecutar fue justamente el hacerlos oficiales, aunque ya la población civil venía desarrollándolos a través de escuelas similares de carácter privado.

“Atendiendo a las razones que me ha expuesto Mi Ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas sobre la necesidad de dar una nueva organización a las Academias

y estudios de las bellas artes en las provincias de la Monarquía, Vengo a decretar...”. Así comenzaba este Real Decreto.

El Dibujo con sus variantes de Artístico, Técnico y Topográfico, la Pintura, la Escultura y el Vaciado, las Matemáticas, el Cálculo y Proyectos fueron las materias que se impartieron en sus aulas y a esta docencia se dedicó un buen número de académicos artistas. Las secciones de la Academia de aquella época tan solo fueron tres, pues pronto a las artes pictóricas y escultóricas se sumó la Arquitectura para preparar a técnicos, maestros de obras y delineantes. Eran tiempos en los que la ciudad estaba en plena expansión, debido al próspero comercio que propició una clase burguesa cada vez más numerosa y pujante; por lo que era necesario preparar a profesionales que tuvieran buenos conocimientos en todas estas materias para trabajar en los edificios que se iban construyendo y en el ornato de los mismos, que seguían las pautas de la época (arquitectura de molde, se llamaba), presentando ricas y minuciosas decoraciones de yeso en sus fachadas o en sus interiores. También se necesitaban buenos dibujantes para el arte de la forja, que exhibían balcones, barandillas y escaleras; para la ebanistería, que adquirió entonces mucho auge no solo en la construcción de muebles, sino también en la de puertas y ventanas; sin dejar de mencionar el nascente arte editorial para el que se necesitaban buenos dibujantes y grabadores. Bien es verdad que de sus aulas salieron también artistas importantes como los pintores Valentín Sanz y Manuel González Méndez, entre otros pintores y escultores menos notables. Lo que se pretendía sobre todo era propiciar las Artes aplicadas, sin descuidar el fomento del auténtico arte.

Esta primera etapa duró poco, apenas 21 años. La carencia de medios económicos del Consistorio, provocada por la crisis política que condujo a la revolución y consiguiente destronamiento de la reina en 1868, dio al traste con este primer proyecto. Pasarían más de 40 años para que la Academia renaciera tras el nuevo decreto del rey Alfonso XIII, al que se llegó tras la petición de un grupo de próceres santacruceros encabezados por el diputado a Cortes don Antonio Domínguez Alfonso y el escultor don Eduardo Tarquis Rodríguez, que no sin cierta nostalgia querían resucitar la vieja corporación. (Como saben, el pasado año celebramos esta efeméride). Pero para entonces todo lo concerniente al Arte, a las Bellas Artes, en esta ciudad había cambiado: en los años ochenta del siglo XIX se había abierto una escuela municipal de Dibujo –siempre tan necesaria–, en la que entraron a impartir clases algunos de los académicos de la primera etapa, estudios estos que también en 1913 van a oficializarse y a convertirse por real decreto en la primera Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife. Por tanto, la nueva Academia surgida en el mismo año de 1913 ya no tenía una función docente específica, pues el Estado la había asumido directamente. Desde luego, esto debió ser una preocupación menos para los académicos, porque cuando uno lee las actas del siglo XIX observa los múltiples problemas económicos con los que tuvieron que enfrentarse a diario los profesores, desde el tema del adecentamiento del propio local hasta cuestiones tan peregrinas como la de la iluminación de las salas o la de los utensilios propios de cada materia que había que facilitar a los alumnos. Quedaba, sin embargo, un proyecto reciente que requeriría todos los esfuerzos de estos intelectuales y artistas que conformaban el nuevo cuerpo académico: el Museo de Bellas Artes, que aún siendo de propiedad municipal, se consideró un proyecto de la Academia por haber sido creado y desarrollado en su integridad por académicos. Ya en el Decreto de 1849 y en su artículo 65 se dice: “A cargo de las Academias que por este decreto se establecen, estarán los museos de las respectivas provincias”. Es decir, que hubo un mandato en este sentido que no se pudo realizar entonces, pero que quedó grabado en la mente de sus promotores y de sus descendientes. Bien es verdad que los responsables de fundar el museo, don Teodomiro Robayna, hijo del pintor don Gumersindo Robayna, destacado miembro del grupo anterior, don Pedro Tarquis Soria y don Patricio Es-

tévez no habían sido académicos en la primer etapa –lo serían en la segunda–, pero es cierto que este fue un viejo sueño gestado desde mediados del siglo XIX en el seno de la Academia y en el que van a involucrarse intelectuales y artistas de la época. Había que rescatar, conservar y exponer algunas de las pinturas de los conventos desamortizados, además de la obra reciente de los propios académicos y de otros pintores coetáneos, todo ello con una finalidad pedagógica: la de enseñar el arte del pasado y del presente, porque sin ver obras artísticas no se podía progresar, conocer para avanzar era el lema de aquellos hombres. Aun así, el proyecto tardó algunas décadas en cristalizar y cuando lo hizo en 1900 no solo sus responsables se volcaron en él donando piezas para este fin, sino que también lo hicieron varios ciudadanos comprometidos que quisieron poner, asimismo, su granito de arena en un proyecto que engrandecía a Santa Cruz y que la igualaba a otras capitales de provincia que ya tenían abiertos centros expositivos de este tipo. El Museo, el Teatro, las dos Sociedades Filarmónicas con sus respectivas orquestas, sociedades científicas y culturales son el fruto de las inquietudes de aquellos hombres del siglo XIX, que consideraron las artes y el pensamiento como el principal medio para educar a la población, a la par que hacían prosperar y enaltecer la ciudad.

La Exposición de motivos firmada por don Joaquín Ruiz Jiménez, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el Real Decreto de 1913 (fijense en el cambio cualitativo que había sufrido el propio Ministerio que de ser de Comercio, Instrucción y Obras públicas en 1849 había pasado a ser de Instrucción Pública y Bellas Artes en ese año) plantea un nuevo propósito, unos nuevos fines:

“Señor: Acabado de cristalizar en diversas instituciones docentes de nueva creación, el resurgimiento cultural del Archipiélago canario, que tan alto ha puesto su patriotismo y a la par su espíritu progresivo, faltaba un Centro que imprimiera su derrotero a elementos de tanta valía y tan sólido influjo como los son los simbolizados por las bellas artes, reuniéndolos en un seno común para llegar más directamente al fin educador que están llamados a realizar. Ese centro de cultura que existió ya un día en la ilustre ciudad de Santa Cruz de Tenerife fue su Academia provincial de Bellas Artes, creada en 1849, y desaparecida después. El auge y la importancia adquirida por dicha po-

blación y las circunstancias antes apuntadas, aconsejan el restablecimiento de la Academia en condiciones de que pueda esplender con valor propio, agrupando las personalidades que con mayor eficacia puedan coadyuvar a tan noble fin; por lo cual, y de acuerdo con lo dictaminado por el Consejo de Instrucción Pública, el Ministro que suscribe tiene la honra de someter a la aprobación de V. M. el adjunto proyecto de Decreto. Madrid, a 17 de julio de 1913”.

Aquí tenemos, pues, entre sus nuevos objetivos los de “imprimir derroteros”, los de marcar las pautas y el camino en los campos que competían a la Academia a través de sus cuatro secciones, porque en estos nuevos tiempos de comienzos del siglo XX se añade la sección de Música a las tres tradicionales de Pintura, Escultura y Arquitectura. ¿Y en qué consistía lo que el Ministerio pretendía de

la Academia?, ¿en que esta marcara el camino a los artistas para indicarle la senda estética por la que debían transitar? Evidentemente sí, de ahí que pueda hablarse de un arte académico, de un arte que para nosotros un siglo después nos puede parecer carente de frescura, espontaneidad e incluso de ideas. Pero esto no siempre fue así, porque los artistas, los verdaderos artistas, supieron encontrar su propio camino, su propio lenguaje, alejándose de las fronteras impuestas por las Academias, para caer lamentablemente las generaciones posteriores en otro tipo de dictadura artística, y pienso en este punto en lo que sucedió en el campo de la música, que es el que mejor conozco.

Y por otro lado, en este como en el anterior decreto encontramos esa insistencia en “agrupar personalidades” para el fin propuesto, que no era otro que el fomento de



Diploma acreditativo de la medalla de oro

las Bellas Artes. Es en ello donde encontramos el punto de unión, la continuidad de nuestra Academia con todas las que la precedieron en el pasado, porque las Academias no son un invento del siglo XIX como podría creerse, sino que las precede una larga historia.

Propiciadas por el humanismo renacentista, las academias surgieron en Italia y en España a finales del siglo XVI, a imitación de la *Academon* de Platón. Fueron academias célebres de aquella época las llamadas Cameratas Bardi y Corsi de Florencia, donde una reunión de intelectuales, músicos y poetas hablaban y debatían sobre temas musicales y literarios, lo que dio lugar a la gestación nada menos que de la ópera. En la Península surgieron por esos mismos años academias literarias y científicas, en las que no solo se discutía sobre temas específicos, sino que en ellas interesaba también todo lo artístico, se hacía música, se examinaban joyas, marfiles, estatuas y lienzos que allí había, porque estas academias se celebraban en las casas de la nobleza, casas que eran verdaderos museos, sobre todo si alguno de sus miembros había desempeñado un alto cargo en Italia. En Canarias hay dos casos célebres: el de la tertulia o academia del canónigo, escritor y músico Bartolomé Cayrasco de Figueroa, celebrada en su casa de Las Palmas de Gran Canaria a finales del siglo XVI, dedicada a Apolo délfico, y la tertulia de Nava de La Laguna en el siglo XVIII, reunida en la residencia de don Tomás de Nava y Grimón. Fue justamente entonces, en el siglo de las Luces, cuando la Corona española va a crear las primeras academias oficiales, según el modelo que ya Francia había establecido en el siglo anterior, para darle continuidad al proyecto, porque aquellas privadas nacían y desaparecían con sus promotores. Así surge la Real Academia Española en 1713, la de la Historia en 1738 y la de Bellas Artes de San Fernando en 1744. Las restantes academias madrileñas y de provincias fueron creadas en el siglo XIX, al igual que la nuestra, si bien otras son posteriores.

Y tras este breve excurso seguimos con nuestra historia.

La restablecida Academia de Canarias tuvo como proyecto prioritario el Museo. En las escasas actas que se conservan de estos años, desde 1913 hasta 1924, en que se interrumpe el antiguo y único libro de actas, no se habló sino de este organismo, de las nuevas adquisiciones que se iban haciendo, de los legados que venían –como el im-

portantísimo de los más de 60 cuadros del pintor y académico Nicolás Alfaro, donado a la Academia por su heredera y que la Academia depositó íntegramente en el Museo–, y de los nombramientos y fallecimientos de los miembros de la corporación. Aunque el Museo fuera de propiedad municipal, la Academia se ocupaba de él como si fuera suyo, era su joya más preciada, pues los presidentes y directivos estaban en ambos organismos. En 1933, se inauguró el nuevo edificio del Museo, el actual, y en él se estableció de nuevo la sede de la Academia, siendo entonces presidente don Eduardo Tarquis, a la par que director del Museo.

La guerra civil y la dictadura sumieron a la Academia en una especie de letargo de la que salió malherida, pues en los años cuarenta, cincuenta y sesenta hay muy poca actividad, salvo lo concerniente a los nuevos nombramientos de miembros que tenían todos que venir visados desde Madrid a través del Gobierno Civil, mientras el Museo seguía siendo la sede natural de la Academia y su núcleo de actividades. Incluso uno de los presidentes de entonces, don Arturo López de Vergara, legó al Museo una colección de armas, muebles, cuadros..., en total unas 500 piezas.

En los años setenta se empieza a ver un cambio bajo la presidencia de don Pedro Suárez, con la organización de algunas conferencias a cargo del marqués de Lozoya o nombramientos de nuevos académicos y académicos de honor. Y ya tras el advenimiento de la democracia y el estado de las autonomías, la Academia renació con cierta pujanza como ente independiente, pues los nuevos pintores y sus nuevas propuestas estéticas condujeron a la desconexión total no solo con el arte anterior, puesto que abrazaron las vanguardias, sino también con el Museo, que era su continente. Empezó entonces la peregrinación de la Academia por diferentes lugares al no tener una sede fija. Aun así, sus intereses se volcaron hacia la organización de exposiciones, cursos, conferencias y conciertos. Además, en 1999 organizó en Santa Cruz la Primera Reunión de Reales Academias de Bellas Artes de toda España para celebrar el 150 aniversario de la creación de trece de ellas, entre las que estaba la nuestra. Fue la época de don Pedro González como presidente, en la que se empezaron a nombrar académicos de otras islas (Gran Canaria, La Palma, Fuerteventura y Lanzarote) y, más tarde, la de don Eliseo

Izquierdo, aunque ya a la mitad de la presidencia de este último la Academia aterrizó en el edificio de Ireneo González, donde hoy se encuentra, después de haber pasado varios años en dependencias del Parque Viera y Clavijo. Esto fue posible gracias a las gestiones de los directivos de entonces, del presidente don Eliseo Izquierdo y del secretario don Sebastián Matías Delgado, así como de algunos ediles de este Consistorio.

Es a partir de entonces cuando la Academia ha podido crecer y formar ahora ya su propio museo con múltiples obras de artistas canarios, entre los que naturalmente se encuentran todos sus miembros pintores, grabadores, escultores y dibujantes. Y es que la naturaleza misma de la Academia propicia los espacios expositivos, a los que siempre van unidos las bibliotecas y catalogotecas de arte: ver y estudiar para desarrollar el conocimiento.

El Museo de nuestra sede de Ireneo González cuenta en la actualidad con cerca de 200 obras, entre las que hay pinturas, esculturas, dibujos, grabados, esmaltes, litografías, facsímiles de códices medievales, instrumentos musicales, muebles, porcelanas, etc., una colección en la que están representados 15 escultores y 47 pintores de las Islas, además de algunos peninsulares y otros extranjeros. Este caudal patrimonial ha sido posible gracias a la generosidad de muchos académicos, así como de personas externas que han hecho legados importantes o comodatos para que las obras se exhiban en las salas, como María Josefa Cordero, la familia Robayna García, Olga Macía, Mercedes Guezala, Fernando Siemens, Rosario Fernández Álvarez recientemente, etc.

Y si este pequeño museo del arte canario es para nosotros un orgullo por poderlo compartir con nuestros conciudadanos y escolares, al igual que nuestra biblioteca de arte con más de 5000 volúmenes, lo más importante que tenemos es el caudal humano. Nunca la Academia ha tenido el esplendor actual, debido tanto al número de sus miembros (69 en Canarias más 30 académicos correspondientes de la Península y del extranjero), como a la valía del cuerpo académico, con figuras relevantes en todos los campos que configuran nuestras cinco secciones. No tenemos sino que leer los currícula de los académicos en nuestra página web con su carga de títulos y distinciones, catálogos y exposiciones, premios, conciertos,

composiciones, libros y artículos de investigación, críticas de arte, restauraciones notables, etc., para darnos cuenta del capital humano e intelectual que conforma hoy nuestra Real Academia. En ellos no hay carreras improvisadas, sino consolidadas. Además, estamos muy orgullosos de ser la Academia con mayor número de mujeres de toda España, veinte frente a las dos de la Real Academia de San Fernando, por ejemplo. Y en el reparto de académicos por islas, Gran Canaria tiene en estos momentos veintitrés entre supernumerarios, numerarios, correspondientes y de honor. Realmente hay en esta isla un cuerpo ya nutrido, de manera que, cuando realizamos los actos en Las Palmas, aunque no viajemos sino unos pocos de Tenerife, la presencia académica es allí muy importante. También tenemos un académico de número en Lanzarote y algunos correspondientes en las islas de Fuerteventura, La Palma y La Gomera, al ser la Academia de ámbito regional.

Hemos retomado el pasado para ir hacia el futuro y cumplir con nuestras misiones fundamentales consistentes en la promoción de todas las artes, en la vigilancia y protección del patrimonio artístico y en la realización de trabajos de estudio e investigación sobre materias de arte. Y es que por encima de toda cotidianidad planea el arte, el verdadero arte que armoniza y conjuga espacios en la arquitectura con materiales tradicionales o novedosos, donde la luz ejerce una función constructiva; que trabaja con colores, formas y texturas en la pintura, o con volúmenes, claroscuros y sensaciones táctiles en la escultura; con la luz en la fotografía, o con los múltiples sonidos, timbres y ritmos que conjuga un compositor en una obra musical. Todas las artes, o al menos las que pertenecen a la Academia, ejercen una función fundamental en nuestra sociedad. Son parte de nuestras vivencias. ¿Qué sería de nuestra sociedad si careciera de artistas en cualquiera de sus vertientes? Nos convertiríamos en una sociedad sin sensibilidad, porque el arte educa y enriquece el espíritu, el arte nos hace ver más allá de la realidad, nos hace entrar en un mundo sugerente que encanta nuestros sentidos y nos hace soñar. En este sentido, Camón Aznar nos dice que la calidad óptima de una obra de arte consiste precisamente en su capacidad de resonancia y de vivencia en el espectador. Es decir, en no agotarse en sus formas externas, sino en cargar a estas formas de futuro, de posibilidad de continuidad en el proceso temporal en el que están si-



tuadas. Cuidemos las obras de arte que ya poseemos, estimulemos y pongamos los medios para que los artistas puedan producir obras plásticas, arquitectónicas o musicales de calidad, porque todo ello constituye el alma de los pueblos. Se vive en estos momentos bajo la sensación y la fuerte convicción de que en este país se le da la espalda a la Alta Cultura, a la cultura que atañe al pensamiento profundo, al verdadero arte, a la música de calidad y de creación, a nuestra historia, a nuestro patrimonio cultural y científico, y es que todo ello es elitista, terrible término este casi prohibido en nuestros tiempos democráticos, pero lo repito, la Alta Cultura es elitista, porque

responde a unos conocimientos y a unos esfuerzos personales que no son improvisados, sino que están asentados en años y años de estudio, de trabajo y de auténtica reflexión. Nos da la impresión de que gestores culturales y protagonistas del Arte y de la Alta Cultura hablamos idiomas diferentes. Y es que ¿cómo van entender unos lo que tenemos en la cabeza los otros si no nos escuchan, si desconocen nuestros verdaderos objetivos e ideas y lo que pretenden es implantar otras ideas que son efímeras y que responden a la moda del momento y a la realización de una cultura de consumo rápido, propiciada por las nuevas tecnologías de la comunicación?

Las instituciones científicas, artísticas y culturales, que están regidas la mayoría de las veces por grandes profesionales que trabajan de forma altruista, ennoblecen a una ciudad, son el escaparate donde se mira la ciudad y lo que muestra a sus visitantes, aquello propiciado y estimulado por un sector de su ciudadanía, que con un alto grado de formación en campos concretos constituyen la flor y nata de una población. A mí me gustaría que mi ciudad, mi querida ciudad de Santa Cruz de Tenerife no se conociera fuera de nuestras fronteras solo por lo lúdico, lo festivo o lo frívolo del Carnaval, sino que se conociera también por sus aportaciones en el campo del Arte, de la Música, de la Ciencia, de todo aquello que en todas las grandes ciudades del mundo constituye su columna vertebral. Cuando visitamos una ciudad como Madrid, París, Londres, Berlín o New York visitamos sus monumentos, sus museos, sus teatros con sus grandes espectáculos, acudimos a la ópera, que ahora se ha puesto tan de moda, afortunadamente. Santa Cruz, es verdad, no puede emular a estas grandes capitales, pero sí puede intentar ofrecer al visitante productos culturales de calidad, como unos edificios emblemáticos en condiciones, que los tenemos, o un Museo de Bellas Artes en condiciones, en donde se exhiba la obra de nuestros artistas canarios del pasado, para que se conozca lo que hemos realizado en el campo artístico (nues-

tra exposición del centenario, que se clausuró este último domingo, ha sido visitada por más de 9000 personas).

Señor Alcalde, señores concejales, señores académicos pongámonos manos a la obra, porque somos nosotros, los hombres y mujeres de este presente a quienes nos corresponde enfrentarnos con valentía a las situaciones de crisis de valores éticos y culturales para tratar de poner remedio a aquello que lo tiene. No dejemos para los que nos sigan la resolución de los problemas o las acciones que haya que emprender con el objetivo de que Santa Cruz llegue a ser un centro artístico y cultural de primer orden. Si no lo hacemos, la historia nos juzgará.

Con la concesión de esta Medalla de Oro, me consta que este Ayuntamiento con su Alcalde a la cabeza es consciente de la importancia que tiene para la ciudad el tener en su ámbito a la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y el darle cobijo entre los muros del viejo edificio de Ireneo González, una institución que con sus conferencias, conciertos, cursos y exposiciones trata todos los días de aportar su granito de arena dentro de sus competencias al crecimiento cultural y artístico de esta capital.

En nombre de toda la Corporación Académica y en el mío propio, muchas gracias a usted Sr. Alcalde y al Consistorio por este honor que nos han conferido.

ACTOS DE SOCIOS DE HONOR DE LA RACBA

DON CARLOS MILLÁN HERNÁNDEZ, ACADÉMICO DE HONOR

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Es para mí un enorme placer y un honor glosar la figura de don Carlos de Millán, quien, pese a ser académico correspondiente desde hace tan solo cuatro años, ya ha prestado a nuestra corporación una inestimable ayuda. Desde que lo conocí en 2009 se mostró siempre muy interesado por los asuntos de la Academia, sabía de qué tipo de institución le estaba hablando, algo que agradecí muchísimo, pues dentro del panorama canario esto era poco habitual. Y es que no en vano él es académico correspondiente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Madrid desde 1984. A partir de entonces sus consejos en todas aquellas cuestiones jurídicas que afectaban a nuestra Academia nunca nos han faltado.

Más tarde, acudí a él a instancias de mi predecesor en el cargo, don Eliseo Izquierdo, para pedirle consejo sobre nuestra situación jurídica, pues las Reales Academias canarias, tanto esta de Bellas Artes, que es de ámbito regional, como la de Medicina, tras las transferencias del Ministerio de Educación a la Comunidad Autónoma, se habían quedado en un limbo administrativo. No existíamos. Él con muy buen criterio, puesto que conocía perfectamente estos temas, me aconsejó elaborar una ley y presentarla al Parlamento, una ley que situara a las Reales Academias que tenían una larga trayectoria iniciada en la época de Isabel II en el lugar que les correspondía en el marco de la Comunidad Canaria. Y así fue, guió mis pasos por sendas para mí desconocidas, puesto que como musicóloga y catedrática universitaria de Historia de la Música nunca me había visto en tales circunstancias. Y aprendí, aprendí con él mucho sobre leyes y su trami-

tación, y entablé contacto con el Parlamento y algunos de sus miembros, además de con su presidente. Incluso, con esta señera institución firmamos más tarde un convenio de mutua colaboración. Todo esto nos favoreció y a mí me enriqueció personalmente. Cuando la ley se aprobó en octubre de 2012, la alegría de nuestros académicos fue grande porque al fin teníamos entidad jurídica en nuestra Comunidad Autónoma, lo que nos ha servido para caminar con más firmeza en nuestras funciones y objetivos que no son otros que la salvaguarda del patrimonio histórico-artístico y la promoción de las bellas artes. En agradecimiento a su implicación en la aprobación de esta ley y en otras cuestiones que también nos afectan, esta Real Academia tomó el acuerdo de nombrarlo Académico de Honor, lo que nos satisface plenamente.

La vida profesional de un hombre no siempre es unidireccional, no desarrolla todas sus aptitudes y capacidades en un solo campo, sino que en las carreras de muchas personas se cruzan, en ocasiones, otros intereses y otras vocaciones que acaban teniendo un gran peso en su devenir. Y es esto lo que quiero destacar aquí del currículum de don Carlos de Millán, quien además de haber realizado una amplísima y meritoria carrera en el campo de las ciencias jurídicas, en el que ha ejercido y ejerce puestos de responsabilidad importantes en el marco de nuestra Comunidad Autónoma, ha mantenido siempre una vocación por el arte, por el patrimonio y la historia, intereses que pondrá de manifiesto sobradamente a lo largo del enjundioso y bien documentado discurso que nos va a ofrecer.

La carrera de don Carlos de Millán comienza con sus estudios de Derecho realizados en las Universidades de La Laguna, María Cristina de El Escorial (centro de estudios superiores dependiente de la Complutense), y Navarra, que culmina brillantemente, obteniendo el Premio extraordinario de Licenciatura en la segunda de ellas. Se doctora poco después por la Universidad de Navarra con una tesis doctoral sobre *Aspectos procesales de las sentencias judiciales*, que es calificada con Sobresaliente cum laude. A partir de estos momentos sus intereses se vuelcan hacia la docencia universitaria, en la que ya tenía cierta experiencia al haber impartido clases como asociado en la Universidad navarra. Una vez obtenido este título, se prepara para las oposiciones al cuerpo nacional de adjuntos y las gana con solvencia, por lo que entra en la Universidad Complutense de Madrid a impartir Derecho Procesal, ocupando una cátedra interina en los años 1983 y 1984, docencia que comparte en algunos momentos con clases en Toledo. Más tarde, accede por concurso de méritos a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en la que permanecerá hasta 1997, dando clases en materias de su especialidad, dirigiendo tesis doctorales y simultaneando esta docencia universitaria con la del Instituto Canario de Administración Pública. Es en estos años cuando aparecen sus primeras y fundamentales publicaciones en este campo, como los libros *La correlación judicial con las peticiones de las partes* (Madrid, Tecnos, 1983), *Sobre la oposición a la declaración de quiebra necesaria* (Montecorvo, Madrid, 1990) o los tres volúmenes de *Comentarios a la Ley de Enjuiciamiento civil* (Montecorvo, Madrid, 1987); a los que se suman los artículos “Reflexiones sobre el deber de adecuación judicial en el proceso civil y penal”, “Alcance del llamado principio dispositivo y su repercusión en la decisión judicial”, ambos publicados en el madrileño *Anuario jurídico* en 1981; “Plazos muertos”, “Notas sobre la exceptio libelli inepti” y “Notas sobre la insuficiencia e ilegalidad del poder del procurador”, en *Revista Jurídica La Ley* (Madrid 1982, 1985 y 1986, respectivamente). Unos años después, en 1992, publicaría en *Cuadernos de Derecho Judicial* “Intervención del Ministerio Fiscal en el proceso de libertad sindical” y, en 2002, “Las Administraciones Públicas ante la trampa de la unidad de la culpa civil”, en *Responsabilidad Patrimonial*. En 1991 y como miembro del Europäischen Ombudsmann Institut publicó

un artículo en su revista titulado “Der Ombudsmann in Spanien hilft gegen Rechtsverweigerung und Verwaltungswillkür”, es decir, “El defensor del pueblo en España, ayuda para resolver la negación del derecho legal y la arbitrariedad administrativa”. Y es que por aquellos años había sido nombrado adjunto al primer Diputado del Común en Canarias, el recordado don Luis Cobiella Cuevas, quien también fue académico de esta corporación.

Aparte de la docencia, que ejerció durante casi dos décadas, al Dr. D. Carlos de Millán los avatares de la vida lo enfrentan a la carrera judicial al ser nombrado Magistrado en la Audiencia de Toledo y sucesivamente Magistrado de Trabajo en Santa Cruz de Tenerife, Magistrado Juez único de menores en la Audiencia Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Magistrado de la Sala de lo Social del Tribunal Superior de Justicia de Canarias en Las Palmas de Gran Canaria en 1991, para más tarde regresar a nuestra isla como Magistrado Presidente de la Sección 6.ª de lo Penal en la Audiencia Provincial de Santa Cruz de Tenerife, en servicios especiales, en donde aún permanece.

En abril de 2005 toma posesión del cargo de Presidente del Consejo Consultivo de Canarias, para el que ha sido reelegido en noviembre de 2012. En este órgano y junto a los miembros del Consejo realiza multitud de dictámenes, velando por la adecuación a la Constitución y al Estatuto de Autonomía de los Proyectos y Proposiciones de Ley que se presenten por parte del Presidente del Parlamento, del Presidente y de los Consejeros del Gobierno, de los Presidentes de los Cabildos y de los Rectores de las Universidades canarias; y también debe velar por que el sometimiento de la Administración pública a los fines que la justifican sea pleno. Son palabras del propio Dr. Millán en su presentación de este Órgano consultivo en su modélica web institucional de carácter divulgativo. Es, pues, la vida en su multitud de facetas, con todo su cúmulo de hechos, leyes, normas y problemas la que desfila diariamente ante sus ojos, y a los que tiene que aplicar su mejor criterio y conocimientos en beneficio de la Comunidad Autónoma de Canarias.

Hasta aquí su fecunda y larga carrera jurídica, línea primordial de su trabajo al que ha dedicado gran parte de su vida. Pero en ella se han producido otras transversalidades que son las que interesan muchísimo a esta Real

Academia de Bellas Artes, como han sido sus actuaciones en el campo del Patrimonio, del Arte y de la Historia, su gran pasión. Y de esta manera, sus amplios conocimientos del Derecho los ha puesto al servicio de la defensa del Patrimonio canario a través de la Comisión Insular de Patrimonio Histórico-Artístico del Cabildo Insular de Tenerife como vocal titular desde su constitución hasta el año 2002, habiendo participado a su vez en la redacción del articulado de la vigente Ley de Patrimonio Histórico de Canarias. Ha sido a su vez promotor de diversos acuerdos en materia de arte en el seno de comisiones y organismos de diferente índole, asesorando a la Comunidad Autónoma en la adquisición de obras de arte para la sede de sus diferentes centros. Esta labor de asesoramiento la ha hecho extensiva al Inventario de Bienes muebles de la Catedral de Santa Ana de Las Palmas y al libro que sobre los obispos de Canarias escribió el que fuera canónigo de la mencionada catedral, don Santiago Cazorla León.

En cuanto al patrimonio arquitectónico se refiere, hay que señalar que ha realizado estudios e investigaciones para la restauración de diversos inmuebles de Canarias y ha intervenido en la declaración de estos como BIC, pues siempre le ha preocupado la conservación de nuestro legado material. De ahí que sea miembro de número de la Asociación de Inmuebles históricos de Canarias. Sin embargo, su labor en este sentido no se ha circunscrito a las Islas, pues pertenece a la Fundación de Casas Históricas y Singulares de carácter nacional, fundación que colabora con el Instituto Superior de Arte de Madrid, un centro docente privado de alta cualificación. Esta fundación tiene como fin primordial el propagar el conocimiento y fomentar la conservación y el mantenimiento de edificios de carácter histórico y singular, especialmente de aquellos que son de titularidad privada. Muchos de estos edificios, de indudable interés cultural y ubicados por toda la geografía de nuestro país, integran el imaginario de los españoles como parte de su memoria histórica y como símbolos de la riqueza cultural de España. Imbuido por estos principios, el Dr. Millán está restaurando el Castillo de Villora (Cuenca), con obreros de Tenerife, una fortaleza de origen árabe que domina desde un promontorio esta villa, tras realizar el pertinente estudio de su origen y devenir histórico, estudio que también ha llevado a cabo en la casa natal de fray Juan de Alzolarás en el valle del

mismo nombre, en Aizarna (Guipúzcoa), en donde también ha acometido obras para reponer la cubierta y consolidar la edificación. Ambas construcciones son de propiedad familiar. De manera que su interés por el patrimonio arquitectónico no se ha limitado a una mera declaración de intenciones y de recomendaciones sobre la restauración y rehabilitación de los inmuebles, sino que ha puesto en práctica los principios de preservación y conservación de los mismos.

Este cuidado y mimo por recuperar o embellecer lo que le rodea lo ha aplicado a la Casa Montañés de La Laguna, donde está ubicado el Consejo Consultivo de Canarias. Aunque esta magnífica edificación del siglo XVIII fue restaurada con buen criterio y gran respeto a sus elementos originales hace ya bastantes años por nuestro compañero académico el arquitecto D. Sebastián Matías Delgado Campos, conservándose parte del mobiliario y del ajuar que poseía esta mansión y adquiriéndose para su apertura muebles de noble hechura necesarios para las nuevas funciones del edificio, la realidad es que don Carlos Millán la ha enriquecido con nuevas aportaciones como las láminas de plata que adornan la pintura de la Virgen de Candelaria situada en el Oratorio de la casa, que se encuentra en la galería alta; la serie de retratos de los presidentes que ha tenido el Consejo en los más de 25 años de existencia, debidos al pincel de José Palomares; otros dos retratos al óleo que proceden de la hacienda “la Quinta Roja” de la Villa de Garachico, uno de ellos del marqués de la Quinta Roja, realizado por el pintor canario José María Bosch López (año 1900) y otro de José María Brier y Salazar, además de dos pinturas religiosas de fray Miguel de Herrera, fechadas en México en 1744. Últimamente se han incorporado al patrimonio de la casa un retrato de José Jacinto de Mesa y Castilla, síndico personero de la isla de Tenerife, realizado por Juan de Miranda en 1749, además de otro retrato femenino firmado por Luis de la Cruz aquí en Tenerife.

Con las obras de ampliación del edificio que se abre a la calle Viana, donde se han instalado las modernas oficinas y la biblioteca, y la más adecuada distribución de los espacios nobles de la planta alta, provistos de nuevo mobiliario y objetos suntuarios, la Casa Montañés ha quedado convertida por voluntad expresa de don Carlos de Millán en un noble y hermoso espacio arquitectónico

donde se conjuga el pasado histórico con la utilización de los medios tecnológicos más punteros para el mejor servicio a la Comunidad canaria.

Y este amor por el arte lo ha llevado a reunir una notable pinacoteca en su casa de La Matanza con más de medio centenar de pinturas fechadas la mayor parte de ellas en el Renacimiento y en el Barroco, flamencas y españolas en su mayoría, con una serie completa de doce lienzos atribuidos a Esteban Márquez, discípulo de Murillo. Aparte de esta serie, destaca en la colección un *San Antonio con el Niño Jesús* de Luis de Morales el Divino de pleno siglo XVI y *Las once mil vírgenes*, firmado por Juan Pantoja de la Cruz en 1605. De este cuadro el Dr. Millán realizó un interesante y bien documentado artículo para el número 4 de los ANALES de esta Real Academia. Y esta es la última faceta que quiero destacar de él: su labor como investigador, como escritor y como conferenciante de temas históricos y artísticos tanto en las dos capitales canarias como en Granada y en Madrid. A ellas podríamos añadir la de promotor de una edición de lujo del libro que sobre distintos aspectos del Consejo Consultivo de Canarias se publicó en 2011 con motivo del 25 aniversario de la creación de este órgano de consulta. En él el Dr. Millán aborda con gran solvencia y precisión el estudio histórico de la Casa Montañés, además de ser autor del preámbulo.

Después de esta destacada trayectoria tanto en el campo de lo jurídico como de lo histórico, ¿nos debe extrañar el enjundioso discurso que vamos a oír sobre el portapaz de la catedral de Santa Ana donado por el obispo don Juan de Alzolarás? Evidentemente no. Sus vastos y profundos conocimientos sobre el Derecho, le han permitido interpretar adecuadamente documentos notariales

sobre mayorazgos, herencias y testamentos con un criterio más preciso y adecuado que el de cualquier historiador. Es un trabajo magnífico y completo al haber tratado tanto los temas artísticos e iconográficos como los históricos con toda minuciosidad y rigor, basándose en una abundante documentación de archivo y en la bibliografía específica. De la valiosa pieza artística descrita con todo lujo de detalles en sus elementos materiales, arquitectónicos e iconográficos, nos va a conducir a la biografía de su comitente, para lo que ha tenido que echar mano de otra ciencia auxiliar del campo humanístico, la genealogía, lo que le ha permitido desgranar generación tras generación el linaje del obispo, en el que ha encontrado parentescos nada menos que con San Ignacio de Loyola y con el flamante santo tinerfeño José de Anchieta.

Por todo ello, lo felicito efusivamente, al mismo tiempo que le doy la bienvenida más calurosa en nombre de toda la corporación, encomiando, asimismo, su larga y fecunda trayectoria profesional. Siempre apostillo en este punto y recuerdo al nuevo académico que esperamos contar con su “valiosa colaboración” en cuantas tareas sean necesarias su presencia y sus ideas para el normal funcionamiento de esta Academia, pero en el caso de don Carlos de Millán esto no es necesario añadirlo, porque él ya ha prestado un servicio altamente valioso y estoy segura de que seguirá al pie del cañón resolviendo todos aquellos asuntos jurídicos que esté en su mano resolver.

Nos alegramos, pues, de contar en nuestra Academia con el Magistrado e historiador del Arte don Carlos de Millán Hernández y le reitero mi más sincera felicitación en nombre propio y en el de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

EL PORTAPAZ DEL CAPELLÁN MENOR DEL REY FRAY JUAN DE ALZOLARÁS, OBISPO DE CANARIAS

CARLOS MILLÁN HERNÁNDEZ

I. INTRODUCCIÓN

Al elegirme Académico de Honor y formar parte de la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel, ha predominado sin duda la coincidencia de mi actividad personal que durante años tuve, entre otras, en la Comisión insular de Patrimonio Histórico de Tenerife. Esta y otras circunstancias, probablemente, han sido las que han determinado vuestra resolución. Ello me apremia más al agradecimiento y al conocimiento de la responsabilidad.

Para esta disertación en la Academia no he querido acudir a conclusiones obtenidas en el tiempo dedicado al servicio de Bellas Artes en esta Comunidad y en otras partes de nuestro país. Ni tampoco deseo referirme a las relaciones que existen entre Arte y Derecho que, sin duda, constituye un campo de innumerables perspectivas en sus distintos ámbitos: protección jurídica del patrimonio histórico-artístico, tutela legal de bienes o edificios catalogados, dación en pago de obras de arte, conciliación entre arte y arquitectura en materia de urbanismo... Incluso se podría reflexionar acerca del Derecho en sí mismo considerado como “arte”.

Y a pesar de reconocer la dificultad que normalmente supone desenvolverse con firmeza en el ámbito de las llamadas bellas artes, a lo que se unen indudables limitaciones personales, he optado sin embargo por seguir –con evidente distancia– a Charles de Brosses, magistrado, presidente del Parlamento de Borgoña, miembro de la Academia de Ciencias, Artes y “Belles-Lettres” de Dijons, autor de la conocida obra sobre las ruinas de Herculano y sus

siempre renombradas cartas a Italia, y atreverme a exponer en esta ilustre y docta Academia un tema de arte menor para ofrecerles el estudio de una pieza de orfebrería.

Un portapaz del siglo XVI que perteneció a un obispo casi desconocido en esta diócesis, al que hemos denominado “Capellán Menor del Rey”, por la preferencia de este prelado de evocar en sus escritos inéditos su origen de clérigo o capellán menor para el culto divino en la Corte, a la que estuvo unido formando parte de sus servicios.

Desde la Alta Edad Media los reyes contaron con clérigos o capellanes para los servicios y actos religiosos de la Corte. Algunos de estos capellanes reales que convivieron con especial fidelidad y cercanía con el rey y su familia fueron después, como personas de confianza, promovidos para ocupar altos cargos en la iglesia o sillas episcopales a petición regia, como ocurrió con fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias (1568-1574).

Alfonso X el Sabio en *Las Siete Partidas* (título IX, ley tercera) define al capellán mayor (aplicable más tarde a todos los capellanes reales) expresando:

Ha de ser de los más honrados y mejores prelados de su tierra (...) debe ser muy letrado (...) y sepa darle consejo respecto de su alma (...) de buena vida y pureza de costumbres (...) y además ha de saber el uso de la iglesia.

De esta escueta descripción de las *Partidas* se obtienen las condiciones que debían reunir estos capellanes: ser hombres versados en letras, ya que sobre ellos solían recaer deberes de formación, debiendo emitir prudentes, honestos y rectos consejos al rey; de excelente formación

teológica y estabilidad personal; leales e incondicionales del monarca; de buena vida, es decir, de virtuosa y piadosa conducta, modelos en los que el rey pudiera guiarse, y pulcros conocedores de las sagradas letras, formas y solemnidades de los actos religiosos.

El rey en justa correspondencia debía honrar a sus capellanes, dado el vínculo que estos asumían con el monarca, ostentando estos capellanes, entre otras, preeminencia para recibir beneficios del Patronato Real. Así es reveladora la carta remitida por el rey Felipe II a su capellán fray Juan de Alzolarás requiriéndole la aceptación del arzobispado de Santo Domingo:

Venerable y deuoto padre fray Juan de Alçolaras de la Orden de San Gerónimo, saued que por la buena relación que de vuestra persona, letras, vida y costumbres he tenido y tengo, os he presentado al arçobispado de la çiudad de Santo Domingo de la ysla Española, ques en las nuestras Yndias del mar oçeáno, y como quiero que con ello se os recrezca mayor cargo y trauajo, os encargo lo açeptéys, pues haziendo lo que de vuestra bondad se confya seruiréys en ello mucho a Nuestro Señor. Y haisarnoseys de vuestra voluntad, para que se embie la presentación a Roma, y se despachen las bullas del dicho arçobispado en vuestra caueça. De Turuégano, a veynte e nueve de jullio de mill e quinientos y sesenta y çinco años. Yo, el Rey. [f. 404 r.º y v.º]

En cuanto a la paz es uno de los mayores dones deseados y prometidos. No solo es una paz externa, sino la presencia de Cristo y su redención. Ya San Pablo aconseja: “No os inquietéis por solicitud de cosa alguna...”. Soy Yo no temáis (Lc. 24, 36). Sus discípulos que predicán en su nombre son también portadores de la paz.

II. EL PORTAPAZ

a) El portapaz de fray Juan de Alzolarás y el tesoro del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico

Se ha llegado a sostener que el portapaz de rica decoración y materiales –plata dorada y esmaltes– que se encuentra en el museo catedralicio de Las Palmas, traído por

fray Juan de Alzolarás, arzobispo de Santo Domingo en la Isla de la Española, cuando ocupó el obispado de Canarias (1568-1574), procedía del emperador Carlos V¹, quien se lo habría regalado a su primer predicador en Yuste, fray Juan de Alzolarás, siendo este General de la Orden de los Jerónimos.

Se trata de un portapaz renacentista al modelo manierista en el que el orfebre basa su composición siguiendo las pautas de un retablo, con basamento decorado con jarrones y volutas que sostienen tres cuerpos, calles, arco de medio punto, pilastras de balaustre, tímpano y figuras dentro de cuatro hornacinas.

Descartada la atribución de esta joya al orfebre más influyente del Renacimiento italiano, el florentino Benvenuto Cellini², se afirma actualmente que procede de alguno de los talleres de Cuenca³, siendo realizada en el segundo tercio del siglo XVI y, al carecer de distintivo del marcador, se viene atribuyendo⁴, por su estructura y estilo, al círculo del platero Francisco Becerril⁵.

¹ FEO Y RAMOS, J.: “Apuntes para la historia de la Catedral de Canarias. El portapaz de Benvenuto Cellini”, en *El defensor de Canarias*, Las Palmas, 2, 5, 8, 9, 12, 14, 16, 21, 27, 28 y 29 de enero de 1926.

² Benvenuto Cellini, al igual que Nicolás Maquiavelo, nació en Florencia, en la vía Chiara, cerca del palacio de los Medici, en el año 1500, en momentos de gran agitación política. Trece años después (15.01.1513), nace fray Juan de Alzolarás en Aizarna (Cestona), Guipúzcoa. Sobre la vida de Cellini en parte escrita por él y otra por dos escribanos, vid. *Vida*, trad. de Valentín Gómez Oliver, Madrid, 2006; vid. *Tratado de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, trad. de Juan de Calatrava Escobar, Madrid, 1989. Esta última obra se suele comparar con el tratado de Teófilo, monje alemán que escribió cuatrocientos años antes, por la semejanza, sobre la manera de ejecutar el repujado, la fundición, tratamiento de la plata y oro, etc.; vid. BERNADET: *Descripción de las principales Custodias de España*, Cádiz, 1890, p. 15.

³ En el siglo XVI, la ciudad amurallada sobre los ríos de Júcar y el Húcar de Cuenca, adquiere gran importancia por su sede episcopal y actividad industrial (textil y agropecuaria), como también por el elevado número de plateros, cuya orfebrería influida por los elementos decorativos renacentistas llegó a considerarse una de las mejores de su época.

⁴ HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1984, pp. 85-86.

⁵ Cfr. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A.: *Francisco Becerril*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 30-31. “Desde hace años –afirma López-Yarto– conocemos un grupo de portapaces procedentes de varios talleres de Cuenca, realizados todos ellos en el segundo tercio del s. XVI. El desaparecido



Fig. 1. Portapaz de fray Juan de Alzolarás

Estos portapaces (*osculum pacis*), que tuvieron su máximo auge en los siglos XVI y XVII, “periodo en el que el portapaz se desarrolla plenamente y durante el que su tipología va cambiando según los modelos arquitectónicos de cada momento”⁶, cayeron en desuso en el siglo XIX. Se utilizaban para otorgar la paz en el culto Eucarístico como objeto litúrgico en sustitución de la práctica del beso de la paz (expresión de hermandad y conciliación) que en la celebración de la Misa, durante los doce primeros siglos en la Iglesia latina, se daban los fieles antes de la Comunión. La lámina, generalmente de metal (oro, plata o bronce), con una imagen sagrada (en relieve o pintada), se cogía con un velo de seda blanco, una vez que el sacerdote besaba el altar, y el portapaz se presentaba a los fieles que, besándolo, recibían la paz (que viene del Señor). El portapaz sustituyó así a la patena, el misal o el evangelio, que se usaron también como ósculo de la paz. Y aunque en Canarias, como en otros territorios del dominio español, se venía dando la paz, por diversas circunstancias, con patenas consagradas, por estar en íntima conexión con la celebración del Misterio eucarístico, se dictaron instrucciones y Reales Cédulas dirigidas a las Justicias eclesiásticas, virreyes, presidentes, corregidores, alcaldes mayores, de las Indias occidentales, islas de Barlovento y otros territorios de expansión nacional, para que por ninguna causa, ni con pretexto alguno, aunque se hubiera hecho lo contrario, permitieran que la paz se diera sin portapaz⁷.

de Uclés (Cuenca), del que se han recuperado algunas figuras en fechas recientes, tenía forma de retablo con calles y cuerpos y, según fotos y crónicas antiguas, contaba con la marca de Francisco Becerril y la fecha de 1565. También es de este tipo el de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, afortunadamente conservado y atribuido desde antiguo al círculo o taller del mismo platero”, “Dos nuevas obras de Francisco Becerril. Fuentes iconográficas de los portapaces de Cuenca”, en *Estudios de Platería*, San Eloy, 2002, p. 214.

⁶ SANZ SERRANO, M.: “Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista”, en *Cuadernos de Arte e iconografía*, IV, 8 (1991), p. 131.

⁷ En Canarias, los obispos prohíben dar la paz con patenas consagradas y ordenan que en el culto se utilicen los portapaces. En las Indias, una Real Cédula de 1659-3-26 dice: “Una de las cosas que le avian hecho novedad en aquel Gobierno es que siendo esta ciudad de tanto lustre y que siempre la han gobernado soldados de opinión no se (h)abía tenido en esta Iglesia con ellos las atenciones que a la autoridad de su puesto se le deve, pues los días de tabla no se les dava la Paz con aquella ceremonia que les corresponde y que sienos

A este aspecto se refieren Pérez Morera y Rodríguez Morales, señalando que “a partir de 1520 en adelante constituciones sinodales y obispos insisten en la prohibición de dar la paz con patenas consagradas –como hasta entonces se había hecho– ordenando en su lugar se hiciesen portapaces de plata o de palo, así para los hombres como para las mujeres”. En 1568, D. Juan de Salvago, en su visita a la parroquia de Los Remedios de la ciudad de La Laguna, mandó que con la patena del cáliz solo se diese la paz al obispo y al visitador. Citan estos autores un interrogatorio practicado en 1551 a instancia de sus capitulares en relación a los oficios y horas canónicas del culto divino en la Iglesia Catedral (Las Palmas) señalando la suntuosidad y pompa que requerían. Y que

testimonio del aparatoso y deslumbrante ritual que se desplegaba bajo sus bóvedas –añaden– durante las grandes solemnidades del calendario litúrgico son los portapaces conocidos de los obispos y de la Audiencia. Con ellos se daba la paz, de forma separada y diferenciada, al pastor y prelado y a los señores de la Real Audiencia. El primero, preciosamente labrado en oro es-

os representado este reparo advirtiendooos que en las Islas de Puerto Rico y la Habana no sienos gobiernos de más estimación que éste se les dava con Patena y se usaban con ellos otras cortesias y atenciones venisteis en mudar la forma y hacer con ello mismo hizieron en Puerto Rico al tiempo que governo aquella isla y que para que eso quedasse establecido en lo de adelante conviene mandasse despachar Consejo de las Indias con lo que sobre ello dejo mi fiscal en la ha parecido rogaros y encargaros como lo hago que de aquí en adelante observeis con los Gobernadores de essa dicha ciudad en darles la Paz los dias de tabla”. (Cfr. Archivo General de Indias [en adelante AGI], 430, leg. 40, f. 82-84v).

Del mismo modo, un despacho de 1696-2-6, insiste en “que la paz assi a vos como a los que os sucedieren en vuestro empleo se ha de dar con portapaz y no con patena, que es conforme a lo dispuesto en el ceremonial, cedulas y leyes reales” y especialmente en la Ley 17, Título 15, Libro 3.º de la Recopilación de las Indias, que dice lo siguiente: “Estando en la capilla mayor de la Iglesia el Arzobispo u obispo se le de primero la paz y después al Virrey o Presidente de la Audiencia que asistiese y esta paz ha de ser en una y dada por solo un eclesiastico y no por dos. Y si estuviere el Prelado en el Coro salgan juntos y al mismo tiempo dos eclesiásticos y cada uno lleve diferente portapaz, una al Prelado y otra al Virrey o Presidente y prosiguiendo igualmente sin detenerse uno más que otro, cumplan el ministerio”. (Cfr. AGI, Guadalajara 232, leg. 7, f. 235v-239r).

*maltado y atribuido al obrador conquense de Francisco Becerril (c. 1540-1560)*⁸.

Todo parece poco, decía el marqués de Lozoya, “para el esplendor del culto divino y ocasiona la magnificencia de los edificios religiosos y que en ellos se acumulen tesoros de todas las artes ornamentales”⁹.

Ahora bien, vestigio de dicha ostentación y oropel es evidente que no podía ser el portapaz de los obispos (así denominado a partir de 1633), perteneciente a fray Juan de Alzolarás, cuyo pontificado corresponde a un periodo posterior (1568-1574).

Un gran número de portapaces llegó a poseer Carlos I de España¹⁰. Se ha señalado, sin embargo, que el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico estuvo “escasamente involucrado de manera directa en un patrocinio artístico que fuera más allá de la idea de una magnificencia tardomedieval y renacentista muy ligada a los suntuarios”¹¹.

Algunos de estos portapaces, al igual que otros muchos utensilios litúrgicos (patenas, cálices, atriles, custodias, candeleros, vasos sagrados, fuentes, cruces, vinajeras, relicarios, incensarios), que formaban parte de su tesoro personal ostentoso y decorativo, tras la muerte del primer Habsburgo español en Yuste pasaron al servicio de la familia imperial (Felipe II, la Princesa Juana, Juan de Austria...); otros se trasladaron a manos de terceros, al ser comprados en almoneda tanto en Valladolid (en el colegio de San Gregorio) como en Madrid (en el convento de San

Francisco y en el hospital de La Latina), como ocurrió con el portapaz de plata dorada con la Quinta Angustia y las cinco plagas (llagas) y varios más que adquirió la condesa de Niebla¹².

Años antes, en vida de la emperatriz Isabel de Portugal, estando esta en Barcelona, para manifestar su gratitud, regaló a la Virgen de Montserrat un extraordinario portapaz de plata dorada de gran valor: “Un portapaz de plata grande labrado de ymageneria dorada y blanca que peso XVI marcos de onça y cuatro ochavas con un escudo de armas rreales de oro de veynte y dos quilates que peso el dicho oro seis castellanos y treinta y çinco gramos el qual se dio por mandado de su Majestad a Loxa para llevar a nuestra Señora de Monsarrate e rescibese en cuenta por el libro que esta firmado de su majestad de las cosas dadas y gastadas de la cámara”¹³.

Más tarde, el rey Felipe II donó al monasterio de El Escorial otro portapaz con la Ascensión de Cristo, que, para unos, procede de Francisco Becerril, para otros de Luis del Castillo y, últimamente, se atribuye a Juan de la Torre¹⁴.

La escueta descripción de los objetos relacionados con el culto Eucarístico en estos inventarios dificulta comprobar si el portapaz de fray Juan de Alzolarás, que se encuentra en la catedral de Las Palmas, procede de Carlos V, ya que en algunos inventarios de joyas, tapices y otros objetos, se registra de la siguiente forma sucinta: “Un portapaz que sea muy bueno”¹⁵, permitiendo la amplitud de la

⁸ *Arte en Canarias. Del Gótico al Manierismo*, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 249 y 256.

⁹ CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan de: “Visión General del Arte en Canarias”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 18, Madrid y Las Palmas, 1972, p. 15.

¹⁰ Objetos litúrgicos de orfebrería (reducidos retablos o portadas con imágenes heterogéneas, generalmente de la Pasión de Nuestro Señor –atado a la columna, Ecce homo, la Cruz a cuestras, la Crucifixión, colocación en el sepulcro, Resurrección, “Noli me tangere” y Ascensión–, pero también de la Virgen, del Niño Jesús, de Santa Catalina y otros Santos), elaborados con metales valiosos: oro y plata predominantemente, y piedras preciosas: rubíes, esmeraldas, zafiros, topacios y diamantes, y otros materiales, cristal de roca, nácar y perlas.

¹¹ CHECA CREMADES, F.: *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, I, Madrid, 2010, p. 39.

¹² “Reçibesele mas en cuenta al dicho Juanin Esterch vna portapaz de plata dorada con vna quinta angustia y las cinco plagas al pie en vn escudo de oro esmaltado de rosieler y blanco hecho pedazos que peso viij marcos iij ochavas que es el peso justo como lo recibí el dicho Juanin a preçio de iijU el marco montan xxiiijUcxxxjx medio con el oro, que se bendio a doña Ysabel Manrique condesa de Niebla como curadora de sus hijos y de don Juan Alonso de Guzman, duque de Medinasidonia y por su poder al licenciado Alonso de Tebar, pasada en cuenta de xx ducados que su magestad, con acuerdo de sus testamentarios, mando pagar a los herederos del dicho duque de los bienes de su majestad ynperial (...).” (Archivo General de Simancas [en adelante AGS], Contaduría Mayor de Cuentas, 1.ª época, leg. 1145.)

¹³ AGS: Contaduría Mayor de Cuentas, leg. 464.

¹⁴ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, “Dos nuevas obras de Francisco Becerril”, op. cit., pp. 214 y 220.

¹⁵ AGS: Estado, leg. 12.

descripción incorporar cualquier portapaz. En otras ocasiones, la descripción es más rigurosa y completa, especificando la representación de la escena religiosa, materiales y peso: “Un portapaz con vn Cristo atado a la columna. Es de plata dorada y labrado que peso dos marcos y siete Honças y cinco ochauas”¹⁶.

En los diversos inventarios del ajuar perteneciente al emperador y a su familia no aparece, por lo tanto, reseñado con exactitud el portapaz de fray Juan de Alzolarás, lo que permite barajar múltiples opciones: que el portapaz fuese adquirido por el prelado de Canarias antes de desplazarse a las islas Canarias para tomar posesión de su mitra o que se comprara en la ciudad de Sevilla, que en el siglo XVI seguía siendo una de las principales ciudades de Europa distintiva y referente en los cambios de las formas artísticas, pórtico del comercio de las Indias y que contaba con un importante número de orfebres procedentes de todas las regiones del territorio español, excelentes metales (oro y plata) y una regulación gremial que garantizaba la autenticidad y calidad de las joyas. Mercado al que solía acudir el Cabildo catedralicio de Canarias para adquirir piezas de plata, imágenes, ornamentos y tapicerías¹⁷.

¹⁶ AGS: Contaduría Mayor de Cuentas, leg. 1145.

¹⁷ El cabildo de la Catedral, con el parecer favorable del obispo fray Juan de Alzolarás, acordó traer de Sevilla determinados ornamentos: “Es[te dicho] día, auiendo sus mercedes trata[do ...] d[e] la necesidad y falta de ornamen[to]s q[ue] ay en [es]ta sa[n]cta iglesia, dete[r]minaron y mandaron que co[n] parecer del reverendísimo don fray Juan de Alcol[a]ras, obi[s]po de Canaria, por el orden que mejor pareciese se imbiase a Seuilla por los ornamentos de [que] al presente ay má[s] necesidad. Y así nombraron al señor arcediano de Canaria do[n] Juan Saluago, al señor chantre don Luis Corral, y a los señores canónigos Luis Trugillo y Ambrosio Ló[p]lez para qu[e] viesen qué ornamentos eran más neces[ar]ios, y diesen dello razón en este cabildo. Y, vis[to] por] los dichos señores, traxeron vn memorial con las cosas sig[ui]entes. Vn terno de brocado para el seruicio de las fie[s]ta[s] principales, que se entiende capa, casulla, y al[m]áticas, frontal, y frontatera, impla, todo bor[da]do, antepies, y bocas mangas y açane[fa] de la capa y casulla, almáticas y frontatera, y la casulla y capa de imaginería. Vn terno de terciopelo carmesí, con sus faldone[s], en l[a]s almáticas de brocado, cumplido, con capa, casulla, f[r]ontal, y frontatera, e impla, conque la aç[ane]fa de la capa y casulla sea de imaginería [...] de poca costa. Otro [t]erno de damasco blanco, entero, con capa, y ca[s]ulla, impla, frontal, y frontale[ra], los faldones y bocas mangas, y de las almáticas y [...] las se[a]n de brocado. La açane[fa] de la capa y casulla b[or]dado de imaginería, a poca costa. Otro terno de terciopelo negro, cumplido,

Él mismo, fray Juan de Alzolarás, en su visita como prelado a la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en San Sebastián, isla de la Gomera, ordenó que el mayordomo trajera a la mayor brevedad la custodia de plata que había mandado hacer en Sevilla el obispo Diego de Deza para esa iglesia¹⁸.

conform[e] al que tiene la sancta iglesia de Seuilla, y no de ta[n]t[os]ta, con capa, casulla, e impla, frontal, y frontaler[a, y un] velo para la cruz, llano, conque los estremos sean [bor]dados a poca costa. Las b[or]dadu[r]as [...] las aç[ane]fas [...] las dignidades y l[as] otras [...] confo]rm[e] c[omo] l[lo] v[er]sa la iglesia de Seuilla. Otras seis capas para ca[n]ónigos] de damasco ca]rmesí, conforme como las tien[e] la iglesia de Seuilla, con la pr[o]pia diferencia. Quarenta y ocho varas de damasco blanco para [a]derezar las seis capas que ordinariamente an de seruir en esta iglesia. Otras quarenta y ocho varas de [damasco] carmesí para guarnecer las seis capas que sirven de ordinario en esta iglesia. Dos varas de brocado, conforme a la muestra que se imbiará, para aderezar el terno que sirve en esta iglesia. Archivo de la Catedral de Las Palmas. Dos alfonbras de poca costa para el seruicio de la Semana Sancta. Visto por los dichos señores deste cabildo el dicho memorial, determinaron y mandar[on] que comunicándose con el reverendísimo, con su parecer [y] acue[r]do, se imbie a Seuilla por todos los dichos ornam[entos] contenidos en el dicho memorial. Y para la orden de pago dellos se an de imbiar a Seuilla tres mill e quin[i]entas doblas por dos peanas de las quezen en Seuilla para el seruicio del altar, de poca costa, de ci[n]co varas de largo y tres de ancho cada vna.

Cuenta de la fábrica desta manera: mill y dozientas y cincuenta que da luego el señor arcediano de Fuerteventura don Pedro Saluago, mayordomo del cabildo; y ciento que da el señor racionero Marcos de Sant Juan, que el prior don Juan de Vega, que sea en gloria, mandó en su testamento que se diesen de limosna a la fábrica desta sancta iglesia. Estas mill y trezientas y cincuenta doblas se an de imbiar luego. Y en fin deste año otras ciento y cincuenta, y el año [v]enidero de 1574 se darán otras mill doblas, y el de 1575 otras mill, y lo que faltare se irá [co]mpliendo [por] el señor mayordomo y el señor Marcos de Sant Juan. (Archivo de la Catedral de Canarias [Las Palmas de Gran Canaria]. Actas capitulares, 3 julio 1573.)

El 3 de noviembre de 1573 según el acta capitular de dicho día “El sr. Arcediano de Fuerteventura, Joan Salvago, mayordomo del cabildo dio una letra de ciento cincuenta doblas de Luis Vendanal, vecino de la Palma para Sevilla a treintidos días vista para encuentre de lo ha de dar por cuenta de la fábrica por los ornamentos se han de traer a esta iglesia. Los cuáles ciento cincuenta doblas (...) por cuenta de la fabrica y van libres en Sevilla sobre Lorenzo del Rosso Florentín”. (Archivo Catedral de Canarias).

¹⁸ Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna. Libro de Mandatos (1573-1675). Iglesia La Asunción de Nuestra Señora, San Sebastián de La Gomera.

Flandes, en el siglo XVI, surtió también el ajuar litúrgico que necesitaba la Iglesia en Canarias¹⁹.

b) *El portapaz en los inventarios del tesoro de la santa iglesia catedral de Canarias*

El 27 de marzo de 1582, se incluye por primera vez en el *Libro de Inventarios del Tesoro* de la Santa Iglesia Catedral de Canarias el portapaz del obispo fray Juan de Alzolarás con la descripción siguiente: “Item, un portapaz de plata sobre dorado, con figuras y un Crucifijo, en medio un diamante”. El 12 de enero de 1589 figura con la reseña: “Item. Un portapaz de plata sobre dorado con un Crucifixo en el medio tiene Una piedra que dicen ser diamante en medio de dos Ángeles. Tiene su caxa aforrada terciopelo carmesí”.

La misma reseña figura en el inventario de 15 de junio de 1592. Sin embargo, no aparece esta placa de metal de aceptación y concordia reflejada en los inventarios o registros de 19 de mayo de 1575 y 23 de septiembre de 1577, realizados con posterioridad al fallecimiento del obispo fray Juan de Alzolarás.

Entre los diversos portapaces reflejados en el citado *Libro de Inventarios* desde el 25 de agosto de 1557, que se repite con ciertas variantes en las enumeraciones de 19 de mayo de 1575 y 23 de septiembre de 1577, figura otro portapaz que no debe confundirse con el del obispo fray Juan de Alzolarás, aunque tenga una catalogación parecida a la de aquel: “de platadorado pontifical que tiene dentro Un Crucifixo y dos Angeles que –añade– no los son, sino Nra. Señora y Sant Juan”.

Es el inventario de 23 de octubre de 1619 el que expresa la procedencia del portapaz, como bien litúrgico *osculatorium* que perteneció al obispo Juan de Alzolarás:

Item, otro portapaz rico cuadrado con un crucificado y a los lados los quatro evangelistas y un ametista en lo alto del portapaz. No se peso porque la chapa de atrás era de plata y todo lo demás oro; y figuras por lo que no se podía deshacer era de Joan Arcolera (Alzolarás) y al pie tenia cinco llagas en una tarjeta.

¹⁹ Archivo de la Catedral de Canarias. Acta capitular de 14 de agosto de 1573.

A partir del inventario de 18 de septiembre de 1633 se empieza a denominar “de los obispos” al portapaz de fray Juan de Alzolarás: “Otro portapaz pequeño rico de plata dorado rico de ymagineria y esmaltada y sirve a los obispos que pesa un marco y dos oncas de plata y oro”, o en el inventario de noviembre de 1789: “Un portapaz de plata sobredorada muy rico, todo esmaltado con figuras que se da la paz a los señores obispos; tiene una piedra en medio, que fue apreciado en ciento treinta ducados antiguos”, al reservarse este objeto religioso exclusivamente para los prelados, utilizándose otros portapaces para los miembros de la Audiencia²⁰, así como otros para el resto de los fieles.

c) *Las proporciones del portapaz*

El portapaz de fray Juan de Alzolarás es una pequeña pieza que mide 11,5 x 8,5 x 3,5 cm y se asemeja a la portada de un retablo compuesto renacentista de gran riqueza decorativa (plata dorada y esmaltes). Sigue el modelo retablístico y no tanto el inspirado en portadas o sepulcros, estos últimos más sobrios y frecuentes a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

La arquitectura sigue siendo, no obstante, en esta composición de orfebrería la fuente de inspiración del joyero, como se comprueba no solo por el resultado de la obra, sino por el empleo de patrones propios de la edificación. Las medidas del portapaz de altura (11,5 cm) y anchura (8,5 cm), tanto en su configuración exterior como interior, responden a elementos arquitectónicos y a concretas reglas matemáticas²¹.

Imita el modelo retablístico del primer Renacimiento con formato clásico, aunque con influencia de restos de factores del “quattrocento” (hornacinas aveneradas, grutescos y el empleo de plata sobredorada). Carece de excesiva pulcritud por la medida, porque adolece de leves desfasas en milímetros que, sin embargo, no afectan al

²⁰ Como el portapaz de plata dorada “redondo con su pie triangular con Nuestra Señora y el Niño en medio y una rossa con cinco piedras coloradas” que, según los inventarios del tesoro catedralicio de 1702, 1785, 1815 y 1830, se empleaba para dar la paz a la Audiencia.

²¹ Vid. ESTEBAN LORENTE, J. E.: “Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco”, en *Artigrama*, n.º 5 (1988), pp. 145-165.

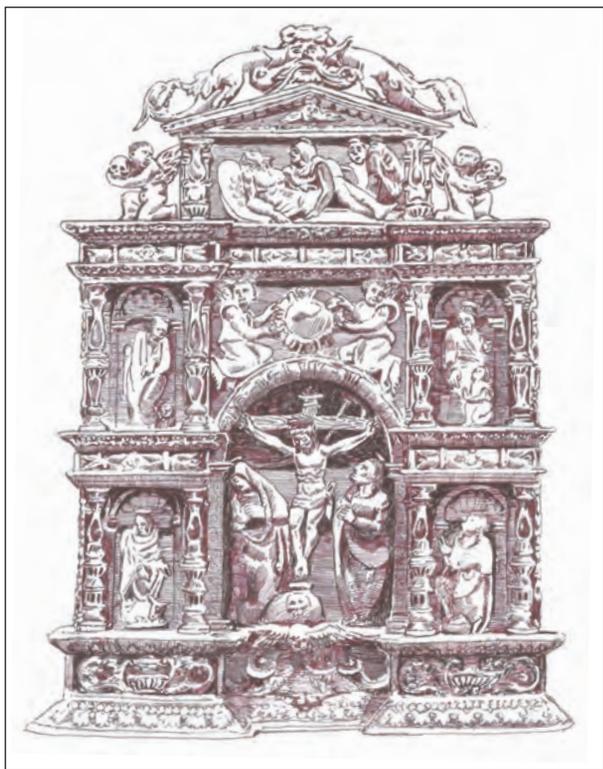


Fig. 2. Portapaz de fray Juan de Alzolarás

conjunto proporcional, ya que con la adición total se solapa el desajuste. Presenta tres calles, registros, banco y friso, ático y columnas abalaustradas, como el portapaz de la catedral de Granada, aunque más simétrico. En el Renacimiento –como señala Camón Aznar–, “el sentido ascensional se detiene y lo que se valora, por el contrario, es la terraza, la interrupción brusca en forma de planos horizontales. Se procura el cambio de los cuerpos y aun de plantas buscando una perspectiva no vertical sino horizontal”²².

Su estructura, al igual que los portapaces de la catedral de Sevilla de Hernando Ballesteros el Viejo –“el principal representante del plateresco puro”²³– sobre la As-

unción y la Asunción, es de tres calles, la central de mayor tamaño (un tercio más que las laterales), dos plantas simétricas y un ático (1,4 cm) que se remata con un frontón triangular.

El banco prominente, de casi la misma altura que el ático (1,6 cm) con tramos laterales que sobresalen, sostiene el volumen principal del retablo de tres aristas, las contiguas bien compensadas (2 cm de ancho), ya que no son tan estrechas como las laterales de los citados portapaces de la Ascensión y Asunción de Hernando Ballesteros.

En las dos vías adyacentes a ambos lados de la calle principal aparecen cuatro hornacinas flanqueadas por una pareja de balaustres. Las dos capillas del primer cuerpo se apoyan en los podios del basamento y las dos de la segunda planta en un friso cortado y saliente por el arco de medio punto de la calle central.

El entablamento seguido y quebrado de la segunda planta, conserva el mismo trazo del basamento y sostiene un ático rectangular, enmarcado por dos medios balaustres. Sobre la cornisa, a los dos lados del altillo sendos ángeles inclinados sujetan una calavera en sus manos, parecidos a los ángeles músicos que tenía a sus lados el remate triangular del desaparecido portapaz de los Reyes Magos de Francisco Becerril.

Sobre el sotabanco hay un frontón triangular decorado con una cabeza de angelillo. Cierra la pieza una guirnalda con una cabeza monstruosa, como las de algunos dibujos deformes del siglo XVI, de la que salen dos torsos con cuerpo de animal.

El portapaz carece de marcas y, por su actual estado de conservación, parece haber sido desarmado y la plancha del reverso está cortada, no recubriendo totalmente la caja. Hernández Perera dice que “no pudo averiguar si el portapaz tenía punzones, dadas las precauciones tomadas por el cabildo desde que se recuperó después del robo de 1947”²⁴.

²² CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería española en el siglo XVI*, en *Summa Artis* (Pijoan), vol. XVII, 2.ª ed., Madrid, 1964, p. 503.

²³ ANGULO, D.: *La orfebrería en Sevilla*, 1925, p. 9, cit. por SANTOS MÁRQUES: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*, Sevilla, 2007, p. 93.

²⁴ HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*, op. cit., p. 86.

d) *El balaustre como elemento ornamental del portapaz del capellán del rey*

El balaustre considerado como “signo de los nuevos tiempos”²⁵ es uno de los elementos singulares del portapaz de fray Juan de Alzolaras. Sus columnas torneadas con copiosas contracurvas sustituyen a las pilastras. Son de singular belleza y se apartan de la tendencia austera de los orfebres nacionales del siglo XVI, con profusión de colorido por la aplicación de esmaltes translúcidos.

²⁵ CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y la orfebrería española en el siglo XVI*, op. cit., p. 499.

Cuatro balaustres simétricos figuran en cada cuerpo del portapaz y cuatro en cada una de las dos calles laterales adornando los nichos avenerados de los evangelistas. El diseño del balaustre en el segundo piso desecha parcialmente el modelo del primero. No supone un cambio intenso, como sucede con las columnas del portapaz de Uclés, de Becerril, ejecutado en la década de los años 1560 (distintas en los dos pisos), sino parecidas a las columnas que enmarcan a *Cristo en Majestad* del retablo manierista de la capilla de los Benavente, de Jerónimo del Corral, en Medina de Rioseco (Valladolid), con leves variantes como el asta algo más larga con reducción de serpentinias.



Fig. 3. Perspectiva de los balaustres del portapaz

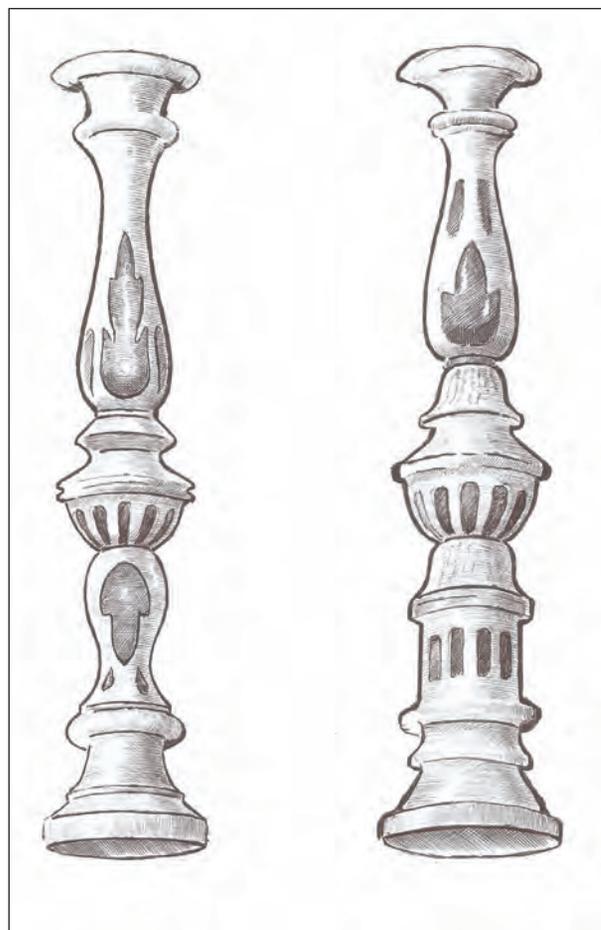


Fig. 4. Balaustres del portapaz

Ya Diego de Sagredo, en su tratado de arquitectura *Medidas del Romano*, escrito en 1526, se admiraba del uso de balaustres: “Entre las columnas que havia quadradas y redondas, vi unas de tan extraña formación que no podía discernir si eran dóricas o jónicas ni menos toscánicas. Pregunté como se llamaban; fuéme respondido balaustres. Balaustre que es como un troço de columna retraída y el asiento redondo”. El uso de balaustres inspiró en gran medida la arquitectura y retablos, sobre todo sevillanos, de la época, pero también se empleó en la orfebrería como elemento decorativo, como menciona Juan de Arfe que llama a las custodias portátiles “compuestas abalaustradamente”.

En el ático dos balaustres cortados y esmaltados enmarcan la escena de la Piedad.

Estas columnas abalaustradas se utilizaron con profusión hasta mediados del siglo XVI, ya que a partir de 1560 comienza a sustituirse el balaustre por hermes.

e) Las cinco llagas en el portapaz de fray Juan de Alzolarás

En el banco del portapaz decorado por dos jarrones con flores, uno a cada lado debajo de la crucifixión, aparece en el centro del zócalo una cartela adornada con lambréquines con las cinco heridas. A ella alude sin excesiva especificación el inventario del tesoro de 23 de octubre de 1619: “y al pie tenía cinco llagas en una tarjeta”.

De la literalidad del inventario puede desprenderse que el portapaz tenía una tarjeta con las cinco llagas, como ocurrió con la indicación –en el inventario de 1589– de un “forro de terciopelo carmesí de la caja” –del portapaz–, que actualmente ha desaparecido.

A esta tarjeta apunta Hernández Perera, cuando afirma que “este portapaz pertenecía al prelado de la orden Jerónima, aunque no se compagina con ello la tarjeta con las cinco llagas de San Francisco que lleva el portapaz bajo la hornacina central de su anverso”²⁶.

Ello se debe al vocablo que emplea el citado inventario, “tarjeta” (como cartulina o etiqueta), cuando en realidad se está refiriendo al pequeño escudo (*targette*) existente en el centro de la predela del portapaz apenas perceptible visualmente.

La devoción por las cinco heridas que recibió Jesús en la Crucifixión, asumida por San Francisco de Asís y por los frailes menores de dicha Orden como emblema identificativo –sobre campo de oro las cinco llagas sangrantes en sotuer– a diferencia del cordón franciscano de cinco nudos o el abrazo franciscano, está más íntimamente ligada a la Sangre de Cristo y a la adoración de la Cruz, que a dicha Orden, como se constata en el portapaz del rey Fernando, de plata dorada con una imagen de la Piedad y las cinco llagas de Cristo o en el portapaz de la Asunción, de Hernando Ballesteros el Viejo, que en el lateral del banco porta también las cinco heridas, por lo que su plasmación de-

²⁶ HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*, op. cit., p. 87.



Fig. 5. Las cinco llagas de Cristo

bajo de la Crucifixión en el portapaz de fray Juan de Alzolarás no entraña necesariamente una relación de causa-efecto con la citada Orden franciscana, como tampoco la tiene con otras órdenes que han adoptado como insignia las cinco gotas de sangre²⁷. Incluso en la cruz pectoral del obispo Fernando Vázquez de Arce que se encuentra en la catedral de Canarias, del siglo XVI, se muestran en el anverso, debajo de la Virgen con el Niño, las cinco llagas. La decoración de las piezas de orfebrería con cartelas tuvo gran acogida entre los plateros sevillanos del siglo XVI.

III. EL CAPELLÁN MENOR DEL REY

a) *Pertenencia del portapaz: primera relación biográfica de fray Juan López de Alzolarás y Pérez de Unceta, capellán menor del rey*

El portapaz, además de su perfección y valor, encierra el recuerdo de un prelado de Canarias. Y del mismo modo que de esta placa de metal se desconoce su autor y su existencia hasta que el mitrado lo dejó en Las Palmas, son escasas también las informaciones de su dueño, fray Juan de Alzolarás, incluidas las monografías publicadas sobre los obispos de Canarias, que no aportan antecedentes ni referencias singulares en cuanto a este mitrado, al reproducir la obra de Viera y Clavijo²⁸ que incurre en diversos errores (sobre el apellido Alzolarás, origen y supuesta dificultad de expresarse en castellano), en gran medida por prescindir de fuentes directas y reproducir literalmente al P. Sigüenza²⁹.

Igualmente, Hernández Perera³⁰ denomina al prelado “Alzoloras” y en otras ocasiones “Arzóloras” y cae en la inexactitud de sostener que “antes de alcanzar el generalato de su orden es patriarca de Canarias”³¹, siendo precisamente lo contrario, primero fue elegido General de la Orden y después, como se verá a continuación, ocupó el obispado de Canarias. Y López-Yarto, en su obra dedicada a Francisco Becerril, al referirse al portapaz de los obispos de la catedral de Canarias, dice que “fue llevado por el obispo fray Juan de Arzóloras”³².

Fray Juan de Alzolarás fue designado obispo de Canarias el 17 de septiembre de 1568, tomando posesión del obispado de Canarias, con Bulas de San Pío V³³, el 28 de marzo de 1569³⁴. La presentación al obispado de Canarias correspondió al rey Felipe II que, en la provisión de cargos eclesiásticos, como señala Aguado Bleye³⁵, adoptaba las medidas necesarias para que no hubiera intriga o nepotismo, ya que “con gran cuidado hacía todas las investigaciones necesarias antes de conferir un cargo elevado”. Su pontificado en Canarias duró desde el 17 de septiembre de 1568 hasta el 7 de mayo de 1574.

De su vida y estancia en Canarias los diversos escritos sobre fray Juan de Alzolarás se limitan a reiterar aspectos generales, reconociendo los autores cierta falta de información.

Así, Barrio Gozalo señala sobre el obispo Alzolarás: “Son pocas las noticias que se conservan de su pontificado”³⁶. Incluso Alzugaray afirma “no poseemos muchos

²⁷ Ordo Sanctissimi Salvatoris Sanctae Brigittae.

²⁸ Cfr. VIERA Y CLAVIJO, J.: *Noticias sobre la Historia General de las Islas de Canaria*, vol. IV, Madrid, 1776, pp. 97-98. Sin apoyo alguno, afirma Viera que el prelado se apellidaba “Azóloras” y no “Alzolaras” como “dicen nuestras Sinodales y Escritores”, y que era natural de Vizcaya. Su equivocación se debe a la obra de P. Sigüenza que sostenía que fray Juan de Alzolarás era “Vizcaíno” (expresión que a partir del siglo XV se utilizaba para referirse a todas las personas procedentes de cualquiera de las tres provincias vascas), que no es lo mismo que ser de Vizcaya.

²⁹ *Historia de la orden de San Jerónimo*, edición actualizada y corregida por Ángel Weruaga Prieto, II, Salamanca, 2000, p. 164.

³⁰ HERNÁNDEZ PERERA: *Canarias (Tierras de España)*, Madrid, 1984, p. 228.

³¹ HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*, op. cit., pp. 86-87.

³² LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, *Francisco Becerril*, op. cit., p. 31.

³³ Cardenal Ghisleri, elegido Papa en 1566 por influencia de San Carlos de Borromeo. De la Orden de predicadores, Comisario General del Santo Oficio (1551), obispo de Sutri y Nepi (1556) y Cardenal en 1557. A él correspondió ejecutar los Decretos del Concilio de Trento.

³⁴ Joannes de Alçolaras, aep. S. Dominici, el 17 de septiembre de 1568, AC 10, f. 21. Cfr. *Hierarchia Catholica. Medii et. Recentioris Aevi*, VIII.

³⁵ AGUADO BLEYE, P.: *Manual de Historia de España*, vol. II, 4.ª ed., Bilbao, 1925, p. 130.

³⁶ BARRIO GOZALO: “Estudio socioeconómico de los obispos de Canarias durante el antiguo régimen (1556-1584)”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 48 (2002), pp. 413-481.

datos de este insigne predicador y teólogo³⁷. Solamente Cazorla León y Sánchez Rodríguez³⁸ aportan algunas referencias actualizadas, como su lugar de nacimiento en el solar de Alzolarás.

En la misma situación se encuentran los estudios realizados en el País Vasco, lugar de nacimiento del obispo Alzolarás, en los que se viene sosteniendo que es “un enigma este religioso natural de Zestoa (Cestona)”³⁹. Múgica Zufiría incurre en el error de considerar que son dos personas distintas, Alzara (fray Juan de), General de la Orden de los Jerónimos, en 1559, y Alzolarás (fray Juan de), teólogo y orador sagrado, predicador de Carlos V y obispo de Canarias⁴⁰, “al que Echegaray –sostiene– rinde pleitesía y, sin embargo, ni Manterola ni Iztueta citan en sus tratados”.

Carmelo de Echegaray⁴¹ insiste en el desconcierto sobre Alzolarás, que “no ha obtenido ni tan sola una ligera mención de Traggia en el artículo que dedicó a Cestona en el Diccionario... de la Real Academia de la Historia, ni Gorosabel en su Diccionario... de Guipúzcoa ni Manterola en su Guía-Manual... de Guipúzcoa ni Rodríguez Ferrer en los Vascongados, ni Ladislao de Velasco en los Euskaros”.

Por todo ello, parece conveniente por primera vez aportar algunas consideraciones generales basadas en fuentes documentales sobre el origen y sucesos de la vida del obispo fray Juan de Alzolarás que resuelvan el actual vacío y permita más adelante una investigación específica que culmine su biografía.

Juan López de Alzolarás y Pérez de Unceta, que es su nombre literal, había nacido en una insigne casa adyacente

al Palacio, situada en el valle de Alzolarás, entre montañas, cerca del Mar Cantábrico, en Aizarna⁴² (noble y leal Villa de Santa Cruz de Cestona, entre Azpeitia y Zumaya), junto a los montes de Indamendi, Erchina y Urdaneta, a la orilla de la regata de Alzolarás, que se une con el río Urola cerca de los solares de Chiriboga y Bengoeche. El valle continúa hacia San Juan de Iturrioz con importantes yacimientos arqueológicos como los de Amalda, Arbelaiz, Aiche y Erralla. Como era frecuente entre la nobleza rural de Guipúzcoa asume el apellido (de Alzolarás) que alude a su casa y lugar de procedencia, en contraste con los primitivos apellidos patronímicos de los añejos territorios –León, Asturias y Castilla–, que evocan al padre, a la posición social heredada. “El linaje, la continuidad hereditaria –como indica Menéndez Pidal⁴³– se centra así en el solar más que en la sangre”.

En la fecha de nacimiento del obispo, en este valle, de una superficie de varios cientos de hectáreas y que permanece en la actualidad sin grandes cambios del estado que tenía en el siglo XVI, pues mantiene las ruinas del palacio-torre de los Alzolarás-Suso, la casa principal de los Alzolarás-Yuso, ermita (después denominada de San Ignacio), ferrerías (Bekola y Goikola), molinos, tierras, montes y diversos caseríos, como Pagaldaçubi, Zornoza (algunos situados en Guetaria, entre otros, Azu de Yuso y Garro de Suso), vivían dos familias distintas que compartían por razón del solar el mismo apellido. Los Señores de Alzolarás-Suso, que proceden del linaje de los Guevara (1400), dueños del palacio o “jauregui” de Alzolarás (primeros pobladores de Guipúzcoa y nobles de solar conocido) y los

³⁷ ALZUGARAY, J.: *Vascos Universales del siglo XVI*, Madrid, 1988, p. 50.

³⁸ CAZORLA LEÓN y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Los obispos de Canarias y Rubicón*, Madrid, 1997, pp. 139-140.

³⁹ ECHEGARAY, C.: *Investigaciones históricas referentes a Guipúzcoa*, San Sebastián, 1893, pp. 269-275.

⁴⁰ Cfr. MÚGICA ZUFIRÍA: *Geografía de Guipúzcoa*, (Cestona), 1918, p. 844.

⁴¹ ECHEGARAY, *Investigaciones referentes a Guipúzcoa*, op. cit., p. 269. Tampoco en la obra del P. Bernardino de ESTELLA, *Historia Vasca*, Bilbao, 1931, se menciona al benemérito guipuzcoano, fray Juan de Alzolarás.

⁴² De los pobladores de Santa María de Xarna, luego Aizarna surge la petición al rey D. Juan I de Castilla de fundar, en lugar apropiado, un nuevo poblado (Santa Cruz de Cestona). El sitio elegido para la fundación se hace alejado del interior de los montes a orillas del río Urola o río de las ferrerías, en el camino hacia los puertos de Zumaya y Guetaria. La Carta-Puebla firmada por el rey Juan, se dictó en Segovia el 15 de septiembre de 1421. Años después surgen diferencias entre los dos núcleos de población, Aizarna y Cestona. El Señor de Alzolarás, en representación de los vecinos de Aizarna, se dirige al Rey en defensa de estos en los términos siguientes: “En aycarna había muchos más vecinos que non en la dicha Villa de Zestona e de los más importantes de la provincia”.

⁴³ GARIBAY: *Homenaje y Memoria* (1), 1999-2000, Real Academia de la Historia, Madrid, 2003, p. 101.

Alzolarás-Yuso, que habitaban en otra casa cercana al palacio, que vienen de Lope Ochoa de Olazábal (1385)⁴⁴. El

obispo de Canarias fray Juan López de Alzolarás y Pérez de Unceta desciende de estos últimos, Alzolarás-Yuso, que acreditaron su hidalguía desde 1419⁴⁵.

⁴⁴ Las relaciones entre los dos linajes –Alzolarás-Suso y Alzolarás-Yuso– propietarios de torres, caseríos, ferrerías, molinos, montes y predios contiguos en el mismo valle no siempre fueron afables, por motivos de caminos, linderos y predios. Así, en 1494, los Guevara-Alzolarás denuncian a los López de Alzolarás:

Don Fernando e doña Ysabel, al nuestro justicia mayor, e a los alcaldes, alguaziles de la nuestra corte e chancellería, e a los corregidores, alcaldes, alguaziles, merinos, e otras justicias e oficiales qualesquier, asy de la prouincia de Guipuzcoa, e de la villa de Santa Cruz de Çestona, como de todas las otras çibdades, villas e lugares destos nuestros reynos e señoríos que agora son, o serán de aquí adelante, e a cada vno e qualquier de vos en vuestros lugares e jurisdicciones, a quién esta nuestra carta fuer mostrada, o el traslado della, sygnado de escriuano público, sacado con abtoridad de juez o alcalde, en manera que fagafee, salud e gracia.

Sepades que pleito que se trató [f. 1v] en la nuestra corte e chancellería ante los nuestros alcaldes della, que antellos vino por vía de apellación, e se trató primeramente en la dicha prouincia de Guipuzcoa antel nuestro corregidor della. E, es entre partes, de la vna abtor e acusador Fernando de Guevara, vezino de la dicha villa de Santa Cruz de Çestona; e Juan López de Alçolaraz, e Jufre e Pedro, sus fijos, vezinos otros y de la dicha villa, reos e acusados, de la otra.

El qual hera sobre razón de querrela e acusaçiva quel dicho Fernando de Guevara dio de los dichos Juan López de Alçolaraz, e Jufre e Pedro, su fijo, en que en efecto dixo que en vn día del mes de julio del año pasado de mill e quatrocientos e noventa e quatro años, reynantes Nos en estos nuestros reynos e señoríos, yéndose él por el camino público que era cerca de la casa de Alçolaraz de yuso, conbenía a saber, entre la dicha casa e vna tierra labrada que hera fasia la parte de yuso, acarreando vna madera grande de mástil [f. 2r] de nao con bueyes, e con çiertos onbres que yvan con el dicho acarreo para el puerto de Narraondo.

E, yéndose saluo e seguro con vna vara en la mano, syn otras armas ningunas, no faziendo mal ni daño por que deuiere ser ynjurado, diz que vinieran los dichos Juan López, e Jufre e Pedro (...). [f. 2v] Contra de lo qual, por los dichos Juan López de Alçolaras, e Jufre e Pedro, sus fijos, fue replicado lo contrario, diçiendo que non deuia faser cosa alguna de lo contenido en la dicha acusación, ni ellos heran obligados a ello, por las razones syguientes. Lo vno, porque diz que la dicha acusación hera inepta, e mal formada, e careçiente de las cosas sustanciales. E, el dicho Fernando de Guevara no hera parte. E, la dicha acusación no contenía relación verdadera. E, porque la verdad era que ellos salieran a defender su tierra, e los dichos Fernando de Guevara e sus compañeros querían pasar por fuerça e contra su voluntad por la dicha su tierra, teniéndola ellos çerrada, e ellos lo derrocaran todo, e abrieran para pasar, dexando aparte el camino real. E, ellos fueran a requerirlos que fisesen su acarreo por el dicho camino, e non les fisesen fuerça en lo suyo. E, sobre ello el dicho Fernando de Guevara arremetiò contra el dicho Jufre para le dar con vn palo, e por ruego de algunos consyntieran pasar por su tierra, e no ouieran en ello otra cosa, ni ellos touieran otro [f. 3r] propòsyto.

Por las quales razones, e por otras que más largamente dixeran e alegaron, pidieron al dicho corregidor los diese por libres e quitos de la dicha acusación, e sobre todo les fiesese complimiento de justicia. Vid. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de Ejecutorias. Caja 0080.0010.

⁴⁵ La ejecutoria de hidalguía de fecha 22 de mayo de 1419 se otorga a favor de Juan Beltrán de Iraeta, J.B. de Urdaneta y Juan Lope de Olazábal. Cfr. Fundación Sancho el Sabio (FSS), Archivo Marqués de la Alameda, Zavala, C 199, N1.

En la villa de Guetaria, que es en la muy noble e muy leal prouincia de Guipuzcoa, a veynte e vn días del mes de nobiembre del Nasçimiento de Nuestro e Salvador Ihesuchristo de mill e quinientos e quarenta e quatro años, ante el magnífico señor liçenciado Alonso Arias de Herrera, corregidor y juez de residencia de la dicha prouincia por Sus Magestades, y en presençia de mí, Francisco Pérez de Ydiacayz, escriuano de Sus Magestades, y su notario público en la su corte, y en todos los sus reynos y señoríos, y de la audiencia del corregimiento desta dicha prouincia, por Francisco de Ydiacayz, escribano principal della por Sus Magestades, e testigos de yuso escritos, paresçiò presente el liçenciado San Juan Pérez de Ydiacayz, por sí, e en nonbre e como conjunta persona de doña María Pérez de Alçolaras, su legítima muger, señores de la casa e palacio de Vrdaneta e Alçolaras de suso, vezinos de la villa de Çestona, e mostrò e presentò vna carta executoria del señor rey don Juan, de gloriosa memoria, escrita en pergamino, e sellada con su sello de plomo pendientes en fillos de seda a colores, e librada por los alcaldes de los hijosdalgo e notario de Castilla, e refrendada de Garçi Gonçalés de Cuellar, escriuano de los hijosdalgo, segúnd por ella paresçia, su thenor de la qual es este que se sigue.

Don Juan, por la gracia de Dios, rey de Castilla, de León, de Toledo, de Galizia, de Seuilla, de Córdoua, de Murçia, de Jaén, del Algarbe, de Algezira, e Señor de Vizcaya e de Molina, al conçejo, e corregidores, e alcaldes, e juezes, e merinos, e alguaziles, e otras justicias, e oficiales qualesquier de la villa de Santa Cruz de Çestona, e a todos los otros conçejos, e corregidores, e alcaldes, e alguaziles, e otras justicias, e oficiales qualesquier de todas las çiudades, e villas e lugares de los mis reynos e señoríos que agora son o serán de aquí adelante, e a qualquier o a qualesquier que cojen, e recaudan, e han de coger, e de recaudar e de enpadronar, y en la dicha villa de Santa Cruz + de Çestona, e en todas las otras dichas çiudades, e villas e lugares de los dichos mis reynos e señoríos, en renta, o en fieltad, o en otra manera qualquier, agora e de aquí adelante, en las mis monedas, e en todos los otros pechos, e derechos, e pedidos, e tributos, e seruicijs qualesquier, reales e conçejales, que vosotros o ellos me deuades o deuan, o ayades o ayan de dar e pagar, e entre vosotros hecharedes e derremaredes, agora e de aquí adelante, para mi seruicio e para vuestros menesteres, en qualquier manera, e a qualquier o a qualesquier de vos a quién ésta mi carta fuere mostrada, o el traslado della sinado de escriuano público, sacado con autoridad de juez o de alcalde, salud e gracia.



Fig. 6. Palacio de Lili en Santa Cruz de Cestona

Sepades que pleito pasó en la mi corte ante los mis alcaldes de los fijosdalgo e notario de la prouincia, el qual dicho pleito era entre Juan Veltrán de Yraeta y Joan Veltrán [f. 1v] de Vrdaneta, e Joan e Lope, fijos legitimos de Ochoa López d'Olaçaual, e su procurador en su nonbre, de la vna parte; e de la otra parte Alfon Fernández de Ledesma, mi procurador fiscal, en mi nonbre, e el procurador del conçejo e omnes buenos de la villa de Santa Cruz de Ceztona.

El qual dicho pleito hera sobre razón de demanda que por parte de los dichos Joan Veltrán de Yraeta, e Joan Veltrán de Vrdaneta e Juan e Lope fue puesta, en que dixo que las dichas sus partes, leyendo omnes fijosdalgo de padres e de abuelos, e devengar quinientos sueldos, segund fuero de Castilla, e aviendo estado o estando en tal posesión vel casi de omnes fijosdalgo, e aviendo gozado y gozando de todas las franquezas e livertades que gozaran e gozaban, e avian e devian aver los otros omnes fijosdalgo de los mis reynos e señoríos. (Archivo Marqués de la Alameda, C 199, N1.)

La casa y el solar en la historia y cultura de Guipúzcoa tenía destacada importancia. Se transmitía a un único heredero que debía garantizar su continuidad, conservación y mantenimiento, así como el resto de las propiedades de la familia a lo largo del tiempo. Algunos de estos solares –como el de Alzolarás, uno de los más antiguos de Guipúzcoa– en recónditos valles se mantuvieron intactos, ejerciendo su titular autoridad como señor del mismo. El obispo de Canarias conoció y vivió en el valle de Alzolarás, cuya casa y solar se encontraba fuera de la villa de Aizarna por ser anterior a la formación del núcleo urbano. No es, por lo tanto, el caso de los hidalgos guipuzcoanos que teniendo el apellido de su tierra de origen no la llegaron a conocer y se limitaban a indicar que eran vizcaínos (sin concretar provincia ni lugar concreto), de donde procedían sus antepasados.

Fray Juan de Alzolarás es hijo de Pedro López de Alzolarás y Martínez de Sasiola y de María Pérez de Unceta y nieto de Juan López de Alzolarás-Olozábal y de María Ibáñez de Lasao, tal como se comprueba de los antecedentes familiares sobre el solar de Alzolarás-Yuso de Aizarna.

La separación de estas dos familias no va a durar excesivo tiempo, ya que María López de Alzolarás, Señora de Alzolarás-Yuso (hermana del obispo de Canarias) contrae matrimonio con Juan (Vélez) Martínez de Olózaga y Mendizábal y su hija, sobrina de fray Juan de Alzolarás, se casa con Juan Pérez de Idiacaiz, Señor de Alzolarás-Suso. Con este vínculo matrimonial se unen los dos linajes, de tal manera que, a partir del hijo de estos, Diego Pérez de Idiacaiz y Vélez-Martínez de Olózaga, se crea una nueva estirpe⁴⁶. Así, el sobrino-nieto del obispo de Cana-

⁴⁶ Según OTAZU, “la familia de los Vélez Idiáquez era la más poderosa de la comarca. Un testimonio de 1641 nos habla así de la familia de D. Diego eran –no solo hidosalgo de sangre, armas y solar conocido– sino cavalleros de mucho lustre y de los parientes mayores que tal es la casa de Alzolarás, sita en la jurisdicción desta villa –Cestona– la qual es casa fuerte y antigua y tiene sus herrerías y Patronazgos y términos vedados... y en la jurisdicción de dicha casa tiene muchos montes, muchas caserías, herrerías y molindas y yglesia que como dicho tiene es Patrón della”, *El Cantar de Breñaña*, Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Órdenes Militares, Alcántara, exp. 1600, año 1641, f. 32; OLARAN MÚGICA, M.I.: “Las casas solariegas y

rias, Lázaro de Idiáquez, cuando se desplaza a Perú, declara en el documento que figura en el Archivo General de Indias⁴⁷ que es natural y vecino de la villa de Cestona, hijo legítimo de San Juan Pérez de Idiáquez y de Alzolarás y de María Vélez de Olózaga, nieto por línea paterna del licenciado Juan Pérez de Idiáquez y de María Pérez de Alzolarás, biznieto por la misma línea de otro Juan Pérez de Idiáquez, hijo legítimo de los dueños propietarios de la Casa y Solar de Lili (uno de los más notables de Guipúzcoa, cuyo palacio gótico existe todavía), “en quien –se añade– se unió por casamiento la Casa y Solar de Alzolarás y nieto por la línea materna del Contador Juan Núñez de Olózaga y de María López de Alzolarás, caballero hidalgo notorio en posesión y propiedad por todos quatro costados de la sangre limpia y generosa de los primeros y principales Pobladores y Fundadores de la Provincia; y él, sus hermanos, Padres, abuelos y antepasados descendientes y dueños por las quatro líneas de las quatro casas y solares de Idiáquez en la Villa de Azcoitia, de Alzolarás-Yuso, en la tierra de Aizarna, de Olocaga (...) y de Lili extramuros de esta villa de Cestona, Cristianos viejos, limpios (...)”⁴⁸.

Por otro lado, Juan Martínez de Olózaga y López de Alzolarás, Señor de Alzolarás-Yuso, contador de las plazas de Fuenterrabía y San Sebastián, sobrino carnal también del obispo de Canarias, contrajo matrimonio el 14 de enero de 1563 con Magdalena de Olano y de Loyola, de la familia de San Ignacio de Loyola, como se comprueba en la carta de recepción de la dote recibida por el mencionado sobrino de la ilustre familia Borja, Oñaz y Loyola⁴⁹.

de apellido en Guipúzcoa según Lope Martínez de Isasti”, en *Cuadernos de Genealogía*, n.º 12-2 (2012), pp. 28-49. Este autor, siguiendo a Martínez de Isasti, no incluye la casa de Alzolarás entre los parientes mayores, manteniendo la tesis de que no se unieron a ninguno de los dos bandos.

⁴⁷ AGI, Casa de la contratación, 5240, N.º 1, R 5.

⁴⁸ GARIBAY, en sus *Ilustraciones Genealógicas* sobre solares vascos, describe este linaje de la Casa de Alzolarás, que completamos con las últimas generaciones.

⁴⁹ Así, en un documento de 15 de enero de 1563, el sobrino de prelado de Canarias reconoce haber recibido la dote prometida: *Dentro de la casa e solar de Loyola, ques sita en término y jurisdicción de la villa de Azpeitia, a quinze días del mes de henero del Nasçimiento de Nuestro*

Señor e Salvador Jhesuchristo de mill e quinientos e sesenta e tres años, en presencia de mí, Asenço de Vrquica, escriuano público de Su Magestad e del número de la dicha villa de Azpeitia, e ante los testigos de yuso escriptos pareció presente el contador Juan Martínez de Oloçaga, vecino de la dicha villa, e dixo que por esta presente carta, e por lo en ella contenido, daua e otorgaua, dio e otorgó carta de pago e de fin e quitamiento para agora, e para sienpre jamás a los muy ylustres señores don Juan de Borja, e doña Lorença de Oynaz e Loyola, su legitima muger, señores que son de las casas e solares de Oynaz e Loyola, vezinos de la dicha villa de las seys camas de al huso de esta tierra, y de vna cama castellana, y de seys marcos de plata labrada que por los dichos señores don Juan y doña Lorença fueron prometidos a doña Madalena de Olano, su muger, para en vno con el dote y casamiento en vno, con lo demás contenido en el contrato de dote y casamiento que entre ellos pasó e se otorgó por presencia de Martín Pérez de Arbelayz, escriuano público de Su Magestad e del número de la villa de San Seuastián, e de mí, el presente escriuano, por razón que las dichas seys camas de al huso de esta tierra, y vna castellana, y seys marcos de plata labrada a reçeuido de los dichos señores don Juan y doña Lorença.

De todo lo qual dixo que se daua e se [f. 1v] dio por bien contento, pagado y entregado, por quanto las sobredichas siete camas y seys marcos de plata estauan en su poder, y estaua entregado de todo ello realmente e con hefeto. E porque la entrega de presente non parecía, dixo que renunciãua y renunció la hexeçión de la non numerata pecunia, e las dos leyes del fuero e del derecho, con todas las demás que son e hablan en razón de las pagas vista, e prueba dellas.

E por la dicha razón e real paga que de las dichas camas e plata le avia seydo fecha, dixo que daua e otorgaua, dio e otorgó carta de pago e fin e quito a los dichos señores don Juan y doña Lorença de las dichas camas e plata, e los daua por libres e quitos para agora, e para sienpre jamás. E quedó e prometió que no les serán pedidas otra vez por él, ni por la dicha doña Madalena, su muger, ni por otro en su nonbre, agora ni en tienpo alguno, so pena de se las bolber con el doblo, e con más todas las costas, daños e yntereses que se les recresçieren.

E para aver por firme est carta de pago, e no yr ni uenir contra ella en ningún tienpo, ni por alguna manera ni razón que sea, o seer pueda, dixo que obligaua e obligó a su persona, e a todos sus bienes muebles e rayzes, avidos e por aver, e dio poder cuplido e jurisdicción plenaria a todas las justicias de Su Magestad ante quién esta carta pareçiere, e su cunplimiento pedido fuere, a cuyo fuero e jurisdicción se sometió, renunciando, como renunció su propio fuero, jurisdicción e preuillejo, para que por todos los remedios e rigores del derecho le constingan, [f. 2r] conpelan e apremien a la obseruançia e cunplimiento de todo lo en esta carta de pago contenido, bien así como si todo ello fuese así sentenciado por sentencia difinitiuã de su propio juez competente, e la tal sentencia por él fuese consentida e pasada en cosa juzgada

E para mayor firmeza dixo que renunciãua y renunció todas e qualesquier leyes, fueros e derechos que contra esta carta, y en su favor son, o seer pueden, en vno con la ley e derecho en que diz que general renunciación de lyes que home faga non vala.

A todo lo qual fueron presentes por testigos Martín Pérez de Arbelayz, escriuano del número, y vezino de San Seuastián, y Juan Pérez de Uerrasoea, vezino de la dicha villa de San Seuastián, e Antonio de San

Cuando se hizo cargo del obispado de Canarias, fray Juan de Alzolarás era un hombre universal del Renacimiento, que procedía de uno de los antiguos linajes de cristianos viejos a los que se debe, en gran medida, la constitución de la provincia de Guipúzcoa⁵⁰, junto con otras estirpes más conocidas como los “López de Loyola” asentados en la casa-torre de Oñaz (en Loyola, actualmente la Santa Casa por la conversión de San Ignacio de Loyola en 1521, sobre la que gira todo el Santuario), en la leal y noble villa de Azpeitia, de la que también procede Juan de Anchieta, padre de San José de Anchieta, nacido en San Cristóbal de La Laguna, Tenerife, correspondiendo a Íñigo López de Loyola (San Ignacio) la fundación de la Compañía de Jesús, de la que fue su General, falleciendo en 1556, y al santo José de Anchieta la evangelización de Brasil y la fundación de Sao Paulo.

Los Alzolarás pertenecieron a uno de los grupos dominantes de Guipúzcoa que configuraron, junto con otros grupos de abolengo, este territorio. Fueron en esta provincia propietarios de grandes superficies de terrenos, montes, ríos, caseríos, molinos y también ferrerías, en cuyas proximidades levantaron ermitas, casas y torres.

Martín, mayordomo del dicho don Juan de Borja. Y el dicho otorgante, a quién yo, el presente escriuano, doy fee que conozco, lo firmó de su nonbre. Juan Martínez de Oloçaga Alçolaras. Pasó ante mí, Asençio de Vrquiça. Va entre renglones do diz: miento, camas, el, fuero, bala. Y lo testado: casas, no bala.

E yo, el dicho Asençio de Vrquiça, escriuano público susodicho, que fuy presente al otorgamiento desta dicha carta de pago, en vno con los dichos testigos, lo fize escriuir, segúnd que ante mí pasó, e fize este mio signo, qués a tal en testimonio de verdad. Asençio de Vrquiça (signo y rúbrica). [f. 2v]

1563. Carta de pago de la dote de doña Magdalena a los señores de Loyola. Ante Asençio Urquiça, escribano de Azpeitia, otorgó Juan Martínez de Olozoga, vecino de Azpeitia, carta de pago y finiquito a favor de don Juan de Borja y de doña Lorenza de Loynaz y Loyola, de seis camas al uso del país, una cama castellana, y seis marcos de plata labrada que los dichos señores prometieron a Magdalena de Olano, su muger. Esto se añadió a lo contenido en el contrato matrimonial hecho ante dicho escribano y de Martín Pérez de Arbelaz, escribano de San Sebastián. Azpeitia, 15 enero 1563. (Archivo de la Casa de Loyola. 0001/036.)

⁵⁰ MÚGICA ZUFIRIA en *Geografía de Guipúzcoa* (1854-1944), al referirse a Cestona dice: “Aparte de varias casas armeras antiguas de donde descienden algunos caballeros y títulos de distinción, datan de época muy lejana las importantes casas solares o palacios de Lasao, Alzolarás, Lili, Iraeta y Bedua”.

La propiedad y el dominio de la tierra –prados, montes y ríos– se erige así como fuente de supervivencia del linaje, lugar en el que ejercieron derechos de rentas, paso, etc., y ostentaron privilegios de sitios (primero o preferente en los oficios divinos como signo de distinción), sepulturas y patronatos eclesiásticos con nombramientos de vicario o rector e incluso de beneficiado, cercanos al régimen señorial o nobiliario.

Se sirvieron igualmente de la industria y comercialización del hierro a través de ferrerías (fluviales) en el río de Alzolarás que se une con el Urola, utilizando los llamados martinets con los que se manufacturaba el hierro, ferrerías que llegaron a obtener una producción total en Guipúzcoa en aquella época, de más de 100 000 quintales de hierro, comercializándolo tanto en la Península Ibérica como en los Países Bajos, Francia, Inglaterra, Italia y América.

En los puertos cercanos (como el de Zumaya) existió una casa lonja o rentería (Bedúa para Cestona), en la que se pesaba, cargaba, almacenaba el hierro, clavos, herrajes y otros productos obtenidos de estas y otras ferrerías del lugar, para luego transportarlos por mar.

La importancia del hierro en estas dos familias de Alzolarás, Yuso y Suso, se debe no solo a haber sido el lugar una de las principales cuencas fluviales (del Urola) del siglo XVI, sino también a la medida en quintales de hierro que llegó a utilizarse como canon para fijar el pago de múltiples obligaciones, como se constata en numerosos documentos.

Al igual que San Ignacio de Loyola, que antes de su conversión, en la Corte y como soldado, se vio inmerso en las aficiones peculiares de los nobles de la época, cuestiones de galantería, juegos y duelos, Juan de Alzolarás tuvo en su juventud un romance con una joven llamada Catalina de Arteaga. No pensaba en aquellas fechas dedicarse a la vida contemplativa ni consagrarse a Dios, deberá transcurrir aún algún tiempo hasta su conversión.

A ello se refiere, tras decidir ordenarse de sacerdote e ingresar como fraile, en sus dos testamentos otorgados en la ciudad de Valladolid⁵¹. Manteniendo una vida ejemplar

⁵¹ In Dey Nomine. Amén. “Sepan todos los que la presente vieren como yo, fray Juan de Alçolaras, digo que por quanto yo tengo determinado de hazer profisyon en el monesterio de Nuestra Señora de

en santidad y obediencia, cumpliendo fielmente los deberes sacerdotales y más tarde episcopales.

Una vez que fray Juan de Alzolarás abandona para siempre su tierra natal, cercana a la de San Ignacio de Loyola y de Juan de Anchieta, se desplaza como estudiante a la Universidad de Salamanca –un poco antes de la llegada a este mismo recinto del agustino fray Luis de León–, centro en el que impartió docencia, entre otros, el teólogo Melchor Cano, obispo de Canarias (1552-1554)⁵², –uno de los renovadores de la escolástica, opositor de Bartolomé de Carranza y contrario a la Compañía de Jesús–, así como el célebre dominico fray Francisco de Vitoria.

b) *Estancia en Valladolid: monasterio de Nuestra Señora de Prado; el mayorazgo de Alzolarás-Yuso y la princesa Juana de Austria*

Después residió en Valladolid, donde se encontraban la Corte, los renombrados estudios en disciplinas jurídicas y la más antigua Chancillería de toda la Corona de Castilla. Permaneció como fraile en el monasterio de Nuestra Señora de Prado, utilizando su apellido original: Juan “López de Alzolarás”, convento del que fue prior y profeso. En el mes de octubre de 1535,

en presencia de Juan Martines de Arratia, escriuano de sus Magestades, e su escriuano e notario publico de la corte, y en todos sus reynos e señoríos; e de los testigos de yusoescritos, parescio presente fray Juan López de Alcolaras, fraile de dicho monasterio, e dixo que presentaba e presentó ante mi, el dicho escriuano cierta profesión quel hubo hecho en el dicho monasterio, escrito en papel e firmado de su nombre, su thenor del qual dicho escripto de profesión es el que sigue. Yo

Prado de la horden del glorioso doctor Sant Gerónimo, oy día. Por ende, a honor y reuerençia de Dios, Nuestro Señor Ihesuchristo, e de Nuestra Señora Virgen Santa María, su bendita madre, hago, e horden y establezco éste mi testamento”.

⁵² Nombrado obispo de Canarias el 12 de septiembre de 1552 por fallecimiento de Francisco de la Cerda. El 28 de febrero de 1553 tomó posesión de su cargo mediante poder otorgado a su sobrino Juan Cano de la Torre. No residió en las islas y, posteriormente, renunció al obispado.

fray Juan de Alcolaras ago profesión y prometo obediencia a Dios, e a Santa María, y al vienabenturado nuestro padre San Jerónimo, e a vos, fray Luis de Espinosa, prior del monasterio de Nuestra Señora de Prado de la horden de San Jerónimo e a vuestros sucesores. Y de vivir sin propio, y en castidad, segund la regla de Sant Agustín, hasta la muerte.

Hasta el ingreso de Juan López de Alzolarás como fraile en el monasterio de Prado, este venía sosteniendo, en este proceso judicial, que la casa principal de Alzolarás-Yuso (en la que había nacido el prelado), los montes, prados, pastos, molinos, ferrerías y frutos le pertenecían a título de mayorazgo, por ser hijo varón mayor legítimo de Pero López de Alzolarás, solicitando la total restitución de los bienes. A ello se oponían sus familiares negando la existencia del mayorazgo y manteniendo su divisibilidad.

Entre tanto, mientras se va tramitando el proceso judicial, un importante suceso tiene lugar en la vida del futuro obispo de Canarias. Su conversión, proceso de pecado y gracia que se desarrolló inesperadamente en él y que, al igual que la de San Agustín, llega después de años de búsqueda incesante de la verdad, ayudado con la lectura de libros espirituales que ha adquirido sin medios y con la protección y gracia de Dios.

Juan de Alzolarás ha elegido de manera consciente y voluntaria apartarse de la vida temporal, de honores y ganancias, separarse definitivamente de Catalina de Arteaga rehusando constituir una familia, abdicar de sus bienes y abandonar para siempre su mayorazgo y la esclavitud de los sentidos, y consagrarse definitivamente a Dios, entrando en un monasterio y ordenándose sacerdote. Se ha convertido en un hombre de la Iglesia, que ha preferido la vida apartada y contemplativa abrazando la fe cristiana.

No es el caso de las perspectivas que tenían los provincianos de Guipúzcoa cuando pretendían encontrar mejor venidero de acudir a los senderos que se solían expresar en la época gráficamente: “Iglesia, mar o Casa Real”.

La elección de la Iglesia por parte de fray Juan de Alzolarás es una decisión meditada tras un largo camino de reflexión de los actos pasados de su vida y su firme decisión de entregarse hasta la muerte a Nuestro Señor de lo alto –*Jaungoikoa*– que escribe derecho con renglones tor-

cidos y que se sirve también de humildes y pecadores, convirtiéndolos en modelo de probidad y santidad.

Esta decisión de fray Juan de Alzolarás permitirá, más tarde, al monasterio de Prado solicitar la conclusión del proceso judicial con la confirmación de la sentencia recurrida, desistiendo de cualquier oposición o recurso ulterior “por quanto siendo fraile profeso no puede pretender cosa que toca al mayorazgo”⁵³.

El 18 de julio de 1536, se dicta sentencia definitiva, en audiencia pública, confirmando la sentencia de instancia y resolviendo la suplicación.

El patrimonio de la Casa Alzolarás-Yuso que venía teniendo dificultades económicas desde finales del siglo XV, como se aprecia con la carta de espera por ocho meses concedida por los reyes Fernando e Isabel en Barcelona el 29 de agosto de 1493 a Juan López de Alçolaras (Alzolarás)⁵⁴, terminará vendiéndose a la familia de San Ignacio de Loyola⁵⁵, a la que se había unido Juan Martínez de Olózoga y López de Alzolarás, sobrino del obispo de Canarias, por su matrimonio con Magdalena de Olano y Loyola. Solamente los Señores de Alzolarás-Suso (a los que se unen por matrimonio después los Alzolarás-Yuso) se deciden (María Pérez de Alzolarás, viuda del licenciado San Juan Pérez de Idicayz), dados los acontecimientos (para evitar la división) y no perder la memoria de las generaciones pasadas y presentes, a constituir formalmente el mayorazgo de la Casa y Solar de Alzolarás-Suso en 1542, dando rango y estabilidad al linaje (con sus bienes, torre-palacio, capillas, sepulturas, caseríos y otras casas que tenían fuera del valle de Alzolarás), mediante escritura de fundación otorgada ante el escribano de Zarauz, Beltrán de Mendía, imponiendo determinadas cautelas como “no pueda suceder en el dcho mayorazgo y mejoría ny(n)gu(n)o de los ntros hijos o nietos o descendientes que sea clérigo, de mysa ny de orden sacra ni fraile ny monja”, mayorazgo que permanecerá hasta el siglo XIX al

ser abolidos estos y los señoríos; aunque parte importante de estos bienes se ha mantenido hasta la actualidad sin salir del linaje. Con esto se evitó, en cierta medida, paliar la inquietud de no poder conservar el patrimonio y se cumplió la voluntad de la fundadora, expresada en el siglo XVI, pidiendo además a sus sucesores que conservaran con orgullo las armas y el apellido Alzolarás:

Otrosi por mas conserbación y memoria nra y de nros pasados linajes qremos e madamos q qualquier persona q sucediese en este dcho mayorazgo y mejoría se aya de llamar e nombrar por apellido bozrreno(m)-bre y abolengo de ‘Ydicayz’ y ‘Alçolaras’⁵⁶.

No se trataba de algo singular –pretender mantener el linaje y los apellidos–, sino de una preocupación general de los nobles de afanarse en custodiar sus armas e identidad prescindiendo de la limitación temporal de la vida.

Junto al patrimonio inmobiliario tanto los Alzolarás-Suso como los de Yuso obtuvieron cartas de hidalguía, títulos de la Corona y acumularon joyas y otras obras de arte. Muchos de sus miembros ostentaron cargos públicos en el reino y sillas episcopales, otros se desplazaron a las Indias y a las islas Canarias, como el caso del obispo fray Juan de Alzolarás.

Nuevos horizontes le aguardaban al joven fraile que pronto sobresaldrá por su capacidad intelectual y sólida formación teológica, que le permitirá alcanzar prestigio y ser considerado dentro y fuera de la Orden como uno de los mejores predicadores y maestros de Sagrada Escritura que había en España en el siglo XVI. Desde entonces servirá a la Iglesia y a los fieles a través de la fe cristiana hasta acabar santamente sus días.

Antes, sin haberlo pretendido ni buscado, se integrará en el círculo de capellanes de la Corte en Valladolid y después (por indicación de la princesa Juana de Austria y decisión del general de la Orden de San Jerónimo) asistirá en su retiro al emperador Carlos V.

⁵³ Archivo de la Real Cancillería de Valladolid, PL. civiles, Zarandona y Balboa, (olv.), f. 79.

⁵⁴ AGS, Concejo Real, III, 1493, 21.

⁵⁵ Documentación relacionada con la familia de Loyola, legajo 0005/006 I-1-4, tomo II, documento 6.

⁵⁶ Archivo de la Fundación Señorío de Alzolarás (AFSA), leg. 161, doc. 1.

c) Vinculación con la princesa Juana de Austria

En Valladolid, donde daba clase de teología fray Bartolomé de Carranza en el Colegio de San Gregorio, surge la vinculación personal de fray Juan de Alzolarás con la familia real, que continuará directamente hasta su desplazamiento al obispado de Canarias, y donde este comienza a adquirir lustre como predicador, compartiendo con fray Bartolomé de Carranza, como oyentes asiduos, a algunos miembros de la Casa real que residían en la entonces capital política del imperio, entre otros, a la princesa Juana de Austria (hija de Carlos V y de la emperatriz Isabel de Portugal), casada con Juan Manuel de Portugal –hijo de Juan III y Catalina de Austria– quien falleció dos años después de la boda dejando un heredero, el rey Sebastián de Portugal (muerto en la batalla de Alcazarquivir en 1578, lo que le permitió a Felipe II ocupar la corona de Portugal). La princesa Juana, a la que el rey Felipe II confió la regencia de sus reinos, fue una mujer de carácter y de sólida formación espiritual y religiosa (que tuvo por confesor en Valladolid a fray Pedro de Ávila en el Parral y también a San Francisco de Borja y Aragón), y protectora personal de San Ignacio de Loyola y de la Compañía de Jesús. El enlace y comunicación de fray Juan de Alzolarás con la princesa Juana surge en la época en la que el prelado de Canarias residía como monje en el monasterio de Prado. Así, en una carta de la princesa Juana dirigida al padre prior de San Bartolomé de Lupiana, General de la Orden de los Jerónimos, le encarga que “fray Juan de Alcoloras (Alzolarás) que reside en el monasterio de Nuestra Señora de Prado, cerca de esta villa (y que ha sido enviado a predicar la cuaresma en la ciudad de Zaragoza), se quede en el citado monasterio de Valladolid para predicar la cuaresma de aquel año, porque además de la buena relación que hay de su persona, vida y ejemplo, por ser tan buen predicador como es, huelgo sus sermones”⁵⁷.

Se trata de la primera mención del interés de la princesa Juana por fray Juan de Alzolarás. En el año 1557, ha dejado de utilizar la parte de su apellido patronímico más usual en Castilla, “López”, conservando únicamente la re-

ferida a su linaje y solar en Aizarna, “de Alçolarás” (con cedilla en coherencia con la ortografía fonética del siglo XVI). Se encuentra en Yuste, junto al emperador Carlos V en el retiro de este tras renunciar a sus reinos.

Ser capellán del Rey y estar a su servicio en la Corte le permitirá a fray Juan de Alzolarás conocer las personalidades más importantes del momento: Francisco de Eraso, el más destacado Secretario del emperador; Luis Méndez de Quijada, su mujer Magdalena de Ulloa y su paje Jeromín; el conde de Oropesa, Fernando de Toledo; Juan de Vega, presidente del Consejo Real; el arzobispo de Toledo, Bartolomé de Carranza, y la Serenísima doña Leonor, reina de Francia, y doña María, reina de Hungría. Y le impondrá el deber de mantener discreción y no desvelar, salvo razones justificadas, actuaciones diversas del rey, familia o círculo cercano, así como guardar secreto de determinadas decisiones o acontecimientos.

En 1558, será elegido General de su Orden (de San Jerónimo) y finalmente tras la muerte de Carlos V, asumirá los encargos episcopales que el rey Felipe II le tenía reservados, el arzobispado de Santo Domingo en la isla de La Española, al que se unió temporalmente el obispado de la Concepción de la Vega y, después, el obispado de Canarias.

d) Muerte de fray Juan de Alzolarás

Mantuvo su pontificado el capellán menor del Rey fray Juan de Alzolarás residiendo en la diócesis hasta el 7 de mayo de 1574, día en el que falleció⁵⁸ a las dos de la tarde asumiendo el Cabildo, que ya administraba el diezmo, el gobierno de la Iglesia en Canarias, procediendo a declarar vacante la sede episcopal, nombrando provisor, notario y

⁵⁷ Real Academia de la Historia, índice de la colección de Luis de Salazar y Castro, vol. V, A. 52., ff. 287v y 288.

⁵⁸ “El Sr. Deán Juan de Villalta, el Sr. Arcediano de Canaria, el Sr. Arc. de Tenerife D. Guillén Ponce de León, el Sr. Arc. de Fuerteventura D. Pedro Salvago y los Sres. Canónigos, León, Trujillo, Carrasco, López, Aceituno, Inquisidor Osorio, Valdés, Santiestivan. Los señores Ramoneros, Monje, Francisco de Padilla, Luis de Padilla, Solorzano, Talavera, Vega San Juan, Osorno, Avalos ante mi su secretario Alonso de Valdés. Este día a las dos de la tarde poco más estos dichos señores Deán y Cabildo sede vacante y nombraron por Provisor al Sr. Dorta Uncueta. Ante mi su secretario Alonso Valdés y dieron su poder bastante para este dicho oficio reservando el derecho del Sr. Deán para cuando lo quiera pedir”. Libro 6, de Actas del Cabildo.

visitador del obispado y acordando “en lo que toca al entierro del Rvmo. que sea en gloria de mandar sus mercedes que le entierren a la parte del evangelio cerca del altar en la capilla mayor”⁵⁹. Así se dio cumplimiento en parte a lo ordenado dos años antes por el obispo fray Juan de Alzolarás, que la capilla mayor se reservase únicamente para los enterramientos de los prelados y las colaterales del templo para panteón de los beneficiados⁶⁰. El obispo Alzolarás había otorgado diversos testamentos expresando, sin embargo, su deseo de ser inhumado en Guipúzcoa junto a su familia.

En la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en Santa María de Aizarna (Cestona), se conserva en una capilla gótica que perteneció a un templo anterior incorporada a la actual iglesia del siglo XVI, el enterramiento de los Señores de Alzolarás. Perteneció actualmente a los descendientes directos de la rama Guevara, con los que se unen después los Alzolarás-Yuso (Olazábal).

En el arco de entrada subsiste una silla medieval labrada en piedra en la que se solía sentar el señor de Alzolarás durante los actos religiosos. Junto al asiento, un escudo en piedra describe las armas del linaje. A la izquierda, al lado del ábside atesora otra capilla (del s. XVI) que pertenece a los duques de Granada de Ega, con un excelente tríptico flamenco de la *Adoración de los Reyes Magos*, atribuido a Jan Van Coninxloo (c. 1540).

La familia Alzolarás-Yuso de la que procede el obispo de Canarias tenía (antes la unión con los de Alzolarás-



Fig.7. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en Santa María de Aizarna

⁵⁹ Según Hernández Perera, “la Catedral de Las Palmas (...) conserva un rico portapaz de oro y esmaltes en su anverso y plata dorada en el reverso, que donó al templo el obispo Alzólora a su muerte en 1582”, en “Arte en Canarias”, colección *Tierras de España*, Fundación J. March-Noguer, San Sebastián-Barcelona-Madrid, 1984, p. 282. Sin embargo, fray Juan de Alzolarás falleció en 1574, Maii 7 y se procedió al nombramiento de Cristóbal de Vela, como nuevo obispo de Canarias el 15 de diciembre de 1574 [*Hierarchia Catholica. Medii et Recentioris Aevi*, V. III] (AC 19, f. 166). En el Archivo General de Simancas figura la Bula dada en Roma el 15 de diciembre de 1574 del Papa Gregorio XIII, dirigida al rey Felipe II, sobre la provisión del obispado de Canarias en favor de Cristóbal de Vela por vacante (fallecimiento) de fray Juan de Alzolaras, PTR, leg. 62, doc. 112. En el mismo sentido el acta del Cabildo de la Catedral de Las Palmas, libro 6.

⁶⁰ Acta capitular, 6 de octubre de 1572.

Suso) igualmente asiento y enterramiento en la misma iglesia parroquial de Aizarna. El asiento estaba en la parte de la Epístola al lado de otra silla del Señor de Alzolarás-Suso. El enterramiento se integraba por seis sepulturas unas dentro del cuerpo de la iglesia en el camino hacia el altar en la parte del Evangelio y otras en la pared y lienzo del templo. (Archivo de la Casa de Loyola, 0005/006)

Cinco meses después de su fallecimiento, una vez que sus parientes tuvieron conocimiento del óbito, sus sobrinos otorgaron poder el 17 de octubre de 1574 con el fin de trasladar de Canarias los restos de fray Juan de Alzolarás y enterrarlo en alguno de los sepulcros que la Casa de

Alzolarás-Yuso⁶¹ tenía en la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en Aizarna (Cestona), decisión que por la lejanía y otras circunstancias finalmente no se cumplió, por lo que continúan sepultados en la catedral de Las Palmas. Como señalan Cazorla y Sánchez, “no queda actualmente señal alguna de su sepulcro; la lápida debió de desaparecer en el siglo XIX. De su pontifical es el valioso pectoral (portapaz) que algunos sin fundamento atribuyeron a Benvenuto Cellini”⁶².

⁶¹ Según el testamento de Fernando de Guevara, dueño de la casa, torre y solar de Alzolarás-Suso en el mes de enero de 1499, “Yten mando y hordeno el mi cuerpo sea dado a la tierra de que fue formado, y que sea enterrado en la Yglesia de Señora Santa María de Ayçarna, en la fuesa que es delante la sepultura nuestra, que esta al pie de las gradas, a la mano derecha de cómo entramos en la dicha iglesia. Digo quel dicho enterramiento del dicho mi cuerpo se aga en la dicha iglesia, seyendo mi fin y muerte dentro de treinta çinco leguas de la dicha iglesia”. Archivo de la Fundación del Señorío de Alzolarás, leg. 11, doc. 7.

⁶² CAZORLA LEÓN y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, *Obispos de Canarias y Rubicón*, op. cit., p. 140.

IV. ICONOGRAFÍA, REPRESENTACIÓN Y REVERSO DEL PORTAPAZ

a) La crucifixión dentro de la Pasión

El tema destacado, influido por los prototipos italianos, que se muestra en el panel principal se refiere, dentro de la Pasión, a la escena de la crucifixión. En el centro del portapaz, bajo un arco de medio punto con marcadas impostas sostenido por dos pilastras lisas de plata decoradas con pequeños orificios formando dibujos, se representa la secuencia de la crucifixión. El arco se sitúa en medio de dos plantas simétricas, con la misma estructura que la de los portapaces de un solo cuerpo de Munébrega (Zaragoza) y de El Escorial: una hornacina central con arco avenerado que alberga una representación piadosa.

Sobre este arco central dos ángeles de color marfil arrojados sujetan una corona realizada en una piedra. La gema se asemeja a la piedra que sobre la predela que en forma de escudo poseía en el centro del basamento el desaparecido portapaz de los Reyes Magos de la catedral de



Fig. 8. La crucifixión

Cuenca, y que se atribuye a Francisco Becerril. La misma factura, una piedra gruesa en la base (anaranjada), tiene asimismo el portapaz de Munébrega, que lleva la marca de Francisco Becerril.

La piedra en forma de corona del portapaz de fray Juan de Alzolarás que sostienen los ángeles, en la relación de bienes del tesoro de la catedral de Canarias, tanto de 27 de marzo de 1582 como de 12 de enero de 1589, se describe como un “diamante en medio de dos ángeles”. El empleo de piedras preciosas, que Cellini reducía –como únicamente verdaderas– a cuatro en razón de los elementos: “rubí por el fuego, el zafiro por el aire, la esmeralda por la tierra y el diamante por el agua”⁶³, y que en la actualidad se clasifican científicamente atendiendo a la clase de minerales a que corresponden, en este tipo de portapaces es habitual, probablemente por la influencia que sobre ellos ejercieron los trabajos de orfebrería de ciertos portapaces de los siglos XIV y XV, que utilizaban estas y otras piedras finas (ágata, ónice, cornalina, crisoprasa...). Así, el portapaz de plata esmaltada (de la Virgen con el Niño) que el Duque de Berry regaló a Catalina de Lancaster hacia 1393 y que se encuentra en el tesoro de la Capilla del condestable en la catedral de Burgos, además de oro como metal estructural del pedestal y del trono, lleva incorporados zafiros, rubíes de color intenso oscuro (balaje) en el pie del portapaz y perlas en el trono y pie. Y también el desaparecido portapaz gótico de Sigena o de Pere de Urgell (1400), elaborado en oro (el trono y ángel), está rodeado por dos zafiros y un balaje encastados –pieza excepcional en la que el orfebre emplea al igual que en el portapaz del Niño Jesús de la catedral de Valencia de esmaltes y nácar, del siglo XVI, la técnica de los esmaltes “*sur ronde-bosse*” (combinación de esmaltes, oro y piedras preciosas)–, y coincide (el de Sigena) (11,5 cm) con el portapaz del obispo fray Juan de Alzolarás por tener casi su misma medida de alto (10,5 cm). O el portapaz de Santa María de Carmona (Sevilla) que contiene un Cristo atado a la columna enmarcado por un arco engastado con diversas clases de piedras, así como otra en el centro del banco⁶⁴.

⁶³ CELLINI, *Tratado de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, op. cit., p. 49.

⁶⁴ Vid. SANZ SERRANO, M. J.: “Plateros de la catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América”, en *Estudios de Platería*, San Eloy, 2010, p. 728.



Fig. 9. La corona en diamante del portapaz

La gema amarillenta sin brillo que posee el portapaz de fray Juan de Alzolarás, sin apenas sujeción no es, sin duda, la original ni un diamante. No es por su color, ya que existen diamantes⁶⁵ de todos los colores (verde, rojo, azul, etc.) aunque los más usuales son los de tonos amarillentos.

Según el citado inventario de 1582, tenía un diamante. Lo mismo expresa el registro de 1589, aunque señalando “que dicen ser diamante”. Y es a partir del inventario realizado por el obispo Antonio Corriónero de Figueroa, cuando la expresión “diamante” se sustituye por una supuesta “amatista”. Como con razón se ha advertido, “el diamante ha desaparecido de los inventarios y si no ofende

⁶⁵ “Es cierto –afirma Cellini– que los diamantes ni tienen sabor ni olor, pero yo los he visto de todos los colores de la naturaleza y quisiera citar solamente dos que eran tan bellos que no creo que se pueda concebir cosa de mayor belleza. El primero lo vi en el reino del Papa, durante el pontificado del Papa Clemente: era un diamante encarnado, limpiísimo, con un brillo tal que parecía una estrella y tan grato a los ojos del hombre que otros diamantes puros y sin color perdían gracia colocados a su lado. El otro lo vi en Mantua y era de un verde tal que parecía una esmeralda de poco color, pero tenía ese brillo que tienen los diamantes y del que carecen las esmeraldas (...)”, *Tratado de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, op. cit., p. 61.

a nadie, creo que también del portapaz”⁶⁶. Así es, el enorme diamante que debía tener igual o más valor que el mismo portapaz, que permaneció indemne a diversas invasiones de la isla de Canaria⁶⁷, a las secuelas de la última contienda civil (de las que no se libró el portapaz de Uclés) y a su desaparición en 1947, aunque se logró recuperar a las pocas horas, se ha visto, sin embargo, enigmáticamente cercenado, como ocurrió con los rubíes de intenso color rojo y diamante del portapaz de la Virgen con el Niño (de la Audiencia) que está en el Tesoro de la misma catedral de Canarias (Las Palmas) que han sido sustituidos por unas piedras cristalinas de color verde⁶⁸.

Desde la publicación de la obra de Hernández Perera⁶⁹, en la que expuso que “la catedral de Las Palmas de Gran Canaria guarda celosa como su mejor presea un portapaz

de oro” (...) “un rico portapaz de oro” se viene aseverando que el portapaz de fray Juan de Alzolarás es de oro (en el anverso), cuando en realidad es únicamente de plata sobredorada embellecido con aplicaciones de esmaltes traslúcidos, como ya expresaba la adición al inventario de 1582 “portapaz de plata sobredorado, con figuras y un crucifijo y en medio un diamante”. La falta de un examen detenido de la pieza es lo que ha determinado que se venga señalando que es de oro el anverso, cuando en realidad es de plata dorada “a fuego” (con oro y mercurio haciendo que se evapore el mercurio calentándolo al fuego). La cantidad de oro utilizada para el dorado amalgama no es excesiva por su ligereza.

Y en cuanto a la caja y ejecución de las esculturillas, parecen de fundición a través de moldes (a la “cera perdida”, con el modelo cubierto de una capa de tierra para soportar la presión de la coladura metálica o “en arena” y arcilla, técnica utilizada para objetos de pequeña dimensión), lo que explica que carezca de punzones, y que nos hubiera facilitado conocer al artífice de la pieza. Y aunque mantiene formas renacentistas y una marcada influencia de los orfebres italianos, sigue ciertas pautas de los portapaces de los talleres sevillanos de mediados del siglo XVI, dirigidos por Hernando Ballesteros el Viejo, de los ejecutados con más perfección en plata y no en bronce.

El reverso del portapaz es una lámina de metal separada de la caja de fundición, que se une a ella después con aros y no con soldaduras. Durante el Renacimiento se utilizó el procedimiento de fundir por separado las distintas partes de una obra para después unir las (como Donatello que fundió su Judith en once piezas principales) o el de única coladura (Cellini).

En la ejecución del anverso del portapaz se ha utilizado el cincel y el buril, como se deduce de los dibujos de las pilastras del arco de medio punto que encierra la escena de la crucifixión. Es el trabajo de acabado de la obra en el que se solía emplear también limas, raspadores y punzones.

El basamento del portapaz de fray Juan de Alzolarás tiene el mismo léxico estructural y detalles decorativos que los portapaces de San Miguel de Jerez de los Caballeros (de los talleres sevillanos) o de Montemolín con la imagen de Santiago Matamoros (de Hernando Ballesteros).

⁶⁶ “Basta tener ojos en la cara para caer en la cuenta de que la piedra actual es un emplasto ridículo y antiestético que no hace más que deslucir prenda tan acabada y primorosa”, FEO Y RAMOS, “Apuntes para la historia de la Catedral de Canarias. El portapaz de Benvenuto Cellini”, op. cit.; CELLINI, *Tratado de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, op. cit. Otras clasificaciones atienden a su valor comercial y dureza (diamante), joyas de colección; rocas (para bisutería) y las llamadas gemas sintéticas u obtenidas artificialmente.

⁶⁷ En 1595, atacó la isla el pirata inglés Francis Draque con una poderosa armada. El obispo Fernando Suárez de Figueroa ocultó todos los objetos sagrados y tesoros de la catedral y salió con el clero a defender la plaza. Cuatro años más tarde (1599), la catedral de Santa Ana y sus tesoros fueron desvalijados por el pirata holandés Pieter Van der Does. Según el obispo de Canarias, Francisco Martínez de Ceniceros: “De la Iglesia mayor hizo pedazos todos los altares, púlpito y parte del coro, y los órganos; y un monumento que había precioso lo maltrato; llevóse las campanas y relojes; deshizo todos los libros de canto y quemó o llevó los pergaminos; llevóse alguna plata y ornamentos que estaban escondidos en lugar secreto”. Se quemaron los retablos, imágenes, muebles y libros que la catedral había acumulado en el s. XVI y, se incendiaron los conventos de San Francisco, Santo Domingo, Monjas Bernardas y el palacio episcopal. En 1797, ante el ataque del vicealmirante inglés Horacio Nelson a la isla de Tenerife el Cabildo de la catedral de Canarias, temiendo la invasión de la isla de Canaria, acordó trasladar el tesoro a la Casa de la Diputación de Teror.

⁶⁸ Hernández Perera, partiendo de la premisa de que el inventario de 1619 es la descripción exacta del portapaz, llega a diferente conclusión.

⁶⁹ HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*, op. cit., pp. 85-86; PÉREZ MORERA Y RODRÍGUEZ MORALES, *Arte en Canarias. Del Gótico al Manierismo*, op. cit., pp. 249 y 256.

b) La imagen del Crucificado



Fig. 10. La crucifixión (portapaz)

Nuestro Señor, en esmalte de color blanco pálido bajo el arco semicircular, aparece en el proscenio despojado de sus vestidos “nudi crucifiguntur”, salvo la cintura que está envuelta en un paño de pureza ceñido blanco *subligaculum* (conforme con la tradición judía), con suaves pliegues redondeados, con un amplio nudo bajo el costado izquierdo siguiendo la estructura clásica renacentista.

En la Cruz el joyero se preocupa de resaltar, para dar mayor realidad al travesaño (*patibulum*), las vetas de la madera con líneas entrelazadas de manera muy parecida a la tabla de la cruz que aparece en el fondo de la escena de la Piedad del desaparecido portapaz de Becerril de la catedral de Cuenca.

Cada mano del Crucificado, como signo del martirio, está atravesada por un clavo dorado y también ambos pies. La suspensión en la Cruz se realiza en tres clavos, al estar atravesados los pies por uno, apartándose de las representaciones anteriores con cuatro clavos. Jesús lleva una corona sobre Su cabeza, emblema irónico de los romanos acerca de Su realeza. En la parte superior del vertical (*stipes*) figura la lámina con la inscripción INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*) causa de la condenación del Crucificado. Al pie de la Cruz una calavera, signo de la redención y del nacimiento del hombre nuevo, aspecto iconográfico frecuente en las cruces de orfebrería del período gótico.

Sigue el modelo de las crucifixiones anteriores al siglo XIII, a la derecha la Virgen y San Juan a la izquierda. Las expresiones y el manto de la Virgen así como la imagen de San Juan tienen cierta afinidad con la escena del calvario de la capilla de los Lazárraga, en la parroquia de San Saturnino en Zaldueño, del escultor Pierre Picart que residió en Valladolid.

La cabeza coronada del Redentor (por una aureola de espinas siguiendo la visión de Santa Brígida y el de las tallas románicas) no aparece en el portapaz inclinada, dando a entender el momento en que, en plenitud de Su libertad, entregó Su espíritu al Padre, sino que permanece erguida, con los ojos abiertos, mostrando a un Cristo vivo no expirante colgado de la Cruz en tensión muscular apoyado en los clavos al madero. El cuerpo vertical presenta una anatomía fuerte y musculosa con los brazos extendidos escasamente en arco, las piernas curvadas y los pies sobrepuestos. Se trata de una concepción simbólica de la Crucifixión, en la que la divinidad de Cristo se visualiza además de la muerte y del dolor del martirio.

Las imágenes del Calvario, a la derecha de Jesús en pie la Virgen y a la izquierda San Juan, con gestos de lamento aparecen en el mismo plano, pero la medida del Crucificado en el portapaz es algo inferior a las de la Virgen y a la imagen de San Juan, lo que fractura la adecuada proporción del conjunto.

La Virgen María de acuerdo con la iconografía románica aparece con las manos cruzadas ante el pecho, símbolo de su unión al sacrificio. Los emplazamientos son los que el Evangelio les atribuye, como vestigios directos de la expiación. María al pie de la Cruz no es solo Madre del Redentor, sino signo tenaz de fe y modelo de la Iglesia.

c) Iconografía de los evangelistas



Fig. 11. San Marcos

Como tema complementario del portapaz aparecen, distribuidas en las dos calles laterales cuatro hornacinas con bóvedas de gallones con las figuras de los evangelistas manteniendo los tetramorfos o símbolos que tradicionalmente los identifican. Este tipo de hornacinas aparece de manera temprana en Sevilla por influencia de algunas esculturas traídas desde Italia.

Los cuerpos son macizos con pliegues en los ropajes y expresiones dominantes. No aparecen en el portapaz los evangelistas sentados, como se distinguen, entre otros, en el portapaz de Uclés o en la portada del Sarmental de la catedral de Burgos, sino de pie. Las figuras con marcadas expresiones permiten al orfebre exteriorizar la singularidad de cada uno de ellos.



Fig. 12. San Lucas

En las imágenes de los evangelistas, en esmaltes translúcidos con marcados pliegues en los paños de cierta riqueza ornamental, aparecen San Marcos, con la cabeza inclinada hacia la izquierda y los ojos cerrados, cubierto con una túnica de color bermellón que sujeta con su mano izquierda y un vestido azul; San Lucas, recto, con un manto hermético de color verde bordado en sus extremos dorado en oro, inclina su rostro hacia la derecha al exterior del plano del retablo con sus brazos extendidos y manos abiertas hacia la Cruz; San Mateo, con un atuendo ricamente decorativo, bermellón, verde y oro, solamente San Juan, el único imberbe (al ser el más joven de los llamados al apostolado), aparece revestido de un tejido cuasimonocromático blanco (signo de pureza y virginidad) con ribetes dorados.



Fig. 13. San Mateo

Cada una de las figuras de los evangelistas, sus manos, posición y volumen son desiguales y aparecen desproporcionadas. A las imágenes dotadas de movimiento les falta, sin embargo, fuerza de expresión y carecen de la esmerada ejecución que poseen las figuras de los apóstoles: San Pedro, San Pablo, Santiago y San Juan Bautista del portapaz de Uclés, de Francisco Becerril.

Las actitudes de los evangelistas se aproximan a las de algunas pinturas e imágenes italianas con “marcada gesticulación acompañada de formas especiales”⁷⁰. La desenvoltura del orfebre se comprueba al superar la dificultad del tamaño reducido de estas imágenes, por la singularidad de las enseñas y la variedad de las tonalidades de los

⁷⁰ TARQUIS, P.: *El famoso portapaz del Obispo Alzolarás*, Diario 22.02.1968.



Fig. 14. San Juan

esmaltes translúcidos empleados: verde, azul, rojo y blanco, especialmente en las túnicas y en la indumentaria de los cuatro apóstoles, aunque la técnica de aplicación de los esmaltes, en sus diversos tonos, no es muy depurada. Se aplica sobre los rostros y vestidos de estos, pero sin excesiva perfección, mientras que las manos de los evangelistas aparecen algo desdibujadas. Estas figuras carecen del grado de soltura y perfección que tienen las imágenes desaparecidas en 1937 del portapaz de Uclés de Francisco Becerril⁷¹.

⁷¹ Con el soporte de algunos documentos del AHN (Órdenes Militares, libro 1073 C), este portapaz parece que procede de la donación del infante don Enrique, de una pieza esculpida en una denominada esmeralda y en ella “la ystoria de quando baxo Nuestro Señor a los ymfiernos” o “la imagen de Nuestro Señor cuando resucitó a San Lázaro” (de Betania), que en 1566 Francisco Becerril rehizo magistralmente.

Cada nicho del portapaz del obispo fray Juan de Alzolarás se encuentra enmarcado por dos balaustres con esmalte rojo. Su diseño se desplaza después para evitar su reproducción en el segundo cuerpo, sustituyéndolos por otra composición de fustes, aunque manteniendo las mismas basas y capiteles.

d) *La Piedad*

Debajo del tímpano (con la figura de un ángel que se reproduce en la parte inferior de la crucifixión), en el ático del portapaz, de menor altura que los dos pisos anteriores, dos cortadas columnas doradas esmaltadas enmarcan la escena de la Piedad. La Virgen en el centro, detrás San Juan y una figura con el cuerpo cubierto por una túnica de color rojo translúcido con las manos hacia el rostro –supuestamente conteniendo las lágrimas–, evoca la imagen de la mujer con la cabeza cubierta que recoge sus lágrimas en un pañuelo de la escultura el *Entierro de Cristo* del escultor del gótico final, asentado en Sevilla, Pedro Millán, y se parece también a las imágenes difusas de la escena de la Visitación del reverso del portapaz de la Asunción de Hernando Ballesteros el Viejo.



Fig. 15. La Piedad

María aparece en la escena inclinada, sujetando el cuerpo robusto de Nuestro Señor sin vida, con el tórax saliente para reflejar la aflicción que había pasado en la cruz, tendido sobre una sábana con la cabeza caída hacia atrás y las piernas entrecruzadas, mientras con enorme sufrimiento, por los gestos y rictus del rostro, lo abraza en una

secuencia de marcado dolor. La escena tiene la misma viveza que las tablas de la Pasión de Giovanni Bellini en las que probablemente se inspira. Los movimientos de la cara y la boca entreabierta de la Virgen guardan relación con el patetismo expresivo de la *Virgen de las Angustias* de Juan de Juni.

Los dos ángeles inclinados a los lados sujetan en sus manos unas calaveras, símbolo que también aparece a los pies de la Cruz, y tienen la misma composición que los mensajeros de Dios que soplando excéntricos instrumentos musicales están a los lados del frontón del portapaz de los Reyes Magos de Francisco Becerril.



Fig. 16. Conjunto de la escena de la Piedad con angelotes

El conjunto de la escena de la Piedad sigue la estética de los retablos renacentistas, caja rectangular, balaustres, grutescos y angelotes que imitan a los niños o ángeles de Donatello cristianizados.

e) *Reverso del portapaz*

La ornamentación de grutescos del reverso del portapaz reúne cierta originalidad aunque no esté, como sucede con otros portapaces, relacionada con la representación del anverso, sino con temas profanos.

El asa, fija y soldada en dos ángulos en la lámina del portapaz, está decorada en forma de cuerpo de animal imaginario repujado, similar al agarradero del portapaz del cardenal Cisneros de los talleres burgaleses de finales

del siglo XV, y en la columna del anillo destacan motivos vegetales parecidos, pero de inferior calidad a la ornamentación existente en los cálices de Castejón y Quintanar del Rey, de Becerril.

Del asa, “voluminosa y confortable de coger” –como recomendaba Juan de Arfe– sobresale un mascarón, un rostro humano con abundante y cuidada barba cubierto por un casquete. Es una figura de esmerada precisión realista que contrasta con las imágenes desenvueltas e irregulares de los evangelistas del anverso. Su composición recuerda a determinadas estampas, que evidencian la concomitancia entre plateros y artistas de otras disciplinas. El agarradero es lo más destacable de todo el reverso del portapaz.

La plancha de plata dorada del reverso es lisa y carece de decoración grabada como la que atesoraba el portapaz de Uclés. La parte superior, desprendida, no encaja en la estructura, dejando a la vista dos orificios en forma de triángulo y otros, en cada uno de los laterales.



Fig. 17. Asa y reverso del portapaz

Mediante un rudimentario procedimiento de aros (catorce), se sostiene una fina plancha ornamental calada del mismo metal, con motivos vegetales y florales, en traza semicircular a modo de planta silvestre, tallos herbáceos enhiestos y hojas lanceoladas que cierran, a modo de soporte, los extremos inferiores de la chapa. Decoración floral renacentista que tiene cierto parecido con determinados grabados o con algunas portadas o sepulcros.

“La manera de adherir la plancha calada a la placa del reverso –como advierte Hernández Perera– descubre evidentes deficiencias técnicas”⁷². Esta plancha calada superpuesta en el reverso del portapaz de fray Juan de Alzolarás, siendo similar a los adornos del reverso del portapaz de Uclés, de Francisco Becerril, no llega por su aspereza y desigualdad, a alcanzar su esplendor, perfección y profusos remates⁷³. De ahí que siendo del estilo de los Becerril no deba atribuirse la alhaja a este insigne orfebre ni a su taller.

He prescindido de plantear otros aspectos relacionados tanto con el portapaz como con acontecimientos y datos acerca del obispo de Canarias, fray Juan de Alzolarás. No obstante, antes de terminar, deseo resaltar dos cuestiones que considero primordiales. La primera, la significativa actividad de este capellán menor como pastor y protector de los más desfavorecidos de la población de Canarias, singularmente con los sometidos, instando su evangelización y el reconocimiento a estos de derechos naturales e inviolables, siguiendo la estela del clero más decidido del siglo XVI, proclive a la tutela y amparo de estos habitantes. La segunda, su actividad como mecenas del arte religioso, no solo por habernos legado el portapaz que lleva su nombre y otras joyas y ricos ornamentos para el culto divino (como el cáliz de base circular que se conserva en el tesoro de la Catedral) que revelan su especial sensibilidad por objetos de singular valor y belleza, sino

⁷² HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*, op. cit., p. 86.

⁷³ En el reverso del portapaz de Uclés aparecen diversos grabados clásicos y en lo alto detrás del medallón de la Asunción llevaba la Cruz de Santiago en esmalte. El asa en forma de cuerpo de mujer con doble cola de pez se unía por las dos alas al portapaz. También estaba la firma de Francisco Becerril, un diminuto becerro y, sobre él, una pequeña F.

también porque en su breve pontificado impulsó y ordenó la reconstrucción y ampliación de muchos templos de Canarias (como la iglesia de la Concepción del Realejo Bajo en la isla de Tenerife), ordenando para la riqueza y mobiliario de estos santuarios la ejecución de joyas en oro y plata (relicarios y otros objetos), para su exigido decoro.

En estos instantes últimos quisiera corresponder a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y expresar –de nuevo– mi gratitud a su presidenta D.^a Rosario Álvarez, a mi buen amigo y compañero D. Eliseo Izquierdo y a sus restantes miembros por este nombramiento de Académico de Honor de esta insigne corporación a la que espero, si Dios –conocedor de todos nuestros actos y decisiones– me lo permite, poder contribuir como integrante de la misma a mantener su excelcitud y desvelos por el esplendor de las bellas artes.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA GONZÁLEZ, Andrés: “Moriscos e inquisición en Canarias durante el siglo XVI”, en *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 4, pp. 31-68.
- AGUADO BLEYE, Pedro: *Manual de Historia de España*, vol. II, 4.^a ed., Bilbao, 1925.
- ALZUGARAY, Juan: *Vascos Universales del siglo XVI*, Madrid, 1988.
- ANGULO, Diego: *La orfebrería en Sevilla*, 1925.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano: “Estudio socioeconómico de los obispos de Canarias durante el Antiguo Régimen (1556-1584)”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 48 (2002).
- BERNARDET, J.: *Descripción de las principales Custodias de España*, Cádiz, 1890.
- BORGHESE, D.: *Visita al palacio de Colonna*, trad. de Fernández Ramos, Roma, 2010.
- CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.: *Los Obispos de Canarias y Rubicón*, Madrid, 1997.
- CAMÓN AZNAR, José: *La arquitectura y la orfebrería española en el siglo XVI*, en *Summa Artis* (Pijoan), vol. XVII, 2.^a edición, Madrid, 1964.
- CAJAL VALERO, Arturo: *Domingo de Zavalá. La guerra y la hacienda (1535-1614)*, San Sebastián, 2006.
- CELLINI, Benvenuto: *Tratado de Orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, trad. de Juan de Calatrava Escobar, Madrid, 1989.
- : *Vida*, trad. de Valentín Gómez Oliver, Madrid, 2006.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Platería”, en *Historia de las Artes...*, Madrid, 2008.
- CHECA CREMADES, Fernando: *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. I, Madrid, 2010.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan de: “Visión General del Arte en Canarias”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 18, Madrid-Las Palmas, 1972.
- ECHEGARAY, Carmelo: *Investigaciones históricas referentes a Guipúzcoa*, San Sebastián, 1893.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: “Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco”, en *Artigrama*, n.º 5 (1988).
- ESTELLA, Bernardino de: *Historia Vasca*, Bilbao, 1931.
- FEO Y RAMOS, José: “Apuntes para la historia de la Catedral de Canarias. El portapaz de Benvenuto Cellini. en *El defensor de Canarias*, Las Palmas, 2, 5, 8, 9, 12, 14, 16, 21, 27, 28 y 29 de enero de 1926.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel: *La Princesa de Éboli*, Madrid, 2009.
- GARCÍA FERNÁNDEZ Y VERÁSTEGUI COBIÁN: *El linaje de la casa de Murga en la historia de Álava* (siglos XIV-XVI), Vitoria, 2008.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1984.
- : *Canarias (Tierras de España)*, Madrid, 1984.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *Francisco Becerril*, CSIC, Madrid, 1991.
- MARTÍN ANSÓN, M.^a Luisa: “Esmaltes”, en BONET CORREA (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, 6.^a ed., Madrid, 2008.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: “Garibay”, en *Homenaje y Memoria* (1), 1999-2000, Real Academia de la Historia, Madrid, 2003.
- MÚGICA ZUFIRÍA, Serapio: *Geografía de Guipúzcoa (Cestona)*, 1918.
- OLARÁN MÚGICA, M.^a Inés: “Las casas solariegas y de apellidos según Lope Martínez de Isasti, en *Cuadernos de Genealogía*, 12 (2012).

- OTAZU, Alfonso: "El cantar de Breñaña", en *Studia et documenta*, 7, n.º 19 (1975), 43-70.
- PARKER, Geoffrey: *Felipe II*, trad. de Victoria Gordo del Rey, Barcelona, 2013.
- PÉREZ, Joseph: *La España de Felipe II*, trad. de Juan Vivanco, Barcelona, 2000.
- PÉREZ MORERA Y RODRÍGUEZ MORALES: *Arte en Canarias. Del Gótico al Manierismo*, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- PÉREZ MORERA, Jesús: *Platería europea en Canarias. La bandeja de Teguiise, la copa con tapa y las fuentes de la catedral de Las Palmas*, 6, 2001-2002.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio: *Pedro Moya de Contreras*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos*, Sevilla, 2007.
- SANZ SERRANO, M.^a Jesús: "Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista", en *Cuadernos de arte e iconografía*, IV, n.º 8 (1991).
- "Plateros de la catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XVI y sus relaciones con América", en *Estudios de platería*, San Eloy, 2010.
- SIGÜENZA, José: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, edición actualizada y corregida por Ángel Weruaga Prieto, Salamanca, 2000.
- TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio: "Fray Bartolomé de Carranza", en *Documentos históricos*, IV, Audiencia III, 1563, Madrid, 1984.

DON ELISEO IZQUIERDO, ACADÉMICO DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

Henos aquí convocados en este día para solemnizar la entrega del diploma de Académico de Honor a la figura viva más señera de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel: el ilustrísimo señor don Eliseo Izquierdo Pérez, secretario que fue de esta Real Academia durante 26 años, así como presidente de la misma en los dos primeros cuatrienios del siglo XXI. Su dilatada presencia y protagonismo hasta épocas muy recientes, y su incesante participación en nuestros debates hasta hoy mismo, hacen innecesaria una evocación nostálgica. Por el contrario, realizamos una evocación gozosa, ya que le contamos activo entre nosotros, siempre dispuesto a la colaboración, al consejo sabio, a la precisión rigurosa. Es el máximo depositario de la cultura académica, el referente indispensable, el que ha guiado y guía nuestros caminos.

Trazar una semblanza biográfica de Eliseo (permítanme que lo tutee con la familiaridad mutua que nos hemos ganado con el tiempo) no es fácil para quien, como yo, es diez años más joven que él y procede de una isla vecina, donde mi andadura fue ajena a la de nuestro amigo la mayor parte de mi vida: comparto pocas vivencias culturales directas con Eliseo, ningún andar por el mismo sendero, hasta la época de mi madurez, el año de 1984, en el que realicé mi acto de ingreso en esta Academia tras haber formado parte del primer grupo de académicos nombrados bajo la presidencia de don Pedro González el año anterior. Vine desde Gran Canaria a Tenerife a leer mi discurso en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz, presidido entonces por nuestro amigo Manuel Hermoso, y fue entonces cuando conocí mejor y comencé a colaborar en la medida que la distancia lo permitía con el

‘secretario perpetuo’ don Eliseo Izquierdo, a quien me había presentado de soslayo años antes un amigo común, el recordado gran periodista y novelista Alfonso García Ramos, casado aquí con una prima hermana mía.

La Real Academia era entonces una corporación muy singular: se beneficiaba de un moderado respeto institucional, pero no tenía sede. Nos reuníamos corporativamente en restaurantes modestos del entorno de La Laguna y celebrábamos los plenarios acogidos con generosidad por el Casino de Santa Cruz o, incluso, por el de La Laguna. Era una academia itinerante, sobre la que pendía continuamente la ilusión de que pronto nos darían una sede, que no llegaba nunca, teniendo que guardar las pocas pertenencias más recientes de la corporación en casa del secretario o en la del presidente. Así hasta los años noventa, en que el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife nos ubicó por fin en un gran salón alto del antiguo edificio de las Asuncionistas en el Parque Viera y Clavijo. Para algunos académicos era un dolor acceder a aquella sede, pues había que subir por unas largas y angostas escaleras y transitar por laberínticos pasillos; pero era una sede ancha y larga, capaz para muchas cosas, aunque, a mi entender, absolutamente marginada de toda posibilidad de imbricarse en una dinámica cultural capitalina. Y como a burro regalado no se le miran los dientes ni se le buscan defectos, nos contentamos con la mucha comodidad del espacio concedido, donde por primera vez pudimos volcar parte de nuestras escasas pertenencias, rescatando unas pocas de las más antiguas que se custodiaban en el Museo Municipal de Bellas Artes, donde antaño estuvo la Academia, y las más recientes de la casa de nuestros directivos, para comenzar así a crecer en mobiliario, en bi-

biblioteca y en obras de arte. Pero sobre esto creo que nos podrá dar mejores detalles el propio Eliseo Izquierdo en su alocución, donde glosará los avatares de la RACBA en los últimos 50 años.

Tuvo Eliseo muy pronto la iniciativa de proponerme, con el aval de la académica grancanaria doña Lola de la Torre Champsaur, para miembro de la Junta de Gobierno de nuestra Academia, y es ahí donde comienza una comunicación fluida y un tiempo de colaboración en el que pude justipreciar lo que significaba este gran secretario para la corporación y la labor que fue capaz de desarrollar. He de decir que él tenía aquí dos firmes puntales de apoyo, ingresados poco tiempo después que yo, que contribuyeron a dinamizar considerablemente su labor y los proyectos acordados: el arquitecto don Sebastián Matías Delgado Campos y la musicóloga doña Rosario Álvarez Martínez, nuestra actual presidenta. Pero centrémonos en la personalidad de nuestro Académico de Honor.

Nacido en San Cristóbal de La Laguna el 14 de abril de 1931, día en que se proclamó la II República Española, culminó en la Universidad de La Laguna las licenciaturas de Filosofía y Letras (especialidad de Filología Románica) y Ciencias de la Información. Fue funcionario de Correos y Telégrafos, lo que pudo compaginar con una labor de activismo cultural y periodístico que había iniciado a los 16 años de edad, en 1947, año del que data su primera publicación en la prensa, y fue desde 1967, ya en funciones periodísticas profesionales, colaborador asiduo de los diarios *El Día* y *La Tarde* de la capital tinerfeña.

Dotado de una notable sensibilidad para justipreciar el Arte, su especialidad como periodista se centró precisamente en los comentarios sobre la actividad creadora de tipo plástico, habiendo publicado desde entonces numerosas críticas y reflexiones sobre artistas y eventos artísticos, especialmente en los dos mencionados periódicos de Santa Cruz de Tenerife, así como numerosos textos de presentación en catálogos de exposiciones de pintores y escultores, mostrando siempre un especial interés por los valores artísticos emergentes. Esto último es muy relevante y define la talla intelectual del crítico, que no se apoya primordialmente en los caballos ganadores para adornarse halagándolos, sino que arriesga y crea opinión sobre nuevos valores, algo que también en su tiempo realizaba con

solvencia nuestra recordada y admirada amiga y maestra María Rosa Alonso, recientemente fallecida, cuyo sillón de Académico de Honor de la RACBA viene a ocupar ahora Eliseo Izquierdo. De sus escritos y alocuciones es de destacar el preciosismo y perfecto uso del lenguaje que lo caracteriza, pues en ello es un maestro admirable, del que todos los que lo rodeamos hemos intentado aprender.

Nuestro Académico de Honor llegó a ejercer en los años setenta la docencia durante cinco cursos en la Universidad de La Laguna, como profesor ayudante de clases prácticas sobre el tema “Lenguaje y estilo periodístico”, y también en otros centros de rango superior y secundario, incluido el Seminario Diocesano. Sus muchos méritos le valieron para ser nombrado correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y de la de Artes y Ciencias de San Juan de Puerto Rico. En el plano local, es numerario del Instituto de Estudios Canarios y miembro de mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.

Él nos va a dar su visión de la andadura de esta Real Academia en sus últimos 50 años, de los que fue testigo directo en la medida en que en la oficina de Telégrafos de La Laguna colaboraba, desde que se incorporó, con el que era presidente de la RACBA, don Pedro Suárez Hernández, también funcionario jefe de la oficina de Telégrafos, de cuya presidencia en la RACBA, de la que hoy esperamos escuchar detalles aquí, se ignora casi todo por este que les habla, que ha tratado de ser historiador de nuestra corporación, encontrándose siempre con un mutismo y una serie de extrañas lagunas referidas, precisamente, a la época en que fue presidente don Pedro Suárez, la cual se inició justo hace 50 años, en 1963/1964.

Eliseo Izquierdo fue nombrado académico en 1972 y realizó su acto de ingreso al año siguiente con un discurso pronunciado en el salón de actos del Cabildo de Tenerife. Fue elegido inmediatamente miembro de su Junta de Gobierno con el rango de ‘Secretario Perpetuo’, de acuerdo con las normas estatutarias en vigor. Dio inicio entonces a una labor de renovación, doblemente impulsada tras el fallecimiento de don Pedro Suárez a finales de 1982 y la elección del pintor Pedro González como presidente a principios del 1983, labor en la que llevó a la Academia a las cotas más altas de la dinámica cultural de esta isla, sin

más soporte que la imaginación, el entusiasmo y el voluntarismo que se centró en su persona, la de Eliseo Izquierdo, con el apoyo incondicional de Sebastián Matías Delgado y de Rosario Álvarez. Fue incansable su promoción de actos de todo tipo: los musicales pivotando en torno a Rosario, las conferencias y relaciones con intelectuales externos promovidos por Sebastián Matías, y las exposiciones pictóricas y escultóricas organizadas en gran medida por el propio Eliseo, que escribía las notas de los catálogos y realizaba, con justa y bella retórica, las presentaciones en vivo. Asimismo, logró poblar una Real Academia, casi vacía cuando él llegó, con los veinte académicos numerarios que estaban previstos en los estatutos de entonces (en los actuales hemos pasado a cuarenta), realizando personalmente muchas de las presentaciones y *laudationes* de nuevos miembros a medida que iban ingresando.

En los últimos 15 años del siglo XX, esta actividad se convirtió en un tejer y destejer, pues cada año fallecían uno o dos académicos y había que nombrar nuevos. No existía en los estatutos la condición de pase a supernumerario al cumplir los 75 años, con lo que era una academia bastante envejecida, cuyo dinamismo solo descansaba sobre el reciente núcleo de los más jóvenes nombrados. La reforma estatutaria del año 2000, mejorada diez años después, permitió la consolidación de un cuerpo de numerarios más amplio y en edad todavía muy activa, sin menoscabo de que también tuvieran todas sus prerrogativas quienes, tras cumplir los 75 años de edad, fueran engrosando el grupo de supernumerarios. Ello enriqueció y dinamizó notablemente a la corporación. Puede decirse que Eliseo Izquierdo ha sido la figura central y la piedra angular sobre la que ha transitado nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes desde un pasado sombrío hacia una transformación luminosa que nos sitúa en una era actualizada y nueva.

La Academia se acoge a la advocación de San Miguel Arcángel, título que nunca encontré referenciado en la documentación anterior a la época de Eliseo Izquierdo. Me gustaría que nos aclarara, si lo sabe, cuándo y de qué manera esta academia pasó a postrarse a los pies del arcángel más venerado por estos lares. ¿Fue idea suya?

Debo decir, asimismo, que si en esta Real Academia volcó Izquierdo su pasión, sus discursos institucionales,

su gestión incansable y su afán de situar a la corporación en la vanguardia de los nuevos tiempos, no por eso dejó de realizar también una gran labor cultural paralela, siendo de resaltar en primer lugar su destacada participación en el I Congreso de Cultura de Canarias celebrado en 1986/1987. Aparte de su labor periodística, ha publicado varios libros, de los que resalto su magnífico diccionario biobibliográfico en tres tomos intitolado *Periodistas canarios: Siglos XIX y XX*, obra sin duda fundamental por la aportación original tan valiosa que ofrece, y de la que esperamos la continuidad en la que trabaja, un “Diccionario de Seudónimos” en el que esclarece la identidad que se esconde tras muchísimos textos firmados en clave oculta. También uno de sus logros más sobresalientes fue ver culminada, recientemente, la canonización de San José de Anchieta, por la que tanto trabajó durante largo tiempo, pues no en vano participó en numerosas comisiones para ello y fue ponente en los congresos internacionales “IV Centenario de Anchieta” (La Laguna, 1997) y “Anchieta em Coimbra” (celebrado en Portugal, en 1998), así como impulsor, editor y director de la nueva revista “Anchiétea”, cuyo primer número apareció, en ese pulcro formato que es resultado de su cuidada planificación y trabajo, en 2013.

Finalmente, pero no en último lugar, y como iniciativa más directamente vinculada a nuestra institución, no fue menos relevante su gran idea de convocar en Santa Cruz de Tenerife, en 1999, el Primer Congreso Nacional de Reales Academias Españolas de Bellas Artes, para conmemorar los 150 años de la creación de nuestra corporación y de otras once similares por la reina Isabel II en diversas provincias de España; un congreso en el que trabajó Izquierdo con mucho empeño hasta lograr, no sin notable actividad y esfuerzo personal, los apoyos financieros y logísticos necesarios. La celebración de este evento con toda la dignidad y solemnidad debidas constituyó un gran hito en nuestra historia, pues la reunión de Reales Academias de Bellas Artes de España en la capital tinerfeña situó a la canaria y a la ciudad en que se ubica en el primer plano nacional y constituyó un precedente para la consecución de nuevos congresos cada dos o tres años en diferentes lugares de la nación. Eliseo Izquierdo y Sebastián Matías Delgado acudieron de esta manera, como destacados representantes de nuestra corporación, a los congresos de

las Reales Academias españolas de Bellas Artes que, como consecuencia de la iniciativa canaria de Eliseo en Tenerife, tuvieron lugar luego en Valencia (2001), Barcelona (2004) y Sevilla (2007), siendo el último el celebrado en la Academia de San Fernando de Madrid en 2010, adonde acudió ya la nueva presidenta de la RACBA con nuestro recordado vicepresidente don José Luis Jiménez Saavedra, recientemente fallecido.

* * *

Querido Eliseo: tú has sido la luz y norte que nos ha conducido hasta aquí desde que ingresaste en nuestra corporación hasta el final de tu etapa como presidente, habiendo incluso conseguido en 2004, en estrecha colaboración con Sebastián Matías Delgado, que el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife nos asignara por fin, generosamente, una sede digna como la que hoy ocupamos en este noble edificio de la Plaza de Ireneo González n.º 1 bajo izquierda, la que tu sucesora Rosario Álvarez quiere que sea 'n.º 1 bajo y alto e izquierda y derecha', y si puede,

también 'atrás'. Una expansión necesaria que sería impensable sin tus desvelos y tu lucha incansable por alcanzar la dignidad debida para nuestra corporación. Y también viste materializado el anhelo de que se editaran por fin unos ANALES dignos, de los que eres fundador y director perpetuo, en los que las actividades y la voz de los académicos de esta casa tuvieran su foro; una publicación aparecida en 2008 como colofón de tu segundo y último cuatrienio presidencial, que ha continuado con entusiasmo la Real Academia tras finalizar tu tiempo de presidente, y en la que personalmente me honro seguir colaborando contigo, intentando aprender cada día nuevas cosas de ti.

Por todo esto te damos las gracias, y por todo esto y muchas cosas más, el Plenario de esta Real Academia acordó hace dos años, con toda justicia, concederte el título de Académico de Honor, máximo rango que otorga nuestra corporación. Te has tomado tu tiempo para venir a recoger tu diploma, aunque aquí estás hoy entre nosotros, como siempre. Así pues, nos congratulamos y te felicitamos agradecidos y muy cordialmente.

RECUERDOS DE MEDIO SIGLO (CASI) DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

ELISEO IZQUIERDO PÉREZ

Como “nunca es tarde cuando la dicha es buena”, recibo hoy, por fin, con emoción y la mayor complacencia, un título que debí haber recogido hace ya algún tiempo, una distinción que me honra sobremedida, que nunca creí merecer, que no esperé en ningún momento, con la que jamás soñé ni tampoco busqué; bien lo saben ustedes, queridos compañeros académicos. Una y otra vez, los intentos sucesivos de la Junta de Gobierno de celebrar esta sesión académica –creo recordar que hasta cinco– se frustraron, todos por culpa mía, si es que así se pueden calificar los motivos, pues es bien sabido que ni la muerte ni la enfermedad suelen preverse.

Cuando supe que había sido elegido académico de honor y que la elección se produjo con el voto unánime de la corporación, me sentí abrumado. Me pregunté entonces, y no he dejado de hacerlo, el porqué de tan preciado nombramiento y qué hacía yo entre tan ilustres artistas como doña María Orán, don Martín Chirino, don Cristino de Vera y don Pedro González, representantes máximos de las artes en nuestro archipiélago, de la música, la pintura y la escultura, y, por si fuera poco, para ocupar la vacante dejada por quien fue para mí maestra entrañable, consejera y amiga, mi inolvidable profesora doña María Rosa Alonso Rodríguez a la que me sentí siempre especialmente unido en afectos e inquietudes. Al final, a despecho del tiempo transcurrido, y porque me cuento entre quienes creen que “nunca es tarde si la dicha es buena”, he aceptado que se diera cumplimiento a la norma académica, porque además me daba pie para renovarles públicamente a todos ustedes, ilustres señores académicos, mi más vivo y hondo reconocimiento.

Aquí tendría que dar por finalizadas mis palabras. La gratitud, cuanto más sincera, menos necesita para expresarse. Cuando el ritmo del corazón marca el de las emociones, lo mejor es callar, para sentirlo. Pero uno tiene que ser también obediente. Y nuestra presidenta me indicó que tenía que hablar. ¡Dios me libre de llevarle la contraria! Finalmente, acepté su orden y opté por una reflexión, que será breve, sobre lo que ha sido para la Real Academia Canaria de Bellas Artes, desde mi perspectiva, su último medio siglo de vida, del que algo más de cuarenta y dos años, a partir de 1972, me he mantenido unido a ella, y a ella le he dedicado muchas horas de ilusión, de empeño y esfuerzo.

Reconozco que es una temeridad. Nada se oxida y amustia más que la memoria con el transcurso del tiempo. Me valdré por tanto de unos apoyaderos –no más de cuatro o cinco–, para intentar transmitirles mi visión de ese periodo, y de cómo, mediante una acción sostenida, sin estridencias y si que chirriaran sus goznes, se ha podido transformar una institución como la nuestra, que hasta entonces mantenía tics y resabios decimonónicos, y convertirla en una corporación entroncada de forma razonable en el siglo XXI, con nuevo perfil y renovados objetivos, sin que por ello haya perdido o alterado de forma sustantiva su raíz, su esencia, lo que da sentido a su estilo y es su razón de ser.

Comenzaré en la etapa inmediatamente anterior a mi ingreso en la Academia, que fue, como acabo de decir, en 1972. Me retrotraeré a 1964, a medio siglo atrás, una fecha que bien merece ser recordada y entre nosotros celebrada en este 2014. Porque en 1964 se hacía cargo de la presi-

dencia de nuestra corporación el Excmo. señor don Pedro Suárez Hernández, después del fallecimiento, en marzo de 1963, del ilustre pintor don Ángel Romero Mateos, que había llevado las riendas de la Academia durante siete años. Cuando apenas habían transcurrido unos meses de su elección y posterior confirmación oficial en el cargo por el Ministerio de Educación Nacional, el nuevo presidente propone al pleno cubrir plazas de académico numerario que estaban vacantes y sugiere como posibles candidatos, no a ilustres carcamales cargados de años, sino a dos jóvenes: Antonio Vizcaya Cárpenfer y Pedro González y González. Los dos –Vizcaya y González– pertenecían, igual que quien les habla, a la generación de «los niños de la guerra», la por algunos llamada también «generación del traje virado» y por otros, «generación escuchada»; la que no organizó la sangrienta zarabanda de la guerra civil pero sufrió sus trágicos efectos mientras crecía. La mayoría de cuantos la compusimos tuvimos que buscarnos muy pronto la vida donde y como pudimos.

Vizcaya empezó a trabajar en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife apenas hubo finalizado el bachillerato en el Instituto de La Laguna, en el que coincidimos, aunque él pertenecía a un curso más avanzado, en razón de edad, y mantuvimos excelente amistad hasta el final de su vida. Se significó desde bien temprano como investigador riguroso, y en 1957, con veintinueve años, obtuvo el premio de erudición “Viera y Clavijo” de la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria por su fundamental trabajo «Tipografía canaria», un exhaustivo registro bibliográfico de las obras editadas en el archipiélago desde la introducción de la imprenta en Canarias en 1751, en Santa Cruz de Tenerife, hasta el año 1900, fruto de muchísimas horas de paciente dedicación y mucho conocimiento. ¡Lástima que esta importante obra de investigación no haya tenido hasta el momento la continuación necesaria!

En 1964 habían transcurrido tres años del retorno de Pedro González de su temprana emigración a Venezuela. El regreso fue en 1961. Lo hizo con las alforjas bien surtidas de ideas que por estos predios, o habían sido silenciadas (piénsese en «*Gaceta de Arte*») o provocaban rechazo. Traía osadía artística; la que hiciera falta para plantarle cara al conservadurismo que tanto complacía a la burguesía rampante de aquel tiempo en blanco y negro,

y dispuesto a armar la marimorena, como así ocurrió, para remover y oxigenar las estancadas aguas del paisaje y el paisanaje artístico insular. Lo de 1963, con la irrupción del grupo «Nuestro Arte», fue la escenificación oficial de una ruptura que en realidad se había producido con anterioridad con quienes, más que defender la estética y las expresiones del arte en que se encontraban estancados, se resistían a soltar riendas artísticas y perder el control de la situación y que otros se adueñaran de ella. En la operación «Nuestro Arte», Pedro González llevó la voz cantante, pero Antonio Vizcaya tuvo mucho que ver en ella; eso sí, de forma muy discreta, sin ningún protagonismo.

Por entonces, la Academia, sin sede propia, se alojaba en este mismo edificio de la plaza de Irene González donde, al cabo de no pocas andanzas, se encuentra instalada de nuevo. Don Pedro Suárez, su presidente, era al propio tiempo director de la Escuela de Artes y Oficios, más tarde Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, que tenía asimismo su sede aquí, y, años más tarde, director de la Escuela Superior de Bellas Artes, al ser establecida en la capital tinerfeña. En el citado 1964, muy poco después de haber obtenido el título de profesor de Dibujo, Pedro González era nombrado titular de Colorido en Artes y Oficios. Coincidió casi con el momento en que don Pedro decidió proponerlo, junto con Vizcaya, para dos de las plazas vacantes en la corporación. Es probable que alguno de los más viejos numerarios pensara que aquello venía a ser algo así como meter lobos a cuidar del rebaño en el corral. El académico más joven era el pintor Antonio González Suárez, con unos cincuenta años. Los demás miembros superaban en mucho esa edad, personas proyectas ya. A diferencia de la mayoría de ellos, era por sensibilidad y por temperamento un «antirretórico» que propendía a ir «por libre» y, si bien su pintura no traspasó las fronteras del realismo, logró zafarse muy pronto, estilística y conceptualmente, del cliché del colorismo restallante como marca distintiva de la peculiaridad de las islas, que había quienes estaban empeñados en vender con su arte como espacios idílicos, luminosos y claros, cuando la realidad era que, en mayor medida que en el resto del maltricho país, soportaban, como inamovible panza de burro, grandes nubarrones políticos sombríos. Puesto a elegir entre continuidad y renovación, don Pedro Suárez tomaba partido por la segunda opción, la que ya había preferido

años atrás al decantarse, frente a otros candidatos, por el artista palmero de los grises innumerables, renuente a los oropeles sociales y porfiado cultivador de un lirismo ajeno a las recetas efectistas del arte del acaso más significado representante en las islas de la estética y la ética del franquismo, Francisco Bonnín Guerín. Suárez rompe con los criterios, mayoritarios todavía, de valorar la excelencia con la vara de medir gerontológica, y se posiciona del lado de quienes representan apertura y renovación.

Sin embargo, la Academia de Bellas Artes de Canarias no era en aquellos instantes, dicho sea en honor a la verdad, bocado tan apetecible como para enfrentamientos entre tirios y troyanos. Es cierto que no faltaban, Dios bien lo sabe, quienes estaban ansiosos por repantigarse en un sillón académico, y ni siquiera lo disimulaban. Se les notaba sobre todo, y con descaro, en cómo ponían la Academia y a sus integrantes; decir que como chupa de dómene sería decir poco; lo de siempre, lo de la fábula famosa... Lo cierto es que don Pedro Suárez Hernández, con su apariencia bonachona, con su inconfundible aire finamente zumbón y su sutil socarronería, dejaba entreabierto el escotillón de la nave académica, orientada hacia la franja del horizonte de la que volvían a soplar nuevos y revitalizadores aires artísticos.

Diré en este punto que don Pedro Suárez Hernández fue un tinerfeño a carta cabal, de una generación de santacruceros que luchó con entusiasmo por el engrandecimiento de su isla y de su ciudad natal, que supo reconocérselo en vida, al rotular con su nombre una importante vía urbana en 1982, seis meses antes de su fallecimiento. Nació en 1900. Bifurcó desde joven su actividad hacia la docencia y las telecomunicaciones. Ingresó en el cuerpo superior técnico de Telégrafos, que en los primeros años del siglo XX gozaba del máximo prestigio, por cuanto representaba lo más avanzado de las nuevas tecnologías al servicio del Estado. Muchos jóvenes isleños, igual que en otras regiones españolas, optaron por pertenecer a este benemérito cuerpo. Los Ravina, los Zurita, los Manescau, los Amigó, los Tarquis, los Giráldez, los Perera, los Calamita y tantos más que harían casi interminable la relación si los citara a todos, destacaron y se les recuerda, como a Suárez Hernández, por haber sido grandes profesionales, excelentes telegrafistas; hombres y mujeres con la responsabilidad de mantener operativo durante largos años el único

sistema de comunicación de Canarias con el mundo exterior a través del cable submarino, y, con posterioridad, también por radio.

La otra vertiente de la actividad de don Pedro Suárez fue la docencia, centrada en la enseñanza del Dibujo. Ya en 1927 impartía clases de esta disciplina en la Institución de Segunda Enseñanza de esta capital, y un año después, en el mismo centro santacrucero, era aceptado como profesor titular, hasta que entró a formar parte, en 1933, del claustro de profesores de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, de la que, como ya dije, fue durante largos años director. Dominaba los secretos del dibujo lineal y geométrico. Sus investigaciones y conocimientos los vertió en los volúmenes *Nuevas teorías geométricas y sus aplicaciones* (1971) y *Nuevo concepto generalizado de ángulo. Ángulo de contingencia* (1978). Por el periodista Antonio Martí y Martín-Fernández sabemos de su participación en una revista juvenil, *Pro Cultura*, que confeccionaban a mano varios amigos, como era usual entonces entre la gente joven. La revista o periodiquito cumplía la función de vocero de la sociedad "Pro Cultura Literario Artística", en la que otro académico, gran artista y gran amigo, don Francisco Borges Salas, trazaba de su mano las ilustraciones con la maestría que desde muy joven lo singularizó, mientras que don Pedro se encargaba de los títulos, orlas, cenefas y demás elementos gráficos y decorativos.

En 1970, al cumplir don Pedro Suárez Hernández la edad reglamentaria, le llegó la hora de la jubilación como profesor. Un año antes había decidido hacerlo como funcionario de Telégrafos y jefe de la Oficina de San Cristóbal de La Laguna, lo que propició que quien les está hablando fuera nombrado, por concurso-oposición, su sustituto en el cargo. El simple trámite laboral de su cese reglamentario en la docencia no tardó en tener reflejo en la Academia, que se vio empujada a dejar las dependencias que venía ocupando hasta entonces en este edificio de Ireneo González. Mejor será correr un tupido velo sobre el porqué de la expeditiva expulsión, que, me consta, ni el presidente Suárez ni los demás miembros de la corporación provocaron ni tuvieron en ella arte ni parte. ¿Despecho, celos, resquemores, alguna frustración, algún complejo, pequeñas venganzas? Dejémoslo ahí. Gracias a los buenos oficios de Vizcaya Cárpenster, director accidental del Museo Municipal desde 1968, al fallecer su titular y también aca-

démico numerario don Miguel Tarquis García, la corporación pudo acogerse en él.

Calmadas las aguas y reconducidas por cauces de cierta normalidad, el presidente se dispuso a darle nuevo impulso a la Academia, si es que era posible, habida cuenta la carencia absoluta de medios económicos, pues no recibía la mínima subvención, no poseía bienes patrimoniales con los que hacer frente a las necesidades de funcionamiento ni contaba con dependencias propias. Cabe decir que, a efectos oficiales, la Academia de Bellas Artes solo existía para participar –era obligado hacerlo– en la designación de compromisarios por el tercio de entidades culturales y recreativas de la provincia y de la capital (los otros dos tercios eran el de cabezas de familia y el de los sindicatos verticales) cuando se convocaban elecciones municipales e insulares.

En 1972, la corporación, bastante diezmada en todos los aspectos, incluso de miembros numerarios, se reúne para elegir nuevos académicos, de los que uno de ellos sería quien les está hablando. Por este motivo y porque el doctor Siemens Hernández se ha ocupado de esta junta plenaria mucho mejor que como yo lo podría hacer, no entraré en sus entresijos. Solo quiero poner el acento en una novedad, a mi juicio importante y rompedora, que refleja bien el empeño de su presidente en renovar la institución. Contrariando una tradición que parecía inalterable, propone personalmente por vez primera a una mujer para ocupar una plaza de miembro numerario en la sección de música: la soprano tinerfeña doña Dolores Trujillo de Gorostiza, maestra de una de las mejores hornadas de cantantes tinerfeños, maestra de la ilustre soprano doña María Orán, nuestra admirada y distinguida académica de honor. La Real Academia Canaria se adelantaba a las demás corporaciones de su rango, incluso a las de ámbito nacional, que no contaban en sus escalafones respectivos con ninguna mujer. Se franqueaba una puerta más en el itinerario que conducía a la plena modernización de nuestra institución, porque si bien es cierto que la Academia de Canarias había contado, en la primera etapa de su historia, con dos mujeres, la conocida pintora británica Elisabeth Murray, elegida en 1850, el mismo año de la constitución de la Academia, y Josefa Nostench de Masnata, de quien no se conoce, al menos hasta ahora, ningún otro dato que el de haber sido elegida en 1861, casi al final del

primer periodo de vida de la Academia, ambas fueron admitidas, no como numerarias sino en la clase de miembros honorarios o correspondientes. Habrá que indagar sobre la personalidad de esta enigmática académica correspondiente del siglo XIX, quién sabe si pariente de la escritora sevillana Blanca de los Ríos Nostench, a la que, precisamente, la Real Academia Española vetó cuando fue propuesta para ocupar un sillón vacante, escudados los académicos de la Lengua en “el criterio tradicional de no admitir en su seno a miembros femeninos”. No menos significativa fue, si se tiene en cuenta la situación política del país, la elección del escultor, pintor y grabador don Francisco Borges Salas, expulsado de la Escuela de Artes y Oficios, de la que era profesor, como consecuencia de un expediente de depuración política, después de acabada la guerra civil, que tuvo que expatriarse en 1941 con su familia a Venezuela, donde residió veintiún años, hasta que pudo regresar a Tenerife en 1962; y un artista al que se le suponían vinculaciones con la izquierda política, el músico y compositor don Manuel Bonnín Guerin. A ambos numerarios se unió el académico correspondiente por Gran Canaria don Juan Rodríguez Doreste, destacado representante del socialismo y primer alcalde de Las Palmas de Gran Canaria con la democracia, que sufrió prisión en el penal de Gando. A diferencia de otras corporaciones, politizadas unas o sometidas otras al sistema imperante, la Real Academia canaria supo mantener, en la época a que vengo aludiendo, una indiscutible independencia, al amparo siempre de los únicos criterios válidos en una institución como la nuestra: los de carácter artístico. Como complemento de su idea de reestructuración de la Academia, don Pedro Suárez propuso, y así se acordó, que don Antonio Vizcaya, que era desde 1963 el secretario, pasara a ser consiliario primero, y quien les habla se hiciera cargo de la secretaría. Don Pedro sabía que cualquier sugerencia suya era asumida por mí plenamente. Él había sido más que mi jefe directo durante quince años. Sus consejos y su apoyo generoso resultaron decisivos para abrirme paso en la vida en una época dura y difícil. Por eso he querido aprovechar este, para mí, importante momento para recordarlo y rendirle el mejor tributo de afecto y gratitud.

Fiel a mi compromiso de brevedad, omitiré referirme a hechos no muy relevantes pero que contribuyeron a la consolidación del proyecto de Academia que todos quería-

mos, para centrar la atención en los que a mi juicio fueron esenciales.

Don Pedro Suárez Hernández fallece en Santa Cruz de Tenerife el 13 de diciembre de 1982. Dos días más tarde, decido convocar a los miembros de la Academia en el bar Atlántico, que era por aquellos años acaso el más conspicuo cenáculo de artistas de la capital tinerfeña. ¿Por qué en el conocido bar santacrucero? Pues porque no era factible hacerlo en el Museo, que cerraba sus puertas a las ocho de la tarde, y no contábamos con el director, ya enfermo, para continuar más tiempo allí, como había ocurrido durante años. El único asunto a tratar, la elección de nuevo presidente. Cuando me correspondió hablar, expuse mi opinión: “La persona a mi juicio idónea para sacar adelante la Academia en estos momentos es don Pedro González”. A mi modo de ver, el señor González reunía inmejorables condiciones, había logrado prestigio como pintor, era alcalde de San Cristóbal de La Laguna, estaba comprometido en el proyecto de conversión de la Escuela Superior en Facultad de Bellas Artes y tanto la gente joven como los artistas lo respetaban.

El Ministerio de Educación dio con rapidez el visto bueno al nombramiento y se preparó la toma de posesión con todo cuidado. El acto tuvo lugar en el Cabildo y lo presidió el titular de la Autonomía del archipiélago, don Jerónimo Saavedra Acevedo, quien, en el discurso con el que lo clausuró, hizo un anuncio que ha hecho historia: la creación de los Premios Canarias, con el fin —dijo— de reconocer el esfuerzo y el sacrificio de quienes en el Archipiélago se esforzaban por mantener las artes, las ciencias y las letras al más alto nivel. Esa fue la idea primigenia. Luego, la molturadora política se encargó de que el diseño original saliera finalmente como salió.

Don Pedro González ocupó la presidencia de la Real Academia diecisiete años y quien les habla desempeñó el cargo de secretario perpetuo más de un cuarto de siglo, porque los puestos eran vitalicios. Fue un tiempo de luces y de sombras. Podríamos estar hablando, no diré horas y horas sino días y días, de esa etapa. Carecíamos de dependencias propias, a pesar de las promesas que desde muy pronto empezaron a llovernos desde diversos estamentos políticos. Para celebrar las sesiones públicas tuvimos que apelar a la hospitalidad de muy diferentes insti-

tuciones: la Universidad, el Cabildo, el Ayuntamiento, el Museo Municipal, el Círculo de Bellas Artes, el Real Casino de Tenerife, el Círculo de Amistad XII de Enero, etc., hasta que, por fin, logramos ocupar un salón en el piso superior del edificio del Parque Cultural “Viera y Clavijo”, al que se accedía por una escalera de cerca de cincuenta peldaños. No obstante, fue una gran conquista; se logró al cabo de incontables gestiones, audiencias y negociaciones con los responsables municipales, sin que faltaran varias eficaces intervenciones de compañeros y compañeras, con el mismo fin.

De esa larga etapa en claroscuro es imposible olvidar, por una parte, el absoluto desamparo de los primeros años. Luego, cuando logramos estar bajo techo, los esfuerzos para recuperar en lo posible nuestro patrimonio, diseminado, diezmado y en parte maltrecho; y las filigranas y juegos malabares para adecentar y darle cierta calidad a aquel espacio, al principio totalmente destartado. En esa línea nos aventuramos a iniciar la que era una de nuestras aspiraciones, un sueño de siempre: contar con una biblioteca, con una buena biblioteca de arte.

Al propio tiempo se dieron de nuevo pasos para reanudar el proceso de modernización de nuestra Academia, en el tránsito de la dictadura a la democracia y la instauración del estado de las autonomías. Solo citaré dos logros tempranos, a mi juicio fundamentales: la plena incorporación de la mujer a la Academia, de lo que nos sentimos orgullosos haber sido adelantados y haber sabido hacerlo con normalidad, sin problemas, sin discutir cuotas o cualquier otra monserga; y la regionalización efectiva de la corporación, porque, si, en el papel, el ámbito de actuación y de competencias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes abarcaba toda la autonomía, la realidad no era así. De ahí que, por coherencia y por respeto a los estatutos por los que nos gobernábamos, tenía que hacerse presente, de forma efectiva y eficaz en las dos provincias canarias. Frente a cualquier recelo o suspicacia se impuso la altura de miras, una visión de la realidad insular superadora de ojerizas y rivalidades esterilizantes, porque, además, predominó la convicción de que de esa forma tendrían mayor fuerza nuestras demandas y más sólidos y vigorosos serían nuestros argumentos, nuestras peticiones y nuestras aspiraciones. Así ha sido.

Como el doctor Siemens Hernández lo tiene escrito en su breve historia de la Real Academia, no lo desmentiré: la iniciativa de convocar la primera reunión de las Reales Academias de Bellas Artes de España en Santa Cruz de Tenerife, en octubre de 1999, para conmemorar el sesquicentenario de la creación de estas corporaciones por la reina doña Isabel II en 1849, fue, en efecto, mía. Recuerdo que expuse la idea en la junta plenaria de la primavera de 1998. Faltaba algo más de un año para que se cumplieran ciento cincuenta de la firma del real decreto por el que se creó nuestra corporación en la entonces capital de las islas Canarias, con doce más en otras tantas capitales del Estado, por lo que, en caso de que pareciera oportuno conmemorar la efeméride, convenía ir pensando cómo hacerlo, para iniciar cuanto antes los preparativos.

La paternidad de la idea no fue lo verdaderamente importante. ¿Cuántas se han aceptado, sin ir más lejos, en la propia Academia, que nunca llegaron a cuajar y hacerse realidad? Lo decisivo fue su feliz realización: primero, la asunción de la propuesta por el pleno de la Academia (que no resultó fácil ni rápida, pues era arriesgada y compleja) y luego la elaboración y ejecución de un programa que, a medida que avanzaba en su desarrollo, más atractivo nos resultaba a nosotros mismos. Claro que no hubiera sido posible llevarlo a buen término sin los apoyos económicos que logramos amarrar pronto, en especial con el del Cabildo Insular de Tenerife, generoso y decisivo, y sin la participación entusiasta de un reducido grupo de compañeros académicos, que arrimaron desde el principio el hombro para sacarlo adelante. Considero inexcusable destacar la contribución de quienes cooperaron con total desinterés y gran eficacia para lograr el éxito del congreso: nuestra actual presidenta, la profesora doña Rosario Álvarez Martínez; el arquitecto don Sebastián Matías Delgado Campos, que, además de otras tareas, se responsabilizó de la redacción de la primera de las cuatro ponencias troncales del congreso; el pintor don Manuel Martín Bethencourt, a la sazón tesorero de la Academia, y la escultora doña María Belén Morales Gómez. A ellos sería imperdonable que no uniera el nombre, siempre muy grato en la memoria, del escultor don Manuel Bethencourt Santana, Premio Canarias de Bellas Artes, autor de la pieza alegórica en pequeño formato que creó y fundió en bronce con total generosidad para ofrecerla como recuerdo a cada una de

las Academias que tomaron parte en la I Reunión Nacional.

El congreso fue un éxito. Parecerá mal que lo digamos, pero es que no fue una consecución personal sino de todos, fue obra de la Academia, y eso es lo que hay que subrayar. Nos arriesgamos y colocamos el listón muy alto, todo cuanto nos fue posible, y conseguimos incluso sobrepasarlo. Así se reconoció de manera expresa, una y otra vez, en los siguientes congresos nacionales, los celebrados en Valencia, Barcelona, Sevilla y Madrid. La Real Academia de Canarias ganó muchos enteros en estimación y prestigio, para satisfacción de todos, y con ella las islas.

En la sesión inaugural, celebrada en el salón noble del Cabildo de Tenerife el 20 de octubre del mencionado año 1999, tuve el honor de pronunciar el discurso de apertura ante las delegaciones de doce Academias de Bellas Artes peninsulares, el pleno de la nuestra, autoridades y representaciones oficiales encabezadas por el presidente del Gobierno de Canarias, y nutrida asistencia de público. Allí quedaron trazadas las líneas maestras del congreso: nuestro objetivo era diseñar de manera conjunta el *modelo* ideal de Academia de Bellas Artes del siglo XXI, cómo remozar su imagen de forma que pudiera conectar mejor con la sociedad, y que la acción y la proyección de nuestras corporaciones sintonizara con la sensibilidad y el carácter de los nuevos tiempos sin perder su esencia, para lo cual, si fuera necesario, había que soltar lastre, ganar en agilidad, dejar de ser solo un cenáculo de expertos y abrirnos al cambiante mundo contemporáneo, apostando para ello, entre otras, por las nuevas tecnologías, por acciones concebidas con perspectivas amplias y de futuro, que permitieran trascender el marco estricto de las funciones de carácter consultivo y de vigilancia artística, reconocidas como propias, pero que no deben ni pueden ser las únicas, pues, como dije aquel día y repito ahora, las Academias de Bellas Artes, si quieren prestar a la sociedad servicios eficaces, no tienen otra alternativa que tender la mirada hacia los nuevos horizontes del arte y de la vida, sin complejos elitistas, posándola con atención y preocupación en la realidad sociocultural y artística del país, de este concreto país nuestro, con generosidad pero también con exigencia. De ahí que sea fundamental aplicarnos de manera constante a la tarea de avizorar el horizonte en el que se perfilan las señales anunciadoras de la realidad del

arte abriéndose y abriendo caminos nuevos, los de la creación; única manera, además, de conjurar de una vez por todas, si es que algún residuo pudiera quedar aún, el sambenito de los academicismos trasnochados, de los que, al menos nuestra Academia, la de Canarias, hace tiempo que se desprendió. Ser fieles al arte actual tanto como al del pasado, manteniéndonos alerta y receptivos a lo que ocurre en nuestro entorno y mucho más allá de él, preocupados por el arte sin adjetivos y sin adverbios, el de ayer, el de hoy, el que está llegando, el que de manera inexorable llegará. Como tiene que ser. Como no puede ser de otra manera.

Aquí tendría que acabar mi reflexión y cerrar el baúl de los recuerdos. Pero, pensándolo mejor, decidí añadir unas líneas más, a manera de colofón. Después de la citada reunión nacional de las Reales Academias retomamos, intensificándolo, el programa de reformas emprendido años atrás. Aunque con anterioridad habíamos conseguido, no sin esfuerzos, estar en la comisión insular de Patrimonio del Cabildo, logramos que nuestra Academia tuviera también presencia con voz y voto en el Consejo de Patrimonio del Gobierno de Canarias; se nos oyó y se atendieron nuestras sugerencias en el proceso de elaboración de la Ley de Patrimonio de Canarias; e hicimos una primera reforma de los Estatutos, con algunas modificaciones sustanciales, la primera y acaso la más delicada de todas ellas la desaparición de los cargos vitalicios. Nada de perpetuidades. Ninguna responsabilidad, a nuestro entender, que ma tanto y termina por sumir a las personas y a las instituciones en el desinterés y la desmotivación como la permanencia indefinida en cualquier puesto de gobierno y de decisión, sea el que sea. Lo conveniente es que las cargas y los cargos duren un tiempo prudencial, nunca para nosotros más allá de ocho años.

En lo tocante al envejecimiento de estas corporaciones, por el carácter vitalicio, ese sí, de sus miembros, se llegó al acuerdo de arbitrar una fórmula no traumática para resolverlo, que se consiguió mediante el establecimiento de un nuevo grado: el de académico supernumerario, al que desde entonces pasan de manera automática los miembros numerarios al cumplir setenta y cinco años de edad, sin que pierdan por ello ninguna prerrogativa ni ningún derecho, liberados únicamente de la asistencia obligatoria a las juntas plenarias, lo que permite cubrir la

plaza que de esta manera queda libre. Con la nueva norma, el rejuvenecimiento de la Real Academia ha sido posible en pocos años.

Ha dicho el doctor Siemens Hernández que «estaba cantado» que yo sería el nuevo presidente, cuando cesó el anterior titular, don Pedro González, después de la celebración del congreso nacional. Mi querido y admirado don Lothar me dio, cuando lo leí, un disgusto, pues daba a entender que mi oído era ya muy duro, al no haberme enterado de nada. Créanme que hasta veinticuatro horas antes de la elección no me había llegado ningún rumor ni la mínima noticia de lo que tramaban mis ilustres compañeros.

Los ocho años que presidí nuestra querida corporación están tan ahí, tan a la mano, tan cercanos que no son todavía recuerdos sino vivencias frescas, muy a flor de piel, y, por ese motivo, fuera del propósito que me impuse al hacer con la mayor objetividad posible unos cuantos comentarios sobre el pasado de la Real Academia, para corresponder al nombramiento de académico de honor y agradecer a mis ilustres compañeros su generosidad, pensando sobre todo en quienes se han incorporado en los últimos años a la actividad académica, para estimularlos en lo posible a arrimar el hombro y trabajar por nuestra corporación, pues, créanme, vale la pena hacerlo.

No obstante, permítanme concluir este paseo por mi memoria ya floja y un tanto desvencijada con la evocación de dos episodios que pudieron haber dado al traste con la Real Academia, que si ahora pueden parecer esperpénticos y hasta regocijantes, entonces fueron dramáticos. Ambos dan la medida de cómo es este país nuestro, cómo son nuestras instituciones y cómo la historia se repite. Dijo el poeta Luis Rosales que «vivir es ver volver».

Un día llegaba a mis manos una orden municipal. Teníamos que dejar sin demora la sala donde nos encontrábamos, porque el edificio del Parque Cultural «Viera y Clavijo» iba a ser remodelado en su totalidad. Nuestra reacción fue la única posible: «De irnos, nada; nos mantendremos hasta que nos echen».

Cuando los ejecutivos municipales comprobaron que no era una bravuconada nuestra, se decidieron por una operación más sibilina de desahucio: nos cortaron el agua corriente y el fluido eléctrico, los de los aseos incluidos.

Claro que no tuvieron en cuenta que el agua podíamos proporcionárnosla con el transporte de algunas botellas, y la luz, abriendo las ventanas de la sala de par en par y abandonando el edificio antes del anochecer. No había otra alternativa que mantener el numantino pronunciamiento, pasara lo que pasase, a sabiendas, en nuestro fuero interno, de que llegaría el momento, no de la rendición sino de que nos lanzaran a la calle, lo que supondría arrojarnos a las tinieblas y que la Academia dejara de existir.

Vista nuestra tozudez sin que mediara ya palabra por ambas partes, determinaron levantar en la zona de acceso un muro con verja y puerta metálica con candado, lo que impedía la entrada en la Academia. Debieron pensar que era la solución eficaz y definitiva. Sin embargo, no contaban con que el conserje Manuel, una gran persona, amigo nuestro y no tanto del capataz ordenancista, nos indicó un vericuetto, hasta aquel momento desconocido por nosotros, que nos permitía el paso, sin el estorbo de los obstáculos urdidos por el siniestro personaje.

Sin embargo, lo que no pudo la maquinaria municipal, lo logró la naturaleza. Un día aciago, no solo para la Academia sino para muchos santacruceros, cayó sobre la capital tinerfeña una tromba de agua, un aluvión que no se ha olvidado. Cuando, después del cese de la lluvia to-

rrencial, acudí a la Academia para comprobar si había ocurrido algo, ¡qué panorama tan desolador! El techo era una destiladera. Bajaban por las paredes, de las que colgaban cuadros y cortinas, gruesos chorros de agua. La azotea se había transformado en un estanque y el líquido comenzó a salir por donde pudo; en la sala superaba los cinco centímetros. Con una bomba de procedencia municipal, varios operarios estuvieron achicando toda la mañana. Aquello era el desastre total. Libros, papeles, estanterías, muebles, cortinajes, pinturas, esculturas, todo mojado o húmedo y aparentemente inservible. Lo que se pudo salvar se depositó en distintos lugares, en habitaciones vacías del museo, en algunas de este mismo edificio de Ireneo González, en casas particulares; como en anteriores ocasiones.

Según el viejo refrán, no hay mal que por bien no venga. Si hoy estamos aquí, en esta emblemática casona santacrucera de las artes donde nos encontramos, es sin duda por aquella lluvia inclemente. Es verdad que perdimos parte de nuestras pertenencias pero, quién sabe si a cambio se evitó que la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel desapareciera y Santa Cruz de Tenerife perdiera para siempre la corporación pública de mayor antigüedad después de su Ayuntamiento.

INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y LAUDATIONES

ÁNGELES ALEMÁN, CRÍTICA E HISTORIADORA DEL ARTE

FERNANDO CASTRO BORREGO

La presentación que quiero hacer de Ángeles Alemán como académica de número de esta institución me lleva a hacer una reflexión preliminar. Pienso que no estaría mal que fuesen artistas los que presentasen a los críticos, pues tendrían pleno derecho de criticar al crítico, pronunciándose acerca de la labor que realizan estos; de la misma manera que somos nosotros, los historiadores y críticos, quienes enjuicamos su labor, y no siempre lo hacemos bien. Sería interesante saber qué piensan de nosotros.

Tras cursar los primeros años de la carrera en la Universidad de La Laguna, donde, por cierto, fui profesor suyo y tuve ocasión de evaluar sus cualidades intelectuales, culminó los mismos en la Universidad Complutense de Madrid, siendo alumna de algunos brillantes especialistas del arte del siglo XX y de la teoría del arte como Francisco Calvo Serraller y el genial Ángel González, fallecido recientemente. Fue la suya una promoción de la Universidad de La Laguna de la que salieron profesionales de la crítica de arte de gran valía. Citaré tan solo a Carmelo Vega, especializado en Historia de la Fotografía y profesor después del Departamento de Arte de la Universidad de La Laguna; Gopi Sadarangani, crítica de arte y comisaria de exposiciones, así como Orlando Franco, crítico de arte, comisario y ensayista cuya muerte reciente conmocionó a todos sus amigos.

En los méritos acreditados por Ángeles Alemán para acceder a la Academia de San Miguel Arcángel, hay que reseñar tres campos: la crítica de arte, la organización de exposiciones y la historia del arte. Como comisaria de exposiciones ha realizado muestras de artistas contemporáneos, pero también de creadores históricos, de modo que

de nuevo aparece asociado su nombre a la doble dimensión de crítica e historiadora del arte.

En el capítulo de la investigación cabe citar sus trabajos sobre el escultor Martín Chirino y el pintor Manolo Millares, desarrollados respectivamente en su Memoria de Licenciatura y en su Tesis doctoral. El hecho de haber elegido a estos dos artistas para iniciar su carrera como investigadora sobre las artes plásticas fue un gran acierto. Ángeles Alemán asumió el reto de trabajar sobre dos grandes artistas que, si bien militaron en las filas del grupo El Paso, siendo además amigos y correligionarios en la defensa de la libertad creativa que caracterizó el arte de vanguardia, realizaron obras de muy distinta significación estética. Millares fue un creador ascético, un moralista insobornable; mientras que Chirino transmitió en su arte escultórico una idea armoniosa y rotunda de la naturaleza. La angustia y el sacrificio del primero contrasta con la sensualidad y la plenitud del segundo. Esta dicotomía se manifiesta también en la propia orientación estética de la obra de Ángeles Alemán. Véase, por ejemplo, su interés en detectar en las imágenes artísticas los signos contradictorios del amor y la muerte (Eros y Thanatos). Este dualismo marca toda su trayectoria en el campo de la crítica. Cuando organizó como comisaria una exposición colectiva de arte canario del siglo XX, le dio por título “Calma y voluptuosidad”, tomando como referencia un conocido poema de Baudelaire y un cuadro homónimo del pintor Henri Matisse.

El segundo capítulo es la crítica de arte y el comisariado de exposiciones. En su currículum figuran, desde 1987 hasta 2013, un total de 22 exposiciones colectivas e

individuales, casi una por año. No voy a enumerarlas todas, solo las más importantes.

La primera fue muy significativa: “Después de los 70” (1987), organizada con María Luisa Quevedo, antigua compañera de estudios en la Universidad de La Laguna, y se celebró en Hospital Real de Granada.

“Calma y voluptuosidad” (2001), celebrada en la Sala de Exposiciones de la Embajada de España en La Habana.

Fue responsable entre 2011 y 2012 del Área 60 del TEA, sala consagrada dentro de este Museo a la difusión del arte emergente canario, periodo en el que realizó cinco exposiciones.

“Juanita”, de Pepe Dámaso, celebrada en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Las Palmas (2013-2014), exposición retrospectiva y monográfica que rescata la serie del mismo nombre que el artista grancanario realizó para rendirle un homenaje a una mujer muy popular de su ciudad natal, Agaete.

No quiero dejar de mencionar una muestra interdisciplinar realizada por Ángeles Alemán con Ana Quesada, profesora titular de la Universidad de La Laguna: “El correillo de La Palma y la memoria de Canarias” (2013).

Su contribución a los estudios de género en las Islas también es uno de los aspectos más notables de su pro-

ducción crítica. He aquí una selección de los cursos y conferencias que ha impartido sobre el papel de las mujeres en el arte insular: “Mujeres excéntricas: lo femenino como provocación en la literatura y en las artes” (Fundación Mapfre, diciembre de 2003); “Estéticas de la seducción. Lo masculino-femenino en el arte contemporáneo” (Universidad de Verano de La Gomera, julio de 2004); “La ‘femme fatale’ en la pintura del siglo XIX”, curso de doctorado en la ULPG (2000-2002); “El cuerpo femenino en el arte y la publicidad: desde el deseo a la obsesión” (Máster Universitario de Estudios de Género y Políticas de Igualdad, ULL), y como proyecto de investigación I+D cabe citar “Mujeres artistas canarias” (2002-2004).

Su vocación crítica la ha llevado a desarrollar una importante labor en dos periódicos de la ciudad de Las Palmas: *La Provincia* (1986-1992) y *Diario de Las Palmas* (1992-2001).

Por último, hay que mencionar su dedicación al campo de la gestión cultural, en la que destaca un proyecto museográfico realizado por encargo del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria: la Sala/Museo Castillo de Mata.

Por todo esto considero que Ángeles Alemán acredita méritos suficientes para ingresar en la Real Academia de San Miguel Arcángel.

SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO: REFLEXIONES DESDE LA INCERTIDUMBRE

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ

Quisiera ante todo dar las gracias al ilustre académico Dr. D. Fernando Castro por sus palabras. Querido maestro y querido amigo, siempre he podido contar con él a lo largo de mi vida académica y profesional y hoy le agradezco especialmente su cariño y su generosidad.

Es él, además, el responsable primero de que hoy estemos aquí celebrando este acto, pues fue hace ya muchos años quien me inició en el arte contemporáneo y quien definitivamente me hizo cambiar la Medicina por la Historia del Arte.

Quisiera dar las gracias a los ilustres académicos D. Lothar Siemens, D. Félix Juan Bordes y D. Juan José Gil, por haber promovido mi nombre como académica de número de esta ilustre corporación.

Quisiera también, pues no sería justo hacerlo de otra manera, agradecer hoy la presencia de mi familia y de mis amigos en este acto. Cada uno de ustedes sabe bien cuánto agradezco su apoyo y su cariño, y que, sin cada uno de ustedes y lo que representan en mi vida, esta trayectoria profesional, que es al fin y al cabo una carrera de fondo, no habría sido posible.

Es para mí un inmenso honor pronunciar hoy este discurso de ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Como tal honor, conlleva también una alta responsabilidad. La responsabilidad de escoger un discurso que, de alguna forma, refleje mis ideas y mis convicciones, la responsabilidad también de que este discurso esté en consonancia con este solemne acto, que es al mismo tiempo una gran celebración.

Tengo que confesar que, pese a que desde el principio intuí cuál iba a ser mi elección, surgió una duda, provocada por la conveniencia o no de hablar de la experiencia de estos últimos años, en los que el comisariado de exposiciones ha sido el eje sobre el que ha gravitado mi trabajo.

Tengo el privilegio de trabajar con el material más hermoso que produce el ser humano. Artistas emergentes y artistas consagrados me han dado la posibilidad de observar sus obras, de entrar en sus estudios, de entender su proceso creador. Era, pues, una duda razonable la que se interponía en la elección de este discurso.

Pero me preocupaba también mostrar mis convicciones más profundas. Quería encontrar algo esencial, algo que explicase de alguna forma esa historia de amor que empezó hace ya treinta años con el arte contemporáneo.

Así que busqué, entre mis textos, el reflejo teórico de todo aquello que me interesa y me preocupa en el arte contemporáneo. Y recuperé un texto escrito y publicado en el año 2003, cuyo título, “La inquietante multiplicidad de la belleza”, expresa bien con qué intención lo escribí entonces y con qué intención lo retomo ahora. A pesar de los once años transcurridos, sigo entendiendo que el arte contemporáneo es tan amplio, tan desprendido de los elementos tradicionales y tan provocador y sugerente que, como todo aquello que nos supera y que según Kant se convierte en sublime o en siniestro, nos provoca inquietud.

Además de hacer con este texto una declaración de principios sobre lo que más me emociona del arte, nece-

sitaba dar las coordenadas del territorio desde el que me muevo y me he movido en estos años, un territorio atravesado por caminos raros y tangenciales, lejos a veces de los planes docentes y de la investigación tradicional, pero cerca de una sola certeza, la de la emoción que provoca en mí cada descubrimiento.

Retomé, pues, este texto, y en el mapa que describe, el de la fragmentación del arte del siglo XX y de los años de este siglo XXI, me reencontré con el relato de una historia, o mejor aún, con una forma de mirar. Pero, además, me he reencontrado con las voces entrelazadas de los intelectuales, historiadores del arte y filósofos que me han guiado en este camino.

Así pues, en este texto está la voz, o mejor de Ángel González García, quien dirigió de manera implacable mis primeros pasos en la investigación; las miradas clarificadoras de Francisco Calvo Serraller y de Valeriano Bozal sobre el siglo XX; la sabiduría del desaparecido Eugenio Trías en su percepción de Duchamp; la del añorado Juan Antonio Ramírez con su brillante lectura sobre el cuerpo; la del recordado José Luis Brea con sus estudios sobre la esencia de la obra de arte. También están las voces de Francisco Jarauta y la del desaparecido Kevin Power en sus profecías sobre el mestizaje; las miradas transversales de José Jiménez y de Rafael Argullol y, dando las coordenadas de este peculiar mapa, una intelectual situada en los límites, Estrella de Diego, con su planteamiento sobre ese territorio en el que nos hemos de mover y que solo podemos entender como el de la incertidumbre.

Este texto, escrito en un mundo más optimista que el de ahora, arrancaba con las seis propuestas para el próximo milenio que Italo Calvino había dejado inacabadas en el siglo XX: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia. Siguen siendo luminosas y necesarias en un tiempo sombrío, pero lejos de aquel optimismo finisecular, quizá debamos situarnos en el territorio de la incertidumbre como el más adecuado para nuestra reflexión.

Por ello, me ha parecido oportuno arrancar de una realidad más cercana y volver a visitar, aunque sea en la memoria, la gran sala vacía del Fredericianum en la última Documenta de Kassel, celebrada hace dos años.

El aire y la luz que entraban por las ventanas eran sus únicos habitantes. El desconcierto era, pese a que ya otros artistas habían expuesto el vacío, necesario y epidérmico. Pero esta era posiblemente la intención: obligar al espectador a mirar de otra manera, a reflexionar sobre otras situaciones.

Es, pues, ante un espacio vacío, en este frágil equilibrio, desde donde podemos acercarnos a una nueva percepción del arte.

DUCHAMP JUGANDO AL AJEDREZ

En 1905, Einstein hizo pública su teoría de la relatividad.

En 1905, Matisse expuso el *Retrato de la raya verde* y un crítico de arte escribió *Donatello entre las fieras*.

En 1907, Picasso pintó *Les demoiselles d'Avignon*, considerado el primer cuadro cubista.

En 1917, Marcel Duchamp expuso en Nueva York *La fontaine*, un urinario vuelto del revés y firmado por Robert Mutt.

La crisis abierta en el lenguaje plástico gracias a su osadía sería el inicio de un camino sin retorno, el del arte *conceptual*. Duchamp había realizado la acrobacia más difícil del medio artístico: renunciar a la representación de la imagen como esencia de la obra. Desde entonces, nada volvería a ser igual.

La crisis del arte retiniano se convirtió así en una llamada de atención sobre algo que, hasta entonces, no había salido a la superficie del debate artístico: el hecho intelectual como la base incuestionable del acto creador, más allá de cualquier contemplación sensible.

Sin embargo, Duchamp no pasó a la historia solo por sus *ready mades*. Su otra gran obra le llevaría diez años de vida en un juego matemático y pictórico sin precedentes: la maquinaria del *Gran Vidrio* es, como observaba Eugenio Trías, la gran apoteosis de la pintura del siglo XX. En el *Gran Vidrio*, además, Duchamp transformó el cuerpo de la novia en una máquina, el gran objeto erótico de las vanguardias.

En su hermoso y complejo análisis del *Gran Vidrio*, Octavio Paz descubre el secreto de *La Novia*: “La corriente de aire cálido que recorre a las distintas partes de la maquinaria y las pone en movimiento es una metáfora del alma deseante y, asimismo, de la sexualidad”¹.

Cuando en 1926, Duchamp dejó definitivamente inacabado el *Gran Vidrio*, realizó una última acrobacia: se dedicó a jugar al ajedrez. Su *mutis* final ha sido interpretado como un acto más de su creatividad. Pero en un análisis más pragmático, y creo que más cercano a su espíritu burlón, significó tan solo la inteligente puesta en escena de algo que él ya había advertido: “no hay solución porque no hay problema”.

Es en esta ausencia voluntaria de la imagen, en el alejamiento del poder de la retina, donde se encuentra en gran parte la clave fundacional del arte actual. Sin embargo, y tal como sucede con las corrientes subterráneas, esa especie de *Gulf Stream* de las que hablaba Edouard Jaeger, la importancia de Duchamp no fue siempre notoria. Sería solo años más tarde, ya en la década de los sesenta, cuando su espíritu iconoclasta renació en la creación de *Fluxus* y en otros ámbitos del arte conceptual. La música, la videocreación, los *happening* y las *performance* serían a partir de entonces las nuevas formas de la creación artística.

El arte, considerado desde el Renacimiento como una *ventana abierta al mundo*, sería transformado a través del análisis intelectual. Algo que ya había previsto siglos antes Leonardo da Vinci: “Si tú me dices que tan sólo las ciencias de la mente no son mecánicas, te replicaré que la pintura es de la mente...”².

LA DESAPARICIÓN DEL CUERPO

En 1935, un año antes de empezar la guerra civil en España y cuatro antes de la Segunda Guerra Mundial, Kasimir Malévich falleció en San Petersburgo, llamado en-

tonces Leningrado. El creador del suprematismo, el artista que había llegado más lejos en la abstracción con su *Cuadrado blanco sobre blanco*, había muerto a la edad de cincuenta y siete años.

Desde 1917, convencido seguidor de la revolución, acatando la necesidad del realismo socialista, había renunciado a la abstracción, a ese paisaje del alma que él había llamado suprematismo. Sin embargo, el día de su muerte, sus amigos entraron en un almacén del Estado, sacaron su *Cuadrado negro sobre blanco* y lo colocaron como homenaje último sobre el radiador de la furgoneta fúnebre.

Este gesto, que pasó desapercibido durante muchos años, proporciona una nueva perspectiva sobre el arte del siglo XX.

La vuelta al orden, que Jean Cocteau había proclamado, significó la vuelta de la figuración durante los años veinte y treinta. Pero también había supuesto la sumisión de la imagen a las ideologías que necesitaban, entre otras cosas, del cuerpo como emblema de sus ideas.

El homenaje póstumo a Malévich indica algo más que un valiente acto de despedida: se había llegado a la esencia de la pintura y renunciar a ello era imposible. Por eso, este *Cuadrado negro sobre blanco* es tan importante: él solo relata una historia de resistencia frente a las ideologías imperantes.

Tras el período de entreguerras, la Segunda Guerra Mundial acabaría con todos los espejismos. Acabada la Segunda Guerra, el cuerpo volvería a desaparecer de la pintura. Pero esta vez la desaparición no sería debida al ansia abstractizante de la vanguardia, sino el resultado del horror provocado por la guerra.

Las imágenes de los campos de concentración nazis, divulgadas por primera vez al acabar la Segunda Guerra Mundial, supusieron un golpe sin precedentes en el imaginario colectivo. Ni las terribles imágenes de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki lograron tambalear de tal manera los cimientos de la cultura occidental.

No solo Adorno afirmó que después de Auschwitz no volvería a existir la poesía: el arte de los años cuarenta y cincuenta atestigua un colapso sin precedentes. Como explica Valeriano Bozal: “En ocasiones tenemos la sensación

¹ PAZ, Octavio: *Apariencia Desnuda*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 66.

² VINCI, Leonardo da: *Tratado de la pintura*, trad. y ed. de Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 69.

de que los artistas se revuelven contra semejante imposibilidad, que muestran en el lenguaje de sus obras el estupor que les invade ante los acontecimientos...³.

El arte informalista, una mezcla de estupor y desgarramiento, se adueñó entonces del panorama internacional. La abstracción y la materia son esenciales para esta época. Deudores de Malévich sin apenas saberlo, los artistas de posguerra miran al surrealismo por un lado y a Mondrian por otro, sin olvidar la presencia inquietante y a veces incómoda del silencioso Duchamp.

La creación de nuevos lenguajes condujo este arte de posguerra a nuevas experiencias: el informalismo americano alumbró el camino de los *colour fields* y de la *action painting*. Y en Europa el arte informalista llevaría como emblema el desgarramiento, la visceralidad y el drama, que hasta entonces había permanecido a una prudente distancia de la creación artística.

Este dramatismo exacerbado provocaría en gran medida la creación de obras de difícil ubicación, las que el crítico de arte Harold Rosenberg llamaría "anxious objects" lo que serviría para "describir un tipo de arte moderno que nos inquieta y nos hace dudar si de verdad estamos ante una obra de arte..."⁴.

LA EFÍMERA FLUIDEZ

En 1951 Hans Namuth fotografió y filmó a Jackson Pollock en plena acción pictórica. La fluidez de sus pasos sobre el lienzo y la gracia concentrada de sus gestos, el devenir del proceso creador, constituyeron a partir de entonces parte integrante del producto artístico. Tal y como afirma Robert Hughes, no se podría comprender la existencia de los *happening* de los sesenta y la danza vanguardista de los setenta sin las imágenes de Pollock realizando su *dripping*⁵.

La idea de la gestualidad física como componente inexcusable de la obra ya se había abierto paso entre los tardíos restos del surrealismo. La creación del grupo *COBRA*, formado por jóvenes disidentes del núcleo de Breton, había confirmado en 1948, el deseo de aunar el *automatismo* psíquico con el físico. Desde entonces hasta la década de los sesenta, el concepto de arte se iría tornando cada vez más complejo.

Al debate abierto por el *dripping* de Pollock, bautizado como *action painting* por Clement Greenberg, le sucederían otros, hasta llegar a los años sesenta con la compleja y difícil aceptación de la cultura de los *mass media*.

Mientras la *IS*, el grupo más radical respecto a la ubicación del arte en la nueva sociedad capitalista, representaba la lucha contra la comercialización y la oficialización de la cultura, el *Pop Art* transformó el objeto de consumo en el icono adorado por el mercado artístico, elevando a la categoría de mito una botella de refresco o una lata de sopa, y aún más, convirtiendo las imágenes inmediatas de la televisión en parte de una nueva estética. Andy Warhol, situado en las antípodas del arte reflexivo y dramático de los años cincuenta fue, sin embargo, un digno heredero de Duchamp a la hora de desacralizar el arte.

Los límites establecidos para la obra de arte, entonces rotos, tenían que conducir necesariamente a nuevos y desconocidos parámetros que habría que ensanchar, diluir o romper. La respuesta vendría dada por el heterogéneo y resbaladizo entramado del *Conceptual Art*. En este sentido *FLUXUS*⁶ sería uno de los catalizadores más interesantes de este nuevo posicionamiento. Para los artistas *FLUXUS*, cada experiencia vivida podía ser transformada en una obra de arte, en un juego, en magia. De ahí que uno de sus más interesantes y enigmáticos creadores, Joseph Beuys, concluyera que *cada hombre podía ser un artista*.

Beuys resucitó de entre la nieve, o casi: en la leyenda que él mismo contribuyó a crear, junto a su inseparable sombrero y su eterno chaleco, la acción artística debía conducir a la recuperación de la dignidad perdida.

³ BOZAL, Valeriano: *El tiempo del estupor*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 13-14.

⁴ GABLIK, Suzie: *¿Ha muerto el arte moderno?*, trad. de Miriam de Liniars Barreiros, Madrid, Ed. Hermann Blume, 1987.

⁵ "And so these images of him would have their effect on the aesthetic of the happening in the sixties and on avant-garde dance in the seventies" en

HUGHES, Robert: *Nothing if not critical. Selected essays on Art and Artists*, Londres, Harvill-Harper Collins Publishers, 1990, p. 220.

⁶ Concepto acuñado por uno de sus artistas, George Maciunas, en 1961

Su peculiar relación con la naturaleza le condujo a proponer en la Documenta de Kassel de 1982 la plantación de *Siete Mil Robles* y también a recrear en la más famosa de sus acciones, *Cómo explicar el arte a una liebre muerta*, la dificultad de transmisión del proceso creador. Extraño personaje, fascinado por la figura de San Ignacio de Loyola y sus *ejercicios espirituales*, no dudó en encerrarse durante una semana con un coyote. Salió ileso de este peculiar *happening*.

De las obras de Beuys, la mayoría efímeras en su condición, quedan no solo las fotografías, sino los *restos*: el piano envuelto en fieltro, las huellas de la semana en que convivió con el coyote, palas y elementos diversos, y las *pizarras* en las que apuntaba las percepciones más inmediatas. *Cuadernos de bitácora* de una experiencia personal y artística profundamente entrelazadas, sus piezas han resistido el paso del tiempo.

La *visibilidad* de las obras de Beuys y de *FLUXUS* en general tiene una difícil pervivencia. Los *happening* y las *performance* son acciones efímeras, por lo que su plasmación o exposición posterior pueden ser posibles solo gracias a la fotografía, salvo raras excepciones.

En algunos casos, contados al inicio de los sesenta aunque más abundantes a medida que transcurría el tiempo, la presencia de la obra producida a través de las diversas *acciones* artísticas se haría más perceptible.

Las *Antropometrías* de Yves Klein son el resultado plástico de *happening* en los que modelos desnudas, *manchadas* con el vivo azul Klein, se movían sobre los lienzos blancos situados en el suelo y las paredes. La distancia entre esta obra y lo que de manera general se conoce como *Body Art* es ambigua, como bien señalaba Juan Antonio Ramírez: "Con estas obras el acento artístico cambia de tercio trasladándose desde la piel, en tanto que superficie de actuación artística (como ocurre con los tatuajes o la pintura corporal) a la piel entendida como instrumento de ejecución pictórica"⁷.

DEBAJO DEL ASFALTO...

Mémoires, un libro compuesto de desechos, sirvió para fijar los orígenes de la *Internationale Situationniste*, el grupo que varios artistas europeos formó en julio de 1957. Para ellos la obra de arte perdía definitivamente su carácter sagrado y empezaba a existir de una manera diferente.

La derive o deambular sin rumbo por la ciudad, y *le détournement*, la apropiación de objetos de carácter artístico o no, de frases o de ideas, se iban a desarrollar en un plano muy diferente al del tradicional lienzo pictórico.

Las calles, las fachadas, los edificios cuya función cambiaría, los mapas de la ciudad se convertirían así en protagonistas y soportes de la obra artística, de la acción imparable de la imaginación.

Propiciada por su idea de un arte efímero y voluntariamente inestable, la *IS* concibió su nombre de la situación creada como único parámetro posible. Los artistas que la vivieron buscaron alternativas originales a lo que ellos consideraban obsoleto. Sin embargo, el difícil equilibrio entre la creación artística y la suerte de nihilismo que les acompañó hizo derivar sus actuaciones al plano político, dejando en la penumbra cualquier creación artística.

Los últimos rastros de la *IS* se encuentran en el espíritu de una novela, *Rayuela*, de Julio Cortázar, publicada por primera vez en 1963, y en el Mayo del 68 en pintadas callejeras que han pasado a la historia. Pero, pese a su vida efímera y voluntariamente invisible, la *IS* supuso un revulsivo notable para el mundo del arte.

La ciudad como soporte de la obra de arte no sería asimilada hasta muchos años más tarde. Pero no solo la ciudad sería el escenario escogido para la obra de arte: el *Land Art*, la consecuencia natural de este propósito de ampliar los márgenes, tuvo su momento culminante en la década de los setenta. Ya muy lejos de las barricadas del mayo francés, las intervenciones del *Land Art*, siguiendo la consigna del respeto por la naturaleza, irrumpirían en el paisaje.

Robert Smithson creó, en 1970, la inmensa *Spiral Jetty* en el Lago Salado. Poco después moriría en un accidente de helicóptero, buscando otro lugar para realizar su obra.

⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 124.

Años más tarde, los caminos de piedra de Richard Long surgirían de la naturaleza y acabarían entre las paredes del Palacio de Cristal. Una visión panteísta del mundo, un arte efímero por definición, que difícilmente podría mostrarse entre las paredes de un museo.

LA IMAGEN OMNIPRESENTE

En 1964, Humberto Eco publicó *Apocalípticos e integrados*. El rechazo que sufrió este libro no pudo ser más virulento. Pero lo cierto es que, con una intuición excepcional, ató los cabos de una cuestión que era cada vez más notable: la relación del arte con los medios de masas, la unión de la alta cultura y la cultura popular, y la asimilación de las nuevas tecnologías por los creadores artísticos.

La irresistible tentación de utilizar todos los medios fue una de las más fructíferas y complejas aportaciones del mundo artístico a partir de los años sesenta. Desde entonces hasta ahora no ha cesado la indagación permanente hacia una nueva manera de materializar y exponer la obra artística.

Un año antes de este libro, en 1963, Nam June Paik había iniciado la aventura del arte audiovisual. Pionero en la consolidación de un nuevo medio tecnológico, con *Trece televisores preparados* empezó a hacer obras que aunaban el arte y la tecnología.

Años más tarde, ya en la década de los setenta, Paik realizó las obras más emblemáticas de su trayectoria: en *Opera Sextronique* y en *Global Groove* confluían la música y los elementos audiovisuales, el sexo y el clasicismo. Charlotte Moorman, la *violoncellista* con la que trabajó en varias ocasiones, interpretando desnuda y con pantallas de vídeo como violoncello, fue filmada durante estas *performance*.

Fue también en la década de los setenta cuando otro artista, Bill Viola, inició su obra, articulando con la tecnología audiovisual una personal revisión del clasicismo, que continúa hoy en día en un diálogo permanente. Desde sus imágenes filmadas, la reflexión sobre la historia del arte se hace evidente. *Habitación para S. Juan de la Cruz* o *The Dream of Reason* son referencias fértiles de un pasado lejano y aportan un dato curioso, la fascinación que provocan los grandes místicos en los artistas más radicales.

Ambos artistas, Nam June Paik y Bill Viola, fueron visionarios en su forma de entender el arte. El perfeccionamiento de la imagen filmada y la ampliación de posibilidades en la era digital abren horizontes que ellos apenas pudieron soñar en sus inicios. Sin embargo, cuando la tecnología permite acceder a las filmaciones en movimiento desde cualquier punto del planeta, se produce un fenómeno de hiperabundancia de imágenes. He aquí la paradoja, pues la *velocidad* y la *multiplicidad* parecen saturar la retina como antes nunca había sucedido.

LA DISOLUCIÓN DE LAS FRONTERAS

En 1989, cayó el muro de Berlín. Con él cayeron muchos mitos. En 1989, también, una exposición en el Centre Georges Pompidou, “Les Magiciens de la Terre”, abrió los ojos de Europa ante una nueva realidad; a ella le siguió “Out of Africa”. Fueron exposiciones criticadas por el sentido eurocéntrico que había marcado la elección de los artistas; pero también fue cierto que el arte africano, que ya había *fecundado* el arte occidental del siglo XX, siempre desde la mirada a *lo exótico*, apareció entonces como un camino necesario y novedoso.

Hasta entonces, la ausencia de preocupaciones éticas y de proyecto estético durante la posmodernidad había dejado un extraño regusto de *arte a la deriva*. La aceptación sin reparos de cualquier *apropiación indebida*, desde una peculiar revisión del *neoclasicismo* hasta el irrepetible gusto por lo *kischt*, habían configurado la estética propia del posmodernismo, cuya “forma debilitada de concebirse como pensamiento filosófico”⁸ había resultado a todas luces insuficiente.

La proclamación de un *arte a la deriva* como contrapartida del proyecto moderno fue en los años ochenta el signo más identificable de un pensamiento amparado en la *sociedad del bienestar*. Esta situación empezaría a cambiar al iniciarse la década de los noventa, acusando la debilidad de una imagen proyectada sin soporte: “Esas ilusiones generadas por la cultura postmoderna se han visto definiti-

⁸ TRIAS, Eugenio: *El hilo de la verdad*, Barcelona, Ed. Destino, 2004, p. 54.

vamente arruinadas por una serie de cambios radicales en el panorama internacional...⁹.

La visibilidad de las minorías hasta entonces ocultas o estigmatizadas sería un engranaje importante para una nueva concepción de la cultura, imbricada cada vez en mayor medida con las preocupaciones reales de la sociedad. Parte importante de este cambio, los nuevos modelos de percepción derivados de la multiculturalidad, darían un sesgo diferente al mundo artístico.

Sin embargo, la aceptación de la *otredad* no resultaría un camino sencillo. Kevin Power afirmaba: “Ver al ‘otro’ no es más que vernos y entendernos a nosotros mismos. Va a ser un proceso lento, difícil y doloroso. El mundo del arte, al igual que el resto de la sociedad, tendrá que abrir sus puertas si no quiere verse violentamente derribado”¹⁰.

Difícil o dolorosa, pero inminente y necesaria, la asimilación de la *otredad* ha ido evolucionando de manera constante. La inmigración de ciudadanos de origen africano, americano o asiático, la convivencia cada vez más permeable entre los inmigrantes y las sociedades de recepción, eran y son una de las características más relevantes del mundo actual. Sin embargo, hablar de *mestizaje cultural* solo teniendo en cuenta la migración postcolonial sería limitado. La creación de estudios específicos sobre *otras* culturas, la recepción de artistas de procedencia diversa y la orientación cada vez mayor del mundo artístico hacia nuevos lenguajes, han permitido que este proceso se haya desarrollado de forma imparable.

La diferencia de planteamiento entre “Les Magiciens de la Terre” y las exposiciones más recientes de carácter internacional ha ido acentuándose a medida que transcurría la década de los noventa y empezaba el nuevo milenio. Sin embargo, no fue un camino fácil ni lineal. Pero contó con precedentes, artistas que ya se habían instalado en sus nuevos destinos y que aunaban y aunán, pues están en activo, las tradiciones y la originalidad.

Ousmane Sow en París, Anish Kapoor en Londres, Shirin Neshat en Estados Unidos, ya habían dado a conocer obras de excepcional alcance, ocupando la primera plana del panorama artístico por derecho propio.

Sin embargo, y pese a la gran riqueza que supone el mestizaje, no es posible olvidar el drama del desarraigo. Ya lo advirtió Salman Rushdie: “Si *Los versos satánicos* es algo, es la visión del mundo de un inmigrante. Está escrito desde la propia experiencia del desarraigo, descoyuntamiento, metamorfosis, que es la condición del inmigrante...”¹¹.

LA INQUIETANTE MULTIPLICIDAD...

Artists exist solely to make representations of the world using whatever means are available to them ... In this sense we can argue that all art is essentially apocalyptic: it challenge us, perhaps against our will, to look at the inevitable

Norman Rosenthal, *Apocalypse*¹²

Al finalizar este recorrido algo sinuoso y muy intencionado sobre el arte actual, sobre su origen perceptible, su presencia y quizá su posible futuro, algo parece quedar pendiente. En este entramado de obras de arte no retinianas, y pese a la intención de ir bordeando los límites, surgen dudas, disquisiciones, preguntas.

Una de ellas, siempre emergente a través de las grietas que aparecen en las fronteras, trata de la pervivencia de la pintura. A veces adorada, a veces olvidada, la que desde hace siglos es la base del arte occidental se oculta entre los pliegues del arte contemporáneo. En ocasiones se pierde, casi, la estructura visual sobre la que descansó el mundo del arte hasta el siglo XX.

⁹ Francisco Jarauta entrevistado por Óscar Fontrodona: “El escepticismo apasionado”, *Ajoblanco*, n.º 58, diciembre 1993, p. 17.

¹⁰ POWER, Kevin: “Arte de los ochenta: el otro”, *Ajoblanco*, n.º 60, febrero 1994, p. 67.

¹¹ Salman Rushdie, cit. en POWER, *ibidem*, p. 65.

¹² ROSENTHAL, Norman: “Apocalypse. Beauty and horror in Contemporary Art”, en *Apocalypse*, Londres, Royal Academy of Arts and Thames and Hudson Pub., 2000, p. 31.

Sin embargo, la pintura, que parece haberse metamorfoseado en las imágenes diversas del arte, permanece como la referencia continua de las nuevas formas artísticas. Quizá porque exista de manera concreta y tangible un *tiempo en el seno de la pintura*¹³, esta permanezca siempre de forma misteriosa.

Frente a esta desaparición de la pintura tradicional, en ocasiones parecida al olvido, la obra de arte actual se desarrolla como si de una tempestad fascinante se tratara, en una multiplicidad difícil y sugerente, pervirtiendo todas las coordenadas posibles del espacio y del tiempo.

En este sentido, *The Weather Project*, realizado por Olafur Eliasson en 2003 para el gigantesco *Turbine Hall* de la Tate Modern, podría ser el símbolo de una etapa nueva en el arte.

Un enorme sol, logrado con la tecnología más sofisticada, servía de foco de luz y de calor en el inmenso espacio. Eliasson ocupó en este espacio mucho más que lo visual, trabajando con las sensaciones de la temperatura y logrando que el espectador se perdiera ante unos confines desconocidos.

Desde entonces, y en los últimos años, el espectro de la obra de arte ha permanecido múltiple y variable. Las in-

tervenciones paisajísticas del *Land Art* siguen existiendo, las *performance* y los *happening* han dejado paso a los restos y a la necesidad científica de anotarlos todo.

El trabajo de Beuys en la Documenta de Kassel no ha caído en el olvido: podemos ver aún parte de esos robles que él plantó.

Los centros de arte contemporáneo han renunciado a tener colecciones permanentes de manera tradicional y la fórmula de Kunsthalle, con exposiciones temporales que a veces se entrecruzan, es la que mejor explica la velocidad de nuestra época.

Esta inquietante multiplicidad de la belleza es lo que, a día de hoy, hace tan apasionante el arte contemporáneo. La inmediatez del arte actual y las nuevas aportaciones que aparecen y desaparecen dejando sus huellas o su herencia parecen abrir el arte hacia una versatilidad que necesariamente abjura de la tradición.

Sea con el pincel o la cámara, el lienzo o la pantalla, la visualidad o el entendimiento, rotos los esquemas y diluidas las fronteras, quizá lo único importante para el arte y los artistas sea, también ahora, el relato de la belleza, siempre convulsa, del mundo y de su tiempo.

¹³ BERGER, John: *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 193.

FERNANDA GUITIÁN Y SU TALLER DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LEGADOS CULTURALES

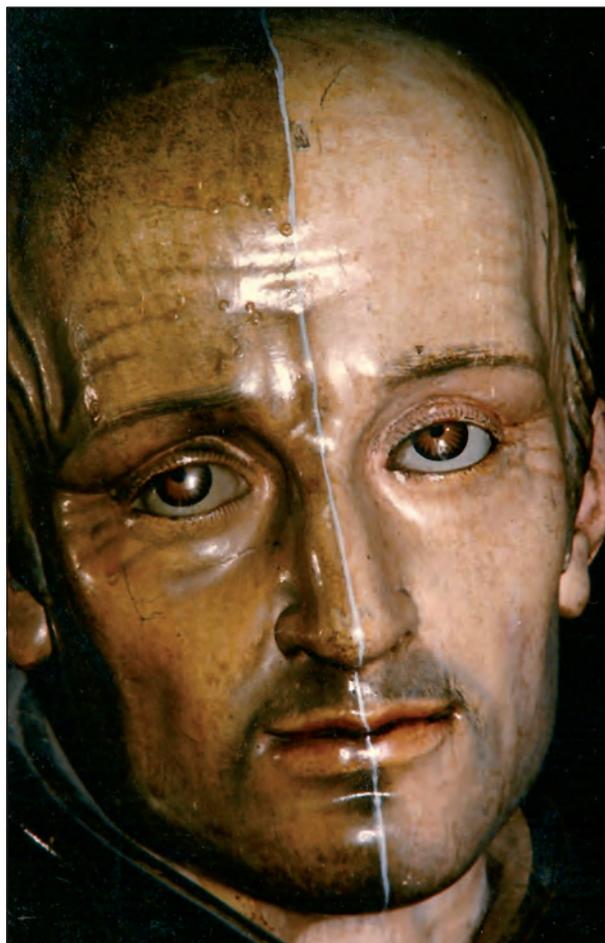
ANA M.^a QUESADA ACOSTA

Representa para esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, un alto honor y una especial satisfacción solemnizar en esta sede la incorporación a la misma de Dña. María Fernanda Guitián Garre, en quien concurren méritos más que suficientes, en atención a su trabajo como conservadora y restauradora de bienes culturales que hemos heredados de nuestro pasado, y que por tal razón, constituyen nuestras señas de identidad social e histórica. Estoy convencida de que todos los miembros de esta ilustre y noble corporación ya la conocen, habida cuenta de que su trabajo en los fondos de nuestra colección artística ha sido continuo, incluso antes de que, en 2011, resultase elegida académica correspondiente. Han sido ya muchas las veces que hemos tenido la oportunidad de verla irrumpir en nuestras salas, con alegre algarabía y su inconfundible taller a cuestas. Hemos disfrutado de su amena conversación y hemos podido escuchar sus acertados criterios en cuanto a conservación y restauración se refiere, siempre acompañados de un tono vehemente, propio de toda persona que siente pasión desmedida por su profesión. Hemos sido testigos de un trabajo, la mayoría de las veces desinteresado, que le ha robado tiempo a sus múltiples obligaciones y que, sin embargo, no ha mermado ni un ápice la habitual ilusión que la acompaña cuando se enfrenta a una obra artística, una singularidad de su carácter igual de definitiva que su curiosidad y ansias por conocer todo cuanto un historiador pudiera contarle sobre la pieza en cuestión, e igualmente anhelante por difundir y enseñarnos los entresijos y avances de su trabajo, provocando así un fértil diálogo que contribuye a cimentar nuestros conocimientos sobre el pa-

trimonio. A título personal, he de decir que a ella he recurrido en más de una ocasión para solventar mis dudas técnicas relacionadas con su campo profesional, y en ella siempre he encontrado la mejor y más explícita de las respuestas. Por ello, es para mí una doble complacencia gloriosar esta noche su fecunda y brillante trayectoria.

Tinerfeña de origen, inicia su formación superior en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Tras cursar los tres primeros años marcha a Madrid para matricularse en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, donde en 1986, se licencia en la especialidad de Restauración. Ese mismo año emprende su andadura profesional, acometiendo entre otros trabajos la restauración de la imagen de *San Ignacio de Loyola*, venerada en la iglesia de San Miguel de Valladolid, obra realizada en 1622 por el gran escultor del barroco español Gregorio Fernández. La limpieza aplicada devuelve a la efigie el recio realismo, la honda expresión y la contención del gesto que tanto caracterizaron la producción del imaginero vallisoletano.

Tras sus primeras experiencias, Fernanda Guitián abre un taller en la capital de España que adquiere pronta fama, como lo demuestra el hecho de que su presencia sea recabada en años sucesivos por una de las administraciones culturales más sólidas y potentes de España: Patrimonio Nacional, constituido, según la legislación actual, por aquellos bienes que son titularidad del Estado y que están afectados al uso y servicio del rey y su familia para el ejercicio de la representación que les atribuyen la Constitución y las leyes, que dictaminan, por otra parte, la vocación de dichos bienes para ser usados con fines culturales,



Proceso de limpieza de la imagen de *San Ignacio de Loyola*, obra de GREGORIO FERNÁNDEZ (1622), iglesia de San Miguel, Valladolid, 1986

científicos y docentes. Su primera intervención se centra en las pinturas murales de la Capilla Dorada del Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, inmueble de origen palaciego y decoración árabe, edificado hacia 1340 por Alfonso XI, para conmemorar su victoria en la batalla del Salado. Fue convertido en convento por sus sucesores, constituyendo dicha capilla uno de los pocos vestigios del edificio original. La recuperación de las pinturas, pertenecientes al siglo XVI, se lleva a cabo en tres campañas, acometidas en distintos años, que concluyen con la reintegración pictórica de *El Calvario*, temática que preside el recinto.

Tras pasar una temporada atendiendo distintos trabajos relacionados con los bienes patrimoniales del Palacio de La Almudaina, en Palma de Mallorca, entre ellos, el retrato de *Alfonso XIII* debido a la autoría del pintor Gonzalo Bilbao, regresa a Madrid, para participar paulatinamente en una serie de proyectos de restauración que, dada su trascendencia, reflejan claramente el prestigio que su labor había alcanzado en muy pocos años. De no ser así, dudo mucho que a sus manos, entre otras, se confiara, tal como se hizo, la recuperación de la lectura estética de obras pertenecientes a grandes maestros del arte universal. Pensemos en la restauración que se lleva a cabo de los frescos realizados por el italiano Corrado Giaquinto, en la escalera principal y en la sala de columnas del Palacio Real, un artista, por cierto, en cuya trayectoria destaca también la disciplina de la restauración, siendo esta precisamente por la que Fernando VI reclamara en un principio su presencia en España, colocándolo al frente de la recuperación de los frescos elaborados por Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro. Paradojas de la vida, este puente histórico que enlaza la actividad de Fernanda Guitián con la de su predecesor se establece una vez más, cuando nuestra recipiendaria interviene, también en el Palacio Real, en la pintura mural denominada *La Apoteosis de Trajano*, afectada por humedad y suciedad, obra de Anton Rafael Mengs, cuya presencia en España, a partir de 1761, sería decisiva para la tutela y protección del patrimonio real.

En efecto, bajo el reinado de Carlos III, amante y protector de las Bellas Artes, se establecen a tal fin las bases para la creación de una estructura administrativa, punto de partida de una serie de medidas que, inspiradas en el modelo francés revolucionario, caracterizarán al siglo XIX. Con Mengs se produce el cambio del tradicional pintor de cámara, conservador de las colecciones reales, cargo que había desempeñado Velázquez en el siglo anterior, al de conservador del patrimonio real, figurando ahora entre sus atribuciones la elaboración de informes, así como la inspección y control de los trabajos de conservación y restauración. Es en este momento, al incrementarse la valoración histórico-artística, cuando se exige que la intervención en las obras de arte la realicen restauradores, lo que explica la importancia que en el taller de pintura de la corte adquiere esta actividad dirigida por Mengs, a



Detalle del proceso de limpieza de la pintura mural *La Apoteosis de Trajano*, obra de ANTON RAFAEL MENGS (1775), Palacio Real, Madrid, 1991. (Copyright Patrimonio Nacional)

quien en parte se debe la diferenciación y jerarquización de la profesión.

La pinacoteca del mismo Palacio Real será otro de los ámbitos de trabajo que mantienen ocupada a Fernanda a principios de la década de los noventa, ya que se hace cargo, entre otros, del lienzo titulado *Jacob con el rebaño de Labán*, dentro de un proyecto de restauración que abarcaba la colección de obras de José de Ribera, cuya puesta a punto se hacía necesaria para la exposición que sobre este autor, reconocido por su trascendencia en el devenir de la pintura barroca tanto española como italiana, tendría lugar posteriormente en Nápoles y en Madrid. Los re-

sultados de la actuación fueron valorados de forma conjunta por Ángel Balao González, Jefe de Restauración, en un artículo publicado en 1999, en *Reales Sitios*, revista de tirada trimestral, editada por Patrimonio Nacional. Del mismo se desprende que la intervención permitió, como suele ocurrir en muchas restauraciones, conocer mejor el genio, la mano y las pequeñas rutinas del pintor de Játiva. Análisis de laboratorio facilitaron la difusión, entre otros aspectos, de la composición de los pigmentos, aglutinantes, telas y barnices utilizados por el artista, diferenciándolos de los empleados en intervenciones previas.

Avalada por su experiencia laboral y ávida de nuevos conocimientos, Fernanda Guitián marcha a Roma en 1991, pensionada por el Ministerio de Cultura, con el fin de realizar un estudio de investigación sobre “Procesos de deterioro y métodos de Conservación de la Pintura mural”. No es de extrañar que elija Roma para profundizar en esta especialidad, dada la tradición y fama que allí disfrutaba; no en vano había sido la cuna y lugar de trabajo de un pintor restaurador, que desarrolló su actividad en la transición del siglo XVII al XVIII, Carlos Maratta, cuyo recuerdo no he podido evitar al abordar este punto. A él se deben precisamente muchas de las exigencias ineludibles de los actuales criterios de restauración mural, entre ellas, la necesidad de usar técnicas reversibles, la elaboración de informes, la investigación de las causas que motivaban los deterioros con el fin de erradicarlas, evitando su consiguiente reaparición, así como la posibilidad de dejar pequeños testigos que permitiesen contrastar el estado anterior a la intervención.

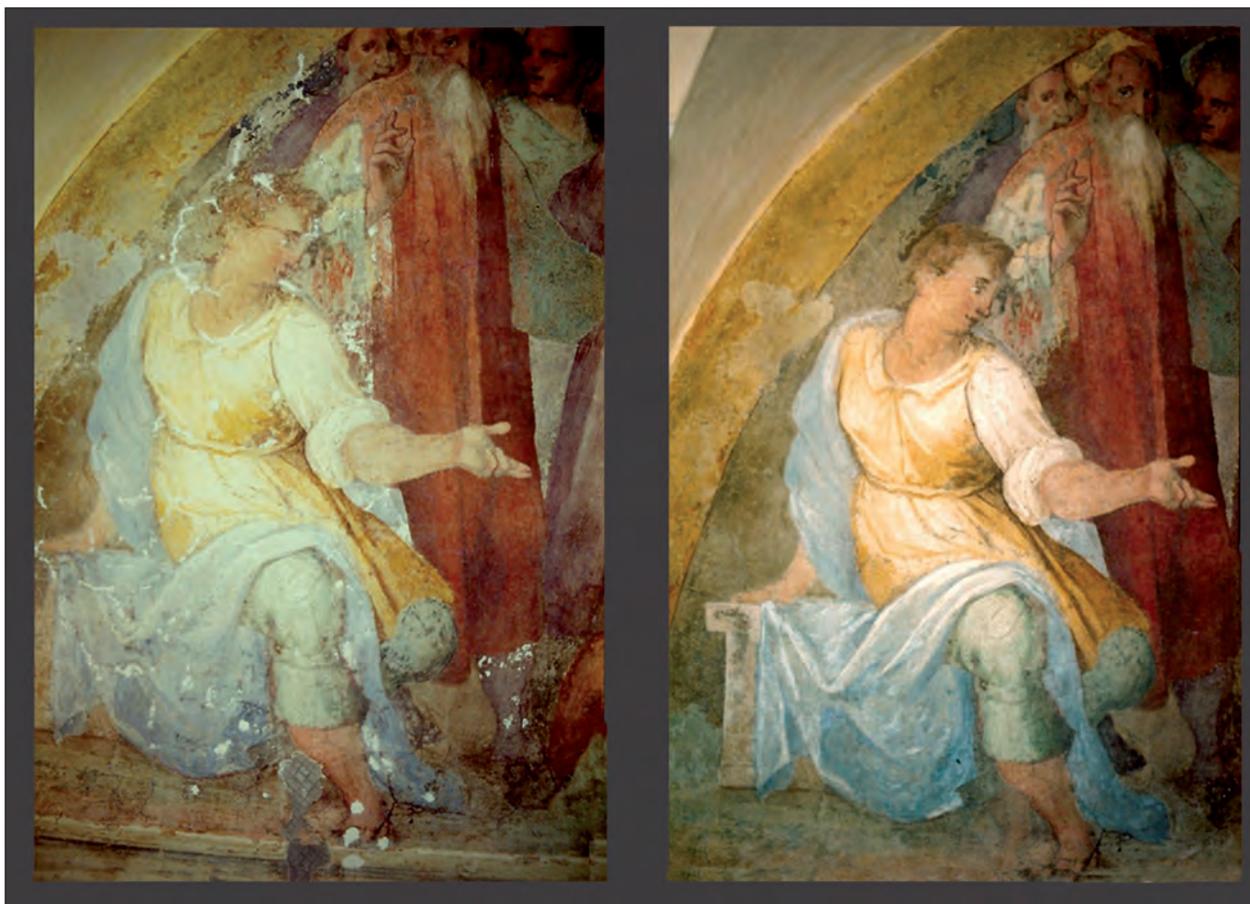
Por otra parte, Roma, por su tradición y cultura artística seguía siendo, y sin duda continuará siéndolo, un referente para todo estudioso del arte, un imán de cuyo influjo no fue capaz de sustraerse Fernanda, cuando recibe la beca que le permitiría residir durante todo un año en la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma, cuyo origen y prestigio se remontan a 1873. Entonces dependía de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su finalidad no era otra que potenciar estudios artísticos que completasen la formación de los jóvenes talentos españoles. Creada por el político y hombre de letras Emilio Castelar, ha sido dirigida por artistas de la talla de Casado del Alisal o Eduardo Rosales, por citar dos

ejemplos, y por sus aulas han pasado incontables figuras que han destacado en diversos campos de la cultura española. Cuando Fernanda se instala en Roma, el centro dependía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y, aunque sus estatutos fueron modificados en 1984 en atención a criterios de mayor eficacia y funcionalidad, siguiendo el ejemplo de análogas instituciones extranjeras, su objetivo principal permanecía inalterable.

Entre los muros de su sede, el antiguo convento de San Pietro in Montorio, la joven restauradora se empapa de cultura artística y aprovecha al máximo su tiempo. Allí, bajo la dirección del ICCROM, acrónimo del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, organización intergubernamental

que agrupa a más de 100 estados miembros y a 103 grandes instituciones de conservación, en calidad de miembros asociados, Fernanda trabaja en los lunetos del claustro, pinturas al fresco consagradas a la iconografía franciscana, firmadas en el siglo XVII por Pomarancio el Viejo.

Paralelamente, se forma en “Decorazione Murale Avanzato di Finto Marmo” en la Academia del Superfluo y se matricula en el célebre Istituto Centrale di Restauro, donde realiza el curso “Manufatti Lapedei e Mosaico”. Empezaba así a diversificar su formación y, en consecuencia, la especialización de sus trabajos, que ahora se orientan hacia los entresijos de la conservación y recuperación de materias pétreas. Su paso por el citado instituto le permi-



Reconstrucción de morteros y restauración de los lunetos de la Real Academia de Bellas Artes de Roma, realizados por POMARANCIO EL VIEJO (XVII), ICCROM, 1992

tirá participar, con carácter experimental, en la primera actuación de la restauración total que sufrirá el Coliseo, interviniendo, por tanto, en esas mismas piedras que los arquitectos de la Ilustración, Stern y Valladier, lograban mantener en el siglo XIX, evitando su incipiente desplome. También le ofrecerá la oportunidad de trabajar en las lápidas arqueológicas de la Villa Wolskonsky, sede de la Embajada Británica en Roma, así como en los mosaicos del ábside de la iglesia de Santa Cecilia en Trastévere, sin olvidarnos de su paso por el Panteón de Roma, donde atendió la restauración de la escultura de *San José y el niño*, obra de Vicenzo De Rossi, ni de su intervención en el sarcófago etrusco de *La Bella Galliana*, pieza marmórea custodiada en el Museo Cívico de Viterbo.

Su regreso a la Península pone fin a un intenso año de trabajo y formación, una etapa que podríamos definir como su “gran tour italiano”, pues fueron muchas las ciudades que recorre con fines análogos a los descritos, como Pisa o Rávena, pero abre una nueva etapa no menos fecunda, en la que pone en práctica todo lo aprendido. Prueba de ello es su actuación en las pétreas esculturas que el Maestro Mateo realizara en el siglo XII para el monumental Pórtico de la Gloria, en la Catedral de Santiago de Compostela, en 1993, y sus intervenciones, a partir del año siguiente, en distintos murales pertenecientes, una vez más, a Patrimonio Nacional. El Palacio de Aranjuez y sobre todo el incomparable marco del monasterio de El Escorial constituyen los nuevos escenarios de su actividad. En este último, las operaciones de limpieza, recuperan y refutan la intención totalizadora de ese gran proyecto que impulsara Felipe II, revestimientos pictóricos cuyas imágenes ennoblecen su propuesta arquitectónica y que suponen como han señalado distintos historiadores, con diferentes palabras, las ilustraciones de un libro bellamente impreso y ricamente encuadernado. La Sala de las Batallas, concepción iconográfica que entronca con la idea que los Austrias españoles tenían de las contiendas como cruzadas contra los enemigos herejes, acaparará toda su atención a lo largo de 1994. Dos campañas de trabajo, 1995 y 1996, fueron necesarias para recuperar la frescura y legibilidad de los frescos que Pellegrino Tibaldi recreara a finales del siglo XVI en el Claustro Bajo del monasterio. Tres fases comprendidas entre 1997 y 1999 permitieron redefinir y conocer en profundidad la peculiar técnica y tene-

brista iluminación que caracterizan la inventiva aplicada por Luca Giordano en los programas iconográficos que desarrolló, en 1637, en el friso y bóveda de la escalera principal.

Por si este abrumador programa laboral fuera poco, Fernanda Guitián es capaz de simultanear durante estos años los andamios con el trabajo que otras instituciones y particulares encomiendan a su obrador. Sirvan de ejemplos, la restauración en piedra de la colosal escultura denominada *Los Pegasus*, obra de Agustín Querol, propiedad del Ayuntamiento de Madrid, o la pintura de *San José y el Niño* de Esteban Murillo, interviniendo en la capa pictórica y eliminando de la parte posterior parches y forraciones previas.

En el año 2000 Fernanda Guitián decide retornar a su tierra natal, según ella, huyendo del frenético ritmo laboral que llevaba en la capital española. Sin embargo, paradojas de la vida, el destino le deparaba una ingente actividad, capaz de asombrar a todo aquel que se enfrente al análisis de su trayectoria. Desde entonces, en su taller y empresa denominado Cúrcuma, ubicado en la misma casa de Tacoronte donde pasó los veranos de su infancia y juventud, viene atendiendo junto a su equipo, sin cuestionar su tiempo y dedicación, múltiples y dispares cuestiones relacionadas con su titulación. Si bien tampoco han faltado en esta nueva etapa estancias en Madrid, como ocurrió en 2001, cuando se hace cargo de la restauración del lienzo de *San Francisco de Asís*, debido al Greco, que recobra sus efectos plásticos tras someterlo, entre otras operaciones, a una limpieza y eliminación de repintes y estucos que cubrían la capa pictórica, reintegrándola con la técnica del rigatino en las lagunas más amplias y recurriendo a procesos miméticos en deterioros pequeños y puntuales.

Por razones obvias, un apartado importante de su actividad se centra ahora en los bienes artísticos del patrimonio singular que el paso de los siglos ha dejado en el Archipiélago. Participa en distintas campañas de restauración de bienes muebles de interés histórico-artístico, programadas por el Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, interviniendo en diversos retablos, como el de la *Virgen del Carmen*, de la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, incluyendo la restauración de la virgen homónima, obra del

escultor José Luján Pérez, autor al que se le atribuye el *Crucificado* que custodia la iglesia de San Juan de La Orotava, en el que Fernanda también interviene dentro de un programa que comprende la restauración del tabernáculo y la pintura mural de la techumbre de la Capilla Mayor del mismo templo.

Entre las primeras piezas de imaginería que han pasado por su taller, figura el conjunto escultórico procesional del santo titular de la ermita de San Roque, en Garachico, cuyo estado de conservación, en 2001, dejaba bastante que desear. Afectado por la humedad, colmado de reiterados repintes, pérdidas de la capa pictórica y roturas diversas subsanadas con clavos en actuaciones anteriores, provocaron, tras el preceptivo análisis radiográfico y químico, un laborioso tratamiento basado, entre otras operaciones, en la protección de todas las zonas de la policromía que corrían riesgo de desprenderse, en la reintegración cromática y de dorados, así como en la aplicación de un proceso de estucado, a efectos de rellenar las faltas de preparación que interrumpían la continuidad de la imagen. No menos relevante resulta la favorable transformación que sufre a manos de su equipo el *Nazareno* de la iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos, imagen entrañablemente enraizada en la devoción popular tinerfeña y muy valorada por la bibliografía artística, por ser obra del



Proceso de eliminación de repintes de *El Nazareno*, obra de MARTÍN DE ANDÚJAR (1637), iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos, Tenerife, 2013

artista peninsular Martín de Andújar, quien, antes de marchar a América, abrió taller en Garachico, dejando su impronta en varios imagineros isleños.

El prestigio y sobre todo la versatilidad que adquiere la trayectoria de Fernanda Guitián en estos años están ya más que consolidados, de modo que el Gobierno de Canarias confía a sus manos un singular proyecto, del que ella, por cierto, se siente muy orgullosa. Me refiero a la recuperación de dos carruajes pertenecientes al Palacio Nava: una berlina de origen francés fechada en el siglo XVIII y un landó decimonónico, de procedencia inglesa, que luce en sus puertas el escudo heráldico de la familia Nava y Grimón.



Estado inicial y resultado de la restauración de un landó, carruaje inglés perteneciente al Palacio de Nava (XIX). Actualmente se conserva en la Casa Lercaro, Museo de Historia de Tenerife, La Laguna, 2006-2008

Una restauración a todas luces complicada tanto por el lamentable estado en el que se encontraban como por la diversidad de materiales que integran estos bienes: madera, cueros, textiles, tapizados, herrajes, policromías, dorados, correas, etc., exigiendo cada uno de ellos, en consecuencia, un tratamiento técnico específico. Rescatar del olvido estas piezas no solo ha facilitado que recobren su esplendor, sino que también ha permitido esclarecer su procedencia y, lo que es más importante aún, ha determinado su gestión como bien cultural al pasar a formar parte, en calidad de depósito, del Museo de Historia de Tenerife, en La Laguna, donde su conservación es atendida, siguiendo las recomendaciones que dejó escritas.

Hasta aquí hemos visto la trayectoria de Fernanda Guitián aplicada a un patrimonio histórico artístico avalado por el paso de los siglos, pero no puede obviarse la labor que ha venido desarrollando, tras numerosos cursos formativos, en favor de la restauración y conservación del

arte contemporáneo, práctica que desde la segunda mitad del siglo pasado ha planteado una seria problemática a los profesionales, un dilema y un reto en muchas ocasiones de difícil solución. El empleo de materiales a veces degradables, la ausencia de barnices, obras monocromáticas y mates, así como materias y técnicas en fase de experimentación, simultaneadas incluso en una misma pieza, han determinado la adopción de nuevas metodologías tendientes a solventar patologías excesivamente específicas, muy diferentes a las del arte tradicional. En ello debemos apreciar la dificultad y mérito que le ha entrañado hacerse cargo de una serie de obras privadas y de colecciones institucionales, cuya conservación resulta trascendental para entender el devenir del arte contemporáneo en Canarias.

Pensemos en las cuatro pinturas murales realizadas por César Manrique, en 1947, en el Casino de Lanzarote; la restitución de dos de ellas, ha desvelado las pautas técnicas y estilísticas empleadas por este creador en su primera



Limpeza y anclaje al techo de dos de los módulos que conforman la escultura *La Cresta*, obra de JUAN LÓPEZ SALVADOR (1992), Aeropuerto Reina Sofía, Tenerife, 2007



Proceso de descalchado de la pared y estado final del mural realizado por CÉSAR MANRIQUE (1943), Antiguo Casino de Lanzarote, Ministerio de Cultura, 2010

etapa artística, un periodo en el que aún apostaba, con intenciones turísticas, por una interpretación un tanto folclórica del paisaje y costumbres de los habitantes de la Isla.

Traigo a colación también su intervención en los fondos del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, primer centro expositivo de esta tipología en España, fundado en 1953, en el Puerto de la Cruz, a iniciativa del crítico que le da nombre, en el que se recogieron, entre otras muchas piezas, las de artistas internacionales que en aquellos años visitaron las islas, tales como Luc Peire, York Wilson o Wil Faber. No menos destacada ha sido su actuación en los fondos ACAAC (Asociación Canaria de

Amigos del Arte Contemporáneo), impulsada también por Westerdahl y un grupo de arquitectos interesados en el arte de vanguardia. Esta colección se custodia actualmente en TEA (Tenerife Espacio de las Artes), entidad con la que Fernanda ha venido colaborando en la inspección y restauración de piezas artísticas como proceso previo a la actividad expositiva, y donde también ha ejercido como coreo, término que define al conservador-restaurador que acompaña a las obras cedidas a otras instituciones en calidad de préstamo, una atribución más de su profesión, que exige a su vez la elaboración de informes sobre el estado de las mismas, tanto en la recogida como en la devolución.



Conservación preventiva: seguimiento anual de la vitrina con control pasivo de la *Virgen del Socorro* (s. XVII), Tegueste, Tenerife. Instalada desde el 2006

Por otra parte, según las directrices que rigen la especialidad de la restauración del patrimonio cultural, un profesional no finaliza su trabajo con la intervención, ya que tiene la responsabilidad de programar rutinas de control y seguimiento de las obras restauradas, así como planes de mantenimiento que aseguren su óptima preservación. Es la denominada conservación preventiva, hoy tan en boga, si bien quisiera recordar que de su necesidad ya nos hablaran los eruditos clásicos, como Teofrasto o Platón. Esta actuación centra su esfuerzo en la aplicación de estrategias con el fin de retardar el deterioro y prevenir el daño mediante la creación de condiciones óptimas, en la medida en que estas sean compatibles con el uso social de

los bienes tratados. De este requisito también da cumplida cuenta su currículum, como se ha podido desprender ya de algunos de mis comentarios, aunque no por ello quiero dejar de mencionar, en relación con este aspecto, su trabajo como conservadora del recién inaugurado Museo Sacro de Santa Clara de Asís, en La Laguna, en el que se ha instalado, siguiendo sus recomendaciones, un sistema de monitorización del control climático que exige su supervisión, tal como hiciera en 2006, al recomendar una vitrina con funciones similares que en la actualidad sigue protegiendo las propiedades pictóricas de la *Virgen del Socorro*, advocación titular de la ermita del mismo nombre, en Tegueste.

Por último, solo un dato más que complementa su diversificación curricular y que me resulta difícil obviar, su actividad como docente en el Grado de Conservación y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Su ineludible presencia en los estudios universitarios garantiza, a mi modo de ver, la conciencia y formación de futuras generaciones.

Por todo lo expuesto, la Real Academia Canaria de Bellas Artes recibe hoy con orgullo, en la sección de escultura, a María Fernanda Guitián Garre. No me cabe la

menor duda de que su arrollador y apasionado carácter, su elevado sentido de la profesionalidad, su talento y profundos conocimientos sobre conservación y restauración, continuarán dando relevantes frutos, contribuyendo con su característica responsabilidad no solo a preservar el legado patrimonial de nuestros antepasados, sino también a desvelar y difundir los entresijos de esos bienes artísticos, en beneficio de una mayor precisión de la Historia del Arte. En nombre de todos los que formamos parte de esta ilustre Corporación, la más sincera y profunda felicitación.

SAN MIGUEL ARCÁNGEL VENCRIENDO AL DEMONIO: EL RETO DE UNA RECUPERACIÓN

M.^a FERNANDA GUITIÁN GARRE

Es para mí un honor entrar a formar parte de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Nunca antes pude imaginar que se me brindase la oportunidad de poder trabajar en favor de las Bellas Artes desde una corporación con tanta dedicación y valores. Mi agradecimiento a los académicos Dña. Carmen Fraga y D. Gerardo Fuentes, por la confianza de la que me han hecho depositaria y de tener la oportunidad de dar ese enfoque en la Academia en favor de la conservación de nuestro Patrimonio; de manera que pueda ser legado a futuras generaciones, con el objeto de transmitir nuestro pasado en las mejores condiciones cara al futuro, ayudando así a escribir la historia, cumpliendo con nuestra obligación de preservarlo como lo han hecho generaciones precedentes.

Desearía hacer una mención especial a nuestra Presidenta Dña. Rosario Álvarez con la que hace ya trece años coincidí después de mi regreso a Tenerife. Fue en la Iglesia de San Juan de La Orotava donde asesoraba sobre la restauración de unos espléndidos órganos del siglo XVIII y donde a mí me correspondió intervenir sobre su policromía. Desde ese momento la admiro por la constancia y pasión que pone en todo lo que hace, por lo que ha sido un ejemplo a seguir, demostrándome siempre su aprecio y confianza. Gracias.

Personalmente, el acto de este reconocimiento tiene especial connotación por razones familiares y aquí querría recordar la figura de mi padre, ya que estas mismas paredes fueron testigo de su paso por ellas como alumno. Siempre fue un apasionado del arte en general y de la pintura en particular, transmitiéndome su entusiasmo y dedicación.

Profesionalmente, mi vida se ha repartido en diferentes puntos de la geografía europea, es por ello que, aunque siempre sentí mi tierra cerca, debo confesar la sensación de nostalgia cuando me encontraba fuera. Y esa sensación hizo que, desde hace ya años, trasladara mi residencia y centro de trabajo a esta isla, siempre con la misma pasión e ilusión. Y que este nombramiento además sea aquí, entre ustedes, familia, amigos y compañeros, me colma de tal manera que me resulta difícil expresar mi profundo agradecimiento.

Quisiera, además, hacer extensivo este reconocimiento a mis compañeros de profesión, que quizás por ese carácter propio de los restauradores nos hemos situado siempre en un segundo plano, velando por no interferir a fin de dar el sentido más genuino a la obra de arte y, por tanto, teniendo muy pocas ocasiones de ser valorados públicamente.

Si bien la restauración ha existido desde tiempos remotos con el afán de arreglar lo que inevitablemente se deteriora con el paso del tiempo, es a partir del siglo XIX cuando comienzan a cimentarse las primeras teorías sobre esta nueva disciplina. Aun así, creo que merece la pena recordar, aunque sea brevemente y con hitos quizás excesivamente puntuales, cuáles han sido los pasos que han forjado la historia de esta apasionante y tan necesaria actividad, pasos que nos han conducido hasta el momento actual, en el que aún se sigue debatiendo sobre conceptos, técnicas y materias.

Son diversas las razones que llevan a la historia de la humanidad a la necesidad de conservar objetos, principalmente por el natural afán de coleccionismo. La posesión de piezas de alto valor artístico llega a constituir un

signo de poder, de alto nivel social, aunque a veces también han sido por cambios de gusto estético, por tendencias políticas o por ideas religiosas. De forma que, visto desde nuestro prisma, nos lleva a repasar la historia constantemente con cada investigación y descubrimiento. No hay que olvidar que cada objeto nos habla de tiempos pasados que a lo largo de los años se han ido conservando como fuente de estudio.

Es a partir del siglo XII, a causa de las Cruzadas, cuando surge un desarrollo artístico propiciado por el contacto con la cultura islámica traduciéndose en una economía de mercado que se manifiesta con la aparición de los gremios. Los cambios de gusto se traducen en el campo de la restauración en intervenciones que no solo se limitaban a la reparación necesaria, sino que se llegaban a realizar correcciones en las composiciones y los colores, desvirtuando el objeto.

Ya en el siglo XIII comienzan los tratados de arte, con antiguas recetas sobre técnicas pictóricas y existiendo un control muy fuerte desde el punto de vista técnico. Surge así el deseo y la necesidad de que el arte perdure y se conserve.

Durante la Edad Media, las actividades artísticas, consideradas artesanales, estaban fuertemente reguladas por estos gremios que se atribuían el derecho de controlar la formación, producción y la vida diaria de los artistas.

Con el inicio de la arqueología por el viajero y coleccionista Ciriaco de Ancona, se excava y se recuperan piezas enteras o fragmentos que serán dibujados, restaurados y posteriormente vendidos, dando lugar a expolios y destrucciones, al reaprovechamiento de los materiales y a restauraciones incorrectas o irrespetuosas.

Es el Renacimiento, época dorada para las Artes, donde se despierta la admiración por la cultura de los clásicos, que provoca constantes búsquedas y recuperación de vestigios con un carácter arqueológico y donde el artista, basándose ya en la observación y la consulta de archivos, es elevado a la categoría de intelectual en contraste a los siete años de aprendizaje de los gremios.

Así surge el conflicto entre conservar el pasado y proporcionar espacio para la nueva sociedad, con intereses materiales y políticos.



Detalle del estudio radiográfico de la imagen de San Miguel

Lo que queda claro es que los mecenas se atribuían el derecho de modificar las obras que les pertenecían, mezclando el gusto estético con los ideales religiosos, o por cambios en el tamaño y formato de las obras. El auge de las colecciones supone el traslado de las obras de arte de unos emplazamientos a otros y, con ello, la adaptación de las dimensiones a la nueva ubicación, recortándolas o amputándolas.

Será a partir del siglo XVIII, coincidiendo con la creación de las Academias, cuando se realizan las primeras investigaciones aplicadas al campo de la restauración. Con la creación de los museos públicos y el auge de las excavaciones arqueológicas, surge por fin la idea de manejar, conservar y restaurar las obras de arte. Así pues, desaparece finalmente el papel del “restaurador alquimista receloso de sus recetas” y surge el “restaurador científico” .

Es en el siglo XX cuando nacen los organismos e instituciones competentes y responsables de la conservación tanto en el ámbito público como el privado, a nivel nacional y a nivel mundial, ejemplos como el ICR, IIC, IRPA o ICCROM.



Museo de Santa Clara, La Laguna, Tenerife. Fotografía de Bruno Salas

Con la carta de Atenas en 1931, se lleva a cabo el primer documento internacional sobre métodos científicos aplicados a examen, quedando constancia posteriormente en la conocida Carta del Restauo de 1932, que sienta las bases o recomendaciones sobre la manera de proceder en intervenciones sobre Patrimonio, al objeto de preservar la autenticidad de las obras y la utilización de las ciencias experimentales para su diagnóstico y tratamientos. Es tal la evolución que han experimentado las intervenciones, especialmente a partir de los años ochenta, que en la actualidad se diferencia claramente entre conservación preventiva, conservación curativa y conservación restauración en un bien cultural.

Estas inquietudes, que no han cambiado en el siglo XXI, se refuerzan con el consiguiente beneficio del desarrollo de las ciencias y la tecnología. Comienza, pues, una nueva manera de trabajar en equipo, mediante profesionales venidos de distintos ámbitos, como pueden ser restauradores, historiadores, arqueólogos, arquitectos, químicos, físicos, fotógrafos, biólogos e informáticos que, aunque estos últimos son recién llegados, nos ayudarán a acercarnos, virtualmente en muchos casos, a lo que fue la pieza en su esplendor. Este equipo científico será diferente según la obra que se aborde –no es lo mismo restaurar una imagen, que un archivo fotográfico, por poner un ejemplo, o un cuadro que unas ruinas arqueológicas– cada uno de estos especialistas dará su visión con el fin de poner de relieve la historia y devenir de la obra de arte.

Elemento fundamental sin el cual nada tendría sentido en esta reflexión es el artista, porque en el caso del arte contemporáneo no podemos obviar el papel que tiene en la restauración de su propia obra. Es el autor quien posee un peso específico en el conocimiento y comportamiento de los materiales utilizados por él, y es una ayuda inestimable para llegar al resultado que se espera de la intervención de restauración en su obra, ya que existen diferentes posturas ante su natural e inevitable envejecimiento.

Por tanto, en la primera década del siglo XXI, con el afán de aunar criterios y actuaciones, los esfuerzos se encaminan hacia un criterio común, donde las investigaciones son divulgadas a nivel internacional para su desarrollo y conocimiento. Actualmente, desde Europa se están llevando a cabo reuniones y acercamientos desde distintas

plataformas para la defensa del Patrimonio, en donde se expone el papel del conservador-restaurador en sus distintos ámbitos de actuación, tanto en la conservación en museos, colecciones, galerías o salas de exposiciones, como en el plano de la investigación dentro del terreno educativo en institutos, universidades o fundaciones.

Esta fugaz revisión de cómo era antes el papel del restaurador es para llegar al punto en que nos encontramos hoy, el encuentro de la restauración con la ciencia.

Como muestra a lo anteriormente expuesto, hoy presento un trabajo finalizado recientemente por Cúrcuma, empresa que dirijo y que se dedica como muchos ya saben a la Conservación y Restauración de Obras de Arte.

Análisis e investigaciones nos han llevado a recuperar una pieza que hemos podido poner en pie –nunca mejor dicho puesto que de un pie hablaremos– y me pareció muy oportuno por ser el patrón de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes.

Es este un ejemplo de recuperación más allá de una restauración, ya que hemos conseguido poner en valor lo que, sin duda, sin una intervención tan profunda sería imposible apreciar.

CONTEXTO HISTÓRICO

Esta imagen de *San Miguel Arcángel* forma parte del patrimonio artístico del convento de religiosas clarisas de La Laguna y, aunque no está aún expuesta, en breve se podrá contemplar en el Museo Sacro Santa Clara de reciente inauguración.

No tenemos noticias de su llegada a este recinto religioso, ni siquiera sabemos si se trata de una donación o de un encargo. La documentación conventual no aporta datos suficientes, ni aun para el resto de las obras, pues no era habitual dejar registro en el archivo de entrada, ya que muchas de ellas pertenecían al ajuar de las religiosas y otras, a las aportaciones de particulares y allegados al convento. Lo cierto es que, a juzgar por las dimensiones de esta imagen de *San Miguel Arcángel*, bien podría tratarse de esa tipología de imagen que tanto puede ser venerada en la iglesia del referido convento como en cualquiera de las capillas u oratorios.

A partir de su recuperación, hemos podido descubrir la realidad física, material y estética de este grupo escultórico. Sin duda alguna, fue necesario reconstruir sus volúmenes para reconocer cada una de sus partes, de la anatomía y, sobre todo, de la tensión producida por el movimiento. De este modo, la imagen de *San Miguel Arcángel* se nos muestra en toda su integridad, dentro del modelo iconográfico más representativo, como Jefe de la Corte celestial, vestido a la manera de los soldados romanos, en plena lucha contra el mal, es decir, del demonio que se haya sometido a sus pies en forma humana y no como un dragón o serpiente que se retuerce mientras el Arcángel lo atraviesa con su lanza, como en otras composiciones.

Tampoco disponemos de datos para conocer su autoría. Pero si observamos detenidamente el resultado escultórico, no ponemos en duda que tuvo que salir de un buen taller. No es una obra de carácter popular, de un artista de segundo nivel. Todo lo contrario. Después de haberla cotejado con otras piezas existentes en iglesias canarias, sobre todo de La Palma, hemos descubierto que existe una evidente aproximación a las esculturas del artista andaluz Benito de Hita y Castillo (que vivió entre 1714 y 1784), existentes en la mencionada isla, especialmente con las imágenes de *San Antonio de Padua* y *San Miguel Arcángel* que se hallan en el altar mayor de la parroquial de Puntallana, así como con la talla de la *Virgen del Carmen*, de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Barlovento. Hay entre ellas unas ciertas connotaciones y similitudes que nos permiten acercarnos a la creación de este artista.

Sin embargo, nuestra observación durante el proceso de la restauración nos obliga a ir más lejos en los planteamientos estilísticos, a tenor de las policromías aplicadas, de la ligereza del movimiento, de la expresión del rostro, y de otros aspectos y resultados morfológicos, que nos recuerdan la producción italiana del siglo XVIII, especialmente la producida en los talleres napolitanos. Si prestamos atención a la interesante imagen de *San Miguel Arcángel* perteneciente al Museo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, una obra anónima del siglo XVII, podemos encontrarnos evidentes referencias estilísticas con la homónima del Convento de Clarisas de La Laguna, pues ambas, a pesar de no ser esculturas de tamaño

natural, participan de una dinámica monumentalidad, gracias al movimiento pluridireccional de los dos personajes –Ángel y Demonio–, y el tratamiento fluido y atmosférico de extraordinarios juegos de luces y sombras.

Pero todo esto son conjeturas a expensas de hacer mayores averiguaciones. Este campo queda abierto para la investigación histórica a tenor de la documentación aportada.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN



Antes de su intervención

Medidas:

Ángel: 70 cm x 60 cm x 45 cm

Demonio: 62 cm x 40 cm x 32 cm

Tanto la figura del demonio como la del Arcángel están formadas por juntas de embones de madera de arista viva. Ejecutadas con piezas de gran tamaño y empleando espigas para las uniones de las extremidades. La imagen de San Miguel fue tallada, dorada y policromada, mientras que la del demonio fue tallada y a continuación policromada.

En lo referente al apoyo o peana de las dos figuras, cuando comenzamos los trabajos de ensamblaje, aún no estaba localizada. Fue durante el proceso de restauración de las dos imágenes cuando una de las religiosas me mostró una base que tenían arrinconada y no estaba muy convencida de que pudiera recuperarse por el estado en que se encontraba. Tras realizar análisis de correspondencias de pigmentos, pudimos saber que había pertenecido al conjunto escultórico y había sido desechada por su grave ataque de insectos xilófagos.

Como viene siendo habitual en las piezas de esta época, para darle mayor realismo a las imágenes tanto el arcángel como el demonio fueron realizados con ojos de cristal, azules los de San Miguel y marrones con tono morado los del demonio. Fueron colocados desde la parte delantera del rostro haciendo dos cuencas profundas en la madera donde luego depositar los ojos que serían rematados con pasta alrededor de ellos.

En la figura de San Miguel se han utilizado volúmenes de estuco en sus decoraciones, que ayudan a enmascarar,

en muchas ocasiones, las uniones de las maderas. No así, en cambio, en el demonio, que disfruta de una excepcional talla donde deja a la vista, sin más, una soberbia anatomía que se apreciaba aun en el estado en que se encontraba a sus inicios.

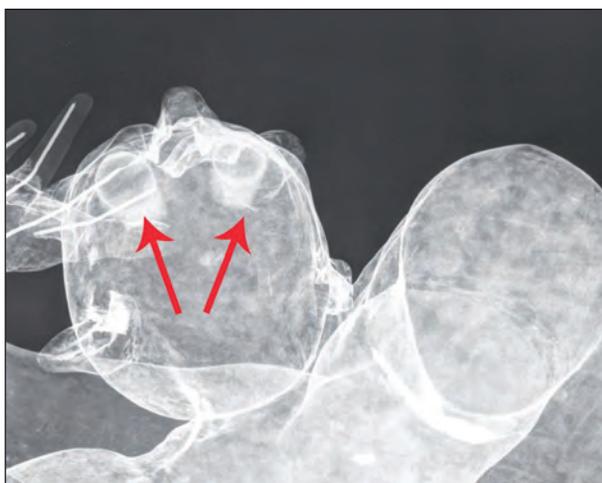
Hay que señalar que parte de la volátil túnica sufrió una mutilación en uno de sus extremos, siendo seccionada seguramente por motivos de reubicación en algún nicho de poca profundidad y deduciéndose por la coincidencia de color en su corte con los últimos repintes aplicados.

En la armadura del San Miguel se observa el dibujo inciso realizado para dibujar las líneas de su decoración policroma. Se observa la incisión dejada por el punto del compás con el que trazaron los ángulos de las escamas.

PRIMEROS PASOS HACIA SU RECUPERACIÓN

El estado en que se encontraba la pieza cuando se decidió restaurarla era lamentable. La necesidad de no abandonar a su suerte lo que a primera vista se veía que había sido una imagen excepcional hizo que en varias ocasiones se quisiese poner freno al deterioro que se extendía silenciosamente mediante el solapamiento de los desperfectos.

Como puede verse con el estudio de luz ultravioleta, se podían percibir los chorretones dejados por productos



Estudio con Rayos X. Detalle de las cuencas y ojos de cristal



Fluorescencia inducida por luz ultravioleta

fungicidas que en 1987 se aplicaron con el ánimo de frenar el ataque de xilófagos en la madera y que se ocultaba detrás de su policromía. Pero el estado de esta era tan frágil que en zonas había perdido parte de su soporte provocando faltas de pintura, ahuecamientos y hundimientos.

Primeramente, antes de efectuar la intervención propiamente dicha de restauración, se realizó un estudio de los materiales constitutivos de la pieza. Para ello se efectuaron análisis estratigráficos en diferentes zonas de la figura. Estos análisis sirven para estudiar el tipo de pigmento, el aglutinante utilizado y el estado del soporte en su interior. Esta información se complementó con estudios al microscopio para poder aumentar las capas y poder hacer un estudio de alternancia de las capas superpuestas. Estos exámenes nos llevaron a establecer las diferentes relaciones e intervenciones en base a las capas de policromía que íbamos encontrando a medida que realizábamos las pruebas de levantamientos de repintes.

A continuación, las imágenes fueron fotografiadas de manera detallada quedando constancia del estado en que se hallaban al inicio del proceso. Como puede imaginarse, el estudio físico, químico, fotográfico y radiográfico nos ayudó a realizar distintas comparativas tanto de entre sus partes como de los tres elementos que componen el grupo escultórico –arcángel, demonio y peana– para posteriormente poder ser intervenida.

ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS PIEZAS

El fuerte ataque de carcoma, como habíamos dicho al inicio, fue tratado en varias ocasiones. Sin embargo, en 1989, con motivo de la llegada del restaurador Antonio Mesquida Obrador para ejecutar algunas intervenciones dentro del convento, se dispuso que se hiciese el intento de tallar las partes faltantes, como puede observarse en el pie derecho y la madera encajada en el ala izquierda. Debió ser el mal estado de la pieza lo que llevó a no finalizar la faena.

Las composición de las maderas utilizadas son de diferente naturaleza, dominando la madera de conífera en el torso de San Miguel y en el cuerpo del demonio, siendo estas las más afectadas por la degradación de las fibras. En



Macrofotografía de Anobium Punctatum

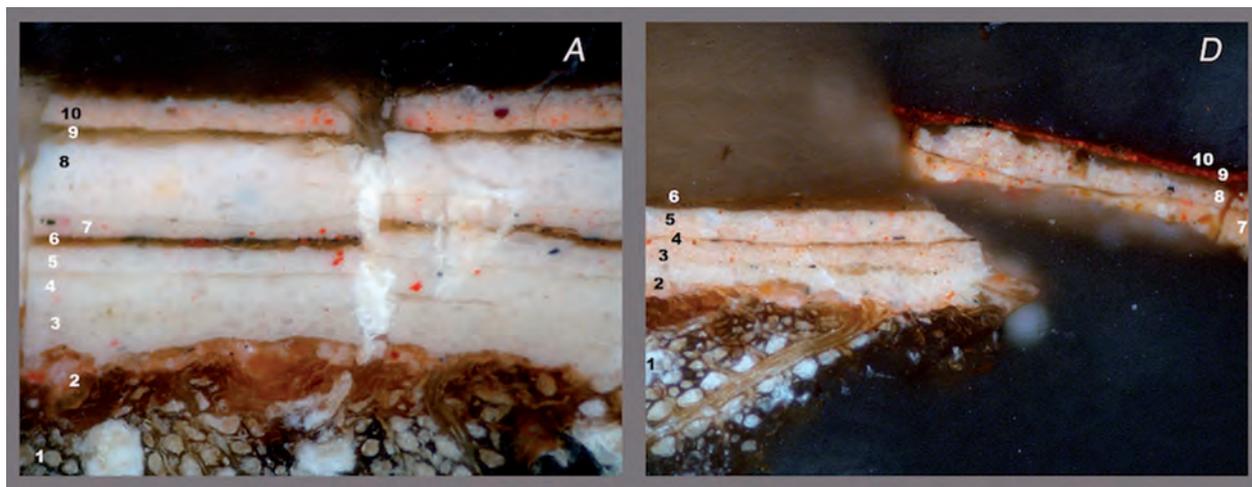
cuanto a las extremidades superiores de San Miguel, están constituidas de madera frondosa y menos afectadas.

Las macrofotografías realizadas muestran el grave ataque producido por el *anobium punctatum* en fase adulta. Este insecto atacó indistintamente las maderas tanto de coníferas como de frondosas. Se instaló en la albura como en el duramen, dañando por tanto en profundidad las tres piezas.

Podemos concluir que aun encontrándose en un estado grave de deterioro interno, la pieza conservaba la mayoría de sus formas volumétricas, permitiéndonos apreciar la categoría de la pieza.

Los estudios estratigráficos demostraron que las dos figuras tuvieron el mismo proceso de ejecución en las carnaciones, aplicándose una capa rojiza que impregna directamente el soporte de madera, incorporando a continuación capas hasta llegar a una capa más clara con la que se finaliza la policromía. Estas capas de pintura llevan como aglutinante aceite de lino, y para llegar al resultado deseado fueron superpuestas cuatro capas .

Por lo que respecta a la peana, los colores que se observan nos indican que pudo ser utilizada para este conjunto escultórico en algún momento, puesto que alguno de ellos coincide con los repintes azules del Arcángel. En cuanto a la pintura original de la misma, los análisis estratigráficos nos hablan de que existen restos de pigmentos de tierras en la peana que fueron removidas, coincidiendo posiblemente con el apoyo en el que descansaba el



Comparativa de las carnaciones de las dos imágenes A: arcángel, D: demonio

demonio. En el momento de recibir la peana ya se encontraba desmontada la madera central de la superficie, acusada por un grave ataque de carcoma como puede deducirse por el estado de deterioro del soporte del demonio que corresponde con la zona de contacto.

Hay que señalar la riqueza de los pigmentos utilizados y que nos hacen pensar en obras de primera categoría, encontramos azul esmalte y azurita, pigmentos apreciados y utilizados desde la Antigüedad. El estado de la obra no dejaba evaluar la capa de barniz original, ya que sobre este nos encontramos hasta cuatro estratos de diferente grosor oscilando entre 10 y 15 micras.

Tanto en la figura del demonio como en la del Arcángel existen analíticas y estudios con luz ultravioleta en las que encontramos resina alquídica en superficie que seguramente fue aplicada con ánimo de endurecer los estratos pulverulentos y frenar el deterioro que inevitablemente seguía en el interior.

TRATAMIENTO REALIZADO

El estado tan grave de las piezas nos llevó a realizar una desinsectación con gases inertes. Este proceso tiene como objetivo la erradicación y exterminio de cualquier tipo de insecto que pudiera estar presente en las tallas, de

tal manera que el tratamiento resultara efectivo en cualquiera de sus fases biológicas: es decir adulto, larva o huevo.

El tratamiento consistió en desplazar el Oxígeno por Argón de alta pureza, un gas inerte con mayor densidad, hasta alcanzar unas concentraciones de oxígeno inferiores al 0,05 % en unas determinadas condiciones de humedad y temperatura. Por ello, se realizaban mediciones periódicas para controlar que estuviese en las condiciones requeridas. Dicha atmósfera se creó en un espacio estanco donde se introdujeron las diferentes piezas a tratar, permaneciendo un determinado tiempo.



Desinsectación por anoxia con gas inerte Argón



Proceso de eliminación de repintes en la figura del demonio

Como se pueden imaginar, el trabajo de eliminación de las capas de repintes que cubrían la pintura original fue arduo y complicado. La extracción de todas estas capas de diferente naturaleza hizo que el procedimiento de limpieza fuese distinto según las zonas. Este proceso se realizó mecánicamente ayudándonos de aire caliente controlado, de forma que las capas de pintura se reblandecían lo suficiente para poder extraerlas. Una vez que nos encontramos en los estratos más cercanos a la pintura original, la eliminación de repintes se realizó humectando con un gel específico que dejase en suspensión los disolventes el tiempo necesario para su remoción.

El resultado final, como pueden apreciar, no tiene parangón con el existente en el momento de comenzar los trabajos. No se ha podido recuperar parte de la policromía, pero aun así, el fruto es muy gratificante. Hemos conseguido conservar en zonas más internas algunos testigos de esta policromía desaparecida, que nos hacen imaginar la belleza que pudo poseer.

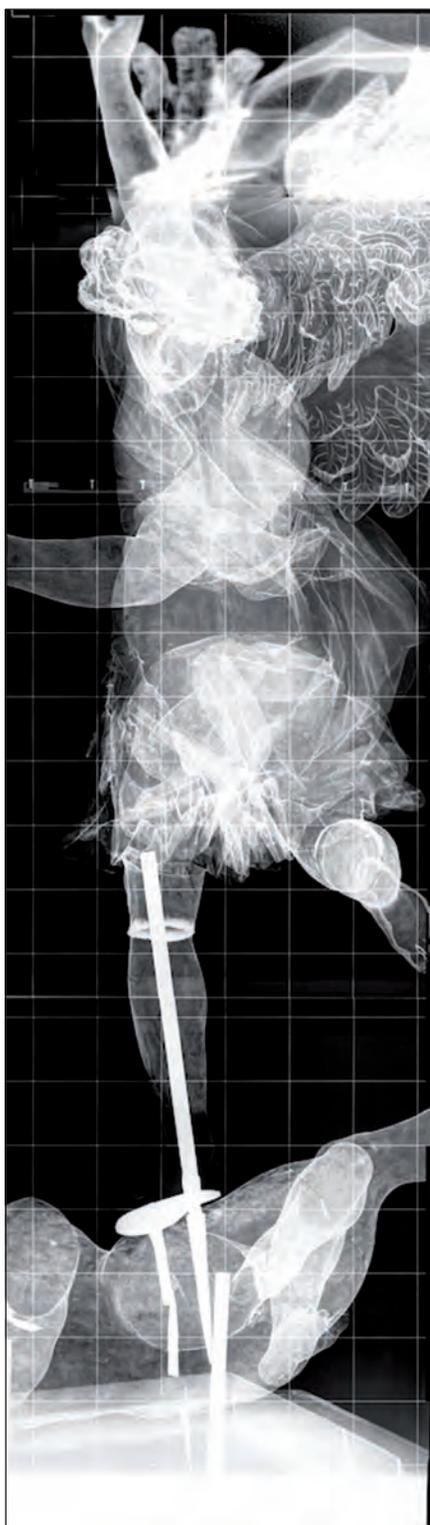
La túnica tuvo unas decoraciones florales con entonaciones moradas, con un barniz que a su vez transparentaba unas líneas azules. El torso de la coraza eran escamas azules difuminadas y rematadas con pequeños puntos de oro, muy similares a las que se encuentran en el Arcángel de las Descalzas Reales de Madrid. Todo lo que hoy está en color bol amarillo en cinturilla, casco y remates fue en su día dorado. Y la falda ofrecía una decoración floral de gran delicadeza. Todo ello desaparecido lamentablemente.



Durante el proceso de limpieza del arcángel

En lo referente a la reintegración volumétrica, puede observarse, como consecuencia del fuerte deterioro en la madera de toda la pierna derecha del Arcángel, la ausencia del pie. He aquí que esta amputación coincide con el punto de equilibrio más crítico, lo que nos hizo plantear un doble reto: por un lado dotar de soporte estructural al conjunto escultórico y por otro, la reproducción propiamente dicha del miembro apoyado.

Después de la realización de la talla del pie derecho en cedro americano, se horadó tanto la figura original como la nueva pieza, todo ello con relativa dificultad, ya que se debía hacer coincidir el eje de ambos. Para ello, se confeccionó un tubo hueco de acero inoxidable que llega hasta el interior de la rótula y rematado por una plantilla soldada que consolida definitivamente el porte de la figura



Rayos X: sujeción de las dos piezas a la peana

superior, dando apoyo y solidez al conjunto, para finalmente introducir esta estructura en un perno agrandado y reforzado a partir del existente en la figura del demonio.

Una vez finalizada la operación de unión de las dos figuras, procedimos al refuerzo de los soportes de madera. La falta de material en el interior de la madera, nos llevó a realizar dos tipos de consolidación estructural. Una primera, en la que la fluidez de la resina rellenaría toda las zonas huecas y sin acceso. Y una segunda, con material más denso que nos daría la superficie necesaria para aplicar posteriormente el estuco. Estas operaciones hubo que realizarlas varias veces durante todo el proceso de la restauración puesto que la superficie pictórica no dejaba entrever las zonas quebradizas.



Realización del pie derecho con madera de cedro



Refuerzo interior de la pierna derecha mediante un tubo de acero inoxidable



Proceso de estucado de la superficie

A continuación se realizó el proceso de estucado, consistente en rellenar las faltas de preparación que interrumpían la continuidad de las imágenes haciendo una superficie uniforme donde aplicar posteriormente el color. En este caso se utilizó un estuco de cola orgánica con sulfato de calcio delimitando el contorno de lagunas de la capa pictórica.

El mal estado de las piezas requirió un profundo trabajo de estucado. Una vez realizado el tratamiento de las lagunas, se comenzó una labor extremadamente minuciosa de restitución. Se han tenido en cuenta los actuales criterios de restauración, donde debe priorizar el respeto de la pintura original a cualquier intervención; por ello, la reintegración pictórica se llevó a cabo en las carnaciones, dejando las decoraciones de los ropajes con el tono base que encontramos y los dorados en su color base de bol. La técnica utilizada para su restauración pictórica fue el *rigattino*, término italiano utilizado para asignar esta ejecución con rayas verticales discernibles a la policromía original.

En cuanto a los criterios de actuación, tanto los tratamientos como los productos empleados cumplen con los requisitos exigidos en materia de conservación y restauración, dictados por organismos oficiales como el ICOM y la UNESCO. Los procedimientos pictóricos se han realizado con productos de probada calidad, eficacia y de fácil reversibilidad. Sin embargo, en cuanto al soporte, se han ejecutado refuerzos estructurales no reversibles, conforme a lo estricto y necesario para su estabilidad.



Equilibrio de las tres piezas: arcángel, demonio y peana

Ya para finalizar, quisiera dar las gracias a todas aquellas personas que de una manera u otra han intervenido en la restauración de este grupo escultórico, especialmente a la Congregación de las Hermanas Clarisas de La Laguna, por haber confiado en mí para llevar a cabo este maravilloso proyecto que, por otra parte, no habría sido posible sin la colaboración de un equipo de profesionales integrados por:

Restauradoras en Cúrcuma, Dña. Irene Marcelino Cabrera con el apoyo de Dña. Patricia Padrón Sosa y Dña. Luján Hurtado de Mendoza. Al profesor de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense

de Madrid, el Dr. Paris Matía Martín quien logró equilibrar el conjunto escultórico. Así como al historiador del Arte, el ilustrísimo académico Dr. Gerardo Fuentes por sus valiosas aportaciones históricas. Mi gratitud también a Dña. Ana M.^a Loureiro Arias, restauradora de Escultura de Patrimonio Nacional por su asesoramiento técnico. Al ebanista D. Luis González Rodríguez que se ocupó del saneamiento de la peana. Y por último al laboratorio Arte-Lab de Madrid donde realizamos los análisis químicos que han sido concluyentes para las correspondencias entre las diferentes policromías.

Las personas que he dirigido y que aquí se nombran son los artífices de la ejecución de las piezas y del apoyo en las investigaciones. El buen hacer de un equipo que, sin duda, han sido primordiales para la buena ejecución de este trabajo.

Y así finalizo mi disertación confiando en que haya podido poner en valía la importancia de los estudios previos, los análisis técnicos y los conocimientos de los materiales en las intervenciones de restauración. Solo me queda agradecer la atención de todos ustedes y su asistencia. Gracias, muchas gracias a todos.

MARÍA FERNANDA GUITIÁN GARRE Y LA ACADEMIA

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Este acto de hoy no es muy común en nuestra Academia, aunque de ninguna manera singular. Me refiero al hecho de que un académico correspondiente pase a ocupar una plaza de numerario, de las únicas ocho que conforman cada sección. Ya esto sucedió hace unos años con el Dr. D. Guillermo García-Alcalde en la sección de Música y hoy con doña María Fernanda Guitián en la de Escultura. La implicación y el espíritu de colaboración de un académico correspondiente contribuye a que la Academia considere oportuno pasarlo a numerario al producirse una vacante en su sección, porque pertenecer a la Academia, siempre lo he dicho, no es un simple estar, sino un sentirse involucrado en su esencia y devenir. Ya hemos oído la hermosa *laudatio* que le ha dedicado la Dra. doña Ana Quesada con todos los méritos que encierra su carrera, a la que le agradezco como siempre su expresiva intervención. Pero yo quiero destacar ahora en mi turno de palabra la gran aportación de doña María Fernanda a esta Real Academia.

Desde hace ya varios años y antes de ser designada correspondiente en 2011, visitaba nuestras instalaciones y vibraba ante nuestros sueños y proyectos al hablarle de la posible incorporación de las nuevas salas de este edificio a sus instalaciones y de su posible contenido artístico, lo que hoy es ya una hermosa realidad. Fue ella la que me puso en contacto con la familia del pintor Gumersindo Robayna y fue ella la que ayudó en el traslado y colocación de los diez primeros grandes lienzos suyos que hoy cuelgan de las paredes de la sala I, lienzos que previamente habían sido restaurados por ella. Luego, sus intervenciones continuaron en otras obras necesitadas de sus desve-

los. Su implicación fue también intensa en el traslado de las obras del legado de María Josefa Cordero, así como en la restauración de algunas de las piezas. Pero la gran aportación de doña María Fernanda a la Academia ha tenido lugar en el pasado año con motivo de la exposición que hemos organizado en el Museo Municipal de Bellas Artes para celebrar el centenario de la reinstauración de la Real Academia por Alfonso XIII, exposición que por cierto se clausurará el próximo domingo 30 de marzo, después de haberse ampliado en dos meses la misma y de haber recibido más de 8 471 visitantes. Su participación en esta muestra ha sido impagable, pues durante más de dos meses estuvo restaurando en dependencias del propio Museo, puesto que a él pertenecen, las distintas piezas escultóricas y pictóricas con sus correspondientes marcos que iban a ser expuestas, o como ella quiere que se diga, *adecentándolas*, pues de estar guardadas en los sótanos, su estado no era precisamente el más idóneo, labor esta que realizó de forma altruista y generosa. Fueron momentos de actividad febril compartida con los comisarios de la muestra los académicos don Gerardo Fuentes Pérez y doña Ana Luisa González Reimers, pero el excelente resultado bien valió la pena.

Doña Fernanda Guitián ha puesto, pues, sus excelentes conocimientos en el campo de la restauración y conservación de bienes artísticos al servicio de nuestra Corporación, constituyendo para nosotros su trabajo una aportación muy valiosa, pues es la primera vez que ingresa en nuestras filas una profesional de este campo, que se suma a los artistas, arquitectos, historiadores del arte y críticos ya existentes, ampliándose así la paleta de expertos

que encierra esta Real Academia. Y como ustedes comprenderán hoy no tengo que emplear la consabida frase que le dedico a todos los académicos que ingresan de que esperamos “contar con su valiosa colaboración en el futuro”, pues su ingreso viene ya precedido por esa “colaboración” y sabemos perfectamente que no dejará de contribuir a ello, dado su talante entusiasta, luchador y generoso. Muchas gracias, María Fernanda, en nombre de la Academia y en el mío propio, por su implicación en nuestro quehacer. Nos sentimos hoy muy felices por su ingreso como numeraria en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, que la acoge con el pláceme de todos sus miembros.

Al mismo tiempo, también quiero expresarle mi más calurosa felicitación por el excelente discurso que nos ha ofrecido sobre un tema tan atractivo de su especialidad, a

través del cual nos ha mostrado todo el proceso de recuperación de una pieza escultórica tan bella, donde se ha puesto de manifiesto los multidisciplinares conocimientos que debe poseer un buen restaurador, que además de formación artística, teórica y técnica, debe tener también formación científica para poder diagnosticar, preservar, conservar e intervenir en el patrimonio artístico. Ha sido muy ilustrativo ese interesante *power point* que nos ha preparado, así como sus ideas y criterios a la hora de que un profesional se enfrente ante una pieza en peligro de extinción. No son seres vivos, bien es verdad, pero algo nuestro se va con la desaparición de cualquier obra de arte.

Le doy mi más calurosa bienvenida en nombre de la Real Academia Canaria de Bellas Artes a su cuerpo de académicos numerarios.

LAUDATIO DE LA ESCULTORA M.^a ISABEL SÁNCHEZ BONILLA

GERARDO FUENTES PÉREZ

“**T**oda escultura utiliza el espacio real como medio compositivo, ocupándolo y transformándolo hasta adaptarlo a sus necesidades expresivas, pero sin ir más allá de lo que las leyes físicas le permiten”. Es esta una de las afirmaciones de María Isabel Sánchez Bonilla, recogida en su libro *Concepto y técnica de la escultura mural*. Una afirmación que condensa realmente lo que se entiende por escultura, por el arte tridimensional, y que el Renacimiento ya lo había convertido en un cuerpo doctrinal. Torcuato Tasso (1544-1595), uno de los grandes defensores de la escultura, ratificó precisamente lo expresado de una manera experimental, dirigiéndose a sus discípulos: “mirad por todos lados la escultura y siempre participareis más cosas del natural y tocándolas, la hallaréis”. Este comentario señala la clave para entender una de las razones de la escultura, entendidas, asumidas e interiorizadas por nuestra recipiendaria, una experta en el conocimiento, en la pedagogía y en el ejercicio de la profesión artística.

Confieso que me siento abrumado pero a la vez gozoso de presentar en esta *Laudatio* a la persona de doña Isabel Sánchez Bonilla, su labor como docente e investigadora, todos sus méritos, sobradamente conocidos por la comunidad universitaria y científica, que han hecho posible que esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, en Junta General, haya aprobado su incorporación a esta noble y centenaria corporación. Hablar, precisamente, de los méritos de una excelente compañera y amiga en las tareas docentes, a pesar de que ambos trabajamos en distintas facultades universitarias. Conozco tanto sus trabajos, sus desvelos, su entrega, sus ilusiones, su entusiasmo

por la investigación, por los descubrimientos, que resulta difícil ser objetivo y preciso. Una mujer llena de vitalidad y de ese humor andaluz que tanto la caracteriza, pues no hace tanto que nació en la localidad de Fuensanta, en aquellas amplias extensiones de olivares de la provincia de Jaén.

No pretendo en esta intervención hacer un recuento monótono y rutinario de sus aportaciones al campo de la escultura, sino simplemente resaltar la singular capacidad de María Isabel –o de Maribel (así es como la conocemos)– para enfrentarse a nuevos caminos impensados, asumiendo riesgos que suponen tender puentes entre lo conocido y lo desconocido con rigor científico.

El historial académico de Maribel es realmente excepcional porque ha sido capaz de encontrar nuevas posibilidades, científicamente coherentes, para llevar a cabo alternativas complejas en diversas áreas de la escultura, sobre todo de la escultura en piedra, su verdadera y apasionante especialidad. Su currículum así lo demuestra: “Escultura en piedra: Forma, superficie, comunicación”, “Patrimonio en piedra. El transporte y el mercado como condicionantes”, “Composición escultórica. Interdependencia forma / técnica / materia” son solo algunos de los títulos que componen su amplia nómina de publicaciones y que ponen de relieve su plena dedicación a la escultura pétrea, lo que tuvo muy claro desde mucho antes de su decisión de estudiar Bellas Artes. En las aulas de la Escuela de Artes Aplicadas de Jaén y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, Maribel se enfrentó con la tridimensionalidad, apreciando la naturaleza de los mate-

riales, de su morfología, colores, cualidades y texturas. Hay que fijarse en la enorme variedad de materiales que conforman la naturaleza en su proceso de formación. No siempre se logra, porque la naturaleza se nos presenta como un amasijo de materiales que hay que separar, valorar y estudiar. Son los poetas, los artistas quienes perforan con su mirada las entrañas de las piedras y reconocen en ellas sus capacidades para convertirlas luego en esculturas. El peso, el volumen, el vacío, la escala, el espacio, la atmósfera y el entorno. Maribel ha llegado a penetrar en todas esas sensaciones que forman parte de la sabiduría del artista. Pero no permanece ahí, en lo puramente formal y material, dejándose solo conducir por sus inclinaciones racionales y por su propio conocimiento. Maribel experimenta, busca, estudia, atreviéndose a descubrir la generosidad de nuevos materiales que hasta ahora poco o nada han pasado por las manos del escultor. Como exploradora, rastrea nuestra geografía, la observa, consulta todos aquellos materiales que va encontrándose a su paso y se detiene en las texturas de las piedras, de los colores y tonalidades, de su composición y dureza. Es decir, estamos ante una escultora que investiga, que hace el recorrido natural de los materiales hasta convertirlos en obras de arte. Y me refiero concretamente al basalto, tan nuestro, tan medido en nuestra historia, inseparable de nuestra vida incluso cotidiana.

Y aunque Maribel ha explorado todos los materiales capaces de convertirse en un producto escultórico, como la madera, es la piedra su gran pasión, pues observando y contemplando su producción podemos detectar fácilmente que su dominio sobre el referido material llega en ocasiones a transformarse en un producto pictórico, gracias al inteligente uso de los efectos naturales de las piedras, como los variadísimos veteados de los mármoles. Prueba de ello es esta espléndida escultura que hoy expone ante todos nosotros y que, a partir de hoy, formará parte del excelente conjunto de obras de artistas que esta Real Academia muestra en sus diversas salas. Una obra realizada en mármol de las canteras de Macael, de una evidente quietud atemperada que, al observarla, me obliga a situarme ante esa serie de esculturas pictóricas que predominaron en la segunda mitad del siglo XIX “con un marcado interés por la superficie considerada como algo inmaterial, cuyo valor positivo se encuentra en lo irreal y

suave”. Pero la perfección técnica, y sobre todo la ostentación ofrecida por el arte de los trabajos en mármol, añade un cierto sentido del placer en la superficie. En esta hermosa escultura de personaje femenino que tenemos ante nuestros ojos, su autora no solo buscó la belleza de la piedra, sino de la suave y radiante superficie. Ahora entendemos por qué el poeta y crítico francés Charles Baudelaire afirmó que “la escultura está más cerca de la naturaleza”. Por tanto, no podemos ignorar la escultura. Podemos acaso tropezarnos con la escultura, pero no podemos ignorarla.

La académica correspondiente de la Real Academia de San Fernando de Madrid, Paloma Herrero, en el prólogo del catálogo perteneciente a la exposición sobre obras de Maribel Sánchez, que tuvo lugar en 2012 en la Galería Magda Lázaro de esta capital, bajo el título “Mármol y lava”, indica que las piezas que componían la referida muestra –esculturas de bulto redondo y relieves– habían sido ejecutadas en mármol de “Macael y de Carrara, mientras que las piedras volcánicas, que forman las entrañas de las islas y sobre las que ha investigado la artista, proceden principalmente de Güímar, Granadilla y Arico (en Tenerife) y de Ayacaure (en Gran Canaria)”. Si bien es verdad que Maribel conoce en profundidad las calidades de los mármoles de Carrara, de donde salieron los bloques para la producción del gran Miguel Ángel, y los mármoles de las canteras de Macael, en la provincia de Almería, su verdadera dedicación está centrada actualmente, tal y como afirma la citada académica, en el estudio de los materiales que componen la estructura geológica de las islas, descubriendo en ellos todos sus recursos y su potencial estético. Materiales, como el basalto, que en el pasado estuvieron relegados a la cantería, ahora, gracias a la incansable labor investigadora de Maribel, han quedado incorporados al “parnaso” de los materiales artísticos, y que ella ha sabido dar a conocer a través de numerosas publicaciones, en artículos en revistas especializadas y en congresos nacionales e internacionales, como el libro que lleva el significativo título de *El entorno volcánico como experiencia multidisciplinar*, del que es coautora del capítulo “Piedras volcánicas en la escultura. Canarias siglo XX”, o el artículo “En-torno a la piedra volcánica”, títulos que jalonan sus estudios sobre estos materiales que también ha introducido en sus planes docentes, en sus clases de la Fa-

cultad de Bellas Artes de La Laguna, donde es Catedrática de Escultura desde 1996, y en todos aquellos títulos oficiales como el Máster en Arte, Territorio y Paisaje, Grado en Bellas Artes, y Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, y en otras asignaturas relacionadas no solo con la creación escultórica y con las técnicas empleadas, sino también con la conservación y la restauración de la piedra. Aparte de los cargos de gestión universitaria, destacamos su responsabilidad como Vicedecana de Ordenación Académica, entre 2001 y 2003, Directora del Departamento de Pintura y Escultura de la citada Facultad y Vicerrectora de Servicios Generales de nuestra Universidad.

Sin embargo, su pasión por los basaltos, por los volcanes, por la tierra de aquí, no es una cuestión de libros, de congresos, de clases, es decir, no se reduce al ámbito universitario, intelectual, científico; Maribel ha hecho de las piedras su “modus vivendi”. Y lo manifiesto con toda seguridad, pues ella me ha permitido, como a tantos otros, especialmente a aquellos que en estos momentos llevan a cabo estudios relacionados con estos materiales, acercarme, como historiador del Arte, al conocimiento de los mismos, a entender su lenguaje, sus razones, a descubrir el gozo que produce la belleza de las formas, del tacto, de las superficies; a descubrir también el movimiento y el dominio de la mano en la creación artística, la voluntad de seguir una elección o de la prodigiosa terribilidad. Transmitir a todos esa experiencia supone, indudablemente, haber aprendido antes esa experiencia. En aquellas jornadas organizadas por ella, que han sido múltiples –“Jornadas en-torno a la piedra volcánica”, “Escultura en piedra volcánica”, “II Jornadas interdisciplinarias Entorno volcánico. Oportunidades”, “Jornadas, Técnicas y Exposición”, entre las más conocidas–, tuve la ocasión de observar las piedras, su dureza, su resistencia y elección, su capacidad para convertirlas en labores de detalle. También de conocer más de cerca la composición de las herramientas capaces de enfrentarse a la fortaleza de las piedras, etc. Lo que para una artista como Maribel ya no ofrecía secretos, para un historiador del Arte como yo, supuso un descubrimiento, sobre todo el enfrentarme con las canteras; primero, con su localización, tarea muchas veces ardua, pues hay que conocer muy bien el medio geográfico y educar muy bien el olfato para descubrirlas; luego, afrontar el es-

tudio geológico y morfológico de las rocas, la búsqueda de información documental, histórica, reconocer la huella del hombre, su intervención, las marcas de las barrenas y de los materiales empleados, así como encontrar los viejos caminos por donde esas piedras, una vez arrancadas de las canteras, eran transportadas hasta los lugares de destino. Puedo afirmar sin temor a equivocarme que, gracias a Maribel, las canteras han vuelto a la vida. Ha sido, y es, una labor fascinante, de una interdisciplinaria extraordinaria. En este momento está completamente entregada en el diseño de la geografía de las canteras de Canarias, a llegar hasta ellas superando todas las barreras que la naturaleza impone, pues gran parte de las mismas parecen haber sido borradas por el tiempo y por la historia. Pero –todo hay que decirlo–, para llegar a este grado de conocimiento y entrega, Maribel ha tenido que enfrentarse con realidades muy diversas. Una de ellas, y tal vez la principal, es el estudio de los volcanes que la llevó a conectar con especialistas y expertos en esta materia para comprender mejor y más de cerca el producto tan variado emanado de las entrañas de la tierra. Y sus pasos se dirigieron a distintos departamentos de la Universidad de La Laguna, como el de Edafología y Geología o el de Geografía e Historia, para encontrar información, orientaciones, comprobaciones de los materiales eruptivos. En el departamento de Geografía recibió un eficaz asesoramiento por parte de profesores especialistas que la supieron orientar en el conocimiento y estudio de las rocas volcánicas, aparte de los demás contactos que ha mantenido con entidades y centros científicos ocupados en la investigación de este campo del saber. Por tanto, los materiales volcánicos ya no tienen secretos para ella, descubriendo todas sus posibilidades, desde esos basaltos apretados, de variadas tonalidades, a los de granos más sueltos.

En torno a estos materiales, Maribel Sánchez ha planteado su creación artística y ha diseñado su proyecto docente, así como su perfil investigador, pues es directora del “Grupo de Investigación Arte y Entorno: creación, conservación, comunicación” siguiendo la línea de estudio del producto volcánico. Entre los proyectos financiados por el Gobierno de Canarias y de los que se ha responsabilizado en los últimos años destacan: “Piedras volcánicas de Canarias como materia para la creación de esculturas” (1996) y “Pigmentos de origen volcánico, identificación en Canarias y aplicación en la creación plástica” (1996-98).

El conocimiento de todo ello le ha permitido organizar actividades de carácter académico y cultural, como son los numerosos congresos en los que ha participado individualmente y en equipo, destacando el que tuvo lugar en La Laguna en 2002, bajo el nombre “Renovar la tradición”, o el celebrado en esta capital, en 2006, “Magma Burning Stone” y la consiguiente exposición “Magma Burning Stone es-Cultura”, de la que fue comisaria conjuntamente con la profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, doña Pilar Blanco. En ella compartió cartel con figuras de renombre internacional, como Ann Carlsson, Hagbart Sollos, Moustafa Al Yassin, Jarno Vellonen, etc. En una de las páginas del catálogo, Maribel Sánchez afirma que “La convivencia de artistas con orígenes geográficos y formación tan distantes ha evidenciado que la escultura, entendida como lenguaje universal que permite la transmisión de emociones y es capaz de asumir conceptos de elevada complejidad, puede ser lugar excepcional para el encuentro en la época de la multiculturalidad, espacio donde interactúan y se enriquecen los diversos intereses expresivos y vía privilegiada para la comunicación con un entorno social que hoy más que nunca se nos ofrece ávido de sensaciones estéticas que sean capaces de rememorar nuestros orígenes y al mismo tiempo asumir sueños de futuro”. Otras muestras como las “Jornadas en-torno a la piedra volcánica” (La Laguna, 2008), “I Jornadas interdisciplinares Entorno volcánico. Oportunidades” (Santa Cruz de Tenerife, 2009), “Escultura en piedra volcánica. Jornadas Técnicas y Exposición” (Aruacas, 2010), “Labra en piedra chasnera de Arico” (La Laguna-Arico, 2010), “II Jornadas interdisciplinares Entorno volcánico. Oportunidades” (Santa Cruz de Tenerife, 2011), “Exposiciones Esculpiendo Lava” (Granadilla de Abona, Santa Cruz de Tenerife, La Orotava, 2011)” ponen de manifiesto la línea trazada por Maribel que se traduce en otras tantas exposiciones, colectivas e individuales, mencionando aquellas comprendidas en el periodo 1994-2012: “Bajorrelieves”, que se pudo ver en el Museo López Villaseñor de Ciudad Real, y en la Casa de la Cultura de Fuensanta de Martos, también en la citada provincia andaluza; “Obra en piedra”, en la Galería de Arte Magda Lázaro, que acogió, asimismo, “Matices en el tiempo” y “Mármol y lava”, anteriormente mencionada; en el Ayuntamiento de Granadilla de Abona, estuvo abierta “Esculturas en pie-

dra volcánica de Chasna”, y no podemos pasar por alto la colección permanente titulada “Esculpiendo lava. Síntesis”, en el Centro Cultural de Guía de Isora.

Podemos seguir hablando de la producción escultórica de Maribel Sánchez, de su persona, de sus objetivos como docente e investigadora, no queriendo dejar atrás su preocupación por el patrimonio, especialmente por el patrimonio urbano, por sus monumentos pétreos, aquellos que ha podido tratar y recuperar, como la Fuente central de la plaza de El Adelantado de La Laguna. Junto a un preparado equipo la sorprendimos enfrascada en la limpieza y recuperación de los mármoles de esta esbelta fuente que llegó a la citada ciudad en 1869 procedente de Marsella, gracias a las gestiones realizadas por la Sociedad Ghirlanda Hermanos. En sus continuas visitas a los cascos históricos de Canarias, concretamente a los de La Orotava, Arucas y La Laguna, admiramos a una Maribel apasionada, intentando explicar la naturaleza de los basaltos, de la cantería, de sus problemas medioambientales, de sus enfermedades y soluciones. Allí, frente a cualquier fachada pétreo, los viandantes quedaban sorprendidos al vernos apiñados en torno a una mujer cuya figura se perdía en medio de los alumnos, pero que no quedaba más remedio que seguirla porque reconocíamos que sus explicaciones eran extraordinarias, haciéndonos descubrir que la piedra tiene su vida y, como tal, hay que atenderla. Que la piedra tiene un origen, una cuna, y como tal sus características y sus peculiaridades. Nos obligó, con nuestra observación e inteligencia, a traspasar la naturaleza de los basaltos, a no permanecer en su superficie, indiferentes, interesados solo por su cronología, por el cantero que las labró y por el análisis ornamental que nos permite establecer clasificaciones estilísticas. La piedra no solo habla por su acabado, por un resultado estilístico, sino que también habla por su propia vida, por su composición, por la organización interior de ella misma. Maribel nos hizo descubrir todo esto; nos hizo descubrir el placer de lo táctil, de la morbosidad de las piedras, de su orden orgánico y geométrico, de la inmensa bondad de los materiales pétreos.

Y no puedo finalizar esta *Laudatio* sin tener presente otros tantos aspectos que han convertido a esta artista en una escultora de reconocida reputación dentro del panorama artístico insular, nacional e internacional, pues

muestra de ello son los numerosos monumentos que embellecen espacios públicos de ciudades españolas y americanas, como la *Virgen de la Fuente de la Negra*, realizado en bronce, y que se encuentra en la localidad ya citada anteriormente de Fuensanta de Martos; la interesante obra de basalto y acero inoxidable, que se puede ver en la plaza de la Alhóndiga de Tacoronte o el monumento denominado *Ipé Amarelo*, que se encuentra en Minas Gerais, en Brasil.

También es amplio el número de premios y distinciones recibidos a lo largo de su carrera artística y docente, entre los que citamos el “Primer premio de Escultura”, otorgado por la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios artísticos de Jaén, en 1974, o el “Primer premio de Escultura”, concedido por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, en 1979. En 1999, se le nombra Miembro del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, y es actualmente académica correspondiente por la Real Academia de Bellas Artes Virgen de las Angustias de Granada y por la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

Por todo ello, creemos que la incorporación de María Isabel Sánchez a esta Real Academia es fundamental para el desarrollo cultural, intelectual y artístico de la misma, enriqueciendo de una manera particular la sección de Escultura en todas sus facetas y actividades. Contar con una artista y con una docente es realmente un privilegio, pues nos permite adentrarnos en el conocimiento de los materiales, en su naturaleza, permitiéndonos en suma llegar a entender la belleza de un canto rodado, de la frescura de la arcilla, de la madera, del agua. Quiero expresar, en nombre de todos los que formamos parte de esta corporación, la más sincera y profunda felicitación a María Isabel Sánchez Bonilla. Que con su disciplina científica nos haga descubrir el maravilloso mundo de la tridimensionalidad, de los materiales, de esos materiales ocultos, como los que se forjan en la oscuridad de las galerías de agua, susceptibles de transformarse en una obra escultórica.

Como afirma José Arreola: “Si el espíritu no se alojara en la materia, no existiría el archivo de la humanidad”. Gracias a todos.

LA INVESTIGACIÓN DEL ENTORNO VOLCÁNICO COMO ELEMENTO ENRIQUECEDOR DE LA ACTIVIDAD ESCULTÓRICA

MARÍA ISABEL SÁNCHEZ BONILLA

En primer lugar deseo agradecer el gesto a quienes me propusieron para formar parte de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, corporación por la que siento el más profundo respeto y a la que le corresponde un papel significativo en el desarrollo y difusión de los lenguajes artísticos, y una alta responsabilidad en cuanto al mantenimiento de nuestro patrimonio cultural.

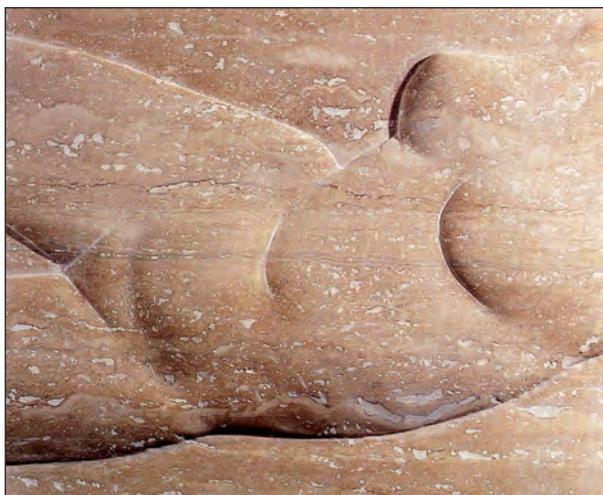
Soy consciente de que la aceptación de este nombramiento conlleva responsabilidades y, por tanto, nuevas ocupaciones que restarán parte del tiempo que puedo dedicar a mi familia. Gracias, Ángel, por apoyarme también en esta ocasión para que las acepte.

Me incorporo a un espacio de reflexión y actividad del que participan personas con las que he mantenido y mantengo una estrecha relación en el ámbito universitario. Me ilusiona tener nuevamente un espacio de trabajo conjunto con Maribel Nazco, con quien tantas ilusiones y avatares he compartido en la Facultad durante más de tres décadas; me agrada el reencuentro con antiguos compañeros como Rafael Delgado o Carmen Fraga; me satisface prolongar en la Academia la relación con buenos compañeros de trabajo actuales –Ernesto Valcárcel, Fernanda Guitián, Marisa Bajo, Ana Quesada, Carlos Rodríguez–, con los que comparto múltiples ideas y proyectos; me alegra encontrar en la Academia a Efraín Pintos, cuya profesionalidad nos ha dado las mejores fotografías de obra escultórica, y me anima disponer de un espacio de diálogo con compañeros escultores de la talla de M.^a Belén Morales, Leopoldo Emperador, Manuel González y Juan López Salvador, al tiempo que recuerdo a Manolo Bethencourt. Conozco

menos, por el momento, al resto de los compañeros de Pintura, Música, Arquitectura o Historia, pero me ilusiona compartir con ustedes un espacio de trabajo multidisciplinar que con toda seguridad ha de enriquecer el modo de percibir las múltiples manifestaciones de las Bellas Artes. No puedo acabar este saludo inicial sin un agradecimiento especial a Gerardo Fuentes y una referencia emotiva a nuestra presidenta. Rosario Álvarez es una investigadora en Musicología a quien admirar y de quien aprender, pero en ella eso se ve superado por una personalidad arrolladora, un tesón y una capacidad de gestión admirables, dedicación que debemos agradecer y que merece un sincero compromiso de colaboración, en ese esfuerzo común que se requiere para que la Academia siga ocupando en la sociedad el lugar que le corresponde como órgano de consulta y como institución con iniciativa propia en sus diversos ámbitos competenciales.

Como es tradicional, hoy se incorpora una obra escultórica a la colección de la Academia. Nuestra presidenta ha mostrado su interés en este torso femenino realizado en 2010 en mármol. Se planteó también la conveniencia de que esta obra exenta se vea acompañada habitualmente por un bajorrelieve, quedando en depósito uno realizado en travertino romano, que podrá ser sustituido por obra de características similares cuando las circunstancias lo aconsejen.

Las obras escultóricas son muestra de un trabajo individual en el que siempre he querido que prime el reflejo de las emociones y sentimientos, sin que se evidencien las dificultades técnicas o los análisis sistemáticos previos. Pero buena parte de mi obra escultórica, especialmente la



Bajorrelieve, travertino romano, 50 x 58 x 3 cm, 1995

que se desarrolla en piedra volcánica, ha sido posible gracias a una actividad investigadora paralela, realizada a veces con financiación institucional y con colaboración de investigadores de otras áreas, en la que sigo implicada como Coordinadora del Grupo de Investigación Arte y Entorno de la Universidad de La Laguna. Quiero centrar mi discurso precisamente en la interrelación entre producción escultórica e investigación, en la dualidad escultora-universitaria, para evidenciar cómo el estudio del entorno volcánico y de sus materiales me ha ofrecido soluciones ante las dificultades técnicas y enriquecido a nivel de lenguaje.

Previamente anotaré algunos detalles ilustrativos de mi formación y desarrollo profesional, imprescindibles para entender el punto de vista desde el que se ha ido interiorizando ese juego alternativo de intuición-razón que subyace en el acto creador. Nací en Fuensanta, un pueblo pequeño de la provincia de Jaén, cursé bachillerato sin conocer a ningún titulado en Bellas Artes, sin saber siquiera que existían las Escuelas Superiores de Bellas Artes. Durante este tiempo todos me animaban a estudiar Ciencias Exactas, opté por Biológicas, cursando Selectivo de Ciencias en el Colegio Universitario de Jaén, donde simultáneamente, en horario de tarde, comencé a asistir a la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Pasados

unos meses ya tenía claro que sería escultora. Ingresé en 1974 en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Mi último año de carrera coincidió con el primero de Licenciatura.

Asistí, por tanto, en Sevilla al nacimiento de las Facultades de Bellas Artes, viéndome implicada a veces en acaloradas polémicas entre defensores y detractores de nuestro ingreso en la Universidad. Viví allí los encierros en el Museo de Arte Contemporáneo en apoyo de la integración y, aunque debo confesar que entonces no sabía muy bien el alcance de la misma, me alegro de haber puesto mi grano de arena para conseguirla. Cuarenta años después sigo pensando que las Bellas Artes y la Universidad pueden y deben convivir.

Teniendo noticia de que se buscaban profesores de escultura para la recién creada Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, ubicada entonces en este edificio que hoy acoge a la Academia, vine a Tenerife y expuse a Pedro González mi interés. Me preguntó qué sabía hacer, le enseñé unas cuantas fotos de esculturas que llevaba en el bolso. Una semana después había firmado el primer contrato –tiempo parcial, seis horas–, que irá evolucionando en sucesivas categorías docentes hasta que en 1996 accedí a Cátedra de Universidad del Área Escultura. Este es, pues, mi curso número 35 como profesora de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna.

Antes de seguir adelante quiero comentar una anécdota de aquella época bastante ilustrativa en relación con el tema. En el decreto de integración de los estudios de Bellas Artes a la Universidad de La Laguna –1979–, se publicó únicamente el Primer Ciclo de los estudios de Licenciatura, con lo que tuve la oportunidad de participar en la elaboración del Segundo Ciclo. En una de las reuniones realizadas con este objetivo planteé que entre las asignaturas de la especialidad de Escultura se incluyese la talla en piedra. El Decano, Pedro González, me respondió que eso era imposible, porque en Canarias no había piedras que pudiéramos usar y traer mármol de Italia para que trabajasen los alumnos era algo impensable de acuerdo con las posibilidades económicas. Como veremos, he intentado buscar solución a aquella carencia.



Torso femenino, mármol de Macael, 91 x 39 x 27 cm, 2012



Muestrario de rocas volcánicas, 1996

La formación y experiencia en la Escuela Superior han sufrido drásticas modificaciones para adaptarse al marco universitario. Las asignaturas de modelado o talla, que entonces tenían quince horas semanales anuales y después ocho horas, han terminado en seis créditos ECTS, o como máximo doce, es decir, cuatro horas presenciales cuatrimestrales.

En ocasiones, la integración a los requerimientos universitarios ha sido muy dura en las exigencias al profesorado: tesina, tesis doctoral, titularidad, cátedra, evaluaciones de calidad docente, necesidad de organizarnos en grupos de investigación acorde con modelos iniciales propios de las ciencias experimentales, de publicar en revistas de impacto, de obtener sexenios, etc., todo ello siendo consciente de que nunca estaremos realmente cómodos dentro de este molde, pero sabiendo que no puede ser de otra manera, porque la formación superior en Bellas Artes no tiene sentido fuera del estamento al que corresponde la formación superior en cualquier otro ámbito del conocimiento.

Poco a poco la normativa universitaria se ha ido adaptando para dar cabida a nuestras necesidades. La legislación vigente se refiere de manera habitual a la enseñanza e investigación “científica, técnica o artística”, incluso los planes europeos de financiación de la investigación –Horizonte 2020, por ejemplo– incluyen referencias expresas para los ámbitos creativos, mencionando la conveniencia de tener en cuenta las fortalezas que tiene Europa en creación y diseño; reseñas que encontramos igualmente en el Plan Nacional de Investigación Científica. También los Sistemas de Evaluación de la Calidad, tanto los referidos a verificaciones de títulos de Grado, Máster y Doctorado como los aplicables a la evaluación individual de la actividad investigadora –sexenios–, incluyen epígrafes específicos para las aportaciones artísticas y describen los requerimientos para evaluar su calidad.

Por tanto, debemos considerar plenamente consolidada la integración de Bellas Artes a la Universidad y también a los Sistemas de Investigación Autonómico, Nacional e Internacional, incluso siendo conscientes de que todavía hoy tanto en el seno de las facultades de Bellas Artes como fuera de ellas, sigue habiendo debates en los que se pretende dilucidar si una tesis doctoral, un trabajo fin de máster o un trabajo fin de grado pueden estar conformados exclusivamente en alguno de los lenguajes artísticos, lo que evidencia que aún algunos miembros de nuestras áreas mantienen diferenciada la creación artística individual respecto del marco de la investigación sistemática y de grupo.

Pero este no es el caso, entendiendo complementarios el trabajo puramente creativo del taller y la labor investi-

gadora, es nuestro objetivo reflexionar sobre las aportaciones positivas de su interrelación, sobre cómo el trabajo que se desarrolla en grupo y con financiación competitiva puede surgir de las necesidades y expectativas que se generan en el taller y en las aulas de escultura, al tiempo que sus resultados vienen a resolver problemas de la ejecución plástica y sirven para enriquecer el desarrollo de la obra personal. Me centraré para ello en algunas de las investigaciones realizadas por el grupo de investigación que dirijo, para analizar el reflejo que tienen en el propio quehacer escultórico.

Casi todos los artistas de mi generación hemos buscado, en uno u otro momento, alternativas a la escultura figurativa. Personalmente me interesé –final de los años ochenta– por las posibilidades que ofrecía la percepción táctil. Esta búsqueda trajo consigo algunas experiencias de modelado con los ojos tapados y también el acercamiento al mundo de los ciegos, colaborando con ASTI-PANI. Finalmente, la necesidad de concretar y racionalizar todo aquel maremágnum de planteamientos e información dio paso a la solicitud de mi primer proyecto de investigación competitivo, en el que obtuvimos recursos de la Dirección General de Universidades del Gobierno Autónomo Canario para estudiar la interrelación perceptiva vista-tacto, financiando aspectos tan diversos como el acceso a través de Red Iris a revistas internacionales especializadas, la preparación de material experimental para valorar las respuestas del público frente a diferentes estímulos táctiles, la adquisición de equipos informáticos y software necesarios para la valoración de encuestas, etc. Paralelamente se fueron generando propuestas escultóricas de tipo táctil.

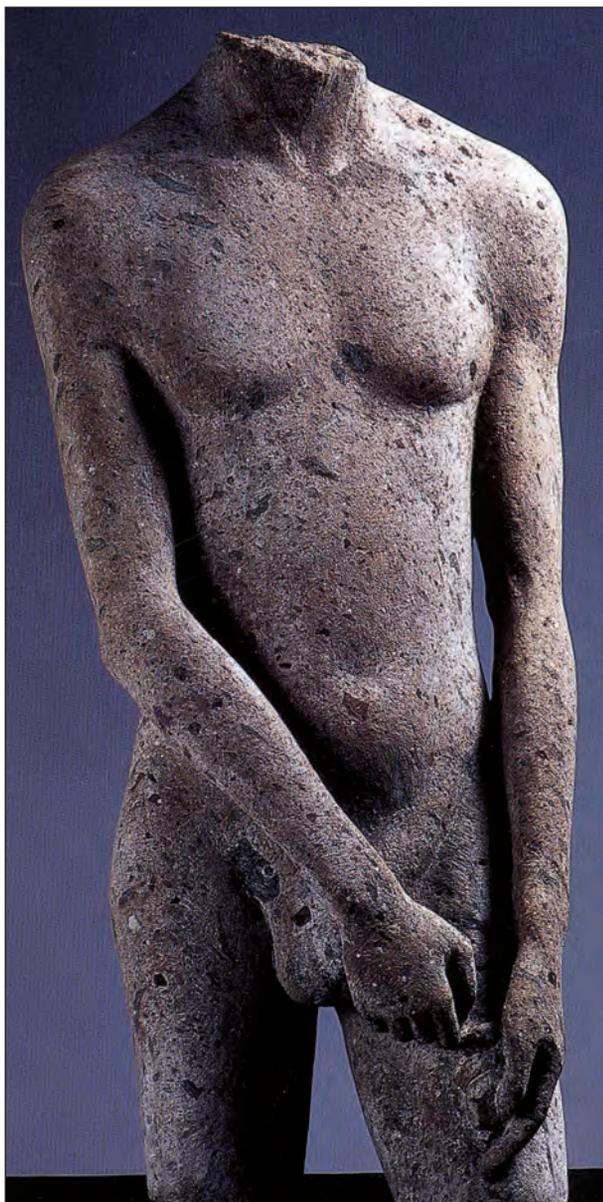
Además de obtener algunos conocimientos bastante útiles a la hora de plantear formas escultóricas que incitan a tocarlas, que requieren de la intimidad que nos ofrece el tacto o que rememoran experiencias sensoriales capaces de conformarse como tema de la escultura..., este proyecto condujo hacia el siguiente, ya que la textura de la piedra “molinería” de poro fino, interesante inicialmente porque resultaba inapreciable con los ojos cerrados, o la calidez sedosa de la “tindaya” o de algunas “chasneras”, hicieron evidente un entorno que impresionaba por la variedad cromática y textural de sus piedras, abriendo para la escultura infinidad de posibilidades formales y superfi-



Bajorrelieve, piedra de Tindaya, 60 x 30 x 5 cm, 2001

ciales. Se abrió un mundo nuevo de cara a la obra personal, y también era diferente el panorama a la hora de plantear asignaturas con contenidos de labra. Se centró el interés en el análisis del territorio, sus rocas y en el acercamiento progresivo a los talleres y labrantes canarios.

Mi primer relieve en piedra Tindaya destrozó la mayoría de las herramientas con las que había trabajado hasta



Torso masculino, ignimbrita de Arico, 85 x 40 x 30 cm, 2000

entonces –mármoles y calizas–. Cuando inicié la primera escultura en piedra chasnera me di cuenta de que el puntero no respondía, intentaba desbastar abriendo aquellas aparentes “vetas”, pero no conseguía hacer saltar lascas.

Ser profesora universitaria tenía algunas ventajas: cogí un trozo de mi piedra “chasnera” y fui al campus de An-

chieta buscando algún geólogo capaz de decirme qué era aquello. Surgieron las palabras mágicas: “ash flow”, “eutaxista”, “ignimbrita” y con ellas empecé a entender que mi piedra era una acumulación de cenizas y líticos que había llegado a la superficie mediante erupción volcánica, formando una inmensa nube ardiente que se deslizó sobre el paisaje o cayó sobre él aún caliente. Aprendí a percibir las huellas de deslizamiento, a localizar grietas de retracción, a observar las texturas vacuolares y los efectos de la desgasificación, supe que lo interpretado erróneamente como vetas de origen sedimentario eran en realidad fragmentos de roca de diverso tamaño, dureza y estructura, deformados cuando aún estaban calientes, y que podían presentar mayor o menor nivel de soldadura con el resto de la roca, de lo que dependían en buena medida la dificultad de labra o la posibilidad de ser pulimentados.

Junto al puntero, se incorporaron para el desbaste los cinceles planos y los de punta curvada, de acero y de widia, así como la costumbre de hacer saltar los fragmentos del material sobrante “rodeándolos con pequeños golpes”, como hacían los artesanos locales. Se hizo evidente la utilidad de la “escoda” y cómo seleccionar los bloques detectando mediante el sonido las sorpresas que podía contener en forma de grietas o coqueas internas.

Se indagó también en el patrimonio ornamental para averiguar qué tipos de piedras se habían seleccionado, qué formas y qué nivel de detalle habían ofrecido cada una de ellas. Las canteras y talleres tenían solo algunas variedades, pero el patrimonio arquitectónico era inmensamente rico. ¿De dónde habían salido aquellas piedras de colores? ¿Cuál era realmente la variedad disponible? ¿Cómo se había formado el entorno geográfico que ofrecía aquellas maravillas?

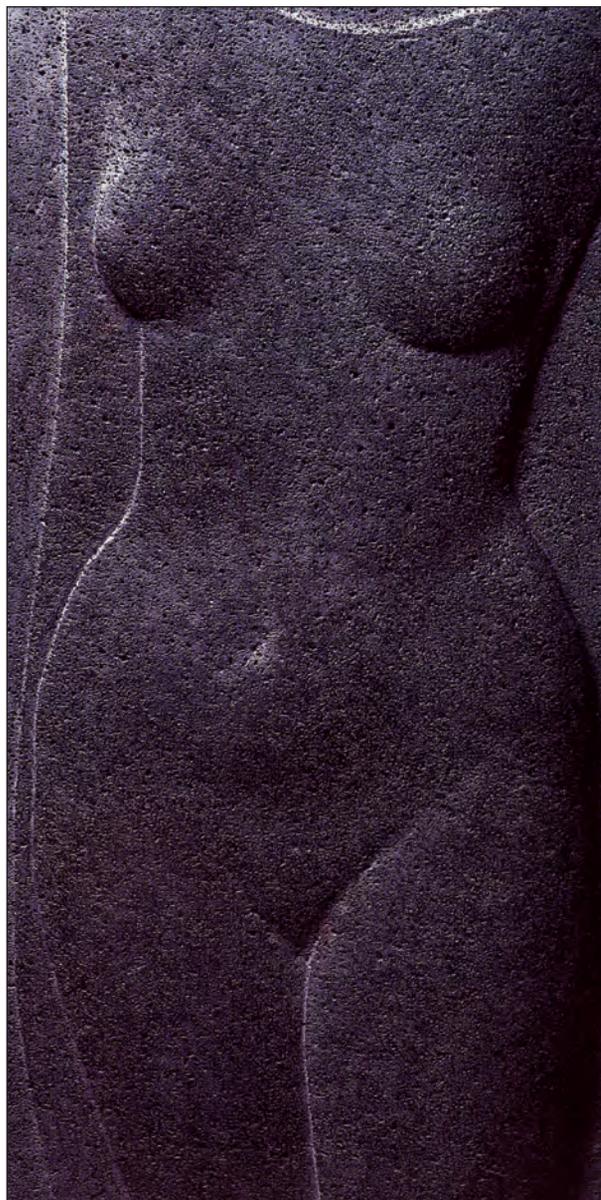
Esas preguntas me llevaron al campus de Guajara, a la Facultad de Geografía e Historia; su Litoteca, pero sobre todo sus investigadores –entre los que merecen una especial mención Francisco Quirantes, Laura Fernández y Carmen Romero–, fueron de gran ayuda para entender los procesos de construcción y erosión del territorio. Al mirar el paisaje era posible ya intuir dónde podía haber materiales interesantes.

Como siempre, una vez que la intuición y el ímpetu habían abierto camino, surgía la necesidad de completar la

información y de poner en orden el conocimiento disponible. Comenzamos por las ignimbritas y por las dos islas del archipiélago que acumulan mayor patrimonio natural y cultural de este tipo de piedras. Se solicitó financiación al Gobierno Autónomo y, como resultado del proyecto de investigación concedido, quedó un conjunto bastante completo de muestras de ignimbritas de Tenerife y Gran Canaria, acompañadas de sus correspondientes fichas, en las que se habían anotado para cada muestra el lugar de recogida, las características del material, el uso tradicional que se había dado a ese tipo de piedra, los elementos patrimoniales más significativos conformados en ellas y su estado de conservación, así como una valoración experimental sobre las ventajas e inconvenientes de cara a la labra y su utilidad para determinados tipos de composición escultórica. Paralelamente se va desarrollando una obra creativa en este tipo de piedras.

Quedaron pendientes para proyectos posteriores los muestrarios de traquitas, traquibasaltos, basaltos, fonolitas, gabros, etc.; un trabajo enorme pero ilusionante, ya que, parafraseando a Vicente Araña, podemos afirmar que Canarias es el lugar del planeta que concentra mayor variedad de piedras volcánicas.

A este primer proyecto sobre piedras le siguieron múltiples actividades interdisciplinares relacionadas con los materiales volcánicos, entre las que se han de citar el proyecto *Magma Burning Stone*, las Jornadas y libro sobre *El entorno volcánico como experiencia multidisciplinar*, realizado en colaboración con la Fundación Mapfre Guanarteme, la *Jornada sobre Entorno Volcánico, Oportunidades*, la dirección del *I Experto Universitario en Piedras Volcánicas: Creación y Restauración*, y la propuesta de un Máster con la misma denominación, que la crisis dejó aparcado a la espera de un mejor momento económico. Todos estos eventos sirvieron para activar el interés de los jóvenes por la escultura en piedra volcánica, siendo clara muestra de ello la tesis doctoral que sobre este tema presentará en breve Esther Rodríguez, así como la exposición itinerante *Esculpiendo Lava*, en la que se mostraron al público cincuenta esculturas realizadas en piedras volcánicas de Canarias. A partir de esta exposición se organizó, conjuntamente con Magda Lázaro, la exposición permanente *Esculpiendo Lava. Síntesis*, que se muestra al público en el Centro Cultural de Guía de Isora.



Bajorrelieve, basalto vacuolar de Granadilla, 60 x 30 x 5 cm, 2001

Paralelamente, colaboramos en el desarrollo de otros proyectos de investigación relacionados con el entorno volcánico, entre los que destaca, por su interés, el dirigido por nuestra compañera Maribel Nazco sobre *Pigmentos de Origen Volcánico*, una de cuyas consecuencias más conocidas es la oferta de *Colores de Canarias*, que la Casa de pin-

turas CIN Canarias mantiene en el mercado desde hace algunos años.

En 2012-13 se presentó al público, inicialmente en el Centro Cultural de Guía de Isora y posteriormente en la Ermita de San Miguel de La Laguna, la exposición individual *Mármol y Lava*, en la que las obras en piedras volcánicas –ignimbritas, basaltos, obsidiana– aparecen junto a obras realizadas en mármol, ónice o serpentina.

Dichas actividades han permitido un aumento significativo de la red de contactos con investigadores que desde diversas áreas analizan las rocas volcánicas, también con instituciones de Canarias que nos ofrecen conocimientos y servicios de un enorme interés, entre ellos el *Laboratorio de Calidad en la Construcción-Litoteca de Canarias Manuel Fernández Sánchez*, con más de cuatrocientas muestras de piedras volcánicas procedentes de todos los puntos del Archipiélago, debidamente referenciadas y caracterizadas.

Esta Litoteca, generada por iniciativa de los investigadores J. A. Rodríguez Losada y L. Enrique Hernández, está accesible a través de GrafCan, aunque también es posible visitarla. En una semana de visita a la Litoteca llegué a la conclusión de que me gustaría hacer esculturas en al menos medio centenar de las rocas que en ella se incluyen. Los bloques de los que se extrajeron las muestras están aún en el jardín del Laboratorio, así que uno de nuestros proyectos futuros es empezar a hacer pruebas de labra, con el objetivo de incorporar la apreciación técnica en la base de datos. Asimismo, se ha planteado la necesidad de conformar un amplio grupo interdisciplinar, cuyo objetivo es interrelacionar la base de datos de la Litoteca –Gobierno Autónomo– con las bases de datos correspondientes a Bienes de Interés Cultural –Cabildos–, rastreando también las referencias bibliográficas y datos de archivo sobre canteras, con el fin de incorporar a la Litoteca las muestras de piedras usadas históricamente que pudieran



Vista general de la exposición individual *Mármol y Lava*, Ermita de San Miguel de La Laguna, 2013



Bomba volcánica imposible,
basalto de Arafo,
60 x 13 x 13 cm,
2010



Bomba volcánica imposible, obsidiana,
30 x 12 x 16 cm, 2010



Bajorrelieve, piedra basáltica de Moya,
35,5 x 29 x 10 cm, 2010



Relieve, basalto vacuolar de Granadilla,
44,5 x 56 x 9 cm, 2011



Bajorrelieve, ignimbrita gris de
Tajao, 64 x 40 x 18 cm, 2012



Síntesis figurativa en relieve, basalto de Arafo, 28 x 54 x 8 cm, 2012



Bajorrelieve, ignimbrita gris de Arico, 36 x 75 x 15 cm, 2010



Figura femenina, basalto de Arafo, 20 x 80 x 34 cm, 2010

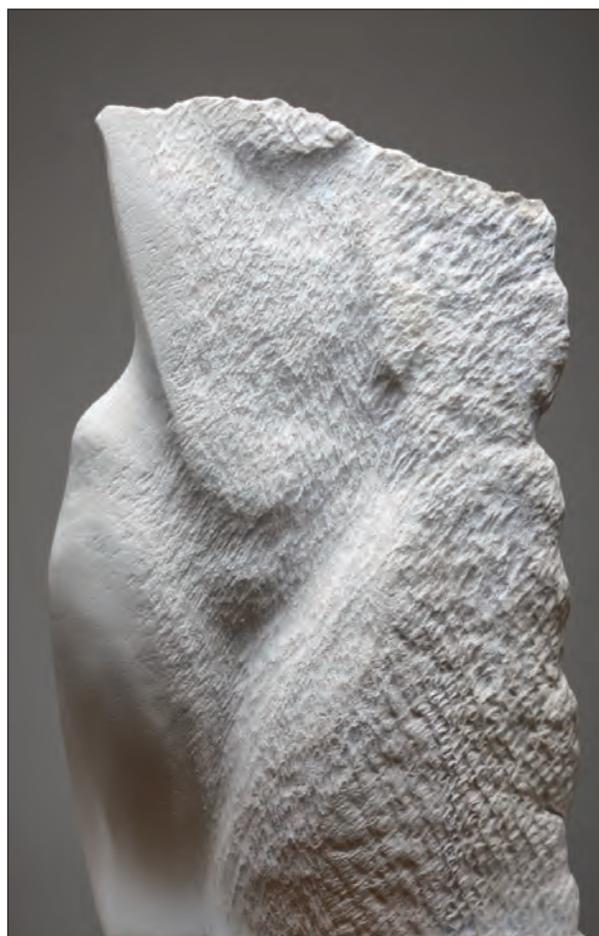
no estar aún en ella. Ya se han tenido varias reuniones de los investigadores que conformarían el grupo y estamos a la espera de que surjan convocatorias de subvención adecuadas para financiar al menos el trabajo de campo necesario.

Como se ha ido viendo, la investigación sistemática y la interacción con colegas de otros ámbitos del conocimiento han permitido avanzar en la creación escultórica. También la presencia de las Bellas Artes en la Universidad ha activado campos de investigación multidisciplinares en los que actualmente trabajamos juntos dibujantes, pintores, escultores, diseñadores, restauradores, así como geólogos, geógrafos, historiadores, arqueólogos, expertos en Patrimonio o en Archivos, especialistas en Turismo, etc.

La escultura se encuentra hoy en el mismo mundo que las ciencias experimentales o las ciencias sociales, se sirve de los mismos métodos para generar conocimiento, como también de hábitos similares para su difusión. Hoy no resultarían admisibles los “secretos de taller” a los que se referían de manera habitual los escultores de hace cuarenta años. Los conocimientos generados por nuestro grupo han sido publicados en revistas de ámbito nacional e internacional, han dado lugar a presentaciones que los alumnos de las asignaturas de piedra que se imparten en el *Grado de Bellas*, el *Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, o el *Máster en Arte, Territorio y Paisaje*, pueden consultar y descargar desde las correspondientes páginas de docencia virtual. Y por supuesto, han encontrado eco en la producción escultórica.

No quiero acabar mi disertación sin hablar de un nuevo proyecto, relacionado en cierto modo con el que se ha presentado. Lo denomino “Piedras del Agua” y quiero entenderlo como un material escultórico más de los que puede ofrecernos este entorno singular en el que tenemos la suerte de vivir.

Hace un par de años un alumno apareció en mi despacho preguntando de qué tipo era una piedra de color blanco, vetado en tonos dorados, que había encontrado en los altos de Arico. Casi por la misma fecha Carmen Romero me regaló una “piedra” con forma de teja, de color ámbar, que había cogido en el barranco de Añavingo, en Arafo. Ambos materiales me dejaron un poco desconcertada, pa-



Bajorrelieve, material recogido junto a una Tajea en los Altos de Arico, 40 x 30 x 7 cm, 2013

recían piedras sedimentarias, presentaban un vetado que recordaba a las calizas, mármoles e, incluso, al ónice.

Estamos ante un proyecto ilusionante que permite aunar tres objetivos muy significativos: primero, puesta en valor de unos sedimentos calcáreos que hoy constituyen un problema medioambiental; en segundo lugar, la incorporación a la escultura de materiales que por sus características requerirán soluciones técnicas y estéticas específicas, y por último, el encuentro de procesos de conformación escultórica que sin menoscabo de la calidad máterica resulten menos exigentes en cuanto a requerimiento de fortaleza física y tiempo de dedicación.



Bajorrelieve, material recogido junto a una Tajea en los Altos de Arico, 40 x 30 x 7 cm, 2013

Como es evidente, lo que personalmente me interesa más en este proyecto es la posibilidad de incorporar nuevas técnicas y recursos al quehacer escultórico; si las respuestas que encontremos satisfacen las expectativas, tal vez dentro de un par de años vean expuestas algunas esculturas exentas y bajorrelieves que se conforman con un tipo de piedra nuevo, bellissimo, serán huecas, se habrá partido de molde para generarlas, indiscutiblemente estaríamos ante una aportación investigadora que puede quedar protegida con una patente, pero cuya máxima evidencia será la propia escultura.

Para llegar ahí queda mucho por hacer. Este nuevo proyecto, este planteamiento novedoso y que pudiera significar un avance para la escultura, no sería posible sin aunar investigación experimental sistemática y creación plástica, no sería posible si no contásemos con las ventajas que ofrece el estar integrados en la Universidad. El motivo es muy sencillo, al margen de la Universidad no habría existido posibilidad alguna de que la idea del escultor encontrase un equipo de investigación como el que tenemos, en el que se integran un ingeniero de Minas, un geólogo, un físico, dos químicos, un geógrafo, un historiador y tres investigadores de Bellas Artes.

Espero haber aportado alguna luz para hacer evidentes las ventajas –¡que también las hay!– de nuestra integración en la Universidad, para trasladarles mi experiencia en cuanto al enriquecimiento de la actividad escultórica. Gracias.

LAUDATIO DE JOSÉ ANTONIO SOSA DÍAZ-SAAVEDRA

FÉLIX JUAN BORDES CABALLERO

Al menos en veinticinco años de los treinta y cinco que duró mi vida como profesor de Proyectos, siempre estuvo presente mi amigo José Antonio Sosa y Díaz-Saavedra, por lo que conozco muy bien todo su pensamiento, proceso de formación como docente y su obra arquitectónica.

Cuando decidí que mi carrera docente debía terminarse para continuar con mi actividad plástica y como arquitecto, mi conciencia quedó tranquila, pues fui plenamente consciente de que permaneciendo José Antonio Sosa como máximo responsable del grupo docente e investigador del departamento de Proyectos quedaba asegurada la tarea iniciada por nosotros desde aquellos tiempos de la creación de la Escuela de Arquitectura en Las Palmas.

Es para mí un honor y una gran satisfacción que desde la Academia Canaria de las Bellas Artes de San Miguel Arcángel, nuestra presidenta la Excm. Dña. Rosario Álvarez me encomendara la grata misión de presentarlo y contestar a su discurso de ingreso como nuevo miembro de esta Real Academia, porque eso sí es seguro, nadie como yo en la Escuela de Arquitectura ha seguido más de cerca su carrera como profesor, que destaca por su brillantez y claridad de planteamientos, y por la oportunidad de los temas sobre intervención arquitectónica y paisajística que está llevando a cabo, resaltando además por su actitud dialogante como docente. Su visión realista y su sentido pragmático en el planteamiento de su estrategia proyectual y sus métodos operativos le han permitido hasta hoy desarrollar de manera impecable su vocación. Destaca, ade-

más, por sus grandes virtudes pedagógicas para transmitir a los estudiantes su experiencia y su propio conocimiento no desde la ampulosidad o el engrimiento, sino asumiendo siempre una actitud serena y humilde, que ha propiciado una gran ilusión en los alumnos que le rodean.

Es para mí una gran ocasión aprovechar este momento y atrapar primeramente la figura del arquitecto José Antonio Sosa como casi “chivo expiatorio”, que nos permite a todos creer en un futuro mejor para la Arquitectura Canaria, si en las aulas permanecen profesores como él. Ya que en esta sociedad que se vuelca cada vez más por la catarata del consumo y también por la cruel sobreexplotación de los productos de la cultura, cada vez es más importante el evitar la trivialización del espacio arquitectónico en un momento en que la crisis ha congelado el mercado inmobiliario, que no ofrece ya nuevas formas de habitar, sino que insiste en la exasperación de tipologías arquitectónicas depauperadas por la sobreexplotación de los modelos entonces exitosos surgidos en su día desde el Movimiento Moderno, trivializados ahora por la ausencia de la crítica y la nula presencia de nuevos modelos de habitación y nuevas maneras de entender la arquitectura.

Es bueno saber que José Antonio Sosa está encajado en esta Universidad inmovilista, endogámica y burocratizada hasta niveles increíbles y podemos respirar esperanzados porque profesores de su nivel mantengan viva la chispa de la creatividad.

Como ha expuesto recientemente Rafael Argullol, y con el que estoy de acuerdo, esa endogamia universitaria ha llegado a tal extremo que poco a poco se va disolviendo

la actitud analítico-crítica que caracterizó desde el Renacimiento a las Universidades; al menos, desde el ámbito que conozco, en las disciplinas relacionadas con la Arquitectura, se va dando paso a una cultura invertebrada que no fomenta de manera natural el proyecto y la madurez intelectual del profesorado, que debe de seguir cuestionándose los métodos operativos del pasado para reflexionar sobre sistemas nuevos y abiertos que permitan la aparición de actitudes flexibles acordes con la evolución desprejuiciada de la sociedad.

Hace falta una más endeble estructura, un sistema singular donde se permita un afianzamiento de los criterios donde las leyes de crecimiento no sean rígidas sino cambiantes. Es ese nuevo orden de lo inexacto lo que propicia una nueva visión de las cosas, que visto de una manera disciplinar distinta dentro de lo que antiguamente se llamaba “componer” ya periclitada, es esa nueva organización lo que interesa. Es el orden de lo “descolocado”.

En el campo bidimensional de la pintura y de otras artes, esto se hace meridianamente claro, donde un objeto puede ocupar varias posiciones y visto desde varias perspectivas, generando un nuevo campo donde los elementos de carácter distinto interactúan. La geometría euclidiana pertenece a los antiguos conceptos en la pintura y la arquitectura. Es ese estado que se llama “Heterotopía”.

Ya expresaba en mi propio discurso de ingreso en esta Academia este concepto, apoyándome en las palabras de Demetri Porphyrios que traigo de nuevo aquí para reforzar las preocupaciones del arquitecto Sosa. Decía lo siguiente: “Existe una sensibilidad que distribuye la multiplicidad de lo existente en categorías que la mirada ortodoxa es incapaz de nombrar, hablar ni pensar; me refiero a ese sentido del orden en el cual los fragmentos de un número posible de coherencias brillan separadamente sin ninguna ley aparente que los una”.

Así y desde la óptica de Baudrillard, “si la ley con un aura de transgresión y cierto orden con su aura de violencia arrastra cierta imaginación perversa, la norma fija involuciona todo aspecto imaginario”. La aparición de los nuevos sistemas formales siempre surge desde un apoyo con el lenguaje coherente anterior. La diatriba renacentista organizada con lenguaje vertebrado, sólido y coherente

nacido desde la recuperación de una arquitectura periclitada, es un buen ejemplo de esta actitud perversa, errabunda pero a la vez premeditada del arquitecto y profesor Sosa.

El gran maestro Bernini, arquitecto cortesano y del papado, se quejaba porque no entendía cómo siendo él cumplidor riguroso con los cánones clásicos utilizados con plenitud y realizando obras depuradas de acuerdo con los tratados vitrubianos –que además conocía perfectamente lo establecido en sus escritos y lo construido por Alberti, Palladio y sus maestros contemporáneos–, no podía explicarse que el arquitecto Borromini, protegido por el nuevo papa Urbano VIII, tuviera tanto éxito en el ámbito cortesano. El Gran Maestro se quejaba porque no entendía cómo un arquitecto que manipulaba las formas, los elementos y los tipos con absoluta libertad artística y sin sujeción a los cánones pudiera ser aceptado por la sociedad romana.

El nacimiento del Barroco italiano vivió el duelo de estos dos artistas. Se dice que Francesco Borromini contestó a las críticas de Bernini manifestando que él usaba también el vocabulario clásico, y que se apoyaba en él en los mismos elementos arquitectónicos de la clasicidad, pero reformulaba precisamente ese lenguaje clásico al no hacer distinción entre “idea y construcción” y entendiendo el proyecto desde su concepción global y unitaria. Su estrategia era crear un lenguaje nuevo en un proceso de interacción espacial recíproca y múltiple, de tal manera que la gente se enfrentara con los nuevos tipos creados por él sin perder el vínculo con el lenguaje entendido y asumido por la generalidad. Es decir, creó un lenguaje arquitectónico nuevo sin prescindir de lo construido hasta entonces, generando nuevos espacios, nuevos vacíos, con una fuerte singularidad, del cual son buenos ejemplos la iglesia de los Jesuitas en la Piazza Navona con su fachada curva y retundida, o San Carlino alle Quattro Fontane, entre otras muchas.

El artista se caracteriza fundamentalmente por su carácter transgresor, por investigar con nuevas formas y estrategias a partir de las existentes, conociendo y manipulando, pues, la Historia de la Arquitectura y el Arte hasta ese momento, pero dejando la información, los conoci-

mientos adquiridos solamente acumulados en la puerta del taller para así presentarse desnudo y solo al enfrentarse con el acto creativo utilizando desde su mirada borrosa unas débiles referencias semisumergidas, que surgen del pozo insondable del inconsciente. Todo ello viene al caso si analizamos detenidamente el proceso creativo de José Antonio Sosa y su perfil como investigador paciente; plantea en su perfil docente una estrategia meditada para ir afianzando conceptos espaciales que pueda ir aplicando y verificando cada vez que como arquitecto le surge una oportunidad o un encargo, donde sutilmente aplica conceptos novedosos y útiles para intervenir en el problema urbano o territorial y que, sin embargo, siempre han estado ahí, o en el interior de la disciplina, y muy dentro del proceso mismo de proyecto en ese sistema profundo o esqueleto aparentemente cartilaginoso pero firme sobre el cual hay que apoyarse en el nuevo proyecto.

La andadura arquitectónica que ha recorrido José Antonio Sosa no está caracterizada por una multitud de obras, como puede haber sucedido con otros arquitectos que están en su contemporaneidad; pero su obra está significada por las virtudes que considero fundamentales en la elaboración de los proyectos arquitectónicos y en sus proyectos urbanos: esto es, la prudencia, la contención formal y la atemporalidad, en un intento además de ser fiel a los valores que nos legaron los precursores y maestros del Movimiento Moderno. Aunque ha tenido ocasiones en su trabajo y en los concursos internacionales en los que de manera constante ha participado, no ha sentido la tentación en la que han caído muchos otros arquitectos de hacerse notar a través de aspavientos formales oportunistas, cuya actitud formal no se justificaba, ni aparecía el proyecto arraigado en decisiones afianzadas por la interacción de los vectores que inciden en el lugar mismo, donde se encuentran arraigados los genes de la operación arquitectónica.

Y es precisamente la consideración de la idea de Lugar fuertemente arraigada a la arquitectura, asumida desde el primer instante de la aparición de la forma, otra de las premisas donde se apoya el pensamiento del profesor Sosa; el Lugar que se caracteriza por sus bordes borrosos e indefinidos que posibilitan la aparición de una nueva arquitectura alejada de la que se elaboraba de manera autista y que

emergía solitaria y dentro de unos límites preestablecidos sin diálogo con el contexto.

Es esa nueva idea de Lugar Abierto lo que ahora importa, y el entendimiento de la arquitectura como paisaje que se adhiere a la costra del terreno y traspasa incluso la superficie del lugar desarrollándose por debajo de la “línea de flotación”, como diría José Antonio, en un deseo de que arquitectura y lugar se entendieran dentro de un cierto nivel de abstracción. La arquitectura como accidente natural, como excrescencia rocosa que emerge despreciada y abierta, atrapando a cada paso las preexistencias del paisaje, entendiendo el sistema como una “naturaleza abstracta”. Razón e imaginación ligadas entonces a través de una estructura profunda, que da cientificidad al sistema.

Para entender mejor el paralelismo de un mundo cuatridimensional en donde José Antonio Sosa opera y reflexiona, con el mío propio, bidimensional en el campo de la pintura, utilizaré una pequeña parte sacada de mis textos, donde dejo también patente esa obsesión, cuando se acciona la visión borrosa donde todo el proceso comienza: “Para mí, en el acto creativo siempre aparece una amalgama ambigua y borrosa de visiones, luces, reflejos y sensaciones, cosas de diversa condición que se entremezclan y extienden por todo el campo bidimensional, disolviéndose hasta ocupar (como la ‘lava pragmática’ de José Antonio) cada centímetro cuadrado de la lona de algodón y que establecen al final del proceso una escondida y hermética geometría que todo lo ata y lo relaciona, dejando, sin embargo aflojado, aparentemente todo”.

En su arquitectura construida, siempre contenida y prudente, se adivinan fácilmente las fuentes y las referencias que van desde los ecos lejanos de maestros como Mies Van der Rohe, en cuanto a diafanidad, simplicidad y contención formal, pasando por Richard Neutra por nombrar un eco veta débil americana y los maestros de la escuela de Weimar y la Bauhaus. Pero se reconoce también su apego a la maestría más reciente de los arquitectos españoles que todos hemos admirado como Alejandro de la Sota, José Luis Sert, Coderch, Sainz de Oiza y muchos otros que se mantienen siempre en nuestra memoria justo en el momento de proyecto.

Esa contención y prudencia al tratar no solo el proyecto arquitectónico, sino la escala urbana, la escala territorial y del paisaje, estructura y vertebrada la posición universitaria de José Antonio Sosa; esa estrategia asumida no deja que se frustre la actitud creativa ni castra la capacidad investigadora.

La situación burocratizada de la Universidad que solo vigila el cumplimiento nominal de la labor investigadora, anula poco a poco la capacidad propositiva y cada vez desdibuja más la incidencia de la Universidad en la sociedad en la que se inserta, generando un gueto que gira sobre sí mismo, ensimismado y obsesionado solamente el colectivo por el ansia de la consolidación funcionarial, alejándose del fin primario que propicia la crítica hacia lo establecido, a la búsqueda de nuevas transgresiones que sirvan para esclarecer el futuro de esta sociedad distinta que ya flota en el ciberespacio y que necesita de nuevos perfiles para posibilitar y propiciar el porvenir de los estudiantes.

Hermann Hesse en su obra *El juego de los abalorios* comentaba que hasta en los conventos los monjes se pelean por la lujuria del conocimiento, y eso es casi lo que sucede actualmente en la Universidad, desdibujándose entonces su papel principal.

La actitud de José Antonio Sosa es bien distinta; busca anclar la formación de sus estudiantes en una actitud analítico-crítica de la realidad, fomentando el diálogo, intentando salirse de los ciclos y los periodos formativos ya establecidos y periclitados, para generar un nuevo perfil profesional que permita a los nuevos arquitectos transgredir leyes obsoletas que les impiden romper con lo inmovilizado, en lo relativo a la búsqueda de las nuevas formas de habitar, nuevos tipos que permitan y propicien una mutación progresiva hacia la obtención de una mayor confortabilidad social.

Su pasión por la arquitectura es evidente y se denota a través de su depurada obra construida y su entrega absoluta a la profesión. Ello lo demuestra no solo mediante sus proyectos, sino por su preocupación por ordenar y recopilar la buena arquitectura realizada en Canarias, en su tarea encomendada por el DOCOMOMO para mostrar a la sociedad el rumbo correcto tomado por una determinada

arquitectura canaria realizada en el pasado reciente y heredada del Movimiento Moderno, por arquitectos como Miguel Martín Fernández de la Torre y su cuñado Oppel y muchos otros que siguieron su buen ejemplo, y así indicar una dirección correcta a los nuevos profesionales en la utilización acertada de los parámetros espaciales y elementos constructivos que flotan en el medio insular y que configuran el auténtico fantasma de la canariedad.

Pero las inquietudes positivas del profesor Sosa se demuestran no solo con sus obras, sino también con sus escritos, deambulando por aspectos tan importantes como la movilidad y la consideración del dinamismo como un factor positivo de la actividad en todo el territorio insular y se muestra preocupado también por las escalas de intervención en el paisaje insular con publicaciones como *Paisajes de Encuentro*, *Paisajes Mixtos* o *Aprendiendo del Territorio*, entre otros. Desde sus estudios sobre el "Land Art", el paisaje y las reflexiones sobre el lugar merodean sobre los distintos vectores internos y externos que inciden en él y que se configuran como las principales fuerzas que determinan el futuro proyecto arquitectónico, que flota en un medio físico abierto; estos conceptos vagabundean a través de sus escritos y proyectos, justificando, además, a través de sus textos que el paisaje ya fue "una premisa proyectual en el Movimiento Moderno".

La estrategia docente y proyectual que estimulan el trabajo de José Antonio Sosa ponen en valor los pensamientos de Alison y Peter Smithson, que allá por los sesenta manifestaban que el arquitecto del futuro más que diseñador de edificios se convertiría en constructor de ambientes. Esta es la pista seguida y que fue transformada por Moshe Safdie, pero sin poder avanzar hacia un concepto y sistema más abierto que trascendiera de su propia arquitectura encorsetada y alejada de la idea de lugar y sin compenetrar esa estructura desjerarquizada con las características del sitio.

La preocupación está ahora centrada en el concepto de vacío y las pulsiones que se producen en los límites borrosos de la intervención, que fluctúan y capturan objetos sueltos que están flotando en el paisaje y que se unen para participar de esa masa arquitectónica nueva que aparece en los nuevos asentamientos. "Vacío, deriva y captura", titula uno de los escritos relacionados con los asentamientos

tos y el paisaje, que se configura al extenderse la sustancia arquitectónica en el territorio, a modo de “lava programática” como el profesor define en su esfuerzo por insistir en nuevos conceptos e ideas útiles para la operación arquitectónica a nivel urbano y territorial, que van desde los estudios sobre los mat-building hasta concluir en la extensión más liberada y deslizante de la realidad construida. Entendiendo la hibridación de los conceptos como una categoría y no como una desventaja.

Utilizar la “acción crítica” como instrumento que sea capaz de estimular la operación de proyecto viene siendo una de las premisas fundamentales para provocar una correcta intervención, donde la idea de armazón o cuerpo previo y flexible permita establecer múltiples variaciones fluctuantes y de límites borrosos, que adecuen la masa arquitectónica a las diversas circunstancias y preexistencias que aparecen en el propio territorio insular, en su alternancia entre lo denso y lo disperso, entre lo lleno y lo vacío, lo que obliga a analizar críticamente cada situación ambiental y ocasión de proyecto.

Las reflexiones y las obras del arquitecto Sosa siempre han tenido en cuenta la realidad insular, entendida esta como laboratorio o soporte que permite establecer una reflexión profunda sobre la ordenación y organización de nuestro especial medio ambiental, donde se dan circunstancias de lugar muy singulares y donde se detectan diferentes maneras de ocupación, que le han provocado serias reflexiones sobre la ordenación de los territorios insulares densos, así como también propició el análisis y estudios de los territorios que él entiende como “fatigados” o sobreexplotados.

Son, además, muchos los temas tratados a lo largo de su trayectoria docente, que denotan su vocación despierta y viva que mantiene de manera incesante contagiando a sus estudiantes para el estudio y análisis aplicado a diferentes temas que demanda hoy la realidad canaria, tales como las operaciones de reciclaje de la arquitectura del turismo, desligándose sobre lo que supone la identidad o personalidad propia de esa arquitectura, estudiando también sus diferencias a través de sus escritos que demuestran aquello que afirma a través de obras relacionadas no solo con el turismo, sino también demostrando interés y justificando su pensamiento con sus obras realizadas de

reciclaje y rehabilitación, llevadas a cabo en las Casas Consistoriales de Las Palmas, el Gabinete Literario, la intervención propuesta para el espacio de La Regenta, y el edificio administrativo y de Juzgados anexo al Colegio de los Jesuitas, entre otros.

También demuestran sus escritos su preocupación por lo que ocurre en el medio urbano cambiante, donde los flujos son un vector importantísimo de proyecto, con títulos muy sugerentes tales como “Posición y flujo: Interconectividad Puerto y Ciudad”, “Focalidad y multipolaridad”, “Estrategias más que formas”, “Naturalización de las estructuras urbanas”, “Velocidad y crecimiento: incursiones en lo urbano”, etc.; lo que demuestra su insistencia en el vagabundeo preocupado por los problemas que rodean a nuestras ciudades, proponiendo ideas muy lúcidas y válidas para el proyecto urbano, y preocupándose asimismo por los grandes equipamientos entendidos como nuevos lugares públicos, con nuevos programas.

La tarea del arquitecto no solo se centra en sus proyectos de investigación, que son numerosos, sino que a lo largo de los años ha desarrollado, proyectado y ejecutado obras muy depuradas desde sus inicios, culminando con el magnífico edificio para el Palacio de Justicia de Las Palmas de Gran Canaria proyectado y dirigido con su equipo N-Red, formado por él mismo junto con Miguel Santiago Peña y M.^a Luisa González, siendo este el último edificio construido y el de mayor envergadura, donde se entiende la arquitectura como extensión de la calle y que alberga prismas arquitectónicos variables en altura, de arquitectura limpia y de esquema espacial claro, proyectados desde la flexibilidad, simplicidad y contención, a la vez que controlada constructivamente en sus detalles, características fundamentales en la obra de José Antonio Sosa. Las plantas bajas surgen como avenidas, como extensión de lo urbano, al impregnar todo el proyecto del concepto de flujo que, junto con la organización de las funciones propias del edificio, viene siendo ese concepto, la idea de movilidad y flujo, el principal configurador del espacio arquitectónico.

Es destacable también la actitud positiva que mantiene frente a la situación degradada por la que atraviesa la Arquitectura en esta profunda crisis que ha destruido el te-

jido profesional, manteniéndose vivo y atento, presentándose a pesar de las actuales dificultades a multitud de concursos europeos de arquitectura, en una intensa voluntad de encontrar una grieta en este panorama para desarrollar su pensamiento y transmitir a sus alumnos los conceptos que aplica en sus propuestas apoyadas ya no solo con su personal discurso, sino con hechos contrastados.

Solo me queda ahora, en nombre de mis compañeros y en el mío propio, dar la bienvenida a este entrañable amigo, profesor y arquitecto a formar parte de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, desde la absoluta confianza de que trabajará con ilusión en el seno de la misma, aportando su experiencia y conocimientos en beneficio de la cultura canaria.

NATURALEZAS ABSTRACTAS

JOSÉ ANTONIO SOSA DÍAZ-SAAVEDRA

La arquitectura es siempre reflejo de su tiempo, y tal como ocurre con cualquiera de las artes aquí representadas, si no lo fuera, sería puro falseamiento. La arquitectura no puede ser más que hija del pensamiento y el sentir de la sociedad que le es coetánea.

De aquí la atención que todos dedicamos hoy a la simultaneidad entre pensamiento y acción (pensamiento y proyecto en nuestro caso). Y esto a pesar –o precisamente por ello– de que la “certeza” más notable de nuestro tiempo es justamente la incertidumbre. Conocemos bien la insistencia y acierto de Zygmunt Bauman al bautizar a nuestra sociedad como *líquida*. Definición precisa y mediática que pone en evidencia una realidad que transforma los “valores fijos” en espejismos de una certidumbre inexistente.

Con meridiana luz (y algunos años antes que Bauman), Gilles Deleuze caracterizó nuestra época con una imagen que se apoya en algo tan cotidiano y sorprendente como el deporte. Los deportes contemporáneos ya no son, como antes, aquellos que se producen sobre campos fijos, limitados por líneas de un espacio geométrico universalmente reglado, tales como el fútbol, baloncesto o tenis... Ya no son aquellos que se producen a partir de un espacio estable, perfectamente conocido y ordenado.

Antes al contrario, los nuevos deportes, que caracterizarían a la sociedad contemporánea, son los que se producen en el espacio del flujo: el parapente, el windsurf, el surf, etc., y que consisten en saber navegar sobre corrientes fuertes e indeterminadas. Sometido a ellas, el deportista se desplaza por un campo de fuerzas que desde luego

le trasciende y sobrepasa, que no puede modificar o controlar, pero en medio del cual ha de ser capaz de moverse. Exactamente igual nos ocurre a nosotros hoy como individuos de esta sociedad contemporánea. Navegamos en campos de flujos de todo orden que convierten en variables e imprevisibles sus desplazamientos.

En esta sociedad cambiante en la que nos movemos, nuestra arquitectura trata de observar cualidades disciplinares, como los flujos y recorridos, el peso y lo tectónico, la materia y sus texturas, las energías, los programas abiertos y los requerimientos sociales, o los límites y contornos, por citar algunos; pero siempre intrínsecamente unidos al mundo de los pensamientos inestables y revueltos, y a conceptos definidores para nosotros del presente, como puede ser la desjerarquización de las estructuras organizativas, las condiciones de simultaneidad entre territorios diversos y proyectos, la hibridación, la virtualidad o la voluntad de desaparición de la composición o incluso de la propia arquitectura.

Diría que tratamos de situarnos siempre en ese preciso espacio intermedio, justo en la orilla entre lo disciplinar y el pensamiento, tratando de surfear en un medio muy superior en fuerza y sobre el que, de modo inevitable –y por ello mismo–, debemos movernos en un permanente equilibrio entre arrojo y prudencia.

Trataré de ahondar, a lo largo de la exposición de algunas obras recientes, en estos conceptos que alimentan nuestra producción, siempre a través de una pregunta recurrente y de pura afición: si reconocemos una realidad social y de pensamiento contemporáneo, ¿de qué forma determina este a la arquitectura?

Hablaré de tres conceptos, aunque sin dejar de insistir en que en nuestro territorio –y me refiero al de las artes en general– no todo es explicable hasta las últimas consecuencias. En este mundo siempre nuevo, aquel a quien le toca crear debe detectar, como un sismógrafo fino, el pensamiento y sentir social, y el modo de vivir contemporáneo. Aunque a veces lo haga barruntando más que fijando con el sentido común, porque siendo este importante, también lo es aquí la sensibilidad.

CONDICIÓN DE CONTORNO

La sociedad contemporánea avanza con rapidez hacia la desjerarquización de las organizaciones. En ocasiones, llegando incluso hasta la isotropía, a la valoración por igual de todos los elementos y posiciones.

Esto es visible hoy en muchos aspectos del mundo contemporáneo. Entre otros, se hace evidente su vertiginosa progresión en las redes sociales. Pero en realidad esta tendencia no es tan nueva como solemos creer: comenzó en los años sesenta. Ya entonces, la arquitectura dio muestras de ello al romper de modo incipiente con las anteriores estructuras compositivas cerradas (pensemos en toda la historia de la arquitectura anterior). Se avanzó a posiciones más abiertas, como las de cuerpos aditivos, agregativos, que se superponen sin jerarquía alguna; o incluso, a proyectar estructuras de campo, isotrópicas, en que el orden desaparece al sustituirse por tramas, bandas y todo tipo de elementos difusos, y es que, efectivamente, aquellas formas trataron de adecuarse a esa nueva realidad que entonces ya se vislumbraba. Todos estos intentos que trataban de adecuar la nueva arquitectura a la falta de jerarquías y la ausencia voluntaria de órdenes cerrados llevaban inicialmente a la disolución de los bordes, a su desagregación o deshilachado en el caso de las tramas. Los proyectos eran como tapices deshilachados, o simplemente cortados, elementos con clara voluntad de expansión infinita.

Aquellos proyectos fascinantes fallaron en algo esencial: no supieron entender la necesaria construcción del lugar, que ya en aquel momento, aunque de modo incipiente, constituía una nueva realidad. Nuestra actual sensibilidad hacia el lugar, hoy marcadamente señalada, nos

lleva a transformar la relación sistema / entorno en la base de arranque de muchas propuestas arquitectónicas; más incluso que la propia objetualidad del proyecto. Lo avanzaban Allison y Peter Smithson en los sesenta: en el futuro no seremos tanto constructores de edificios, como constructores de ambientes. ¡Aquel futuro es hoy!

¿Cómo resolver entonces la contradicción entre lo infinito de una trama establecida y lo confinado del contorno? Paradójicamente, este conflicto sin resolver durante 40 años encontró solución a través de un mecanismo bien simple, pero no por ello menos atractivo: cortar, troquelar lo homogéneo, estableciendo un contorno ajeno a la estructura interna, libre de ella. De este modo se hizo posible un modo de conjugar el necesario control del límite sin romper su inalterada voluntad de crecer sin límites.



CASA Z

Arquitecto: José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.
Lugar y fecha: Santa Brígida. Gran Canaria, 2011.
Fotógrafo: Miguel Curbelo

En la Casa Z la estructura compositiva es la de un plegamiento, como el de una cortina que se ondula en zigzag. Su planta es una trama ritmada y como tal sin jerarquía, sería teóricamente extensible *ad infinitum*. Pero su contorno se corta por un rectángulo. De este modo, un elemento con estructura interna propia es troquelado por un contorno definido que depende del exterior, por un perímetro que en realidad es ajeno a su estructura expandible. Y es a partir de esta condición de contorno como corte ajeno a su latido interior, como se compatibiliza la estructura organizativa de esta casa.



CASA ESCONDIDA

Arquitecto: José Antonio Sosa Díaz-Saavedra. Lugar y fecha: Las Palmas de Gran Canaria, 2007. Fotógrafo: Miguel Curbelo

Unos años antes aproximándonos más a esta voluntad de construir un lugar, experimentamos con la *Casa Escondida*, una vivienda con línea de flotación, que ocultaba bajo tierra la mitad de su programa, logrando así sobre gran parte de su volumen la construcción de un jardín inesperado.

En el proyecto más reciente, para una *Estación de Metro* en Sofía (Bulgaria), suspendimos una bandeja intermedia que no tocaba los bordes de la excavación contenida, definiendo un plano suspendido entre el mundo subterráneo y el aéreo. Tratamos de hacer notorio el tránsito –habitualmente invisible– entre estos dos mundos tan opuestos.

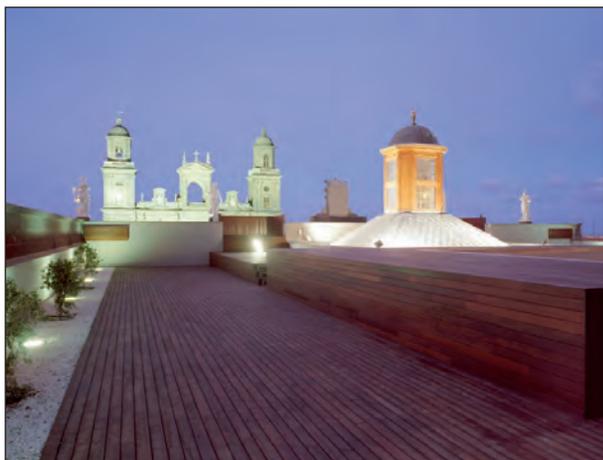


ESTACIÓN DE METRO EN SOFÍA

Arquitectos: Alonso + Sosa arquitectos
(José Antonio Sosa + Evelyn Alonso Rohner).
Lugar y fecha: Sofía (Bulgaria), 2011.
Fotógrafo: Alonso + Sosa arquitectos
(José Antonio Sosa + Evelyn Alonso Rohner)

RECICLAJES

Siempre nos ha interesado la rehabilitación, o mejor, el “reciclaje” dándole el sentido que indica textualmente la palabra: volver a poner en ciclo, volver a dotar de vida. Reciclar es una oportunidad para dialogar con el tiempo. En estas operaciones buscamos cierto equilibrio arquitectónico entre lo que heredamos de la historia y lo que aportamos. El reto consiste en saber estimar con precisión lo que vale la pena y lo que no, saber hasta dónde y cómo introducir algo nuevo en el cuerpo existente, y sin desvirtuarlo.



CASAS CONSISTORIALES
 Arquitectos: nred arquitectos
 (José Antonio Sosa + Magüi González).
 Lugar y fecha: Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
 Fotógrafo: Roland Halbe

Cuando surgió el concurso para las *Casas Consistoriales* de Las Palmas de Gran Canaria, estas sobrevivían vacías de contenido, pero llenas de representación. Contradictoriamente, mientras permanecían siendo el símbolo del poder municipal, en realidad, no tenían uso concreto, salvo la esporádica celebración de los Plenos. Y fue justo de ahí, de esa contradicción, de donde nació este proyecto.

Propusimos que junto al uso representativo conviviese un pequeño museo explicativo de la historia de la ciudad fundacional. Este debía garantizar la apertura permanente del edificio y su uso cotidiano. Era para nosotros importante que el recorrido del visitante acabara arriba, sobre la cubierta entendida como observatorio que devuelve la mirada a la Catedral y al mar donde nació la ciudad.

La apuesta era unir tres observatorios importantes del casco histórico, entre los que estaba este edificio en el que nos encontramos del Gabinete Literario, sobre el que de manera continua durante más de diez años hemos ido in-



CASAS CONSISTORIALES.

Arquitectos: nred arquitectos (José Antonio Sosa + Magüi González). Lugar y fecha: Las Palmas de Gran Canaria, 2008. Fotógrafo: Roland Halbe

terviniendo. Una incomprensible rigidez administrativa, que confío cambie pronto, hizo que no pudiéramos ejecutar lo que para nosotros era el espacio principal, de cubierta, lugar de encuentro y dinamización de esta, también señera e ilustre sociedad cultural, que hoy afectuosa y generosamente nos acoge.

Pero volvamos a las *Casas Consistoriales*. Al fondo del edificio situamos el nuevo espacio de comunicaciones, resuelto como un zigzag de metal negro en el vacío obtenido por la inevitable demolición de las áreas degradadas.

En la planta noble desarrollamos una operación casi siempre arriesgada: sacrificar un forjado para crear un nuevo espacio de doble altura como salón de recepciones. Curiosamente, con la rehabilitación de su espacio simétrico, en el Salón de Plenos descubrimos que, para su construcción, que también fue durante una intervención posterior, se había seguido el mismo proceso: también había sido vaciado para darle más altura. Extraña simetría inesperada que permite comparar bien dos modos de entender la sociedad: el solemne y monumental, que se co-

rresponde con la jerarquía social del instante, y el nuevo, que tan solo dibuja el espacio con la sombra de sus prismas de tea suspendidos.

A veces se encuentra uno con la oportunidad de introducir un elemento capaz de explicar globalmente el proyecto que construye: un lugar para la visión global o el recorrido, desde donde entender bien la organización espacial. En el caso concreto de las *Casas Consistoriales*, esta oportunidad la dio la necesidad estructural de reconstruir el patio.

Lo propusimos como un elemento nuevo que se introduce en el interior de los muros existentes. Deseábamos poder mantener las antiguas columnas de madera de tea y que estas siguieran trabajando, sosteniendo el edificio. Esto nos llevó a colgar desde grandes vigas en cubierta las plantas que ya los pies derechos no eran capaces de soportar. Creo que, de modo inesperado como ocurre muchas veces, la tensión que se produce entre lo que se apoya en el suelo y lo que cuelga del aire crea uno de los momentos más intensos del proyecto.



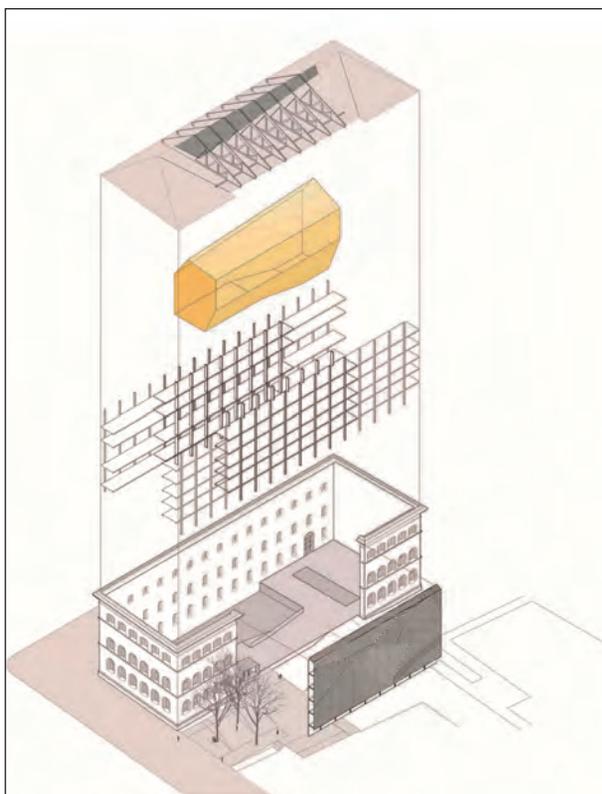
BIBLIOTECA CENTRAL-LUDWIG MAXIMILIANS UNIVERSITÄT

Arquitectos: Alonso + Sosa arquitectos (José Antonio Sosa + Evelyn Alonso Rohner). Lugar y fecha: Munich, 2014.

Fotógrafo: Alonso + Sosa arquitectos (José Antonio Sosa + Evelyn Alonso Rohner)

Hace tan solo unos meses, en un concurso para la Biblioteca de la LMU de Munich nos encontramos con un reto similar, también vinculado a la razón estructural y al proceso constructivo. Aquí, de modo consciente tratamos de generar una tensión suficiente entre dos cuerpos que se acercan, pero no se tocan. Como la que se produce entre dos imanes de igual polaridad. Era una operación de reciclaje también, pero, a diferencia de las *Casas Consistoriales*, solo debíamos mantener parte de las fachadas.

Las preexistencias a conservar eran, sin embargo, importantes, y esto nos llevó a tratar de ponerlas en valor a través de lo constructivo. Los costosos andamiajes que habitualmente se emplean para mantener las fachadas en los procesos de vaciado se convirtieron en la razón del proyecto. Su alto coste económico en la rehabilitación justi-



BIBLIOTECA CENTRAL-LUDWIG MAXIMILIANS UNIVERSITÄT

Arquitectos: Alonso + Sosa arquitectos
(José Antonio Sosa + Evelyn Alonso Rohner).

Lugar y fecha: Munich, 2014.

Fotógrafo: Alonso + Sosa arquitectos
(José Antonio Sosa + Evelyn Alonso Rohner)

fica una reconsideración de estos elementos. La propuesta se transformó radicalmente al hacer pervivir el sistema de apeo transformado en estructura principal y definitiva. A través de este sistema, de nuevo suspendimos a tracción y sin tocar el suelo, lo que es el corazón del edificio, los libros. De nuevo un reciclaje.

ARMAZONES

Analizando la evolución del poder desde la óptica de Michel Foucault, podemos entender cómo se produce la transición de las sociedades pasadas de soberanía a la de disciplina, y de ella a la actual de control –y con ello volvemos a la desjerarquización que citaba al inicio–. Fácilmente, podemos identificar cómo las arquitecturas que se corresponden con las sociedades de soberanía y de disciplina se caracterizan por la construcción de órdenes cerrados y recintos. Pero de modo lógico e inevitable nos inquieta cuál es la arquitectura que se corresponde con el estado de nuestra contemporánea sociedad, la de control, donde los muros se transforman en hilos de comunicación sutiles e invisibles. ¿Existen propuestas arquitectónicas que en vez de basarse en formas cerradas se planteen como sistemas abiertos?

La arquitectura tradicional del recinto, conceptualmente no da respuesta a la forma de entender la sociedad abierta, ciber-abierta, en la que vivimos. El límite como idea es obsoleto. El recinto, lo amurallado, lo cerrado, como respuesta arquitectónica obedece al concepto de idea formal. Concepto que pertenece al ámbito de los conocimientos más estables y representativos. La idea se vincula a la estructura formal cerrada, de voluntad inalterable y de alto contenido simbólico. Al pasado.

Si deseamos localizar un sistema abierto y vinculado con el sentir contemporáneo, podemos encontrar apoyo en el otro polo del discurso heideggeriano: el almacén, que por contraposición a la idea se asocia a las concepciones relacionales y operativas de la realidad. El almacén se vincula con la esfera de la indeterminación al permitir situar en él, o bien conectar, objetos heterogéneos (si quisiéramos asociar una imagen al mismo, podría ser la de una estantería abierta).

Posee y establece el control mínimo pero suficiente de una infraestructura básica; permite la función y la organización sin un orden aparente o, al menos, sin un orden cerrado; da más valor al proceso que al objeto final.

En el concurso de la *Biblioteca Central* de Helsinki, situada muy próxima al maravilloso Finlandia Hall de Alvar Aalto, planteamos una estructura de superposiciones, como una estantería compleja, donde situar libremente el programa: planos superpuestos que se repliegan y entrelazan dando continuidad y fluidez a los recorridos y los espacios.

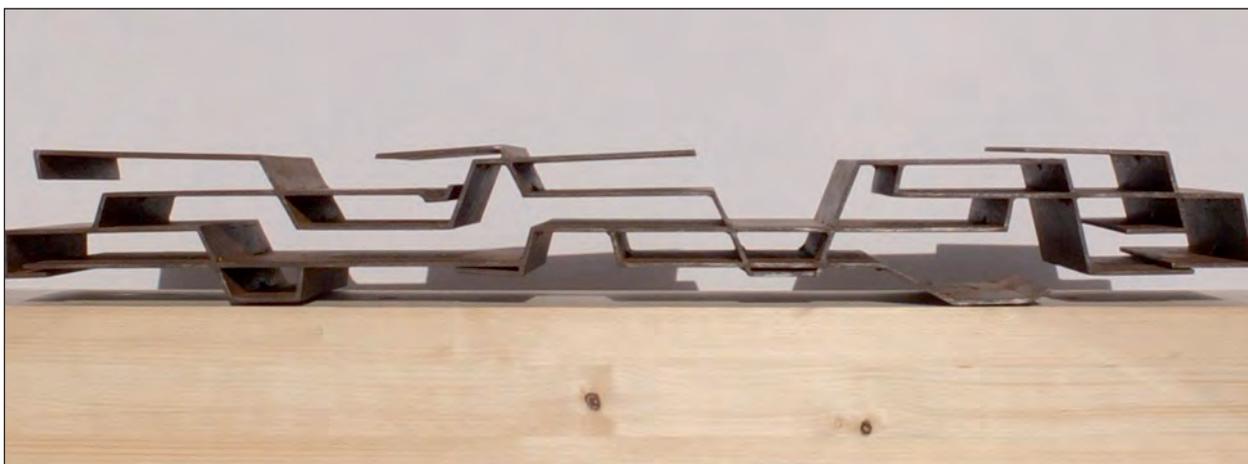
Era una red de bandejas neutras de grandes luces entrelazadas a través de planos oblicuos sobre las que situar libremente el programa complejo, abierto y libre de una biblioteca contemporánea.

El proyecto de la *Ciudad de la Justicia* de Las Palmas de Gran Canaria se explica, como el anterior, en sección: un armazón con repuntes y emergencias de diferentes alturas. Y es así no solo porque el entorno también es de altura variable. Ciertamente buscábamos la integración con ellos, pero en el origen del edificio está sobre todo la intención de que cada torre albergase juzgados diferentes organizados por cuerpos judiciales independientes.

No nos preocupó, sino todo lo contrario, que cada torre tuviese alturas diferentes, ni cuantas fueran. De hecho, a lo largo del proceso desde que ganamos el concurso hasta ahora, cambiamos las alturas repetidas veces. El edificio funciona como un armazón variable en el que no hay una forma cerrada.

Esta división en torres condujo a ver el proyecto como una ciudad. Una calle paralela y abierta a la vía pública contigua, organiza de modo muy claro la unión y el acceso a cada una de las torres. En un edificio público uno no debería tener que preguntar para orientarse, y la calle es siempre una forma reconocible y elemental.

El complejo programa funcional llevó a organizar los usos estableciendo una gradación vertical ascendente de los recorridos: lo más público y multitudinario debía permanecer en planta baja, donde se sitúan las salas de vista. En medio, entre estos dos extremos se sitúan, además de los fiscales, los profesionales de la justicia: abogados, procuradores y graduados sociales. Ellos usan pasarelas horizontales de intercomunicación entre las distintas torres. Ya en las plantas más altas, se sitúa el corazón del edificio, el silente espacio de trabajo de funcionarios administrativos y jueces.



BIBLIOTECA CENTRAL DE HELSINKI

Arquitectos: Alonso + Sosa arquitectos (José Antonio Sosa + Evelyn Alonso Rohner).

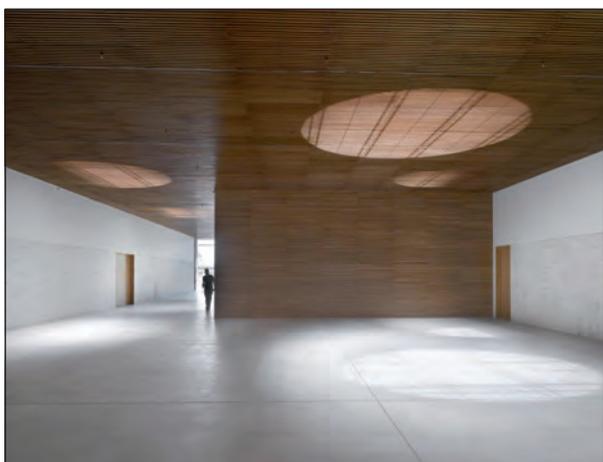
Lugar y fecha: Helsinki, 2011. Fotógrafo: Alonso + Sosa arquitectos (José Antonio Sosa + Evelyn Alonso Rohner)



CIUDAD DE LA JUSTICIA

Arquitectos: José Antonio Sosa + Magüi González + Miguel Santiago.

Lugar y fecha: Las Palmas de Gran Canaria, 2006-2013. Fotógrafo: Roland Halbe



CIUDAD DE LA JUSTICIA

Arquitectos: José Antonio Sosa + Magüi González + Miguel Santiago.

Lugar y fecha: Las Palmas de Gran Canaria, 2006-2013.

Fotógrafo: Roland Halbe

Un aspecto importante en estos edificios es la organización de los recorridos. Por razones de seguridad se segrega en ellos lo público de lo restringido. Es trascendental que no se encuentre el público con los jueces, y menos aún, los detenidos. Esto llevó a replantear las circulaciones de un modo alternativo, pero tratando siempre de que cada funcionario dispusiera de luz y ventilación natural, no solo por razones obvias de confort y salud, sino también para lograr la mayor eficiencia energética. La sostenibilidad y eficiencia es importante siempre, pero más en un complejo que acoge a 5 000 personas diarias.

El edificio se implanta en medio de un polígono de viviendas sociales de modernidad tardía con el fondo popular y colorido del barrio de San José. La presencia de los juzgados allí trata de integrar ese ámbito de ciudad, hoy marginal, en la vida de la ciudad “real”, dando una



CIUDAD DE LA JUSTICIA

Arquitectos: José Antonio Sosa + Magüi González + Miguel Santiago.
Lugar y fecha: Las Palmas de Gran Canaria, 2006-2013.
Fotógrafo: Roland Halbe

oportunidad que empieza a verse, pero que necesita aún más impulso para la regeneración total del área.

Al estar los juzgados situados en la frontera con el barrio de Vegueta, donde permanece el Tribunal Superior y los despachos de los abogados, propusimos lanzar hacia allá, como un guiño visible, el enorme volado que acoge la entrada y convierte el espacio previo de acceso en una gran plaza pública.

Afrontar la variabilidad de alturas de las torres sin perder del todo la unidad nos llevó a utilizar uno de los elementos necesarios para la sostenibilidad energética –el *brise-soleil*– como secuencia de orden que recorre la totalidad del edificio en sentido norte-sur. Frente a esa cinta continua de lamas, el edificio se cierra lateralmente por



CIUDAD DE LA JUSTICIA

Arquitectos: José Antonio Sosa + Magüi González + Miguel Santiago.
Lugar y fecha: Las Palmas de Gran Canaria, 2006-2013.
Fotógrafo: Roland Halbe

dos fachadas diferentes dando respuesta diversa a tan distintos condicionantes: una que mira al mar, de vidrio serigrafiado de matices nublosos y cerámicos, y otra que reconstruye, en abstracta naturaleza, un oleaje de horizontales reflejos y cromaticidades variables.

Un gesto, creo que más o menos intuible hacia el rol del edificio, es su especial cromaticidad variable. El color es hijo de la luz, este edificio nos dio oportunidad de hacer visible esa realidad. La incidencia variable de la luz del sol altera su color dependiendo de la intensidad de cada momento. El edificio cambia a lo largo del día.

Lo explico. En la exposición en la galería AEDES de Berlín (2008), mostrábamos una reproducción de la fachada sur a escala 1:20. Mediante la incidencia de los focos de la galería se reproducía fielmente lo que surgió luego en la propia obra: hacer evidente un fenómeno bien conocido por los pintores. Los objetos no muestran tanto su propio color, como el color de los elementos que los rodean. Idea pertinente en un edificio destinado en exclusiva a la Justicia: también los actos humanos son, en gran medida, producto del contexto o del entorno en que se producen.

Espero, mediante estas palabras, haber sido capaz de expresar algunos aspectos de las complejas relaciones



EXPOSICIÓN EN LA GALERÍA AEDES

Arquitectos: nred arquitectos (José Antonio Sosa + Magüi González).

Lugar y fecha: Berlín, 2008. Fotógrafo: Ulf Sau

entre nuestra sociedad contemporánea y la arquitectura, aunque para ello, dado el solemne sentido de este acto de hoy, haya tenido que usar nuestra propia obra en lugar de los ejemplos de otros, sin duda, más apropiados. En cual-

quier caso lo hago con la única certeza de que lo que la arquitectura hace al inventar o construir formas es poner en evidencia o señalar una de las posibles lecturas e interpretaciones personales del estado del mundo de hoy. Lo destacable de la obra arquitectónica y cultural no es solo la expresión individual, sino la manera en que esta se transforma, de modo legítimo, en la expresión más genuina de un tiempo.

* * *

Agradezco muy sinceramente a la Excm. Sra. Presidenta y a todos los ilustres miembros de esta señera institución la generosa propuesta de mi nombramiento como numerario. Mi ingreso en la Academia me brinda la oportunidad de compartir espacio con egregias autoridades del arte, pasados y actuales, a cuya altura espero poder estar en el trabajo ilusionado por el desarrollo y promoción de la Cultura de nuestra amada Canarias.

Permitanme que exprese también mi profundo agradecimiento al catedrático, arquitecto y académico Ilmo. Sr. don Félix Juan Bordes Caballero por presentar mi *Laudatio*, él ha sido siempre un fundamental apoyo y un ejemplo profesional de referencia para mí y para cientos de los que fueron sus alumnos y ahora compañeros.

Abundando en este final de justos reconocimientos, no quiero dejar de señalar que, como otras artes, la arquitectura requiere de múltiples colaboradores cuya categoría justifica siempre la calidad de la obra. No quiero dejar de reconocerles explícitamente en este acto. Muchos están por fortuna aquí hoy compartiendo lo que ha sido parte de su trabajo. Lo mismo que a todos ustedes, amigos que me acompañan hoy con su paciencia, muchas gracias.

EN EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA SECCIÓN. EFRAÍN PINTOS, UN FOTÓGRAFO EN NUESTRA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

SEBASTIÁN MATÍAS DELGADO CAMPOS

Este acto de hoy tiene para quien en este momento les dirige la palabra, una doble y especial significación. Por un lado, sin duda el menos trascendente ya que su dimensión es solo personal, el de ver materializado un antiguo anhelo que mantengo desde mi ya lejana etapa de Tesorero, como es el de ver que, al fin, comienza a tomar cuerpo la nueva sección que, en nuestros estatutos, se ha denominado de Cine, Fotografía y Creación digital.

Y por el otro, el que en verdad importa, porque quien hoy la inaugura, un personaje singular, singularísimo diría yo, como es Efraín Pintos, me ha elegido para que lo apadrinase en este acto con el obligado discurso laudatorio de recepción, bajo la severa indicación de que mi parlamento fuese breve y conciso como a él le gusta producirse; y no sé si seré capaz de hacerlo, puesto que se trata del ingreso en nuestra Academia de alguien que afirma literalmente: “nunca me he considerado un artista, más bien una persona que está para servir a los artistas y el arte”.

La fotografía nació con el decidido empeño de captar la realidad de forma objetiva e instantánea en una imagen, para la memoria personal o colectiva.

El empeño es ciertamente muy antiguo; quizá era lo que pretendían los artistas del Paleolítico en su intento de lograr la máxima fidelidad figurativa, para lo cual se necesitaba el artista observador y habilidoso capaz de materializar imágenes con eficacia, sirviéndose para ello de unos útiles más o menos rudimentarios. Es, como sabemos, el comienzo de la pintura.

Y aquí hago una estación obligada porque, según parece, no es posible hablar de fotografía sin hablar de pintura, ya que muchos han malentendido que la fotografía no es otra cosa que una pintura aséptica y despersonalizada cuando, ciertamente, es una disciplina que, aunque comienza con modesto y quizá nada ambicioso empeño, adquiere pronto vuelo propio y es protagonista de una fecunda evolución que la ha elevado a la condición de arte, es decir, de creación, de aquí su presencia hoy entre nosotros.

La pintura (y hablo, claro está, del mundo occidental), que pasó del realismo del Paleolítico al esquematismo del Neolítico, al documentalismo más o menos esquemático del arte antiguo (Egipto, Grecia, Roma) y al simbolismo litúrgico del Medioevo, sin abandonar nunca una representación plana, evoluciona con rapidez a partir de la Edad Moderna, en la que, entre otros logros, se inventa la pintura de caballete; se perfecciona hasta la minuciosidad el dibujo de personas, paisajes y objetos; se incorpora la perspectiva; se domina ampliamente el color y la composición, y se descubre el efecto de la luz sobre la percepción visual y aún espacial. Y con ello se pasa del intento de representar la realidad tal como es, ajena a nosotros (flamencos), a representarla como la percibimos (Velázquez, Goya), lo que desemboca en el impresionismo, y luego como la imaginamos (surrealismo), para posteriormente desnaturalizarse en multitud de movimientos analíticos y especulativos.

Verdaderamente puede decirse que la evolución de la pintura ha corrido pareja a la evolución de la teoría del

conocimiento; y así hemos llegado a la conclusión de que no podemos conocer la realidad en sí misma, sino solo la percepción que tenemos de ella, con lo cual el intento de objetivarla será siempre relativo.

Y esta conclusión es válida también para la fotografía, cuyos ingredientes: el fotógrafo, la cámara con su lente y su memoria química o electrónica, el motivo y el espectador son todos ellos relativos y subjetivos; y no olvidemos su circunstancia, pues aunque la memoria puede ser manipulada en el laboratorio (químico o electrónico), la fotografía tiene una cualidad básica, la instantaneidad, y un sustrato, un protagonista esencial, invisible, pero que todo lo invade y lo conforma ante nuestros ojos: la luz.

Es conocida la peripecia del pintor Antonio López en su intento de pintar el encuentro de la calle de Alcalá con el comienzo de la Gran Vía. Innumerables fueron las ocasiones en las que el pintor desplegó su caballete frente al motivo y también lo fueron en las que abandonó su intento porque las condiciones de luz o cambiaban rápidamente o no eran las que le interesaban para reflejar la realidad de aquel paisaje urbano. Diríamos que el pintor perseguía un instante fugaz en el que su percepción de la realidad era la que él había retenido en algún momento. Era, por tanto, un empeño casi fotográfico traducido a una realidad pictórica, lo que no puede extrañarnos en tamaño artista, uno de los más eximios representantes de la pintura realista.

Efraín Pintos, en el singular currículum que me ha hecho llegar, tan singular como él mismo y tan definidor de su personalidad rebelde a todo convencionalismo y de su acracia libertaria y constructiva, asume el significado etimológico del vocablo fotografiar, para definirlo como “escribir con la luz”.

Digo en seguida que, para este orador circunstancial, definir es casi un imposible. Digo casi porque sí lo es cuando se trata de entes como los matemáticos, creados por el hombre y, por ello, con una dimensión limitada; pero no ocurre así con aquello que pertenece al mundo de la realidad en la que estamos, porque esta es compleja, esto es, tiene infinitos matices desde los cuales conocerla, y conexas, es decir, que está indefectiblemente ligada a todo lo demás y, por tanto, no se deja concretar dentro de unos límites nítidos, precisos e indiscutidos; y un ejemplo muy

claro lo tenemos en la relación que hay entre las artes plásticas.

No sabremos afirmar con certeza si una pirámide del antiguo Egipto es una arquitectura que, al no ser habitable, resulta ser en realidad una monumental escultura arquitectónica; o si el Mausoleo de Halicarnaso, en verdad otra tumba, es una arquitectura escultórica. No sabríamos decir si una arpillera de Millares es una pintura escultórica o una escultura pictórica, y qué decir de la arquitectura esculto-pictórica de un Gaudí.

A pesar de todo ello, he de confesar que decir “fotografiar es escribir con la luz”, me parece certero, aunque, como veremos, es eso, pero también algo más que eso, entre otras razones porque la escritura no es otra cosa que un vehículo de expresión y transmisión del entendimiento, del pensamiento.

Y, como sabemos, hay dos formas de comunicarlo: la oral, es decir, la palabra, que le da salida espontánea, tal como nos brota y somos capaces de expresarlo en el momento en que se habla, pero que se pierde en el aire o, a lo sumo, queda retenido en la memoria del oyente; y la escrita, que lo concreta de forma definitiva y permanente, expuesto en todo momento al criterio, opinión y discusión del lector.

Claro está que puede hablarse de artistas de la palabra. La historia está plagada de nombres ilustres desde Demóstenes o Cicerón, hasta Ortega y Azaña, por citar, en este último caso, ejemplos ilustres en nuestra lengua; pero el arte se ha expresado siempre y preferentemente con la escritura, una escritura que hay que saber leer, ya sea plástica como en la arquitectura, escultura y pintura, o gráfica como el dibujo, el grabado, una partitura musical o la literatura.

Y es que el arte no es producto de la inspiración, como tan tópicamente se dice, entendida esta como un soplo mágico, reservado solo para unos pocos tocados por la gracia suprema de lo divino, sino de una permanente actitud creativa, sustentada por una indomable inquietud indagatoria, por la reflexión, la autocritica y el trabajo, y no conozco ninguna obra maestra que no sea consecuencia de semejante aventura. Como decía un famoso artista, “que la inspiración me coja trabajando”.

Por esas razones, la escritura es el resultado de un proceso depurado, que debe haber superado innumerables fielatos personales, para concretar una manera de ver, de pensar y de expresar nuestra percepción, y siempre con la insatisfacción (drama que siempre perseguirá al artista) de no haber conseguido plenamente nuestro empeño. Es, en este amplio sentido, en el que debe entenderse la afirmación que Efraín Pintos hace suya de que fotografiar es escribir.

Y este proceso lo mismo produce El Escorial que el Pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona; lo mismo el *Laocoonte* helenístico que el egipcio busto de Nefertiti; lo mismo *El Jardín de las Delicias*, del Bosco, que un cuadro de Zobel; lo mismo una sinfonía de Bruckner o de Mahler que una sencilla pieza para piano de Mompou o de Satie, lo mismo el *Quijote* cervantino que el *Relato de un naufrago* de García Márquez.

Pero aquí se trata de escribir con la luz, ese elemento que nos permite captar los objetos a través de los mil colores y matices en que en ellos se refleja, y no se dice esto de ella en un sentido puramente instrumental; esto, si acaso, valdría para una definición en sentido estrictamente técnico, ya que tantas veces se ha utilizado como un oficio meramente artesanal, y no digamos de esas cabinas de fotografía inmediata o de la ya universal práctica de fotografiar con los teléfonos celulares.

No se trata, pues, de escribir con la luz como instrumento, sino como fundamento y como argumento, como material esencial que manejamos para nuestro propósito artístico, en mayor o menor grado, y esto es lo que da la verdadera dimensión del fotógrafo como artista; ahí en su subjetividad, aquella con la que se enfrenta a la realidad física o imaginada que envuelve su pensamiento, nace su inquietud artística y la posibilidad de escribir algo trascendente con la luz.

Es cierto que, en el mejor resultado gráfico, tiene algún grado de participación el instrumental técnico utilizado –Efraín dice que procura rodearse del de mayor calidad–, pero, en realidad, lo que más cuenta es el criterio del fotógrafo frente al motivo, ya sea este o no de su libre elección y ya sea su circunstancia inesperada o buscada. Es él el que tiene que profundizar en el entendimiento de

este, para adoptar una actitud creadora, es decir, vaciar en el empeño de captarlo toda su vivencia y su personal experiencia. Escribir con la luz es, por tanto, crear una imagen que nos hable.

Seguramente esta larga y quizá excesiva disquisición destinada a fijar la dimensión artística de la fotografía haya sido innecesaria para tan conspicua audiencia como la que aquí y ahora soporta mi parlamento, pero si bien no he pretendido descubrirles ni desvelarles nada nuevo, sí he considerado pertinente recordarla en este momento en que se inicia una nueva sección, hasta hoy inexistente en nuestra Academia, con el ingreso de un artista fotógrafo.

Efraín Pintos es uruguayo de nacimiento, pero a través de su peripecia vital recorre un itinerario que se inicia en su patria charrúa, prosigue luego en Buenos Aires, donde aprendió el oficio y consigue incluso tener estudio propio, se continúa con una breve estancia, de solo un año, en el brasileño São Paulo y desde allí decide dar el salto a Europa, llegando a Alemania, donde trabajó en los laboratorios Heinze, en Gelsenkirchen, etapa en la que adquirió una amplia experiencia técnica y, tras conocer a la que será su pareja, Irene, en Freiburg, venir después a Barcelona, trabajando para los mismos laboratorios, cuya actividad no prosperó.

Efraín cuenta que aquí se acabó su etapa de trabajar a sueldo de una empresa y que, entonces, se asoció con un amigo que tenía una tienda en Escaldes (Andorra). La muerte de su suegro Kurt Koppel en Tenerife determinó el traslado a nuestra ciudad de su mujer y así fue como, tras comprarle a su amigo el magnífico equipo fotográfico que poseía y completarlo con alguna inversión propia (una magnífica cámara suiza), arribó a Tenerife. Quizá aquí sí deba reconocerse que el destino jugó una baza decisiva, porque este encuentro con las gentes de nuestra tierra fue especialmente oportuno.

Efraín, que se confiesa autodidacta, cuenta que empezó fotografiando “motu proprio” la erupción del volcán Teneguía, pero que a través de asistir a las tertulias artísticas que tenían lugar en casa de los Westerdahl, conoció a nuestro compañero arquitecto y académico Vicente Saavedra, uno de los autores del edificio del Colegio de Arquitectos de Canarias, que se pretendía inaugurar con una

exposición de la obra del arquitecto José Lluís Sert (la primera ocasión en que se homenajeaba, en nuestra España, al gran arquitecto racionalista catalán), y de esta manera surgió su primer trabajo: reproducir ampliándolas a distintos tamaños fotos más pequeñas (25 x 25 cm).

El resultado fue tan satisfactorio que, a partir de entonces, nuestro artista quedó definitivamente vinculado al quehacer y evolución arquitectónica de nuestra tierra como el más eficaz difusor de la misma, a través de múltiples exposiciones y publicaciones en las que ha podido siempre demostrar no solo la seriedad profesional de su trabajo, sino también su tino y perspicacia en captar a través de las formas lo esencial de la disciplina arquitectónica: el espacio.

Pero su actividad no se ha reducido a esto, ni mucho menos; los más significados artistas escultores y pintores que han exhibido su obra en nuestro entorno, residentes o no en las islas, saben de su trabajo meticuloso y concienzudo, de su tenacidad y su disciplina, de su sensibilidad para captar el mensaje de las obras y su eficacia en la tarea de reproducir su imagen para libros y catálogos. Nuestra propia Academia tiene buena muestra y experiencia de su trabajo, con su brillante y laboriosa tarea de fotografiar nuestro aún modesto, pero ya significativo patrimonio artístico.

En todos estos terrenos, Efraín ha hecho un soberbio alarde de manejar magistralmente la luz. La luz que, al estar, da vida y contribuye a conformar los espacios arquitectónicos; o la que ilumina y envuelve las figuras escultóricas para hacer realidad visual su volumen y corporeidad, su riqueza expresiva y su intencionalidad; o la que

recrea los colores en sus infinitos matices, el equilibrio y el contraste de cualquier composición y el mensaje recóndito y diverso, a veces subliminal, de la escritura pictórica, y todo ello lo ha conseguido poniendo su saber personal al servicio del arte de otros.

Como dije casi al principio, Efraín afirma que “no se considera un artista”, sino “más bien una persona que está para servir a los artistas y el arte”, y aquí peca, como creo haberles explicado, de inaceptable modestia, y ello no solo porque también ha cultivado la creación a través de las suyas propias (aun cuando esta, siempre con la marca de calidad de su autor, haya sido una actividad lamentablemente más esporádica y escasa en la que no se ha prodigado como hubiéramos deseado y por la que nos queda en deuda), sino porque cuando, como hemos descrito, lo hace con la obra de los demás artistas plásticos, lo hace conjugando su exquisita sensibilidad para detectar lo sustantivo, con la virtud de no secuestrar la visión del espectador dejándole la libertad necesaria e inherente a la contemplación de toda obra de arte para posibilitar su propia y personal percepción. Y esto es una muestra evidente de su categoría artística.

Se comprende, pues, que nuestra Real Institución haya querido reconocer sus méritos eligiéndolo miembro de número, con cuyo ingreso, que hoy se hace efectivo, reitero que echa a andar la nueva sección.

Me complace felicitar a nuestro nuevo miembro por su brillante ejecutoria, darle la bienvenida más calurosa y esperar de él su más fecunda colaboración en las actividades académicas, tal como ya nos viene mostrando. Efraín Pintos, gracias por tu testimonio. Te recibimos en buena hora.

OFICIO DE LUZ

EFRAÍN PINTOS BARATE

Quisiera dar las gracias a los ilustres académicos doña Maribel Nazco, don Sebastián Matías y don Vicente Saavedra por proponerme para formar parte de esta corporación. Es gracias a ellos y a los miembros del plenario que me han votado por lo que estoy hoy aquí.

La fotografía está compuesta por fotones que se utilizan para escribir sobre una superficie sensible. A partir de ahí, hay dos clases de fotógrafos. Por un lado, está aquella persona que saca fotos, el aficionado a la fotografía y, por otro, el que escribe con luz, que es el sector donde me encuentro. De hecho, el acto de recoger una imagen, de hacer clic sobre ella, es secundario, pues lo fundamental es qué y cómo se ha iluminado. El público es el destinatario de ese mensaje, y lo que va a ver es el resultado de un proceso en el que el fotógrafo ilumina una superficie oscura, pues si bien un escritor parte de una hoja en blanco, el fotógrafo lo hace de una hoja en negro que va iluminando. Es por ello que muchas veces en nuestro quehacer profesional la cámara es lo último que se coloca, puesto que obstaculiza el trabajo sobre la obra de arte. Y hablo de arte, pues un 98% de mi trabajo se ha centrado en este tipo de creación.

Esto es una suerte porque, como dijo Buda, siempre que iluminas algo, que alumbras algo, iluminas tu camino. Si entregas lo mejor de ti mismo, en ese momento eres tú quien recibe. Yo recibo constantemente, pues en todo momento procuro dar lo mejor de mí.

En este asunto ilimitado de la creación, hay que distinguir entre la locura y la demencia. La locura la tienen los

artistas, quienes crean cosas, y la demencia es una enfermedad. La locura produce confianza, la demencia no. Es decir, la creación es loca, no hay antecedentes y de pronto existe una cosa nueva: eso es la creación.

Pero hay unos límites. Nosotros los fotógrafos tenemos dos límites clarísimos desde que comenzamos a trabajar: el más negro que podamos conseguir es uno de ellos y el más blanco que podamos obtener es el otro límite. Entre esos dos límites, que casi no tienen que ver con el fotógrafo, está lo ilimitado, que es el claroscuro. El pasado 20 de octubre asistí a la conferencia “La música en tiempos del Greco”, pronunciada por el compañero académico don Lothar Siemens, dentro del ciclo organizado por esta corporación con motivo del 400º aniversario del fallecimiento de este pintor. Y a medida que me dejaba llevar por los ejemplos y escuchaba la música, me daba la sensación de que don Lothar estaba hablando de la fotografía, cuando en realidad se estaba refiriendo al bajo continuo. Eso es lo que estamos trabajando y, en la medida en que conseguimos representarlo y llevarlo a algo tangible, alcanzamos el éxito. Y es cuando dicen: ¡qué buen fotógrafo eres! De bueno nada, simplemente la fotografía se dio a través de mí, que es cuando al fotógrafo le queda la satisfacción de haber sido útil.

El creador estadounidense Ansel Adams (1902-1984) fue un auténtico maestro de la fotografía. Partiendo de que el claroscuro es ilimitado, lo dividió en diez zonas, asignando al número 5 el gris medio, que actualmente en fotografía corresponde a 128, es decir, la mitad de 256. Un poco más arriba está el dieciocho por ciento, que es el gris

Kodak que utilizamos todos, pues los fotómetros de las cámaras actuales están calibrados para medir la zona 5, o gris medio, que corresponde a un 18% de gris.

Hay que tener presente que creación y comunicación son lo mismo, son dos cualidades inherentes, inseparables, pues la una implica a la otra. De la misma manera que paz y entendimiento han de ir obligatoriamente de la mano. Ese entendimiento exige tranquilidad, pues si un fotógrafo permanece en silencio, puede escuchar a la obra de arte, que es la que habla, al ser creación y comunicación en sí misma. Por eso, el fotógrafo tiene que estar atento a lo que diga la obra de arte que va a fotografiar. Y cuando está atento y calladito, y tiene reflejos, hace clic sobre la imagen, y todo el mundo dice: ¡qué bien le ha quedado la foto! Pero la foto no es suya, pertenece a la obra de arte. Y si tiene tranquilidad, poco a poco se disuelven los prejuicios que tiene el fotógrafo ante la obra de arte, pensando cómo se debería haber hecho, cómo lo han hecho otros, qué dirán. Una gran inquietud hasta que se encuentra ante la obra. A partir de ahí, el fotógrafo comienza a trabajar; por eso, o se tranquiliza o se dedica a otra cosa, porque sin tranquilidad la fotografía no sale. Tengan en cuenta que el fotógrafo es el intermediario, el artista no puede andar con su obra debajo del brazo, necesita de un fotógrafo que le proporcione la mejor fotografía de su obra.

Por ello, si se transforma en un mensajero y acepta que lo es, desde la obra al público, que está lejos, que no puede ver la pieza, el fotógrafo tiene que ser respetuoso con el mensaje y no manipularlo desde sus creencias de cómo debería haber sido la obra y de cómo se deberían ver las cosas.

Hace unos años leí una frase en un libro que me ha ayudado mucho, no solo en mi trayectoria profesional, sino en otros ámbitos de mi vida. La frase es: “Ama más el agua y menos la jarra”. ¿Cómo me las arreglo yo? No me vuelvo loco pensando en la superficie de la pieza, o si el artista es un ídolo o un icono, ni en su prestigio: dentro de ese recipiente está el agua, que es lo que a mí me interesa. En la vida cotidiana es lo mismo, mirar el alma, no lo físico. El oficio de luz es el que te va a enseñar a aplicarlo en tus relaciones, en tu quehacer y en la vida cotidiana. Haces eso para llegar al entendimiento.

En la fotografía entiendes que eres una parte del asunto, un eslabón de la cadena, teniendo en cuenta aquello de que la cadena es tan fuerte como el más débil de sus eslabones. No voy a ser yo, el fotógrafo, el más débil, y voy a poner de mí todo para conseguir lo mejor. En este devenir de la profesión está la tecnología, usamos herramientas, y te encuentras con las limitaciones de cada uno de los elementos que tienes. Por ejemplo, “Estructuras efímeras 10” (2012) de Ildefonso Aguilar de la Rúa. Los colores son fieles, si vamos al archivo original y lo vemos en un monitor bien calibrado, en condiciones, tenemos prácticamente los colores que corresponden al original.

Sobre la fotografía pictórica, si la imagen no queda mejor que el original, si quedó mal, tiene que repetirse hasta que quede bien. Y estará bien cuando la fotografía pueda ser sacada en condiciones ideales de iluminación, y la luz está ahí, perfecta, diáfana, medida, arreglada y estudiada durante todo el tiempo que haga falta, hasta que se ponga como se tiene que poner para reproducir. Todo el rato es luz. Una vez finalizado mi trabajo le entrego al impresor el archivo, y él hace lo que puede, pues ha de traducir la luz en pigmentos. La Unión Europea es consciente de ello, por lo que tiene el International Color Council (ICC), el perfil que traduce el color en pigmentos, de la marca que sea. Realmente es milagroso que al final se obtenga algo parecido al original. Les aconsejaría que se compren la obra original, y déjense de fotos.

En la cadena hay uno de los eslabones que tiene un nombre, y este es el “comisario”. En mi fuero interno, me gusta pensar en ese personaje, el *curator*, aquel, que entre una obra de arte y el conjunto de un colectivo, relaciona la obra de arte con ese colectivo que no está enterado del quehacer artístico y necesita ser guiado para poder llegar a la obra sin prejuicios, dejándose imbuir y transmitir por la obra de arte. Uno de los *curatores* con el que he tenido la oportunidad de trabajar, el académico de número de esta corporación don Fernando Castro Borrego, me ha dado muchas oportunidades, y en su quehacer conseguía que todos los que lo rodeábamos sacáramos lo mejor de nosotros mismos. Otra *curatora* es la galerista doña Magda Lázaro, quien tiene la virtud de sacar lo mejor de todos para el éxito del trabajo. En cierta ocasión, con motivo de una exposición de María Belén Morales que Magda comi-

sariaba, me dijo que una vez llegaran todas las obras a mi estudio las fuera fotografiando para hacer el catálogo. Esto me facilitó las cosas para que, al tenerlas todas juntas, el trabajo fuera más homogéneo. Cada vez que pasaba por el estudio, me permitía estar cierto periodo de tiempo observándolas, escuchándolas, por lo que terminaron convirtiéndose en un murmullo de voces. Recuerdo que cada vez que miraba una de ellas le veía un nuevo detalle, una parte que me atraía, por lo que le hice una foto, y la llevé al laboratorio, y la pasé al papel. Y cuando tuve una reunión con doña María Belén llevé esa foto, la dejé por allí y ella me preguntó: “¿Y yo por qué he dejado este dibujo aquí?”. Resultó que no era el boceto que había hecho a lápiz tiempo atrás, sino la fotografía sobre la obra realizada a partir del boceto. Y nos asombramos de nuestra comunicación.

La académica correspondiente doña Ana Luisa González Reimers comenzó hace tiempo la tarea de inventariar los fondos artísticos de la Real Academia, confeccionando las fichas que contenían todos los datos técnicos de su patrimonio artístico. Yo procedí a fotografiar estos fondos, relacionándolos con sus respectivas fichas técnicas. El trabajo resultante es lo que esta academia ofrecerá en el futuro al investigador y al público en general, que podrá ver el patrimonio de esta corporación fotografiado por mí acompañado de la ficha técnica.

“Susurros” (2009) de María Luisa Bajo Segura es el ejemplo de una obra difícil de fotografiar, porque es un grafito y, además, tiene un cristal delante, con el consecuente problema de los reflejos, que naturalmente son salvables.

Cuando yo empecé a trabajar, lo único que tenía claro era que quería ser fotógrafo. Si bien no tenía todo el equipo necesario, en aquel momento poseía una cosa de la que los otros fotógrafos carecían. Los otros profesionales tenían muchísimos más conocimientos que yo, tenían más equipos, pero yo tenía el cliente, y eso nos igualaba. De hecho, cuando empecé tenía una empresa que se llamaba “Fotógrafos Asociados”, y aquí cabíamos todos. Yo absorbía todo e intentaba aprender constantemente. En una ocasión un fotógrafo me dijo que me liaba demasiado con las fotografías, que cuando tuviera dudas, me pusiera del lado de las sombras. A partir de ahí, cada vez que me

pongo del lado de las sombras, consigo dar una sensación de relieve, de que la obra parezca salir de la fotografía.

Cuando realicé las fotografías de los fondos de esta Real Academia, tuve en cuenta que esta labor era el levantamiento fotográfico de una colección de arte, no una publicación de un catálogo artístico. Por esta razón, fotografié los marcos de las obras, para que el que vaya a estudiarlas conozca dónde se acaba el cuadro, a diferencia del corte que les hacen en la imprenta, que parecen recortados. En este sentido la tarea de reproducir la colección se hizo entre dos personas, don Manuel Vías Trujillo y yo.

Con la obra “Crucificado” (ca. 1960) de Enrique Cejas Zaldívar, tuvimos algunos problemas, así que nos pusimos del lado de las sombras, y la fotografía salió sola.

A la hora de ponerme ante una obra, si tengo dudas, aplico lo que todo comisario dice cuando dirige una exposición: “Si el artista está vivo, hacemos lo que dice el artista; si el artista está muerto, hacemos lo que decimos nosotros”. En este sentido y con respecto a la obra de Gonzalo González, de 1992, no conseguíamos hacer una buena reproducción hasta que caímos en la cuenta de que el marco forma parte de la obra. Me puse en contacto con el artista y él me confirmó que era parte inherente del cuadro, parte de la obra.

Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613) escribió: “Ese cielo azul que veis ahora / ni es cielo ni es azul / lástima grande / que tanta belleza no sea verdad”. Desde mi punto de vista, la luz nunca deja de estar. No es verdad que haya una dicotomía entre luz y oscuridad. La oscuridad es que no ves la luz porque no hay ningún objeto que la atrape, pero la luz siempre está, no viene de ningún sitio ni va para ningún sitio, simplemente está iluminando constantemente. Cuando por la noche observamos el firmamento y vemos los cuerpos celestes en medio de una inmensidad oscura, el cielo nocturno no es negro, sino que no hay ningún objeto que atrape la luz. La proyección de los cuerpos sobre otros cuerpos no se llama sombra, sino esbatimento, como por ejemplo el vuelo del pájaro sobre la tierra.

Cuando nos enfrentamos a la obra “Trampa de lluvia” de Juan López Salvador, nos preguntamos cómo reflejar la lluvia en esta escultura. Fue entonces cuando detecta-

mos que si movíamos unos milímetros la luz que estaba detrás, se percibía ese charco de agua que se forma al deslizarse el agua por los elementos verticales de la escultura.

La obra “Núcleo ocre” (1997) de María Belén Morales está formada por la obra y la base, que forman un conjunto. De hecho, la artista dirigió la construcción de esa base. Y al finalizar la toma de esta obra, en la Sala II, nos giramos y contemplamos asombrados cómo la luz de una alta ventana iluminaba de forma sugerente el escultocadro “Cuerpos”, de Maribel Nazco, enfrente de nuestra posición, con lo cual lo que hicimos fue capturar el reflejo. La luz hizo emerger la escultura de María Belén: hasta el fondo todo es luz y nosotros simplemente levantamos acta.

El torso femenino que donó Maribel Sánchez Bonilla a esta corporación lo fotografiamos en su estudio en La Laguna, antes de su traslado a la Academia. La luz que ilumina la pieza procede del lucernario. De repente, comprendimos que la luz que bañaba la escultura era suficiente para reproducirla.

La fotografía de la pequeña escultura en bulto redondo de “Tanagra”, vaciado en yeso de la Real Academia de San Fernando (Madrid), con el juego de luz que utilizamos, muestra de manera clara el movimiento conferido al manto de la figura y oculta sus dimensiones reales, que pasan a un segundo plano, creando la ilusión de una obra de tamaño indefinido.

Siempre nos ha preocupado a los fotógrafos que nos regateen tanto y que muchas veces seamos los últimos en cobrar. Dejé el periodismo porque los periódicos nos pagaban el equivalente a seis euros por cada fotografía publicada. Si tenía que trasladarme lejos para obtenerla, no abonaban el transporte, es más, si no la publicaban no daban nada. Aparte de eso, si la publicaban, no pagaban en el acto sino a los noventa días, como si se tratara de una empresa. La cuestión es que la gente piensa que los fotógrafos son prescindibles, porque hay muchos buenos fotógrafos. No me voy a quedar con la parte negativa, sino con la buena, pues bastante tengo con ejercer uno de los oficios más bonitos y luminosos para que encima quiera cobrar. Así que desde entonces me aguataba y decía: “Por lo menos, me toca eso”.

Si la luz siempre está ahí, la realidad es una sola, el trabajo es un camino de meditación e iluminación. El mejor viaje es el viaje que hacemos hacia nosotros mismos y, en mi caso, mientras trabajo, viajo. Decía una vez alguien a otra persona: “Lo mejor del mundo es irte al casino y tirarte toda la noche perdiendo”. “¿Querrás decir ganando?”, le respondía. “Ganando sería maravilloso...”. Eso es lo que me ocurre con la fotografía. Lo único que de verdad nos hace felices a los fotógrafos es que nos encarguen un trabajo. Trabajar es felicidad, con el resto de tiempo libre no sabemos qué hacer. Por eso soy un fotógrafo encantado. Yo estoy aquí por amor al arte. Gracias.

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2014-2015

ARQUITECTURA EN EL SIGLO XXI, UNA DISCIPLINA EN TRANSFORMACIÓN

ANATXU ZABALBEASCOA

Es una responsabilidad hablar ante gente tan preparada para enseñar, y por lo tanto para aprender, y hacerlo desde un discurso tan poco académico como el que solemos emplear en la prensa diaria. Habla de nuevos tiempos y de una cultura atenta a su tiempo y atenta al mundo el que ustedes hayan invitado a hablar aquí a alguien tan ajeno a su institución. Gracias por invitarme.

Para describir el enorme cambio que deberá realizar el grueso de la arquitectura, y con él el grueso de los arquitectos y arquitectas y, por lo tanto, el grueso de las ciudades, pero también el grueso de los negocios derivados de la construcción (los del pelotazo inmobiliario que tantos problemas sociales, económicos y medioambientales nos han traído), para intentar explicar a todos la urgencia de esa transformación voy a empezar hablando de tres cambios no arquitectónicos.

El primero llega de la India. Surendra Shastri, oncólogo en el Hospital Tata Memorial de Bombay, lleva 20 años salvando la vida a mujeres sin laboratorios, sin microscopios y sin patólogos. Acaba de ser premiado por la Sociedad Americana de Oncología Clínica (ASCO) por ayudar a prevenir el cáncer entre los más pobres. ¿Cómo lo ha hecho? Con vinagre. Al introducir ácido acético en el cuello del útero, las células premalignas se blanquean. Luego basta una inspección ocular para diagnosticar. El coste, 30 rupias (unos 40 céntimos de euro), permite pensar en una vía hacia la sanidad para todos, en la verdadera democratización de los servicios sanitarios.



Dr. Surendra Shastri

En el mismo país podemos, sin embargo, encontrar otra cara de esa moneda. El pie de Jaipur es una prótesis ideada en 1975 por médicos (Prmod Sethi) y un artesano (Ramchandra Chander) que cuesta 39 euros. Pero que no se empezó a emplear masivamente (más de 6 600 unidades en un año) hasta que, no hace mucho, una ONG se hizo cargo de llevarla a los más pobres. Al contrario de las prótesis occidentales, es un pie, no un zapato. Permite andar descalzo, pedalear y ponerse en cucullas, que es como se utilizan las letrinas en gran parte de la India. No se ha patentado para favorecer su universalización. Hay en Asia más de medio millón de lisiados que han dejado de serlo gracias a este pie que, sin embargo, y esa es la otra cara de la moneda, no consiguió entrar en el mercado sanitario norteamericano.

El tercer ejemplo extra-arquitectónico es empresarial. Tiene que ver con la gran industria del amueblamiento global a la que pueden atribuirse fallos, sin duda, pero también el acierto de saber rectificar su forma de producción y su abastecimiento energético. En el Reino Unido, Ikea ha comenzado a vender placas solares por un precio razonable y, por tanto, accesible a un gran público. Son las mismas placas que ellos han instalado en sus almacenes para generar toda la energía que consumen. Esas placas llegan ahora a las casas.

No entro en oportunismos políticos que llevan a apoyar la producción de energías alternativas para luego cambiar legislaciones, imponer gravámenes sobre esas mismas energías para, con esos impuestos, sacar provecho de ellas. Creo que estos ejemplos y muchos más permiten vislumbrar cambios. Innovaciones que logran productos eficientes a partir de lo que se tiene –material o circunstancial– a mano. Pienso, sinceramente, que la arquitectura debería recuperar ese espíritu. He venido aquí para defender que la arquitectura debería reaprender a trabajar con lo que tiene más a mano.

No se trata –solo– de una cuestión ética. Es, sobre todo, un asunto práctico. La profesión de arquitecto lleva, en España y en muchos países latinoamericanos, un retraso notable con respecto a la sociedad. El sindicato de arquitectos, por ejemplo, fue creado en España hace apenas tres años. ¿La razón? Nunca antes hubo tantos proyectistas. Los arquitectos ya no representan necesariamente una

clase privilegiada. Pero, paradójicamente, siendo más tienen menos por hacer; no solo menos a repartir, directamente menos que construir. La razón es que, mejor o peor, somos un país ya construido, esto es, en un territorio donde queda poco por hacer aunque sí mucho por reparar.



No todo son problemas, la ventaja de ser más es que se tienen intereses más amplios y, así, es lógico que el mero número de profesionales afecte, o mejor altere, el futuro de la profesión.

Como alternativa de futuro, se habla de reparar, de trabajar con poco, y hay notables ejemplos de obras que sanean no solo edificios, sino también urbanismos o incluso que subsanan errores históricos en algunas ciudades. El acondicionamiento del Templo de Diana en Mérida, de José María Sánchez García, recupera la huella del antiguo foro romano en la ciudad. El proyecto deja espacio para poder ver lo que durante años ha permanecido oculto en un descampado.



Pero no se trata solo de restaurar o de sanear. La primera reparación que debería desarrollar la arquitectura es, a mi entender, de concepto. En pleno siglo XXI, supone malinterpretar a John Ruskin y es directamente retrógrado diferenciar entre arquitectura y construcción para destacar el lado cultural de la primera y denostar la escasa calidad formal de la segunda. “Hasta en la opciones estéticas de material o de proporciones más vulgares, el constructor pone de manifiesto la clase de hombre que es y a qué clase de comunidad sirve”. Esto, que suscribo, lo dijo ya Lewis Mumford en 1951 en las cinco conferencias que dio en la Universidad de Columbia, en Nueva York (recogidas luego en el libro *Arte y Técnica*). En España, donde la autoconstrucción es hoy muy minoritaria, esa “construcción” denostada también la firman arquitectos, no solo promotores. Todos ustedes recordarán el barrio fantasma levantado por el Pocero en Seseña (Toledo), todo un monumento a la avaricia y a la falta de responsabilidad urbanística, es decir, política. Estarán de acuerdo en que lo menos que se le puede pedir a un edificio, o a una intervención urbanística, es que no reste. Por lo menos que no moleste.



Eso sucede en España, donde, como en un micro-mundo que refleja lo que ocurre en el planeta, también la arquitectura está empezando a llegar donde antes nunca llegó. Acciones como reparar, recuperar o sanear han pasado a formar parte de los objetivos (de los mejores políticos), de las inquietudes de los ciudadanos más comprometidos y del trabajo de los profesionales más cabales.

Hablo de iniciativas como Madrid Río, el parque urbano que recupera el curso del Manzanares para cubrir la circunvalación que era la autovía M 30 con un jardín lineal de siete kilómetros.

Reparar no quiere decir darle la espalda a la creatividad. Todo lo contrario, significa ser más exigente con la capacidad creativa. También más responsable con el dinero público o privado. La transformación del matadero de Medina Sidonia en Escuela de Hostelería, realizado por el estudio sevillano Sol 89, ilustra cómo innovar respetando el conjunto y atendiendo a lo que llegó antes que tú. Pero reparar es también repensar.



La Escuela que Núria Salvadó y David Tapia levantaron en Pradip (Tarragona) o la casa que H arquitectes tuvieron que rediseñar reduciendo a la mitad el presupuesto, cuando el banco redujo la hipoteca que concedía, son buenos ejemplos de cómo construir con poco. Hay otros más extremos, como el reciclaje de materiales que realizó el premio Pritzker Wang Shu con su socia Lu Wen Yu en el museo de Historia en Ningbo, China.

La reparación –en manos públicas y privadas– es una buena noticia, pero no invita a pensar que el largo plazo se haya instalado en la mentalidad de empresarios y políticos. Somos testigos casi diarios del cortoplacismo extremo de muchos de nuestros políticos. La venta del espacio público –más discreta que la construcción, pero igualmente empobrecedora para un lugar y para una sociedad– es el nuevo peligro que ha sustituido al boom del ladrillo.



Y ojo con este nuevo envite porque si desaparece lo que creíamos de todos, si nos quitan la calle –como está sucediendo en tantas plazas colonizadas por tenderetes que pagan alquiler, reclamos publicitarios o terrazas que obligan a consumir para poder sentarse en la calle–, si nos quitan la calle, ¿adónde iremos cuando no nos quede nada?



No quisiera parecer exagerada, pero sí dejar clara mi preocupación. Y también dejarles a ustedes como regalo un moderado optimismo.

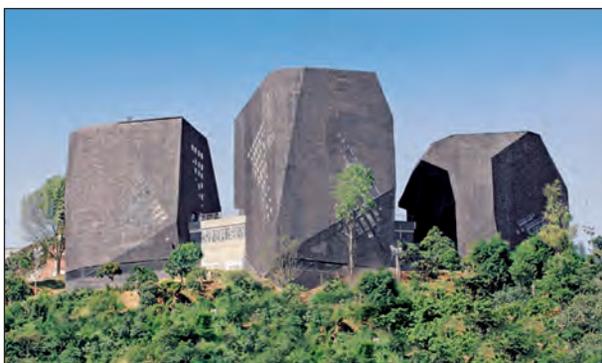
Frente al panorama encogido, terminado, estropeado y viciado que he presentado, creo que hay vías de crecimiento. Pienso que el gran reto de la arquitectura del siglo XXI no es tanto extender la ciudad formal hasta la ciudad informal. No es tanto llevar nuestro modelo –supuestamente indicador de progreso– como tratar de aprender de la ciudad informal, la que todavía no está legalmente pausada y urbanizada o, lo que es lo mismo, creo que uno de los retos es analizar y valorar lo que perdimos sin cuestionar. Es necesario que salgamos de nuestros barrios y de nuestra zona de confort para darnos cuenta de que, por ejemplo, la vida en la calle que hemos perdido sigue viva en otros vecindarios donde los niños todavía juegan en plazas y aceras. ¿De verdad queremos vivir cada vez más enrejados y con poco contacto con nuestras ciudades?

Una pareja de arquitectos españoles que está dando clase en Riad, porque aquí no encontraban trabajo, explicaba que el barrio vallado en el que viven los occidentales tiene un guardián con metralleta en la puerta. Algo parecido sucede en cada vez más edificios y barrios de medio mundo. En Latinoamérica, entre los poblados de autoconstrucción –generalmente levantados en zonas de alto riesgo donde nadie quiere los terrenos– y las urbani-

zaciones que, al igual que aquí, rompen nuestras ciudades –cerrando manzanas y acabando con la vida en las calles–, entre esos dos límites no puede crecer un futuro socialmente sostenible. Es lamentable que la única vía que se nos ocurre para mejorar la seguridad sean la alambradas, las verjas y los vigilantes. Aunque es justo decir que hay excepciones, como las viviendas en Sevilla de José María de la Puerta y Carlos Asensio que convierten las zonas comunes en espacio público para el barrio.

Así, entiendo que los grandes retos de la arquitectura del siglo XXI, los que realmente la convertirán en otra disciplina, me atrevería a decir que podrían ser tres:

En primer lugar, aprender de la ciudad informal. O desaprender lo que por excesivamente académico, excesivamente abstracto o excesivamente perfecto tiene poca cabida en el arte útil que es la arquitectura.



En este punto querría hablar de Medellín, en Colombia. Fue un edificio icónico lo que atrajo a muchos visitantes hasta el cerro de Santo Domingo Savio. Allí pudimos comprobar que no era la Biblioteca España de Giancarlo Mazzanti la que había transformado el barrio (aunque sí su reputación), sino que era el metrocable lo que lo había reconectado a la ciudad y el saneamiento de las quebradas lo que había mejorado la vida de los habitantes. El barrio ha seguido creciendo. El estudio Obraneira acaba de ganar un premio de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, que en unos días se celebrará en Rosario (Argentina) con un trabajo menos icónico pero más capaz de consolidar el barrio. Cuando llegué hasta allí para visitar la biblioteca, lo que realmente me sorprendió fue otro colegio –convertido en los cimientos de una gran plaza pública –justo lo que le falta a un barrio

informal autoconstruido con calles estrechas y sinuosas– es eso: espacio público. Este proyecto del arquitecto Carlos Pardo se pone en la piel de los usuarios. Se preocupa más de los ciudadanos que de las revistas en las que podrá salir la obra fotografiada. Resume la importancia cívica y urbanística que puede alcanzar un único proyecto arquitectónico. Esa atención al usuario me lleva al siguiente reto arquitectónico para el siglo XXI.

Un segundo punto exige al proyectista recuperar la relación con el usuario, recobrar la confianza del público o, incluso, la vocación de servicio. Esa es una asignatura pendiente de la arquitectura como disciplina y de muchos proyectistas como profesionales. Es una cuestión de cercanía que obliga al arquitecto a bajar al terreno de los problemas reales desde la atalaya de la proyección teórica o intelectual. Es, en términos generales, un tema pendiente y no es, sin embargo, una novedad.

Atrás quedaron los tiempos en los que el célebre arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright respondía a sus clientes que, si había goteras sobre la mesa del comedor, cambiasen la mesa de sitio. En 1969, el británico Ralph Erksine instaló junto al conjunto de viviendas que había levantado para regenerar un barrio en Newcastle-upon-Tyne, al nordeste de Inglaterra, una oficina llamada “The Architects Shop” (algo así como el taller del arquitecto). Era un despacho a pie de calle en el que él mismo se ofrecía a solucionar las dudas de los vecinos desmitificando la figura del arquitecto como técnico apartado del mundo. Sin embargo, a veces hace falta irse lejos para llegar a estar tan cerca. Acercarse a la gente implica ofrecer los medios para que los usuarios puedan completar sus edificios –como sucede en las viviendas incrementales que el estudio Elemental del chileno Alejandro Aravena levantó en Monterrey, México–. Ese y otros muchos ejemplos recientes abren un camino lógico para el siglo XXI, el que transforma al proyectista de autor a guía para hacer arquitectura.

Que a veces hace falta alejarse para llegar tan cerca lo sabe Francis Kéré, su historia es la del primer niño del poblado de Gando, en Sierra Leona, que no solo estudia, sino que llega a la Universidad. Y que luego regresa a su poblado convertido en arquitecto y lo hace con dinero, recaudado por él, para construir una escuela. Para que otros tengan la oportunidad que él tuvo.



Kéré no está solo en África ni está solo con los que menos tienen. Los ejemplos de la alemana Anne Heringer en Bangladesh o del español Albert Faus en Burkina Faso abren vías de esperanza para los habitantes más desfavorecidos, pero también para el sentido y la materialización del futuro de la arquitectura que sitúa al arquitecto más como guía que como artista.

Por último, más allá de llegar adonde nunca ha llegado, entiendo que la arquitectura del siglo XXI deberá aprender del gran peligro de las modas que sí llegaron hasta ella. Sobre todo cuando lo que se dirime no son solo cuestiones formales y se juega con asuntos tan de futuro como la sostenibilidad.

Hace falta una eficaz y universal legislación que aparte de intereses económicos lo que es y lo que no es sostenible. Lo sostenible no puede ser ni un adjetivo vacío ni un disfraz pintado de verde. ¿Hace falta que lo sostenible parezca sostenible como el edificio Media TIC de Enric Ruiz Geli en Barcelona? ¿Tienen algo que ver las murallas con la sostenibilidad? Lo pregunto porque el perímetro fue lo primero que se construyó en Masdar, el barrio de Abu Dhabi presentado como una ciudad 100% “sostenible” que comenzó a levantarse hace seis años. Su autor, Norman Foster, la describió como “la primera ciudad capaz de generar su propia energía y de reciclar todos sus residuos”. El cerco que la rodea y su trazado remiten a las urbes medievales (amuralladas, densas y con calles estrechas) y su ejecución (con pérgolas y celosías), a las coloniales españolas cuya retícula urbana se ordenaba atendiendo al sol y a las brisas. Así, bajo esa apariencia plagada de referencias históricas, son los vehículos subterráneos propulsados por energía solar los únicos que parecen hablar de futuro en ese nuevo oasis enclaustrado que plantea la duda de si el planeta puede ser sostenible a trozos. Tal vez sea el momento de afrontar que la arquitectura no puede llegar a cualquier precio adonde nunca ha llegado.

¿De qué le servirá al planeta un pedazo sostenible y un mucho insostenible? Como las epidemias, o como el tráfico aéreo, las cuestiones medioambientales exigen que nos comportemos como seres civilizados. Precisan acuerdos. Si urbanísticamente quiero pensar que no tienen futuro los guetos sociales, ecológicamente son un engaño mayor. En el asunto de la sostenibilidad el planeta es solo uno. O todos nos salvamos o se acabó para todos.



Aunque es innegable que la sostenibilidad no puede funcionar a trozos, sí me gustaría destacar las viviendas pasivas de Josep Bunyesc en Lérida –que acumulan la energía que consumen y no necesitan murallas–. Y, sobre todo, no quisiera cerrar esta charla dejando la impresión de que cualquier arquitectura futura deberá ser sobria, escasa de medios y de pequeña escala. Todo lo contrario. El cambio que puede protagonizar la arquitectura del siglo XXI, si decide por fin afrontar que no puede haber diferencias entre arquitectura y construcción, será mayúsculo. Pero conviene ser realista y recordar todos los intereses económicos asociados a construir. También, en un momento de cambio, es importante recordar la asignatura pendiente de la accesibilidad. Es inhumano que quien tiene la desgracia de no poder manejarse sin una silla de ruedas no pueda acceder a muchos edificios. Es incompetente no pensar en estas personas cuando se diseñan nuevos edificios y es directamente cínico considerar que las rampas –u otras soluciones– que permiten el acceso de las sillas de ruedas o la circulación de los invidentes estropean la arquitectura.

Dicho esto, es significativo que el que podría ser el arquitecto más famoso del mundo actual, el autor del Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry, haya concluido este otoño con 85 años, sendos museos en dos países con circunstancias tan opuestas como Francia y Panamá. En París, ha firmado la Fundación Louis Vuitton con un pre-





supuesto tan elevado como para no ser revelado, pero en la ciudad de Panamá, de donde es su mujer, y donde llevaba casi tres lustros tratando de construir el Museo de la Biodiversidad, ha concluido ese edificio con menos medios, mucho menos presupuesto, peores constructores, pero el mismo ingenio. Eso sí ha necesitado mucho más tiempo y puede que mucho más empeño.



Como última imagen quiero recurrir a un atleta, el saltador de altura Dick Fosbury. Tradicionalmente se saltaba hacia delante con estilos llamados rodillo ventral o de tijera. Pero en los Juegos Olímpicos mexicanos de 1968 este hombre hizo lo que llevaba años ensayando. Saltó hacia atrás. Ganó la medalla de oro, dio nombre a este salto y, lo que es más importante, cambió la forma de saltar. Hoy es raro que algún atleta no lo haga así. Lo que quiero decir, es que Fosbury innovó con lo que tenía a mano. Creo que de eso deberá tratar el mejor futuro de la arquitectura. Muchas gracias.

LOS PREMIOS “MAGISTER” Y “EXCELLENS” DE 2014 (ESPECIALIDAD DE ARQUITECTURA)

La Junta de Gobierno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tras convocar los mencionados premios dedicados en 2014 a profesionales de Arquitectura, recibió varias propuestas justificadas por parte de diversos miembros de la corporación, y tuvo especial consideración a los más razonadamente propuestos por los componentes de la Sección de Arquitectura. De esta manera, tras deliberar y tomar la decisión correspondiente, comunicó a fines del verano al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes arquitectos:

1. 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, al grancanario don **Agustín Juárez Rodríguez**, cuya loa se encomendó a la arquitecta académica doña María Isabel Correa Brito.

2. El Premio “Excellens”, destinado a profesionales emergentes y con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, a doña **Marta Sanjuán García-Triviño**, de Las Palmas de Gran Canaria, cuya loa se encomendó al arquitecto académico don Félix Juan Bordes Caballero.

Decidió, asimismo, la Academia que este año, tras la loa y la entrega de los trofeos y diplomas al son de sendos corales personalizados compuestos por don Lothar Siemens, que interpretaría la *Camerata Lacunensis*, la Real Academia agradeciera especialmente esta colaboración voluntaria de tan extraordinaria agrupación coral concediéndoles el título y diploma de Miembro Colaborador de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. E, igualmente, acordó la corporación conceder los títulos de Protectores de la RACBA a las entidades Fundación CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, por su continuada labor de apoyo económico a nuestra corporación.

El acto se celebró en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el 6 de octubre de 2014 y, tras instalarse la Academia mientras el coro cantaba el “Cántico a San Miguel”, compuesto para estas ocasiones por el académico don Lothar Siemens, fue abierta la sesión por la presidenta doña Rosario Álvarez en nombre de S.M. el Rey.

MARTA SANJUÁN GARCÍA-TRIVIÑO, PREMIO “EXCELLENS” DE ARQUITECTURA 2014

FÉLIX-JUAN BORDES CABALLERO

A la arquitecta Marta Sanjuán García-Triviño no la había vuelto a ver desde su salida de la Escuela Superior de Arquitectura, donde demostró año tras año brillantemente sus capacidades proyectuales, aplicada profundamente con todas las disciplinas que configuran el corpus de la carrera. Sin embargo, sí había seguido puntualmente en estos años de su ejercicio profesional el rastro de sus obras, siempre comprometidas con la calidad del diseño y rigurosas en su ejecución material, tanto pequeñas obras como otras de mayor envergadura, todas ellas afrontadas desde una acentuada vocación por controlar el espacio arquitectónico, dándole respuesta a los ecos emanados desde la genética del lugar y el acomodo conforme de la pieza arquitectónica dentro del medio insular.

Cuando, a través de estas nuevas circunstancias y siguiendo la voluntad de la Academia Canaria de las Bellas Artes, tuve hace poco una entrevista con Marta Sanjuán, le pedí que ella misma hiciera un esfuerzo personal por exponerme y enumerar cuáles eran sus principales preocupaciones cuando afrontaba el proyecto arquitectónico.

Además, hay que decir ahora que Marta Sanjuán ha tenido numerosas ocasiones y encargos en el corto tiempo de su actividad profesional y en todos nos ha demostrado su valía personal. Hay que reconocer que ha abordado cada obra con el mismo entusiasmo como si fuera la primera, con la misma ilusión y compromiso, no derrochando en ningún encargo la posibilidad de dejar una pieza valiosa y bien resuelta, sin dejarse llevar por la prisa o la falta de reflexión. Al transmitirme sus propios pensamientos, me parece más oportuno que en esta presentación siga sus

propios criterios y manifestaciones, porque sonarán más auténticos que mis propias palabras, que siempre se considerarán más subjetivas y contaminadas por el cariño que le tengo a mi antigua y brillante alumna, y ahora madura arquitecta compañera de profesión.



Edificio de oficinas y comercial Las Ramblas-Centro.
Las Palmas, 2007

Fue desde su propia infancia cuando, a través de las viviendas que habitó con su familia, percibió las texturas de los materiales y las luces y sombras de la arquitectura de dos insignes arquitectos canarios, Salvador Fábregas y José Luis Jiménez Saavedra, sintonizando con la armonía de las dimensiones pequeñas, la textura de los muros exteriores y las escaleras sin contrahuella.

Durante sus años de aprendizaje, fue fundamental el aguzar los sentidos para saber leer el entorno y sentir el paisaje, para poder establecer cuáles son las claves genéticas del lugar, que condicionarán el objeto arquitectónico resultante al percibir el sitio y minimizar sus carencias, y para integrar la nueva obra en un diálogo incesante con el ambiente, aprovechando las valencias que flotan en el medio insular, y a buscar siempre una relación biunívoca, un ligero equilibrio entre la discreción de la pieza y las deudas que hay que pagar al paisaje para provocar nuevas percepciones ambientales. Es ahí donde se sitúa el mayor compromiso de su obra y lo que ha sido según sus palabras, su mayor desafío.

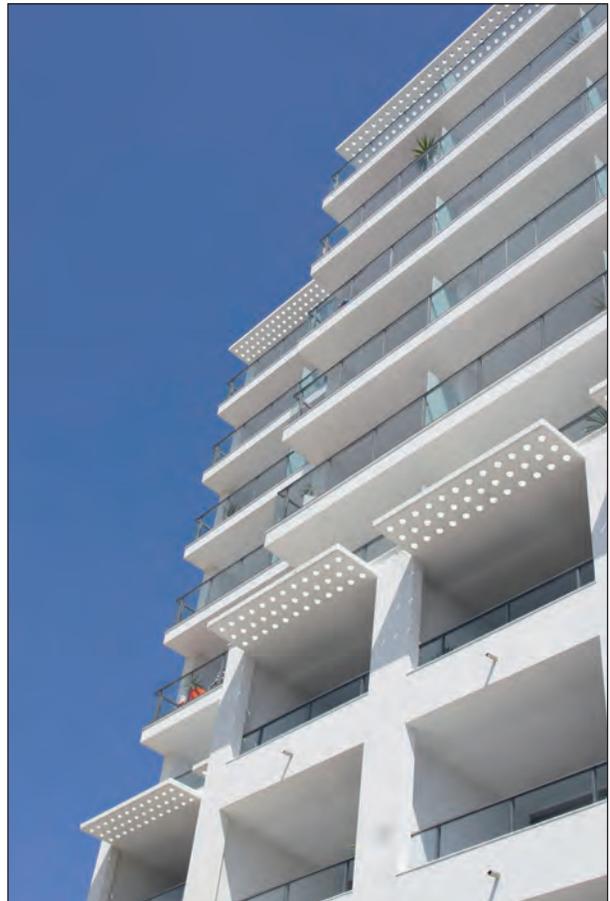
Observando su obra queda patente su interés por los espacios íntimos y recónditos, convenientemente enlazados, buscando juegos espaciales en la fragmentación de las piezas, en la concatenación de los microespacios a

través de cuidados elementos, como son porches, corredores abiertos, miradores, terrazas y balcones, en definitiva, proyectando desde el concepto del "microurbano", denotando su admiración por los patios irregulares del arquitecto Álvaro Siza, lo que provocó esa inquietud desde su primer proyecto.

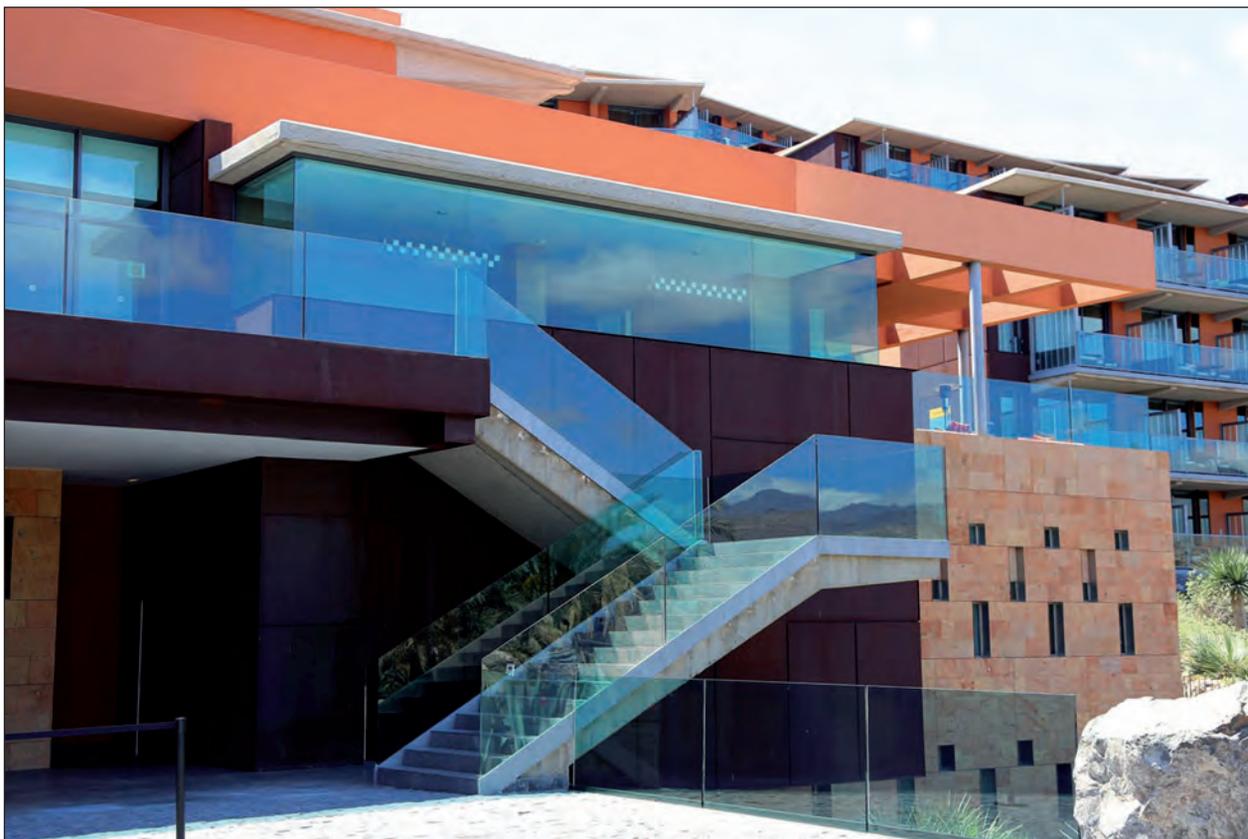
Por otra parte, la fuerte naturaleza y el paisaje agreste del sur de la isla de Gran Canaria marcó la clave de la evolución de su arquitectura, generando en sus proyectos de *Salobre Golf* una cuidadosa relación entre el espacio interior y el espacio exterior circundante. Todo ello queda muy patente en el proyecto del hotel *Sheraton Salobre Golf* donde integró de manera muy acertada las trescientas habitaciones en una ladera natural, comprometiéndose a su vez de manera muy delicada e íntima con el diseño de los ambientes interiores.



Edificio Residencial Palma Real. Las Palmas, 1998



Hotel Marina Suites. Puerto Rico, 2003



Hotel Sheraton Salobre Golf, 2006

Esencia, calma y consistencia son tres importantes conceptos que defiende Marta Sanjuán al afrontar desde la atemporalidad las ocasiones que se le han presentado para abordar proyectos de restauración, como su trabajo en *Las Casitas* de La Universidad de Las Palmas, destinando esas viejas construcciones a punto de información, galería de arte y tienda. El compromiso con estos conceptos los reafirmó también en la restauración de su propia vivienda, poniéndose en contacto directo con los elementos de la arquitectura de siempre, con métodos de construcción puramente artesanales.

Los proyectos de vivienda unifamiliar han sido siempre abordados con un compromiso con la domesticidad, impregnando estos espacios desde la emoción y la calidez, al combinar el uso de nuevos materiales con esos concep-



Villas Los Lagos. Salobre Golf, 2002

tos y con parámetros espaciales de siempre, todo ello sin salirse de la aspiración hacia una arquitectura sencilla, entendida desde la cotidianidad, lo que es para ella un reto apasionante.

Estos son los parámetros proyectuales que han presidido su obra hasta la actualidad, lo que augura para su futuro profesional una muy fructífera obra arquitectónica de gran calidad. Mis felicitaciones a la arquitecta canaria Marta Sanjuán García-Triviño, por este público reconocimiento otorgado por esta Real Academia.



Hotel Sheraton Salobre Golf, 2006

AGUSTÍN JUÁREZ RODRÍGUEZ, PREMIO “MAGISTER” DE ARQUITECTURA 2014

MARIBEL CORREA BRITO

Quiero manifestar mi satisfacción por participar en este solemne homenaje a mi maestro, compañero y amigo don Agustín Juárez, al que la Real Academia Canaria de Bellas Artes le otorga el Premio “Magister” de este año 2014, por la labor tan significativa y de calidad que ha desarrollado a lo largo de su vida en el mundo de la enseñanza, la investigación y el desarrollo de la Arquitectura.

Hablar de don Agustín Juárez es hablar de motivación, de obsesión por el buen hacer, de tesón y maestría, de riguroso trabajo investigador y, frente a todas estas condiciones, cabe resaltar de forma especial su enorme calidad humana.

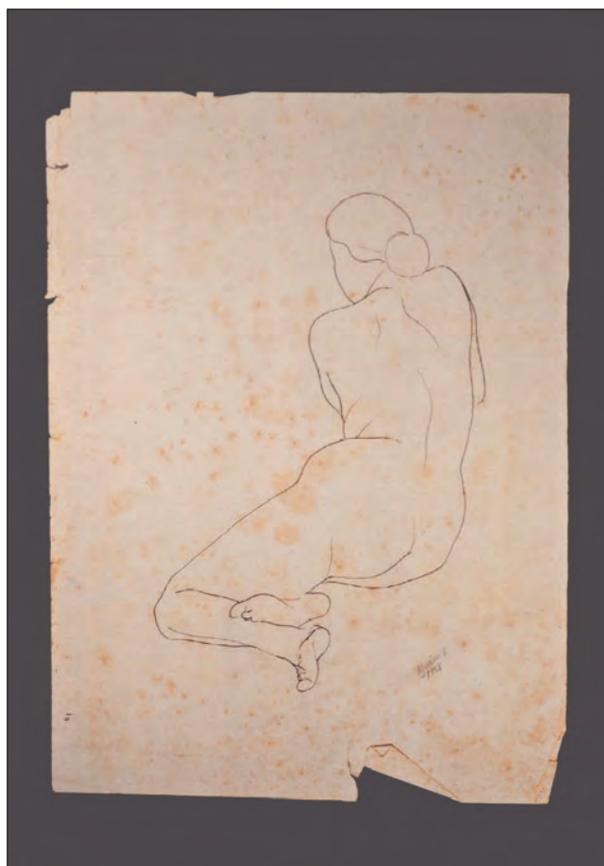
Nació en Las Palmas de Gran Canaria. Desde muy pequeño se sintió atraído por el dibujo y por los espacios arquitectónicos. Estudió Arquitectura, para posteriormente obtener el título de Doctor por la Universidad de Madrid, y desde 1982 es catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Las Palmas, en la que imparte clases de forma continuada desde 1969 en todos los cursos de la asignatura de Construcciones Arquitectónicas.

Empezando por la parte final de su extenso currículum, en su último libro publicado recientemente, *Mis dibujos: preciados recuerdos de juventud*, él mismo explica que realizó unos apuntes en los años 50 con el fin de superar la prueba de Dibujo necesaria para el ingreso en la Escuela de Arquitectura, y dice: *Nunca tuve la idea de realizar esta recopilación..., pero en estos momentos, presionado por varios amigos con los que comparto una especial afición al dibujo, he decidido hacer esta pequeña publicación.*



Dibujo portada libro

Podemos leer en los comentarios iniciales del arquitecto don Francisco Ortega Andrade cómo define la personalidad de Juárez: *Esa vocación de Agustín de dibujar, pintar, y redibujar, su quehacer no tiene ni un principio ni un final.*



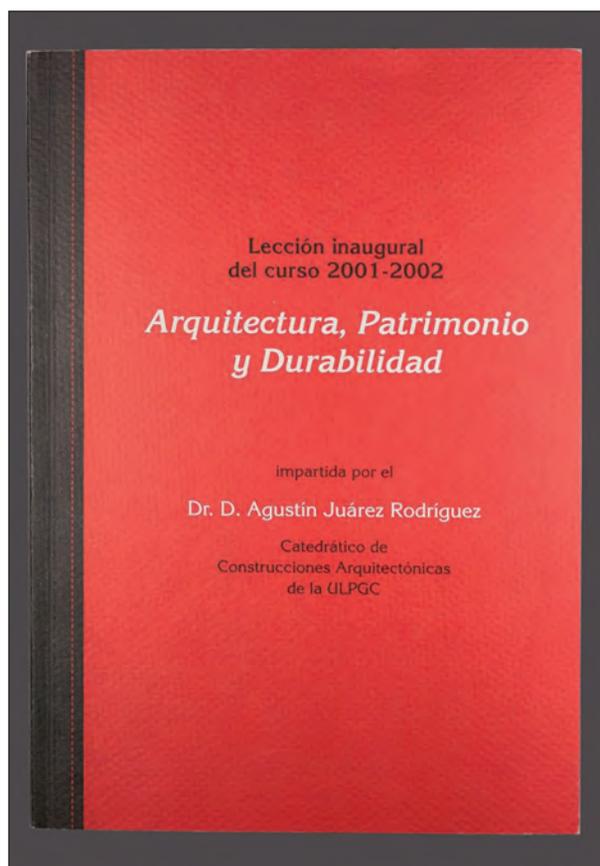
Dibujo

Su vuelta a los orígenes forma parte de su investigación. Crea, refuerza, entona y vuelve al análisis del encaje inicial, una y otra vez. Esta es su forma de trabajar... Sin duda es un gran investigador.

El arquitecto, catedrático, académico y compañero de andanzas en su trayecto profesional don Félix Juan Bordes, dice en su comentario: *Agustín fue siempre un dibujante y estudiante riguroso, dejando constancia de un esfuerzo voluntario que desembocaba a través de una gran disciplina.*

Y termina con estas palabras: *Pienso que no se ha dado cuenta del regalo que a todos nos ha hecho: mostrarnos esos frescos recuerdos de juventud, elaborados desde el entusiasmo, desde el esfuerzo y el trabajo, trabajo que siempre ha estado presente a lo largo de su vida.*

Como podemos percibir en todas estas apreciaciones, todos hablan de la enorme vocación de Agustín Juárez, de

Portada de su libro *Arquitectura, patrimonio y durabilidad*

esa forma rigurosa de trabajar, volviendo una y otra vez al principio, y de su condición de estudioso investigador y de trabajador infatigable.

Agustín Juárez fue elegido, por unanimidad de la Junta de Gobierno, para realizar ante su Majestad el Rey D. Juan Carlos I, que presidía dicho acto, la lección de apertura del curso académico 2001-2002 en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, cuyo título era *Arquitectura, patrimonio y durabilidad*.

Muchos arquitectos pensamos que, en estos últimos años, hemos vivido un efecto de mitificación sobre la macro-arquitectura de autor y su relación con los poderes políticos y económicos. La búsqueda cada vez más forzada de una arquitectura espectacular y de contundencia visual ha derivado en muchas ocasiones en una mera gestualidad construida, edificios escenográficos de desorbitado

costo que, demasiadas veces, fueron inaugurados ya con fecha de caducidad.

En dicha lectura quedaba patente su preocupación ya anunciada en frases como esta:

Me refiero expresamente y de manera muy especial a ese patrimonio arquitectónico que constituyen los edificios singulares del momento, edificios emblemáticos, edificios espectáculo, edificios que de por sí solos son un acontecimiento, independientemente de su uso interior, edificios de poderosa belleza y sorprendente imagen que muchos califican como arquitectura de moda de temporada...

Por ello al observar hoy edificaciones de tan variada y diferentes tecnologías nos planteamos, casi sin quererlo, preguntas sobre su durabilidad, sobre su permanencia en el tiempo. ¿Para cuánto tiempo se construye hoy un edificio? ¿Se construye para que dure eternamente? ¿Cómo se construía en el pasado? ¿Era la durabilidad el principal objetivo de la construcción o eran otras exigencias las que más pesaban? ¿Sería su uso, su funcionalidad, su representabilidad, su imagen...?

Y continúa expresando: *Tenemos que hablar de durabilidad en la construcción porque es la principal cuestión que va unida hoy a la edificación en general, sea grande o pequeña, sea singular o no lo sea. Y en el final del texto apuntaba con cierta ironía: ... quizás, dentro de poco tiempo podremos ver una etiqueta colgando de la terraza de un edificio donde será posible leer en "código de barras": vida útil: sesenta años; esperanza de vida: ochenta años, fecha de caducidad: año 2090, como si se tratara de un producto alimenticio.*

En todas estas reflexiones queda patente que Agustín Juárez siempre ha realizado una arquitectura planteada desde la sensatez, a partir de un espíritu centrado en la dimensión humana, con un proceso de comprensión contemporánea, principios sociales y éticos que fueron el fundamento de la modernidad y que, a lo largo de las últimas décadas, han quedado ocultos.

Agustín Juárez se encuentra en un grupo de arquitectos llegados de las Escuelas de Madrid y Barcelona que desde su propia mirada adaptó las experiencias europeas para crear, de manera activa, puentes con las corrientes internacionales de la segunda modernidad, prestando más atención a la relación con el entorno y a los problemas de la unión entre medioambiente, urbanismo y paisaje.



Arquitectura, detalles

Su arquitectura utiliza nuevas tecnologías combinándolas con materiales de la tradición constructiva de las islas. Una arquitectura de geometría depurada donde predomina el hormigón armado en la estructura y esmerado tratamiento de la epidermis del edificio, utilizando métodos rigurosos de investigación sobre la industrialización, integrando módulos prefabricados, moldeados, celosías, formando dameros de texturas pulcras y ordenadas que personalizan la piel de sus edificios. Una estética esencialmente diversa, donde las formas verticales se combinan con las horizontales con gran capacidad expresiva y plástica.

Desde 1960 a 1990, junto a Félix Juan Bordes, desarrolló una amplia actividad profesional realizando numerosos edificios emblemáticos en Las Palmas de Gran Canaria, edificios que llevan su personal sello. Entre los que cabe destacar:

- Edificios Residenciales de viviendas colectivas
- Viviendas unifamiliares
- Edificios para el sector turístico

Y entre la Obra Pública:

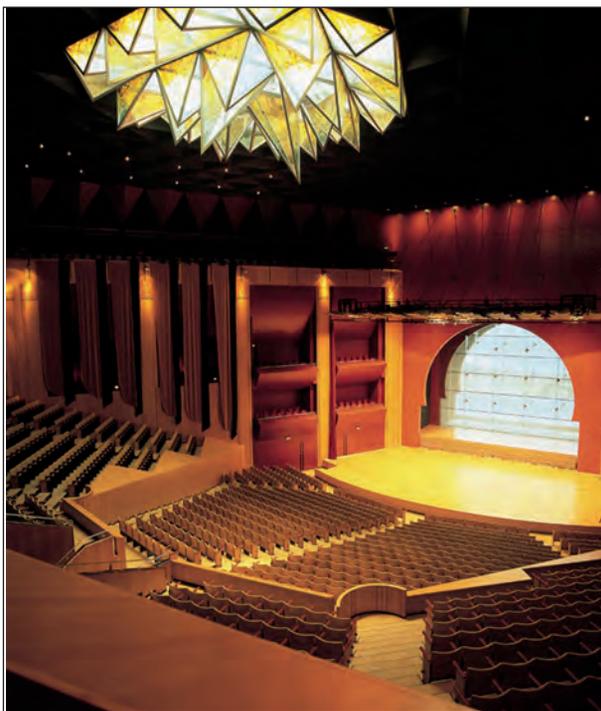
- Edificios de Oficinas y Entidades Bancarias
- Edificios Docentes como La Escuela Técnica Superior de Arquitectura en Tafira o el Complejo de San Juan de Dios en El Lasso.

Posteriormente a esa prolífica etapa, también ha colaborado con otros arquitectos, realizando obras tan singulares como el Auditorio Alfredo Kraus y la reforma y ampliación del Teatro Pérez Galdós.

El Auditorio Alfredo Kraus, se construyó entre los años 1993 y 1997. Situado al final de la playa de Las Canteras supuso todo un revulsivo, dando una nueva vida a esta



Auditorio 1



Auditorio 2

zona de la ciudad y reactivando un sector cultural que demandaba un recinto multifuncional para albergar actos de todo tipo. Erigido sobre un zócalo de roca volcánica, esboza una fortaleza aislada y autónoma, ideada como un faro simbólico que, junto a grandes muros de mampostería y un salpicado de ventanas cuadradas, confirma la inicial idea de fortificación.



Teatro Pérez Galdós (antiguo)

La gran sala, gracias a su ventanal sobre el mar, permite disfrutar del océano Atlántico como de telón de fondo. Los desniveles de las gradas permiten al público visiones muy diferenciadas en la escena, teniendo las localidades altas la sensación de estar próximos a la orquesta.

Agustín Juárez en su libro *Nuestro Teatro Pérez Galdós: Una historia de su arquitectura*, hace una exhaustiva, precisa y sensible labor investigadora, y dispone datos del pasado describiendo admirablemente la nueva intervención, paso a paso, reconociendo además el cúmulo de esfuerzos que ha supuesto la remodelación y ampliación del Teatro.

La construcción original del edificio comenzó en 1866 con el fin de dar a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria un espacio teatral con aspiraciones y acorde a las exigencias de la sociedad de la época. El 28 de junio de 1918, el Teatro Pérez Galdós sufrió un incendio que dejó los gruesos muros de piedra y la estructura horizontal de madera del inmueble totalmente calcinados. La reconstrucción del Teatro sobre los restos del edificio comenzó tres años después y concluyó con su inauguración en el año 1928.

La reciente dirección de la obra de rehabilitación y ampliación del Teatro, en el año 2004, corrió a cargo del arquitecto Marcos Roger de TDA y Agustín Juárez como arquitecto local.

Se reformó tanto el edificio histórico (zona pública) como el edificio nuevo, ampliando y mejorando la zona escenográfica de equipamiento y servicios del propio



Teatro Pérez Galdós (remodelado)

Teatro, depurando la organización espacial del nuevo volumen trasero, estableciéndose un diálogo entre el antiguo cuerpo y el nuevo volumen arquitectónico de naturaleza contemporánea.

Tras la reforma, la ciudad ha pasado a tener un espacio diáfano de 9 000 metros cuadrados acondicionado alrededor del magnífico edificio.

Finalmente recordar aquí que las tres últimas promociones de arquitectos salientes de la Escuela de Arquitectura lo han elegido como Padrino y Presidente de Honor en la celebración de orlas universitarias y que el 23 de

junio de 2006 fue nombrado Hijo Predilecto de Las Palmas de Gran Canaria.

Tal como expresaba en la introducción de esta loa, con el reconocimiento del relevante elenco de méritos, magníficas obras de arquitectura, ensayos, investigaciones..., por su sabiduría técnica y por su gran carrera docente en la Escuela de Arquitectura, nuestra corporación académica otorga con orgullo este premio *Magister* al gran "maestro", doctor arquitecto y catedrático don Agustín Juárez con manifiesto reconocimiento y admiración.

NOMBRAMIENTO DE PROTECTORES DE LA RACBA A CAJACANARIAS Y A LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA DE LAS PALMAS, Y DE MIEMBRO COLABORADOR A LA CAMERATA LACUNENSIS

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Como algo excepcional dentro del decurso académico de este acto, y de acuerdo con lo que previenen nuestros Estatutos en su Título II, Artículo 4, donde se dice: *La Academia podrá conceder el título de PROTECTOR a aquellas personas o instituciones que adquieran de forma voluntaria un compromiso sostenido, no circunstancial, de mecenazgo con la misma*, vamos a hacer entrega de los títulos de PROTECTORES a dos entidades que nos han venido ayudando económicamente a lo largo de estos últimos años.

Ya en el año 2011 le entregamos este título, que fue el primero concedido por esta corporación a lo largo de su historia, a la recordada y llorada Dra. Dña. María Josefa Cordero Ovejero, por su generosidad al donar a la Academia una gran parte de la colección de arte que entre ella y su esposo, el Dr. D. Jesús Hernández Perera, habían acumulado en vida –en total, 65 piezas entre pinturas, esculturas, grabados y dibujos–, además de libros, separatas y fotografías de los trabajos de su esposo.

En este año 2014 el plenario de nuestra corporación, reunido el pasado 1 de julio, determinó otorgar estos títulos a la Fundación CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas por su compromiso sostenido con nuestra Academia, así como nombrar Miembro Colaborador a la agrupación coral Camerata Lacunensis, en virtud de su constante participación desinteresada en nuestros actos más solemnes.

LA FUNDACIÓN CAJACANARIAS, ENTIDAD PROTECTORA DE LA RACBA

La colaboración de CajaCanarias con esta Real Academia de Bellas Artes viene desde los tiempos en que aún era una entidad bancaria, y ese compromiso lo ha seguido manteniendo en esta nueva etapa en que se ha convertido en una Fundación. No podemos olvidar la gran aportación que nos hizo en el año 2007 cuando estábamos instalándonos en las dependencias cedidas por este Ayuntamiento en el edificio de la plaza de Ireneo González, dotando a nuestra sede del mobiliario necesario para convertir una de las dos salas de las que disponíamos entonces en un acogedor salón de actos, donde se viene celebrando desde entonces toda la actividad cultural de la Academia –actos de ingreso de nuevos académicos, conciertos, conferencias, cursos, presentaciones de libros, etc.–, salón que asimismo fue dotado de un mueble-librería hermoso, que alberga hoy en día una parte de la ya nutrida biblioteca de arte y la catalogoteca. Además, la Fundación CajaCanarias ha colaborado, a través de sus dotaciones anuales, en dos números de nuestros Anales, y lo hace en estos momentos con el volumen 6 de los mismos, junto con el Parlamento de Canarias, institución señera que desde el curso pasado ha comenzado a coadyuvar en la maquetación de esta publicación de arte. También está colaborando CajaCanarias en estos momentos con el Ciclo de conferencias que sobre El Greco se han empezado a impartir tanto en el

Gabinete Literario de Las Palmas como en nuestra sede de Santa Cruz. Pero la aportación de CajaCanarias no se ha limitado a una dotación económica, sino que también ha donado a nuestra biblioteca numerosos libros editados en el pasado por la entidad de ahorro, especialmente catálogos de las interesantes y atractivas exposiciones que ha venido y viene organizando en sus sedes. Y hemos dejado para el final, una de las aportaciones que a mí personalmente más me han conmovido, como ha sido la organización y patrocinio de los cinco Ciclos de Órgano Histórico de Canarias, los llamados ciclos “Ars organorum”, que promovidos por esta Real Academia, con su colaboración y bajo mi dirección, tuvieron lugar entre 2005 y 2009 en tres islas del Archipiélago: Tenerife, Gran Canaria y La Palma. En total, se celebraron en ese quinquenio 47 conciertos y dos cursos de órgano, repartidos por toda la geografía de las islas mencionadas, aprovechando la restauración de más de una veintena de órganos históricos por parte de los Cabildos Insulares y de alguna otra Corporación en los años anteriores. Fue una labor impagable que ya está dando su fruto, al haber propiciado el surgimiento de vocaciones organísticas entre la juventud canaria.



Don Alberto Delgado Prieto, presidente de la Fundación CajaCanarias

Por todo ello, esta Real Academia le concede el título de PROTECTORA de nuestra Corporación, al mismo tiempo que le agradece muchísimo estas ayudas en una época, en la que aún la crisis no se ha superado y los dineros públicos son muy escasos. Con el título se acompaña un pe-

queño grabado numerado del que fuera uno de nuestros académicos escultores más eximios, Manuel Bethencourt Santana.

A continuación, subió al estrado a recoger el diploma acreditativo el presidente de la Fundación CajaCanarias don Alberto Delgado Prieto, quien pronunció luego unas palabras de agradecimiento.

LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA DE LAS PALMAS, INSTITUCIÓN PROTECTORA DE LA RACBA

También esta Real Academia quiere reconocer la labor altruista que viene desempeñando la Fundación Universitaria de Las Palmas con esta Corporación desde hace cinco años, ayudando con su aportación dineraria al traslado de los académicos entre islas para la celebración de los cuatro plenarios del año, así como para los actos de ingresos de los mismos, que se celebran indistintamente tanto en el Gabinete Literario de Las Palmas, cuando el académico es de esta isla, como en nuestra sede, cuando lo es de Tene-



Don Carlos Estévez Domínguez, presidente de la Fundación Universitaria de Las Palmas

rife. Asimismo, ha contribuido a la realización de actividades de la Academia en la provincia de Las Palmas –cursos y conferencias–, así como a la promoción de artistas de esta provincia, dotando becas para que los jóvenes puedan trasladarse a estudiar fuera de las islas y adquieran una

formación académica más completa. Con estas becas han estudiado alumnos de composición, danza y hasta una organera. Por todo ello, esta Real Academia nombra PROTECTORA a la Fundación Universitaria de Las Palmas.

Subió a recoger el diploma el presidente de la Fundación don Carlos Estévez Domínguez, quien expresó su agradecimiento en nombre de la misma con un hermoso discurso.

LA CAMERATA LACUNENSIS, EXCEPCIONAL
MIEMBRO COLABORADOR DE LA RACBA

Por último, la Academia también ha querido distinguir con el nombramiento de COLABORADOR, según el Reglamento para ello establecido, a la *Camerata lacunensis*, que año tras año viene participando en estos actos de apertura de curso de manera desinteresada, bajo la dirección de don Francisco José Herrero Cabrera.

La *Camerata Lacunensis* fue fundada en noviembre de 1993 en el seno de la Universidad de La Laguna. Llevan veinte años divulgando la música coral hecha en Tenerife, tanto por todas las islas del Archipiélago como en importantes ciudades de toda Europa, de América y Filipinas: Barcelona, Valencia, Ejea, Coimbra, Turín, Vilna, Riga, San Petersburgo, Nüremberg, Salzburgo, Graz, Varsovia, Pardubice, Cagliari, Muravera, Viena, Veszprém, Bergen, Llangollen, Birmingham, Oxford, Wherwell, Londres, Nueva York, San Francisco, San Diego, Tijuana o Manila.

Atesora esta agrupación vocal quince Premios, tanto nacionales como internacionales y han grabado cerca de una decena de CDs. Su extenso repertorio, que abarca



Don Francisco José Herrero, director de la *Camerata Lacunensis*

desde el Renacimiento hasta las últimas creaciones, incluidas las de autores canarios, estudiado y minuciosamente ensayado con disciplina y rigor, le han merecido no pocas ovaciones allí donde actúa. Para nosotros es un orgullo contar en nuestra isla con una formación coral de esta calidad y su colaboración con esta Real Academia es impagable.

Don Francisco José Herrero, director de la Camerata, subió a continuación a recibir el diploma acreditativo de la distinción.

ARTÍCULO

EL ACADÉMICO Y PAISAJISTA FILIBERTO LALLIER AUSELL (1844-1914)

CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

*Cónsul de S.M. el Rey de Dinamarca,
Profesor del Establecimiento de 2.ª Enseñanza, de la Escuela de Artes y Oficios,
y Académico de la Academia de Bellas Artes de esta Capital
La Prensa, 27 de enero de 1914*

DATOS BIOGRÁFICOS

Se cumple en este año 2014 el centenario del fallecimiento de Filiberto Lallier Aussell. Sobre su entorno familiar es conveniente precisar que era de origen francés, no suizo como se ha venido publicando en la bibliografía desde hace muchas décadas, a pesar de que José Desiré Dugour (Nancy, 1813-Santa Cruz de Tenerife, 1875) en su erudita historia de esta población relata que a fines del siglo XVII y durante el XVIII se instalaron aquí muchas casas comerciales francesas, citando a “los Porlier, Fonspertuis, Casalon, Lallier, Carbonel, Descouvet, Sanson y otros”¹. Además, ello es fácil de inferir si se acepta que su abuelo Pedro Lallier y Pontenier era natural de Ugine², población situada en la región de Ródano-Alpes, concretamente en el distrito de Albertville. Igual ha sucedido con su apellido materno, escribiéndose que procedía de Inglaterra cuando enraíza en la parte oriental de la Península Ibérica, es decir, en Cataluña y Alto Aragón, tanto en su grafía Aussell como Ausell.

Era hijo de Pedro Lallier y Claudina Aussell³, respecto a esta debe alertarse para no identificarla con su cuñada, pues sus nombres son iguales. En lo concerniente a la fecha de nacimiento de su hijo, el registro civil de su óbito, fechado el 27 de enero de 1914, indica que era natural de La Laguna y contaba 70 años de edad⁴. No obstante, el padrón municipal de Santa Cruz de Tenerife en 1865 precisa que en la calle del Pilar n.º 12 residía D.ª Claudina Lallier, viuda y pensionista de 58 años de edad, con sus sobrinos Carmen (28 años, pensionista) y Filiberto (18 años, escribiente), ambos de La Laguna⁵. En los censos del siglo XIX son frecuentes los errores, pues nació en febrero de 1844 en dicha urbe nivariense⁶.

¹ José Desiré DUGOUR: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, ed. facsimil, introducción Carlos Gaviño de Franchy, Tenerife, Julio Castro Editor, 1994, pp. 93-4.

² Ugines hasta 1952.

³ Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife (Cabildo Insular), 1981, p. 188.

⁴ *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero de 1914, p. 2, registro civil del día 27; *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero de 1914, p. 1, registro civil del día 27.

⁵ Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife (AMSC), censo de población del año 1865, f. 102.

⁶ Eliseo IZQUIERDO: “Filiberto Lallier Aussel”, en *Veinticinco Pintores Canarios*. Exposición del XXV Aniversario del Banco de Santander en Santa Cruz de Tenerife, diciembre de 1979. Dirección histórica, Manuel Alloza. Fotografías, José Luis González.

Consta que el día primero de diciembre de 1843 el Ayuntamiento nombró a doña Claudina Lallier de Ausell maestra de la escuela pública para niñas⁷ en Santa Cruz de Tenerife, de modo que la cita como pensionista en el antedicho censo es lógica. Viuda de su esposo Enrique Aussell se rodearía de sus sobrinos para abrirles camino aquí, a la vez que le hacían compañía. En esta ciudad el joven cursó estudios en la Escuela de Náutica, obteniendo muy buenas calificaciones en el curso 1860-1861, según reseñan los periódicos. El *Eco del comercio* publica los resultados y precisa que en el examen de “Trigonometría esférica, Cosmografía, Física experimental y Pilotage (sic)” se distinguieron notablemente Filiberto Lallier e Hipólito García, puntualizando que “Lallier desenvolvió con brillantez las preciosas teorías de las pilas eléctricas y de los termómetros”. En relación con la asignatura de Geografía había destacado, asimismo, Juan Truilhé (hijo de D. Cirilo Truilhé). El acta la firmó D. Miguel Maffiotte, como director del Centro, y D. Luis María, como secretario⁸.

También, días más tarde, en el periódico *El Guanche* se comenta ese final de curso y se explica la existencia de “los dibujos topográficos que, según costumbre, dejan para memoria en la Escuela los alumnos que terminan felizmente sus estudios”. Además, se hace esta especial mención: “La isla de Tenerife dibujada á la pluma en escala reducida con todos los accidentes y detalles del terreno era de Lallier”, rezumando todo un elogio⁹.

Se infiere que sus indudables dotes naturales habían sido alentadas desde tiempo atrás, pues de él se sabe que ya en 1 de abril de 1856 está apuntado a la clase de “Dibujo de figura” en la Academia Provincial de Bellas Artes¹⁰. Dicha asignatura había sido asignada desde años antes a Lorenzo Pastor y Castro¹¹, cuyo magisterio se dejará sen-

tir en sus obras, aunque la huella más profunda la dejaría en él otro artifice, cual se recoge en una reseña contemporánea: “Sólo en sus juveniles años tuvo los consejos y lecciones del hoy notable maestro Sr. Alfaro, quien en aquella época y cuando en Santa Cruz se pensaba en hacer pintores, condujo por los senderos del arte a dos glorias canarias: Manuel González Méndez y el malogrado paisajista Valentín Sanz”¹². Efectivamente, estuvieron matriculados en aquel Centro y recibieron enseñanza de Alfaro los mencionados alumnos¹³.

Filiberto Lallier y Valentín Sanz entablaron durante esos años una estrecha amistad, que perduró a pesar del tiempo y la distancia. Es muy significativo el hecho de que nuestro biografiado “conservaba en puesto de honor en su casa del Chapatal”, en Santa Cruz de Tenerife, una copia que su amigo había hecho del cuadro pintado por Tiziano figurando a *Salomé con la cabeza del Bautista* (Museo del Prado)¹⁴. Incluso, estando ya en Cuba, le remitió Valentín Sanz buenos obsequios¹⁵.

Se advierte en su formación una vocación artística desde temprana edad, pero con el paso de los años habrá de buscar salida profesional fuera de esos estrechos cauces y lo hará en varias actividades. El cálculo matemático había sido materia básica en su preparación, así que, cuando se iniciaban procedimientos judiciales de quiebras, se le designaba en calidad de “comisario”. Con tal cometido aparece su nombre en el Boletín Oficial de Canarias en distintas ocasiones¹⁶, aunque nos interesa destacar la subasta que tendría lugar en c/ San Francisco n.º 7, sobre “Treinta y siete cuadros al óleo, de asuntos religiosos unos, otros de paisajes, varios de costumbres y otros representando frutas, su precio veinte reales vellón cada

⁷ Alejandro CIORANESCU: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, tomo IV (1803-1977), 1979, pp. 192 y 339 (nota 43); José SANTOS PUERTO: *La casa de la plaza de la Iglesia*. Eds. Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 450-1.

⁸ *Eco del Comercio*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de junio de 1861, 1.ª pág.

⁹ *El Guanche*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de junio de 1861, 1.ª pág.

¹⁰ ALLOZA MORENO, *Pintura en Canarias*, op. cit., p. 188.

¹¹ *Ibidem*, p. 229; 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. 62.

¹² *Gente Nueva*, revista semanal, Santa Cruz de Tenerife, n.º 79, 6 de julio de 1901, p. 2.

¹³ Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro*, Biblioteca de Artistas Canarios (Gobierno de Canarias), 1992, p. 108.

¹⁴ Pedro TARQUIS: “Valentín Sanz, paisajista de Santa Cruz de Tenerife en el XIX”, en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, XXXIII, n.ºs 165-168 (1970), pp. 18-9.

¹⁵ ALLOZA MORENO y RODRÍGUEZ MESA: *El pintor Valentín Sanz Carta (1849-1898)*, Caja General de Ahorros de Canarias, 1986, p. 75.

¹⁶ *Boletín Oficial de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de agosto de 1876, p. 4; 1 de noviembre de 1880, p. 1.

uno¹⁷. Asimismo, el balance general de la Sociedad de Explotación y Canalización de Aguas de Tenerife a finales del año 1887 está firmado por él en calidad de “Contador”¹⁸.

Tal calificativo lo acompañará incluso en designaciones meramente representativas. Como persona bien asentada en el medio urbano, donde residía y desposó con María de la Concepción Ruiz de Salas –de origen granadino–, se aprestó a solicitar su ingreso en el Casino, fundado a comienzos del año 1840 bajo el nombre de *Gabinete Literario y de Recreo*. Sus dotes personales llevaron a que formara parte de su junta directiva en algunas ocasiones, por ejemplo, en Junta General del 27 de diciembre de 1872 figura como “Vice-Contador” y en la del 7 de diciembre de 1881 como “Contador”¹⁹. Se integró plenamente en dicha sociedad de ocio, de modo que en la loa necrológica publicada tras sus exequias se indicó que algunos de sus cuadros se conservaban allí²⁰.

La actividad comercial era su medio de vida. Llevó la gestión de su tienda de tejidos y mercerías en la calle del Castillo n.º 19, figurando como tal en 1882 en el anuario correspondiente²¹ y en los siguientes. Años después, no solo vende textiles, sino también máquinas de coser “Sistema Singer perfeccionado”, según se puntualiza²², es decir, de la “Compañía Fabril Singer” (“Kolkenbeck / Knobloch”)²³. A principios del siglo XX traslada su almacén al n.º 28 de la misma calle, “frente al local en que se hallaba”, según el anuncio²⁴. Con el paso del tiempo, fue diversificando su trabajo, en 1907 fue nombrado Presidente del

Consejo de Administración de la “sociedad panificadora La Oportunidad”²⁵.

Además, representó compañías de seguros, en lo cual tendría experiencia, pues no faltaron los percances provocados por el fuego y él mismo hubo de sufrírselos en sendas ocasiones. El 5 de marzo de 1895, el cronista local informaba de que hubo “un principio de incendio” en su casa, acudiendo a tiempo sus dependientes y algunos vecinos, habiéndose podido sofocar sin que se ocasionaran desperfectos de consideración²⁶. No fue el único, pues en el verano de 1897 otro periodista publicó: “Anoche, á la una, se declaró un incendio en el entresuelo de la casa número 25 de la calle del Castillo, propiedad de nuestro respetable amigo el Sr. D. Juan Cumella, donde tiene su escritorio el Sr. Cónsul de los Estados Unidos en esta plaza, D. Filiberto Lallier, quien se hallaba ausente”. Relata luego la llegada de las autoridades y la dificultad de hallar medios para apagarlo, aunque finalmente los destrozos no serían graves²⁷.

Los accidentes de ese género existieron en Santa Cruz de Tenerife durante las pasadas centurias, por lo cual no resulta extraño que se prevengan sus desastres económicos. Lallier en 1894 era agente de la Transatlántica, de Hamburgo, especializada «sobre la vida y contra incendios»²⁸, Asimismo, fue Agente Provincial de la Sociedad Anónima de Seguros “La Albingia” de la antedicha urbe portuaria germana, según anunciaba en 1907 la prensa²⁹, pero años después, ya aquejada su salud, cesó por no poder atenderla³⁰.

Otra faceta que estructura su medio de vida fue la agrícola. Ya en la primavera de 1879 serían designados él y D. Santiago de la Rosa con el fin de auxiliar los trabajos de

¹⁷ *Ibidem*, 11 de marzo de 1881, p. 4.

¹⁸ *Ibidem*, 31 de diciembre de 1887, p. 4.

¹⁹ Agustín GUIMERA RAVINA y Alberto DARIAS PRÍNCIPE: *El Casino de Tenerife 1840-1990*, Santa Cruz de Tenerife, 1992, pp. 264-5.

²⁰ *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero de 1914.

²¹ “Canarias (Santa Cruz de Tenerife)”, *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1882, p. 808. Tal publicación continuará incluyendo su nombre en las ediciones de la siguiente década.

²² *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de julio de 1892, p. 3.

²³ *Noticias del puerto de Santa Cruz de Tenerife, capital de la provincia de Canarias*, editada por la Sociedad “La X”, Imprenta Vicente Bonnet, Santa Cruz de Tenerife, 1894, pp. 51-2.

²⁴ *Diario de Tenerife*, 16 de febrero de 1901, p. 3.

²⁵ *Ibidem*, 26 de abril de 1907, p. 2.

²⁶ *Ibidem*, 5 de marzo de 1895, p. 2.

²⁷ *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de agosto de 1897, “Crónica”, p. 2.

²⁸ *Noticias del puerto de Santa Cruz de Tenerife*, op. cit., p. 47.

²⁹ *Diario de Tenerife*, 12 de septiembre de 1907, p. 2; *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 19 y 28 de noviembre de 1907, p. 3.

³⁰ *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de febrero de 1913, primera página.

la Junta de Agricultura, Industria y Comercio en los preparativos para intervenir “en la próxima Exposición Regional de Cádiz”, lo cual significa que eran conocedores del tema³¹. En la “finca Lallier, frente a las Asuncionistas”, en las afueras entonces de la capital tinerfeña³², se cultivaban verduras y frutas, no dudando su dueño en presentarlas en certámenes públicos, caso de la exposición de Bellas Artes y Ciencias, Agricultura..., patrocinada en 1892 por la Sociedad Económica de Amigos del País, de modo que se le otorgó por los “Tomates” una Medalla de Bronce³³.

Conociendo ese galardón, se entiende mejor la caricatura pictórica y literaria aparecida en la revista *Gente Nueva*, a principios de la siguiente centuria, donde se lee: “No se comprende cómo con un público así no ha tirado los pinceles, roto la paleta y dejado secar los colores para dedicarse de lleno al cultivo del tomate y la banana, que es lo que aquí gusta y dá dinero. Este, como dijimos, es el principal mérito del Sr. Lallier: una constancia á toda prueba”³⁴. Años después la Cámara Agrícola tinerfeña se dispuso a preparar una Exposición de Agricultura y Ganadería coincidiendo con las Fiestas de Mayo, previéndose, además, un concurso, y para lo relativo a los “Festejos” entre los comisionados estaban Filiberto Lallier, así como Diego y Ángel Crosa³⁵.

El hecho de tener una propiedad agraria no significa que dejara de ser un hombre eminentemente urbano, con elevada capacidad económica para intervenir en donde residía. Tal aserto se verifica en su biografía a través de varios hechos. Por ejemplo, la configuración arquitectónica de la ciudad estaba en desarrollo y en 1888 se precisaba como algo positivo esta noticia: “Con la fábrica de una casa, propiedad del Sr. D. Filiberto Lallier, situada en la Costa, ha comenzado sus trabajos la Sociedad de edificaciones y reformas urbanas”³⁶. En las cuentas correspon-

dientes al año siguiente se anotaron las 223,43 pesetas aportadas para esa construcción³⁷. Ahora bien, él había nacido en La Laguna y no extraña saber que en 1895 se aprestó a llevar una carta de Juan Swanston a D. Ildefonso Cruz Rodríguez, alcalde capitalino, proponiendo armar un ferrocarril funicular entre ambas ciudades, asunto sobre el que se acordó tener en cuenta su concurso cuando llegara el caso³⁸.

Sus relaciones sociales eran amplias y ha figurado su nombre entre los asistentes a las tertulias que formaban los hombres cultos de su época en una sala de la farmacia de Eduardo Rodríguez Núñez, también pintor, en la calle del Castillo esquina a la del “Norte”³⁹.

Paulatinamente la pintura se fue adueñando de su quehacer cotidiano, por ejemplo, en 1905 figura como socio de número en el Real Club Náutico de Tenerife y en lo relativo a su profesión se apunta que es “artista”, mencionándose bajo ese epígrafe también a Diego Crosa y Costa⁴⁰.

DOCENCIA

No restringió su labor al ámbito comercial, asimismo quiso transmitir sus conocimientos a las generaciones más jóvenes. En 1881 figura como profesor en el “Establecimiento de 2.ª Enseñanza” en la capital tinerfeña, donde imparte la asignatura de Inglés así como la de Cálculo Mercantil y Teneduría de libros⁴¹, materia esta que entronca con su actividad laboral. En octubre de 1889 dicho instituto anunció que desde principios de noviembre ha-

³¹ *Revista de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de mayo de 1879, p. 15.

³² De tal manera se alude a esa propiedad en el anuncio de “Colocaciones”, publicado ya fallecido él. Véase *La Prensa: diario republicano*, 1 de diciembre de 1921, p. 2.

³³ *El Salón de Añaza*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de mayo de 1892, p. 4.

³⁴ *Gente Nueva*, op. cit.

³⁵ *Diario de Tenerife*, 10 de febrero de 1909, p. 2.

³⁶ *Las Canarias: periódico liberal-reformista*, 28 de julio de 1888.

³⁷ *Diario de Tenerife*, 1 de mayo de 1890, p. 2. Balance de cuentas al finalizar el año 1889.

³⁸ Luis COLA BENÍTEZ: “Los alcaldes de Santa Cruz”, en *La Opinión de Tenerife*, 28 de marzo de 2009, “Apuntes históricos”.

³⁹ Pedro TARQUIS: “Eduardo Rodríguez Núñez, pintor del siglo XIX”, en *Revista de Historia*, Universidad de La Laguna, n.ºs 125-126 (1959), p. 215-6.

⁴⁰ GUIMERÁ RAVINA y DARIAS PRÍNCIPE: *Mar y ocio en la España Contemporánea. El Real Club de Tenerife 1902-1994*, Santa Cruz de Tenerife, 1992, pp. 296-7.

⁴¹ POGGI y BORSOTTO: *Guía histórico-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife*, impr. Isleña, 1881, pp. 286-7.

bría clases de inglés, la primera hora sería teórica y a cargo de D. Filiberto, la segunda sería práctica con Mr. Charles Dyne⁴².

Enseñó ese idioma en algunos centros más, si tenemos en cuenta que el Ateneo de Tenerife lo eligió para tal cometido durante el curso 1903-1904, una hora en tres días a la semana y por la tarde⁴³. Una década más tarde se anunció que en el edificio de la Institución de Enseñanza se había abierto una clase de Inglés para las personas que no pudieran concurrir a la Escuela de Comercio ni estuvieran estudiando el bachillerato, el profesor sería D. Filiberto Lallier⁴⁴.

Sus dotes artísticas pronto le permitieron tomar contacto con los establecimientos de tal especialidad, de manera que ya en 1890 fue designado por el Ayuntamiento de la capital tinerfeña como miembro del jurado, con los arquitectos Manuel de Cámara y Antonio Pintor, a fin de juzgar la oposición de una plaza docente en la Academia Municipal de Dibujo⁴⁵. Incluso se ha señalado que instaló con Francisca Guillén Morales una academia de pintura, dibujo y labores de pintura para señoritas⁴⁶, debiendo tenerse en cuenta que ella estaba casada con un hijo de D. Juan de la Puerta Canseco –Rodrigo de la Puerta y Vila– y toda la familia estaba dedicada a la pedagogía, de manera que su hija Laura de la Puerta será profesora en la Escuela Normal de Magisterio⁴⁷, donde se conserva el retrato que hizo en 1908 del director D. Adolfo Cabrera Pinto⁴⁸.

En septiembre de 1900, cuando se anuncia la relación de asignaturas y profesores antes de iniciar el curso en la

“Institución de enseñanza de Santa Cruz de Tenerife. Colegio incorporado al Instituto provincial”, bajo la dirección de D. Eduardo Domínguez y Alfonso, se cita a D. Filiberto a cargo de las clases de Dibujo⁴⁹. Podía así comunicar su experiencia artística, para la que se había formado y practicaba por genuina vocación. Entre sus alumnos en esta asignatura descollará Juan M. Rodríguez Botas Ghirlanda, el cual influenciado por su maestro “adquiere esa limpieza de colorido que caracteriza a Lallier”, según afirmará Miguel Tarquis⁵⁰.

Ya en 1908, a los pocos meses de su fundación y con Lallier como director, el “Círculo de Arte” dispuso la impartición de sus clases de pintura y escultura⁵¹. Un lustro después el Ministerio de Instrucción Pública hizo público haber dispuesto que el “ayudante meritorio” D. Filiberto Lallier se encargara interinamente de una plaza de “profesor de ascenso” vacante en la Escuela de Artes y Oficios en Santa Cruz de Tenerife⁵². Tal nombramiento tendría escasa trascendencia, pues apenas unas semanas más tarde guardaba cama⁵³ por la enfermedad que lo llevará a la tumba.

PERSONALIDAD EXTRAVERTIDA

A través de su biografía hemos llegado a la conclusión de que se trataba de un hombre extravertido, esto le granjeaba una predisposición para el trato comercial, sin embargo, en lo mercantil no basamos nuestro parecer. Hay otros factores que nos han llevado a tal conclusión, uno es su predisposición a viajar, explícita ya por sus estudios en la Escuela de Náutica en la capital tinerfeña, el otro radica

⁴² *Diario de Tenerife*, 25 de octubre de 1889, 1.ª página.

⁴³ *Ibidem*, 28 de octubre de 1903, 1.ª página.

⁴⁴ *Ibidem*, 10 de mayo de 1913, p. 3.

⁴⁵ *Ibidem*, 12 de septiembre de 1890, p. 2.

⁴⁶ Yolanda PERALTA: *Diccionario de Creadoras Canarias del Siglo XIX*, Universidad de La Laguna, 2008. Ver referencia digitalizada en el “Diccionario de Artistas”, CAAM.

⁴⁷ Ana VEGA NAVARRO y Elena SANTOS VEGA: *Laura de la Puerta Guillén, directora y profesora de la Escuela Normal Superior de Maestras de La Laguna*, ed. digitalizada.

⁴⁸ Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Patrimonio Arquitectónico y Artístico de la Universidad de La Laguna*, Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1998, p. 113 y 115 (ilustración). Hay sendas erratas en la transcripción del apellido de la autora.

⁴⁹ *Diario de Tenerife*, 20 de septiembre de 1900, p. 2.

⁵⁰ Miguel TARQUIS GARCÍA: “El pintor Juan Manuel Rodríguez Botas y Ghirlanda (1882-1917): estudio histórico, crítico y biográfico”, en *Revista de Historia*, Universidad de La Laguna, n.º 85 (1949), p. 44.

⁵¹ *Diario de Tenerife*, 20 de agosto de 1908, 1.ª página.

⁵² *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, Madrid, 16 de diciembre de 1913, 1.ª página; *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de diciembre de 1913, “Noticias varias”, 1.ª página.

⁵³ *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 14 y 20 de enero de 1914, 1.ª página.

en los puestos consulares recibidos de los gobiernos de distintos países, llamando la atención su variedad geográfica.

Por la prensa de la época hemos conocido algunos de sus viajes. El 21 de mayo de 1882 se anunciaba que D. Filiberto y una prima habían embarcado como pasajeros en el vapor-correo *América* rumbo a Cádiz⁵⁴. Seguramente desde allí marcharían a Sevilla, pues suponemos que acompañaba a María del Carmen Lallier y Gulielmo a su casa paterna. Allí vivía D. José Lallier Vergara –había desposado con D.^a María Gulielmo–, quien primero fue comerciante domiciliado en la calle Conde Barajas n.º 15, pero después pasó a residir en calle Martínez Montañés n.º 1 censado bajo la referencia laboral de “propietario”⁵⁵, término que se vuelve a emplear en su necrología⁵⁶ acaecida en el verano de 1887. Cabe pensar que la razón de la travesía fue por cuestiones hereditarias, dado que ella volvió a Santa Cruz de Tenerife, donde falleció soltera en 1894, cuando tenía 59 años de edad⁵⁷.

Ese viaje se reflejará en la faceta artística de nuestro biografiado, concretamente, en el mes de enero de 1889 tuvo la oportunidad de participar en la exposición organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País en Santa Cruz de Tenerife y colgar algunos paisajes de la bella urbe del Guadalquivir, bajo la brillante luz de la primavera como preámbulo del verano. Los estudios de esas vistas los llevaría a cabo entonces. Las islas del archipiélago natal también atrajeron su mirada y en la muestra organizada por dicha entidad presentó tres paisajes de Gran Canaria, dos estudios del *castillo de la Luz* y *castillo de Santa Catalina*, así como el óleo *Risco de San Nicolás*. A mediados de julio de 1905, se hace público que ha regresado de

Santa Cruz de La Palma⁵⁸. Iría después a Las Palmas con el fin de pasar una revista de inspección como Agente general de la compañía de seguros La Albingia, lo acompañaron su esposa e hija, en 25 de septiembre de 1908 se publicaba su retorno. Estas citas periodísticas de viajes suyos, prueban que era un hombre no atado a lo meramente local.

Su carácter extravertido y su conocimiento del idioma inglés explican bien sus dotes para la representación de países extranjeros. Nuestra sorpresa ha sido grande cuando hemos constatado la cantidad de nombramientos de esa índole que tuvo a lo largo de su vida. En 1894, en Santa Cruz de Tenerife, era cónsul de los Estados Unidos de América M. Harrison B. Mc Kay y vicecónsul don Filiberto Lallier⁵⁹, quien sucedería al primero en ese mismo año⁶⁰, pero renunció en 1898 tras los históricos incidentes de Cuba, tal como refirió algún periódico tinerfeño en el mes de abril⁶¹. Ahora bien, ese no fue sino uno de los varios puestos diplomáticos por él asumidos, relativos a países americanos tuvo otros, de modo que el incidente no le acarreó represalias. A comienzos del mes de diciembre de 1900, se conoció que por disposición del Gobierno de Honduras era cónsul interino de dicha República⁶², dos años después sería titular. Además, en febrero de 1901 fue designado vicecónsul de la República de Santo Domingo⁶³.

El ocho de agosto de 1908 se anunciaba que “el Sr. Cónsul interino de Italia, D. Filiberto Lallier obsequiaría a los Sres. Comandantes y Jefes del crucero *Etna*, surto en el puerto, así como a las autoridades de esta capital con un banquete en el Hotel Battemberg”⁶⁴. Un año más tarde, se hizo público que por ausencia del Sr. Galatti se había hecho cargo del viceconsulado de Austria y del consulado de Italia⁶⁵.

⁵⁴ *La Democracia: periódico político*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de mayo de 1882, p. 4.

⁵⁵ Manuel GÓMEZ ZARZUELA: *Guía de Sevilla, su provincia*, impr. La Andalucía, Sevilla, 1872, p. 381; *ibidem*, imprenta y litografía de José M. Ariza, Sevilla, 1880, p. 460.

⁵⁶ Vicente GÓMEZ ZARZUELA: *Guía de Sevilla, su provincia*, imprenta y litografía de José M. Ariza, Sevilla, 1888, p. 396. “Necrología”: Lallier y Vergara, José, propietario, adscrito a la parroquia de San Vicente, murió el día 18 de agosto de 1887.

⁵⁷ *Diario de Tenerife*, 7 de febrero de 1894, 1.ª página: “Registro Civil”, y p. 2: “Crónica”, con el pésame a su primo D. Filiberto Lallier.

⁵⁸ *Diario de Tenerife*, 17 de julio de 1905, “Crónica”, p. 2.

⁵⁹ *Guía Oficial de España*, impr. de la *Gaceta de Madrid*, 1894, p. 129.

⁶⁰ *Noticias del puerto de Santa Cruz de Tenerife*, op. cit., p. 45.

⁶¹ *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de abril de 1898, “Crónica”, p. 2.

⁶² *Diario de Tenerife*, 6 de diciembre de 1900, “Crónica”, p. 2.

⁶³ *Ibidem*, 26 de febrero de 1901, “Crónica”, p. 2; *Unión Conservadora*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de febrero de 1901, p. 3.

⁶⁴ *El País. Diario Liberal*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de agosto de 1908, p. 2.

⁶⁵ *Ibidem*, 23 de agosto de 1909, “Noticias”.

Ahora bien, el cargo que ejerció con mayor amplitud y mantuvo durante varios años fue el de Dinamarca. El 28 de mayo de 1902 la prensa manifestaba habersele concedido el *Regina exequator* para ejercer en la capital tinerfeña los consulados de Dinamarca y Honduras⁶⁶. Muy curioso resulta leer en un periódico local del mes de marzo de 1908 toda una comunicación oficial suya, escrita a los aquí residentes de ese país, en una lengua que suponemos sea la danesa⁶⁷. En los inicios del año 1909 la relación del Cuerpo Consular en esta ciudad incluía a D. Filiberto Lallier en representación de ese Gobierno con oficina en la calle Méndez Núñez n.º 21, esa misma dirección se da para los de Ecuador, Guatemala y Perú, que ejercía su cuñado D. José Ruiz de Salas⁶⁸, el cual en 1905 había asumido la circunstancial suplencia de aquel⁶⁹. Tras su fallecimiento el “Decano del Cuerpo Consular” en Santa Cruz de Tenerife encabeza la esquila periodística y se indica en primer término que D. Filiberto era “Cónsul de S.M. el Rey de Dinamarca”⁷⁰.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Los cargos consulares no serían los que asentarían su nombre para la posteridad, sino su quehacer artístico manifiesto merced a sus cuadros. Con el fin de dar a conocer sus obras, los artistas canarios de aquella época acudían a las muestras organizadas por las distintas instituciones. Filiberto Lallier también utilizó tal medio. Incorporó sus realizaciones a la gran Exposición de Bellas Artes inaugurada el 25 de julio de 1880 en el Teatro⁷¹ bajo la presidencia del Gobernador Civil de la Provincia y la concurrencia del Capitán General, autoridades del Ayuntamiento y la Di-

putación provincial, así como el cuerpo consular y presidentes de las distintas sociedades. El catálogo cita los nombres de grandes maestros foráneos y señalados artífices canarios, entre estos últimos aparecen Juan de Miranda, Luis de la Cruz, Cirilo Truilhé, González Méndez, Gumersindo Robayna y un largo etcétera. En total fueron 314 cuadros (lienzos, tablas y cobres) y “93 dibujos, acuarelas, esculturas y otros objetos artísticos”.

En la posterior crítica aparecida en la prensa, E. Zerolo⁷² comentó de los cuadros: “Tres ha expuesto Lallier, y los tres han gustado, con razón, mucho. Lallier trabaja del natural y en cada nuevo lienzo suyo se encuentra más verdad y más propio el colorido especialísimo necesario á las copias de nuestra agreste naturaleza”. Era todo un gran elogio en pocas líneas.

Desde el 27 de abril de 1879 como *socio de número* formaba parte de la Sociedad Económica de Amigos del País, Santa Cruz de Tenerife⁷³, y prestaba su participación en sus proyectos. A finales de 1882 se dispuso abrir una muestra entre los días 1 y 6 de enero próximos, para ello se nombró una comisión integrada por Pedro Tarquis, Eduardo Rodríguez (Núñez) y Lallier⁷⁴. Los resultados fueron positivos y se inauguró la “Exposición de Bellas Artes, Artes industriales y labores de mujer” en el salón de descanso del Teatro, concurrieron los pintores de la época y Ortiguilla –seudónimo de Luis Maffiotte La Roche– publicó la pertinente crítica, mostrándose generoso con algunos de ellos y más severo con otros. En unos de sus párrafos escribió estas palabras: “Bonitas, delicadas y numerosas eran las acuarelas de Lallier y de Tárquis: ya conocemos á estos dos artistas y guardamos los elogios que de ellos pudiéramos hacer para sus cuadros al óleo”. Luego, refiriéndose a estos en el caso de nuestro biografiado, afirma: “Los últimos que ha pintado en Sevilla están muy bien hechos; son recuerdos de la histórica ciudad del Guadalquivir y en ellos brilla el cielo de Andalucía”⁷⁵.

⁶⁶ *La Región Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de mayo de 1902, “Información”, p. 2.

⁶⁷ *El Tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de marzo de 1908, p. 2.

⁶⁸ *Diario de Tenerife*, 12 de enero de 1909, “Guía de Santa Cruz de Tenerife. Cuerpo Consular”, p. 3.

⁶⁹ *Ibidem*, 12 de julio de 1905, “Crónica”, p. 2.

⁷⁰ *El País. Diario Liberal*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de enero de 1914, 1.ª página.

⁷¹ *Exposición de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife. Año 1880. Catálogo de objetos*, impr. Isleña de Francisco C. Hernández.

⁷² *Revista de Canarias*, 8 de agosto de 1880, pp. 240-4.

⁷³ Así lo registra el *Boletín Oficial de Canarias* en distintas ocasiones, por ejemplo, el 16 de enero de 1893, p. 4.

⁷⁴ *La Ilustración de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de noviembre de 1882, p. 8.

⁷⁵ *Ibidem*, 15 de enero de 1883, p. 8.

Además, Eduardo Rodríguez Núñez y Pedro Tarquis, trazaron los dibujos de diez obras de participantes para que fueran litografiados por Romero y publicados en una revista quincenal: «1, Dante, (Mármol) A. Cherubini: 2, Paisaje (Oleo) N. Alfaro: 3, La Miseria (Oleo) G. Robayna: 4, Alrededores de La Laguna (Oleo) F. Lallier: 5, Tipos de Tenerife (Oleo) C. Truilhé: 6, Estudio de Paisaje (Oleo) V. Sanz: 7, Interior de un Bosque (Carbón) E. Rodríguez: 8, Mesa revuelta (Oleo) F. J. de la Peña: 9, Paisaje (Oleo), P. Tarquis: 10, Efecto de luz en la Orotava (Oleo) M. Baeza.»⁷⁶.

Pasará mucho tiempo hasta que el 12 de julio de 1891 se inaugure otra Exposición de Bellas Artes, dispuesta en los salones del Gabinete Instructivo, con pinturas y dibujos, aunque resulta muy sorprendente la cantidad de “platos” pintados, lo que nos lleva a sospechar que fuera una modalidad de concurso. De la extensa relación de artífices⁷⁷ solo mencionaremos varios con sus respectivas aportaciones: Manuel de Cámara, dos proyectos de Casas Consistoriales; Diego Crosa, “un plato, dos acuarelas, una cabeza de estudio, un paisaje al óleo y una fotografía iluminada”; Arturo Eusevi, boceto de una decoración; Filiberto Lallier, ocho paisajes y dos platos al óleo, así como una acuarela; Ernesto Meléndez, un plato y un paisaje (óleo), así como “una ampliación fotográfica”; Marcelino Oráa (=1889), “un plato al humo”; José Ravina, un retrato al óleo; Gumersindo Robayna, “dos cuadritos y un retrato al óleo”; Teodomiro Robayna, “Dos tipos españoles, dos tipos del país, un retrato, un capricho y un plato (óleos)”; Valentín Sanz, dos paisajes y un retrato al óleo; Pedro Tarquis, cuatro pinturas al óleo y una al pastel, sendos dibujos a la pluma (copias de Goya) y dos platos al óleo; Felipe Verdugo, “una marina (plato al óleo)” y una acuarela.

Al año siguiente, la Sociedad Económica de Amigos del País, Santa Cruz de Tenerife, organizó una exposición coincidiendo con las Fiestas de Mayo. Fue emplazada en el edificio de la Sociedad Santa Cecilia y en el Primer Grupo, titulado “Bellas Artes y Ciencias”, se pudo contemplar, entre otras, cuatro pinturas al óleo de Valentín Sanz, así como seis de la misma técnica presentadas por Sixto Truilhé, hijo de D. Cirilo, también un “escudo tallado

(bajo relieve)” por Gumersindo Robayna, de modo que se conjuntaron las realizaciones de profesionales y aficionados. Sorprendente es leer el nombre de Filiberto Lallier con unas “Muestras de tomates y plantas vivas”, en la Segunda Sección puesta bajo el epígrafe de “Agricultura”⁷⁸.

No sucedió igual en la de 1894, clausurada el domingo 10 de junio. Fue patrocinada por la antedicha Sociedad Económica de Amigos del País y se pudieron admirar obras de Valentín Sanz, González Méndez, Gumersindo Robayna, Cirilo Truilhé, Bonnín, etc., nombres que han tenido trascendencia en la historia artística de este archipiélago⁷⁹. Aunaron sus propuestas estéticas pintores de cierta edad formados en el Romanticismo, aunque luego evolucionaran, con otros adscritos desde sus comienzos al Realismo, paradigmas de ambas generaciones eran Cirilo Truilhé (tenía entonces 81 años de edad) y Filiberto Lallier. El cronista alude al primero con evidente respeto, narrando que había presentado “Cuatro paisajes al óleo; costumbres y escenas del país, que el Sr. Truilhé reproduce siempre con verdad y gusto”. Luego comenta de Lallier: “Como individuo de la Comisión organizadora, se cuidó más de los demás que de sí propio y no hizo nada nuevo para esta Exposición; pero figura sin embargo en ella con una buena colección de sus conocidos paisajes, entre los que hay algunos notables y una copia de una marina de Sanz, perfectamente hecha”⁸⁰.

El jurado quiso ser equitativo con unos y otros. Medalla de Segunda obtuvieron, entre otros, Cirilo Truilhé por sus “paisajes al óleo” y Filiberto Lallier también por “varios paisajes al óleo”. Este en cualquier caso tuvo la satisfacción de saber que su mentor artístico, Nicolás Alfaro, obtuvo el “Premio de la infanta D.^a Isabel”⁸¹ en la sección de Bellas Artes, presidida por un retrato escultórico de la regia dama que se había traído de la Península Ibérica⁸².

Noventa y seis cuadros fueron incorporados a la muestra artística que se pudo admirar en las Fiestas de Mayo del

⁷⁶ *Ibidem*, 31 de enero de 1883, p. 4.

⁷⁷ *Diario de Tenerife*, 13 de julio de 1891, p. 2. Se precisa que algunos ya habían fallecido.

⁷⁸ *Ibidem*, 30 de abril de 1892, “La Exposición”, p. 2.

⁷⁹ *Ibidem*, 28 de abril de 1894, “Crónica”, pp. 2 y 3. Estaban todavía organizando la muestra.

⁸⁰ *Ibidem*, 21 de mayo de 1894, “La Exposición”, pp. 2 y 3.

⁸¹ *Ibidem*, 11 de junio de 1894, “La Exposición. XI. Recompensas”, p. 2.

⁸² *Ibidem*, 4 de mayo de 1894, “Crónica”, p. 2.

año 1900 merced a la Sociedad Económica de Amigos del País. En ese número correspondían a Filiberto Lallier los siguientes: n.º 1. “Paneau decorativo”; n.º 22. “Mi huerta (Estudio)”; n.º 24. “Paisaje (Estudio)”; n.º 36. “Costa norte de Tenerife (Estudio)”; n.º 43. “De mi huerta (Paisaje)”; n.º 44. “Paisaje (Estudio)”; n.º 45: “La huerta de los Olivos (Paisaje)”; n.º 46: “Entrada de mi casa (Paisaje)”; n.º 47: “Paisaje (Estudio)”; n.º 54: “Santa Cruz desde la Costa”; n.ºs 56, 57, 58 y 59: Cuatro “estudios” con el mismo título “Paisaje”; n.º 62: “Castillo de Santa Catalina (Estudio)”; n.º 64: “Risco de San Nicolás (Estudio)”; n.º 66: “Castillo de la Luz (Estudio)”; n.º 68: “Calle de Méndez Núñez (Estudio)”; n.º 69: otro “estudio” sin título⁸³. El 26 de mayo la crónica periodística lo mencionaba por haber recibido una Medalla de Segunda clase su “precioso estudio al óleo de la Costa norte de Tenerife”, todo un elogio para el autor⁸⁴.

En el mes de enero del siguiente año se publicó la suscripción abierta para comprar un busto de San Francisco de Asís por Agustín Querol, quien había mandado desde la Península dos obras (la antedicha en barro y otra mármora) para esa muestra de la Sociedad Económica de Amigos del País. No dudó Lallier en contribuir a esa adquisición⁸⁵.

Posteriormente, ya en el siglo XX, seguiría interviniendo en ese tipo de certámenes propiciados por diferentes entidades. Su nombre consta entre los fundadores del “Círculo de Arte de Tenerife”, en la primavera del año 1908, e incluso fue su director, de manera que impulsa su desarrollo. El día 21 de junio de 1908 en el edificio de la Institución de Enseñanza se inauguró su primera exposición, siendo presidido el acto por el Gobernador Civil de la Provincia, con la presencia de autoridades. Entonces nuestro biografiado pronunció unas palabras explicando por qué se había formado esa sociedad y cuáles sus fines. La muestra abarcó unos 130 trabajos y entre los distintos autores, además de él y su hija Claudina, solo citaremos a

Manuel González Méndez, con tres óleos, cuatro acuarelas y dos dibujos, y Francisco Bonnín, con diez acuarelas y un óleo⁸⁶. La prensa informó de la recepción de su catálogo, así como de la noticia de que “se rifará entre los concurrentes un bonito dibujo de D. Filiberto Lallier”⁸⁷.

A finales de ese mismo año dieron a conocer las bases de un “Concurso de Carteles”, así como la convocatoria de “una clase de dibujo y pintura”, tres días a la semana⁸⁸. Necesitaban reunir fondos para mantener esa entidad cultural y al año siguiente se preparó una función pública con varios actos, uno de ellos giró en torno a las rifas de cinco acuarelas pintadas por Lallier, Francisco Bonnín, Diego Crosa, Felipe Poggi y Ángel Romero⁸⁹.

A comienzos del año 1910 se publicó el “Catálogo de la segunda exposición de pintura y escultura organizada por el Círculo de Arte de Tenerife”, figurando él con nueve obras (n.ºs 43-50): “Marina”, “Paisaje de Bufadero”, “Vista del Teide”, “Paisaje de la Costa”, dos tituladas “Paneau decorativo”, un estudio de “la Costa”, “Un pajar del Rodeo” y “La portada de mi casa”. Su hija también intervino con cinco obras⁹⁰. Pero la relación no finaliza con estos nombres, debe citarse a buenos maestros como Manuel González Méndez, quien remitió doce óleos y un autorretrato dibujado a lápiz, o prometedores jóvenes, como era entonces el caso de Francisco Bonnín, quien colgó catorce cuadros, al óleo y acuarela, con paisajes y escenas de género⁹¹, ambos ya habían participado en la muestra inaugurada dos años antes.

OBRA PICTÓRICA Y ESTILO

No es abundante el número de cuadros que se conocen de Lallier, esto no resulta extraño al tratarse de una persona que no vivía de esa actividad, practicada simple-

⁸³ *Diario de Tenerife*, 2 de mayo de 1900, “La Exposición”, p. 3; *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de mayo de 1900, p. 2.

⁸⁴ *La Región Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de mayo de 1900, p. 3. También se hace eco de ese galardón el periódico *Unión Conservadora*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de mayo de 1900, p. 3.

⁸⁵ *Diario de Tenerife*, 16 de enero de 1901, p. 2.

⁸⁶ *Ibidem*, 22 de junio de 1908, “Exposición de Bellas Artes”, p. 2.

⁸⁷ *Ibidem*, 4 de julio de 1908, 1.ª página.

⁸⁸ *Ibidem*, 4 de julio de 1908, p. 3.

⁸⁹ *El País*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de julio de 1909, p. 2.

⁹⁰ *Diario de Tenerife*, 17 de enero de 1910, “La Exposición”, p. 2.

⁹¹ *El Pueblo Canario*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de enero de 1910, 1.ª página.

mente por su afición y dotes natas para plasmar el paisaje natural o la vista arquitectónica que tenía ante sus ojos. La técnica utilizada fue sobre todo el óleo, pero también llevó a cabo acuarelas, sin que falten lógicamente algunos dibujos. El formato solía ser rectangular, no obstante, plasmó asimismo los colores sobre elementos heterodoxos y citaremos al respecto varios ejemplos. A la ya comentada exposición artística abierta en el Gabinete Instructivo el 12 de julio de 1891, él incorporó ocho paisajes y dos platos al óleo, así como una acuarela, aunque la cita de platos pintados se repite en otros autores, de manera que pudo ser propiciado ese soporte por los mismos organizadores del certamen.

Al año siguiente, en 1892, D. Daniel Fernández del Castillo y D. Filiberto fueron designados por el Ayuntamiento como representantes del comercio en la junta nombrada para las tradicionales Fiestas de Mayo⁹². Se dispuso montar durante estas un bazar en la Alameda de la Libertad, con donativos para recabar fondos destinados a la Junta de Caridad de Señoras, y dicho artista regaló “Una pandereta pintada representando un paisaje y adornada en su alrededor de cintas de color”⁹³. Además, consta que trazara sendos paneles decorativos, pues escritos en un mal francés –*paneau*, en lugar de *panneau*–, figuran en los catálogos de las exposiciones en las que intervino en 1900 y 1910.

En cualquier caso se percibe su preferencia por el paisaje, no constreñido a su isla natal, sino también localizado en Gran Canaria y Andalucía. Respecto a la presunta plasmación del Manzanares en un cuadro firmado en 1884 y que perteneció a la viuda de D. Miguel Filpes⁹⁴, tenemos duda porque no conocemos ningún viaje suyo a Madrid, pudiera tratarse de una simple reproducción de un original ajeno. Esta hipótesis la basamos en el hecho de que Lallier incorporó a la citada exposición del año 1894

“una copia de una marina de Sanz, perfectamente hecha”, según el cronista⁹⁵, quizás hiciera igual con la antedicha obra. Ambos recibieron clases de Nicolás Alfaro, en el caso de Lallier⁹⁶ entre los años 1862 y 1867, espacio de tiempo suficiente para dejar una perdurable impronta en su estilo.

Es muy interesante la comparación efectuada por Consuelo Conde entre un pequeño *Paisaje crepuscular* de Alfaro y “un pequeño apunte de Filiberto Lallier, igualmente con luces de atardecer, que representa unos matorrales tomados desde lo alto de la costa noroeste de Tenerife, dividiéndose La Palma en la lejanía”. Continúa dicha historiadora del Arte: “Elaborados con similar técnica, podrían haber sido realizados bajo una influencia común”. Trazados posiblemente en la década de 1870, el *Paisaje crepuscular* de Lallier, en concreto, está pintado al óleo sobre chapa de madera, solo mide 15 x 19 centímetros y es de propiedad particular, en Santa Cruz de Tenerife⁹⁷. En aquellas fechas el realismo imponía sus reglas y a ellas se adaptaron ambos.

A la misma época, en este caso año 1875, se adscribe el *Pajar en el valle de La Orotava*, perteneciente a una colección particular tinerfeña, según el Dr. Hernández Gutiérrez⁹⁸. Es un hermoso cuadro en el que su autor sabe captar la sencillez de ese almiar, cubierto con pajizo techo a dos aguas, y lo convierte en protagonista sin necesidad de situarlo en el centro de la tela, solo a un lado, mientras que en el otro un arbolillo se yergue frente al embate del viento; al fondo, en el punto de fuga de la composición, se aprecia el acantilado y su pétreo alargamiento en la costa ante un plácido Atlántico, cuyo suave tono azul contrasta con los castaños del pajar y sus aledaños, así como con el verde matorral situado delante.

El citado profesor, además, atribuye a Lallier un óleo titulado *Chozas y palmeras*, en colección particular de Te-

⁹² *Diario de Tenerife*, 18 de enero de 1892, p. 2 y 2 de mayo de 1892, “Crónica”, p. 2.

⁹³ *Ibidem*, 2 de mayo de 1892, p. 2.

⁹⁴ Sebastián PADRÓN ACOSTA: “El paisajista Filiberto Lallier Ausell”, en el diario *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de enero de 1948; reproducido además en *Retablo canario del siglo XIX*, ed., notas e índice por Marcos G. MARTÍNEZ, Aula de Cultura de Tenerife e Instituto de Estudios Canarios, 1968, p. 56; ALLOZA MORENO, op. cit., p. 189

⁹⁵ *Diario de Tenerife*, 21 de mayo de 1894, p. 3.

⁹⁶ CONDE MARTEL: *Alfaro*, op. cit., p. 108.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁹⁸ Antonio Sebastián HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: “La casa pintada. La arquitectura popular canaria y su representación gráfica”, en *Rincones del Atlántico*, n.º 5 (2008), p. 279. Las medidas que da son también pequeñas: 17 x 25,5 cm.



F. LALLIER. *Teide*. Colección particular, Puerto de la Cruz

nerife⁹⁹. Las peculiares palmeras de Canarias adquieren aquí protagonismo a pesar del pequeño tamaño del cartón, 24 x 21 cm, en que están trazadas. Su esbeltez no se pierde con el azote del viento, que no logra doblar sus estilizados troncos, además han sido realzadas por el pintor situando la mirada desde un punto de vista bajo, donde unas pajizas chozas son la antinomia de la altura de aquellas, pues apenas se elevan del suelo para ser resguardadas mejor de la furia eólica, sus tonos marrones son otra antítesis de los verdes que dan color a las ramas. Por lo demás, el cielo ocupa gran parte de la vista, sin faltar al fondo unas montañas de netos perfiles.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 258.

Había nacido en la ciudad de los Adelantados y seguía veraneando allí, de modo que supo inspirarse en la plasmación de la vega nivariense. A la comentada exposición de Bellas Artes en 1883 llevó la tela *Alrededores de La Laguna*, donde plasma la vista de un gran pajar con tres esbeltos arbolillos al pie, un gran charco delante alude ópticamente al topónimo del emplazamiento, al fondo se elevan las esbeltas montañas que caracterizan a toda la isla¹⁰⁰.

Como tinerfeño no se sustrajo a la visión artística de los parajes más significativos de su isla natal. Resulta cu-

¹⁰⁰ *La Ilustración de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de enero de 1883, p. 4.

rioso leer el aviso inserto en un periódico a finales de abril de 1889: “El cuadro al óleo representando una vista del Teide, original del Sr. D. Filiberto Lallier, que se hallaba expuesto en la librería de nuestro amigo el Sr. Delgado Yumar, ha sido rifado, correspondiendo en suerte al número 92¹⁰¹. Su captación pictórica de ese enclave la repitió con cierta frecuencia y resulta bastante significativa. Al fondo de un *Paisaje de Tenerife*, fechado en 1896 y que perteneciera al abogado D. Aurelio Ballester y Pérez Armas, pintó de nuevo el majestuoso volcán de esta isla¹⁰².

Ya a comienzos del siglo XX, cuando la revista *Gente Nueva* encarga a Crosita (Diego Crosa Costa, 1869-1942) el dibujo caricaturesco para una de sus portadas¹⁰³, este lo retrata, con su paleta y pincel en las manos, delante del caballete en el que está un cuadro de rápida identificación: los ágaves a un lado predisponen la mirada del espectador hacia el Teide, irguiéndose al fondo. Ningún tema parecía más característico del protagonista que ese.

D. Isidoro Luz Cárpenter, quien fuera alcalde del Puerto de la Cruz¹⁰⁴, tenía en su domicilio particular un lienzo pintado al óleo con el *Teide* captado desde la vertiente septentrional de la isla. La firma “F. Lallier” no deja dudas sobre su autor. En primer término, a un lado traza las características masas volcánicas con variedad de tonos marrones, al otro lado emplea un verde oscuro en la vegetación allí crecida. Pero más al fondo va aclarando su paleta, incluso en las erguidas rocas de lava, para culminar en el pálido gris que da forma al estilizado volcán, rodeado por una suave atmósfera azul con irisaciones solares en leve amarillo. El mediano formato, 48 x 66 cm, no le ha impedido al artista afrontar el vasto paisaje de Las Cañadas con el Teide cual genuino protagonista.

Pudimos apreciar las cualidades de esa tela a finales de 1979 en la exposición organizada por el Banco de Santander en la capital tinerfeña con motivo de su aniversa-



Diego CROSA. *Caricatura de Filiberto Lallier*. Revista *Gente Nueva*. Santa Cruz de Tenerife, 6 de julio de 1991

rio¹⁰⁵. Pensamos que unos lustros más tarde, concretamente a principios de 1991, fue incorporado a la de pintores canarios celebrada en el Puerto de la Cruz, el catálogo no concreta los títulos de las obras, pero el texto de la ficha de Lallier, sin firmar, es el mismo que escribiera Eliseo Izquierdo para la primera muestra citada¹⁰⁶.

Asimismo pertenece a los herederos de D. Isidoro Luz Cárpenter un *Paisaje de Tenerife*, de iguales medidas que el anterior y también firmado, con el interés de plasmar, desde un alto punto focal, una vista con plurales elemen-

¹⁰¹ *Diario de Tenerife*, 30 de abril de 1889, p. 2.

¹⁰² PADRÓN ACOSTA: *El paisaje canario del siglo XIX y la pintura de Valentín Sanz*, Santa Cruz de Tenerife, 1950, pp. 77-8.

¹⁰³ *Gente Nueva*, op. cit.

¹⁰⁴ Falleció a finales de 1980, tenía 83 años de edad, fue alcalde del Puerto de la Cruz y Presidente del Cabildo de Tenerife, véase diario *El Día*, 30 de diciembre de 1980, pp. 1 y 6.

¹⁰⁵ *Veinticinco Pintores Canarios*, op. cit.

¹⁰⁶ Catálogo de la *Exposición de Pintores Canarios*. Organizada por el Club de Leones en el Instituto de Estudios Hispánicos, Puerto de la Cruz, 8-21 de enero de 1991.



F. LALLIER. *Paisaje de La Laguna*. Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife

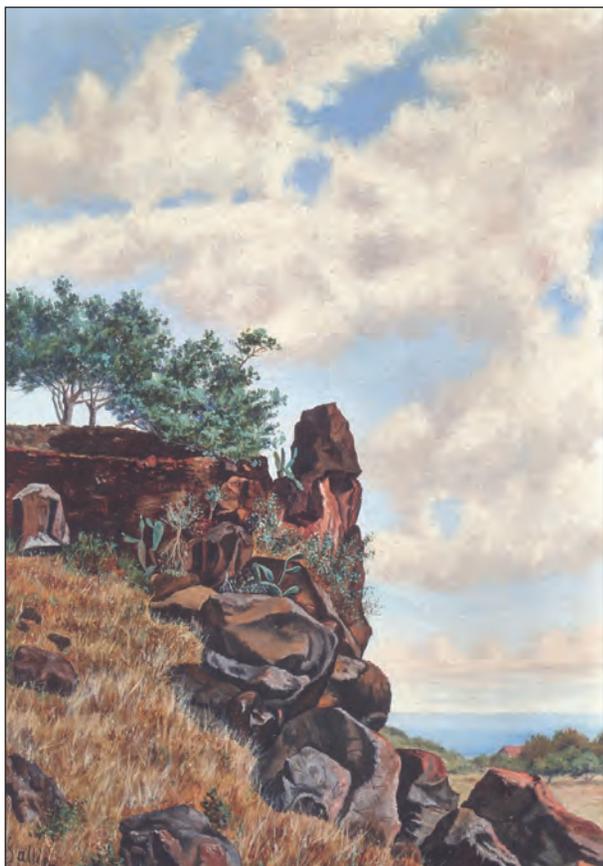
tos naturales: el cielo con nubes iluminadas por los rayos solares y el Atlántico de un insondable azul, entre ambos la montaña próxima a la costa, ya en primer término pero a un lado, sin tener que interrumpir la mirada, la frondosa vegetación del norte de la isla. Lo que nos llama la atención aquí es la presencia, casi anodina, de una pareja de *magos* andando por un camino, a pesar del pequeño tamaño se vislumbra a él con su habitual atuendo y a ella con la característica cesta sobre su cabeza. No conocemos otra pintura en que este artista haya incorporado la figura humana.

Cuando “los sres. Robayna y Tarquis se proponen formar en la Academia municipal de dibujo de esta Capital” un museo, hallaron buena acogida en sus coetáneos lo que refleja el periodista con sus palabras: “Sabemos además

que los señores D. Cirilo Truilhé y D. Filiberto Lallier están pintando cada uno un cuadro para dicho objeto, de los cuales daremos cuenta cuando tengamos el gusto de verlos concluidos”. Del verano de 1899 data esa crónica¹⁰⁷. Efectivamente, hoy el recinto del Museo Municipal de Bellas Artes acoge sendas obras de ambos.

De Lallier está allí un gran *Paisaje de La Laguna*, óleo sobre lienzo de 107 x 143 cm. En el azul del cielo destaca el revoloteo de las blancas nubes, contraponiéndose su etérea naturaleza con la solidez del terreno, en tonos amarillo oscuro, el protagonismo visual corresponde a un humilde camino flanqueado por unas piteras y, más hacia

¹⁰⁷ *Diario de Tenerife*, 13 de julio de 1899, p. 2.



F. LALLIER. *Estudio de paisaje*. Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife

dentro, por un muro de piedras que no impiden la visión de dos esbeltos árboles. Hacia un lejano fondo se vislumbran unas casas campesinas y el verdor arbóreo que caracteriza a la vega nivariense. Esta obra fue incorporada a la gran exposición sobre pinturas del siglo XIX organizada en las dos capitales canarias en 1998, entonces de ella escribió Jonathan Allen: “Resulta fascinante ponderar el hecho de que la visión límpida y transparente que nos ofrece Lallier en su paisaje, estructurado por un sendero de tierra y una edificación agrícola, se aproxima a la metafísica humilde de Jorge Oramas, presentimiento artístico que también sustentan la citada transparencia y la cualidad primaria de los colores”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ: “Hacia una nueva interpretación visual de la pintura del XIX en Canarias”, en *La pintura del siglo XIX*



F. LALLIER. *Estudio de paisaje*. Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife

Además en dicho museo se conserva, de menor tamaño, un *Estudio de paisaje* al óleo. Sus medidas, 37 x 62 cm, no son óbice para captar una amplia vista con el protagonismo de las rocas y las tuneras, sin que falte el mar al fondo, mientras que el tejado de una casa emplaza el paisaje humanamente.

Dos obras suyas se exhiben en el Hotel Botánico del Puerto de la Cruz¹⁰⁹. Una se titula *Calle de La Laguna* y es un lienzo pintado al óleo (71 x 60 cm) en 1900. El protagonismo aquí es totalmente de las casas enjalbegadas y con tejados a cuatro aguas, peculiares en la arquitectura de

en las *Colecciones Canarias. Los cimientos de la modernidad*, Casa de Colón y CajaCanarias, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, 1998, pp. 98-9.

¹⁰⁹ Carlos E. PINTO: *Guía de Arte. Hotel Botánico*, Puerto de la Cruz (Tenerife), 2010, pp. 70-3. En la colección de dicho establecimiento constan obras de otros dos artifices del XIX: de Cirilo Truillé un *Campesino*, fechado en 1861 (p. 111), y de Manuel González Méndez los óleos *Hogar bretón*, *Reposo* y *El consejo del viejo maestro*, así como una acuarela (pp. 57-61).

esta isla. No hay figuras humanas cruzando la modesta vía, donde un montón de tierra está al pie de una tapia blanca correspondiente a un patio, asomándose hacia lo alto un frondoso árbol allí plantado. Unas volátiles nubes blancas cruzan el cielo, de tono azul turquesa. Se percibe una quietud en cierto modo melancólica, no hay puertas ni ventanas abiertas cual signo de vida comunitaria, el silencio parece embargarlo todo. Ahora bien, la meticulosidad de los detalles y el trazo firme delimitando los contornos alejan cualquier visión romántica de este enclave urbano.



F. LALLIER. *Paisaje de Santa Cruz. Hotel Botánico*

En dicho establecimiento de hostelería se halla otro óleo sobre lienzo (90 x 130 cm) con un *Paisaje de Santa Cruz*, fechado en 1901. Según Carlos E. Pinto, refleja el campo abierto de las afueras de esta ciudad, “al parecer de la finca que ocupaba el actual acceso a las ramblas desde la autopista del norte, que hace un siglo era un lugar agreste y alejado de la presencia urbana”¹¹⁰. Esta localización alude a la finca Lallier que en páginas anteriores hemos documentado “frente a las Asuncionistas”. Su

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 70.

dueño ha querido plasmar el acceso a una plantación, flanqueado por una tapia de piedras y árboles, mientras que al fondo se vislumbra apenas la parte superior de una construcción rematada por un tejado a cuatro aguas. Contraponen el color ocre de la tierra al verdor de la vegetación, destacando el punto focal de la composición con una enredadera de florecillas rojas. Hay cierto *plenairismo*. Al respecto, no hemos de olvidar que en la comentada exposición del año 1900 entre las pinturas presentadas se hallaban dos que aluden a este enfoque, se trata de las tituladas *Mi huerta (Estudio)* y *De mi huerta (Paisaje)*.



F. LALLIER. *La portada de mi casa*. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife

Entrada de mi casa (Paisaje) era una de las composiciones suyas en la citada muestra durante las Fiestas de Mayo de 1900, diez años después en la organizada por el Círculo de Arte incluyó la que tenía por nombre *La portada de mi casa*. En colección particular de la capital tinerfeña se conserva un «paisaje» (óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm.) que quizás pudiera identificarse con esa última obra, data de 1906. Es un bonito cuadro en el que un ancho y cuidado camino de tierra constituye el eje focal de la traza, de modo que lleva al espectador convertido en presunto viandante hacia el fondo. A los lados encauzan su mirada por



F. LALLIER. *Casa de Anchieta*. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife

una parte una tapia de piedras oscuras, por la otra la pared de una finca con gran portada de acceso –batientes de madera y pilastras pintadas en claro granate– y una docena de enormes jarrones sobre el muro. No falta la vegetación mediante esbeltos árboles, cuyas ramas empuja el viento a la vez que los cúmulos blancos de las nubes sobre un limpio azul turquesa, a lo lejos se distingue una montaña.

Su mirada supo reflejar históricas construcciones de Sevilla, Gran Canaria y Tenerife, utilizando variadas técnicas, por ejemplo, las de Las Palmas fueron clasificadas como estudios al óleo cuando las presentó en la exposición del año 1900. El Cabildo tinerfeño posee un dibujo donde aparece el *Castillo de San Juan* en Santa Cruz de Tenerife, publicado como de su mano¹¹¹, pero debemos con-

siderarlo realizado por su hija, Claudina Lallier, como explicaremos en páginas posteriores.

El Dr. Trujillo Rodríguez cita la acuarela de Filiberto Lallier titulada *Casa antigua de La Laguna*, fechada en 1886 y propiedad de D. Pedro Tarquis Rodríguez¹¹². Posteriormente fue incluida en la exposición “La acuarela ayer y hoy” identificando su arquitectura con la *Casa de Anchieta*, en un formato de 31 x 46,5 cm¹¹³. Por nuestra parte, al igual que en el caso anterior nos planteamos dudas sobre su autoría, basándonos en un par de datos: primero, no lleva la firma “F. Lallier”, como es habitual en su producción artística, sino una simple “L.”; además, consta que en

¹¹¹ “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.

¹¹² Alfonso TRUJILLO RODRÍGUEZ: *Agrupación de Acuarelistas Canarios*, Santa Cruz de Tenerife, 1978, p. 15.

¹¹³ “La Acuarela ayer y hoy”, 50 Aniversario de la Agrupación de Acuarelistas Canarios. Textos del catálogo por Javier Lucea Alonso y Carmen González Cossío, Ayuntamiento de La Laguna, 1997, pp. 60-1.

la exposición organizada en la capital tinerfeña en mayo de 1894, Diego Crosa incorporó cuatro acuarelas y una de ellas representaba la casa en que nació el Padre Anchieta¹¹⁴, de modo que esa presunta firma puede aludir simplemente al lugar o haber quedado borrosa una presunta C. No obstante, tales hechos se contraponen con la juventud de “Crosita”, nacido en 1869.

Aparte de su valor plástico, la obra tiene el lógico interés de actualizar ante el espectador la vivienda familiar del Padre Anchieta¹¹⁵, canonizado recientemente. La construcción aparece con el realismo propio de la época, líneas simples perfectamente dibujadas muestran la característica morada de una familia bien asentada: sus dos plantas culminan en el ocre tejado, la fachada apenas tiene vanos, en la parte baja la amplia puerta y una ventanita, en la parte alta sí hay cuatro vanos, dos arqueados y enmarcados por ajimez, los otros dos menores y rectangulares; a un lado se halla una puerta secundaria para acceso a una huerta, cuyas tapias no impiden ver las ramas verdes de un frondoso árbol. Todo está cerrado y no se percibe ninguna presencia humana, como si el artista quisiera que esa visión fuera extra-temporal, símbolo de un ayer remoto y a la vez memoria para un presente.

Recordemos que el biografiado junto con Francisco Bonnín, Diego Crosa, Felipe Poggi y Ángel Romero, aportó una acuarela cada uno de ellos para obtener fondos con que llevar adelante el “Círculo de Arte de Tenerife”. Esa técnica la utilizó, asimismo, para reproducir en pequeñas dimensiones (15 x 29 cm) la *Torre del Oro. Sevilla* (en colección privada)¹¹⁶, monumento que pudo contemplar en 1882 durante su estancia en la capital hispalense. Supo emplear distintos soportes y técnicas para expresar con realismo su ámbito circundante.

ESTELA ARTÍSTICA FILIAL

El ejemplo familiar caló hondo en Claudina, hija del matrimonio de D. Filiberto con D.^a María de la Concepción Ruiz de Salas, pues fue maestra como su tía-abuela Claudina Lallier de Aussell, cuyo recuerdo debían mantener con afecto. Practicó, además, la pintura como su padre, quien sería su mentor en los ideales estéticos.

Su nombre aparece en las crónicas sociales de la época, acompañando a su madre en el Club Náutico, colaborando en donaciones benéficas, etc., es decir, un entorno social de alta burguesía marca su vida cotidiana, pero ello no fue óbice para su formación académica. A principios de junio de 1903, se citan las notas obtenidas por las alumnas en “los exámenes ordinarios de prueba de curso verificados en la Escuela Normal de Maestras” de La Laguna. A Claudina se le había dado Sobresaliente en asignaturas como Fisiología e Higiene, Psicología y Lógica, Geometría, Aritmética, materia esta acorde con la docencia impartida por su padre en algunas ocasiones, sin embargo, sorprende que en estas y otras asignaturas lograra altas calificaciones, pero precisamente en “Dibujo” solo obtuviera un aprobado¹¹⁷.

Al año siguiente, tras finalizar el segundo curso¹¹⁸, en dicha Escuela Normal de La Laguna veinticinco mujeres aprueban los ejercicios de reválida para obtener el título de “Maestras elementales”, incluyéndose el nombre de Claudina Lallier y Ruiz de Salas¹¹⁹.

Suponemos que su padre fue el mentor que tuvo para la práctica de la pintura. Su ejemplo y apoyo explican su labor artística, participando en una serie de exposiciones donde él también interviene. Un buen ejemplo de ello se verifica en la organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País en mayo de 1900, entonces él recibió una Medalla de Segunda Clase por varios paisajes al óleo, pero también tuvo la satisfacción de ver que se otorgaba un “Certificado de Mérito” a su hija por su obra *Castillo de*

¹¹⁴ *Diario de Tenerife*, 21 de mayo de 1894, p. 3.

¹¹⁵ Carlos PINTO TRUJILLO: “De la casa del Padre Anchieta al museo de Pedro González”, en *La Opinión*, 19 de julio de 2001, p. 5.

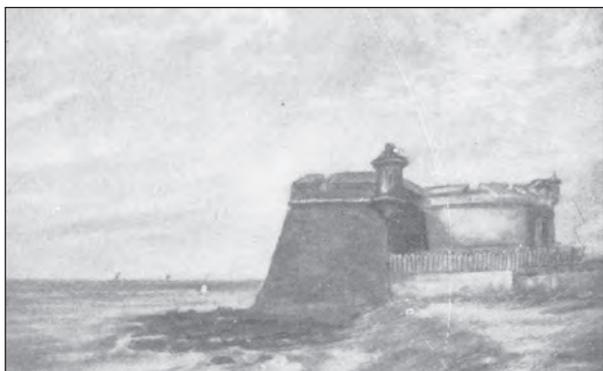
¹¹⁶ TRUJILLO RODRÍGUEZ: *Agrupación de Acuarelistas Canarios*, op. cit., p. 15.

¹¹⁷ *La Región Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio de 1903, pp. 2 y 3; *El Magisterio Canario: periódico de instrucción pública*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de junio de 1903, “Noticias”, p. 2.

¹¹⁸ *El Magisterio Canario*, 1 de junio de 1904, “Segundo curso”, p. 2.

¹¹⁹ *Cronista de Tenerife*, 2 de Julio de 1904, p. 3.

San Juan, trazada con carboncillo¹²⁰. El Cabildo tinerfeño posee un dibujo donde aparece esa centenaria fortaleza de Santa Cruz de Tenerife (25 x 39 cm) con la mencionada técnica y sobre papel. Hasta ahora se ha publicado que era de Filiberto Lallier, pero pensamos que la autoría corresponde no a él sino a su hija, teniendo en cuenta ese galardón. Fue incorporado a la magna muestra del medio milenio de la fundación de esta ciudad¹²¹, lo cual prueba su valor documental.



Claudina LALLIER. *Castillo de San Juan*. Cabildo Insular de Tenerife

Otro ejemplo aconteció en la primera exposición de pinturas en el “Círculo de Arte de Tenerife”, abierta el 21 de junio de 1908. Filiberto Lallier incorporó dieciséis óleos y su hija cuatro¹²². Después, con motivo de la clausura, se organizó un concurso de “lazos caprichosos y artísticos”, resultaron premiadas las “señoritas Mercedes Pinto y de Armas y Claudinita Lallier”, siendo director de dicha sociedad el padre de esta última¹²³.

Ya en 1910 a la exposición del mismo Círculo de Arte remiten obras D. Filiberto y su hija. Esta presentó un *Paisaje de la Costa* (óleo), un *Dibujo a carbón*, un *Paisaje* (acuarela), una *Marina* (óleo) y un *Tapiz*, prueba del uso de distintas técnicas pictóricas¹²⁴. Cabe reseñar esa variedad en un donativo que ella hizo para el bazar del Hospital de Niños: “Una tabla pintada al óleo en un caballete negro y dorado”, tales eran los términos de su regalo¹²⁵.

Los Lallier no olvidaban su origen familiar y veraneaban en La Laguna¹²⁶, además Claudina había estudiado allí en la Escuela Normal de Magisterio, por eso, resulta muy natural que tengan cierto protagonismo en el certamen artístico convocado por el Ateneo en el verano del año 1910. El día 9 de septiembre firman el acta, como jurado de la sección de Artes Plásticas, Filiberto Lallier, Abel Aguilar y Ángel Romero, concediendo en el apartado de los “Óleos” el primer premio a Francisco Bonnín, entonces figura la joven con otro lienzo de similar técnica¹²⁷.

Para ella debía de ser todo un aliciente intervenir en los certámenes artísticos, al igual que viajar fuera de la isla. Ya hemos comentado que fue con sus padres a Gran Canaria, pero también lo haría posteriormente sin ellos. En junio de 1913 una nota social informaba: “Se han embarcado para Las Palmas, desde donde continuarán su viaje a Europa, D. Eduardo Domínguez y señora y doña Claudina Lallier”¹²⁸.

EPÍLOGO

Como en todos los seres humanos la edad y la salud van dejando huella. A comienzos de 1909, una nota social

¹²⁰ *Diario de Tenerife*, 21 de mayo de 1900, “La exposición. Premios”, p. 2.

¹²¹ Exposición “Cinco siglos de Historia de Santa Cruz”, comisario Alejandro Cioranescu, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1978, p. 8. Entonces el cuadro pertenecía a D.ª Eva Rodríguez Acuña, viuda de Tarquis.

¹²² *Diario de Tenerife*, 22 de junio de 1908, “Exposición de Bellas Artes”, p. 2.

¹²³ *El País*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de julio de 1908, “Carnet de Sociedad”.

¹²⁴ *Diario de Tenerife*, 17 de enero de 1910, p. 2, “Catálogo de la segunda exposición de pintura y escultura organizada por el Círculo de Arte de Tenerife”; *El Pueblo Canario*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de enero de 1910, 1.ª página.

¹²⁵ *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de abril de 1913, p. 2.

¹²⁶ Así lo refleja la nota social publicada en el *Diario de Tenerife* el 28 de julio de 1906, p. 2.

¹²⁷ *Diario de Tenerife*, 14 de septiembre de 1910, p. 2.

¹²⁸ *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de junio de 1913, “Carnet de sociedad”, 1.ª página.

indicaba que el Sr. Lallier estaba enfermo, aunque “no de cuidado”¹²⁹. Fue abandonando cometidos laborales como la gestión de la compañía de seguros La Albingia, pero recayó a mediados de 1912 y esta vez más seriamente¹³⁰. En los primeros días de 1914 se informaba de nuevo que guardaba cama¹³¹, ya no se recuperó y el 26 de enero de 1914 murió, inscribiéndose en el Registro Civil la defunción de “Filiberto Lallier y Ansell (sic), de La Laguna, 70 años, casado. Calle Jesús y María número 7”¹³². Al día siguiente se anunció el funesto desenlace en la prensa de Santa Cruz de Tenerife¹³³.

La pertinente esuela señala que era “Cónsul de S.M. el Rey de Dinamarca, Profesor del Establecimiento de 2ª Enseñanza, de la Escuela de Artes y Oficios, y Académico de la de Bellas Artes de esta Capital”. El decano del Cuerpo Consular y directores de los expresados centros, así como su viuda, hija, padre político, cuñados y demás familia ruegan a sus amistades asistan al sepelio que tendría lugar ese mismo día¹³⁴.

Una vez efectuadas las exequias sus allegados intentarían recuperar fuerzas, por ello, no resulta raro saber que su hija, seguramente con su madre, se desplazó a la bella

ciudad del Darro, donde residía la familia de esta, pero iba a ser su último viaje porque allí murió. En Tenerife, el 28 de septiembre de 1916, se daba a conocer la necrológica reseña: “En Granada, donde residía hace tiempo con su familia, ha fallecido nuestra paisana, la señorita Claudina Lallier y Ruiz de Salas, víctima de larga y penosa enfermedad. // Reciban su señora madre y demás familia, especialmente su señor tío, nuestro querido amigo D. José Ruiz de Salas, el más sentido pésame”¹³⁵.

Si en el caso del pintor Cirilo Truilhé sucedió que su primogénito Sixto Truilhé y Baudet, falleció en 1893 en Santa Cruz de Tenerife, cuando tenía cincuenta años de edad, y no desarrolló su veta artística sino como un simple aficionado, respecto a Claudina Lallier se suman dos circunstancias, su óbito en plena juventud y fuera de Canarias. En su hogar solo permanecía viva su madre, no tenía hermanos que pudieran conservar los cuadros de su padre y los suyos propios, aunque solo fuera como muestra de afecto. Se perdería su huella, mas ahora al haberse cumplido el centenario de la muerte de Filiberto Lallier Aussell intentamos evocar el recuerdo de ambos en las páginas de estos *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Canarias*.

¹²⁹ *Diario de Tenerife*, 19 de febrero de 1909, 1.ª página.

¹³⁰ *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio de 1912, p. 2.

¹³¹ *Diario de Tenerife*, 14 y 20 de enero de 1914, 1.ª página.

¹³² *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero de 1914, p. 2.

¹³³ *Diario de Tenerife*, 27 de enero de 1914, p. 2.

¹³⁴ *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de enero de 1914, p. 2.

¹³⁵ *Diario de Tenerife*, 28 de septiembre de 1916, “Crónica”, 1.ª página. También recogería el evento *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de septiembre de 1916, 1.ª página.

CONFERENCIAS. CICLO EXTRAORDINARIO
CONMEMORACIÓN POR LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DEL 400 ANIVERSARIO
DE LA MUERTE DEL GRECO

IV CENTENARIO DEL FALLECIMIENTO DE EL GRECO

Organizado por los académicos numerarios y correspondientes de Gran Canaria, se organizó en el otoño de 2014, en el salón de actos del Gabinete Literario de Las Palmas, un ciclo de conferencias dedicado a conmemorar el IV centenario del fallecimiento de El Greco, figura señera y sugerente, por su modernidad, de la pintura realizada en la España en su tiempo. Bajo el título general de “**El Greco 400 años después: una visión contemporánea**”, miembros de las secciones de pintura, escultura, arquitectura y música de nuestra academia expusieron sus personalísimas visiones sobre la obra del gran pintor conmemorado, en seis sesiones realizadas los miércoles de semanas alternas entre finales de septiembre y primeros de diciembre de dicho año.

El ciclo, presentado en su inauguración por la presidenta doña Rosario Álvarez, resultó muy concurrido de público, y se inició cada vez con una breve salutación musical a cargo de escogidos músicos, que tributaron con singulares piezas cortas una bienvenida musical a los asistentes a los actos. En la reseña de cada uno de estos, según se documenta en la Crónica Académica que figura al principio de este volumen, figura el detalle de los intérpretes y piezas musicales que intervinieron al principio de cada acto, así como otros elementos de apoyo que acompañaron a las lecturas. Culminó el ciclo con el estreno absoluto de un trío de la compositora y académica numeraria doña Laura Vega, “Lágrimas del Greco”, inspirado en las lágrimas de San Pedro que plasmó el pintor en uno de sus cuadros.

El ciclo se fue repitiendo casi simultáneamente en la sede de la RACBA en Tenerife. La Academia pidió que los textos generados se publicaran en los ANALES de 2014, año de la con-

memoración, como homenaje de la Real Academia Canaria de Bellas Artes al ilustre pintor cretense en el cuarto centenario de su óbito.

La decisión de publicar dichas conferencias presentó algunas dificultades difíciles de solucionar. Varios textos fueron acompañados, al ser leídos, de ejemplos musicales comentados, que habrían de ser suprimidos. La creación audiovisual que adornó algunas conferencias, generadas por el artista multidisciplinar Guillermo Lorenzo, habría de ser sacrificada. Y no menos importante fue la recuperación de textos improvisados, como el del Dr. Díaz Padrón, que se prestó a escribir sobre lo que había hablado.

Finalmente, no sin ciertas mutilaciones, retoques y adaptaciones a lo que es ahora un texto para ser leído por terceros, se ofrecen aquí como bloque especial de los ANALES cinco de las seis conferencias dictadas en dicho ciclo, ya que la profesora doña Ángeles Alemán Gómez desistió finalmente de entregar su texto para esta publicación. Así pues, se ofrecen aquí textos de los señores don Matías Díaz Padrón, don Lothar Siemens Hernández, don Manuel González Muñoz, don Félix-Juan Bordes Caballero y don Guillermo García-Alcalde, junto con la partitura generada especialmente por doña Laura Vega.

Aparecen dichos textos, inevitablemente y como se ha dicho, no tan profusamente ilustrados como cuando fueron dictados y exentos, además, de otros elementos audiovisuales de apoyo. Pero en todo caso sirva el empeño para dejar constancia del homenaje que los académicos de Canarias quisieron tributar, en el IV Centenario de su óbito, a la recordada, estimulante e insigne figura de aquel gran artista que fue Doménico Theotocópoulos, ‘El Greco’.

APROXIMACIÓN A EL GRECO: SU SENTIMIENTO ESTÉTICO Y TRES INTERROGANTES A TRES DISCUTIDAS PINTURAS

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

Dejando atrás lo mucho conocido de la vida y la obra del Greco con la copiosa bibliografía que dificulta a la precisión deseable en los límites de una conferencia, pretendo detenerme en algunas interrogantes abiertas a la polémica. La maraña de incentivos contradictorios nos obliga a más de una reflexión. Es la suya una personalidad y una obra que motiva una irradiación de ideas que intento poner en consideración. De una parte esto y de otra, considerar tres obras de distinto signo en polémica: el apostolado de Oviedo, la restauración del *Caballero de la mano en el pecho* y *La dama del armiño*.

Recordamos para situarnos su origen bizantino, su nacimiento en Creta en 1541 y su estancia en Italia. En España va a castellanizar su nombre: Domenico. De su presencia aquí, nos libramos de las muchas fantasías para ir a lo más fiable y documentado. Vale la referencia de Julio Clovio que nos habla de un joven candiota en Roma, excepcional discípulo de Tiziano, en carta al cardenal Farnesio. Orsini fue amigo y protector del pintor en Italia y quizá a este se debió su venida a España. Más interesantes son las noticias de Julio Mancini. Es un prestigioso erudito involucrado en la polémica entre los naturalistas, los manieristas y los boloñeses sobre la primacía del dibujo sobre el color. Fue en la segunda edición de su obra donde habla del viaje a España del Greco y del rey Felipe II, que tiene por persona de buen gusto. Todo muy ilustrativo para nosotros. Nos habla de la retirada del Greco de El Escorial y la llegada de Peregrini y Zuccaro. También cuenta que vino a España huyendo de los seguidores de Miguel Ángel de quien dijo que no sabía pintar. Noticia que también conocíamos más directamente por Pacheco. Esto no

parece ser una razón de peso. El motivo fue la llamada de pintores para trabajar en la decoración de El Escorial. Todo va a servir de pauta para entender la voluntad artística del pintor. Pacheco toma nota de los desplantes y osadías del cretense al negar el genio de Miguel Ángel y su capacidad para pintar el Juicio Final más rápidamente y con más decencia. Todo perceptible en el sentimiento estético de los venecianos frente a los romanos y florentinos. Decía que los florentinos están ciegos y no saben retratar. Todo a partir de la primacía del color y del realismo de los venecianos. Pero no todo fue así. En la práctica copia a Miguel Ángel en *La Piedad* de Filadelfia y el *Epimeteo* del Museo del Prado tomado del *David*. También anota el texto de Vasari que posee, reconociendo la insuperable calidad de su dibujo y la fuerza de su pasión. Un juego de intercambio, rechazo y admiración es lo que transluce. Vasari trató poco a los venecianos y el Greco vive esta concepción estética. En todo hay libertad de juicio y admiración. De hecho, el Greco se escapa del ambiente gremial y hace lo suyo: esto es algo nuevo.

Llega a España y nos preguntamos ¿qué vio aquí?: realistas y romanistas, manieristas, florentinos y flamencos. Tenía en El Escorial a Granello, Urbino, Cincinati, Cambiasso, Tibaldi y Zuccaro. Todos comprometidos con el idealismo de Italia y los designios de Trento. El caso es que le encargan pintar el martirio de San Mauricio. No gustó. Esto parece incompreensión y rechazo del rey que obliga a una reflexión. A pesar de esto, Felipe II no fue indiferente al genio del pintor. Lo prueba la espléndida paga por su trabajo y los elogios por parte del padre Sigüenza, que habla por boca del rey. Lo que ocurre es que la estrategia

de Felipe II en la decoración del Escorial no está tanto en la calidad de las obras y en el genio de los pintores como en la armonía de una determinada voluntad estética. En principio, es la imponente uniformidad conceptual que le guía para la exaltación divina de su fe. Esto lo puso a la arquitectura de Juan Bautista de Toledo y Herrera, a la escultura de León Leoni y los romanistas italianos en la pintura. El Greco es distinto. No entra en el esquema. El rey siente admiración por Van der Weyden y el Bosco, ambos fuera de esta línea imperativa, pero están presentes en las estancias privadas de El Escorial. Prueba de sus libres criterios. Pero sabe que la pintura del Greco va a eclipsar con las ráfagas de la luz vibrante de su colorido todo lo que está a su alrededor. El Greco se traslada a Toledo y triunfa. Allí encuentra la espiritualidad que alimenta toda su alma.

Nos preguntamos ¿qué opina de él y de su arte aquella España que le tocó vivir? Algo hemos adelantado. Ven un hombre culto, ingenioso, fino de espíritu y algo raro. Esto nos importa especialmente. Tenemos por testigo próximo a Pacheco, que algo conocía de Mancini, pero también lo trató directamente. Nos cuenta que era poco respetuoso con Miguel Ángel, pero valora sus colores y reconoce lo singular de su personalidad. Para el suegro de Velázquez era buen filósofo, agudo conversador y elegante escritor. Nos habla de los misteriosos modelos de barro que le servían para las pinturas y de un elogio que, por desgracia, está perdido. A Giuseppe Martínez le llama la atención su extravagante condición, el esplendor con que rodea su vida y la afición a la música. En cuanto al padre Sigüenza, del que hemos hablado, lo tiene por hombre culto y bien relacionado con los canónigos y altos funcionarios de Toledo. Al tratar de sus pinturas, nos dice que contenta a pocos, aunque reconociendo que hacía cosas excelentes. Todo esto nos revela que el Greco escuchaba más a sus adentros que a lo que ve y oye.

En fin, evidentemente sus contemporáneos, a pesar de los pesares, son más receptivos a su genio que los que vienen luego. Julio Clovio reconoció lo excepcional de su pintura y los otros la rareza de su arte, y la incompreensión en algunos y la admiración en otros. El pensamiento neoplatónico fue la guía en su arte y no tanto la mística como algunos suponen. Esta es la marca más consistente de su arte. Tampoco ven en el canon alargado de sus figuras los síntomas de demencia que le cuelgan los eruditos de los si-

glos XIX y XX, olvidando que es fórmula típica del manierismo triunfante. Pero en toda España es un hecho que la ruptura de la realidad se produjo. Es lo que tratamos de resumir.

El siglo XVIII fue un espacio de desdén y olvido. Palomino censura la actitud despectiva a Miguel Ángel y le tacha (sin la consideración que hemos visto en sus contemporáneos) de extravagante y osado, y ve “despreciables y ridículas sus pinturas de descoyuntado dibujo y desabrido el color.”

Fue a fines del siglo XIX y principios del XX cuando Utrillo y Zuloaga toman la delantera a los teóricos, sin olvidarnos del alcance académico de la monografía de Cossío.

Va a ser en el siglo XX cuando se anuncia la ruptura con la realidad histórica de su arte con juicios insospechados que sorprenderían al mismo pintor de haber vivido. Un corolario de interpretaciones a cual más genial y absurda para explicar la razón de la sinrazón del hacer y sentir. La locura fue lo más socorrido para explicar el canon alargado de sus imágenes y la dramática tensión espacial. Esto hizo ver la obra de un demente a Justi. Para Pedro Madrazo perdió el juicio y para Katz y A. Huxley vieron la causa en la ingesta de alucinógenos y drogas. Locura que también propiciaron Teófilo Gautier y Borrás. Ricardo Jorge ve, igual que Pedro Madrazo, la anomalía fisiológica en la microcefalia de los personajes. Por todo esto, Katz llegó a sugerir que el Greco le interesaba más al psiquiatra que al historiador.

Pero fue el astigmatismo el razonamiento con tinte científico que más caló en los estudiosos y aficionados, con éxito hasta fechas recientes. G. Beritens capitaneó esta teoría que “de ser cierta” arrastraría esta anomalía a cientos de pintores manieristas de fines del XVI en toda Europa y a Tell-el-Amarna del antiguo Egipto. Teoría a la que se adhirieron personalidades destacadas como Elías Tolmo y Gómez Moreno a tenor de la conferencia de 1912 en el Ateneo de Madrid. G. Beritens era un prestigioso oftalmólogo que pretendió probar que las imágenes alargadas del Greco eran causadas por un estrabismo divergente en la vista del pintor. Opinión compartida por Goldschmidt que diagnosticó, por su parte, un astigmatismo hipertrófico.

A esta teoría respondió Ch. Laló con la lógica histórica del impulso místico del Concilio de Trento imperante en el momento. Esto nos abre la vía a la tesis del misticismo en la inspiración del pintor. Para David Dvorak y Legendre es el misticismo lo que hace elevar el alma y arrastra los cuerpos a las alturas siderales. Es el resorte de la fe lo que aviva la luz de su pasión. Esta luz no viene del foco real de un lado del espacio. Es una luz de dentro en ancestral abstracción. Todo esto desplaza a segundo plano la belleza clásica y la armonía. Quienes solo conocen a Juan de Juanes, a Vargas o a Pedro de Campaña del siglo XVI, sin duda, ven en el Greco algo excepcional, imprevisible y nuevo. Es una ráfaga vital de energía que arrasa con sus colores reflejos hirientes de luz. Es la fe lo que impulsa hacia las alturas haces translúcidos sin peso. Esencias que están más acordes con la mística de Tomás Kempis que con la ascética de la hispanidad. El misticismo del Greco es sublime y quebradizo sin el peso de Zurbarán, Veláz-

quez o Alonso Cano, anclados en tierra por el principio de la gravedad. Así, Mayer no vio en el Greco el pintor español que ve Pijoán. La nota hispánica la veo solo en la iconografía. El Greco marcha detrás de Tintoretto en pos de la abstracción y el éxtasis con paulatina renuncia de la materia y del claroscuro.

El bizantinismo es la teoría que defienden J. Babedon y Justi. Ven la elipse en la composición, la verticalidad, la frontal prestancia del primer plano y los fondos de oro. Faltan los horizontes y el espacio como en los mosaicos bizantinos. Hay deuda con los monjes de Athos y los retratos de Fayun con sus ojos vidriosos. El Greco confronta el idealismo del renacimiento de Vassari con la abstracción griega, comprometida con la mística y la trascendencia frente a la fidelidad del renacimiento romano de la península itálica. La mística y la trascendencia están al otro lado.



EL GRECO, *Tríptico de Módena*

El manierismo es evidente. Este movimiento fue producto del agotamiento y la impotencia a superar a los genios del siglo XVI con visos de insatisfacción y angustia anunciada en las últimas obras de Miguel Ángel. Una visión apocalíptica se apodera de la expresión y del gesto. Maneras que lindan las fronteras del expresionismo con sorpresiva intencionalidad de luz irreal. Esto contagió ya a Tintoretto en Venecia y de aquí parte el Greco en acertada opinión de don Diego Angulo y Max Dvorak. Si vemos las últimas obras de Tintoretto y las primeras del Greco no nos sorprenden en continuidad, pero superó todo lo anterior en la fogosidad lumínica y ruptura de formas que vio en Italia. Esta superación a todo es lo que reconoce Arnold Hauser en su estilo.

Y a todo esto, ¿qué dice el Greco? Nos cabe la posibilidad de preguntar y la respuesta existe. Adelantamos lo que es la voluntad artística. Le preguntan al Greco por qué pinta sus figuras con canon tan alargado, a lo que contesta con el desenfado que le caracteriza: “lo peor que le puede ocurrir a cualquier ser es ser chico”. En *El paisaje de Toledo* con visión irreal, desplaza el Hospital del encuadre real porque ocultaba la mitad de la ciudad. Toda una licencia que se permite en la distribución de las formas y los vibrantes colores de su imaginación.

Es su personalidad y su arte. A la altura de estas reflexiones, vemos que casi todo es válido. El pintor es hijo de Venecia bajo la sombra de Tintoretto, pero con más limpio y esmaltado colorido y osada estilización de las formas en primer plano. El Greco es una incandescente antorcha que deslumbra a quien la mira. Distante en su vuelo ascendente de una pintura española que se afirma en la tierra. Tampoco sus colores son una masa nítida que domina el dibujo, sino toques vibrantes y disconexos. La evolución de su estilo mucho le debe a Toledo.

Partimos del *Tríptico de Módena* como ejemplo de sus inicios antes de llegar a España. Es un estilo de tradición griega. Se trata de la coronación de un personaje con la Anunciación y la Adoración. A esto siguió la *Curación del ciego* de Dresde y la *Anunciación* del Museo del Prado. En España pintó para el convento Santo Domingo el Antiguo en 1573. En la *Trinidad* recurre a grabados de Dürero, y a la *Piedad* de Miguel Ángel para *Cristo muerto*. Esta visión apolínea del cuerpo va a truncarse con el paso del tiempo



EL GRECO, *Anunciación*, Museo Nacional del Prado, Madrid



EL GRECO, *La Trinidad*, Museo Nacional del Prado, Madrid

por la carne consumida en la última etapa. En el *Expolio* de la catedral de Toledo revive a Bizancio en lo angosto del espacio del primer plano, la rígida verticalidad y la vidriosa mirada. El *Martirio de San Mauricio* del Escorial fue la causa de su retirada a Toledo. Los protagonistas ocupan el primer plano con el santo y sus capitanes son el fondo de la matanza de la legión. El tema sangriento lo relega a la lejanía. La legión tebana se había negado a adorar al emperador. Eran soldados suyos pero también de Dios. El Greco no tomó el momento del exterminio, sino el discurso del santo a sus capitanes, convenciéndolos de seguir los designios divinos.



EL GRECO, *El Expolio*, Catedral de Toledo

El cuadro no gustó por los motivos que adelantamos. Aquel fulgor de luz era un impacto para Felipe II. Así que encarga el mismo tema a Rómulo Cincinati. El cortejo de uno y otro lienzo nos habla con elocuencia del imperativo del gusto para aquella elección. La pintura del Greco rompía toda la homogeneidad tonal y figurativa exigida por Felipe II. Dos notas al *Entierro del Conde de Orgaz*. No hay precedentes iconográficos para esta imponente composición que evoca viejos sepulcros góticos. Dejando atrás la historia bien conocida, paso a encuadrar el sentimiento de esta obra. San Agustín y San Esteban llevan el cuerpo del caballero muerto con rica armadura en un friso de gentilhombres que lo acompañan entre lenguas de fuego. Per-



EL GRECO, *Martirio de san Mauricio*, Real Monasterio de El Escorial, Madrid



RÓMULO CINCINATI, *Martirio de san Mauricio*, Real Monasterio de El Escorial, Madrid

sonajes de negros atuendos y reprimida contención del alma. En la gloria, el niño es un recurso medieval. Jorge Manuel, hijo del pintor, abre la escena como si de una función teatral se tratara.

El *retablo de doña María de Aragón*, en el Museo del Prado, está fechado en 1600. El Greco ha consumido las carnes entre los huesos en ósmosis espectral con el fondo. La *Crucifixión* del Museo del Prado nos dice todo.

El paso del tiempo y la mística dominan a todas las criaturas vivientes. *La Inmaculada* es un anhelo místico hacia las alturas. La *visión del quinto sello del Apocalipsis* y el *Laocoonte* son manifestaciones dramáticas en los extremos más tensos del expresionismo. El *Paisaje de Toledo* del Metropolitan transmite la visión más profunda de la naturaleza sentida desde el alma. La galería de retratos del Greco es fiel reflejo de los tiempos, lejos del idealismo de los maestros italianos, del convencional ritual realista de los flamencos y el superfluo convencionalismo de los ingleses. Aquí el individualismo aflora incondicional con su "yo". Un realismo aprisionado por el férreo sentimiento del honor como el *Caballero de la mano en el pecho* bajo un fondo oscuro que pone todo en valor.

De las tres cuestiones problemáticas a tratar, damos prioridad al apostolado de Oviedo de la colección del marqués de San Feliz, bien conocido en la biografía del pintor desde el siglo XIX. Son doce lienzos. Falta para completar *San Bartolomé* y *San Matías* y añade a *San Lucas* y *San Pablo*. Un conjunto que compite con los de la catedral de Toledo, Museo del Greco y colección Arteché. Es un producto divino forjado en la contrarreforma y lejos del humanismo con sorprendente mímica y manos que hablan mejor que las palabras. Pero ahora nos importa la controversia en torno a su autoría. El actual marqués de San Feliz, buen amigo mío, me pidió el texto del catálogo para la exposición de 1986 en Asturias. Me resistí, pues mi opinión no era favorable a la autoría del cretense. Veía notables diferencias entre unos y otros apóstoles de la serie. Varias manos intervenían a pesar de los anagramas. Esta opinión negativa la expuse con fría objetividad en el texto del catálogo. Años después, la serie se puso en venta y la adquirió Aceralia en dieciocho millones de euros para donarla al Museo de Bellas Artes de Oviedo. La operación fue posible por el informe y estudio positivo a la autoría del Greco del profesor Pérez Sánchez y Benito Navarrete con la colaboración del restaurador del Museo del Prado. En el catálogo de la exposición de la fundación Pedro Barrié de la Maza, consagrado a dicho apostolado, inexplicablemente el *apóstol San Felipe* de la portada es un original de otra serie, la del Museo del Greco.

Hoy, con ocasión de las exposiciones del Greco en Toledo, esta serie del Marqués de San Feliz, ha sido relegada a la producción de taller como propuse años atrás. Entre



EL GRECO, *Entierro del conde de Orgaz*, Iglesia de Santo Tomás, Toledo



EL GRECO, *Crucifixión*, Museo Nacional del Prado, Madrid



EL GRECO, *Inmaculada con san Juan Evangelista*, Museo de Santa Cruz, Toledo



EL GRECO, *El quinto sello del Apocalipsis*,
Metropolitan Museum, Nueva York



EL GRECO, *Paisaje de Toledo*,
Metropolitan Museum, Nueva York



EL GRECO, *Jerónimo de Cevallos*, Museo Nacional del Prado, Madrid



EL GRECO, *San Andrés*, Colección del Marqués de San Feliz



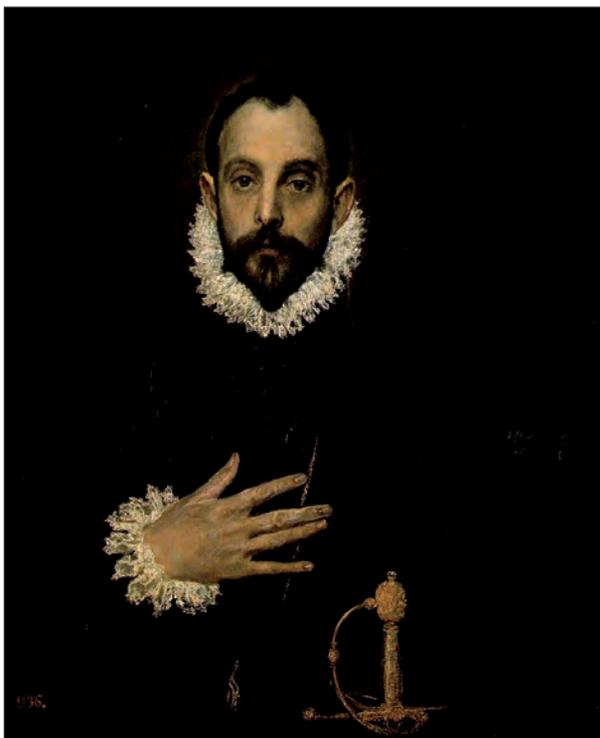
EL GRECO, *San Andrés*, Museo de Santa Cruz, Toledo

las muchas imágenes para constatar las diferencias con los originales, basta el análisis visual de las cabezas del *San Andrés* de la colección del marqués de San Feliz con el del Museo de Santa Cruz. No veo difícil ver las diferencias de calidad, la limpieza y la pesadez de ejecución y exceso de negro en la mejilla en sombra del primero. Obra evidente de un colaborador sin especiales méritos.

No quisiera terminar este juicio negativo a la serie del apostolado de San Feliz sin dar fe del gesto gallardo de su primer poseedor. La tradición habla del oportunismo por parte de don Antonio Sarri de Oller al adquirir el apostolado en el convento de San Pelayo de Oviedo. La realidad fue muy distinta. Ya estaba permitida la exportación a Francia con la autorización de la Nunciatura. El marqués adquirió la serie para impedir su previsible salida de España.

Algo adelantamos del sentimiento del *Caballero de la mano en el pecho*. Es un retrato sobradamente conocido y

estudiado en la biografía del pintor con elogios a su técnica y estética en la frontera de la realidad y el misticismo que conmovía el alma del español en los augurios de Trento. Pero el motivo de traerlo a consideración en esta conferencia está por la reciente restauración a que fue sometido por Rafael Alonso en el Museo del Prado bajo la responsabilidad del entonces director, Fernando Checa. En dicha restauración, fue levantado el estrato oscuro del fondo, un negro que asumía la impactante esencia del individualismo en igual medida que la mano en el pecho y la espada a su lado. Esto se ve con claridad contrastando las fotografías de antes y después de la restauración. Aquella mutilación del fondo se hizo pensando en que se trataba de un repinte del siglo XIX. Esto se hizo en alguna ocasión, como los barnices teñidos por influencia del romanticismo, pero también fue normal en época contemporánea del pintor. No hubo consulta previa con los conservadores y profesores de nivel académico, como es obligado en intervenciones de esta naturaleza en los mu-



EL GRECO, *Caballero de la mano en el pecho*, Museo Nacional del Prado, Madrid (antes de la restauración)



EL GRECO, *Caballero de la mano en el pecho*, Museo Nacional del Prado, Madrid (después de la restauración)

seos. Ignora la historia externa de la pintura. El caso es que no consta ninguna intervención en los archivos del Museo en los siglos XIX y XX. Esta pintura ofrece la garantía de constar en los inventarios de la Corona de España desde el siglo XVII. Advertimos que el fondo negro es típico en la mayoría de los retratos del Greco con la misma función que en el que nos ocupa. Inexplicablemente, se levantó parte de la firma al lado derecho y encima del estrato negro en la operación, que suponen un repinte del siglo XIX.

En todo centro de trabajo responsable, antes de poner en marcha la restauración de una pintura, se pone en observación conjunta con el restaurador, el historiador del arte y el químico para fijar los criterios oportunos. Desgraciadamente, el trabajo quedó reducido a la operación artesanal levantando el estrato original del fondo negro.

No encuentro ninguna dificultad cuando se conoce la naturaleza de la pintura clásica. Aquí se ignoran los estu-

dios de Cesare Brandi que puso en jaque a las restauraciones “a fondo.” Olvidaron lo normal de los barnices teñidos y veladuras en la práctica de la pintura antigua. El Greco trabajó de esta forma para mitigar la seca oscuridad del estrato negro. Todo esto es normal. El negro sobre un fondo gris claro tenía la función de transparentar la luz interior. Este negro transmite así profundidad y poesía por los efectos de la transparencia. Además de estas reflexiones, es prácticamente imposible bordear los trazos de las pinceladas incisivas del cuello blanco al perfilar la silueta sin advertir la yuxtaposición de la tinta negra que se supone aplicada posteriormente. Esta mutilación limita la fuerza de la mirada sobre el espectador y su individual sentimiento. El halo de la silueta y la mancha ocre a la vista rompe la uniformidad tonal. Ha destruido el efecto de la luz interior que iluminaba el fondo. Por sí solo es un espacio opaco.

Por las mismas fechas, el crítico de arte Manuel Calderón pidió opiniones a varios especialistas ante la reper-



EL GRECO, *Retrato de mujer*, Colección Rothermere, Warwick House



EL GRECO, *La dama del armiño*, Pollok House, Masgow

cusión en la prensa nacional e internacional. Tuvieron por correcta la tesis del restaurador, el profesor Pérez Sánchez, Milicua y Checa Cremades, frente a quien esto comenta, amparado por el análisis y la crítica histórica de Cesare Brandi.

La tercera pintura prometida en esta conferencia es la *Dama del armiño*. Título tradicional que tomamos por no caer en equívocos. Hoy parece posible que se trate del retrato de Catalina Micaela, hija de Felipe II y de Isabel de Valois y hermana de Isabel Clara Eugenia. En las recientes exposiciones de Toledo y del Museo del Prado continúa a nombre del Greco. No ha sido considerado el juicio de María Kusche, a quien debemos el estudio más atento de este retrato y de los pintores contemporáneos de fines del siglo XVI en España. Pienso oportuno tomar nota de algunas precisiones de la historia. Para María Kusche el retrato es obra de Sofonisba Anguissola, que estuvo en la corte de España quince años al servicio de la reina y de las infantas. Allí tuvo ocasión de pintar a la Familia Real y

a Catalina años más tarde en la corte de Carlos María de Saboya, con quien la princesa se desposó.

En la conferencia de María Kusche en el Museo del Prado con título: “Dama vestida de armiño del Greco”, adelantó lo que sigue: “No es del Greco, ni desconocida, ni el armiño es armiño sino lince”. Ya Carmen Bernis puso una interrogante al Greco como antes G. M. Lafond, Elías Tormo y Angulo. El retrato que está en Glasgow es de menor tamaño que lo que está a la vista por añadidos. Por carta de Felipe II a Catalina sabemos que el duque vino a España con un retrato de su hija. ¿Sería este?

El hecho es que lo hace más posible su procedencia de España. Estaba en la colección de García de la Huerta en Madrid a mediados del siglo XIX como la mujer del Greco. Basta comparar el *Retrato de mujer* de la colección Rothermere en Warwick House que reproducimos del Greco con este para ver las diferencias en la imprecisión de los trazos irregulares y la suave tez mórbida del retrato de la mujer

del Glasgow, para reconocer la sensibilidad distinta en ejecución y técnica. Oportuno en este cruce de pintores y situaciones es recordar los retratos de Felipe II y Ana del Museo del Prado, atribuidos a Sánchez Coello y restituidos a Sofonisba Anguissola por quien esto comenta. Adelanto a los estudios de esta sorprendente pintora una réplica del Rey Felipe II en el Kunst Historiches Museum de Viena y de *Sebastián de Portugal* también en Viena y réplica en el Museo de San Telmo de San Sebastián, y de tamaño natural en la antigua colección del Marqués de Leganés. Lo referente a los lienzos del Museo del Prado está en el catálogo de la exposición de Buenos Aires de 1980.

En fin, la obra del Greco no deja de arrastrar interrogantes con infinidad de sugerencias por su genio y personalidad. También pienso que obras suyas pueden localizarse a pesar de la apasionada entrega a su estudio en tiempos recientes. Y me permito dar la primicia de la aparición de un nuevo *San Jerónimo* en la Fundación Amparo del Moral que publico en *Archivo Español del Arte* (CSIC).



EL GRECO, *San Jerónimo*, Fundación Amparo del Moral

LA MÚSICA EN TIEMPOS DE EL GRECO

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

El desarrollo de la creación musical en nuestra cultura religiosa de Occidente, en el marco de la iglesia cristiana, se intensificó de manera singular y llamativa durante el segundo milenio de nuestra era. Se había establecido un sustrato de cantos monódicos preceptivos, inalterables, homologados tras la implantación generalizada del canto gregoriano en torno al cambio de milenio, lo que conllevó la supresión y desaparición de las melodías también monódicas propias de los antiguos repertorios locales.

Esta “fossilización” del canto en un repertorio común preceptivo y pretendidamente universal, que excluía en principio también la evolución del mismo, fue rota con sutiles argucias por los espíritus creadores, es decir, por los artistas vinculados a la Iglesia. En principio, la Iglesia quiere copiar para su culto a Dios en la Tierra el modelo del Cielo, y este le viene dado por una serie de revelaciones antiguas. Según el profeta Isaías, por ejemplo, en torno al trono del Señor se oye el batir de las grandes alas de sus ángeles que cantan sin cesar: “Santo, Santo, Santo”, lo que tendrá expresión definitiva en la liturgia de la Misa de gloria en el momento que precede a la consagración. Otros textos apócrifos y por tanto no canónicos, que circularon entre judíos y también entre algunas comunidades paleocristianas en la Antigüedad, como “El Apocalipsis de Moisés” o “El testamento de Adán”, aportan nuevas visiones de ángeles cantando y tocando instrumentos en torno al Altísimo, lo que contribuirá a justificar e impregnar de ángeles instrumentistas a la iconografía medieval en pórticos, capiteles y pinturas, e incluso a justificar la presencia de instrumentos musicales en el culto. Por otra parte, el

Apocalipsis de Juan ofrece la visión más precisa del Creador rodeado de los veinticuatro ancianos músicos que cantan en torno a él. Bajo esta idea se organiza la salmodia diaria en torno al altar de iglesias y conventos, dividido el coro de 24 canónigos, o en su caso monjes, en dos alas que cantan los salmos alternando los versos impares desde un lado con los pares desde el otro, para culminar luego todos con el canto de la doxología menor, el “Gloria Patri”.

Los músicos de la Alta Edad Media fueron encontrando resquicios por donde enriquecer el arte del canto diario, sobre todo en los días solemnes, añadiéndole cuerdas paralelas entonadas a la quinta y a la octava sobre la melodía fundamental, así como tropando con textos piadosos los largos melismas o vocalizaciones de los “aleluyas”, por ejemplo, so pretexto de memorizar bien sus notas, pero que en realidad fueron sustituidas por verdaderas composiciones melódicas de nuevo cuño. Dichos enriquecimientos, que llegaron a ser polifónicos, los tropos y secuencias, unidos a la perduración y nueva creación de himnos para santos de advocaciones locales (muchos de los cuales son reliquias de las antiguas tradiciones musicales del primer milenio), van abriendo brechas en el rígido edificio del hermético repertorio gregoriano. Usando las melodías de este en una de las voces, se terminan por componer piezas polifónicas para las solemnidades, y ello afecta a determinados cantos preceptivos, como los cinco números comunes del ordinario de la misa. Y paralelamente, para solemnizar más los días de primera clase, se ponen en polifonía sobre el *cantus firmus* gregoriano ciertos textos de la liturgia, e incluso se componen motetes de gran vuelo artístico a varias voces, en

este caso no para el canto oficial del tren litúrgico obligado, sino para ser interpretados durante el momento de rezos en voz baja como en los ofertorios, en las comuniones, en las procesiones, etc.

Los teóricos musicales, artistas al fin e interesados en estas aportaciones nuevas, comienzan sus tratados sobre técnicas de composición hablando de la armonía de los sonidos y del universo, como queriendo justificar que todo enriquecimiento armónico es inherente a la creación del mismo Dios. De esta manera, en el siglo XV se culminarán las bases de una polifonía que tendrá su máximo esplendor en el siglo XVI. Pero ya entonces se comienza a poner en voces, musicalmente concertadas, los versos pares o impares de algunos salmos y cánticos evangélicos, especialmente el Magnificat, para que, en vez de alternar las dos alas del coro de prebendados cantando gregoriano, se cante un versículo por un coro polifónico y responda todo el coro de religiosos el versículo alternante en canto gregoriano. Pronto se harán nuevas combinaciones a dos coros polifónicos yuxtapuestos, a veces enriquecido uno con los instrumentos de los ministriles y el otro no, y finalmente, en el siglo XVII, ya se extiende la moda de componer salmos, cánticos evangélicos y otros textos, a dos y más coros polifónicos, que se van solapando en su alternancia, para cantar al final todos juntos el 'Gloria Patri' en dos, tres y hasta cuatro coros polifónicos unidos, una práctica a la que aplicamos el término de "policoralidad" y cuya implantación y desarrollo en España tuvo desde comienzos del seiscientos una gran relevancia.

Visto a grandes rasgos este panorama evolutivo de la música, diremos que la polifonía renacentista, donde el entramado de cuatro o cinco voces operan en un bloque cuyo discurso tiene un marcado carácter horizontal, lo cual es lo característico en la música del siglo XVI, se contraponen a la del primer Barroco, el del siglo XVII, caracterizada por un proceso de tipo vertical en las voces y un juego de varios coros con el espacio, es decir, una heterofonía en la que la música concertada se emite desde diversos puntos distanciados y de color contrastante. Se pasa así de un contrapunto de cuatro o cinco voces, que al concertarse cantan el texto independientemente cada una y, por tanto, en mezcla textual poco inteligible, a una ejecución donde texto y música tienden a una verticalidad y coincidencia textual que se enriquece luego con un contrapunto de bloques corales.

El patrimonio policoral generado en España, y simultáneamente en Italia, Alemania, Francia, etc. a partir de finales del siglo XVI, requiere un "amarre" (por así decirlo) o control de los grupos dispersos, que se consigue con el llamado 'bajo continuo', bajo común para todos, un robusto fundamento o acompañamiento musical grave e ininterrumpido, cuya función es aglutinar y controlar los dispersos focos emisores de música, a la par que ofrecerle una cimentación que soporte el total de la obra, cimentación que es realizada con instrumentos graves por un lado, y generadores de acordes que afiancen las armonías por otro. Es decir: por un lado, el bajón, la viola de gamba de ocho pies o, especialmente, el violón de dieciséis pies (tipo contrabajo, sonando una octava más grave que el resto, lo que le confiere un marcado color oscuro al basamento armónico muy en consonancia con el fondo oscuro de los cuadros tenebristas del siglo XVII) y, por otro, marcarán las armonías la tiorba o el laúd, la espineta o el cémbalo, el órgano...

Ese bajo armónico común desarrollado por estos instrumentos configura, como acabo de decir, el basamento armónico de esta nueva manera de entender la música, muy rara de escuchar hoy en conciertos por las dificultades físicas que encierra su concertación. Sobre ese bajo, las voces de los diferentes coros operan, arropadas por el mismo, disparando las voces hacia el agudo, como si fueran rayos de luz que emanan desde la oscuridad, y generan un efecto más cercano a aquella pretendida o imaginada 'estética celestial' de la música de la Gloria. La música eclesiástica, por tanto, progresa y se complica a través del tiempo pretendiendo acercarse cada vez más a una imagen ideal de cómo sería la música en el cielo.

Doménico Teotocópulos, el Greco, vive en Toledo justo en los años en que se produce ese cambio de lo horizontal a lo vertical, del color amable uniforme renacentista al claroscuro de voces luminosas contrastándose sobre instrumentos de intensa gravedad oscura ya barrocos. Y esto, como veremos más adelante, se reflejará de manera muy reveladora en las secciones musicales de su pintura.

* * *

La incidencia de instrumentos en la música celestial viene documentada de muchas maneras en la iconografía

cristiana desde tiempos bien remotos. En todo momento, en ilustraciones de códices medievales y en tímpanos y capiteles románicos y góticos, abundan los ejemplos de esa combinación de voces e instrumentos en los cielos.

También en el Renacimiento, donde podemos ver pinturas religiosas donde, como en la Edad Media, los artistas incorporan los instrumentos cultos de su tiempo en manos de los ángeles, y así se continuará durante todo el Barroco. Un ejemplo de esto podemos verlo en el *Concierto de Ángeles* de Gaudenzio Ferrari (pintado en Saronno en 1534-36).



GAUDENZIO FERRARI, *Concierto de Ángeles*, Saronno, 1534-1536

La musicología clásica del siglo XX, en cambio, ha hecho poco caso de tales testimonios, prefiriéndose la interpretación 'a cappella', con voces solas, de la polifonía del siglo XVI. Pero muchos son los documentos iconográficos y literarios que desautorizan tal reduccionismo. Desde Erasmo de Rotterdam a Francisco Guerrero, pasando por numerosos testimonios escritos, se da fe de que en la polifonía intervenían instrumentos apoyando a las voces y ornamentando con glosas algunos de ellos la parte cantada.

En las imágenes se ve cómo se sitúan todos los músicos frente al facistol, ante el gran libro de música que contiene las cuatro o cinco partes del canto distribuidas con precisión, figurando los cantores delante y los instrumentistas detrás, y leyendo todos la música de la fuente única.

Guerrero hizo que, en los años ochenta de dicho siglo, el cabildo catedralicio de Sevilla recogiera en sus actas la normativa para la intervención de los instrumentos con las voces, con el objeto de que no se creara un resultado confuso. Unos instrumentos apoyarían el canto tal cual, y solo uno de cada cuerda glosaba, evitando que varios glosaran simultáneamente, sino sucesivamente.

Solo los estudios relativamente recientes sobre la ejecución práctica de la música antigua han intentado esta-



Grabado de una capilla musical inglesa de la época Tudor (2.ª mitad del siglo XVI)

blecer un cambio radical en nuestra imagen del color sonoro de la polifonía renacentista, existiendo ya algunas grabaciones que incorporan dicha recuperación en la que se combinan voces e instrumentos. Pero mayoritariamente se siguen vendiendo esos repertorios interpretados 'a cappella'. Lo interesante que nos muestra la iconografía renacentista es el hecho de que los instrumentos solo apoyan, refuerzan y dan color a las voces de la partitura.

La complicación de actuar con varios coros, que requiere un bajo continuo coordinador, no está allí todavía. Este cambio de escenario, que empieza a demandarse por los artistas de manera tímida a finales del siglo XVI, contó con el rechazo de muchos cabildos catedralicios, donde las novedades en la manera de ofrecer la liturgia eran mal aceptadas y porque el nuevo estilo imponía además la con-

tratación de un mayor número de cantores e instrumentistas. Los intentos de implantación tardaron no menos de tres décadas en cuajar. Y es justamente en la época del Greco, en Toledo, cuando el debate de llevar a la práctica el cambio está sobre el tapete.

Adelantemos que lo novedoso del Greco es que, situándose la música cantada en el más alto cielo, un escenario supremo al que no llegan sus cuadros de implicaciones musicales, los ángeles músicos que se asoman a la Tierra entre las nubes, los más cercanos al mundo físico,

son mayormente instrumentistas del bajo continuo, la base del edificio sonoro, como si quisiera defender con su arte algo que todavía no apoyaban otros pintores: una música celestial en las alturas, que no se ve, más perfecta y grandiosa, del que muestra el nuevo soporte requerido.

Pero veamos el ambiente musical que pudo detectar en Toledo nuestro pintor: el ambiente que prestigiaron entonces varios maestros de capilla de gran solvencia adscritos a la catedral toledana.

* * *

Toledo era y es la sede de la catedral primada de España, una catedral de pingües rentas en aquellos tiempos que, en cuanto a los aspectos musicales de su liturgia, operando de manera fundamental durante todo el año, competía con la calidad que se generaba en otros arzobispados también de grandes rentas como Valencia o Sevilla. Aquella suntuosidad musical hay que entenderla como el medio para que los fieles penetraran en la esencia espiritual de la liturgia, y constituía, como portal sonoro, una oferta estética a la que nadie podía sustraerse. Sevilla, por ejemplo, fue un foco musical de gran importancia en el siglo XVI, donde estuvieron componiendo y actuando maestros de la talla de Morales, Guerrero y Alonso Lobo, autores, junto con Tomás Luis de Victoria, de los repertorios polifónicos más universales y emblemáticos generados por los compositores españoles en el Renacimiento y durante sus postrimerías. También organistas de gran talla. Sevilla era, además, el foco de irradiación hacia los nuevos territorios de la Corona en América en todos los sentidos, también en el musical. Pero centrémonos en Toledo, archidiócesis también de gran relevancia y, por tanto, en su calidad de iglesia primada de las Españas, templo obligado a demandar y ofrecer las más notables obras artísticas de todo tipo. De entrada, digamos que, durante casi todo el tiempo del Greco en Toledo, ocupó allí la plaza de organista el gran Jerónimo Peraza.

Se sabe que varios instrumentistas de tecla y de viento y arco, junto con cantores, formaban frecuentemente parte del entorno del taller del Greco, que amaba la música. Se constata así que nuestro pintor mantuvo trato con los artistas de música y, por tanto, presumiblemente, con los maestros de capilla y músicos catedralicios, máximas autoridades en materia musical. De ello da testimonio el pin-



EL GRECO, *La Anunciación*, Museo del Prado, 1596-1600

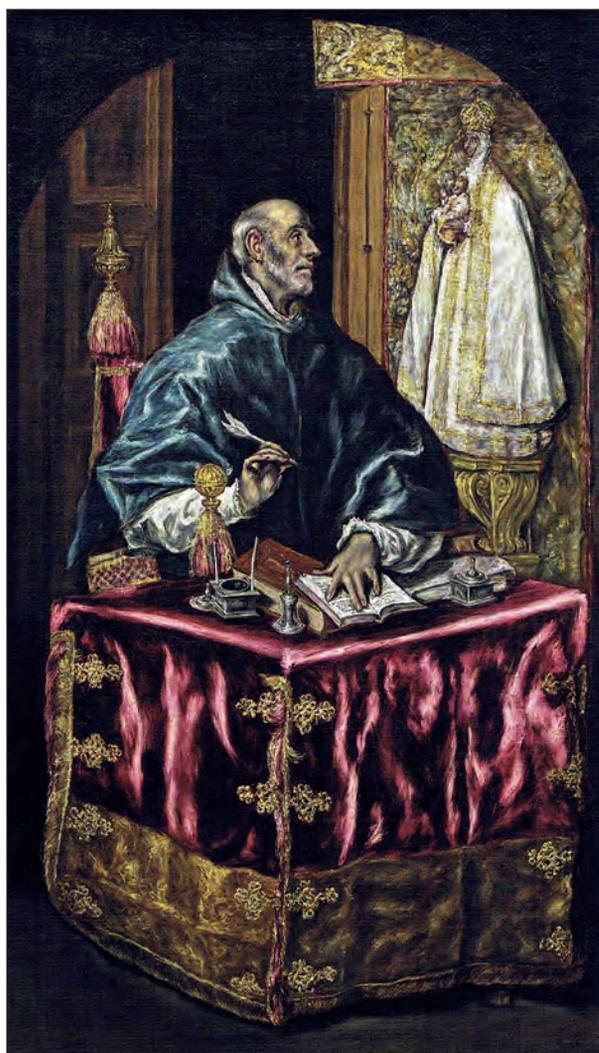


EL GRECO, *Vista y plano de Toledo* (detalle), 1608

tor y teórico de principios del siglo XVII, Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, donde afirma, incluso, que El Greco “gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia”.

La figura del director de música contratado, el llamado ‘maestro de capilla’ que coordinaba y dirigía al grupo de músicos en las catedrales, no era a principios del siglo XVI obligatoriamente un compositor. Se nutrían las catedrales fundamentalmente de la música de algunos creadores franco-flamencos como Josquin des Prèz, y también de la de algunos pocos españoles que, por vocación creadora, componían y suministraban a diversas iglesias música litúrgica de su autoría, esto es, ‘vendían’ copias de su producción a diferentes templos. Juan de Anchieta y Francisco de Peñalosa, por solo mencionar dos ejemplos, fueron reputados compositores de principios de aquel siglo, al que se añade pronto el sevillano Cristóbal de Morales, el creador español de música polifónica litúrgica de mayor aceptación dentro y fuera de España. También su presunto discípulo Francisco Guerrero publicó y difundió

numerosas obras en España y en Italia, pero, sobre todo, está la figura del gran Tomás Luis de Victoria, abulense, coetáneo absoluto de El Greco, inteligente difusor por todo el mundo de su propia producción musical. Tanto Guerrero como Victoria, ambos esencialmente renacentistas, fueron autores ya de algunas obras bicorales, escritas para coros yuxtapuestos, con una perspectiva sonora que apunta a lo barroco. La producción tardía de ambos ocurre en el momento del cambio. Escúchese si no el motete ‘O Ildefonse’ a ocho voces en dos coros con bajo continuo de Victoria, dedicado a un santo que fue también objeto de hermosas pinturas por parte de El Greco.



EL GRECO, *San Ildefonso*, 1603

Victoria alcanzó su máxima reputación en Italia, donde vivió 22 años, entre 1565 y 1587, y regresó después a España, donde asumió la organistía de las Descalzas Reales de Madrid, si bien siguió imprimiendo en Italia obras de su más avanzado estilo. El Greco coincidió con él en Italia, y concretamente en Roma entre 1570 y 1576, año en que nuestro pintor se traslada definitivamente a España. ¿Se conocieron ambos creadores? Era frecuente entonces que se reunieran reputados especialistas de varias ramas del arte en las llamadas 'academias' o tertulias intelectuales y artísticas, pero la vida conocida de ambos creadores no revela su participación en los debates estéticos de su tiempo, de los que tampoco se sabe demasiado. Lo cierto es que, tras el Concilio de Trento, y presidida por el espíritu de la Contrarreforma, una drástica renovación de todas las ramas del arte estaba en discusión, y el Greco, con su singular visión y talento innovador, es parte indiscutible de esa pretendida renovación desde la pintura.

Lo importante es que, desde el último tercio del siglo XVI, bajo el espíritu de los aludidos cambios emanados del Concilio de Trento, todo será de otra manera en muchos aspectos. El concilio preconizaba una música cuyo texto fuera perfectamente inteligible, lo cual no ocurría con la urdimbre de la polifonía contrapuntística tan prestigiada por los viejos compositores franco-flamencos, y por el español Cristóbal de Morales. La claridad emana de un estilo homofónico, y esto ya lo empiezan a cultivar compositores de la talla de Palestrina y Victoria, como hemos visto. Y la homofonía, o verticalidad acordal en las voces, será fundamental para el desarrollo armónico de la música sobre bajo continuo del Barroco.

Para ilustrar el resultado que se pretendía, podemos detenernos en el inicio de dos obras musicales casi coetáneas del Greco, en las que se aprecia la escalada sonora hacia el agudo de las voces, sobre el soporte del bajo continuo: el 'Magnificat' de 1610 de Claudio Monteverdi, por un lado, y por otro, la bicalidad de corte homofónico sobre bajo continuo del portugués españolizado Manuel de Tavares, que ya andaba por Andalucía antes de 1610, concretamente, el 'Gloria' de su Misa de 4.º tono.

Aproximadamente a partir del Concilio de Trento, cada catedral querrá tener su música propia para la liturgia, un sonido exclusivo de cada templo y particularizado

en base a los textos latinos comunes, en obras compuestas para el templo por sus propios maestros de capilla contratados, y no solo la música importada compuesta para la generalidad de los templos por afamados maestros externos (que también). Y con ello, con la exigencia de que los maestros propios no solo dirijan a los músicos y enseñen música a los mozos, sino que también compongan obras litúrgicas que vayan configurando en un archivo exclusivo ese sonido propio del templo en que trabajan, se intensificará la creación musical en todos los territorios de la Corona de España, dando lugar a fondos musicales catedralicios y monacales bien diferenciados y de gran singularidad y, por tanto, configurando un volumen de patrimonio musical español (por lo que a nosotros los españoles respecta) muy considerable, edificado poco a poco a lo largo de las tres centurias siguientes y algo más.

* * *

El Greco llega a España, según se sabe bien, en 1576, y se instala en Toledo un año después para realizar los retablos del convento de Santo Domingo y el de la sacristía de la catedral primada. Es absolutamente impensable que, siendo amante de la música y pintor de temas religiosos y, por tanto, suministrador de pinturas de los grandes y pequeños templos, fuera ajeno a las manifestaciones de la vida religiosa y, en especial, a las fastuosas ceremonias litúrgico-musicales de la catedral primada, donde trabajó desde su llegada, en la que la música era un vehículo de aprehensión y tenía entonces una relevancia de primerísimo orden. Pasaron por allí durante la vida del Greco en Toledo una serie de maestros compositores reputados como los mejores de España. Y ello, a pesar de que, con el traslado de la corte real a Madrid y luego a Valladolid, se produjo una despoblación notable de la ciudad y una crisis económica que marcó el inicio de una trascendental decadencia.

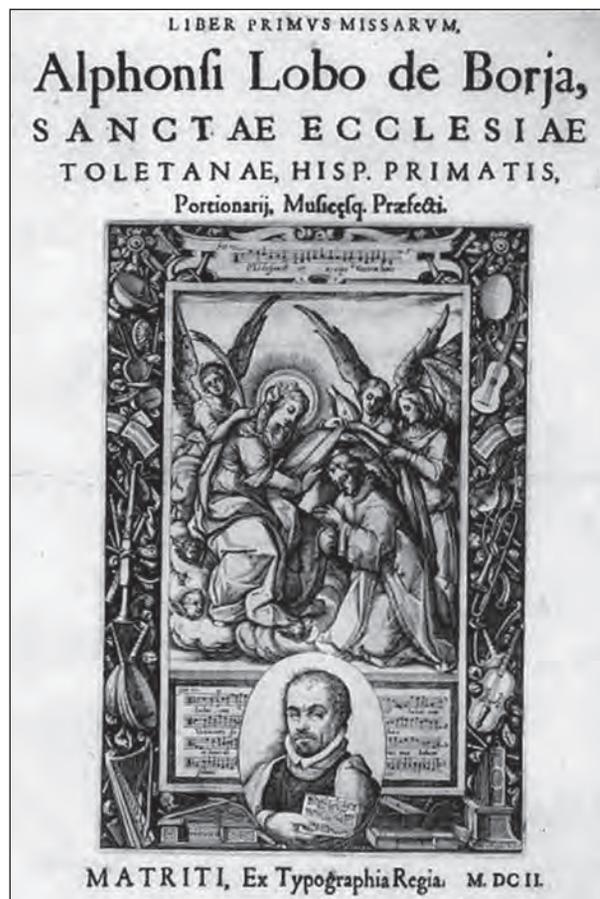
Centrándonos en aquellos creadores musicales contratados en consonancia con la prestancia de la catedral primada, y remontándonos algo en el tiempo, digamos en primer lugar que en Toledo fue maestro de capilla, por ejemplo, el gran Cristóbal de Morales unos pocos años antes de mediar el siglo XVI, antes de irse como cantor a la capilla pontificia de Roma, y que cuando regresó, teniendo Toledo otro maestro contratado, se asentó en otras

catedrales al final de su vida, que se extinguió en 1553 siendo maestro de capilla de la catedral de Málaga.

En la década anterior a la llegada del Greco a Toledo, la de los años sesenta, fue maestro de capilla en la catedral primada Bernardino de Ribera, natural de Játiva, quien legó al archivo catedralicio, para la configuración del edificio sonoro propio de la catedral toledana, varias obras de música originales que se conservan en el código musical n.º 6 de su archivo: una misa a cinco voces, dos himnos a 4, y diez motetes a 5, 6 y, lo que es más interesante, a 7 y 8 voces en dos coros, algo que nos anticipa ya el advenimiento del nuevo estilo.

Desde 1571 hasta 1580, en que falleció, actuó como maestro de capilla su sucesor Andrés de Torrentes, viejo maestro natural de Berlanga de Duero que ya había estado vinculado a la catedral primada en anterior ocasión. Este músico, el primer compositor al que hubo de conocer el Greco en Toledo, fue un creador puramente renacentista, cuyos repertorios conservados, consistentes en misas, antifonas, juegos del Magnificat, fabordones, himnos y lamentaciones, operan todos en una amarrada polifonía horizontal a 4 voces, con la única excepción de un motete a 5 voces. Y tras la muerte de Torrentes llega a la catedral toledana nada menos que el afamado polifonista natural de Hellín (Alicante), Ginés de Boluda, que residió en Toledo entre 1581 y 1591, creando para la catedral nuevas misas, antifonas, himnos, motetes y salmos, todos, como los de su antecesor, en el austero estilo a 4 voces propio del más rancio Renacimiento.

Su sucesor fue un gran discípulo de Francisco Guerrero: el maestro Alonso Lobo, nacido en Osuna en 1555 y fallecido en 1617 siendo maestro de la catedral de Sevilla, donde había actuado ya como auxiliar de Guerrero durante casi toda la primera etapa de su vida. Lobo es uno de los grandes de la música española (Victoria decía que era el único compositor de su tiempo que se podía “codear” con él). Estuvo en Toledo desde 1593 hasta 1604, años exuberantes del Greco como pintor, quien con seguridad no debió sustraerse al conocimiento de creador musical tan eminente y afamado. Lobo es también de los primeros en abordar la biculturalidad barroca, si bien en pocas obras, pues el grueso de su producción es un legado a 4, 5 y 6 voces que inciden en lo que pudiéramos llamar el ‘manie-



Portada del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo, con su retrato

risimo musical’, un estilo renacentista avanzado a caballo entre las dos estéticas y plagado, como el de Monteverdi en Italia, de una expresividad muy marcada. Editó Lobo también libros de música, como su maestro Guerrero, uno de los cuales, cuya portada reproducimos, llegó a la catedral de Las Palmas en 1605, y a cuyo envío le contestó, en nombre del cabildo canario, don Bartolomé Cairasco de Figueroa, con una expresiva carta propia de quien también entendía de música como el que más. Debe escucharse, al menos, el inicio de su *Ave Maria* a 8 con instrumentos, según la nueva práctica normalizada ya por su maestro Guerrero.

Finalmente, cuando en los años de declive del Greco ha regresado Lobo a la catedral de Sevilla, atiende la capi-

lla musical de la catedral de Toledo otro gran polifonista oriundo de Zamora: el maestro Alonso de Tejada, llegado en 1604 y cuya obra musical conocemos bien gracias a la compilación publicada en tres volúmenes por nuestro recordado amigo musicólogo el P. Dionisio Preciado. Tejada, siendo maestro en Toledo, compuso en 1610 la música para dos autos sacramentales de Lope de Vega. Abandonó Toledo en 1617, tres años después de haber fallecido nuestro pintor.

La música de estos maestros a los que nos hemos referido, algunas de cuyas obras hemos podido escuchar siquiera en fragmentos, configura el mundo sonoro bajo cuya magia pintó el Greco en Toledo. Es evidente que ya se habían compuesto obras en el nuevo estilo coreado, que el bajo continuo empezó a aplicarse incluso a obras de corte renacentista y que en las catedrales la discusión sobre el cambio estaba sobre el tapete. Muchos canónigos se oponían a las novedades, como hemos apuntado, condicionando la labor de los compositores de la iglesia. Estos lucharon entonces por implantar el nuevo estilo, y si bien este entró pronto en alguna de las grandes catedrales de España, no sería hasta casi finales de los años veinte del siglo XVII cuando tal estilo coreado de la música eclesiástica se generalizó en todos los templos españoles. Pero la punta de lanza estaba en las archidiócesis, como lo eran Sevilla, Valencia, Granada o Toledo, que disponían de un numeroso cuerpo de cantores e instrumentistas capaces de abordar las nuevas complicaciones musicales. No pudo sustraerse de esta discusión el Greco, como parece reflejarse en su pintura, según examinaremos a continuación.

* * *

No es especialmente pródigo el Greco en cuanto a la representación de la música en sus obras: apenas alcanzan la media docena los cuadros en que el pintor incluye músicos celestiales. Cuando aborda el tema, tampoco es excesivamente minucioso, sino que atiende más al bulto que a los detalles menores, pues si bien los instrumentos se ajustan en sus formas a una realidad muy aproximada, al representar las maneras de tocarlos se pone de manifiesto que no le interesa copiar de la realidad, sino plasmar impresiones asentadas en su memoria. Su manera de mostrarnos la ejecución de los instrumentos se nos presenta siempre como una abstracción de los movimientos de las manos de los ejecutantes, captadas al vuelo.



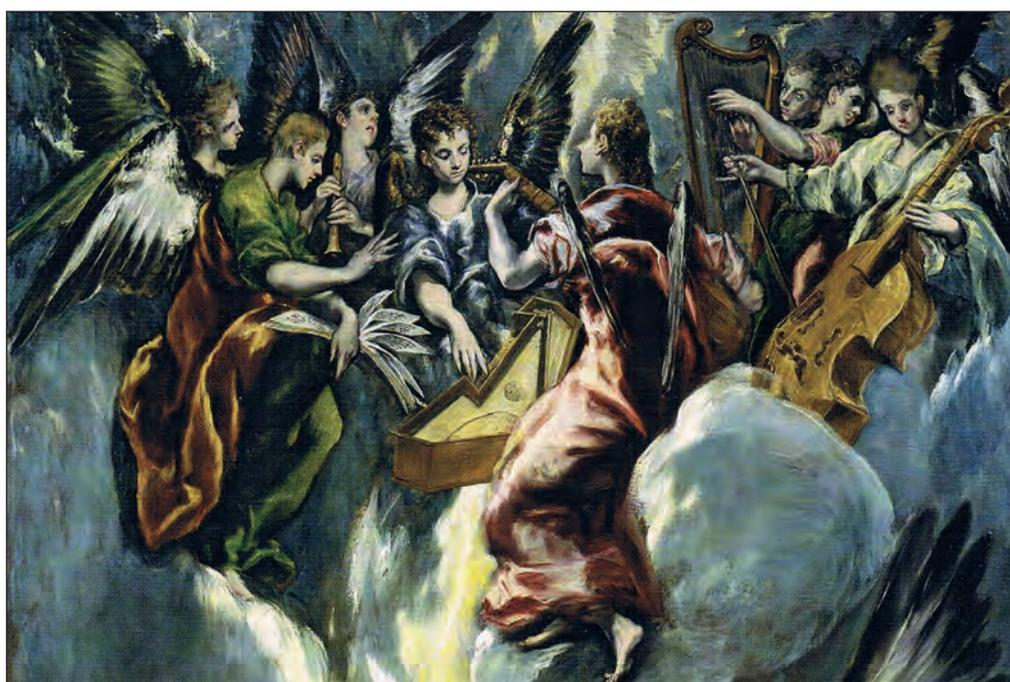
EL GRECO, detalle de *El martirio de San Mauricio*,
El Escorial, 1580-1582

El primer cuadro al que nos vamos a referir es *El martirio de San Mauricio*, pintado entre 1580 y 1582 para el Monasterio del Escorial y del que existen no menos de dos versiones más. En la parte superior izquierda, al pie de donde se abren los cielos, aparecen unos pocos instrumentistas: laúd y violón por un lado, típicos ejecutores del bajo continuo, y más a la derecha un flautista de pico que no toca y el director musical con la partitura. Los instrumentos a la izquierda acompañan sin duda desde la base inferior del cielo a los coros celestiales, que estando en las alturas no se explicitan en la pintura. No entro a describir las particularidades organológicas de los instrumentos, tema sin duda interesante, porque ello no añade nada de mayor importancia al meollo de esta disertación.

El segundo cuadro, por orden cronológico, que nos ofrece el fundamento instrumental de la música celestial es el de *La Inmaculada Concepción con San Juan Evangelista*, pintado hacia 1595 y que se conserva en Toledo. El acompañamiento musical que se asoma desde el cielo se compone en primer plano, de un arpa a la izquierda y un laúd a la derecha, típicos instrumentos para el desarrollo armó-



EL GRECO, detalle de *La Inmaculada Concepción*, Museo de Santa Cruz, Toledo, ca. 1595



EL GRECO, detalle de *La Anunciación*, Museo del Prado, 1596-1600

nico del bajo continuo, mientras que en segundo plano, y detrás de estos instrumentistas, aparecen respectivamente el flautista que no toca y el director con la partitura.

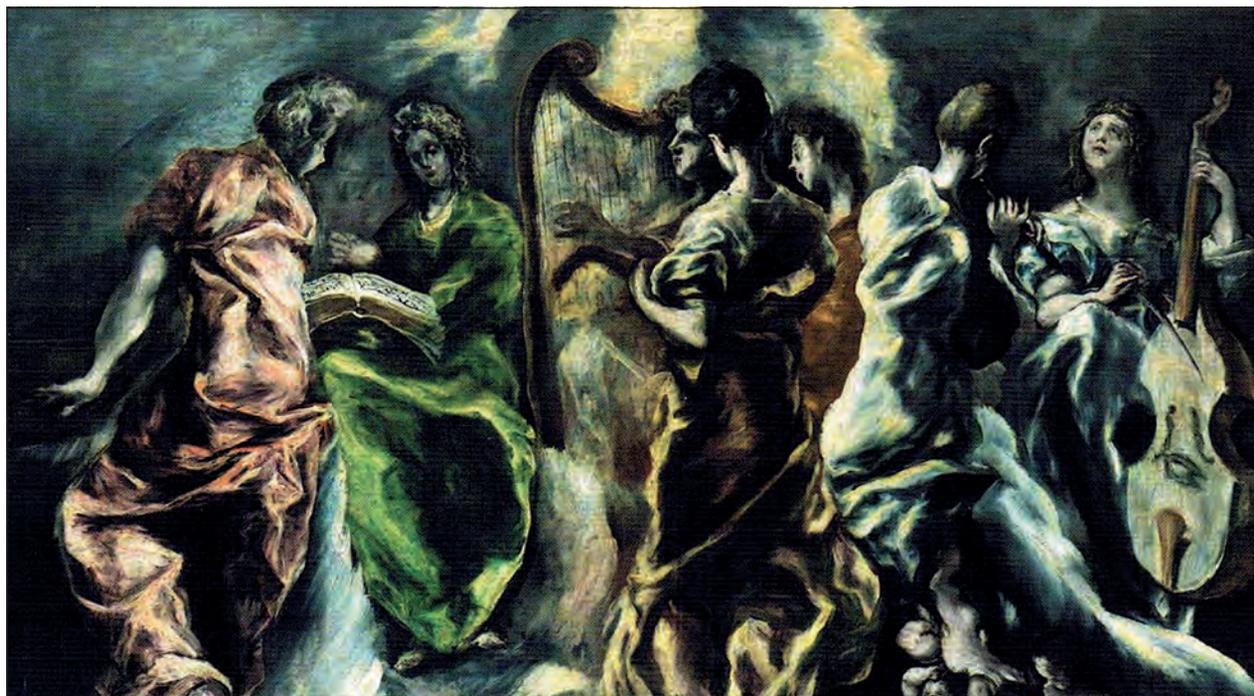
El tercer cuadro que se muestra es *La Anunciación* de 1596-1600, dos versiones del cual se encuentran respectivamente en el Museo del Prado y en el Thyssen-Bornemisza de Madrid. En él vemos al ángel director con partitura, el flautista de pico que no toca, y el grupo del bajo continuo, a saber: una espineta pintada con todo detalle, un tañedor de laúd de espaldas al pintor, un arpa y, como apoyo y fundamento grave de todos estos que acompañan con acordes, un violón (ejecutor del sonido continuado del bajo).

Otro cuadro que incide en ese acompañamiento de la música celestial es el llamado *La Inmaculada Concepción "Ovalle"*, pintado entre 1607 y 1613. Si examinamos el detalle, vemos arriba al flautista de pico que no toca y debajo el laudista que toca de espaldas al pintor, y a la derecha el gran violón contrabajo o de 16 pies, el que le confiere el gran color oscuro y continuo al fundamento



EL GRECO, detalle superior de *La Inmaculada Concepción "Ovalle"*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 1607-1613

musical. En torno al Espíritu Santo, observamos multitud de *putti*, quizás cantores, aunque la acción de cantar no se explicita en ellos.



EL GRECO, *Concierto de ángeles*, National Gallery Alexandros Soutzos Museum de Atenas, ca. 1608-1621/1635. Es la parte superior separada de un cuadro de *La Encarnación*, el resto del cual se conserva en la Colección Banco Santander de Madrid

Finalmente debo referirme a la parte alta del cuadro *La Encarnación* de 1608 que posee el Banco Santander en su colección en Madrid, parte superior que fue separada y que se conserva en el Museo Nacional de Atenas Alexandros Soutzos. Dicha parte superior se titula *Concierto de Ángeles*, donde aparecen un par de cantores alternando con varios instrumentistas, a saber: el flautista que no toca, de perfil, el director con partitura, un arpa, otro flautista o quizás tañedor de corneto, de espaldas, y el violón que le da continuidad al bajo común.

* * *

El objeto de mi conferencia era ofrecerles un panorama de la música española en torno al Greco en su tiempo, y la posible confrontación de este con la música de entonces. Para la musicología más tradicional, elaborada desde otras latitudes, el contraste entre Renacimiento y Barroco es, desde el punto de vista musical, la polifonía frente a la monodía acompañada. Esto es, las llamadas *prima e seconda prattica* tan discutidas en las academias italianas. Estos conceptos, trasladados a otras latitudes, es muy inexacto y no voy a entrar en esta discusión ahora, sino diciendo que monodías acompañadas ya las practicaban los vihuelistas en España y los lautistas en el resto de Europa desde mediados del siglo XVI y posiblemente desde antes. Pero los teóricos de las academias italianas se refieren a la monodía acompañada por un bajo continuo de realización acordal improvisada, que es otra cosa distinta a lo que practicaban los antiguos vihuelistas españoles.

Para España, donde la monodía con el nacimiento de la ópera no cobra especial relevancia en el siglo XVII, la diferencia radical estriba en la monocoralidad para el Rena-



EL GRECO, detalle del flautista distraído en *La Anunciación* del Museo del Prado

cimiento y la policoralidad para el Barroco, estilo este para el que el bajo continuo y robusto era una necesidad insoslayable. Este cambio de perspectiva sonora ocurre justo durante la época del Greco en Toledo, y nuestro pintor no duda en reflejar en su pintura una nueva realidad instrumental, la del bajo en base a los instrumentos graves de arco y los acordales como arpas, laúdes y espinetas.

Nos queda finalmente el misterio de ese flautista distraído que aparece no solo en sus cuadros, sino también en otros muchos anteriores y posteriores a los del Greco (véase la figura 1, por ejemplo).

EL GRECO, LO ESCULTÓRICO: DESNUDOS Y FORMAS

MANUEL GONZÁLEZ MUÑOZ

Giulio Mancini, médico romano, hacia 1620, seis años después de morir el Greco, escribió su obra “Consideraciones sobre la pintura”, donde narra lo siguiente:

“Bajo el pontificado del papa Pío V (1566-1572) vino a Roma [...] el Greco. Éste habiendo estudiado en Venecia, especialmente las obras de Tiziano, había llegado a un gran dominio en su profesión y en su manera de ejercerla. Desde allí vino a Roma en un tiempo en que no eran muchos pintores los que presentaban en sus obras la resolución y la frescura que caracterizaba las del Greco, por lo cual éste se llenó de atrevimiento... (*prosigue más adelante respecto del episodio púdico en el Juicio Final de la Capilla Sixtina*), tratándose en aquella ocasión de cubrir alguna figuras del Juicio Final de Miguel Ángel que eran consideradas por el pontífice indecentes, el Greco prorrumpió diciendo que si se echase por tierra toda la obra él podría hacerla con honestidad y decencia y no inferior a ésta en buena ejecución pictórica. Indignados todos los pintores y amantes de la pintura, le fue necesario marchar a España, donde bajo el reinado de Felipe II, pintó muchas obras y de muy bien gusto”.

También dice Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, que en 1611 el Greco le comentó, debatiendo sobre la importancia del color o el dibujo, acerca de cuál entrañaba más dificultad, y no aceptando el Greco la subordinación del color al dibujo, que “Miguel Ángel era un buen hombre, pero que no sabía pintar”.

No pretendo empezar con la famosa polémica del Greco con el entorno romano afín a Miguel Ángel para in-

sistir en ella, muy al contrario, pues en cualquier caso lo que queda expresado por el Greco de propia mano, sin que con esto desautorice lo comentado tanto por Mancini como por Pacheco, lo que queda de “puño e imagen” de Doménikos Theotokópoulos, el Greco, respecto de Miguel Ángel es la inclusión del retrato del escultor junto a su gran maestro Tiziano, Rafael y Clovio, en su obra *La expulsión de los mercaderes del Templo*, realizado en Roma entre 1570-1576, (hoy en Institute of Art de Minneapolis). Si lo introdujo para atemperar el ambiente hostil que, según Mancini, se granjeó en Roma por su altanero comentario, o lo incluyó por reverencia a uno de los Grandes Maestros, es cosa de la especulación. En cualquier caso, hubiera sido un gesto de arrogancia de un pintor, que ya estaba en la treintena, cuestionar a quien con menor edad que la que este tenía cuando hizo el comentario, ya había pintado el *Tondo Doni* –Miguel Ángel con 28 años–, pero la fama de extravagante y arrogante siempre sobrevuela al griego. Yo, que soy de limar asperezas, será por aquello de escultor habituado al uso de abrasivos que eliminen estas para conseguir superficies escultóricas apetecibles al tacto, prefiero pensar que la inclusión en la pintura del retrato de Miguel Ángel era más que una disculpa del Greco, una proclamación de su reconocimiento. Quizá fueran debates propios de la época, como con anterioridad se dio otro entre Leonardo y Miguel Ángel acerca de qué arte era más noble, si la pintura o la escultura. Obviamente, el Arte es lo noble, si se practica con nobleza en cualquiera de sus manifestaciones. Con esta entradilla pretendo manifestar mi pereza por aquellas polémicas y mi voluntad de transitar de una disciplina a la

otra, con la comodidad de quien considera estos debates –pintura versus escultura, color versus dibujo– tan improductivos e innecesarios como en la contemporaneidad abstracto versus figurativo.

Me dispongo como escultor a exponerles mi apreciación de la obra del Greco en aquello que es mi lenguaje más cercano. Mirar, leer la obra del Greco como un ejercicio especulativo, no tanto una teoría, con el propósito de aportar diversidad y distintos modos de ver incidiendo en aquello de escultórico que puedo entender en la obra del que es eminentemente pintor: el desnudo, que a lo largo de su trayectoria se irá concretando en un progreso hacia una libertad formal que lo colocará en la antesala de la modernidad de las vanguardias del siglo XX.

Antes, quiero hacer unas reflexiones sobre el desnudo: más de una vez como escultor me he visto dando explicaciones ante una propuesta de proyecto, que lo que proponía no era “una persona desnuda” (sin ropa), sino un DESNUDO. Esta situación es heredera de la moral judeocristiana. No era así en la Antigüedad, y tampoco en otras épocas de la cristiandad, y estoy pensado en mi adorada Florencia, cuando en el año 1504 se colocó el *David* de Miguel Ángel a las puertas del Palazzo Vecchio, en la Plaza de la Signoria, sede política de la República Florentina, para reafirmar la dignidad y determinación de esta República ante los avatares de la historia.

El historiador británico Kenneth Clark en su obra *El Desnudo* (1956), fundamental en mi biblioteca, comenta: “la lengua inglesa, con amplia generosidad, distingue entre el desnudo corporal, *Naked*, y el desnudo artístico, *Nude*. La desnudez corporal, *naked*, habla del cuerpo desvestido, despojado de ropas, en situación anormal, lo que no deja de ser significativo la disociación de lo normal de lo natural, ya que lo normal es posterior y contrario a lo natural. *Naked* conlleva la experiencia de cierta incomodidad o indefensión. Por el contrario, *Nude* es un término introducido por los historiadores del arte británicos del siglo XVIII con el propósito de predisponer al público hacia lo que estos consideraban la expresión más valiosa del Arte, el cuerpo humano. El Desnudo no es un tema del Arte, es una forma principal del Arte, donde pueden entrar muchos temas del arte; digamos es transversal en el Arte. El cuerpo humano es el vehículo primero de ex-

presión de lo humano, desde la forma, a la emoción y el pensamiento”.

Formalmente, como disciplina artística, se ha considerado siempre como la prueba establecida que garantiza la solvencia del artista. Pero la trascendencia del Desnudo como forma del Arte, obviamente, no está en el academicismo que explica o justifica la valía del artista por su dominio técnico, sino que en él nos reconocemos nosotros mismos, nos evoca algo de nosotros mismos; lo vemos y nos entendemos con y en él, en la experiencia estética que este nos propicia, bien por interiorización de lo visto, bien por proyección de lo sentido. El cuerpo desnudo proporciona vívido recuerdo: armonía, belleza, energía, alegría, éxtasis, drama, dolor. Reconociendo esto en las realizaciones artísticas, se le otorga al Desnudo el carácter de valor universal, y el cuerpo se convierte en el parámetro por excelencia de aquella máxima clave del pensamiento humanista: *el hombre como medida de todas las cosas*.

El DESNUDO es esencialmente el Arte Clásico, de la Antigüedad, Grecia y Roma. La intención del arte antiguo no era el de imitar, sino perfeccionar. El cuerpo humano como referente del Desnudo, tal como se da en la realidad, transcripción directa, forense, no es el objeto del arte clásico sino su ideal de perfección. Así quedó establecido en el curso de la historia el modelo físico griego del siglo V a.C., como patrón de perfección occidental, recorriendo su herencia los siglos de nuestra civilización hasta el presente como imagen indiscutida de Belleza lograda. El espíritu pitagórico que impregna el mundo clásico basado en la armonía de los números tiene su forma visible en la geometría, con la que se establecen las relaciones que expresan la proporcionalidad del cuerpo; recuérdese el canon de Policleteo, o Praxíteles. Paradigma de esta forma de entender el cuerpo es el tratado de Vitruvio (siglo I a.C.), que tuvo influencia decisiva en el Renacimiento, donde se propone dar las reglas para la construcción de edificios sagrados, estableciendo que estos deben tener las proporciones humanas, que concreta en el encaje del cuerpo en las formas geométricas perfectas, el cuadrado y el círculo. La representación más reconocida de la propuesta vitruviana es la de Leonardo, que, si bien es una obra de arte fundamental, no deja de ser un forzamiento en el encaje tanto de las figuras geométricas, una en otra,

como el de la figura humana en dicho marco. Más parece que la geometría se establezca en función del cuerpo, que este, en verdad, participe de la armonía de los números. Pero en este sentido me voy a arriesgar, los números son una invención de la mente humana, así que, bien está que estos se adapten al hombre, y no el hombre a los números.

De la Antigüedad tendremos que saltar el largo silencio que va del siglo IV d.C. hasta el Quattrocento italiano en que se retoma el desnudo al amparo de la recuperación del espíritu clásico de manos de los humanistas, principalmente florentinos. Durante el largo milenio desde la caída del Imperio Romano hasta el rescate de lo clásico, el desnudo solo se expresó en rígidos y esquemáticos cristos, en muchas ocasiones, ataviados con grandes paños, si no, vestimenta entera, consecuencia del desprecio del cuerpo por parte de los primitivos cristianos. La presencia de “taparrabo” en el arte, si bien no afecta especialmente al desnudo en cuanto un todo, es la expresión de un pudor que el mundo clásico no experimentó. El desnudo integral representa sobre todo la dignidad humana, el no rechazo a sí mismo, algo que la Antigüedad, en la unidad cuerpo-intelecto, no tenía necesidad de explicarse; simplemente lo era. Nada del cuerpo debe eludirse, aislarse en oprobio. Pero para el mundo cristiano, el desnudo solo estaría justificado como vehículo de dolor o expiación de culpas, o quedaría bajo la sospecha de depravación moral. Es en la Florencia del siglo XV, recuperando la iconografía de la Antigüedad y conciliándola a la vez con temas cristianos, cuando reaparece el desnudo en plenitud. Ejemplos principales son, en pintura, los frescos de la Cappella Brancacci de Masaccio *La expulsión del Paraíso*, y en escultura, el *David* de Donatello (ambas obras en torno a 1430). Ambos le devuelven al desnudo su dignidad, cada uno en su técnica y estilo. Línea y modelado, sensualidad y vigor, turgencia y carnalidad, son medios que cada uno utiliza, para finalmente expresar valores distintos: derrota y victoria. Pero, sin lugar a dudas, el gran valedor del desnudo será Miguel Ángel, el gran escultor del desnudo, principalmente masculino, pues son pocas las realizaciones femeninas, educado en el espíritu platonizante de la Florencia de los Medici, lo que se traduce en una búsqueda de la belleza, armonía y proporción como expresión del ideal e intelecto humano, lo que se entiende habitual-

mente por espíritu. Pero Miguel Ángel es de finales del Quattrocento (1475), y le toca vivir su plenitud en el siguiente siglo. En los primeros 30 años del siglo XVI cambia con rapidez el panorama artístico con la aparición de un nuevo lenguaje, el Manierismo; y son Miguel Ángel junto a Tiziano (principales ambos en la formación del Greco) fundamentales en la evolución del clasicismo del renacimiento italiano al manierismo. Nuevas composiciones espaciales, modulaciones, forzamientos formales, distorsiones se van colando entre los códigos clásicos, hasta quedar estos desplazados, en la búsqueda de nuevas experiencias.

La crisis del Renacimiento es la crisis del modelo cultural neoplatónico. Para los nuevos esquemas político-religiosos, la conciliación entre el paganismo del mundo clásico preconizado por los humanistas del XV y el cristianismo de corte neoplatónico no es suficiente. Los centros de poder se distancian del ciudadano, y se valen de la distorsión y grandilocuencia del lenguaje estético para potenciar ese distanciamiento.

El Manierismo es el fin del orden y regularidad clásica. Es época de heterodoxias y heterodoxos, y el Greco podría calificarse como uno de sus más radicales herederos. Miguel Ángel es la figura puente; es el primero que rompe con los órdenes, fractura y combina libremente elementos del lenguaje constructivo en un ejercicio libertario permitiéndose todas las licencias compositivas que consideró. Pero lo más relevante al caso que nos trae aquí es la evolución de su pensamiento y emoción plasmada en su obra desde el neoplatonismo florentino a la experiencia espiritualista de su tiempo final en Roma, aquella que conociera el Greco a su llegada a la Ciudad Eterna, aunque ya en ausencia de Miguel Ángel, puesto que el escultor murió seis años antes de que el griego llegara a Roma. Del culto a la Belleza a través de la armonía y el equilibrio del cuerpo, al forzamiento de la proporción y, finalmente, a la retirada del mismo cuerpo, lo que queda explicitado en las cuatro piedades, obras que sin duda conocería el Greco en su periodo romano y que veremos como algún posible referente para alguna de sus obras. Y también sugiero cierto paralelismo en la evolución estética del griego desde la bella anatomía a la distorsión de la forma.

EL DESNUDO EN EL GRECO

Presentaré cronológicamente algunas obras para evidenciar la evolución de estilo, y quizá incurra en forzamiento, pero ya dije que esto es más un ejercicio especulativo que una teoría. Aunque existen varias esculturas realizadas por el Greco, en verdad, no son el objeto de mi propuesta, que no es tanto documentar lo que de escultura haya en la producción del Greco, cuanto exponer mis pareceres y experiencia estética como escultor de lo que es la pintura del Greco.

En *El tríptico de Módena* –periodo veneciano 1568-70 (realizado entre sus 27-29 años), que se encuentra en la

Galería Estense, Módena, Italia–, se pueden destacar tres desnudos: *Adán y Eva*, *Bautismo de Jesús*, y *Coronación del Caballero Cristiano*.

Es una obra llena de formalismo, remedos bizantinos, encaje en patrones clásicos, convencional sin grandes logros, que en nada adelanta lo que sería el mejor Greco. Anatomías bien definidas por la línea y el dibujo, sombreado y modulaciones logradas que dan el sentido escultórico a la pintura, casi de figuras exentas, pero se podría decir que muy verde y, por esto, me permití al inicio de este texto cuestionar el atrevimiento del joven Doménikos equiparándose a quien ya a su edad era el gran maestro que pintara el *Tondo Doni*.



La Piedad, periodo romano 1570-76, (entre sus 30-35 años). 1. Museum of Art (Filadelfia). 2. Hispanic Society of America (New York)

La Piedad. Estos dos cuadros son dos piezas iguales en composición, aunque de factura pictórica diversa. La rotundidad anatómica de los dos Cristos expresa gran drama anímico. Ambos desnudos están bien definidos por el dibujo y los volúmenes, luces y sombras, que le dan la contundencia de la masa pesante. La segunda obra parece una reelaboración de la primera, más lograda en el manejo del pincel, no por ello más satisfactorio el resultado, pues parece perder intensidad expresiva. Primera evidencia de la influencia de Miguel Ángel en el Greco; ambas guardan relación con el dibujo que regalara Miguel Ángel a Vittoria Colonna, (Museo Isabella Stewart Gardner) y que muy

probablemente conociera el Greco, aunque también presiento la gravedad ciclópea de la *Pietà Palestrina* de Miguel Ángel.

A continuación dos desnudos bien definidos con marcadas diferencias, de la misma época, primer periodo en España, que adelanta de la evolución estilística del Greco, ya patente en estas obras, y que con el transcurso del tiempo se irá imponiendo su estilo más característico y, obviamente, no debido a alguna dolencia en la vista o psiquiátrica del pintor, sino al libre ejercicio de su arte: *La Trinidad* y *San Sebastián*.

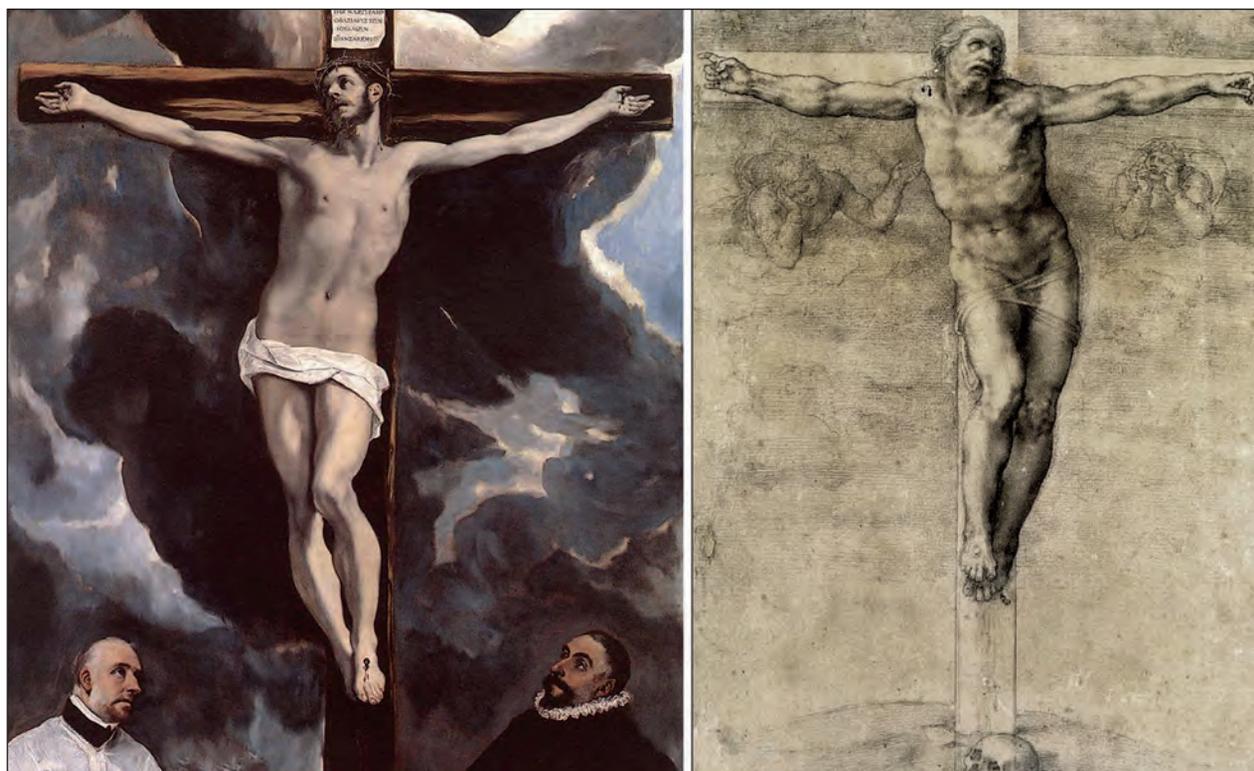


La Trinidad, 1577-79 (37-38 años), Museo del Prado

La *Trinidad* procede de Sto. Domingo el Antiguo, Toledo. Primer gran encargo del Greco en esta ciudad. Obra de gran classicismo en el tratamiento de la anatomía, si bien la composición es absolutamente manierista. La definición de la forma por dibujo y luz es absolutamente escultural. Se podría tocar ese cuerpo sin necesidad de poner una mano encima. El claroscuro sereno proporciona una veracidad que a pesar del abatimiento del cuerpo, transmite más que pasión, redención, lectura predispuesta por la temática, pues no es una piedad, sino el Gran Misterio de la Trinidad (sin entrar yo en disquisiciones teológicas, que no es el momento). Sin cuestión para mí, esta obra tiene su antecedente en la *Pietà* del Duomo de Florencia, *Pietà Bandini*, realizada por Miguel Ángel en Roma, donde estuvo hasta 1674, en que se trasladó a Florencia. Similitud en la estructura y composición, aunque invertida en horizontal, imagen espejada. La estructura en Z, el brazo que apoya, las piernas, el tratamiento anatómico. La composición en pirámide, coronada por Dios-Nicodemo (autorretrato de Miguel Ángel).



San Sebastián, 1577-80 (36-39 años), Catedral de Palencia



Crucificado con orantes, 1577-80 (39 años), Museo del Louvre

San Sebastián. Estamos ante un desnudo de carácter monumental, con tratamiento anatómico y composición absolutamente manierista. El desnudo participa de la rotundidad de la obra de Miguel Ángel, de la fuerza implícita en los *Esclavos*, que muy probablemente conociera, pues fueron realizados en Roma destinados al Mausoleo de Julio II. La modulación de la anatomía está fuertemente marcada por la luz, el claroscuro; el deltoides (hombro), trapecio y cuello, junto a pectoral; el *contrapposto* y colocación de las piernas, aunque espejado como en la *Trinidad* respecto de la *Pietà*, todo evoca el *Esclavo rebelde*, hoy en el Louvre. Es de señalar que este *San Sebastián* del Greco poco participa de la languidez típica de muchos sebastianes italianos, del que son paradigma el de Antonello da Mesina o el de Giovanni Antonio Bazzi. El del Greco es viril, casi épico, y el joven mártir se presenta casi como un titán ante el suplicio.

En el *Crucificado con orantes* podemos apreciar la línea amable, si bien la proporción no es clasicista, es más alargada, pero un aire de belleza y armonía transita con comodidad toda la anatomía a pesar del *contrapposto* y cruces de ejes cadera-hombros propio del manierismo. La línea de torso, cadera, muslo fluye sin tropiezo, y casi me aventuraría a decir, con cierta sensualidad. La modulación volumétrica es suave por un claroscuro delicado, aunque señalado. Creo que estamos ante un desnudo afectado de clasicidad, a pesar de ser manierista, como el Cristo de la Trinidad. Se puede adivinar la influencia del gran Buonarroti en un dibujo de crucificado (British Museum), donde aún la voluntad de belleza puede más que la necesidad de redención, y el desnudo se muestra en plenitud de fisicidad.



La Pietà, 1590 (49 años), colección Niarchos, París

En esta otra obra, *La Piedad*, estamos ante un desnudo escultural, que protagoniza exclusivamente el centro del cuadro. Anatomía y compasión asumen todo protagonismo. La rotundidad del modelado, con ese brazo-hombro-tórax-cuello vuelve a traer a la memoria la *Pietà Pa-lestrina*, en la máxima expresión del abatimiento y peso, pero la colocación de la escena Madre-hijo y recostamiento de la cabeza de este, nos evoca la *Pietà* de San Pedro. El abdomen cae dentro de sí en quebranto del cuerpo, vaciamiento del aire, y con ello del ánima; vaciamiento que recoge el cóncavo de la figura materna que en el oscuro de la vestimenta consigue proyectar aún más si cabe la figura del Hijo muerto. El modelado expresado con firme dibujo, y la luz lunar, le proporciona carácter lapidario del mármol mortuario y, sin embargo, sigue siendo bello, de modo que participa de ese poso de classicidad, que habla de lo perfecto a través de la Belleza.

En *Bautismo de Cristo*, podemos confrontar el esteticismo en la figura de Jesús y severidad del Bautista, pero ya ambos desnudos son de carácter emotivista, nada queda del classicismo con que representara la figura de Jesús en *La Trinidad* y el *Crucificado con orantes* anterior. Ambos personajes participan de la nueva proporción, casi ya podríamos hablar del “canon del Greco”: la longitud de los miembros, cierta desproporción entre las piernas y resto, potenciada por la línea ondulante y forzada que casi comba las extremidades hasta la deformación. Estamos ya ante el Greco personalísimo, encaminado por la senda de la libertad formal. No hay propósito de representar miméticamente, sino el propósito de construir nuevas realidades..., y esto es precisamente lo que se espera del Arte, no la reproducción imitativa de lo que todos vemos, lo cual habla del dominio técnico, cosa que se le da por supuesto a todo autor, como al matemático el manejo de los números. El Arte es más que imitar y replicar en otro formato.

Otro *Bautismo* posterior, 1608-22, lo terminó su hijo, es el del Hospital de Tavera, Toledo, reproduce el mismo esquema del anterior, pero fuerza aún más si cabe la modulación y ondulación de la línea al borde de descomponer las figuras en su estructura con una sinuosidad de invertebrado. La distorsión afecta a los personajes haciendo de ellos la concreción carnal de todo el delirio que es esta representación.



Bautismo de Cristo, periodo madurez 1597-1600 (56-59 años), Museo del Prado



La Resurrección, 1597-1600 (56-59 años), Museo del Prado

La Resurrección, del mismo periodo que el *Bautismo*, participa de lo que ya denominé “canon del Greco”. En esta obra podemos contrastar el tratamiento casi apolíneo del Resucitado, respecto de la expresividad y caos de los

soldados sorprendidos por el prodigio. La línea en el Resucitado es más contenida y, aunque la proporción es típicamente Greco, no se da forzamiento, casi evoca la armonía de un Praxíteles (*Hermes*); sin embargo, el soldado en primer plano, caído de espalda en un magistral escorzo, está a la altura de un *Jonás* de la Sixtina, una demostración de autoridad en el dibujo y composición. Fíjense en el elenco de piernas y brazos al aire como ramas de un bosque batido por el vendaval apoteósico de la resurrección. La presencia de corazas es testimonio solo de color, pues estas se adhieren al cuerpo como una segunda piel y permiten adivinar las torsiones abdominales y la asfixia de los tórax paralizados por el fenómeno.

Este *Laocoonte* es una de las últimas obras del Greco. La única de temática mitológica. Repertorio de desnudos, en este caso, sin faltar al espíritu de la Antigüedad, desnudos integrales, tímidos, pero integrales. Evoca al sacerdote castigado por los dioses que permitieron la caída de Troya por dar aviso a los troyanos del peligro que podría significar el famoso caballo, el de Troya. Al final cayeron todos, troyanos bajo las armas de los griegos, y Laocoonte e hijos, devorados por serpientes.

Cómo no recordar el *Laocoonte y sus hijos* de Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, escultura helenística, estilo de la Grecia antigua que bien se pudiera equiparar al Manierismo final del Renacimiento. Esta escultura es el arquetipo de la grandilocuencia, la retórica del drama. Célebre en la Antigüedad y célebre en el Renacimiento. Compositivamente, la obra del Greco también participa de la grandilocuencia, en una suerte de torbellino circular que sobrevuela la pintura. El personaje principal, el viejo sacerdote Laocoonte, no parece guardar relación alguna con el de la escultura, pero si recostáramos al sacerdote de mármol en lucha con las serpientes, puede que se acomode en el diseño del Greco, eso sí, alternando las piernas y con un giro de cabeza (uno, que sabe de dar vueltas a las grandes obras, a veces, con un giro de lo ya visto, da una nueva y satisfactoria imagen), aunque esto es mucho suponer respecto de la influencia del grupo escultórico en la obra del Greco. En cualquier caso, el desnudo de Laocoonte encaja bien en las figuras recostadas que tanto rendimiento han dado en la representación de lo más humano apegado a la tierra, tanto por las pasiones como por la derrota, aunque también del reposo, si bien esto último



Laocoonte, 1608-14 (67-73 años), National Gallery of Art, Washington



Detalle de *Laocoonte y sus hijos* y de *Laocoonte* de EL GRECO



Laocoonte, detalles

no es el de este caso. El personaje del Greco –hablando solo del sacerdote–, resume con maestría lo majestuoso, la melancolía y la derrota. El personaje en un escorzo inco-modísimo para el dibujo, representa la lucha y la derrota. Anatómicamente, dentro del “canon del Greco”, es de gran corpulencia, enfatizada por el efecto lumínico, casi espectral, que baña la escena. Paradigma de la modulación anatómica del Greco, fijense en la pierna izquierda, que se apoya en la roca: la ondulación de las líneas va más allá de la deformación, y así y todo, nos parece verosímil, y esto es lo que tiene de excelente: crea una imagen que nos parece posible. Si salieran de la pintura, como si también los personajes de Miguel Ángel cobraran vida, serían seres de-formes.

Detrás del sacerdote, un hijo ya caído en otro escorzo de bellísima factura, más parece que descanse recostado que abatido por la serpiente; casi invita a tumbarse a su lado y compartir la serenidad del que ya no tiene que luchar. Al otro lado, la cimbreante figura del otro hijo que lucha en postura descoyuntada, con una modulación de la anatomía más cerca ya de Picasso o Matisse que cualquier contemporáneo del griego. La relación brazo-hombros-cuello-tórax-serpiente mantiene la tensión de un ballesta

a punto de ser disparada..., quizá lanzando una flecha que acabe con el caballo que al fondo parece dirigirse tan pimpante a burlar la ciudad –en esta imagen, Toledo–, a saber las intenciones del Greco en esta propuesta. La morbidez anatómica de este hijo en lucha transita por toda su altura en el forzamiento de las líneas del cuerpo, oscilante en extremidades y, sobre todo, en la relación tórax-abdomen-cadera, aunque resta aún algo de *tenerenza* adolescente, quizá por, definitivamente, al final de su obra, el desnudo íntegro en primer plano. Posiblemente, por aquello de la niñez, cosa que evitó con el fornido Laocoonte, colocando oportunamente la pierna delante.

La obra la cierran por el lado opuesto dos, tal vez tres, personajes (poco claro queda), que presencian la escena muy ajenos al drama, lo cual se manifiesta tanto en el gesto, como en el tratamiento anatómico bastante indiferente respecto a los principales, con un modelado que ya coloca al Greco en la antesala de las vanguardias del siglo XX, dando en esta obra un salto de tres siglos sin solución de continuidad y precediendo con toda naturalidad a Picasso.

El Greco era un moderno.

LOS CIELOS EN LA PINTURA DE EL GRECO DESDE UNA VISIÓN PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA

FÉLIX-JUAN BORDES CABALLERO

Es ahora, en este año 2014, cuando puede decirse que se produce una total, abierta y generalizada re-habilitación de la obra de este singular, sensible y primordial artista, que sufrió durante siglos un descrédito brutal e inmerecido, que se inicia en parte por los comentarios de un pintor, a la vez crítico contemporáneo con él, Francisco Pacheco, que ya declaraba que la pintura del Greco estaba llena de crueles borrones, “pintando de esa manera para aparentar valentía”. Quedaba Pacheco con una despectiva opinión, que resbalaba entre la censura y la aprobación, sin compromiso claro con la calidad de la obra creativa del pintor griego; algo así como nadar y guardar la ropa. Desde ese injusto comentario se han generado a lo largo del tiempo críticas muy crueles e injustas que oscurecieron la obra del Greco durante siglos, obra que, al parecer de los críticos, estaba desajustada a su época.

Y es precisamente por ese espíritu transgresor y rompedor de los cánones y reglas establecidas, por lo que el Greco como individualista impenitente tenía esa valentía, que es lo que lo redime ahora, cuando los adelantos de los medios gráficos y telemáticos permiten de manera incontestable difundir la fuerza y trascendencia de su obra a lo largo del planeta, dejando atrás aquellos ácidos y erróneos comentarios de críticos que no supieron ni entendieron el encaje de la obra del artista hacia otras dimensiones, en donde se movía ya desprejuiciado y dentro de la máxima sabiduría pictórica, ya despojado de “manieras”, estilos y cánones, liberando así todo su vital trabajo plástico de las rutinas establecidas por aquel entonces, emanadas desde los gustos en boga; lejos de preferencias

sancionadas por los cánones estéticos transmitidos desde las cunas del arte, de Florencia, Venecia y sobre todo Roma, desde donde salió incomodado por su talante rebelde, arrogante e individualista. Ya no sujeto a su primera etapa de formación con el maestro Tiziano, con el que ya no se sintió identificado, se sumergió entonces en una propia burbuja existencial de donde emergía en cada obra principal ese merodear sonámbulo, ese vagabundeo por territorios desconocidos que dejaban atrás los anclajes naturalistas de la pintura de la época, no adaptada al gusto imperante y sujeta al devenir del criterio de unos pocos.

Y antes de centrarme en el tema de mi reflexión particular, debo manifestar que un artista no empieza realmente a serlo, sino solo cuando supera aspectos técnicos fácilmente asimilables, y también cuando después se enfrenta desde el interior de sí mismo al personal mundo que surge del propio pozo insondable del inconsciente.

Pero también el pintor estaría condicionado, en parte enmarcado en su propia época, contagiado del aprendizaje manierista, donde su esfuerzo principal residía precisamente en romper, transgredir el itinerario de la pintura a la usanza, de figuras de santos enmarcados de manera naturalista e interrelacionados con el mundo de lo estrictamente humano. Para ello, es preciso fabricarse una especial celda mental y encerrarse en ella para, desde allí, desde esa especial cápsula sensible y personal, realizar sus propias incursiones plásticas a dimensiones desconocidas, y así enfrentarse desde una posición autista a los encargos encorsetados por la visión eclesíastica y a las voluntades de la Contrarreforma; y para que a pesar de ello pudiera producir una obra inquieta e incómoda, que generaba desve-

los a la Inquisición por su tinte ambiguo y libertario, obra no arraigada de manera literal a la disciplina de lo “conforme” desde las creencias religiosas imperantes.

Pero, aun con todo, nunca doblegó su espíritu creativo –del que era muy consciente– y que a pesar de la aceptación inquieta de su pintura por determinados círculos de intelectuales y amigos, mantuvo su independencia de criterio, su manera de hacer artística aunque se planteara una estrategia para ceñirse a las condiciones de los encargos principales; todos esos encargos de religión se basaban en el espíritu de la Contrarreforma y buscaban el conseguir para los humanos “intermediación divina”, con objeto de paliar las tribulaciones del alma, en su deseo de contacto con Dios por medio de los Santos, con su Hijo, la Inmaculada Concepción y el Espíritu Santo.

Siempre me he preguntado, siendo el Greco ya toledano, pintor independiente de gran sabiduría y grandes poderes pictóricos, qué clase de pintura hubiera realizado si hubiera estado menos vinculado a sus principales clientes, es decir, a la Catedral y a los conventos. ¿De qué manera hubiera utilizado las formas y los colores contrastantes que discurrían por el lienzo de manera liberada y con pincelada desprejuiciada? ¿Planteándose en sus obras cada vez más verticales un proyecto nuevo de luz, donde las formas no se hubieran tenido que insinuar a través de ropajes y de carnes deshuesadas cada vez más alargadas?

Lo que se aprecia en la estructura profunda de los principales cuadros toledanos es un fundamental desprejuicio generalizado, un conjunto y amalgama de formas que volvían, sin embargo, a conectarse con recorridos visuales de lectura, inteligibles en su incesante movimiento ascendente, vueltos a la realidad dimensional a través de la concreción y un naturalismo inmejorable de los rostros de aquellos a los que retrataba de maneras tan sentimentales y en actitudes místicas envolviéndolos en una atmósfera especial, arrebatada y ajena al siglo al que pertenecían.

Por todo ello, pienso que, al igual que hizo Pacheco, pintor también de la época, viene siendo válido que ahora, en un deseo personal e irrefrenable de reivindicación del artista toledano, sea aceptable que no sean solo los críticos, sino también los pintores, cuatrocientos años después, quienes se atreven a contestar a esos comentarios negativos que clasificaban su pintura de extravagante, que in-

sistían en lo que les parecía todo desequilibrio y aberración.

Habría que decirle desde este siglo XXI al Padre Si-güenza que su desazón por el colorido de la obra viene a ser ahora una de las principales virtudes y valencias de la misma, y que también fue una lástima su comentario que decía que no pudiendo dejar de “admirar la personalidad del pintor, fuera sólo respetado que no entendido”.

Pero es que la injusticia del juicio y la opinión negativa sobre la obra creativa del Greco, encastrada de manera incontestable en la España castiza y mística, continuaría en el tiempo. Además, transcurrirá más de otro siglo, para volver a tropezar otra vez con la mirada, a mi juicio, estreñida y poco imaginativa de otros críticos, produciéndole todavía extrañeza su pintura a Francisco Palomino ya en el XVIII, según decía, por su “extravagancia y por el desequilibrio y la ridiculez de su pintura”, criticando el dibujo de sus formas a su parecer descoyuntadas, obra considerada despreciable por “lo desabrido del color”.

Y sin entender en absoluto la grandeza de la obra del pintor, se atrevió a decir lo siguiente: “lo que hizo bien ninguno lo hizo mejor y lo que hizo mal ninguno lo hizo peor”. Sentencia que deja ahora, a mi manera de ver, al crítico en ridículo ante la Historia.

¡Qué poca visión la del crítico! ¡Que se queda tan atrás ante la clarividencia y el posterior desarrollo creativo del arte contemporáneo!, donde se prima ahora la fuerza y coexistencia de las formas diversas, las transgresiones continuas, mutaciones y transformaciones filtradas por la sensibilidad y que se producen en sucesivos contrastes de color, que en la absoluta libertad están por encima de toda norma, asumiendo además el resultado desde la simultaneidad de perspectivas y desde la multidimensionalidad.

Ahora la obra creativa contemporánea está afectada sobre todo por el manejo de atmósferas inexploradas, coqueteos y afloramientos con otros mundos paralelos..., que fueron ya insinuados por el Greco. Y con mi deseo personal e íntimo de reivindicar la obra del maestro griego, cuyas pinturas me han acompañado durante toda mi vida de pintor, siento unas ganas irrefrenables de poner en ridículo la visión corta y miope de los críticos de entonces, que ante la emoción desaforada e incontestable que suscita la obra del griego –tanto antes como ahora en

la actualidad—, se atrevieron, en su ignorancia y seguidismo al gusto imperante, a oscurecer la obra del Greco soñador, sonámbulo y ensimismado, atrapado por las visiones errabundas y esquinadas, sin entenderlo como precursor en las distorsiones que están ahora asimiladas en el quehacer creativo contemporáneo.

Pero, por si fuera poco y ya entrado el siglo XIX, todavía tendremos que soportar las sentencias de un Karl Justi que con total rotundidad se definía en contra de la pintura del Greco, tachándolo como “el ejemplo más monumental de degradación artística, caso inigualado en la Historia del Arte”, tachándolo de loco visionario y enfermo oftálmico.

Frente a esta actual y monumental fiesta del Greco rotundamente internacionalizado en este año de 2014, sería bueno que quede también para la Historia constancia del ridículo fehaciente y clamoroso de aquellos que no solo no tuvieron la clarividencia de ensalzar su obra universal, sino que pretendieron enredarla y apagarla desde el resentimiento de su más absoluta incompreensión. Todo por ser capaz el pintor de ver más allá de la realidad; se le achacaba enfermedad en la vista, daltonismo o algo por el estilo, sin apreciar que para todos los creadores, desde su visión global y hermenéutica, el tener la mirada embotada viene siendo una virtud para apreciar desde lo borroso precisamente lo trascendente, lo global y unitario de la idea misma, que está por encima de los detalles componentes.

Fue más tarde cuando pintores, y no críticos acomodados a las visiones canónicas, cuando artistas del siglo XIX y principios del XX como Cezanne, Manet, Zuloaga y Rusiñol, y también Kandinsky y Franz Marc, de manera rotunda e incontestable, supieron entender y valorar al pintor solitario de Toledo, que olvidó reglas y maestros, y se sumergió en lo que le dictaba su propio espíritu. Fueron ellos los que valoraron y sacaron del olvido a este pintor de singular temperamento, de condición rebelde, que fue capaz de mover su obra entre la exaltación y la dignidad, “entre la tristeza y el misticismo”, en palabras (ahora sí) del sabio y documentado crítico y escritor Manuel Bartolomé Cossío, que entregó muchas horas de su vida en realizar la más completa, rotunda e inmejorable obra crítica y biográfica que se conoce del Greco y que vio la luz en 1908.

A esta monumental y completa visión crítica sobre la obra del pintor toledano, que sirve como referente positivo y que oscurece las visiones esquinadas y tendenciosas de críticos anteriores, le siguió también lo escrito por Gregorio Marañón sobre el Griego de Toledo, una visión cercana, certera e inapreciable, que señala ya en la abundante bibliografía que reseña multitud de publicaciones internacionales, que desde los años 20 del siglo pasado ya reivindicaban la figura del pintor, reconociendo el papel que representó para el cambio y reconocimiento de los nuevos principios donde se fundamentó el Arte Moderno. Es importante señalar también para culminar el desagravio del pintor, para dejar atrás la histórica injusticia cometida con Doménikos Theotokópulos, que la rigurosa y completa obra de Fernando Marías, de reciente publicación en este año 2014, consolida más aún la importancia y repercusión de la obra del Greco y su papel en el arte mundial.

Ya nos queda claro, como dijo Paul Lefort, que “el Greco no era ni el loco, ni el desaforado, extravagante, colorista, audaz y entusiasta, demasiado dado a yuxtaposiciones y tonos fuera de lo corriente”, como si su única finalidad hubiera estado en ser osado, “yendo a la búsqueda de efectos cromáticos intensos y fuertes contrastes tonales”.

El destino toledano, después de sus vicisitudes de pintor en formación, fue altamente beneficioso para el Greco al eludir una existencia italiana que en otra circunstancia se hubiera reducido a la producción de obra plástica dentro de la órbita manierista imperante, sin entonces manifestarse radicalmente con fuerte personalidad a través de las ocasiones que le brindó Diego de Castilla, quien inició una cadena de encargos de carácter religioso para la Catedral y capillas conventuales dentro de la antigua capital ya decadente del reino de España.

La gran cantidad de publicaciones sobre la vida y obra del Greco hace innecesaria en esta ocasión volver a una reiteración de datos históricos y biográficos, ya controlados exhaustivamente por historiadores, por lo que es mi intención dentro de este ciclo de conferencias que, con motivo del IV centenario del pintor, son auspiciadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, y realizar una reflexión personal a partir de mi propia experiencia y visión plástica, como humilde pin-

tor de hoy, desde los ecos que me han acompañado desde muy joven, meditando sobre mi lectura personal de la obra del Greco, buscando en ella de manera parcial y esquinada, visiones inspiradoras que me han abierto, junto con el estudio de la pintura del Bosco, nuevas maneras de plantear mi propia obra pictórica, que ha ido evolucionando desde los mecanismos y elementos de su pintura a partir de esos principios surreales y otros aspectos por mí detectados en la obra de este especial y sensible pintor, hasta derivar en mi propia obra plástica actual.

La visión de la obra del Greco para un pintor del siglo XXI no puede estar aislada y descontextualizada, ya que el propio archivo cultural y la memoria plástica que se posee obliga a un juicio global que implica una visión asincrónica y confrontadora con la obra de otros grandes pintores contemporáneos, donde queda el Greco como referente de los principios que desataron la aparición de nuestra propia visión del Arte.

Por ello, es mi intención trabar mi propia reflexión sobre un aspecto concreto de su pintura, que tiene para mí especial trascendencia: “Los cielos en la Pintura del Greco, analizado desde una visión plástica contemporánea”.

Desde su especial ínsula toledana, desarrolla sus ideas pictóricas solamente enfrentado consigo mismo, sin concesión alguna a los criterios de sus comitentes, sino desarrollando pictóricamente su especial y constante relación espiritual con el mundo de lo invisible, y a pesar de la incompreensión obtuvo notable éxito comercial en su momento.

La ciudad toledana queda inevitablemente unida a los fantasmas de sus personajes, que parecen flotar y pasearse por las estrechas calles y nos evocan su inspiración personalísima y su continuo juego diletante con el Más Allá; y es esa especial obsesión personal de abrimos las puertas a un mundo paralelo fuera de lo material, lo que es su personal y más importante valencia, lo que le hace precursor del Arte Moderno.

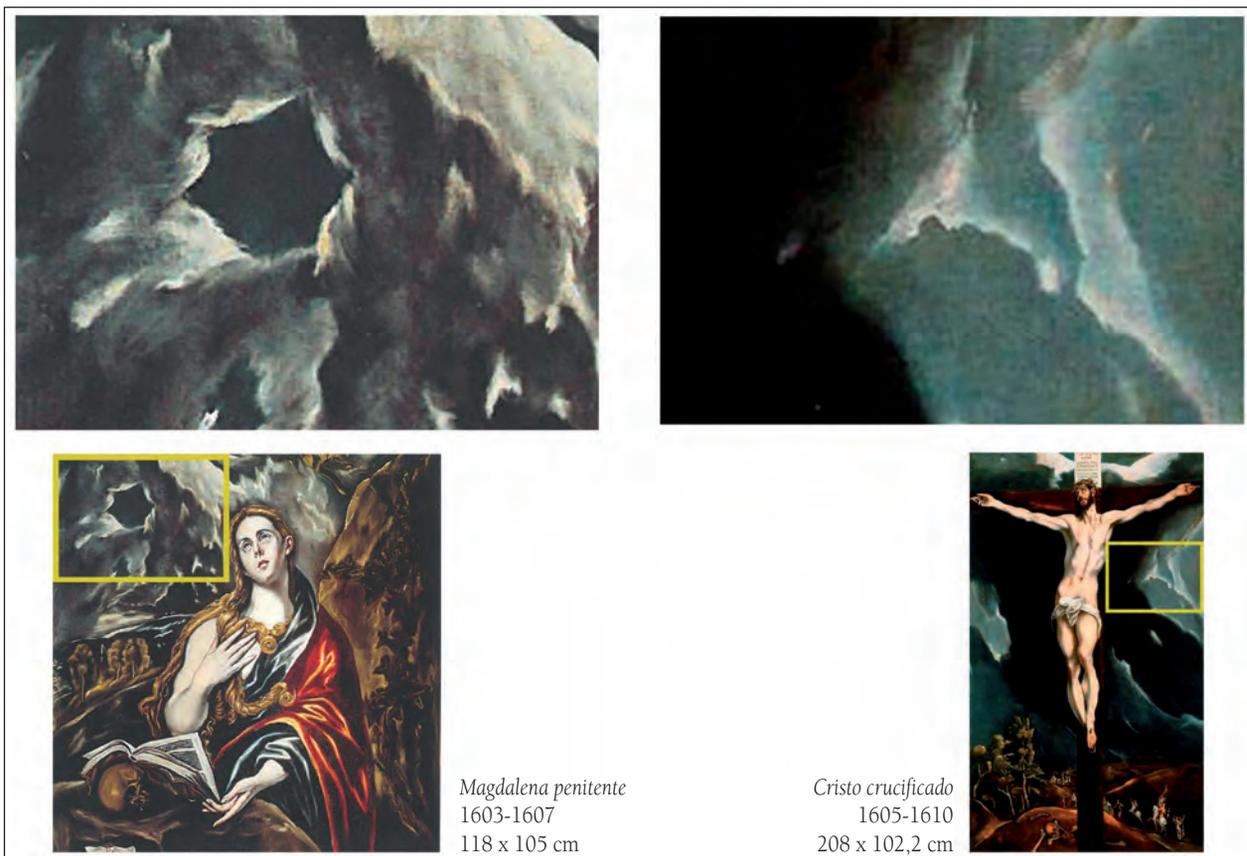
Lo que nos atrae como pintores es ese especial deseo del Greco de moverse en la *inverosimilitud*, en la voluntad de entrar a clasificarse como pintor de lo trascendente, alejado claramente de la cotidianidad, de la magistral pericia y del máximo realismo de la pintura al modo de un Velázquez, cortesano y maestro indiscutible, pero confor-

mado con ejecutar con increíble sabiduría pictórica el mundo material y doméstico que le rodeaba. En cambio, el contacto continuo con el éxtasis y con lo intangible está siempre presente en la obra del Greco, siendo esa una constante muy explotada posteriormente por los pintores del siglo XIX, que lo consideran a él como precursor de sus preocupaciones plásticas que trascienden de los problemas de la técnica, del dibujo y del color, y de los acontecimientos cotidianos, como manteniendo únicamente importante en el acto creativo la idea generadora misma, los sentimientos personales que presiden todo el resultado plástico.

A la vez, el Greco explotó también una valencia del arte posterior, que es el de hacer coexistir simultáneamente acciones sucesivas a modo de viñetas que se definen en el mismo cuadro, como en *El entierro del conde de Orgaz*, donde a la vez que el cadáver del Conde va a su sepultura, su alma de niño sube al encuentro del Altísimo.

Es esa voluntad de impregnar a toda su pintura de un carácter alucinatorio, lanzando nexos entre lo terrestre y lo celestial, lo que marca toda la obra principal, más monumental y representativa del Greco, donde los *cielos negruzcos, trágicos*, cargados de misterio y premonitorios de tormenta están muy presentes. En ese especial telón de fondo que con frecuencia utiliza, se aprecia un muro espeso y denso, de múltiples capas, superficie oscura y azulada, solamente abierta mediante agujeros irregulares donde se diluyen varios tonos sedosos, blancos, celestes y dorados que permiten entrever otra cota más lejana y limpia, adivinándose un azul claro más tranquilo, que nos sitúa más allá del área atmosférica perturbada. Ese cielo agujereado cobra especial relevancia en los fondos de muchas de sus creaciones, contribuyendo a impregnar a todo el conjunto de un ambiente mágico e irreal muy inquietante.

La fotografía que constituye la portada de estas ilustraciones es muy ilustrativa aunque sea de nuestro tiempo, los cielos espesos y densos, peligrosos, tan bien observados por el Greco y el Bosco, que por perturbaciones atmosféricas inesperadas o por un feroz incendio de material altamente inflamable como el petróleo de Kuwait, engendran una escenografía inquietante e insólita que ayuda a imprimir en la pintura un especial dramatismo por la densidad y yuxtaposición de distintas capas, como ocurre en la foto



Magdalena penitente
1603-1607
118 x 105 cm

Cristo crucificado
1605-1610
208 x 102,2 cm

de Steven McCurry, que ahora utilizo, por lo dramático y la plasticidad elocuente de la escenografía.

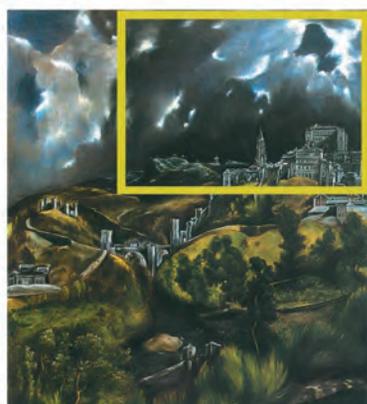
Mi primer contacto con la obra del Greco fue cuando con 17 años me vi sentado en la cima de la colina de enfrente, contemplando el paisaje de la ciudad de Toledo, desde el mismo punto de vista desde donde realizó el pintor uno de sus últimos cuadros: *Paisaje de Toledo con plano*; fue como consecuencia del ejercicio para el ingreso en la Escuela de Arquitectura de Madrid, que realicé en el año 1957, un dibujo largo a línea continua y tinta china de todo el panorama de la ciudad del Tajo, lo que me llevó a un análisis muy detallado del gran cuadro del paisaje de la ciudad toledana, realizado en su última época por el Maestro; donde llamó mi atención, el negro cielo de poca pintura y las licencias que el pintor se tomó variando de ubicación diversos elementos arquitectónicos y trastocando otros, truncando perspectivas a su voluntad, que iban desde el puente de Alcántara y el castillo de San Gervasio

hasta la predominante posición de una especie de maqueta del Hospital Tavera traspuesto de escala y que flota en una nube extraña y algodonosa.

Es esa importancia de las nubes en su pintura y la relevancia que le da a los cielos, no entendiéndolos como un fondo rutinario y de relleno, sino como un importante concepto y elemento primordial, lo que va a estar presente en medio de los abigarrados y estudiados conglomerados humanos y grupos celestiales de sus cuadros.

El cielo en este cuadro tardío es resuelto con poca pintura, más desvaída en cuanto a materia, pero no por ello menos intrigante y misterioso.

En el *Paisaje de Toledo con plano*, otro de los aspectos para mí importantes en la obra del pintor toledano, no solo es la presencia de la nube blanda, acolchada, central, como elemento que ha estado presente a lo largo de su obra religiosa, sino también me intrigó la amalgama de fi-



EL GRECO
Vista de Toledo
1569-1600
121 x 106 cm



ROBERTO MATTA
The Bachelors twenty years after, 1944

guras que flotando se acercan, la Inmaculada portando la casulla de San Ildefonso acompañada de ángeles, como un conglomerado sin escala, como ocurre en la pintura oriental, como punto que flota en un fluido, y donde, según el artista, “no se detecta si las formas están cercanas y son pequeñas, o por el contrario son grandes y están muy lejos”.

De esta visión deduzco varios aspectos que han estado muy presentes en sus cuadros de inspiración religiosa, marcados por la Contrarreforma: la importancia de la *in-gravidez*, *de lo que flota*, *la flotabilidad*, en medio de un fluido mágico especial cuajado de nubes inquietantes y fantasmagóricas, como telón agujereado que deja entrever un plano más limpio y lejano, menos turbulento y ajeno a la escena trascendente... Puede también observarse las mismas intenciones en este cuadro de Roberto Matta.

Otro aspecto que, en general, hay que destacar es la *levitación dinámica*, la ascensión de los personajes, el flotar

hacia arriba, la ausencia de peso de figuras agrupadas, que a la vez no están quietas, sino que mantienen una direccionalidad, una vectorización hacia la parte superior de los cuadros, de formatos cada vez más verticales, para acentuar todavía más esa tendencia hacia la subida de lo que procede de este mundo y que va al encuentro de lo Divino, que baja de unas Alturas poco determinadas, buscando un contacto entre sí en un divino enlace.

Esa misma *idea de encuentro*, de contacto con lo Divino, viene siendo otra de las constantes que prefigura formalmente la composición de muchos de los principales cuadros religiosos y de *intermediación* entre este mundo terrenal y otro que se hace presente mediante especiales resplandores y rayos direccionales, imprimiendo a muchos de los episodios de una especial luz amarilla intensa como polvo cósmico que se configura como una excusa importante para enfatizar el juego con la luz que viene de arriba y de atrás, dándole a las pinturas un especial as-



El Martirio de San Mauricio
1580-1582
140 x 110 cm

Adoración de los pastores
1612-1614
320 x 180 cm

pecto fantasmagórico, trasponiéndolas a otra dimensión, a un mundo paralelo. Eso es apreciable solamente si se adopta y se entra en una duermevela espiritual. Se movía, según Dvorak, “en un mundo gobernado por el espíritu y no por la materia”.

También se aprecia una especial manera de tratar la sustancia ectoplásmica espiritual que viene de arriba, como amalgama en movimiento, en rotación continua, figuras a modo de enjambre celestial de seres inquietantes, de entidades espirituales despersonalizadas que mantienen sin embargo una presencia significativa, con un papel no solo de acompañamiento de la figura del Padre y del Hijo, sino también con fuerza extractora capaz de hacer levitar a una figura terrenal pesante que sube al encuentro de otro mundo, jugando con el concepto de simultaneidad, escenas terrestre y celestial que se dan al mismo tiempo y en la misma secuencia temporal.

Estos elementos amalgamados que flotan y viven en el cuadro dentro de un fluido especial a modo de cielo, ha condicionado en el arte contemporáneo a multitud de pintores, tales como Miró, Chagall, Arshile Gorky, Matta, etc., tal y como veremos en las imágenes que acompañan a este comentario. Su sentido espiritualista queda de manifiesto también al observar las esferas enroscadas y abigarradas de esas entidades espirituales, los grupos de ángeles que descienden en rotación a la manera de las agrupaciones compactas, como los enjambres de insectos o masas vivas de la fauna marina que esconden su individualidad anónima funcionando como conjunto, como si de una especial entidad espiritual más potente se tratara.

Y ese planteamiento compositivo que incide sobre la idea de flotabilidad y de ingravidez de las formas dentro del plano del cuadro ha sido lo que está muy presente también en mi pintura surreal desde los años 70 hasta la actualidad, como presupuesto plástico devenido de esa

obra magistral que admite entidades formales de conducta autónoma que parece que están por encima del Bien y del Mal, que viven y se mueven en otro medio, en otro fluido luminiscente que no es precisamente aire, sino una especial atmósfera, donde pueden coexistir todas esas figuras que se derivan en la pintura contemporánea desde aquellas primeras miradas a las pinturas de dos artistas tan distintos como el Greco y el anterior Bosco, y que enlazan con lo que ocurre en el centro de una obra como un eco primitivo, del centro de ese cuadro candiota, *La dormición de la Virgen*, estos pintores están distanciados en el tiempo, sin embargo, están unidos en la creación de extraños y especiales escenarios donde conviven entidades antropomórficas que no son exactamente de este mundo. Ese enlace con lo divino se produce también en el centro del *Entierro del conde Orgaz*.

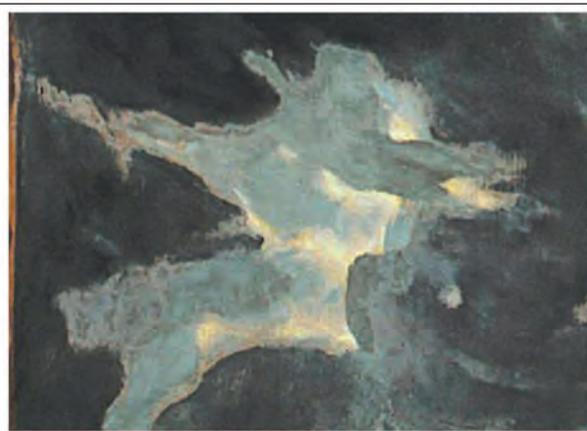
Antes de continuar con el análisis de los cielos en su pintura, creo que debería hacer un pequeño comentario

sobre el uso de la materia prima de gran calidad que justifica la brillantez de los colores y la permanencia impecable de los mismos hasta este siglo.

Se deduce que el Greco, después de aplicar una capa de imprimación de pintura siena sobre el lienzo de lino, empleó pigmentos de alto precio, como el azul de “Bremer” o “cenizas azules” que es como el ultramar intenso o “azurita”, casi tan caro como el oro. Lo usaba para sus mezclas oscuras, entreverado con el “esmaltín” o arseniuro de cobalto, “como si fuera una mayonesa azul”, como dijo Victoria Finlay.

Para sus cielos, es muy probable que también machacara el azul añil o “nila” y lo ennegreciera con carbón de sauce, o incrementando su oscuridad con el negro “Wicker”, extraído del carbón de mimbre en polvo.

Siendo tan exigente, es seguro que también disfrutó aplicando el carísimo azul lapislázuli, traído con mil vicisitudes en caravanas de las montañas Karakorum y tam-



Santa María Magdalena
1577-1580
164 x 121 cm



Cristo crucificado con dos orantes
1577-1580
249,8 x 180 cm

bién posiblemente conociera la fuerza y la fijez del “glasto”, azul permanente que usaban en el tatuaje los antiguos britanos, compuesto a base del zumo de la planta “eclipsa postrata”.

En lo que se refiere a los rojos, el más llamativo que se aprecia es el luminoso carmín de granza o de “quermes”, rojo purpurino de color rubí y carmín de la cochinilla que utilizó en la túnica de Cristo en el *Expolio*, combinado con toques de escarlata oscuro de las hojas del nogal o destellos de rosa profundo extraído del Palo del Brasil.

Estoy seguro también de que no dejó de utilizar las pestilentes pelotas de la orina de las vacas sagradas que son la materia prima fundamental para la obtención del luminoso “amarillo indio”, que estimula tan sensualmente nuestro sistema límbico, ubicado en el cerebelo.

Las nubes oscuras de tormenta las conseguía con esos negros aterciopelados y vibrantes mediante la yuxtaposición del negro antimonio o “Kohl”, mezclado para conse-

guir las sutiles veladuras con cera nueva, masilla y clara de huevo, todo calentado al “Baño María”.

Siguiendo con la reflexión anterior, sería interesante averiguar desde dónde vienen esas figuras que milagrosamente flotan ya en los cuadros de los siglos XVI y XVII, en primitivos, manieristas y, más concretamente, en la singular versión religiosa del Greco, que coexisten con lo material como si de algo natural se tratara; son agrupaciones de personajes terrenales y naturales que se interconectan con otras visiones espirituales que no pertenecen a esta realidad, pero que en sus cuadros aparecen simultáneos y con una frecuencia evidente y obvia, como puente de contacto habitual y asimilado entre dimensiones extrapoladas, entre aquello material y lo etéreo o poco cohesionado, lo inmaterial, aquello que no tiene peso, ni cuerpo, ni se puede tocar.

El tratamiento de esas figuras evanescentes y ectoplásmicas es lo que le da a la pintura del Greco una especial



El Martirio de San Mauricio
1580-1582
140 x 110 cm



La Gloria de Felipe II
1581
140 x 110 cm

personalidad y una distinta dimensión: quedan como escenografías grandiosas todavía más resaltadas por las pinceladas sueltas y nerviosas, por los blancos relampagueantes que, como estallidos cromáticos contrastantes, protagonizan la configuración total del dinámico y energético conjunto con agujeros en los cielos tenebrosos y cargados con masas nubosas blancuzcas, negras o púrpuras que preceden a la tempestad.

Volviendo de nuevo al análisis de su obra, también queda muy patente en los cuadros la materialización de los rayos de luz direccional procedentes de una misteriosa fuente que nunca se nombra, que no se descubre..., la direccionalidad de la luz que se materializa y que viene de Arriba, pero ¿de dónde viene?

Según mi manera de pensar, todo condiciona a un pintor como el Greco, arrogante, libre-pensante y filósofo, que no se doblegaba ante la autoridad eclesiástica, sino que planteaba y disponía, según su criterio, la escenografía

celestial; y aunque no lo manifestara por escrito, por temor justificado a la Inquisición, es seguro que tenía sus propias ideas religiosas abiertas y más desprejuiciadas, cercanas a la secta “familiarista” de cierto arraigo en la zona, según dicen los historiadores, fundamentada en el amor al prójimo..., y sus pinturas más bien seguían su propia inspiración que a las estrictas instrucciones emanadas por las entidades religiosas con las que se relacionaba, aunque en lo que se refiere a la idea de los cielos aceptaba el concepto renacentista de que la *Morada de Dios* venía de Arriba.

Pero desde aquella concepción de la geografía celestial, las entidades divinas que bajaban y atravesaban el mar de nubes de la atmósfera terrestre tampoco venían del espacio sideral, donde orbitan los astros, ni desde más allá de los espacios infinitos donde lucen las estrellas. Según las teorías religiosas imperantes, el Reino de los Cielos se sitúa en otra capa externa a nuestro universo, donde todo es de otra manera y donde se conocía poco de lo que allí ocurría.



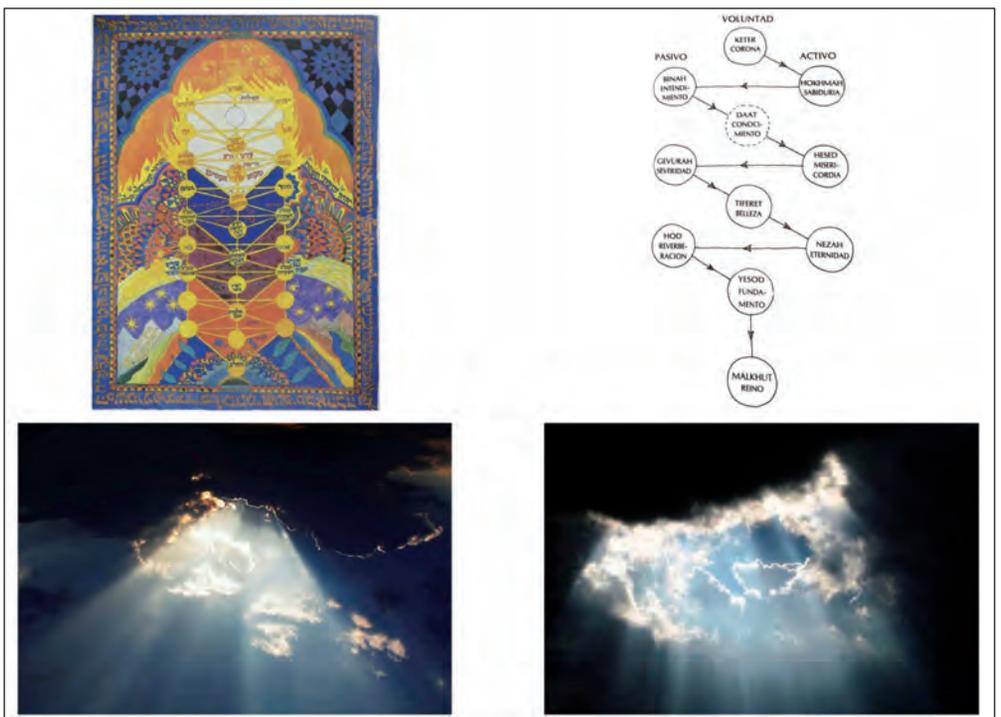
La Gloria de Felipe II
1581
140 x 110 cm



La Anunciación
1570-1572
26,7 x 20 cm



Los cielos de la Biblia.



La Cábala mística

Hoy sabemos que eso no es así y que la Física y la Astronomía nos desvelan otras fronteras, marcadas también ahora por las teorías de la relatividad. Lo que ponía de manifiesto el Greco en sus pinturas da lugar y supone la existencia de otras dimensiones extrapoladas a mundos paralelos, donde los pintores surrealistas se mueven ahora con total libertad, en medios transparentes e iridescentes, donde multitud de entidades de conducta autista y libertaria se organizan y agrupan libremente, dando lugar a hechos y actitudes que permiten otras composiciones no canónicas, que no obedecen a leyes físicas y donde todo parece estar en continuo movimiento.

Por otra parte, asentado el pintor durante cuarenta años en una ciudad extraña, donde coexistían cristianos antiguos, judíos y moriscos, es muy probable que conociera bien aquello que la Inquisición prohibía, pero que, al igual que lo conocen los pintores contemporáneos, las enseñanzas de la *Cábala Mística* ordenaban el Mundo y la conducta del Hombre de una especial manera, donde la

idea de Dios es la *Nada Absoluta*, era lo primero, entendiéndose que Dios está en todas partes, y donde la Luz Infinita rodea el *Gran Vacío*, de donde emanó un rayo de luz que penetró desde la Periferia hasta el Centro.

Ya en la Edad Media se sabía, según la *Cábala* de los místicos, cómo era la organización del Universo, teoría que venía de Oriente; que “el Mundo cobró vida mediante Diez Palabras Divinas, y que, según la *Cábala Hebrea*, el Rayo de la Divina Voluntad organiza mediante estas diez etapas llamadas Sefirot todo aquello que está llamado a manifestarse”.

Sin entrar en más disquisiciones sobre la *Cábala* y el flujo que manifiestan las diez Sefirot, puede visualizarse cómo el movimiento en zigzag del Rayo Relampagueante que se aprecia en el esquema del *Árbol de la Vida* (cuyo esquema nuestro), donde el rayo relaciona y enlaza en línea quebrada una correspondencia entre las manifestaciones de la Vida Humana y los Principios activos y pasivos, con-



EL GRECO
Tríptico de Módena
Vista del Monte Sinaí
1570-1576
41 x 48 cm



TIZIANO
Dánae, recibiendo la lluvia de oro, 1554
120 x 187 cm

formando a su vez tres líneas verticales de conceptos que vienen dispuestos en distintos niveles de conciencia.

Ese Rayo Relampagueante está presente en muchas de las pinturas del Greco y de otros pintores anteriores y posteriores obsesionados con la tempestad y el rayo, tales como Giorgione, Poussin y Millet, que parecen introducir virtualmente en la pintura la sensación del alarmante sonido del trueno, y donde el origen de esta concepción y la comprensión de la dinámica de la relación entre un Mundo y el siguiente reside en el texto hebreo de la Biblia, desde donde el pintor toledano justifica también la presencia de las *Nubes de la Transfiguración*, las que nombran con frecuencia las Sagradas Escrituras.

Si se dejan atrás sus cuadros anteriores a Toledo de *Cristo expulsando a los mercaderes del Templo* y *La curación del ciego*, donde todavía se aprecian como fondo perspectivas arquitectónicas clásicas y ficticias del estilo manierista, pero que luego desaparecen en los cuadros toledanos

del Greco —exceptuando retratos de interior—, solo queda una escenografía nubosa, agujereada y tenebrosa, y la arquitectura ya se desplaza de las pinturas hacia los retablos serlianos de madera dorada, confeccionados por él y que enmarcan las pinturas mencionadas; donde ahora solo aparecen personajes apretados que reflejan los diferentes estados del alma humana, con fondo y resquicios de cielos misteriosos entreverados con perforaciones, nubes iridiscentes y polvo meteórico que mantienen en levitación a sagrados personajes y donde el terreno, el suelo, aparece poco, como ahogado por la aparición radiante.

Las nubes son un elemento sutil y etéreo omnipresente en sus pinturas religiosas, desde donde emana en multitud de ocasiones el Rayo Relampagueante, la luz intensamente dirigida de manera intencionada, hacia allí, donde el pintor necesita enfatizar lo importante de la escena. Allí donde lo lleva su inspiración espiritual y personal. Aquello que magnifica su relación con Dios, su coexistencia con los místicos y con el alma profunda del pueblo español.



POUSSIN
Las cuatro estaciones (Invierno), 1660-1664
118 x 160 cm



MILLET
Mountain landscape with lightning, 1675
97,3 x 127,1 cm

También acentúa de manera atormentada el diálogo entre la forma, el color y la luz, dejando el dibujo y las reglas compositivas en muy segundo término.

Todas las distorsiones aparecen en un deseo de olvidar proporciones canónicas, de medidas contadas por el número de cabezas armónicas con respecto a la longitud de los cuerpos, que en su verticalidad quedan imbricados y enlazados con el Altísimo, deformaciones y alargamientos que intensifica en su voluntad por mostrar entre las Brumas Luminiscentes de sus particulares Nubes la relación del mundo terrenal (MALKUTH, según la Cábala) con KETHER (la corona, lo Divino). Dentro de ese frenesí enervante, el acompañamiento de las nubes entreveradas con los cielos rotos es fundamental, dando al conjunto un cierto carácter alucinatorio.

Todo el conjunto está en el ánimo de trascender la realidad, en contacto con los místicos espiritualistas que asimilaban una esotérica representación de Dios.

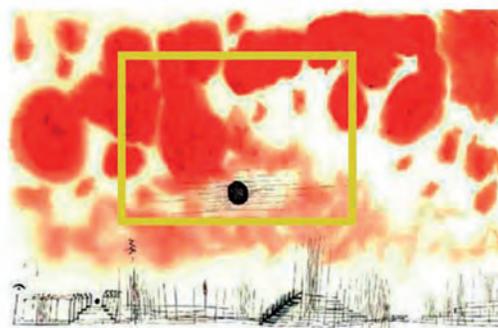
La mayoría de esos cuadros de *Intermediación* de los Santos con el mundo de lo divino están también justificados en los pasajes bíblicos que se refieren a la Venida del Señor en las nubes:

“Miraba yo en la visión de la noche y he aquí que con las nubes del Cielo venía uno como Hijo del Hombre...” (Daniel, 7: 13-14); “Entonces verán al Hijo del Hombre que vendrá en las Nubes con gran poder y Gloria...” (Marcos, 13: 24-27); “Luego nosotros, los que hayamos quedado, seremos arrebatados juntamente con ellos en las nubes, para recibir al Señor en el Aire, y así estaremos siempre con el Señor...” (Tesalonicenses), “Miré y he aquí una nube blanca; y sobre la nube Uno sentado semejante al Hijo del Hombre..., y del templo salió otro ángel clamando a gran voz al que estaba sentado sobre la nube...” (Apocalipsis, 14:14-16).

En ese escenario majestuoso, con el cielo como fondo, se asientan las figuras semideshuesadas del Greco, muchas



NEO RAUCH
Januar
2003
78 x 55 cm



PAUL KLEE
Clouds over Bor, 1940, 44 x 46 cm

de ellas flotando, otras levitando y ascendiendo hasta el encuentro con Dios, dentro de un fluido especial luminiscente de aire celestial enrarecido por la presencia de lo divino y que no se produce por casualidad, sino que es producto de la reflexión y de una profunda inspiración creyente del artista.

Escenarios magníficos, donde no se aprecia la línea del horizonte porque todo queda centrado y enfocado en un plano más cercano, donde solo importa el hecho del encuentro de figuras en levitación y ascensión, de contacto con Dios.

Las nubes de la Transfiguración y las nubes intrigantes e iluminadas del Greco pertenecen a otros Cielos, encajados en Universos Mentales que derivarían en los pintores surrealistas en otros medios encendidos etéreos o acuosos, sin la presencia de aire (otra vez Rauch, Gorky, Matta, etc.).

Otros universos mentales donde todo es posible, liberadas las formas de la esclavitud de la gravedad, en esa especial transgresión de las leyes de la proporción, del contraste entre lo grande y lo pequeño, lo nítido y lo difuminado, lo concreto con lo disuelto, y donde queda autorizada la estridencia cromática y el refinado contraste entre lo oscuro y lo brillante.

EL GRECO EN SONIDOS

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

“Yo, de música no sé”, dice una nota manuscrita por El Greco en el ejemplar de *Los diez libros de arquitectura*, de Vitruvio, que poseía en su biblioteca. Sin embargo, toda su vida madura transcurrió en ciudades tan llenas de música como Venecia, Roma y Toledo. Sesenta años después de su muerte, en 1675, publicó el pintor Jusepe Martínez el libro *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, del que extraigo un párrafo, hoy famoso como testimonio de la presencia de la música en la cotidianidad del Greco. Dice que el artista cretense “ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para, cuando comía, gozar de toda delicia”. Esta noticia es dudosa, porque en la muy escasa documentación sobre la vida privada del Greco no hay dato alguno que la apoye. Por otra parte, la opinión de Jusepe Martínez sobre el arte de Theotokópulos era muy crítica y en cierto modo negativa, cosa bastante común entre sus coetáneos y las generaciones posteriores. De ahí que la cita de los músicos asalariados para amenizar las comidas ocultaba el reproche a un despilfarrador que ganó mucho dinero y lo dilapidó en placeres mundanos. Además, los inventarios de pertenencias después de su muerte no sugieren una vida de lujo, sino austera. Su mayor posesión era una biblioteca privada de unos 130 ejemplares, casi toda anotada de puño y letra y excepcionalmente rica para la época. No llegaba a los 500 libros que albergó la de Rubens, pero estaba muy por encima de las comunes entre los intelectuales y artistas de su tiempo.

Las notas manuscritas en los márgenes de sus libros facilitan el seguimiento de las preocupaciones y aficiones

del Greco, que otorgó a la arquitectura una importancia prioritaria, nacida sin duda de sus experiencias en el taller de Tiziano y la posterior etapa romana. Del conocimiento de la música dan prueba algunos datos biográficos y la naturaleza misma de los ambientes que frecuentó. Sabemos que entre las trescientas pinturas indudablemente salidas de sus pinceles, apenas seis contienen escenas musicales, casi todas en los espacios de la Gloria que ocupan la parte superior de sus creaciones de temática religiosa. Pero el realismo y el extremado detalle de los instrumentos musicales que tañen los ángeles acredita un exacto conocimiento del orgánico elegido, habitual en los pequeños grupos que amenizaban la mesa de los poderosos, no solo en el tiempo del Greco, sino a lo largo de todo el Barroco. A este respecto, son paradigmáticas las colecciones de *Tafelmusik*, “música para la mesa” de Telemann, que utilizan en gran parte el instrumentario renacentista de las glorias del Greco.

Curiosamente, en la por muchos considerada cumbre de su creación, *El entierro del conde de Orgaz*, tan solo un pequeño testimonio iconográfico aparece en la parte baja y lateral izquierda de la Gloria: es el arpa que tañe el rey David, y llama la atención en un cuadro con más de medio centenar de severas figuras. No en vano fue David el gran salmista del Antiguo Testamento.

CREDO ANTIPITAGÓRICO

Cuando, bastante confundido por las disquisiciones musicales de Vitruvio, escribe al margen “Yo, de música

no sé”, posiblemente está proclamando su credo musical, opuesto al vitruviano. Se trata de una confesión indirecta, pero muy expresiva del lugar que ocupaba el arte de la música en su personal estética: una estética antivitruviana y antipitagórica, por basarse estas en las matemáticas y las proporciones aritméticas como estructura de todas las artes. Frente a ello prefería el Greco –y su pintura de plenitud lo demuestra cabalmente– tomar partido por la tesis, también de origen griego, que se oponía a la matemática como base de los lenguajes artísticos. Su categórica manifestación de ignorancia musical es en realidad una refutación del saber pitagórico que impregnaba sus lecturas. Por lo que tienen de negativas, esas palabras son significativas en términos de modernidad y sugieren dos ideas relevantes: la independencia entre los distintos lenguajes y la validez del juicio del oído en la estimación de un arte más dirigido a los sentidos que a la especulación. También es revelador el hecho de que alguien que lo conoció en Toledo, el suegro de Velázquez, Francisco Pacheco, no muy afín al estilo del cretense, lo elogiase no como artista sino como “gran filósofo, de agudos dichos”.

Desde que Fernando Marías y Agustín Bustamante encontraron, hace ya 30 años, la traducción italiana de 1556 del famoso tratado de Vitruvio que perteneció al Greco y por él fue anotado, la rotunda afirmación de no saber de música viene siendo analizada desde diferentes puntos de mira. Un estudioso moderno, De Vicente, considera que el pintor despreciaba las proporciones y se interesaba por la emotividad. “El criterio válido –escribe– no es el de los números sino el de los sentidos: el juicio del ojo en el artista plástico y el juicio del oído en el músico”. Esta tesis sensorial queda igualmente plasmada en las anotaciones de Theotokópulos en los márgenes del libro de Giorgio Vasari *Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores*. Y siempre, más allá de las palabras, en la libérrima sensibilidad de su pintura, rebelde a cualquier aplicación matemática.

No quiero insistir en referencias estéticas ni iconográficas, pero no será superflua a mis propósitos una nueva aproximación a la atmósfera musical que respiró el Greco durante casi toda su vida. En Venecia, adonde llegó en 1567 para aprender de Tiziano los fondos arquitectónicos, la cifra del dibujo, el color naturalista y la iluminación, asistía Doménikos a los cultos en la basílica de San

Marcos, donde los experimentos policorales facilitados por la disponibilidad de un gran órgano fijo y otro móvil, así como las alternancias entre coros, o coros y solistas, plasaban criterios espaciales de indudable influjo en la percepción sensible del pintor. La estética plana de los iconos bizantinos de su juventud en la isla natal se expandió durante esos años en las tres dimensiones del espacio, tanto visual como sonoro.

Tres años después, en 1570, llega a Roma e ingresa en el cultivado círculo del cardenal Alessandro Farnese, donde tenían gran protagonismo los intelectuales y artistas españoles. Este fue el origen de su posterior decisión de trasladarse a España. También ingresó en la asociación gremial romana *Accademia de San Lucca*, a fin de tomar posición en el mercado de los encargos de obra artística. El rey de la música romana era por entonces Palestrina, maestro de capilla de San Pedro. En esta y otras basílicas de la ciudad era fecunda la creación musical por parte de compositores llegados de varios países europeos. Además de Palestrina, Andrea Gabrielli, Giorgio Maniero, Verdelot, Venegas de Henestrosa, Vivanco, Philippus de Monti, Francisco Guerrero, Juan Vásquez, Mudarra y Victoria poblaban las bóvedas de sonidos directamente lanzados al encuentro de dos rasgos característicos del psiquismo del Greco: la originalidad de la concepción espacial y el primado de los valores sensibles por encima de los matemáticos.

DE PALESTRINA A VICTORIA

Los nueve años italianos de Theotokópulos fueron de profunda inmersión en la extraordinaria originalidad poética de todas las artes, fundamentalmente plásticas, pero también musicales. Dejó Roma porque los encargos que recibía, de retratos y pequeñas obras, no daban cauce a la energía de su creatividad. Además, se sintió atraído por el llamamiento del rey Felipe II a los artistas italianos para decorar el Monasterio del Escorial, cuya construcción estaba a punto de concluir. La profesora Ángeles Alemán ya comentó en este ciclo el porqué del disgusto del rey ante los dos primeros encargos hechos al Greco, que, sin embargo, siguieron en el monasterio hasta nuestros días. Aquel rechazo y los consejos del deán de la catedral tole-

dana, Luis de Castilla, a quien conoció en la corte, lo impulsaron a trasladarse a Toledo, donde fue recibido como gran artista desde su llegada en 1577.

Al igual que Palestrina en Roma, el rey musical de Toledo era Tomás Luis de Victoria. El Greco, que no había gozado del favor de Felipe II, tampoco logró prebendas del cabildo toledano. El mecenazgo que le permitió crear sin angustias y vivir confortablemente dimanaba de un grupo de hombres de Iglesia, cuyo objetivo era propagar la doctrina de la Contrarreforma. Reunían mucho poder en una ciudad que en aquel tiempo era una de las cuatro más grandes de Europa, con 62 000 habitantes, según el censo de 1571. El Greco se convirtió en ilustrador de las ideas de la Contrarreforma, que entonces era la modernidad, frente al conservadurismo artístico de la archidiócesis. Sus 37 años de vida en Toledo transcurrieron, hasta que murió en 1614, en unas dependencias del palacio del marqués de Villena, que era por sí mismo un activo centro cultural. En la biblioteca del palacio había numerosos manuscritos e impresos con tonadas polifónicas y de canto llano. Y los contemporáneos del Greco, que llenaron de obras maestras la biblioteca capitular de la Catedral, se llamaban nada menos que Ginés de Boluda, Pedro de Escobar, Bartolomé de Escobedo, Constanzo Festa, Francisco Guerrero, Josquin Desprez, Alonso Lobo, Cristóbal de Morales, Juan Navarro, Francisco de Peñalosa, Bartolomé de Ribera, Jorge de Santa María, Francisco de la Torre, Andrés de Torrentes, Felipe Verdelot, Sebastián de Vivanco y, por encima de todos, Tomás Luis de Victoria. Sobra decir que esta capilla insigne fue la más renombrada de las españolas en todo el ámbito europeo.

Toledo, en consecuencia, era una constante fiesta musical. Semana Santa, Navidad, Corpus Christi, las celebraciones de la Virgen, todo el ciclo litúrgico y las festividades de las diferentes parroquias y sus advocaciones, las procesiones a los monasterios o por las naves y el claustro de la Catedral, las exequias por la muerte de un cardenal o un miembro de la realeza, las proclamaciones de los nuevos cardenales, las visitas reales o acontecimientos tan importantes como la traslación de las reliquias de Santa Leocadia en 1587: toda aquella actividad mantenía a numerosos maestros de música, órganos y organistas, cantores, ministriles, niños de coro, luthiers, etc., siendo escenario y compañía esenciales para un artista de la sensibilidad y es-

piritualidad del Greco. Pese a que las palabras de Jusepe Martínez sobre la música de mesa en la casa del pintor son las únicas que testimonian su vida musical, importantes escritores como Ulpiano Chacón o Mújica Laínez han fabulado sobre el asunto.

La citada referencia de Martínez cuadra bien al carácter arrogante, orgulloso y tal vez dilapidador de Theotokópulos, que el mismo biógrafo desarrolla con ciertas dosis de antipatía personal. Me parece muy inspirador el que nuestro artista, persuadido de su genio y, en consecuencia, su categoría humana, se diera lujos reservados a la nobleza y la alta clerecía. A pesar de no conocer facturas o contratos con músicos y de que en los inventarios post mórtem no figuren partituras o instrumentos musicales, las ideas del Greco sobre los elementos básicos de la música (el silencio, el canto, los instrumentos, etc.) llaman la atención de sus estudiosos en paralelismos sinestésicos o equivalencias con las pinturas. Rainer Maria Rilke describió sus ángeles músicos como “algo sensible en lo suprasensible”, que es como decir humano en la inmaterialidad de la gloria divina. Y Unamuno los define como “visiones o ensueños de lo natural, más que copias o trasuntos de él”. Son dos hermosas metáforas de la vivencia musical del cretense.

SONETO Y GALLARDA DE GÓNGORA

Es muy significativo que al soneto-epitafio titulado *El sepulcro de Domingo Greco, excelente pintor* creyera necesario Luis de Góngora ponerle música de su propia autoría. El genial poeta manierista, que también era músico, quiso redondear su barroca y culterana evocación del pintor con una gallarda significativa del binomio de su personalidad artística: la pintura y la música. La escuchamos al tiempo que leemos el soneto, como primer ejemplo del propósito de esta charla titulada “El Greco en sonidos”, o sea, los sonidos inspirados en su obra.

Ya entrados en estas músicas, es obligado decir que, con excepción de la gallarda de Góngora, no hay constancia de ninguna otra pieza en los catálogos musicales de su tiempo. Más aún, durante los dos siglos y medio largos en que permaneció prácticamente olvidado dentro y fuera

de España, o clasificado entre los artistas menores, no aparece rastro de su potencia inspiradora de música. Esto es natural, teniendo en cuenta la baja estimación en que cayó su posteridad. A partir de los primeros testimonios valorativos de mediados del siglo XIX hasta nuestros días, con la plenitud de su estima universal, el Greco fue sucesiva o simultáneamente calificado de místico, manierista, proto-expresionista, protomoderno, lunático, astigmático, quintaesencia del espíritu español o pintor griego a secas. Antes y después del redescubrimiento mostraron resistencia los espesos prejuicios que le llevaron al olvido.

Muy pocos contemporáneos escribieron críticamente sobre él. Todos admitían su dominio técnico, pero el singular estilo los desconcertaba. Hacia finales del XVII estas dudas tomaron un sesgo negativo. El tan citado Jusepe Martínez calificó su estilo de caprichoso y extravagante. Para Antonio Palomino, autor del único tratado monográfico anterior a la segunda mitad del siglo XIX, había sido un buen pintor en las obras tempranas, cuando imitaba a Tiziano, “pero en su estilo tardío trató de mudar de manera, con tal extravagancia que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrado del color”(…). “Lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor; y en lo que hizo mal, ningún otro fue tan malo”. Durante esos siglos, no había posibilidad de contraste con la opinión exterior, porque toda su obra estaba en España.

Conviene recordar que la primera actitud revisionista comienza en 1840 con el viaje por España del poeta y crítico Theophile Gautier. Otros franceses se adhirieron después a la reivindicación del cretense, y tuvo fuerza singular la del inventor del impresionismo, Edouard Manet, en 1865. El primer tratado serio y global en España es el de Manuel Bartolomé Cossío, en 1907. Fue el libro de referencia durante décadas, aunque en el catálogo de obras del Greco le atribuyó muchas ajenas, posteriormente excluidas. El libro de San Román de 1910, *El Greco en Toledo*, sigue fallando en la relación de obras de autenticidad indudable, pero consolida el renacimiento triunfal que había comenzado con el siglo XX y ratificaron todas las vanguardias artísticas y los organismos culturales europeos y americanos. El crítico alemán Julius Meier-Graefe, en 1910, consideró al Greco precursor de Cezanne, Manet, Renoir y Degas, la primera línea del arte impresionista,

además de ver en su obra una anticipación de todas las tendencias del arte moderno.

En este sentido ha sido formidable la reciente exposición del Museo del Prado, *El Greco y la pintura moderna*, que dilata las investigaciones de Meier-Graefe y visibiliza la presencia conjunta de las pinturas del Greco y las que inspiró a los más grandes artistas del siglo XX, Picasso y Pollock en primer lugar, con recurrencias casi obsesivas del segundo; pero también Derain, Modigliani, Delaunay, los cubistas checos, los muralistas mexicanos Rivera y Orozco, Kokoschka, Egon Schiele, los alemanes Beckmann o Steinhardt, el holandés Korteweg, los judíos Chagall y Soutine, los surrealistas André Masson y nuestro Oscar Domínguez, Roberto Matta y muchos otros. Aún después de la segunda guerra mundial, las pinturas de Giacometti, Bacon y Saura siguieron reflejando la huella del cretense. Y nada digamos de Picasso, que trasluce, alardea y hasta bromea con la influencia que impregna sus orígenes cubistas con *Las señoritas de Aviñón* y llega poco antes de su muerte a un irónico *Caballero de la mano en el pecho*.

Insisto en la conmoción que producía en El Prado la mirada conjunta del original del Greco y las variantes inspiradas a otros grandes talentos de la modernidad. Tras dos siglos y medio de silencio, se desbordaban los términos compensatorios en la permanente luz del cretense sobre todas las tendencias del siglo XX. El proto-expresionista, o protomoderno, como fuera adjetivado en la plenitud de su valoración, se afirmaba en el hecho casi milagroso de haber impregnado todas las vanguardias. Quien no haya visto la exposición tiene la oportunidad de constatar lo aquí expresado en el excelente libro que editó el Museo. Y ni siquiera hemos glosado la huella del artista inmortal en los grandes pintores españoles de los siglos XIX y XX, Fortuny, Rusiñol, Sorolla y, sobre todo, Zuloaga.

TAMBIÉN EL CINE Y LA LITERATURA

El fenómeno no se detuvo en el territorio de la plástica pictórica y saltó victorioso las fronteras con otros lenguajes. Les recomiendo un librito de Sergei Eisenstein,

uno de los padres del cine como lenguaje artístico autónomo, que se titula precisamente *El Greco, cineasta*. Las composiciones, los espacios, los enfoques, la cromática y la iluminación del Greco son inspiradores para el gran realizador ruso, precisamente por algunas de las razones que disgustaron a Felipe II y a los canónigos de la catedral de Toledo: el tema del cuadro puede no estar en primer plano sin perder en absoluto su poder como relato, al resultar reforzado por figuras o escenas circunstanciales; los personajes centrales no agotan la mirada al estar rodeados de escenas o incitaciones visuales de aparente acompañamiento, como ocurre en el genial *Expolio de Cristo*, y el merodeo del entorno puede ser mucho más expresivo que el tema narrado.

También quiero citar un ensayo de Aldous Huxley, el gran creador de la novela intelectual del siglo XX, cuya técnica narrativa elude siempre la inmersión arbitraria en el psiquismo de los personajes para reflejarlos desde fuera, en sus hechos, sus palabras y la mirada del otro. Este ensayo de 1920, titulado *Las agallas del Greco*, analiza precisamente la profundidad y exactitud de un lenguaje subjetivo que desafió la incompreensión de su tiempo poniendo a prueba las agallas de un auténtico héroe. “El Greco –escribe Huxley– fue un artista singularmente puro, que expresó sus ideas con absoluta sinceridad y con total indiferencia hacia el efecto que podía provocar en el público. En ningún momento accedió al menor compromiso con el mundo; lo único que le interesó fue plasmar sus ideas. Nunca suavizó una forma violenta o empañó la fuerza expresiva de la pincelada para buscar texturas verosímiles. No rehuyó el marcado contraste ni evitó la crudeza de los colores, si entendía que eran necesarios para realizar su idea. Este su magnífico coraje, esta su pureza, así como su total indiferencia por las expectativas del público, es lo que hace que nos resulte tan cercano”.

Tan cercano, añadido, como hoy lo son para nosotros la música de Wagner y Mahler o la filosofía de Nietzsche, todos ellos visionarios del arte y del pensamiento del hombre futuro. Como un demiurgo, el Greco pudo intuir la sensibilidad humana y artística de cuatro siglos después. Es lo que el hombre futuro tardó en descubrirse como destinatario de su arte.

LA INSPIRACIÓN MUSICAL

Volviendo a las músicas inspiradas en el Greco, podemos decir que su inexistencia durante siglos también se ajusta a su condición de artista futuro, porque todas las conocidas son contemporáneas. La primera obra española de que tenemos noticia es una pieza de Conrado del Campo, escrita para piano en 1951, con el título *Ante el cuadro del entierro de Conde de Orgaz*. Está en la biblioteca de la Fundación Juan March, pero probablemente es inédita porque no figura catalogada ni descatalogada en ningún sello discográfico, ni hay referencia de interpretaciones en vivo.

Después de ella, entramos en la que es, a mi juicio, la conceptualmente más libre y estéticamente más creativa de las composiciones contemporáneas inspiradas en el pintor. Me refiero al *Tránsito del señor de Orgaz* para orquesta de cuerdas con tres partes de violín y una de viola, violoncello y contrabajo, escrita en 2010 por Tomás Marco. Es una evocación de la magistral pintura, con el título ligeramente alterado. No quiere ser descripción ni narración, sino que estructuralmente sigue la disposición del cuadro con una forma musical autónoma en la que se distinguen tres planos de acción por su coloración tímbrica. Las figuras sonoras evocan las pictóricas y diferencian los planos terrenal y celeste. El cuadro es, en definitiva, un punto de partida para el trabajo compositivo.

Formalmente, hay un plano métrico con parte de las violas y los segundos violines, que recorre toda la obra y se basa en la sucesión de figuras del centro del cuadro. Los instrumentos más graves tratan el cromatismo y el ritmo de la parte del sepelio, mientras que los más agudos hablan de la ascensión del señor de Orgaz y las figuras celestes, nunca en términos narrativos sino como base de una forma musical abstracta. Escuchamos el final de la pieza, en el que se funden los elementos estructurales de toda ella: los pulsos asimétricos y obstinados de un ritmo que traduce la diversidad psicológica de los muchos personajes de la parte inferior; los *glissandi* ascendentes y descendentes que conforman el dinamismo de los vínculos del cielo y la tierra, y los sobreagudos de los violines en armónicos que sugieren la sublimidad. Las teas ardientes,

fundamentales en la pintura, también lo son en las incitaciones de la música.

Junto a esta neta pieza de concierto se han escrito en nuestro tiempo varias partituras para documentales sobre el Greco. Su carácter subsidiario y los estándares y convencionalismos del género me disuaden de hacerlas sonar, aunque creo de justicia citar nominalmente a la autora de una de ellas, la canadiense Constance Demby, que es la más ambiciosa en valores artísticos.

Una compositora nacida en Rusia y nacionalizada en Estados Unidos, Margarita Zelenai, escribió en 2011 una pieza para viola y piano con el título *La agonía en el jardín (o sea, La oración de huerto)*, obra del Greco en la que aquella se inspira). Zelenai no hace una música formalmente audaz, pero está en la línea de la gran creadora Sofía Gubaidulina, volcada en la dimensión espiritualista y mística del sonido musical, que rompe, o no, los límites de la tonalidad en función de una metafísica del sonido. En el fragmento que escuchamos, es fácil imaginar el alma de Cristo en su angustiada meditación de la víspera del Calvario. Noche y misterio en la soledad del alma en diálogo consigo misma, largas lucubraciones de la viola, excitaciones del piano, gritos en clímax y atmósferas que salen del silencio y vuelven a él en la aceptación de la voluntad divina. Sin ser descriptiva, esta música configura un mundo interior de extraordinaria expresividad y riqueza.

Todos conocemos al compositor griego Vangelis, compositor de numerosas bandas sonoras para el cine. Tan solo trabaja con instrumentos electrónicos, de los que obtiene todos los sonidos orquestales, instrumentales, vocales y corales que necesita. A pesar del género y del procedimiento, siento gran respeto por su música, que es la de un auténtico creador, además de innovador en sentido progresivo de lo que hasta él era la música cinematográfica, incluida la digital de las grandes epopeyas del espacio y demás espectáculos. Vangelis resuelve siempre con refinamiento una dimensión intimista de los procesos

épicos o psicológicos en las películas que ilustra y, por eso, sus bandas sonoras funcionan de manera autónoma como piezas de concierto.

De griego a griego, este artista de nuestro tiempo se sintió varias veces tentado por la musicalización de sus emociones ante la pintura del Greco. En 1998, compuso una Suite de diez piezas que se titula escuetamente *El Greco*. A mi juicio es excelente, pero aún me gusta más la banda sonora creada en 2007 para la película *El Greco*, de Yannis Smaridgis, sobre libro de Dimitris Siatópoulos. Tres griegos de hoy dieron vida al genio de los siglos XVI y XVII con mejor voluntad que resultados. Lo más importante es el trabajo de Vangelis, del que escuchamos sin solución de continuidad tres diferentes fragmentos: un magnífico tema sinfónico-coral, un solo vocal que evoca giros de la música étnica sin duda escuchada por Theotokópulos en su Creta natal y sigue sonando en la Grecia de hoy, y finalmente, un fragmento expresivo y abstracto que preludia el final de la película con notable belleza, siempre dentro de la fidelidad tonal.

Hasta aquí llegamos. Confío en que estos ejemplos, que cierran cuatro siglos después el camino abierto por la gallarda de Góngora, hayan sido representativos del arte musical contemporáneo inspirado en la pintura del Greco. Me hubiera gustado añadir el último estreno, la suite de 13 piezas para piano *Theotokópulos*, de Francisco García Álvarez, estrenada en Toledo el 17 de julio de 2014, dentro del ciclo *La noche se transfigura*. No fue posible conseguir un registro.

Pero vamos a conocer un estreno absoluto mucho más importante: *Las lágrimas del Greco*, de Laura Vega, nuestra admirable compositora y académica, trío de cuerdas precisamente escrito como broche de oro de este ciclo de conferencias desarrollado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en el que intentamos hacer patente que Doménikos Theotokópulos aún puede ser contemplado desde hoy como un artista del futuro.

LAS LÁGRIMAS DE EL GRECO

PARA VIOLÍN, VIOLONCHELO Y CONTRABAJO

LAURA VEGA SANTANA



Detalle de *Las lágrimas de San Pedro*. EL GRECO (1541-1614)

Las lágrimas de El Greco nace en 2014 para ser estrenado en un ciclo de conferencias organizado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes bajo el título “El Greco 400 años después. Una visión contemporánea”. Se inspira en el lienzo *Las lágrimas de San Pedro* y está compuesto para un trío de violín, violonchelo y contrabajo.

INDICACIONES PARA LOS INTÉRPRETES



Violín:

Deberá tocar y cantar simultáneamente en forma de *vocalise* (con la vocal “a” o con boca cerrada) en los compases 77-88. Para voz masculina se deberá cantar una octava más grave de lo escrito.



Contrabajo:

Deberá disponer de un Tam - tam colgado de un soporte para ser golpeado con la palma de la mano izquierda en el compás 74.

Las lágrimas de El Greco

para violín, violonchelo y contrabajo

Laura VEGA

$\text{♩} = 50-56 \text{ ca.}$

Violín *ppp* *dolcissimo* *gliss.* *mp* *mf* *gliss.*

Violonchelo *p dolce molto legato* *mp*

Contrabajo *p dolce molto legato*

sal G *u la punta senza vibrato* *poco a poco vibr.* *(sempre sal G)*

9 *sal D*

Vi. *p* *gliss.* *mf* *gliss.*

Vc. *p*

Cb.

Mateo 26, 69-75 "Y saliendo fuera, [loró amargamente...]"
 [Cita musical J. Dowland "Flow my tears"]

A

19 *mp* *gliss.* *mf* *molto espressivo e dolente*

Vc. *mp* *dim. al niente* *pp* *gliss. 1/4 tono quasi vibrato lento* *pp flautato*

Cb. *mp* *p dolce* *p*

poco a poco vibr. *dim. al niente* *sal E* *sal D*

28 *sal tasto* *p* *gliss.* *gliss.* *p* *sal tasto* *p*

Vi. *gliss.* *gliss.* *p* *sal tasto* *p*

Vc. *p* *sal tasto* *p*

Cb.

37

VI. *crescendo ...* *mf* *p molto legato*

Vc. *crescendo ...* *mf* *p*

Cb. *crescendo ...* *mf molto espressivo*

B ♩ = 50-56 ca.

45

VI. *mf legato cantabile* *riten.*

Vc. *mf molto espressivo*

Cb. *mf*

A tempo ♩ = 50-56 ca. (♩ = 100-112 ca.)

49 *sul A*
D

VI. *f*

Vc. *f dolorosa*

Cb. *f*

C (♩ = 100 - 112 ca.)

54

VI. *f energico sfz* *f* *mf molto espressivo*

Vc. *f energico sfz* *f* *mf molto espressivo*

Cb. *f* *f* *simile* *simile*

59

VI. *1 1 3 3 3 3*

Vc. *3 3 3 3 3 3*

Cb. *3 3 3 3 3 3*

64

poco a poco rit.

D **Meno mosso** (♩ = 66-72)
"Corul"

VI. *3 3* *poco a poco diminuendo*

Vc. *3 3 3 3 3 3* *poco a poco rit.* *mp*

Cb. *poco a poco diminuendo* *mp*

70

VI. *mf* *p espressivo* *mf*

Vc. *mf* *gliss.* *mf* *3 3*

Cb. *diminuendo al niente ...* *(golpe tam-tam)* *mp (t. vibr.)*

♩ = 60 ca.

75

VI. *p* *Voz: Cantar con 'a'* *mp* *(*)*

Vc. *p*

Cb. *mp* *sempre p*

84

VI. *diminuendo al niente ...* *p*

Vc. *p delicatissimo*

Cb. *p delicatissimo*

poco rit. **E** **Meno mosso** (♩ = 48-50 ca.) $\text{♩} = 100 \text{ ca.}$ (♩ = ♩)

[Cita J. Dowland]

93

VI. *p dolcissimo e piangendo* *mp*

Vc. *(poco rit.)* *p dolcissimo e piangendo* *mp*

Cb. *p dolcissimo e piangendo* *pizz. arco* *mf mp*

102

VI. *p* *gliss. más agudo posible* *diminuendo al niente ...*

Vc. *mp* *poco a poco diminuendo al niente*

Cb. *simile* *pizz. arco* *simile* *mf mp* *poco a poco diminuendo al niente*

OBITUARIO

JOSÉ LUIS JIMÉNEZ SAAVEDRA, ARQUITECTO Y VICEPRESIDENTE DE LA RACBA

FÉLIX-JUAN BORDES CABALLERO

No es solo porque la labor de José Luis Jiménez Saavedra haya sido inmejorable en todos los sentidos, por su entrega a sus responsabilidades como vicepresidente, por su dedicación a las labores que le correspondían, y por la ecuanimidad y el rigor de sus respuestas a los problemas y misiones que la Real Academia le encomendó. No es solo por la entrega y seriedad en su trabajo, sino que es por lo acertado de todas sus actuaciones y por otras muchas razones por lo que los compañeros de la Real Academia Canaria de Bellas Artes no podrán olvidarlo, ni con el paso del tiempo. Su presencia y dedicación a nuestra corporación fue muy significativa, pues siempre quedaba flotando en nuestras asambleas y Juntas la ecuanimidad y sensatez de sus consejos y proposiciones, siempre sugeridos desde la humildad con que exponía sus experiencias y sabias opiniones, ideas que deslizaba con gran certeza y objetividad, siempre procurando que sus juicios no fueran hirientes para nadie, pero expuestos sus argumentos con meridiana claridad y gran objetividad.

Pero, sobre todo, nadie lo podrá olvidar por sus cualidades humanas, como persona seria y honesta que mantenía con todos un trato respetuoso que lo caracterizaba.

Los análisis críticos y sus consejos eran expuestos desde certeras opiniones, sin circunloquios ni rodeos, que muchas veces eran adornados con una cierta gota de ironía, que aparecía con una siempre incipiente sonrisa...

Su fuerte sentido de la autocritica nos privó a muchos de sus sabios conocimientos acumulados a través del tiempo, quedando inéditos sus rigurosos y objetivos estu-



José Luis Jiménez Saavedra

dios que nunca llegó a publicar sobre los hechos fundacionales de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, la evolución de la sustancia urbana y el análisis de la estructura profunda de la ciudad.

Su lección y conferencia para el ingreso en la Real Academia fue un indicio muy significativo del importante trabajo crítico realizado en la materia urbanística, y su exposición y análisis de la Capilla del Sagrario y su cambio de ubicación supuso una pequeña y magistral muestra del interés que tienen, para toda la sociedad, todos sus textos y escritos acumulados, que fue elaborando a través del tiempo, a lo largo de su actuación profesional como ar-

quitecto de sólidos principios adquiridos en la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

Ninguna de sus obras es contraria a sus convicciones ni desmerecen su labor como arquitecto meticuloso y consecuente, pues se percibe en todas ellas una coherencia en el lenguaje utilizado aplicando en sus proyectos los conocimientos adquiridos en la ETSAB, que formó en aquellos años 60 del siglo pasado a los arquitectos herederos del Movimiento Moderno.

Una de sus obras más destacadas y que todavía se mantiene con mucha dignidad, en la estética combinatoria y en toda la sabia combinación de su composición, son las Torres de la Cooperativa de Taxis, levantadas al final de los Arenales, en la prolongación de la Avenida de Mesa y López de Las Palmas de Gran Canaria. Otra obra muy significativa realizada en la misma época y perteneciente a la misma familia estilística y compositiva son las torres de viviendas sociales que siguen muy presentes y destacadas dentro de la sustancia arquitectónica que fue surgiendo a lo largo de la Avenida de Escaleritas de la ciudad de Las Palmas. Así ocurrió con otras de sus obras, siempre fáciles de identificar su autoría y siempre resueltas dentro del mismo rigor y compromiso constructivo.

Por otra parte, la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria tampoco podría olvidar tantos años dedicados a controlar, dirigir obras y establecer criterios inestimables

que fueron importantes en la evolución del Campus Universitario de Tafira.

El trabajo riguroso y honesto que llevó a cabo como arquitecto jefe de la Oficina Técnica de Infraestructuras de la ULPGC es hasta este momento irremplazable, y no resuelto su puesto por nadie de su capacidad ni de su experiencia y responsabilidad, defendido desde una callada y competente labor profesional, a mi juicio no valorado suficientemente su papel en el crecimiento, evolución y consolidación del Campus y de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Y tampoco será posible que aquellos a los que brindó su amistad olviden la bondadosa actitud de José Luis, quien desde su consolidada personalidad y desde sus firmes convicciones, desde el respeto y su fina educación, siempre mantenía con todos una amabilidad que emanaba de su personalidad tranquila y de gran corazón.

No solo su esposa e hijos lo tendrán como su figura referente y como entrañable persona y padre, que evidenciaba desde siempre un gran cariño y amor por la vida familiar...

Somos todos nosotros, los que tuvimos el privilegio de conocerle y trabajar contigo, los que, seguro y en el transcurso de nuestras vidas, no te podremos olvidar, seguro que nadie te podrá olvidar.

JOSÉ MIGUEL ALZOLA GONZÁLEZ, GRAN HOMBRE DE LA CULTURA

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

El 5 de mayo de 2014 fallecía en Las Palmas de Gran Canaria, a los 101 años de edad, uno de nuestros más destacados académicos correspondientes, a la par que uno de los más significados humanistas canarios de nuestro tiempo: don José Miguel Alzola González, hombre de la alta Cultura, de las letras y de la gestión voluntarista eficaz. Nacido en la propia ciudad de Las Palmas en marzo de 1913, se licenció en Derecho en la Universidad de La Laguna, realizando también estudios de Historia del Arte, que fue su vocación en paralelo con su profesión de abogado gestor.

Desde finales de los años sesenta fue Delegado Provincial de Bellas Artes, cargo que ejerció durante tres lustros con innovadora eficacia. Siendo directivo de El Museo Canario desde los años cuarenta, aplicó su comisión del Ministerio de Cultura no solo para la mejora de obras y edificios artísticos, sino también para la protección y adentamiento de los yacimientos arqueológicos de la provincia de Las Palmas. Fue Alzola quien primero acometió la recuperación y mejora de la Cueva Pintada de Gáldar y el corpus de grabados rupestres del Barranco de Balos, tareas en las que colaboró tras encomendárselas al catedrático de Arqueología Prehistórica don Antonio Beltrán, de Zaragoza, y que dieron lugar a sendas publicaciones tan pioneras como sustanciosas.

Quisiera volcar en este escrito en memoria suya mi testimonio personal sobre Alzola, en la medida en que compartí con él varias décadas en El Museo Canario trabajando codo con codo. Por mi condición de amigo suyo, con el que he vivido largos años de lucha por sacar adelante esa gran institución, pude enriquecerme de sus en-



José Miguel Alzola González

señanzas, recoger testimonios suyos entonces de carácter reservado y tener a su vera vivencias de singular importancia. Una amistad cercana, a pesar de una diferencia de edad de casi treinta años que mediaban entre él y yo.

Nació José Miguel Alzola el mismo año que mi querida madre, 1913, en el seno de una familia en la que confluyen diversas ramas de notables profesionales muy activos y vinculados a la vieja ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, a caballo entre los barrios de Triana y Vegueta. Forjó sus conocimientos con los eficaces planes de enseñanza que había en España en los años veinte y treinta del pasado siglo, y durante la Segunda República culminó en La Laguna, como se ha dicho más arriba, su carrera de

abogado, adornada con una formación más amplia movido por su imparable curiosidad sobre cuestiones de la Historia y del Arte.

Pronto se integró en El Museo Canario, cuya estu-penda biblioteca abierta al público y a sus socios lectores constituía entonces la única oferta de este tipo en nuestra ciudad. Ocurrió su vinculación pocos años después de la entrada de un joven grupo renovador, liderado por Juan Rodríguez Doreste y Simón Benítez Padilla, que con el ad-venimiento de la República y en las primeras elecciones que se celebraron para renovar la junta directiva dieron un golpe de mano derrocando a la envejecida nomen-clatura tradicional, encabezada hasta entonces por mi bis-abuelo Agustín Millares Cubas. Se atemperó aquel furor juvenil escudándose la institución bajo el moderado ca-rácter del nuevo presidente, el abogado don Rafael Gon-zález Hernández.

El nuevo equipo se esforzó por integrar a gente joven, labor que duró unos cuantos años, y en este contexto entró también en su momento el socio de a pie José Mi-guel Alzola en la directiva del Museo. Allí presencié y fue testigo, en los años de la Guerra Civil, de maniobras in-confesables por parte de facciosos adscritos al bando de los vencedores, que pretendieron quemar parte de la bi-blioteca de la institución para “moralizarla” mediante una purga, siendo sustituido el gran montón de libros a liqui-dar, ya sacados y apilados en un patio –muchos de ellos verdaderas joyas únicas–, por duplicados y papeles ano-dinos, en una operación nocturna en la que intervinieron ciertos directivos y personal del Museo, gesto realizado con tanta audacia como gran sentido de la responsabili-dad. Episodios como este y otros no menos graves y casi novelescos, los ha dejado escrito Alzola con pelos, señales y nombre de los responsables, según sé muy bien, en una memoria reservada que está depositada bajo llave en el Museo y que, por lo tanto, es un documento inédito aún. Está bien guardado y se dará a conocer cuando pasen los años que el mismo Alzola ha señalado para ello. Y solo dejo aquí somera noticia de un solo caso entre otros varios de que trata en su escrito.

José Miguel Alzola ha sido testigo, por lo tanto, de los avatares y tribulaciones de una institución que formó parte de su vida durante muchos años, por cuya directiva pasa-

ron personalidades de la más diversa catadura, y de la que llegó a ser presidente a principios de los años setenta, y lo fue durante quince años, concretamente desde 1972 hasta 1987, en que se retiró ya de sus labores gestoras y de aque-lla casa. Allí, y en esos años, se forjó nuestra amistad. Yo entré en la directiva del Museo, llevado por el doctor don Juan Manuel Díaz Rodríguez, a finales de 1967, recién cul-minados mis estudios en Hamburgo, y fui testigo de una evolución humana, ideológica y política que fue trascen-dental para el devenir de la institución. Me sentí siempre más cercano a José Miguel Alzola que a otros directivos, también buenos amigos. Pero había una afinidad casi im-perceptible entre nosotros, por aquello del amor a la efi-cacia que nos llevó a colaborar estrechamente durante mu-chos años.

La presidencia de Alzola, en unos años en que la tre-menda inflación pulverizaba en brevísimo tiempo el poder adquisitivo de las asignaciones que percibía el Museo Ca-nario en contrapago de servicios prestados a la adminis-tración pública (no olvidemos que el Museo Canario es una asociación privada), constituyeron una verdadera “tra-vesía del desierto”, y ello coincidió con la liquidación de las viejas glorias directivas, personas ya caducas que exi-gían a todas luces una segunda renovación generacional urgente, pues poco a poco iban dejando de asistir a la Junta de Gobierno. Llegó un momento que a las juntas di-rectivas mensuales solo acudíamos Alzola y yo, en una época en la que no había fondos ni para pagarle al perso-nal, cuyos sueldos estaban potenciados por unas leyes franquistas (esto hoy nadie se lo cree ni quiere saberlo) que los engordaban de manera acumulada y exponencial con trienios del 10%. Había que recurrir entonces a ne-gociar un “financiero”, una letra de cambio aceptada por uno y librada por el otro, que gracias a los buenos oficios de algunos amigos banqueros, como el poeta Manuel Gon-zález Sosa y otros, se renovaban hasta que pudieran pa-garse cuando vinieran dineros suficientes. Tiempos de an-gustia y de penuria, y, sin embargo, de valentía para asumir el reto de sacar el Museo adelante, de no dejar de realizar la labor científica debida, de prestar los servicios a los investigadores en todo momento. Gracias al arrojo de Alzola, muchas cosas se hicieron en aquellas circuns-tancias que, conociendo la realidad económica de la ins-titución, nos parecen ahora un verdadero milagro.

Alzola, que compaginaba ya esta gestión con su trabajo profesional y con las responsabilidades de Delegado Provincial de Bellas Artes y Patrimonio que le habían asignado desde Madrid, dio un giro de noventa grados a la gestión directiva del Museo con respecto a lo que habían hecho los presidentes anteriores. Dejó de pensar en grandes proyectos y con escasos medios se dedicó a limpiar la casa por dentro, a afianzar su estructura, a lavarle la cara. En su tiempo ocurrió la renovación física y museística más radical de la historia del Museo. Y, además, comenzó a propiciar la incorporación de directivos jóvenes que garantizaran la continuidad futura de la empresa. Lo hizo con éxito, y no voy a abundar más en esto.

Paralelamente, José Miguel Alzola comenzó su largo rosario de publicaciones: 33 obras publicó hasta 2010, libros pequeños y grandes que han ilustrado la historia de la ciudad de Las Palmas y de sus gentes. Nos ha dado a conocer, reviviéndolos con su pluma, a grandes hombres que habían caído en el olvido. Y hasta escribió la historia de una calle y de sus vecinos a lo largo del tiempo, su calle de La Peregrina, una de las contribuciones más singulares y deliciosas que se han publicado en los últimos años.

No voy a enumerar aquí la lista de las personas por él biografiadas, entre las que figuran artistas, y artículos de investigación sobre iconografía. Los títulos de sus obras aparecen reseñados al completo en el anexo de su ficha de académico de la RACBA, que figura en nuestra página web, localizable entre los académicos correspondientes nombrados por el plenario en 1988. Sí quiero congratularme, como musicólogo, de haber conocido a través de un breve libro suyo la biografía de don Santiago Tejera Ossavarry, renombrado músico, autor de las más emblemáticas zarzuelas canarias estrenadas en los albores del siglo

XX, del que poco se sabía. Le agradezco su gran respeto por nuestra música y nuestros músicos creadores, recordando que fue al asumir él la presidencia del Museo en 1972 cuando se fundó en sus dependencias, a petición de la recordada académica nuestra doña Lola de la Torre, el archivo de compositores canarios, departamento que yo mismo he dirigido durante muchos años y que ha logrado reunir más de siete mil partituras de nuestros compositores canarios o vinculados a Canarias, muchas de ellas grabadas ya en discos de la serie RALS, colección dirigida por nuestra actual presidenta doña Rosario Álvarez y por mí, y coeditada por el propio Museo Canario, que la distribuye. Se trata de una colección sonora que, con sesenta CDs ya editados, documenta nuestra música culta desde el siglo XVI hasta el momento más actual.

No dejó Alzola de acudir a su despacho de la calle de La Peregrina hasta casi el momento de cumplir los cien años de edad, siempre lúcido, trabajando en nuevas publicaciones y con el entusiasmo que lo caracterizaba. Tuvimos la fortuna de verlo en nuestros actos públicos celebrados en el Gabinete Literario de Las Palmas hasta poco antes de que, sintiendo el agotamiento de los años, se recluyera definitivamente en su casa, lo cual fue ya por muy poco tiempo. Mostró siempre interés y colaboró con nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, siendo su interlocutor más directo nuestro antiguo secretario y luego presidente hasta 2008, don Eliseo Izquierdo Pérez.

Personalidad extremadamente correcta, servicial y colaboradora, don José Miguel Alzola González deja en nuestra Real Academia un hueco sin igual. No debe perderse la memoria de este hombre y de su talante. Por lo que a quien suscribe respecta, siempre estará en nuestro recuerdo.

REGISTROS

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2014

PRESIDENTA

Rosario Álvarez Martínez

VICEPRESIDENTE 1.º

José Luis Jiménez Saavedra (hasta 14-III-2014)

Federico García Barba (desde 1-IV-2014)

VICEPRESIDENTE 2.º

Federico García Barba (hasta 31-III-2014)

Manuel González Muñoz (desde 1-IV-2014)

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 2014

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, 200
- 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
- Félix-Juan Bordes Caballero, 2009

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Sección de Pintura

1. Manuel Martín Bethencourt, 1986
2. Fernando Castro Borrego, 1994
3. Josefa Izquierdo Hernández, 2004
4. Juan José Gil Socorro, 2004
5. Ernesto Valcárcel Manescau, 2009
6. Ildefonso Aguilar de la Rúa, 2013
7. Ángeles Alemán Gómez, [corr. desde 2009], 2014
8. *Vacante*

Sección de Escultura

1. María del Carmen Fraga González, 1985
2. Gerardo Fuentes Pérez, 2008
3. Ana María Quesada Acosta, 2008
4. Juan López Salvador, 2009
5. Leopoldo Emperador Altzola, 2009
6. Manuel González Muñoz, 2013
7. Fernanda Guitián Garre, [corr. desde 2011], 2014
8. María Isabel Sánchez Bonilla, 2014

Sección de Arquitectura

1. Sebastián Matías Delgado Campos, 1985
2. Luis Miguel Alemany Orella, 2009
3. Federico García Barba, 2009
4. Maribel Correa Brito, 2009
5. Diego Estévez Pérez, 2012
6. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, 2014
7. *Virgilio Gutiérrez Herreros (e)*
8. *Flora Pescador Monagas (e)*

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. *José Luis Castillo Betancor (e)*

Sección de Cine, Fotografía y Creación digital

1. Efraín Pintos Barate, 2014
2. *Jorge Gorostiza López (e)*
Seis plazas más de nueva creación, a cubrir en los próximos 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
- Domingo Martínez de la Peña y González, 2014
- Rafael Delgado Rodríguez, 2014
- Ana María Díaz Pérez, 2014

Gran Canaria

- Juan Hidalgo Codorniu, 1986
- Fernando Bautista Vizcaíno, 2007
- José Dámaso Trujillo, 2010
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010
- Juan-Ramón Gómez-Pamo
y Guerra del Río, 2010
- Manuel Martín Hernández, 2012
- Juan Guerra Hernández, 2013
- Paloma Herrero Antón, 2014

La Palma

- M.^a Victoria Hernández Pérez, Los Llanos, 2009
- Manuel Poggio Capote, 2009

La Gomera

- José Román Mora Novaro, 2010

Lanzarote

- Vacante

Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005
- Antonio Alonso-Patallo Valerón, 2014

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Matías Díaz Padrón, 1988 (Madrid)
- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid)
- Ismael Fernández de la Cuesta 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)
- Begoña Lolo Herranz, 2014 (Madrid)

PUBLICACIONES MÁS RECIENTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

REVISTA ANUAL

ANALES. *Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Fundador y Director de Honor: Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Director: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ.

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: Editorial.- **Actos de ingreso:** Luis COBIELLA CUEVAS: *Antología del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner]*.- Fernando CASTRO BORREGO: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido*.- Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos*.- María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos*.- Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso*.- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA "GAGEC"*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación*.- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez*.- Javier DÍAZ LLANOS LA ROCHE y Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos*.- María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación*.- Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación*.- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación*.- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación*. — **Registros:** *Crónica académica*.- *Junta de Gobierno*.- *Composición de la Real Academia*.- *Publicaciones periódicas y libros recibidos*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: Editorial.- *Crónica académica de 2009*.- *Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario Álvarez Martínez*.- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *'Laudatio' de Juan López Salvador*.- Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'*.- Ana-Maria QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad*.- Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro*.- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella*.- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura – artes visuales*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes*.- Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto*.- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' de Federico García Barba*.- Roberto RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martinón en la Academia de Bellas Artes*.- **Acto de apertura del curso 2009-10:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San Miguel Arcángel' para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte*.- N: *Institución y justificación de los premios anuales "Magister" y "Excellens" que otorga la RACBA*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio "Magister" de pintura 2009*.- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio "Excellens" de pintura 2009*.- **Conferencias y artículos:** Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural 'El Tanque', el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural*.- Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra*.- **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González*.- **Registros:** *Junta de Gobierno*.- *Composición de la Real Academia al término de 2009*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: Editorial.- Crónica académica de 2010.- **Actos de ingreso:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Laudatio del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez.- Gustavo DÍAZ JEREZ: Partitura de 'Orahan', para piano solo.- Félix J. BORDES CABALLERO: Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda.- Fernando CASTRO BORREGO: Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático.- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: Memoria y emoción.- Martín CHIRINO LÓPEZ: 'Laudatio' de Leopoldo Emperador Altzola.- María Isabel CORREA BRITO: Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo.- Federico GARCÍA BARBA: Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito.- **Acto de apertura del curso 2010-11:** 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. (Gonzalo González: Exposición "en primavera. dibujos", en Galería Mácula).- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: El pintor Georg He-drich (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 ucro-

nía 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*.

Volumen 6, 2013. CONTENIDO: *Crónica académica de 2013*.- **Acto institucional:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013)*.- **Actos conmemorativos del 225º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez:** Tania MARRERO CARBALLO: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *El escultor Fernando Estévez*.- Ana M.^a QUE-

SADA ACOSTA: *El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez*.- *De nuestro archivo:* Jesús HERNÁNDEZ PERERA: *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro*.- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *La imagen estereoscópica. Laudatio del pintor Ildefonso Aguilar*.- Ildefonso AGUILAR DE LA RÚA: *El paisaje sonoro*. Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *Laudatio del escultor Manuel González Muñoz*.- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento*.- Conrado ÁLVAREZ FARINA: *Laudatio de la soprano Yolanda Auyanet*.- Yolanda AUAYANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical*.- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Laudatio del profesor Javier González de Durana*.- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible*.- **Acto de apertura del curso 2013-2014:** Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad*.- RACBA: *Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura)*.- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio "Excellens" 2013 de Pintura*.- Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio "Magister" 2013 de Pintura*.- Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento*.- **Artículos:** M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo Thuillé (1813-1904), pintor y académico*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX*.- **Obituario.**- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Vicki Penfold en el recuerdo*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *El adiós silencioso de Jesús Ortiz*.- Manuel POGGIO CAPOTE: *Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2013*.- *Composición de la Real Academia al término de 2013*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

DISCURSOS Y LIBROS

- Lola DE LA TORRE CHAMPSAUR: *Semblanza del baritono Néstor de la Torre*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.

- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola DE LA TORRE. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Manuel Bonnín Guerin, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi Pensamiento Musical frente a su Marco Histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y Ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura), leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.
- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de Santa Cruz de Tenerife Clara SEGURA DELGADO y de la presidenta de la RACBA Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ): *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013*. Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura de su Ayuntamiento y RACBA, 2013). 244 pp., Ilustraciones comentadas de las obras de antiguos académicos expuestas en el Museo Municipal de Bellas Artes con motivo del centenario.

CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.

- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del Obispado de Tenerife, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, Diciembre 1988 – Enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Exposición Colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.
- Jesús ORTIZ: *Jesús Ortiz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- Jesús [González] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNÁNDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
- Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como...* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
- Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.
- Manuel MARTÍN BETHENCOURT: *Martín Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Exposición Colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Luis Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luis Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias “Cabrera Pinto” en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO. Comisario: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- María Belén MORALES: *María Belén Morales*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica de Número de la RACBA (sección de Escultura). Textos de Pedro GONZÁLEZ, M.^a 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 IZQUIERDO. Comisaria: Alicia BATISTA COUZI. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a color y su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias y el Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2013, 164 + 2 pp.

DISCOS

- Manuel BONNÍN: *Cuarteto para cuerdas en re menor y Sonata para violonchelo y piano*. Intérpretes del cuarteto, el “Cuarteto Cassoviaie”, y de la Sonata, los académicos correspondientes Rafael Ramos y Pedro Espinosa. Disco LP de la serie “Música Canaria de los siglos XIX y XX”, vol. II. Portada original, ilustrada por el académico de número Francisco Borges Salas. Texto-estudio por la académica de número Rosario Álvarez Martínez. Editado con las colaboraciones del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1987.

ÍNDICE

- 7 SUMARIO
- 11 CRÓNICA ACADÉMICA DE 2014
- ACTO INSTITUCIONAL
- Entrega a la RACBA de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife***
- 23 *Introducción y lectura del acta por la que se le concede la medalla de oro de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife a la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
- 25 *Acto de entrega de la Medalla de Oro de la Ciudad a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*
José Manuel Bermúdez Esparza
- 27 *Discurso de la Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
Rosario Álvarez Martínez
- ACTOS DE SOCIOS DE HONOR DE LA RACBA
- Don Carlos Millán Hernández***
- 37 *Don Carlos Millán Hernández, Académico de Honor*
Rosario Álvarez Martínez
- 41 *El portapaz del Capellán Menor del Rey fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias*
Carlos Millán Hernández
- Don Eliseo Izquierdo Pérez***
- 71 *Don Eliseo Izquierdo Pérez, Académico de Honor de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
Lothar Siemens Hernández
- 75 *Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
Eliseo Izquierdo Pérez

INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y LAUDATIONES

**Doña Ángeles Alemán Gómez, numeraria
(Sección de Pintura)**

- 85 *Ángeles Alemán, crítica e historiadora del Arte*
Fernando Castro Borrego
- 87 *Sobre el arte contemporáneo: reflexiones desde la incertidumbre*
Ángeles Alemán Gómez

**Doña M.^a Fernanda Guitián Garre, numeraria
(Sección de Escultura)**

- 95 *Fernanda Guitián y su taller de conservación y restauración de legados culturales*
Ana M.^a Quesada Acosta
- 105 *San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación*
M.^a Fernanda Guitián Garre
- 117 *María Fernanda Guitián Garre y la Academia*
Rosario Álvarez Martínez

**Doña M.^a Isabel Sánchez Bonilla, numeraria
(Sección de Escultura)**

- 119 *Laudatio de la escultora M.^a Isabel Sánchez Bonilla*
Gerardo Fuentes Pérez
- 125 *La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica*
María Isabel Sánchez Bonilla

**Don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, numerario
(Sección de Arquitectura)**

- 137 *Laudatio de José Antonio Sosa Díaz-Saavedra*
Félix Juan Bordes Caballero
- 143 *Naturalezas abstractas*
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

**Don Efraín Pintos Barate, numerario
(Sección de Fotografía)**

- 153 *En el nacimiento de una nueva sección. Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes*
Sebastián Matías Delgado Campos
- 157 *Oficio de luz*
Efraín Pintos Barate

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2014-2015

Conferencia de la personalidad invitada

- 163 *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación*
Anatxu Zabalbeascoa
(Periodista)

Entrega de los premios “Magister” y “Excellens” de 2014

- 171 *Los premios “Magister” y “Excellens” de 2014 (especialidad de Arquitectura)*
- 173 *Marta Sanjuán García-Triviño, premio “Excellens” de Arquitectura 2014*
Félix Juan Bordes Caballero
- 177 *Agustín Juárez Rodríguez, premio “Magister” de Arquitectura 2014*
Maribel Correa Brito

Distinciones

- 183 *Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la Camerata Lacunensis*
Rosario Álvarez Martínez

ARTÍCULO

- 189 *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914)*
Carmen Fraga González

CONFERENCIAS. CICLO EXTRAORDINARIO CONMEMORACIÓN POR LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DEL 400 ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE EL GRECO

- 211 *Introducción*
- 213 *Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas*
Matías Díaz Padrón
- 227 *La música en tiempos de El Greco*
Lothar Siemens Hernández
- 239 *El Greco, lo escultórico: desnudos y formas*
Manuel González Muñoz
- 251 *Los cielos en la pintura de El Greco desde una visión plástica contemporánea*
Félix-Juan Bordes Caballero

- 267 *El Greco en sonidos*
Guillermo García-Alcalde Fernández
- 273 *“Las lágrimas de El Greco”, para violín, violonchelo y contrabajo.*
Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo
Laura Vega Santana

OBITUARIO

- 281 *José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA*
Félix-Juan Bordes Caballero
- 283 *José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura*
Lothar Siemens Hernández

REGISTROS

- 289 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2014
- 291 Composición de la Real Academia al 31 de diciembre de 2014
- 293 Publicaciones de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel
- 299 Índice

El volumen 7
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2014,
se acabó de imprimir en Grafiexpress S.L.,
Santa Cruz de Tenerife,
el 15 de octubre de 2015



CajaCanarias
FUNDACIÓN